

La Bohème

von Giacomo Puccini



Premiere

Giacomo Puccini

La Bohème

Szenen aus Henri Murgers
„La Vie de Bohème“ in vier Bildern
von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica
in italienischer Sprache

Musikalische Leitung	Jun Märkl
Inszenierung	Peter Lotschak
Bühne	Hans Michael Heger
Kostüme	Gera Graf
Choreinstudierung	Thomas Schmittenbecher
Dramaturgie	Matthias Kaiser
Regieassistenz	Werner Lahnsteiner
Ausstattungsassistenz	Brigitte Benner
Musikalische Einstudierung	Mark Pinzow
Musikalische Assistenz	Martin Straubel
	John Webber
Inspizienz	Erika Jügelt
Souffleuse	Hannelore Reck

Uraufführung am 1. Februar 1896 im Teatro Regio, Turin

Premiere im Saarländischen Staatstheater
am 10. Dezember 1992

Aufführungsdauer: ca. 2 1/2 Stunden, Pause nach dem 2. Bild

Donnerstag, 10. Dezember 1992

Premiere

Mimi	Barbara Gilbert
Musetta	Deborah Klugt
Rodolfo, Dichter	Zachos Terzakis
Marcello, Maler	Ke-Qing Liu
Schaunard, Musiker	Otto Daubner
Colline, Philosoph	Greg Ryerson
Parpignol, ein Händler	Hartmut Doderer
Benoit, Hausherr	Jürgen Vollmer
Alcindor, Staatsrat	Gert Krämer
Ein Zöllner	Antony Ganew
Sergeant der Zollwache	Stefan Röttig

Der Opernchor des Saarländischen Staatstheaters
Der Kinderchor des Saarländischen Staatstheaters

Das Saarländische Staatsorchester

Aufführungsdauer ca. 2 1/4 Stunden.

Pause nach dem 2. Bild

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht erlaubt.



Technische Leitung	Joachim Ernst
Technische Einrichtung	Steffen Goth
Theatermeister	Frank Sonnemann/ Christoph Frank
Beleuchtungseinrichtung	Hans Peter Müller
Toneinrichtung	Wilfried Grethel

Die Werkstätten des Saarländischen Staatstheaters

Leitung	Werner Vogelgesang
Beleuchtung	Hans-Peter Müller
Dekoration	Manfred Feix
Kostüme	Norbert Daub
Malsaal	Gerd-Rainer Winter
Maske	Elisabeth T. Bremer
Requisite	Karl-Heinz Staudt
Schlosserei	Michael Laux
Schreinerei	Peter Frenzel

Bühnenrechte: Ricordi & Co.,
Bühnen- und Musikverlag GmbH, München

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht erlaubt.

1. Bild – In einem Pariser Dachatelier am Heiligabend

Der Maler Marcello und der Autor Rodolfo versuchen vergebens, am Nachmittag des Heiligabends zu arbeiten. Um der Kälte nicht das letzte Mobiliar opfern zu müssen und weil die Leinwand von Marcellos Gemälde „Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer“ zu stark gequalmt hätte, verbrennt Rodolfo den ersten Akt seines fünftaktigen Dramen-Manuskripts im Kamin.

Der eintretende Philosoph Colline meldet Anzeichen der bevorstehenden Apokalypse, da am Weihnachtstag sogar die Pfandleihe geschlossen habe. Doch Schaunard, der Musiker im Quartett der vier Bohèmeiens, bringt überraschend Brennholz, Zigarren, Speisen, Getränke, ja sogar Bargeld, das er für Privatstunden, den Papagei eines spleenigen Krösus' das Singen zu lehren, verdienen konnte.

Hausherr Benoit erinnert die fröhliche Runde an die seit Monaten unbezahlte Miete. Doch Marcello gelingt es, Benoit zu blamieren und sich seiner zu entledigen. Man bricht zum Essen ins Café „Momus“ auf, doch Rodolfo bleibt vorerst zurück, um einen Zeitungsartikel zu beenden. Eine Nachbarin bittet ihn um Feuer für ihre erloschene Kerze. Während eines Hustenanfalls verliert sie ihren Wohnungsschlüssel. Auch Rodolfos Kerze erlischt. Im Dunkeln findet er nicht nur ihren Schlüssel, sondern auch ihre Hand. Er stellt sich als Dichter vor, sie als Stickerin Lucia, die aber von allen Mimi genannt werde. Die beiden Verliebten beschließen, Rodolfos Freunden ins Quartier Latin zu folgen.

2. Bild – Wenig später im Café Momus

Schaunards frisch erworbene Barschaft ist im Weihnachts-trubel schnell ausgegeben. Rodolfo stellt Mimi den Freunden vor. Kaum hat man sich im „Momus“ breitgemacht, betritt Marcellos wiederholte Geliebte Musetta in Begleitung von Staatsrat Alcindor das Café. Sie provoziert ihren Geliebten ebenso wie ihren zahlungskräftigen Galan. Unter dem Vorwand, dringend neue Schuhe zu benötigen, schickt sie Alcindor fort und fällt Marcello in die Arme. Während des abend-

lichen Wachwechsels verschwindet das Quartett mit ihren beiden Musen und überläßt es Alcindor, die Zeche zu bezahlen.

3. Bild – Zollstation am Stadtrand, während der Karnevalszeit

Inzwischen bemalt Marcello die Mauern einer Vorstadtkneipe, in der Musetta als Sängerin auftritt und ihren Geliebten wie stets zu Eifersuchtsausbrüchen reizt.

Mimi sucht nach Rodolfo, der sie die Nacht zuvor verließ und den sie mit Recht hier vermutet. Ratlos schickt Marcello die todkranke Mimi heim. Doch sie belauscht das Gespräch zwischen Marcello und Rodolfo, der seine Ohnmacht beklagt, ohne Geld Mimis tödliche Lungenkrankheit nicht lindern zu können. Ein Hustenanfall verrät sie. Hilflos verliebt beschließen beide, es bis zum nächsten Sommer noch einmal miteinander zu versuchen.

4. Bild – Monate später im Atelier

Wieder bringen Rodolfo und Marcello nichts zustande, da beide ihren Geliebten nachtrauern. Colline und Schaunard heben wenigstens die Laune, wenn schon der mitgebrachte alte Hering und das verschimmelte Brot den Hunger nicht stillen können.

Musetta erschreckt die Vier: Sie hat die sterbenskranke Mimi aufgelesen und bringt sie herauf. Erschüttert geht Marcello, um für den Wert von Musettas Ohrringen Medizin zu kaufen, Colline verabschiedet seinen Mantel ins Pfandhaus und Musetta versucht, Mimi den lang gewünschten Muff zu besorgen.

Im Fieber beschwört Mimi die erste Begegnung mit Rodolfo. Marcello kehrt mit Medizin zurück, Musetta gibt Mimi den Muff (den die Kranke für Rodolfos Geschenk hält) und Colline steuert den kümmerlichen Erlös seines Mantels bei.

Leise stirbt Mimi. Als erster bemerkt es Schaunard, dann die anderen. Nur Rodolfo glaubt noch an einen heilenden Schlaf der Geliebten, bis auch er ihren Tod erkennt.

I

LA BOHÈME

– ein Text –

Für den besorgten Leser, für den erschrockenen Bürger, für alle jene, die niemals genügend Pünktchen auf dem i einer Definition finden können, wollen wir also in Form eines Lehrsatzes wiederholen:

„Die Bohème ist die Vorstufe des Künstlerlebens, sie ist die Vorrede zur Akademie, zum Hospital oder zum Leichenschauhaus.“

Wir fügen hinzu, daß die Bohème nur in Paris existiert und nur dort möglich ist.

Henry Murger

Aus der Vorrede zu seinen „Scènes de la Vie de Bohème“



Henri Murger (1822-61), französischer Schriftsteller und Dramatiker, Verfasser der „Scènes de la Bohème“, die zunächst als Fortsetzungsroman von März 1845 bis April 1849 in der Zeitschrift Le Corsaire Satan erschienen. Zusammen mit dem Dramatiker Théodore Barrière (1823-77) brachte Murger dann im November 1849 eine stark gekürzte Bühnenfassung seines Romans heraus, mit dem veränderten Titel „La Vie de Bohème“.

Henry Murger

„Scènes de la Vie de Bohème“

*Text-Auszüge aus Murgers Roman, die Puccini seinen
4 Bildern voranstellte*

...Regen oder Staub, Frost oder Hitze, nichts hält diese verwegenen Abenteurer auf...

Ihr Dasein ist täglich ein Geniestreich, ein Rechenexempel, das sie Tag für Tag mit Hilfe der höheren Mathematik lösen...

Wenn es sein muß, dann sind sie asketische Einsiedler – aber wenn ein wenig Glück in ihre Hände fällt, geht die Phantasie mit ihnen durch; sie lieben die schönsten und jüngsten Frauen, trinken die besten und ältesten Weine, und die Fenster, durch die sie das Geld hinauswerfen, können nicht groß genug sein. Wenn das letzte Geld ausgegeben ist, kehren sie zur Tafelrunde des Schicksals zurück, wo immer ein Platz für sie gedeckt ist. Ihre Schmuggelware ist das Kunstgewerbe und sie sind vom Morgen bis zum Abend auf der Jagd nach dem wilden Tier, genannt „Fünf-Franc-Stück“...

Die „Bohème“ hat ihre eigene Sprache, ihren eigenen Jargon... Ihr Vokabular ist die Hölle für Rhetoriker und der Himmel für Neologen...

Heiteres und schreckliches Leben!

Erstes Bild

„Mimi war ein reizendes Mädchen, das den plastischen und poetischen Idealen Rodolfos besonders entgegenkommend und gelegen sein mußte. Zweiundzwanzigjährig, klein, delikater... Ihr Angesicht glich dem Entwurf zu einem aristokratischen Antlitz; ihre Züge waren von wunderbarer Feinheit...

Das Blut der Jugend kreiste warm und lebhaft durch ihre Adern und färbte mit rosa Tönen ihre transparente Haut, die von dem samtigen Weiß der Kamelie war.

Diese angekränkelte Schönheit verführte Rodolfo... Aber was seine tolle Verliebtheit in Fräulein Mimi noch steigerte, waren ihre Händchen, die sie, ungeachtet aller häuslichen Verrichtungen, weißer zu erhalten wußte, als die Göttin des Müßiggangs die ihren...“

Zweites Bild

„...Gustave Colline, der große Philosoph; Marcel, der große Maler, und Schaunard, der große Musiker – wie sie sich gegenseitig betitelten – besuchten regelmäßig das Café Momus, wo man sie „die vier Musketiere“ nannte: Denn sie waren unzertrennlich. In der Tat kamen sie, spielten sie und entfernten sich wieder stets gemeinsam, oft ohne die Rechnung zu begleichen, und immer in einem harmonischen Akkord, der dem Orchester des Konservatorium würdig gewesen wäre...

Fräulein Musette war ein schönes Mädchen von 20 Jahren...

Sehr viel Koketterie, ein bißchen Eitelkeit und keinerlei Orthographie...

Die Wonne der abendlichen Gastereien des Quartier 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; jeder meiner Liebschaften ist eine Strophe – aber Marcel ist der Refrain –“

Drittes Bild

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

So spürte er für sie eine eifersüchtige, phantastische, bizarre, hysterische Liebe...

Zwanzigmal waren sie soweit auseinanderzugehen.

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

Nichtsdestoweniger hielten sie ein, in gegenseitigem Verständnis, inmitten der Stürme ihrer Zwistigkeiten, um in der frischen Oase einer Liebesnacht Atem zu schöpfen

... doch am nächsten Morgen schon vertrieb ein aus dem Nichts erwachsener Kampf die aufgeschreckte Liebe.

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

Musette besaß – aus angeborenem Familienübel oder aus sinnlichem Instinkt – das Genie der Eleganz...

Dieses eigenartige Geschöpf verlangt wohl, kaum geboren, nach einem Spiegel.

Intelligent und schlagfertig, aufbegehrend vor allem gegen jeden Schein von Tyrannei, kannte sie nur eine Regel: Die Laune...

Gewiß war Marcel der einzige Mann, den sie liebte – vielleicht,



weil er als einziger imstande war, sie duldend zu machen – doch der Luxus war Daseinsbestimmung für sie“.

Viertes Bild

„... Zu jener Zeit waren die Freunde schon seit längerem Witwer. Musette war wiederum eine gleichsam offizielle Persönlichkeit geworden. Seit drei oder vier Monaten hatte Marcel sie nicht mehr getroffen. Und ebenso auch Mimi. Rodolfo 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 Rodolfo 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!...“

Claudio Casini

Die echten Bohemiens

Zu den autobiographischen
Quellen der „Scènes“

Der literarischen Berichterstattung wegen sollte man daran erinnern, daß Murger seine Personen dem Leben entnommen hat, abgesehen von der autobiographisch bestimmten Gestalt des Rudolf. Mimi wäre also das Resultat einer Verschmelzung von vier Geliebten Murgers, der Marie-Virginie Vimal (die als Straßenmädchen endete), der Midinette Lucille Louvet, die ihren Namen und ihr Sterben an der Schwindsucht der Hauptdarstellerin weitergab, der Grisette Juliette, die für Shakespeare begeistert war, und schließlich der eigenen Kusine des Autors, Angèle. Musette leitet sich her von der Geliebten von Champfleury, Marie Roux, und von Madame Dupont, der Gattin des berühmten Arbeiterdichters, über den Baudelaire geschrieben hat. Marcel verkörpert teils die Maler Lazare und Tabar, den letzteren, weil er an einem Bild mit dem Titel „Der Durchgang durchs Rote Meer“ arbeitete. In Schaunard dürfen wir Alexandre Schanne sehen, den Autor eines Erinnerungsbuches über die Bohème. In Colline verschmolzen die Gestalten der anderen Freunde von Murger, der Theologiestudent Jean Wallon und ein gewisser Trapadoux, der wegen der undefinierbaren Farbe seines langen Mantels bekannt war. Schließlich entspricht die Erscheinung des Alcindor dem Dichter Carolus Barbemuche im Roman, einem Dandy, in dem Murger aus Rache Baudelaire dargestellt haben könnte.

Winfried Engler

Ungefährliche Bohème

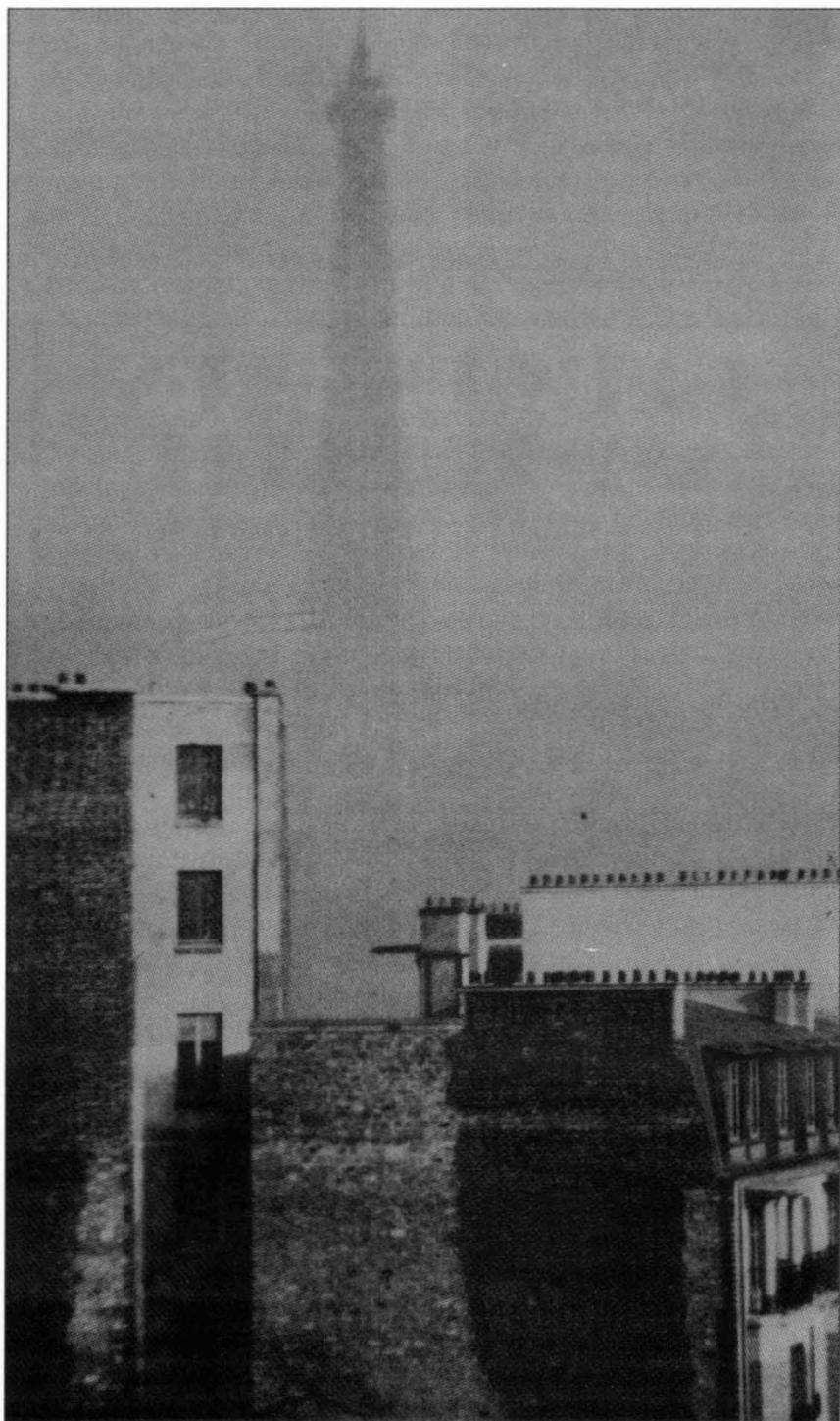
Henry Murger – Erfolgsautor
der zweiten Republik

Zwei bittere Erfahrungen regeln seit der Revolution von 1789 die Einstellung der französischen Intelligenz zur Gesellschaft. Wo sich der Geist mit der Macht, sei es in der Republik oder der Monarchie, einläßt, riskiert er, mißverstanden, zensiert und erstickt zu werden. Nutznießer der revolutionären Ereignisse und der rasch folgenden Regimewechsel (1799, 1814/15, 1830, 1848, 1851) ist und bleibt der geistlose und geistfeindliche Bourgeois, von dem sich der Künstler in der Karikatur distanziert. Er hat das Problem der angeblich offenen Gesellschaft und der Geldfrage auf seine Weise und nur für sich selbst gelöst; dafür verhöhnen ihn Stendhal oder Flaubert in ihren Romanen ebenso wie Daumier in seinen satirischen Bildern. Bourgeois und Künstler repräsentieren zwei Frankreichideen, das Establishment, das sich – seiner Wohn- und selbst in der Friedhofskultur – als die neue Aristokratie vorstellt, und die Randgruppen, die in einer Subkultur identifiziert sind.

Henry Murger (oder Henry Mürger, 1822-1861) thematisiert diese Existenz im Abseits; er weiß aus Erfahrung, worüber er schreibt, und viele Zeitgenossen erkennen die autobiographischen Bezüge wieder. Murger bringt die Pariser Bohème in Mode, aber erst auf der Opernbühne wird sie fünfzig Jahre später berühmt. Vom März 1845 bis April 1849 veröffentlicht er im „Corsaire-Satan“, einem Blatt, in dem Dachkammerpoeten und Exzentriker über Studenten, Poeten, Maler und Grisetten schreiben, in unregelmäßiger Folge „Les scènes de la Bohème“. Es ist kein üblicher Fortsetzungsroman, sondern ein Bilderbogen, der seit einigen Jahren bereits Tradition hat. Solche Skizzen, die soziale Typen, Gebräuche und das Milieu darstellen, heißen jetzt „Physiologies“, womit die Autoren signalisieren, daß sie mit literarischen Mitteln Temperamente und Verhaltensweisen klassifizieren und demonstrieren können, oder „Scènes“. „Szenen“ eignen sich zur Darstellung moralischer und sozialer Konflikte, um so

besser, als sie die Großstadtgesellschaft auch in ihrer Theaterhaftigkeit veranschaulichen. Noch 1849, zwei Jahre vor der Buchausgabe mit leicht verändertem Titel (*Scènes de la vie de bohème*), kommt am Théâtre des Variétés die Bühnenumfassung des Stoffes, „*Vie de Bohème*“, heraus. Auf Drängen seines Mitarbeiters Théodor Barrière verändert hier Murger den Schluß. Mimi trennt sich nicht von Rodolphe, sondern stirbt, wie im April 1848 Murgers eigene Freundin, Lucile Louvet, Blumenmädchen, an Tuberkulose. Louis Bonaparte, der Präsident der Zweiten Republik, beehrt die Premiere; Victor Hugo gratuliert emphatisch – Murger ist vom Publikum und der Kritik akzeptiert.

Wie erklärt sich aber der Erfolg des Stoffes über Jahrzehnte und den Regimewechsel hinweg? Als Erfolgsautor bleibt Murger im Gespräch, auch dort, wo sich das gerade herrschende Geschmacksideal von ihm polemisch absetzt. Sein früherer Freund Champfleury, einer der theoretischen Begründer des Realismus, deckt 1851 in den „*Scènes*“ kompositorische Mängel auf und moniert vor allem den Mangel an differenzierter Figurensprache. 1860 kritisieren umgekehrt diejenigen Murger, die sich gegen realistische Tendenzen in der Dichtung sperren; dessen ungeachtet erscheinen seit 1859 mehrere Neuauflagen. Der offizielle Bericht über den Fortschritt in der Dichtung von 1868 nennt auch seinen Namen. (Als ihn Gide 1929 im Tagebuch zitiert, fragt er sich, warum Murger lange als einer der vollkommensten Vertreter der Romantik gegolten habe.) Die Erinnerung an Murger wird insbesondere 1884 geweckt, als Paul Verlaine in einer Artikelserie mit dem Titel „*Poètes maudits*“ von der radikalen Außenseiterrolle des modernen Lyrikers spricht. Denn die Sozialgeschichte der Bohème, die Murger im Vorwort der Buchausgabe skizziert hat, läßt sich ohne weiteres bis Rimbaud und Verlaine selbst verlängern. Für Murger wie für Verlaine gilt, daß die Bohème ein Produkt der Großstadtkultur und damit, wider Willen auch ein Bestandteil des modernitätsbesessenen bürgerlichen Weltbildes ist. Sie bleibt interessant, auch wenn man sich ihre Normen nicht aneignet. Murger selbst legitimiert diesen Kompromiß, als er dem Publikum signalisiert, daß das Leben der zweitklassigen Musiker, Maler, Philosophen und Dichter am Rande der seriösen Kreise nicht glorifiziert werden darf. Spätestens hier trennen sich seine und Verlains Wege. Murger wünscht sich und dem Milieu, das er darstellt, daß der Preis der Entbehrung schließlich die Akademie und nicht das namenlose Massengrab sei. Für dieses



Leistungsethos, exemplifiziert am Lebensweg von Versagern und Aufsteigern, wird ihm die Anerkennung durch die Dritte Republik zuteil. Als im Juni 1895 im Jardin du Luxembourg, wo im Roman Rodolphe zum letztenmal Mimis großen Auftritt erlebt hat, eine Gedenkbüste enthüllt wird, feiert der Erziehungsminister und spätere Präsident der Republik, Raymond Poincaré, Murger als einen „Gallier vom guten Schlag“. Dies ist hohe republikanisches Lob, denn der angebliche Sieg der Gallier über die Herrenrasse der Franken ist der ganze Stolz der französischen Linken seit 1789. So folgt für Murger auf den Ruhm die politische Ehre.

Sein Roman und die Bühnenfassung haben unter solchen Voraussetzungen auch aus ästhetischen Gründen eine Chance, als Libretto aktualisiert zu werden. Sowenig wie „L’histoire du chevalier“ „Des Grioux et de Manon Lescaut“ (1731) des „Abbé Prévost“, Vorlage zu Puccinis *Manon Lescaut* (1893), entspricht Murgers Werk je der Vorstellung vom Roman als dem einzig vorstellbaren Epos des bürgerlichen Zeitalters. Schon als Episodenroman, dessen Veröffentlichung sich über Jahre hinzieht, wodurch keinerlei äußere Spannung aufgebaut wird, entzieht es sich dieser Verstehensideologie.

Abgesehen von Emile Zolas monumentalem Zyklus „Les Rougon-Mosquart“, der 1893 abgeschlossen vorliegt, tendieren jetzt viele Erzähler dahin, das im herkömmlichen Sinne Romanhafte aufzulösen, mit dramatischen und lyrischen Elementen zu vermischen, den Großroman auf die Novelle zu reduzieren, Impressionen und Szenenfolgen an die Stelle eines zugleich komplexen und konsequenten Handlungsablaufs zu setzen, Dandys und narzißhafte Ästhetiker mit Philistern zu konfrontieren. Wenn Murger auch die hier erst dargestellte Eleganz noch nicht trifft, so hat er den Autoren von Künstlergeschichten im *Fin de siècle* doch voraus, daß die Konfliktstruktur der „Scènes“ mit ihrer zeitlichen Markierung eine geschlossene, für den Pariser wiedererkennbare Welt aufschlägt. Weil sie beklagenswert ist, weckt sie Sympathie, ohne auch Rechtfertigung durch das Publikum zu verlangen; weil sie eine unbürgerliche Moral vorführt, ist sie zugleich pikant und ungefährlich. Von der Dachkammer und von Stundenhotel hat die Beletage nichts zu befürchten.

II

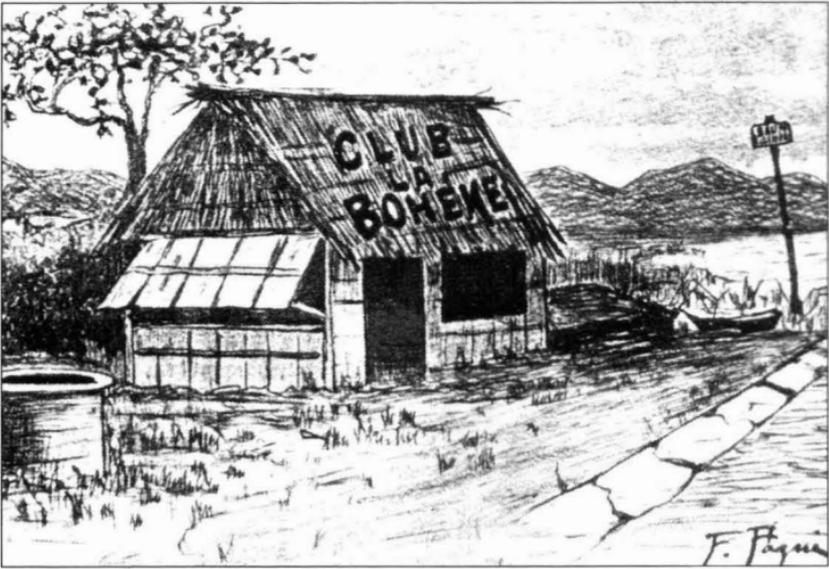
LA BOHÈME

– ein Begriff –

*Im Flaneur begibt sich die Intelligenz auf den Markt.
Wie sie meint, um ihn anzusehen und in Wahrheit doch
schon, um einen Käufer zu finden.*

*In diesem Zwischenstadium, in dem sie noch Mäzene
hat aber schon beginnt, mit dem Markt sich vertraut zu
machen, erscheint sie als bohème.*

Walter Benjamin
„Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“



Der Sitz des Bohème-Klubs in Torre del Lago. Zeichnung von Ferruccio Pagni



Der Bohème-Klub feiert die Beendigung der Oper

1. *Die Mitglieder des Bohème-Klubs, getreu dem Geiste, in dem er gegründet wurde, geloben einander unter Eid, es sich wohl sein zu lassen und besser zu essen.*
2. *Poker-Gesichter, Pedanten, schwache Mägen, Dummköpfe, Puritaner und andere Elende dieser Art sind nicht zugelassen und werden hinausgeworfen.*
3. *Der Präsident wirkt als Vermittler; er hindert jedoch den Schatzmeister, das Mitgliedsgeld einzusammeln.*
4. *Der Schatzmeister ist ermächtigt, sich mit dem Geld heimlich davon zumachen.*
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.*

„Statuten“ des von Puccini und Freunden
gegründeten Bohème-Clubs

Gisèle Freund

Der Bohèmien

Das, was man unter Bohème um 1840 in Paris verstand, war sozial keineswegs ein einheitliches Gebilde. Ihre obere Schicht, die sich hauptsächlich aus der „Jeune France“ zusammensetzte und deren Mitglieder bereits um die 40 waren, als Nadar und seine Freunde um 20 Jahre alt waren, bestand aus jenen Künstlerkreisen, die sich durchgesetzt hatten und zum anerkannten Bestandteil der herrschenden Schicht der Gesellschaft zählten. Es waren fast alles öffentlich angesehene Leute, die als Künstler und Schriftsteller einen großen Wirkungskreis besaßen. Ihrer Herkunft nach gehörten sie meist diesem gehobenen Bürgertum an und in einigen Salons spielten sie eine bedeutende Rolle. In einem Anflug von Ironie nannten sie sich mitunter die „Bohème galante“.

Die untere Schicht der Bohème dagegen, die eigentliche, proletarisierte, und für die es charakteristisch war, daß sich fast alle ihre Mitglieder nicht durchsetzten, stammte aus ärmlichen, kleinbürgerlichen Kreisen der Provinzstädte, vom Lande, aus dem Handwerkerstand der Großstadt oder aus verarmten Kreisen des Bürgertums, wie z.B. Nadar. Der „bon bourgeois“ wollte von dieser anrühigen Gesellschaft nichts wissen und für den Bohèmien war das Wort „Bourgeois“ das schlimmste Schimpfwort. Sie fühlten sich als Außenseiter, und ihre soziale Misere machte sie auch dazu.

Außerdem stellten sie einen Teil der jungen Generation dar, die durch ihr Außenseitertum und ihre soziale Herkunft bedingt in Oppositionsstellung zur herrschenden bürgerlichen Schicht und damit zugleich zur herrschenden Kunstauffassung stand. Denn die Kunstpolitik des „just milieu“ versperrte ihnen jede Möglichkeit, ihre künstlerischen Auffassungen zu realisieren, da der weitaus größte Teil der Zeitungen und Journale eben jene als Publikum zu verzeichnen hatte, die sie aus tiefstem Herzen verachteten.

Hans Goebel

Halb genial, halb verbummelt

Wortgeschichtliche Anmerkung

Natürlich ist im Deutschen das Wort „Bohème“ ein aus dem Französischen entlehntes Fremdwort mit der auch für den Titel der Oper Puccinis geltenden Bedeutung „Kreis einer ungebunden lebenden Künstlerschar, die halb genial, halb verbummelt und häufig ohne ernsthafte Tätigkeit ist“ (Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Berlin 1961). Die Entlehnung und progressive Einbürgerung im Deutschen fand ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt, was überdies in völlig analoger Weise auch für andere Sprachen Europas wie z.B. das Englische, Italienische, Spanische oder Russische gilt. Als bewirkender Anstoß für die europa-ja weltweite Ausbreitung des französischen Wortes „Bohème“ mit der oben angegebenen Bedeutung fungierte in allen Fällen der literarische Erfolg von Henry Murgers „Scènes de la vie de Bohème“ (1845-1849, 1851), der schlußendlich durch den Erfolg von Giacomo Puccinis Oper „La Bohème“ aus dem Jahre 1896 festgeschrieben und gekrönt wurde.

Im Altfranzösischen gab es den Ländernamen Boesme (aus mittelalt. „Bohemia“, das wiederum auf klassisch-lat. „Boioheimum“ zurückgeht) mit der Bedeutung „Böhmen“ und den Einwohnernamen „boesme“ (von mittelalt. „Bohemus“) „Böhme, aus Böhmen stammend“, der explizit seit 1372 im Französischen belegt ist.

Im 15. Jahrhundert tauchen nämlich in Frankreich – ähnlich wie in weiten Teilen Deutschlands auch – erstmals die Zigeuner auf. Sie wanderten dabei meistens über Ostmitteleuropa ein. So erklärten sich, daß sie in Frankreich bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts den generischen Namen „boesmes“ erhielten. Sie wurden eben von den Franzosen irrtümlich für Leute aus Böhmen gehalten.

Die Heranziehung des Einwohnernamens „bohème“ bzw. später von „bohèmien“ zur Bezeichnung der Zigeuner ab dem 15.

Jahrhundert hat dazu geführt, daß diese beiden Wörter generalisierend zur Bezeichnung unbürgerlich lebender sozialer Randgruppen tauglich wurden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde den beiden Wörtern durch einige literarischer Schlüsseltexte der französischen Romantik entgültig die uns heute vertraute Bedeutung zugewiesen, wobei auch das Substantiv „la bohème“ „Künstlerleben, Künstlergruppe“ entstand, das tel quel vom Französischen rasch in verschiedene europäische Kultursprachen entlehnt wurde und dort auch keine Assoziationen mehr zu den Zigeunern weckt.

Das unbürgerliche Künstlertum ist die Verneinung des Vorurteils, die Verfechtung des Schönen und Wahren, die Bejahung der individuellen Initiative gegen die Gleichgültigkeit. Die Reaktion verfolgt die Bohème, weil diese den Weckruf zum Aufstand erschallen läßt. Die Genießer hassen sie, weil sie sie nicht verstehen können. Sie ist der Stock des Odysseus auf dem Rücken des Thersites, und sie streben ein doppeltes Ziel an, den Kampf gegen die Trostlosigkeit und die Verwirklichung dessen, was man eine Utopie nennt.

Vorwort Felice Cameronis zur 1. Italienischen Ausgabe der „Scènes“, die Puccini und Illica/Giacosa verwendeten.

Charles Baudelaire

Rêve Parisien

(*Pariser Traum*)

I

De ce terrible paysage,
Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit.

Le sommeil est plein de miracles!
Par un caprice singulier,
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier,

Et, peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal.

Diese schreckliche Landschaft, wie kein Sterblicher sie je erblickt hat, – heute morgen noch entzückt mich, nebelhaft und fern, ihr Bild.

Der Schlaf ist voller Wunder! In sonderbarer Laune hatte ich aus diesem Schauspiel der Pflanzen Regellosigkeit verbannt,

Und als ein Maler, stolz auf meinen Genius, genoß ich in meinem Bilde die berauschte Öde von Wasser, Marmor und Metall.

Ein Babel ganz aus Treppen und Arkaden, war dies ein unabsehbarer Palast, voller Becken und Kaskaden, die in mattes oder blankes Gold sich stürzten;

Und wuchtend hingen Katarakte wie kristallene Vorhänge, gleißend, an Mauern aus Metall.

Non d'arbres, mais de colonnades
Les étangs dormants s'entouraient,
Où de gigantesques naïades,
Comme des femmes, se miraient.

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers le confins de l'univers;

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques; c'étaient
D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient!

Insoucians et taciturnes,
Des Ganges, dans le firmament,
Versaient le trésor de leurs urnes
Dans des gouffres de diamant.

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté;

Nicht Bäume, sondern Kolonnaden umgaben die schlafenden Weiher, in deren Spiegel riesige Najaden wie Frauen sich betrachteten.

Weite Wasserflächen ergossen blau sich zwischen rosigen und grünen Kais, Abertausende von Meilen weit, bis an den Rand der Welt;

Da waren unerhörte Steine und Zauberfluten; waren unermeßliche Spiegel, geblendet von allem, was in ihnen widerschien!

Gleichmütig schweigend gossen Gangesströme am Firmament die Schätze ihrer Krüge in diamantene Klüfte.

Erbauer meiner Zauberwelten, ließ ich nach meinem Willen durch ein Gewölbe von Juwelen gebündigt ein Weltmeer fluten;

Fortsetzung Seite 34

Ein Bohémien ist ein Mensch, der aus der großen Verzweiflung heraus, mit der Masse der Mitmenschen innerlich nie Fühlung gewinnen zu können – und diese Verzweiflung ist die eigentlichste Künstlernote –, darauf losgeht ins Leben, mit dem Zufall experimentiert, mit dem Augenblick Fangball spielt und der allzeit gegenwärtigen Ewigkeit sich verschwistert.

Erich Mühsam, 1906



Pariser Bohémiens, 1927 (Foto A. Kertész)

Et tout, même la couleur noire,
Semblait fourbi, clair, irisé;
Le liquide enchâssait sa gloire
Dans le rayon cristallisé.

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui braillaient d'un feu personnel!

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté!
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!)
Un silence d'éternité.

II

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme;
La pointe des soucis maudits;

La pendule aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait des ténèbres
Sur le triste monde engourdi.

Und alles, selbst die schwarze Farbe, schien blankgerieben, hell und schillernd; die Feuchte faßte ihren Glanz in den kristallgewordenen Strahl.

Und kein Gestirn, von Sonne keine Spuren, auch nicht am Himmelsrand, um diese Seltsamkeiten zu erhellen, die von eigenem Feuer funkelten!

Und über diesen Wundern in Bewegung schwebte (neuer Schrecken! ganz für das Auge, nichts für die Ohren!) ein Schweigen der Ewigkeit.

Als ich die Augen voll Lichtglanz wieder aufschlug, sah ich das Grauen meiner Kammer und empfand, heimkehrend in mich selbst, den Stachel der verfluchten Sorgen;

Die Uhr mit dumpfen Schlägen schlug unerbittlich Mittag, und Finsternisse goß der Himmel auf diese kläglich träg und kalte Welt.

III

LA BOHÈME

– eine Oper –

Und dann Gesang. In dem Buch von Murger war alles, was ich suche und liebe: die Frische, die Jugend, die Leidenschaft, die Fröhlichkeit, die schweigend vergossenen Tränen, die Liebe mit ihren Freuden und Leiden. Da ist Menschlichkeit, da ist Empfindung, da ist Herz. Und da ist vor allem Poesie, die göttliche Poesie.

Sofort sagte ich mir: das ist der ideale Stoff für eine Oper.

Giacomo Puccini berichtet seinem Biographen Fraccaroli



„La Bohème“, der Tod Mimis. Autograph der Partitur

Dieter Schickling

Das Meisterwerk: „La Bohème“

Der musikalische Rang der „Bohème“ beruht sehr wesentlich auf ihrer „Dialektik von Strenge und Freiheit“ (Leibowitz). Nie mehr danach und erst recht nicht davor besitzt Puccinis Musik eine so selbstverständlich klingende Lockerheit, die aber nur herauskommt, wenn seine penible Schreibweise beachtet wird. Nichts ist hier beliebig und dem interpretatorischen „Gefühl“ überlassen, sondern alles besitzt Genauigkeit und Präzision, damit das „Leichte“ hervortritt, das aber so schwer ist. Keine Frage, das Puccini da viel gelernt hat vom Duktus des Verdischen „Falstaff“, den er in den Jahren seiner Arbeit an der „Bohème“ sicher sehr genau studierte.

Puccinis Anstrengung, diese Oper so gut wie nur irgend möglich zu schreiben, hat gewiß auch mit ihrem Stoff zu tun. Obwohl der heute, losgelöst von seinen historischen Bedingungen, „zeitlos“ und beliebig wirkt, besaß er für Puccini dennoch Aktualität, denn er bewältigte damit die Situation seiner eigenen Jugend. Wie Henri Murgers „Bohème“ ein Abbild des Paris der 40er Jahre ist, so ist Puccinis „Bohème“ ein Abbild seines Studentenlebens in Mailand zu Anfang der 80er Jahre. Natürlich gibt es da keine plumpen Parallelitäten, sondern eher eine instinktive atmosphärische Gemeinsamkeit, aber die immerhin war Puccini bei der Wahl des Stoffs, bei der Arbeit am Libretto und schließlich bei seiner Komposition gegenwärtig. Von höchster Symbolkraft ist es, daß er an den Anfang des Stücks, quasi als Leitmotiv des Bohème-Lebens, ein Thema aus seinem „Capriccio sinfonico“ setzte, das seinerseits die Quintessenz des Studiums am Konservatorium darstellt. Die fiktive Situation der Pariser Lebenskünstler verschmilzt mit der realen des Mailänder Kompositionsschülers.

Puccini kannte Paris nicht, als er mit der „Bohème“ beschäftigt war. Und doch soll ein so distanzierter Kritiker wie Debussy behauptet haben, niemand habe das Paris dieser Zeit so gut beschrieben wie Puccini in der „Bohème“. Der Grund dafür ist, daß Puccini eben nicht Paris beschrieben hat, sondern das

Paradigma irgendeiner mitteleuropäischen Großstadt und damit auch sich selbst in Mailand. Beide „Bohème“, die von Murger wie die von Puccini, reflektieren substantielle eigene Erfahrungen, und das gibt ihnen ihre stilistische Glaubwürdigkeit.

Illicas und Giacosas (und Puccinis) Libretto trifft den Geist seiner Vorlage ziemlich genau. Dabei kommt keine der vier Szenen der Oper bei Murger in dieser Weise vor. Sie sind vielmehr zusammengesetzt aus zahlreichen Details, die in der Erzählung verstreut enthalten sind und zum Teil in ganz anderem Zusammenhang stehen. Diese Verdichtung hat dem Libretto gut getan, es gewinnt dadurch dramatische Geschlossenheit. Anders als im Buch ist in der Oper die Liebesgeschichte zwischen Mimi und Rodolfo der rote Faden, an dem die Handlung sich entlangbewegt. Dabei wurde die Figur der Heldin allerdings gründlich verändert. Murgers Mimi ist eine Verwandte der Prévostschen Manon Lescaut: leichtfertig, liebeshungrig, lebenslustig. Vielleicht um diese Parallele zu vermeiden, haben die Librettisten der Oper aus Mimi ein sentimentalisch-reines Mädchen gemacht und ihr fast alle koketten Züge genommen. Ihre Geschichte wurde (wie schon in Murgers Bühnenfassung) mit der von Francine verschmolzen, in der Erzählung eine Episoden-Figur mit einem Schicksal, das dem der Opern-Mimi sehr ähnlich ist.

Ein Vergleich mit dem gleichzeitig entstandenen Libretto Leoncavallos zeigt, daß Puccinis Buch dem des Konkurrenten gerade deshalb überlegen ist, weil es sich nicht sklavisch an Murgers Geschichten hält. Leoncavallo versuchte Logik in die Handlung zu bringen und dabei Murger treu zu bleiben – diese Quadratur des Kreises konnte einfach nicht gelingen. Puccinis absichtsvoll diskontinuierliche Szenenfolge ist Murgers Geist viel näher, weil sie dessen sprunghaftes Erzählen mit den originären Mitteln einer Theater-Dramaturgie nachvollzieht. Er wußte, warum er immer soviel Mühe auf ein stimmiges Libretto verwandte, bevor er sich zum Komponieren entschloß.

„La Bohème“ beginnt mit dem Thema des schnellen Mittelteils aus dem „Capriccio sinfonico“. Puccini hat diese Übernahme wie meistens in solchen Fällen bewundernswert in den neuen Zusammenhang integriert – man könnte auch umgekehrt sagen: den neuen Zusammenhang dem alten Modell angepaßt. Thematisch beherrscht die „Capriccio“-Musik den ganzen ersten Teil



Während der Arbeit an „La Bohème“: Giacosa, Puccini, Illica

des Akts. In die Nischen ihres peitschenden Rhythmus schmiegen sich die Dialoge zwischen den Freunden Rodolfo, Marcello und Colline.

Rodolfos kurzes Auftritts-Arioso „*Nei cieli bigi*“ („Unter dem grauen Himmel“), das im weiteren Verlauf zu einem seiner Hauptthemen wird, soll wiederum eine Übernahme sein: es war angeblich bereits für „*La Lupa*“ komponiert worden, wo es kurioserweise den strahlenden Himmel Siziliens besungen haben soll. Die ganze Szene mit ihren zahlreichen Taktwechseln und farbigster Instrumentierung klingt wie eine freie, spontane Improvisation und ist doch musikalisch aufs genaueste aus vorhandenem Material konstruiert.

Mit dem Erscheinen Mimis ändert sich auch musikalisch die Szenerie. Zaghafte tastet sich Akkord zu Akkord, mit vorweggenommenen fragilen leitmotivischen Elementen aus Mimis klanglicher Sphäre, aber bei alledem wird eine äußerste Vielfalt der orchestralen Farben bewahrt.

Aus der erregten Suche nach Mimis verlorenem Schlüssel entwickelt sich fast unvermittelt, nur durch eine plötzliche Tempo-Rückung in weniger als die halbe Geschwindigkeit angekündigt, Rodolfos berühmte Arie „*Che gelida manina*“. Der Form nach ist es natürlich keine klassische Arie, sondern ein durch Wagners Bruch mit der Nummern-Oper bestimmter epischer Monolog. Inhaltlich läßt er die Handlung nicht stocken, sondern treibt sie mit der Selbst-Schilderung von Rodolfos Existenz voran. Musikalisch enthält er die Elemente, die solche Soli in Puccini-Opern von nun an immer charakterisieren: die Deklamation in der Nähe der gesprochenen Sprache (was eine komplizierte rhythmische Notierung mit unzähligen Triolen in verschiedenen Ton- und Pausen-Längen verlangt), damit zusammenhängend synkopierte Einsätze der Singstimme auf schwachen Takteilen, sozusagen „hinter“ dem Orchester, und vor allem das unspektakuläre Ende nach einem Höhepunkt im Mittelteil – diese Stücke sind nicht auf den Beifall des Publikums hin geschrieben, sondern trachten ihn zu verhindern, indem sie gleichsam rezitativisch enden; erst seit jedermann diese Arien als Einzelstücke aus Radio-Wunschkonzerten kennt, wissen auch Theater-Auditorien, wo sie zu klatschen haben, um damit Puccinis realistisches Dialog-Konzept zu zerstören.

In solchen natürlichem Sinn geht Rodolfos Solo fast unmerklich in das der Mimi über, das von einer überwältigenden deklamatorischen Freiheit charakterisiert ist, inhaltlich auch wieder nicht anhält, sondern vom Leben der Sängerin redet, und an dem melodischen Höhepunkten extensiv Puccinis berühmte Oktaven-Verdopplung demonstriert, also eine parallele Begleitung der Singstimme in den führenden Orchestergruppen. Bei aller offenkundigen Primitivität des Verfahrens kann man sich seiner starken Wirkung kaum entziehen, und man sollte nicht vergessen, daß erst die Profanierung in den Niederungen der Alltags-Musik diese Technik ihres Reizes beraubt hat: nämlich daß sie eine knappe melodische Floskel für ganz kurze Zeit „leuchten“ lassen kann; inzwischen natürlich hat sie der übermäßige und unökonomische Gebrauch für alle künftigen Zeiten entwertet.

Auch Mimis Arie endet auf kaum überbietbare Weise unspektakulär in einem vielsilbigen einaktigen Rezitativ auf nur drei Tönen – das Stück versandet gegen alle Opern-Tradition in absichtlicher und realistischer Belanglosigkeit, aus der das den Akt beendende Liebesduett sich erhebt, gleichsam aus einem musikalischen Nichts, den Zuhörer genauso plötzlich überfallend, wie die Liebe die beidenden Personen auf der Bühne überfällt. Puccini hat mit solchen Stücken das überraschte Publikum quasi zum Komplizen seiner Komposition gemacht.

So psychologisch dezent der erste Akt endet, so schrill beginnt der zweite. Er ist eines der berühmtesten Beispiele für die um diese Zeit (aber meist in ganz anderer Musik) aufkommende Technik der Montage. Dieser „Bohème“-Akt wurde komponiert, als Gustav Mahler mit seiner 3. Sinfonie begann, einem der großräumigen Montagen-Werke der musikalischen Weltliteratur. Die Montage macht sich zunutze, daß der Hörer ihre Elemente kennt und sich folglich in vertrauter Umgebung wähnt. Aber dieses Wähnen ist natürlich ein Wahn. Denn widersprüchliche Elementen zusammenzufügen bedeutet keine Addition von schon Vorhandenem, sondern eine neue Wirklichkeit.

Die Handlung führt als frische Figur Musetta ein, Marcellos Dauer-Liebe, die aber gerade ein Verhältnis mit dem reichen alten Alcindoro hat. Begleitet von Girlanden der Flöte und der Klarinette beginnt sie ihr berühmtes Walzerlied „Quando me'n vo“. In Puccinis originaler Komposition (nicht in der Fassung, wie

wir sie aus Einzel-Schallplatten-Aufnahmen kennen) ist dieses Stück das klassische Beispiel für eine von ihm künftig oft angewandte Technik: die „Störung“ schöner Melodien. Puccini läßt die Arie nämlich nicht für sich als geschlossene Nummer stehen, sondern verschmilzt sie mit der Handlung, indem er andere ständig dazwischenreden läßt. Der Belcanto, der „schöne Gesang“, bleibt zwar erhalten, aber er ist zugleich integraler Bestandteil der dramatischen Situation (so hatte Wagner sich einmal umgekehrt den „Tristan“ als „italienische“ Oper vorgestellt) – der Sänger soll weder tatsächlich noch gar musikalisch an die Rampe treten, sondern Darsteller einer wahrhaftigen Geschichte bleiben. In dieser Anlage von Musettas Lied hat Puccini wiederum den Versuch gemacht, der Kunstform Oper auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts einen vernünftigen Sinn zu geben und sie aus dem Ghetto ihrer kulturgeschichtlichen Absurdität zu erlösen.

Die letzte Strophe wird mit einem orgiastischen Aufschwung des Orchesters eingeleitet und dann überhaupt nicht mehr von der Protagonistin gesungen, sondern im wesentlichen von ihrem Freund Marcello, was sowohl die dramaturgische „Wahrheit“ stützt als auch den Montage-Charakter bekräftigt. Dann mischt sich, den Walzer-Takt schroff zerschneidend, der Marschrhythmus einer Militärkapelle hinein, die Gassenjungen grölen eine Phrase, die aus der kirchlichen Ministranten-Gregorianik stammt, bis sich alles im Marschrhythmus mit versprengten Floskeln aus den anderen musikalischen Welten sammelt.

Es entsteht so nicht nur einfach ein farbiges Genre-Bild. Vielmehr bricht die musikalisch verschränkte Montagen den Folklorismus auf: wir befinden uns dank dieses Verfahrens nicht in einem angebliche Paris von 1830, sondern bei einem italienische Komponisten von 1895. Die Montage rekonstruiert eine künstlerische Wahrheit, die ihren einzelnen Elementen nicht zukommen könnte.

Der dritte Akt bietet atmosphärisch eine ebenso krasse Differenz zum zweiten, wie dieser sich vom ersten unterschied. Nach dem ausgelassenen Treiben im Quartier Latin spielt er an einer Zollstation im Süden von Paris mitten im Winter, der dem Weihnachtabend folgt. Es liegt Schnee. Im Orchester spielen über einem endlos langen Quinten-Orgelpunkt der Violocelli vor allem Flöten, Harfen und Violinen, unterstützt von einzelnen Triangel-

Schlägen und rhythmisch notiertem Gläser-Klingen aus der benachbarten Kneipe. Diese Instrumentation ist von klirrender Kälte, und der ungewöhnliche Effekt der leeren Quinten über eine so lange Strecke hat bei den zeitgenössischen Kritikern erhebliche Irritationen hervorgerufen, während der uralte Verdi gerade diese Stelle sehr gelobt haben soll. Der ganze Anfang des Akts ist nichts als fröstelnde Atmosphäre – die Wärme der Kneipe, aus der Fetzen von Musettas Walzer und ein Chor fröhlicher Zecher dringen, ist unsichtbar hinter die Szenen verlegt. Nur langsam kommt eine Handlung in Gang: Mimi, von Motiven ihres Arien-Themas angekündigt, ist auf der Suche nach Rodolfo.

Das melodische Material des „Halb-Quartetts“ Mimi – Rodolfo stammt aus dem Lied „Sole e amore“ von 1888, eine – auch durch seine klare Instrumentierung – unerhört schöne Passage. Die erneute Übernahme demonstriert wiederum, daß Puccini den dritten „Bohème“-Akt sozusagen bereits komponiert hatte, bevor er richtig wußte, was sein Inhalt sein würde. Abgesehen von dem frostigen Quinten- Anfang gehört die gute Musik offenbar nicht recht zur Handlung des Akts – seine Brüchigkeit ist unverkennbar, wenn man nicht nur bewußtlos der Musik lauscht. Auf ganz merkwürdig äußerliche Weise hat Puccini endlich dem Akt so etwas wie Geschlossenheit zu geben versucht: an den Anfang und den Schluß hat er zwei jeweils gleiche kadenzierende Akkord-Schläge im Fortissimo des Orchesters gesetzt, was weder zum Anfang noch zum Schluß paßt – eine gleichsam verzweifelte Geste, die Einheit bestätigen soll, wo keine besteht.

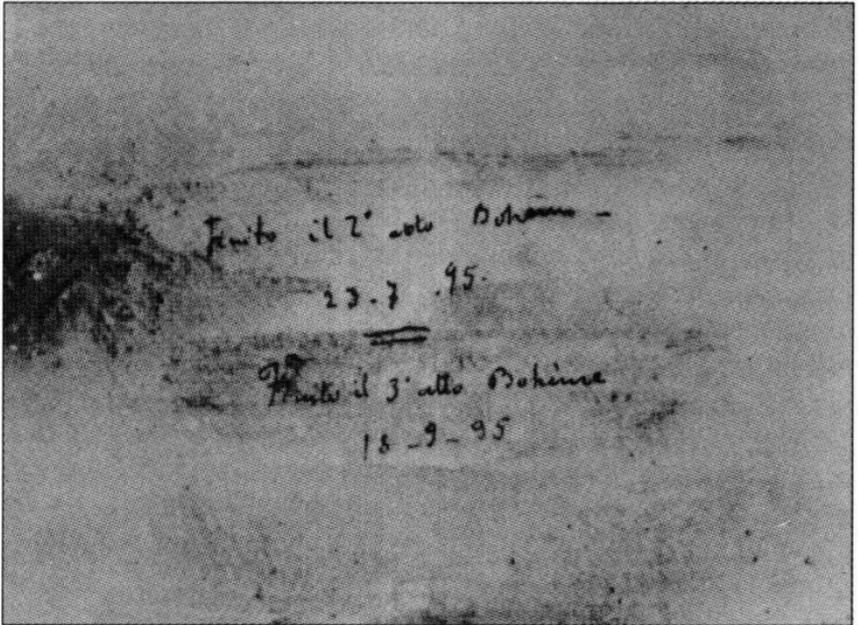
Mit dem vierten Akt begibt Puccini sich wieder auf sichereres Gebiet: er kehrt zunächst zur Stimmung des ersten Akts zurück. Wir sind erneut in der Bohèmien-Dachstube, und die Männer-Freunde sind so allein und auf sich verwiesen wie zu Beginn der Oper. Marcello und Rodolfo hängen den Erinnerungen an ihre verflissenen Geliebten nach – Anlaß für die Musik, mit wenig neuem Material in altbekannten Motiven die bisherige Geschichte zu reflektieren.

Erst mit dem Erscheinen von Musetta und Mimi ändert sich nicht nur das szenische, sondern auch das musikalische Bild, gleich zu Anfang mit einem äußerst dissonanten Akkord, der mit einem Sforzato von Holzbläsern und Solo-Bratsche über einem Quinten-Tremolo der Bässe instrumentiert und kaum mehr tonal inter-

pretierbar ist, bevor der sich in den „korrekten“ Dominantakkord von a-Moll auflöst (23 Takte vor Ziffer 13). Knappe Bläser-Synkopen (vor Ziffer 14) drücken die Erregung der Situation aus: Mimi ist todeskrank zu Rodolfo geflohen, sie will in der Kälte seiner Dachstube sterben, um da die Wärme der Liebe zu finden.

In den Überlegungen, wie man Geld aufreiben könnte, um für die frierende Mimi einen warmen Muff zu besorgen, singt Colline ein etwas alleinstehendes Lied auf seinen alten Mantel, den er zu diesem Zweck verkaufen will. Puccini fängt die sonderbare Stelle musikalisch mit Akkord-Zitaten aus dem letzten Akt der „Manon Lescaut“ ab, wie er gleich darauf Mimis Solo „Sono andati“ mit Klängen beginnt, die deutlich an die letzte Manon-Arie erinnern. Der merkwürdige Reflex auf die vorige Oper läßt sich nur als Versuch erklären, Mimis Figur und Schicksal eben doch als Ergebnis leichtfertigen Weiblichen Tändelns darzustellen – was zur Mimi der Oper wenig paßt, wenn auch zur Mimi in der Erzähl-Vorlage des Henri Murger. Puccini ging da offenbar einiges im Kopf herum, und das waren anscheinend nicht nur kompolitio-rische Probleme, sondern vor allem solche seiner eigenen männlichen Existenz, die (im Leben bewußt, im Kunstwerk wohl eher unterbewußt) eines sehr bestimmten Bilds von der Frau bedarf – eines so reizvollen wie angsterzeugenden Bilds zugleich. Der bald danach eintretenden Tod ist gleichsam beiläufig gestaltet: Mimi scheint einzuschlafen, was die Musik (vor Ziffer 29) durch eine Deklamation auf gleicher Tonhöhe über sechs Takte nachvollzieht. Die Heldin stirbt also ohne große Geste, ganz unspektakulär, so wie der Tod wohl „wirklich“ sein mag. Was „La Bohème“ an ihrem tränenseligen Schluß gerade noch vor dem Abgleiten in die übliche schlechte Sentimentalität bewahrt, ist eben diese wirklichkeitsnahe Beobachtung eines Sterbens: es wird nicht in strahlender Kantilene der Sterbenden vorgeführt, sondern in einem fast unmerklichen Verlöschen der Stimme.

Das Verfahren charakterisiert insgesamt die Technik des reifen Puccini, die eine Technik an der Schwelle des 20. Jahrhunderts ist. Hier sollen nicht mehr gesellschaftlich Theater-Ereignisse verhandelt werden, sondern Geschichten von real existierenden Menschen, gleich aus welcher Zeit. Seit längerem schon hat es Puccini wenig interessiert, was ein gewöhnliches Opern-Publikum auf der Bühne zu sehen wünscht.



Kritzeleien Puccinis an der Wand seines Arbeitszimmers in Pescia, wo er im Sommer 1895 den 2. und 3. Akt von „La Bohème“ vollendete: „Den 2. Akt Bohème beendet am 23. 7. 95 – den 3. Akt Bohème beendet am 18. 9. 95.“

Wenn Mimi davon erzählt, was sie tut, gewinnt ihr musikalisches Stottern zum ersten Mal eine gewisse Form. Sie spricht davon, daß sie Blumen stickt, dabei träumt, schöne Bilder hat. Anzüglich, ein bißchen frech setzt sie hinzu: „So sind meine Blumen wunderbare Dichter.“ Auf diese Weise kontert sie dem Dichter: „Verstehen Sie mich?“ Er antwortet: „Si“ Dieses „Si“ Rudolfos mitten in einer Sopran-Arie bringt sie völlig durcheinander. Sie wiederholt den Beginn der Arie, stottert, redet ein wenig Unsinn. Erzählt, daß sie dort oben in ihrem Zimmerchen ganz allein (!) lebt, und nun kommt der eigentliche ariose Aufschwung: Mit dem Bild vom Kuß der Sonne geschieht eine Entfaltung von fast fiebriger Kreatürlichkeit im Unterschied zur vorangegangenen eleganten Melodiensprache Rudolfos.

Mimis Melodie blüht sehnsuchtsvoll hektisch auf und fällt plötzlich wieder in sich zusammen, als sie entdeckt, daß ihre Blumen, die sie kurz vorher noch ganz stolz beschrieb, eigentlich nur tote Dinge sind. Schnell will sie sich verabschieden, betreten und erschrocken, daß aus ihrer Vorstellung eine Arie geworden ist.

Eben diese Arie halte ich für eines der besten Beispiele dafür, in welchem Maß Musik fähig ist, ein Individuum, eine individuelle Situation und einen Charakter zu zeigen, gleichzeitig den sozialen Typus dieses Charakters zu definieren und die Leidenssituation, den pathologischen Zustand transparent zu machen.

Wir erfahren gerade durch die Schönheit dieser Musik die Affinität zum Traurigen dieses Schicksals, zum Tragischen dieses Charakters.

Götz Friedrich

Peter Gülke

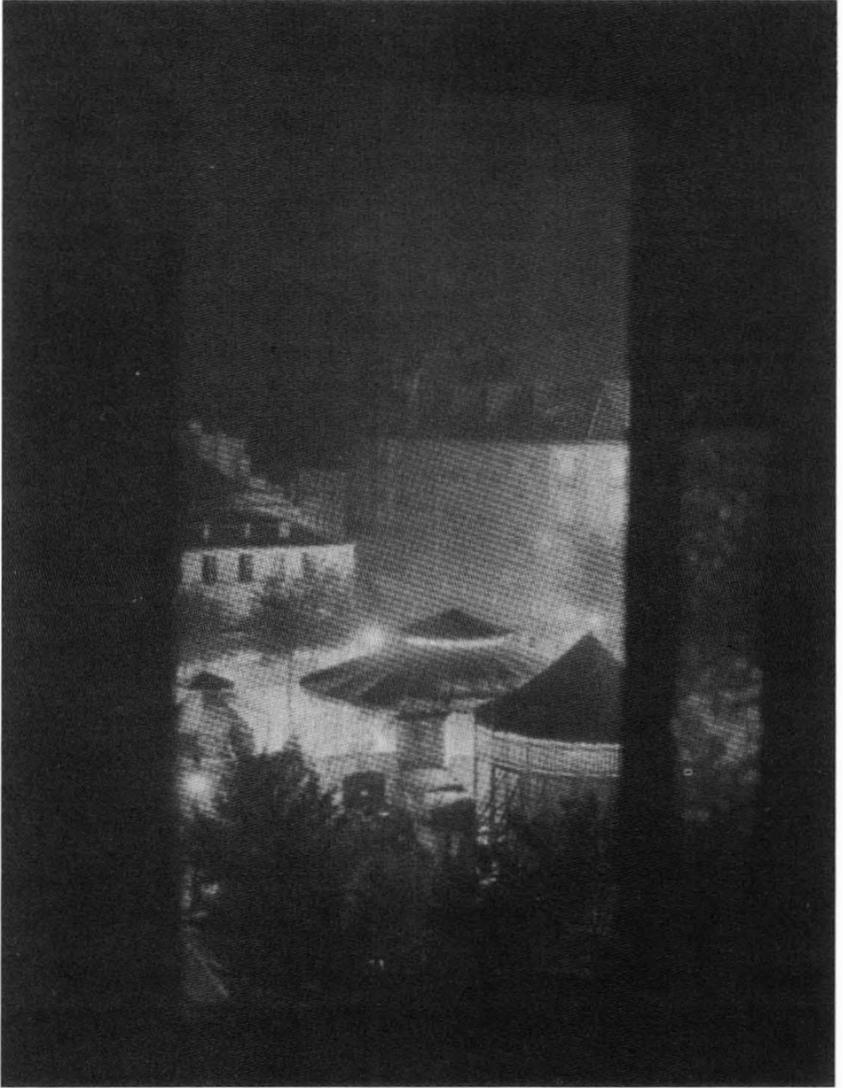
„Er fand die Poesie“

Zur Sprache eines Beginns

Wenn die Freunde lärmend ins Momus ziehen, haben die beiden da oben, die zum ersten Mal und noch gar nicht lange beisammen sind, bereits eine eigene Geschichte und ihre eigene Sprache; ihnen und uns verdeutlichen dies zuerst die störenden, Distanz und Hintergrund schaffenden Einblendungen der Rufe von unten. Danach schon bekannte Musik (von formaler Rundung der Szene sollte man erst ganz zuletzt sprechen), und doch, weil zitiert, ganz andere: Rodolfo hatte sich Mimi zunächst fast bescheiden-rezitativisch vorgestellt, war erst bei „*Talor dal mio froziere ruban tutti i gioielli due ladri*“ ins tenoral pathetische Cantabile umgestiegen mit hier wohl statthaftem sängerischem Imponiergehabe; und er schwärmt davon, Mimi vor Augen, wie gern er seine Tagträume gegen noch schönere Wirklichkeiten eintauschen würde. Dabei nun wird die Melodie ganz und gar seine, er eignet sie sich, in den melodischen Vorrat des Stückes hineingreifend – eine Vorform erklingt ausgerechnet beim Auftritt des Hausbesitzers! –, mit herrischem Gestus an.

Und dann – das gassenhauerisch Gesinge der Freunde verhallt unten – kehrt sie wieder, viel dunkler tönend als vordem, mit tiefen Flöten und Klarinetten von großer sinnlicher Wärme – und sie bezeichnet, nun wie von selbst eintretend und nicht mehr Vehikel der Worte, wie durch die Situation herbeigerufen, den seltenen Augenblick, da zwei Menschen miteinander glücklich sind und dies auch wissen, da sie im Zugleich von Darinnensein und Bewußtsein verweilen dürfen und das eine am anderen sich steigert. Wie präzise das wahrgenommen ist! „Beim Umwenden erblickt Rodolfo Mimi wie von einem Heiligenschein umgeben, und er betrachtet sie hingerissen“; er sieht sie im Bilde, sieht sie als Bild; dazu die Melodie aus seiner Arie, von ihm und vom Wort abgelöst, schon zum Symbol geworden und angekommen genau in der Situation, zu deren Beschreibung er sie erfand, wie hingegossen für die beiden, die von ihr sich tragen, sich einschließen lassen. Sie birgt die beiden in dem Innenraum ihrer

ersten Intimität, und der wird greiflich zumal anhand dessen, was draußen bleibt – Marcells fröhlich spottendes „Er fand die Poesie!“ Rodolfo steigert, stammelnd vor Glück, das Cantabile der „einschließenden“ Melodie durch fast kontrapunktisch Dazugezungenes, als wolle er sie erreichen und vermöchte es nicht. Erst später, und dann jubelnd groß, nehmen die beiden die Melodie und damit in effigie sich gegenseitig in Besitz und können danach schon sehr vertraut verhandeln, ob man hier oben bleiben oder den Freunden folgen und später, „al ritorno“ sich gehören sollte; das geschieht heiter, leicht, verspielt, gelöst. Wie das Mädchen sein Ja hinter der verschmitzten Abwehr der voreiligen Zudringlichkeit des Mannes versteckt, so flüchten beide vor aller hier banalen, indezenten Direktheit ins Ritual. Sie führen eine Szene auf, die über ihr Einverständnis und dessen Spielräume viel mehr als jeder Schwur; sie zitieren – und können dies (noch deutlicher nun als mit Rodolfos Melodie nach dem Abgang der Freunde), weil es für sie schon etwas Zitierbares gibt – an welcher Feinheit der Partitur sich eine falsch verstandene italianatà des Singens, die Tonfolgen unempfindlich ins pure Legato bügelnd, oft versündigt. Zum Zitat des „eiskalten Händchens“ erbittet und erhält Rodolfo Mimis Arm, „con molto grazia“ veranstaltet er auf diese Musik der allerersten, scheuen Berührung eine Zeremonie, fast, daß ihr jetzt eine sehr gedehnte Gavotte unterlegt scheint. Eben diese Überhöhung ihres ersten musikalischen Liebeswortes können die beiden sich bereits leisten, so genau wissen sie schon, was es bedeutete und, daß diese Bedeutung das Ritual sehr wohl trägt, wenn nicht verlangt: denn der erste Blick, die erste Berührung sind schon vorüber.



Place Saint-Jacques, Paris, 1945



Puccini in jungen Jahren

Massimo Mila

Die Neuartigkeit der „Bohème“

Der erste und unmittelbarste Eindruck ist, daß wir mit Erstaunen entdecken, wie wenig Ähnlichkeit diese Musik mit anderen musikalischen Werken hat, die um diese Zeit entstanden sind. Catalani, der Komponist, der für den Versuch eines Vergleichs am ehesten in Frage käme, sei es wegen der gemeinsamen Herkunft aus Lucca, sei es wegen der Gleichartigkeit und wegen der beiderseitigen Neigung zu einem melancholischen Sichzurückziehen der Seele in sich selbst, die typisch für das *Fin de siècle* war, Catalani bleibt auf musikalischem Gebiet völlig außer Betracht. Die Ursprünge im Französischen, von denen so oft die Rede ist, lassen sich in der „Bohème“ besonders schwer glaubhaft machen, wenn man sich nur vergegenwärtigt, wer diese Musik geschrieben hat: Massenet, der in der „Manon“ sich selbst fand, lebt nicht mehr, und Debussy war tatsächlich noch nicht einmal da.

Dagegen bemerkt man in der Abfolge der Harmonie – und zwar besonders bei der Übertragung auf das Klavier – eine Farbtönung, die hier durchaus fremdartig anmutet. Daraus auf etwaige Einflüsse zu schließen erscheint so gewagt, daß man eher zögert, hier darauf einzugehen. Auch wenn man es kaum glauben möchte, so ist es doch eine Tatsache, daß viele Harmonien in der „Bohème“ eine seltsam spanische Färbung zeigen. Vielleicht wäre die kritische Puccini-Forschung, wenn sie sich von ihrer gefühlsbetonten Verhimmelung löste, eines Tages in der Lage, auf Grund von greifbaren Untersuchungsergebnissen zu beweisen, daß Puccini zur Zeit der Komposition der „Bohème“ bereits Kenntnis von den ersten Klavierstücken von Albeniz und von Granados hatte. Chronologisch wäre dies zwar kaum möglich und es würde einem Wunder an rechtzeitiger Information gleichkommen, zumal in einer Zeit, in der es noch kein Radio gab, um Entfernungen zu überwinden. Doch es ist unbestreitbar, daß viele Harmonien im ersten Akt der „Bohème“ (und sie kehren in den folgenden wieder, dank dieses feinen Systems von Wiederholungen zum Zwecke der Rückerinnerung, mit dessen Hilfe diese Oper so stark zu ergreifen vermag) – daß viele Harmonien,

wenn sie überhaupt an eine Musik anklingen, die in jener Zeit entstanden ist, dann an den ureigensten Charakter der spanischen Musik.

Soll nun mit dem Hinweis auf diese Entsprechungen vielleicht eine stilistische Abhängigkeit Puccinis behauptet und die Originalität unseres Komponisten geschmälert werden? Ganz gewiß nicht. Es ist klar, daß es sich hier um gelegentliche neugierige Interessiertheit handelt, die völlig eingeschmolzen wurde in dem Brennpunkt einer ausgeprägten Persönlichkeit. Aber die stark entwickelte Neigung, auf dem laufenden zu sein über Harmonien, an denen er vielleicht Gefallen finden könnte, wobei der zeitliche Faktor jedoch Probleme aufwirft, erlaubt vielmehr eines festzustellen: Jenes aufgeschlossene und verständnisvolle Interesse für musikalische Neuerungen, das Puccini von seinen Kollegen von der veristischen Oper unterscheidet, das ihm aber gewöhnliche erst in einem vorgerückten Lebensabschnitt zugesprochen wird, etwa für die Zeit von „Mädchen aus dem Goldenen Westen“, vom „Triptychon“ und von „Turandot“, war von Anfang an in ihm wirksam und lebendig.

Es ist nun nicht so, wie mancher argwöhnen könnte, daß Puccini erst nach Vollendung seiner ursprünglichsten Werke Umschau gehalten und in der Kenntnis der zeitgenössischen musikalischen Probleme eine Art Ersatz für die Inspiration gesucht hätte. Nein, schon lange vor dem berühmten Jahr 1923, als er den Zug bestieg, um zu einer Aufführung des „Pierrot lunaire“ von Schönberg zu fahren, schon seit der glücklicheren Zeit seiner Jugend war Puccini von sich aus begierig nach der neuen Musik. Bei ihm gab es nicht jenen Haltung von vorgefaßter Feindseligkeit, jenen von Konservatismus geprägte Einstellung, die den stilistischen und kulturellen Horizont anderer, von der Menge nicht weniger begünstigter Opernkomponisten so sehr verengte. Und mit derselben Wachheit, mit der er unter den modernen Experimenten die mit größter Wahrscheinlichkeit lebensfähigen herauszufinden wußte, verstand er es auch, trotz allem bekundeten Respekt diejenigen spurlos an sich vorüberziehen zu lassen, von denen er sich bewußt war, daß sie ihm nichts Verwertbares zu bieten hatten. Bei Puccini war es weniger ein Sichaneignen als ein „Vorausahnen“, ein instinktives Auffangen dessen, was in der Luft lag an Fortentwicklung der musikalischen Ausdrucksweise. Und wenn beim Studium der „Bohème“-Partitur am meisten die

Feststellung überrascht, wie wenig Ähnlichkeit diese Musik mit dem hat, was bis dahin im allgemeinen geschrieben wurde, so entdeckt man andererseits mit etwas weniger Verwunderung, wie sie dann und wann an andere Musik erinnert, die erst noch kommen sollte.

Nur eine große und naheliegende Beeinflußung scheint Puccini in der „Bohème“ offen zuzugeben, nämlich diejenige von seiten Verdis, genauer gesagt von „Falstaff“. Und zwar deshalb, weil die Beeinflußung nicht eigentlich die musikalische Erfindung betrifft, sondern nur die Beziehung zwischen Wort und Gesang, jene viel beredete Abschaffung der Arie als geschlossene Form, die das umwälzende Vermächtnis gewesen war, das der Schöpfer der berühmtesten italienische Opernarien hinterlassen hatte.

Auch hier führt das Studium der Partitur zu einer Korrektur der allgemein übernommenen kritischen Feststellungen. Meistens pflegt man in „Gianni Schicchi“ das Resultat der Beschäftigung mit „Falstaff“ zu sehen, denn dort ist die Analogie um so einleuchtender wegen der Komik des Stoffes und der musikalischen Ausdrucksweise, während man die „Bohème“ zu den „melodienreichsten“ Opern Puccinis rechnet, ebenso wie „Manon“, wie „Butterfly“ und „Tosca“. Anlässlich der jüngsten Puccini-Feiern in Lucca und Viareggio hat Ildebrando Pizzetti in Übereinstimmung mit seinen bekannten Ansichten über das musikalische Drama der Frage aufgeworfen, „inwieweit der Melodiker in Puccini der Feind der Komponisten gewesen sei“. Jetzt, bei der Lektüre der Partitur, kann man sich überzeugen, daß gerade die „Bohème“, jene so populäre Oper, aus der jedermann kurz Stichproben und Motive vor sich hin zu singen vermag, noch vor „Gianni Schicchi“ dasjenige Werk ist, das am wenigsten „jenes Wohlgefallen an leichten periodischen Melodiebildungen“ durchgehen läßt, dem Pizzetti den Vorwurf macht, die konsequente Entwicklung des Dramas zu verzögern. Offensichtlich hatte Puccini in den nur drei Jahren nach der „Falstaff“-Uraufführung gründlich über Verdis Verfahren in diesem Werk nachgedacht mit einem Ergebnis, das nicht gleichbedeutend ist mit dem Verzicht auf Melodien. Vielmehr darf man sagen, daß jeder Satz, jeder halbe Vers des Librettos, jeder Takt eines Zwiegesprächs gesättigt mit Melodien ist. Aber gerade die Periodenbildung bei den Melodien erfolgt nur in kurzen Ausmaßen, sie richtet sich nach der szenischen Funktion des Wortes sowie der Situation und besteht nicht auf einer

Entfaltung um ihrer selbst willen. Die Melodie nimmt einen lockeren und phantasievollen Verlauf wie die Launen von Mimi und Musette, sie ist ausgelöst und beinahe Wort für Wort vorgezeichnet von den Gepflogenheiten des Operngesangs und von den natürlichen Erfordernissen der Stimme, mit dem Wechsel von hoch und tief, mit Spitzentönen an der richtigen Stelle. Von der „Bohème“ haben die Leute eine Menge einzelner Phrasen im Kopf „Cercar che giova?...“ (Was soll das Suchen?), „O Mimi tu più non torni...“ (O Mimi, du kehrst nie wieder), usw., aber kaum zusammenhängende Organismen in Form einer ganzen Arie.

Es gibt in der „Bohème“ nur wenige Fälle, wo ein melodischer Kern sich soviel Selbständigkeit anmaßt, innerhalb der dramatischen Entwicklung sich wie ein gefährlicher Tumor auszubreiten. „Mi chiamano Mimi“ (Sie nennen mich Mimi) ist eine Arie, gewiß, aber sie ist erstaunlich in die Handlung eingebettet. Dann sind da die sechzehn Takte von „Nei cieli bigi...“ (Auf dem grauen Himmel...). So sehr ist die übliche Eröffnungsarie zusammengeschrumpft, und wie alle Eröffnungsarien entscheidet sie nichts im voraus, denn wir sind am Anfang der Oper, das Drama hatte noch nicht die Gelegenheit, in Gang zu kommen, so daß keine Gefahr besteht, eine etwas ausgesponnene Melodie könnte es aufhalten. Ferner haben wir im zweiten Akt die Arie der Musette, die gewiß ziemlich breit ausgearbeitet ist und eine Art Ruhepunkt darstellt. Doch sie ist szenisch gerechtfertigt durch die Einführung einer neuen Person, die mit ihrer provokanten und auffallenden Erscheinung für einen Augenblick die Aufmerksamkeit aller anderen fesselt, und damit ist die Atempause, die sie dem Handlungsverlauf aufnötigt, in sich selbst dramaturgisch notwendig.

IV

LA BOHÈME

– Themen –

(Die Kälte – Die Liebe – Die Stimme)

Immer spielt ihr und scherzt? Ihr müßt!

*O Freunde! Mir geht dies in die Seele,
denn dies müssen Verzweifelte nur.*

Friedrich Hölderlin

Charles Baudelaire

Brumes et Pluies

(Nebel und Regen)

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau.

Dans cette grande plaine où l'autan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau.
Ouvrira largement ses ailes de corbeau.

Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
O blafardes saisons, reines de nos climats,
Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
– Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.

O Spätherbst, Winter, schmutzdurchtränkter Frühling, einschläfernde Jahreszeiten! euch liebe und lobe ich, daß ihr mein Herz und Hirn so einhüllt mit dunstigem Bahrtuch und schemenhaftem Grab.

Auf dieser weiten Ebene, wo der kalte Nordsturm sich umtreibt, wo in langen Nächten sich die Wetterfahne heiser schreit, wird meine Seele besser als zur Zeit des lauen Lenzes weit ihre Rabenflügel spreiten.

Dem Herzen voll Verdüsterung, auf das seit langem schon der Reif sich senkt, ist süßer nichts, o bleiche Jahreszeiten, Herrscherinnen unsrer Breiten,

Als unveränderlich der Anblick eurer fahlen Finsternisse – es sei denn dies: an mondlosem Abend, zu zweien, den Schmerz in Schlaf zu wiegen auf verdächtigem Lager.



*Ich bin krank von Paris. Ich sehne mich nach den Wäldern mit ihrem herben Duft, ich sehne mich nach der Bewegungsfreiheit meines Bauches in den weiten Hosen und ohne Weste, ich sehne mich nach dem Wind, der frei und süß von See her weht, ich möchte aus vollen Lungen die salzige Luft atmen!
Ich hasse das Pflaster!
Ich hasse Paläste!
Ich hasse große Städte!
Ich hasse Säulen!*

Puccini 1898 aus Paris, wo er die französische Erstaufführung der „Bohème“ überwachte

Alexander Kluge

Kälte ist keine Energie

Kälte ist keine Energie und kann deshalb auch nicht zurückgestrahlt werden... Das war interessanter als sie gedacht hatte, denn sie war hier nur hereingeschneit, weil es für den Englisch-Kurs der Volkshochschule, ein Stockwerk tiefer, zu spät war. Sie hatte die S-Bahn um eine Viertelminute verpaßt, ja nur 10 Sekunden früher und sie hätte sich noch durch die automatische Tür hineingezwängt. Dann aber wollte sie nicht aus der Tür rechts hinter dem Vortragenden in den Unterrichtssaal, vor aller Augen, während des Unterrichts eintreten und (auf englisch oder deutsch?) eine Entschuldigung murmelnd, sich zu einem Platz durchzwängen, aller Augen auf ihre Kleidung, ihrem Gesäß, ihrem Hals, deshalb war sie panikartig in den Saal 109, ein Stockwerk höher, geeilt, der frontal zum Vortragenden betreten werden kann. Auf einem der Plätze neben der Tür saß sie unauffällig und dachte hinsichtlich der Kälte, welche nicht die Kraft hat zurückzustrahlen, ja überhaupt keine Kraft, sondern ein Zustand ist, an das Unvermögen Achims überhaupt, zu bemerken, wenn sie ihm kalt oder hitzig gegenüberstand. Er war nicht in der Lage irgendetwas, was er empfing, zurückzustrahlen. In Florenz aber, in einem der früheren Jahrhunderte der Stadt, bauten Gelehrte (Rhetoriker) einvernehmlich vor dem Herzog, einem der Lorenzo-Bankiers, eine Reihe von Geräten auf: einen Eisblock (wie Achim, müde), verbunden mit einem Spiegel, nun sollte der Strahl oder die Reflexion des Eises, eine Art von heißer Suppe in einem Topf kühlen. Dieses Experiment an einem Frühlingstag gelang nicht sofort eindeutig, da ja die Suppe an der Luft auch ohne Einwirkung der Eisstrahlen kühlte. Irgendwie war aber dann bewiesen, daß Eis nicht strahlt, während ein neben dem Eisblock befestigtes Licht (als Wärmequelle), auf komplizierte Weise gespiegelt, nicht mechanisch, Pünktchen für Pünktchen, aber doch, wie man heute weiß, in Intervallen an bestimmten erogenen Stellen der Materie die Kraft, die in ihm steckt, weitergibt, erinnernd an verglühende Kohlen, solange, bis nichts mehr übrig ist. Das war eine schöne Dreiviertelstunde, für den Kurs hatte Gerda nicht bezahlt. Sie beschloß, sich von Achim dringlich zu trennen, führte den Beschluß am Abend aber nicht aus, weil sie noch in Eile war.

Roland Barthes

„Wenn mein Finger unversehens...“

Aus den „Fragmenten einer Sprache der Liebe“

BERÜHRUNGEN. Die Figur bezieht sich auf jeden inneren Diskurs, der durch den flüchtigen Kontakt mit dem Körper (genauer: mit der Haut) des begehrten Wesens angeregt wird. (...)

Jede Berührung stellt dem Liebenden das Problem der Reaktion: von der Haut wird verlangt, daß sie reagiert.

Ein Händedruck – unerschöpfliches Romanmaterial –, eine sanfte Berührung der Handflächen, ein Knie, das sich nicht wegspreizt, ein Arm, der, als wenn nichts wäre, auf der Sofa-Rückenlehne ausgestreckt wird und an den der Kopf des Anderen sich langsam anlehnt – das ist die paradiesische Region der feinen und verschwiegenen Zeichen: wie ein Fest, nicht der Sinne, sondern des Sinnes. (...)

Diese bedeutungslose Geste, mit der ich beginne, wird von einem anderen Teil von mir fortgesetzt; ohne daß sie, rein körperlich, unterbrochen würde, verzweigt sie sich, geht sie von der einfachen Funktion zum verführerischen Sinn über, dem des Liebesverlagens. Der Sinn (das Schicksal) elektrisiert meine Hand; ich werde dem unerforschlichen Körper des Anderen wehtun, ihn zwingen (sei es, daß er reagiert, sei es, daß er sich zurückzieht oder mit sich geschehen läßt), in das Spiel des Sinnes einzutreten: ich werde „ihn zum Sprechen bringen“. Auf dem Felde der Liebe gibt es kein „acting out“: keinen Trieb, wahrscheinlich keinerlei Lust, nur Zeichen, eine schwärmerische Sprachaktivität: bei jeder flüchtigen Gelegenheit das System (das Paradigma) des Verlangens und der Reaktion aufstellen.

Alexander Kluge

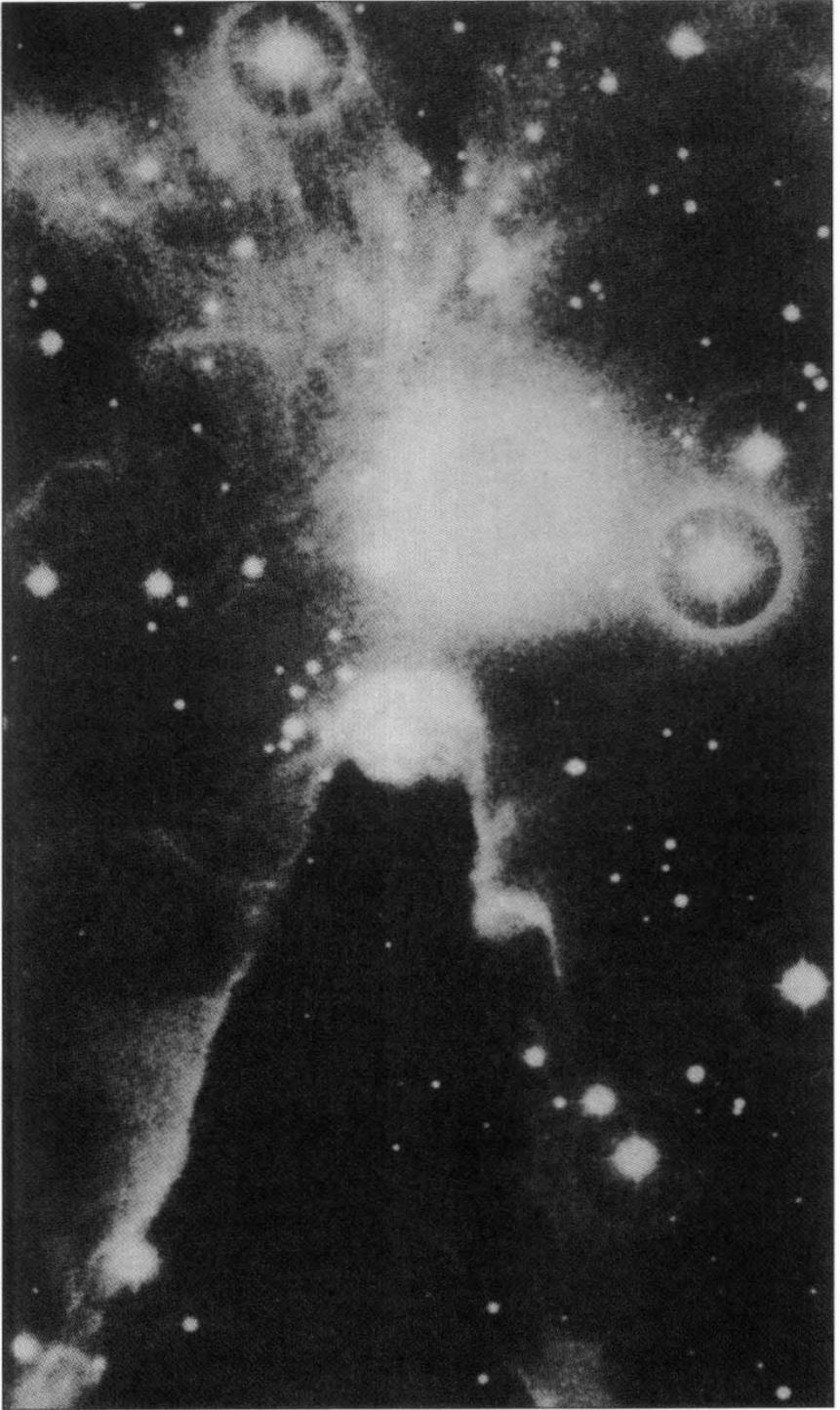
Kurs der Gefühle

Gefühle können unterscheiden. Das ist den Menschen und unserer Gattung mitgegeben, daß sie zwischen heiß und kalt, zwischen stößt mich ab und zieht mich an, zwischen was die Augen freut und was sie nicht leiden können, zwischen Glitzern und dem ersten Gesicht meiner Eltern, das ich in mich aufgenommen habe, zwischen inneren Bildern und äußeren Bildern, also zwischen tausenderlei und einem Unterschiede machen können.

Diese Gefühle betreiben eine Massenproduktion von Unterscheidungsvermögen, und ein solches Unterscheidungsvermögen würde niemals nach Stalingrad führen, es würde gewissermaßen die Trennung nicht häßlicher machen als den Anfang der Verliebtheit usf. Praktisch ist es aber genau umgekehrt. Die Gefühle üben ihr Unterscheidungsvermögen nie zur rechten Zeit aus.

Das einzelne Gefühl täuscht sich nicht, alle Gefühle gemeinsam aber verfolgen einen verherrenden Kurs, als wären sie blind: Dieser einseitige Kurs, von dem wir im Sinne des Fortschritts vorwärts geweht werden, daß es immer wunderbar anfängt im ersten Akt und im letzten Akt fürchterlich endet, daß es im Januar 1933 eine Illusion für 90 % der Bevölkerung gibt und daß 1945 die Enttäuschung in Form von Trümmerstädten ebenfalls zu 90 % oder 100 % erlebt wird. Dieser Verlauf ist sehr typisch. Etwas fängt sehr schön an und es endet grausig. Das ist sozusagen das Wahrscheinliche in der Welt oder die Erfahrung.

Das andere wäre, daß etwas hart anfängt, durch Arbeit geändert wird und anschließend glücklich endet, das wäre die Bauweise von Paradiesen.



Alexander Kluge

„Fifi“

– Liebst Du mich?

– Sie druckste.

– Ich habe etwas gefragt..., beharrte er.

– Ich habe gehört.

– Und?

Sie wollte nicht antworten. Nach einer Weile brachte Fred das Gespräch erneut auf das Thema.

– Würdest du sagen, daß du mich liebst?

– Was muß man da sagen?

– Du sollst etwas dazu sagen. Wozu sind wir zusammen, wenn du zu dem Kern der Angelegenheit nicht beiträgst...

– Aber sagen?

– Liebst du mich oder nicht?

– Daß ich dich *nicht* liebe, würde ich ja nicht zugeben, wie wir hier zusammen sind...

– Das ist keine Antwort. Ja oder nein?

– Eine klare Antwort?

Sie wollte Zeit gewinnen, schälte ihm einen Apfel und reichte ihm Stück für Stück. Die Frage lag ihr nicht.

– Liebst du mich? Sag?

Sie hätte ihn gern ironisch abgefertigt und überhört die Frage, die durch Wiederholung zweifellos nicht gewann. Da er aber ernsthaft blieb, nach einer Antwort dringlich verlangte, äußerte sie sich dahin:

– Ich kann sagen, daß ich es lieber habe, wenn du da bist, als wenn du weg bist.

– Wo weg?



Uraufführung 1896, Cesira Ferrani und Evan Gorga

- Aus meiner Umgebung weg.
- Wie ein Hund?
- Von dem würde ich das so nicht sagen.
- Aber irgendwie anders? „Ich habe Fifi lieber da, als daß er weg wäre?“
- So ähnlich.

Fred war innerlich verletzt. Sie aber konnte sich nicht anders äußern. Auf eine Unwahrheit mehr oder weniger wäre es ihr in diesem Leben nicht angekommen. Aber das Wort: ich liebe dich, hat eine magische Qualität. Man kann es im Leben, dachte sie, nur *einmal* sagen und bei dieser Gelegenheit würde ich – da ich ja gar nicht „man“ bin – fügte sie hinzu, sicherlich aus Aberglauben, gar nichts sagen, schon um das bißchen Liebe, das es gibt – was immer das, in Worten ausgedrückt, ist – nicht zu verscheuchen.

Thomas Mann

„Fülle des Wohllauts“

Aus dem gleichlautenden Kapitel des Romans
„Der Zauberberg“

*Im letzten Kapitel seines zwischen 1907 und dem als Donner-
schlag bezeichneten Ausbruch des Ersten Weltkrieges spielenden
Romans „Der Zauberberg“ beschreibt Thomas Mann im Unter-
kapitel „Fülle des Wohllauts“, wie Hans Castorp, die Hauptfigur
des Romans, sich eine Errungenschaft des Davoser Sanatoriums
„Haus Berghof“ zu eigen macht: ein Grammophon samt diversen
Schellackplatten. Da heißt es in etwa, daß Hans Castorp sich
eines Morgens schon vor dem Frühstück im Salon niedergelassen
hat und mit „gefalteten Händen“ den Platten lauscht, die er sich
auflegt:*

„Zärtliches gab es auf Erden nicht als den Zwiegesang aus einer
modernen italienischen Oper, den Hans Castorp... folgen ließ –
als diese bescheidene und innige Gefühlsannäherung zwischen
der weltberühmten Tenorstimme, die so vielfach in den Alben
vertreten war, und einem glashell-süßen kleinen Sopran – als
sein „Da mi il braccio, mia piccinia“ und die simple, süße,
gedrängt melodische Phrase, die sie ihm zur Antwort gab... Hans
Castorp zuckte zusammen, da hinter ihm die Tür ging. Es war der
Hofrat, der zu ihm hereinschaute – in seinem klinischen Kittel mit
den Hörrohr in der Brusttasche stand er dort einen Augenblick,
den Türgriff in der Hand und nickte dem Laboranten zu. Dieser
erwiderte das Nicken über die Schulter hin, worauf das blau-
wangige Gesicht des Chefs mit dem einseitig geschürzten
Schnurrbärtchen hinter der zugezogenen Tür verschwand und
Hans Castorp sich seinem unsichtbar wohllautenden Liebes-
pärchen wieder zuwandte.

Heinrich Mann

„Die geistige Liebe“

Aus dem gleichlautenden Kapitel
der Lebenserinnerungen
„Ein Zeitalter wird besichtigt“

Ein Opernkomponist, zu seiner Zeit der beliebteste überall. Man schließt sich dem wahllosen Zug an, man teilt die wohl lautende Leidenschaft, die letzte eines Zeitalters, dem unter der Hand das meiste abhanden kommen sollte, seine Lebensstatsachen, seine Reaktionen auf geistige Vorkommnisse. Die Ahnung, daß bald für tiefe Schwärmerei keine Gelegenheit mehr sein werde, ließ mich vielleicht diese ergreifen.

Mir war nichts bewußt, als ich im November 1900, unvergeßliches Datum, auf der hinteren Plattform einer langsamen Pferdebahn von Florenz bergan nach Fiesolo fuhr. Ich fuhr oder ging dort alle Tage, dieses Mal spielte am Weg ein Leierkasten. Damit keine Banalität fehlte, war es ein Leierkasten, der mich mit dem Maestro Puccini bekannt machte. Solange hatte ich weder von seiner Existenz erfahren noch die „Bohème“ gehört. Die wenigen Takte, die der Wind mir zutrug, veranlaßten mich, von meinem Tram abzuspringen. Ich stand und ließ mich entzücken; die reizendste Akrobatin, die auf einem Teppich im Staub ihre lockeren Gliedmaße vorgeführt hatte, wäre schwerlich imstande gewesen, mich so lange zu fesseln.

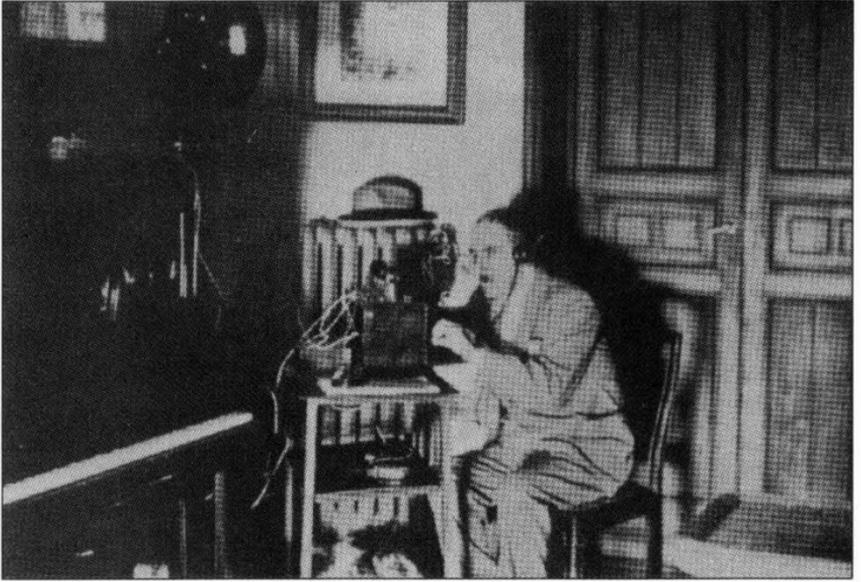
Dies meine erste Begegnung mit einem vollkommenen Darsteller des leidenschaftlichen Lebensgefühls jener Tage: seinem Schmelz, Aufschwung, Todesverlangen.

Roland Barthes

Der Körper der Musik

Auszug aus
„Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn“

Die menschliche Stimme ist tatsächlich der privilegierte (eidetische) Ort des Unterschieds: ein Ort, der sich jeder Wissenschaft entzieht, da es keine Wissenschaft gibt (Physiologie, Geschichte, Ästhetik, Psychoanalyse), die der Stimme gerecht wird: Man ordne und kommentiere die Musik historisch, soziologisch, ästhetisch und technisch, es wird immer ein Rest bleiben, ein Zusatz, ein Lapsus, etwas Unausgesprochenes, das auf sich selbst verweist: die Stimme. Dieses immer „verschiedene“ Objekt wird von der Psychoanalyse zu den Objekten des Begehrens gezählt, insofern es nicht vorhanden ist, nämlich zu den Objekten (a): Es gibt keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus: Es gibt keine neutrale Stimme – und falls mitunter diese Neutralität, dieses Weiß der Stimme auftritt, so ist dies für uns ein großes Entsetzen, als entdeckten wir mit Schrecken eine erstarrte Welt, in der das Begehren tot wäre. Jeder Bezug zu einer Stimme ist zwangsläufig einer der Liebe, und gerade deshalb bricht die Differenz der Musik, ihr Zwang zur Bewertung, zur Behauptung, in der Stimme hervor.



Puccini in seinem Haus in Viareggio beim Radiohören

Bildnachweise:

La Bohème. Texte, Materialien, Kommentare, Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1981. – Clemens Höslinger: Giacomo Puccini, Reinbek 1984. – Alexander Kluge: Die Macht der Gefühle, Frankfurt 1984. – Andrè Kertész, New York 1986. – Brassai, New York 1988.

Textnachweise:

La Bohème. Texte etc. a. a. O. – W. Engler aus: Programmheft der Deutschen Oper Berlin 1988. – C. Casini, „Statuten“ und M. Mila nach: Texte, Materialien etc. a. a. O. – Goebel nach Programmheft Salzburger Landestheater 1989 (gekürzt). – Ch. Baudelaire: Die Blumen des Bösen (Deutsch von Friedhelm Kemp), Frankfurt 1986. – D. Schickling: Giacomo Puccini, Stuttgart 1989. – Peter Gülke: Jahrbuch der Hamburgischen Staatsoper X 1982/83. – G. Friedrich: Jahrbuch der Hamburgischen Staatsoper VI 1978/79. A. Kluge a. a. O. – ders.: Theodor Fontane, Heinrich v. Kleist, Anna Wilde, Frankfurt 1987. – R. Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt 1982. – Thomas Mann: Der Zauberberg, Frankfurt 1967. – Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird beachtet, o. O. o. J.

Inhalt	Seite
Besetzung	3
Handlung	9
LA BOHÈME – ein Text	13
H. Murger: „La Vie de Bohème“ (Auszüge)	15
C. Casini: Zu den autobiographischen Quellen	18
W. Engler: Ungefährliche Bohème	19
LA BOHÈME – ein Begriff	25
Statuten des „Bohème“-Clubs	27
G. Freund: Der Bohèmien	28
H. Goebel: Wortgeschichtliche Anmerkung	29
Ch. Baudelaire: Rêve Parisien	31
LA BOHÈME – eine Oper	37
D. Schickling: Das Meisterwerk	41
G. Friedrich: Mimis Arie	48
P. Gülke: „Er fand die Poesie“	49
M. Mila: Die Neuartigkeit der „Bohème“	53
LA BOHÈME – Themen	57
Ch. Baudelaire: Brumes et Pluies	58
A. Kluge: Kälte ist keine Energie	60
R. Barthes: Berührungen	61
A. Kluge: Kurs der Gefühle	62
A. Kluge: Fifi	64
Th. Mann: „Fülle des Wohllauts“	66
H. Mann: „Geistige Liebe“	67
R. Barthes: Der Körper der Musik	68
Nachweise	71

Programmbuch Nr. 26 „La Bohème“ (Premiere: 10. Dezember 1992)
 Herausgeber: Saarländisches Staatstheater GmbH, Generalintendant
 Kurt Josef Schildknecht, Kaufmännischer Direktor Helmut Beckamp
 Redaktion und Gestaltung: Matthias Kaiser
 Anzeigen: Carini-Werbung, Steindamm 103, 2000 Hamburg 1,
 Telefon (0 40) 24 84 52-0
 Satz und Druck: Unionprint GmbH, Schützenstraße 3-5,
 6600 Saarbrücken, Telefon (06 81) 3 21 51