

LA BOHÈME

GIACOMO PUCCINI

LA BOHÈME

OPER IN VIER BILDERN

MUSIK VON Giacomo Puccini

TEXT VON Giuseppe Giacosa und Luigi Illica

nach dem Roman »Scènes de la vie de bohème«

von Henri Murger

URAUFFÜHRUNG 1. Februar 1896

TEATRO REGIO, TURIN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 22. Juni 1897

KROLLOPER

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 16. Dezember 2001

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG	4
SYNOPSIS	7
DER EINZIGE UND SEIN EIGENTUM	
Giacomo Puccini und die Ästhetik des »Bohème«-Stoffs	
von Ulrich Schreiber	11
KRANKHEIT ALS METAPHER	
von Susan Sontag	23
REBELLION ALS LEBENSSTIL UND	
INITIATIONERLEBNIS	
von Susanne Schröter	29
ÜBER NOSTALGIE UND REUE,	
»LA BOHÈME« UND EINEN WALZER	
MIT MEINER GROSSMUTTER	
von Lindy Hume	41
VORREDE ZUM LIBRETTO VON »LA BOHÈME«	
von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica	49
VORBEMERKUNGEN	
von Henri Murger	51
ZEITTAFEL	55
PRODUKTIONSFOTOS	64

Produktionsteam und Premierenbesetzung 87

Impressum 88

HANDLUNG

ERSTES BILD

Heiligabend in einer Pariser Mansarde

4 Dem Dichter Rodolfo und dem Maler Marcello will die Arbeit nicht von der Hand gehen. Es ist kalt in ihrer Mansarde. Rodolfo opfert großzügig sein neuestes Drama für ein kurzes Feuer im Ofen.

Ihr Freund Colline, ein Philosoph, stößt zu ihnen. Gerade hat er vergebens versucht, am Heiligabend seine Bücher im Pfandleihhaus zu Geld zu machen. Kurz darauf folgt der Musiker Schaunard. Er bringt zur allgemeinen Überraschung Essen, Wein, Holz und Geld mit, das er durch einen seltsamen Auftrag verdient hat: Für einen spleenigen Engländer musste er einen Papagei zu Tode musizieren. Das Geld liegt noch auf dem Tisch, als Benoît, der Vermieter, unverhofft vorbeikommt, um die überfällige Miete zu kassieren. Die vier Künstler machen ihn betrunken und verstehen es, ihn unverrichteter Dinge wieder loszuwerden.

Sie beschließen, den Weihnachtsabend im Café Momus zu verbringen. Rodolfo bleibt zurück, um noch einen Zeitungsartikel zu Ende zu schreiben. Da klopft es: Mimì, eine Nachbarin, bittet um Feuer für ihre erloschene Kerze. Sie verliert ihren Schlüssel, den beide im Dunkeln suchen. Rodolfo sorgt dafür, dass sie ihn nicht zu schnell finden.

Sie kommen sich näher und verlieben sich ineinander. Als die Freunde von unten nach Rodolfo rufen, zieht das neue Paar mit ihnen ins Momus.

ZWEITES BILD

Café Momus

Ausgelassener Weihnachtstrubel im Quartier Latin. Straßenhändler bieten ihre Waren an, der Spielzeugverkäufer Parpignol kann sich vor dem Ansturm der Kinder kaum retten.

Die vier Bohémiens bringen ihr Geld unter die Leute; Rodolfo kauft einen Haarreif für Mimì. Man trifft sich schließlich zum Essen im Momus, wohin es auch Musetta, Marcellos frühere Geliebte, mit ihrem neuen, reichen Verehrer, Alcindoro, zieht. Marcello ist eifersüchtig, Musetta provoziert ihn und schickt Alcindoro mit einem Auftrag davon, um wieder zu Marcello zurückzukehren. Die beiden Paare, Colline und Schaunard ziehen gut gelaunt von dannen. Alcindoro wird bei seiner Rückkehr die Rechnung für alle begleichen müssen.

5

DRITTES BILD

Februarmorgen am Stadtrand

Marcello arbeitet als »Kneipenmaler« in einem Cabaret am Stadtrand, wo auch Musetta als Sängerin auftritt. Mimì will mit ihm über Rodolfos unbegründete Eifersucht sprechen. Marcello rät ihr zur Trennung. Als Rodolfo hinzukommt, versteckt sie sich und hört Rodolfos wahre Beweggründe: Er fühlt sich nicht in der Lage, die schwerkranke Mimì zu versorgen. Mimì verlässt ihr Versteck. Rodolfo und sie wollen nun noch bis zum Ende des Winters zusammen bleiben. Nach einer heftigen Eifersuchtsszene verlässt Musetta Marcello.

VIERTES BILD

In der Mansarde – ein halbes Jahr später

6 Marcello und Rodolfo gelingt es nicht, ihrer Arbeit nachzugehen. Wenn sie es sich gegenseitig auch nicht eingestehen wollen, sind ihre Gedanken doch bei Musetta und Mimì, die sie seit langem nicht mehr gesehen haben. Colline und Schaunard bringen diesmal nur ein karges Mahl mit. Die vier Freunde versuchen mit Humor das Beste aus der Situation zu machen.

Musetta bringt die todkranke Mimì zu ihnen, die Rodolfo noch einmal wiedersehen will. Musetta versetzt ihre Ohrringe, Colline seinen geliebten Mantel, um Medikamente und einen Arzt zu besorgen und der Sterbenden einen letzten Wunsch zu erfüllen. Allein zurückgeblieben erinnern sich Rodolfo und Mimì ihrer ersten Begegnung. Die Freunde kehren zurück. Mimì stirbt. Rodolfo wird es als Letzter gewahr.

SYNOPSIS

ACT I

Christmas Eve in a garret in Paris

7 Rodolfo, a poet, and Marcello, a painter, are finding it difficult to work. It is cold in their garret. Rodolfo generously sacrifices his latest play to make a short-lived fire in the stove.

Their friend Colline, a philosopher, joins them. He has just made a futile attempt to pawn his books on Christmas Eve. Schaunard, a musician, arrives shortly thereafter. To everyone's surprise, he brings food, wine, wood, and money earned from an odd engagement: an eccentric Englishman had paid him to play a parrot to death. The money is still lying on the table when Benoît, the landlord, drops by unexpectedly to collect the overdue rent. The four artists get him drunk and manage to send him away empty-handed.

They decide to spend Christmas Eve at Café Momus. Rodolfo remains behind in order to finish writing a newspaper article. There is a knock at the door: Mimì, a neighbor, asks for a light for her candle, which has gone out. She loses her key, which the two of them seek in the dark. Rodolfo makes sure that they do not find it too quickly.

They draw closer to one another and fall in love. When Rodolfo's friends call to him from below, the new couple goes with them to Café Momus.

ACT II

Café Momus

A lively Christmas crowd fills the Latin Quarter. Street vendors hawk their wares; children crowd around Parpignol, who sells toys.

8 The four Bohemians spend their money; Rodolfo buys a bonnet for Mimì. Finally, the group meets for dinner at Café Momus, where Musetta, Marcello's former mistress, also turns up with a new, wealthy admirer, Alcindoro. Marcello is jealous. Musetta provokes him and then sends Alcindoro away on an errand so that she can return to Marcello. The two couples, Colline, and Schaunard depart in high spirits. When Alcindoro returns, he will have to pay the bill for the entire party.

ACT III

A February morning on the outskirts of the city

Marcello is working as a »bar painter« in a tavern on the outskirts of the city, where Musetta performs as a singer. Mimì wants to speak to him about Rodolfo's unfounded jealousy. Marcello advises her to leave him. When Rodolfo arrives, Mimì hides and overhears the real reason for Rodolfo's behavior: he feels unable to provide for Mimì, who is seriously ill. Mimì emerges from her hiding place. She and Rodolfo now decide to stay together until the end of the winter. After a scene of violent jealousy, Musetta leaves Marcello.

ACT IV

In the garret, six months later

Marcello and Rodolfo are unable to work. Although neither wants to admit it to the other, their thoughts are with Musetta and Mimì, whom they have not seen for a long time. This time Colline and Schaunard arrive with just a meager dinner. The four friends attempt to make the best of the situation by making jokes.

Musetta arrives with Mimì, who is dying and wants to see Rodolfo one more time. Musetta pawns her earrings and Colline his beloved coat so that they can buy medicine, obtain a doctor, and fulfill a last wish for the dying girl. Left alone, Rodolfo and Mimì reminisce about their first meeting. The friends return, and Mimì dies. Rodolfo is the last to realize it.

»
DIREKTOR POGGE SPRANG
VOR DER LINDENOPER
AUS DER AUTODROSCHKE,
ZAHLTE UND RANNT
IN DAS THEATER.
SEINE FRAU SASS
IN EINER LOGE,
HATTE DIE AUGEN
ZUSAMMENGEKNIFFEN
UND LAUSCHTE DER MUSIK.
MAN GAB »BOHÈME«,
DAS IST EINE SEHR
SCHÖNE OPER, UND DIE
MUSIK KLINGT, ALS OB
ES SÜSSE BONBONS
REGNET.

«

Erich Kästner,
»Pünktchen und Anton«

DER EINZIGE UND SEIN EIGENTUM

GIACOMO PUCCINI UND
DIE ÄSTHETIK DES »BOHÈME«-STOFFS

TEXT VON Ulrich Schreiber

11

Mit deutlicher Herablassung bietet ein in feines Tuch gehüllter Schönling dem heruntergekommenen Maler gerade einmal 1.500 Francs, wenn er ihn porträtiert. Und da es in Aki Kaurismäkis Film von 1991 »La Vie de Bohème« sein letztes Angebot ist, unterfüttert Jean-Pierre Leaud es mit einer Beigabe: zwei Karten für die Oper. Aber damit kommt er schlecht an bei seinem Gesprächspartner. Der Maler mault etwas von der absterbenden Kunstform der Oper: Das Mitglied der real existierenden Bohème hat kein Bedürfnis, sich Puccinis fiktive Bohémiens auf der Bühne anzusehen. Die Oper: eine absterbende Kunstform? Tatsächlich erscheint die Bemerkung von Kaurismäkis Maler überhaupt nicht abwegig. Denn Puccinis Oper ist auch ein musikalisches Lehrstück vom rechten Sterben.

Als Heinrich Mann 1941 im amerikanischen Exil begann, seine Lebens- und Epochenbeschreibung »Ein Zeitalter wird besichtigt« zu Papier zu bringen, erwähnte er einen Ausflug aus dem Jahre 1900: mit der von Pferden gezogenen Trambahn zwischen Florenz und Fiesolo. Da hörte er, und zwar zum ersten Mal in seinem Leben, Musik von Puccini – ausgerechnet auf einem Leierkasten gespielt: Es war die zur trivialen Straßenkunst heruntergekommene Arie des Rodolfo

aus dem ersten Bild der »Bohème«. Was manch einer als sentimentales Wärmen eines eiskalten Frauenhändchens abtut, war ihm unvergesslicher Ausdruck »des leidenschaftlichen Lebensgefühls jener Tage«, und in ihm nahm Mann eine weltliche Dreieinigkeit wahr von »Schmelz, Aufschwung und Todesverlangen«.

12 Schmelz, Aufschwung und Todesverlangen: Das ist schon ein kleines Kunststück der literarischen Anverwandlung von Musik. Denn der Quartsprung, mit dem der Dichter Rodolfo der Grisette Mimì in einer vorweggenommenen, heimlichen Liebeserklärung schildert, dass ihn gelegentlich ein hübsches Augenpaar von seinen dichterischen Träumen ablenkt, vermittelt – schon ehe der Poet sich zum hohen C katapultiert – Schmelz und Auftrieb zugleich. Aber hören wir auch ein Todesverlangen, wenn dieser Quartaufschwung sogleich tonschrittweise zurückgeschraubt wird, bis er auf der Ausgangsstufe landet? Zumindest können wir immer wieder bei Puccini konstatieren, dass eine Eingangsspannung abgebaut wird und versickert.

Thomas Mann hatte die Beschreibung des musikalischen Abbrennens einer Lebensflamme in seinem 1924 erschienenen Roman »Der Zauberberg« durch eine leidensmotivische Verbindung seines fiktiven Helden Hans Castorp auch mit Puccinis »Bohème« in hohe Literatur überführt. Ich meine das letzte Kapitel »Fülle des Wohllauts«, ehe Hans Castorp in den mit einem Donnerschlag ausbrechenden Ersten Weltkrieg stürzt und den Tod findet. Der wie Puccinis Mimì lungenkranke Hans Castorp sitzt da im Davoser Sanatorium Berghof vor einer Attraktion des Hauses: dem mit imponierendem Trichter aufwartenden Plattenabspielgerät des vielversprechenden Namens »Polyhymnia«. Weltabgewandt lauscht er den frisch vorn Plattenmarkt akquirierten Schätzen: etwa dem »unsichtbar-wohllautenden Liebespärenchen« aus dem ersten Bild von Puccinis »La Bohème«. »Zärtlicheres gab es auf Erden nicht«, schreibt Thomas Mann, »als diese bescheidene

und innige Gefühlsannäherung«. Und wenn die auf Hans Castorps Platte mit »einem glashell-süßen kleinen Sopran« ausgestattete Mimì am Ende der Oper unbemerkt von ihrem Liebhaber Rodolfo in den anderen Zustand hinübergleitet – Puccini gestaltet diesen Tod ohne Verklärung mit nichts als einem harmonischen Wechsel im Orchester von Des-Dur nach h-Moll –, dann wissen wir, dass Hans Castorp mit seinen gefalteten Händen die angemessene Haltung für dieses ihm zum weltlichen Gebet gewordene Opernduett angenommen hatte. Mimì ist nämlich, wie alle sterbenden Frauengestalten Puccinis, eine Märtyrerin – wenngleich eine ohne Religion.

Anfang 1934 skizzierte Walter Benjamin in seinem unvollendet gebliebenen »Passagenwerk« die Triebkräfte der Pariser Großstadtkultur im 19. Jahrhundert um die Schlüsselfigur des flanierenden Dichters Baudelaire, so nennt übrigens bei Kaurismäki der Maler seinen Hund. In diesem Paris, für das er die Formel »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« prägte, wies Benjamin dem Künstlervölkchen der Bohème eine zentrale Funktion zu. Einerseits erschienen ihm die von Baron Haussmann in das mittelalterliche Dickicht des Stadtbilds geschlagenen Boulevards als ein Mittel zum Niederkartätschen klassenkämpferischer Barrikadenbesetzer – die prächtig breiten und planierten Straßen eigneten sich bestens für einen schnellen Militäraufzug. Auf der anderen Seite galt ihm die Bohème im Gegensatz zu dem beim Rummel um die Weltausstellungen explodierenden modernen Fetischcharakter der Ware als sozialer Bodensatz aus der Epoche des Bürgerkönigs Louis-Philippe.

Als literarisches Zeugnis von Glanz und Elend dieser Bohémiens gelten die 23 locker aneinander gereihten Erzählungen »Scènes de la bohème« von Henri Murger, die zwischen dem März 1845 und dem April 1849 in der Pariser Zeitschrift »Le Corsaire-Satan« erschienen und heute unter dem Titel ihrer Buchausgabe von 1851 als »Scenes de la vie de bohème« bekannt sind. Diese Szenen aus dem Leben der

Bohème bleiben, vergleichbar der ebenfalls in der Gattung Oper vor dem Vergessenwerden bewahrt gebliebenen »Kame-liendame« des jüngeren Alexandre Dumas, keineswegs in reiner Fiktion stecken. In ihnen spiegelt sich, wie verfremdet auch immer, ein gehöriger Realienbestand. So ist die Figur des Dichters Rodolphe ein – allerdings um die tödliche Tuberkulose beschnittenes – Selbstporträt Murgers, der Maler Marcel wurde aus einem Schriftsteller und zwei Malern in Murgers Freundeskreis zusammengesetzt, und das bei Murger wie in Puccinis Oper vorkommende Gemälde »Die Durchquerung des Roten Meeres« hat es ebenso gegeben wie das Café Momus: auf der Rue des Prêtres Saint-Germain l'Auxerrois Nr. 15, im 1. Arrondissement.

Die um 1840 in Paris einsetzende Mode des Fortsetzungsromans war so etwas wie der Reihenabwurf in heutigen Fernsehserien, die zwischen »Lindenstraße«, »Schwarzwaldklinik« oder »Big Brother« zukünftigen Historikern als Symptome unserer Epoche im Niedergang zur alles platt walzenden Radioluxemburgisierung einer einstmals auch massenmedialen Kulturlandschaft gelten werden. Das Paris des Bürgerkönigs ahnte von solchem Umschlag der Vielfalt der Programme in eine noch größere Einfalt ihrer Inhalte nichts, damals hatte die Massenunterhaltung in den Fortsetzungsromanen der Feuilletons noch einen gewissen Informations- und Kulturwert. Das neben Murgers »Bohème-Szenen« bekannteste Werk dieses Genres waren die 1842/43 erschienen »Mystères de Paris« von Eugène Sue. Sie lieferten Forschern zwischen Karl Marx in »Die heilige Familie« und dem Literaturwissenschaftler Volker Klotz in »Die erzählte Stadt« Materialien zu einer Geschichte der bürgerlichen Ideologiebildung.

Auf dem Weg von Murger zu Puccini hat der »Bohème«-Stoff Verluste erlitten. Etwa den jener Kategorie des Einzigens und seines Eigentums, die Max Stirner in Konkurrenz mit den auf das Proletariat konzentrierten Dioskuren

Marx-Engels als Ideologie des Mittelstandes erfand. Sie forderte nichts weniger als den Existenzkampf bis aufs Messer. So gibt es die »Bohème« auf dem Musiktheater gleich in zweifacher Ausfertigung, sozusagen als doppeltes Lottchen. Nicht nur Puccini hat sie 1896 musikalisch verewigt, sondern ein Jahr später auch Ruggero Leoncavallo, der nicht grundlos in einer Zeitschrift seines Verlegers Sonzogno im März 1893 eine Notiz veröffentlichte, mit der er für seine »Commedia lirica« die urheberische Priorität bekundete. Aus einem Brief Puccinis an seinen wie er dem Verlagsbaus Ricordi verbundenen Hauptlibrettisten Luigi Illica können wir die der Gewissheit nahe kommende Vermutung ableiten, dass sich Puccinis Verleger unter Umgehung aller Rechte Leoncavallos um die Exklusivrechte an Murgers Roman bemühte. Und da nach den Forschungen von Jürgen Maehder der fast 600 Dokumente umfassende Briefwechsel zwischen Giulio Ricordi und Illica aus den Jahren 1891–1912 ausgerechnet zwischen dem Dezember 1892 und dem April 1893 eine völlig untypische Lücke aufweist, liegt der Verdacht nahe, dass hier für den Fall eines Plagiatprozesses mit Leoncavallo vorsorglich Spuren verwischt wurden.

Leoncavallo indes ließ es nicht darauf ankommen, den Streit justiziabel zu machen – er war in dieser Beziehung gebranntes Kind, da ihm zur selben Zeit der französische Autor Catulle Mendès vorwarf, ihm die Idee zu der Oper »Der Bajazzo« gestohlen zu haben. Zwischen Leoncavallo, der sich sogar eine Zeit lang als Co-Librettist für Puccini betätigte, und diesem wuch aber das freundschaftliche Verhältnis dem unversöhnlichen Konkurrenzdruck. Puccini titulierte fortan seinen Kollegen Leon-Cavallo, dieses Löwen-Pferd, intern nur noch als Löwen-Bestie (Leonbestia) oder Löwen-Esel (Leonasino).

Dass Puccini, obwohl seine Oper früher als die des Kollegen fertig wurde, sich an Leoncavallos Libretto gütlich tat, liegt auf der Hand, wenn man die verblüffenden Paralle-

len zwischen beiden Opern sieht: Sie sind im Wesentlichen handlungsidentisch. Besonders auffällig, dass die Figur der Mimì in Murgers Roman zwar auftaucht, aber beileibe nicht in der Dominanz wie in beiden Opern. Das erklärt sich nur zum Teil daraus, dass sich die Komponisten insgeheim an das Bühnenstück hielten, das Murger zusammen mit Théodore Barrière 1849 aus seinem Roman gezimmert hatte. In dieser Komödie, die ihnen aus urheberrechtlichen Gründen noch nicht zum Zwecke der Vertonung zugänglich war, ist die Figur der Mimì, die Murger wiederum partiell aus Alfred de Mussets Erzählung »Mimi Pinson« übernommen hatte, mit anderen Romanfiguren vermischt. Verbunden ist diese Kontraktion – eine Brücke zwischen dem Theaterstück und den Opern – mit einer Veränderung des moralischen Aggregatzustands. Aus koketten Frauen, deren promiskuitives Sexualverhalten bei Leoncavallo noch spürbar ist, wurde Mimì bei Puccini im Zuge einer beinahe bis zur Revirginisierung führenden Reinwaschung eine Märtyrerin der Liebe.

Das ist der Kulminationspunkt in einem Veränderungsprozess, den ich kurz aus einer anderen Perspektive verdeutlichen möchte. Leoncavallo hat sich selbst ein Libretto geschrieben, in dem er Murgers Roman bis auf die Figur der Mimì erheblich treuer folgt als sein Kollege. Puccini tilgte nämlich zum Entsetzen seiner Librettisten Luigi Illica und Giuseppe Giacosa ein ganzes Bild. Es ist das Fest, das Musetta den Künstlern in einem Pariser Hinterhofmilieu gibt – sie muss ins Freie ziehen, weil sie gerade aus ihrer Wohnung geworfen wurde. Das ist eine für die Tendenzen des Romans bezeichnende Szene, obwohl Leoncavallo hier mit der Vorlage frei umgeht. So ist etwa bei Murger die Rede von einer symphonischen Dichtung mit dem Titel »Der Einfluss des Blau auf die Künste«. Bei Leoncavallo wird daraus eine Kantate, die der bei Puccini unterbelichtete Komponist Schaunard komponiert hat: als Parodie auf mechanische Koloraturen und Kadenzbildungen bei Rossini. Unterstützt wird der

Effekt dadurch, dass Schaunard sein Werk selbst am Klavier vorträgt, und zwar einem verstimmt: Das D klebt in einer schäbigen Dissonanz mit dem Cis zusammen. Am Ende des Festes wird das Künstlervölkchen von den über den Lärm verärgerten Bürgern vertrieben.

Diese von Puccini gestrichene Szene habe ich erwähnt, um zwei für Leoncavallo im Sinne von Murgers Roman wichtige Dinge klarzustellen. Einmal den Aspekt von Meta-Kunst: Hier wird, ganz im Gegensatz zu Puccini, Kunst über Kunst gemacht, was sich an Zitaten aus Meyerbeers »Hugenotten« ebenso zeigt wie an Leoncavallos trotz Kürzungen rhythmisch peniblen Übertragungen aus dem Französischen; etwa Murgers »Hymne auf die Bohème« und seine »Ballade eines Verzweifelten« für den Dichter Rodolfo, der übrigens gegenüber Puccini mit Marcello das Rollenfach gewechselt hat: Bariton und nicht Tenor singt. Auch Musetta, die vom Koloratursopran zum Mezzo geworden ist, trägt bei Leoncavallo ihre Kanzone »Mimì Pinson, la biondella« in wörtlicher Übertragung eines Gedichts von Alfred de Musset vor. Zu zahllosen Zitaten und Anspielungen kommt bei Leoncavallo der gesellschaftliche Widerschein dieser Meta-Kunst-Ästhetik: In dem Maße, wie die Künstler sich durch ihre Artikulation hermetisch von der Bürgerwelt absondern, werden sie von dieser verfolgt. Der Schluss des Hofbildes lässt daran keinen Zweifel.

Bei Puccini ist die erstgenannte Tendenz bis auf winzige Elemente im Dialog unbedeutend, die zweite völlig getilgt: Das prekäre Verhältnis Künstler–Gesellschaft zeigt sich nur noch in der Hinsicht, dass die Bohémiens mit einzelnen Trotteln des Besitzbürgertums ihre Scherze treiben: auf deren Kosten in jeder Beziehung. Was also Murgers realistischen Roman noch heute zu einem Quellenwerk macht: die Präzisierung einer gesellschaftlichen Randgruppe im Juste-Milieu des Bürgerkönigs, hat in Leoncavallos Meta-Kunst deutliche Spuren hinterlassen. Puccini hat diese fast

vollständig ausgeblendet. Er hielt sich im Gegensatz zu Leoncavallo bei seiner auch textlichen Bearbeitung des Stoffes an die zweite Begriffsdefinition der Bohème, die Murger seinem Roman vorangestellt hatte.

18 Danach gibt es neben der richtigen auch eine falsche Bohème: Das sind die von Walter Benjamin gemeinten Künstler, die das unbürgerliche Leben als Prinzip auffassen, während die anti-bürgerliche Attitüde für die wahren Bohémiens nur eine Art Jugendsünde sei, Zwischenstation auf dem Erfolgsweg zur gesellschaftlichen Integration. In dieser Hinsicht erscheint ganz im Gegensatz zu Benjamin die Bohème als leicht maskiertes Komplementärphänomen zu den angepassten Mittelschichten. Das ist eine Deutung, die Murger selbst als Doppelleben praktizierte, indem er sich auf der einen Seite von Eugène Portier, dem Verfasser der kommunistischen »Internationale«, fördern ließ und gleichzeitig für die zaristische Geheimpolizei in Paris Agentenberichte über die Revolution von 1848 schrieb. Sein dichterisches Selbstporträt in den »Szenen aus dem Leben der Bohème« schimmert als Doppelspiel noch bei Puccini durch, wenn Rodolfo die mit leuchtenden Augen vor einer Schmuckauslage stehende Mimì auf das erhoffte Ableben seines Erbonkels vertröstet: Entweder ist er schamlos entschlossen, nichts Wertvolles in das Mädchen zu investieren, oder er ist wirklich der Bohémien im Zwischenstadium auf dem Wege zu bürgerlicher Wohlsituertheit.

Zur operntypischen Doppelmoral des Bohémiens gehört – in der Beziehung entfernt Puccini sich weit von Murger – das Frauenbild. Wenn Rodolfo seine Nachbarin Mimì im ersten Bild als Silhouette im Mondlicht erblickt, erscheint sie ihm als verkörperte Poesie. Sie verliert die Körperlichkeit ihrer Konturen wie eine prärafaelitische Bildfigur – analog zu den literarischen Nachwirkungen der 1848 in London gegründeten Bruderschaft der prärafaelitischen Maler im Fin de siècle. Diese Scheinbilder entsprachen offenbar geheimen

Wünschen, Männerphantasien, in denen die Frauen aussahen wie hauchzarte Gläser von Tiffany.

Nicht die Außenseiterin, die in der Gestalt Carmen 1875 als Ausdruck realer Sozialverhältnisse in die Oper eingebrochen war, erleben wir bei Puccini, sondern die Umfarbung der Femme fatale zur Femme fragile. Getrennt finden wir beide Typen etwa in Gabriele D'Annunzios 1888 erschienenem Erstlingsroman »Il piacere«. D'Annunzios Held Andrea Sperelli schwankt heillos zwischen beiden Frauentypen. Dagegen hat Puccini gemischte Frauenbilder in Musik gesetzt. Alle seine Märtyrerinnen ohne Religion weisen, wie es 1958 als erster Mosco Carner in seiner grundlegenden Biografie des Komponisten psychoanalytisch beschrieben hat, einen sozialen oder moralischen Defekt auf – im Fall der Nonne Angelica am sichtbarsten in Gestalt eines Kindes. Aber Puccini wäscht seine Frauen, die er am heftigsten liebt, wenn sie sterben, dramaturgisch und erst recht musikalisch rein. Er verwirklichte das, was Andrea Sperelli vorschwebte: die Verschmelzung der Femme fatale mit der Femme fragile zum Idealbild einer dritten Geliebten, der »terza amante ideale«. So wurde wirkungsgeschichtlich die divergierende Vielfalt des »Bohème«-Stoffs zu seinem Alleineigentum.

19 Ich habe bereits erwähnt, dass mit Bizets »Carmen« eine Art Revolution im Musiktheater stattgefunden hatte: Da war erstmals in der Geschichte der Gattung eine Frau erschienen, die für sich das Recht der freien Partnerwahl in Anspruch nahm. Damit war Bizet, der seine Figur gegenüber Prosper Mérimées Erzählung stark idealisiert hatte, der Gesellschaft und seinen Kollegen vorausgeeilt. Die interessierte fortan nämlich weniger der über das Sexualleben hinausgehende Aspekt weiblicher Selbstbestimmung, sie förderten vielmehr die Männerängste mit dämonischen Frauenbildern der Femme fatale. Die Priesterin Dalila als Verführerin des Samson bei Saint-Saëns; die Venusdienerin Thaïs bei Massenet, die scheinbar vom Mönch Athanaël zu

christlicher Enthaltensamkeit bekehrt wird, in der Wirklichkeit der Musik aber den Mann bis zur Obsession erotisch gefangen nimmt; die Salome bei Oscar Wilde und Richard Strauss, die ihre kindfraulichen Gelüste am abgeschlagenen Haupt des Propheten Jochanaan befriedigt; die Lulu bei Frank Wedekind und Alban Berg, der die Männer serienweise verfallen: Das sind einige Hauptstationen in der musiktheatralischen Entwicklung dieses Frauenbildes.

Solchen Männerfantasien, in denen die Frau, das unbekannte Wesen, dämonisiert wird, damit man ihrer Realität nicht gerecht zu werden braucht, setzt Puccini eine andere Scheinwelt entgegen: Er lässt den Frauen in der »Bohème« zwar den Abglanz der Femme fatale – die Promiskuität von Mimì und besonders Musetta scheint noch durch –, aber dieser Abglanz wird zunehmend zu einem Heiligenschein, einer weltlichen Märtyrerinnenkrone mythisiert. Die Frau erscheint auf der Bühne nicht als soziales Wesen, sondern als eine auf die Selbstaussprache im Gefühl jeder Wirklichkeit enthobene Kunstprojektion. In ihr werden Wunschbilder des erfüllten Augenblicks wahr, die uns dem schlechten Bestehenden ent-rücken. Das mag man mit der Marx-Formel als Opium für das Volk abtun, als Religionsersatz in einer Zeit der Götterferne. Aber wer hindert uns daran, in den Wunschbildern dieser Männerfantasien die Defizite unserer Realität zu erspüren? Solange die Oper uns solche Anlässe zur Selbsterkundung gibt, ist sie eine höchst lebendige Kunstform. Kaurismäkis Maler sollte schleunigst das Angebot akzeptieren und mit den zwei Opernkarten in »La Bohème« gehen.

PUCCINI AN DEN DIREKTOR DES CORRIERE DELLA SERA

Milano, 21. 3. 1893

Sehr geehrter Herr Direktor!

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie in Ihrer geschätzten Zeitung einen Platz für diesen kurzen Brief fänden.

Die Erklärung von Maestro Leoncavallo im gestrigen »Secolo« muss der Öffentlichkeit meine Ehrlichkeit deutlich gemacht haben; denn wenn Maestro Leoncavallo, dem ich seit langem freundschaftlich verbunden bin, mir vorher anvertraut hätte, was er mich vorgestern Abend wissen ließ, hätte ich sicher nicht an die »Bohème« von Murger gedacht. Nun bin ich – aus leicht verständlichen Gründen – nicht mehr in der Lage, dem Freund und Musiker einen Gefallen zu tun, wie ich gern möchte. Übrigens, was liege dem Maestro Leoncavallo daran?

Er wird musizieren, ich werde musizieren. Das Publikum soll urteilen. Das Zuvorkommen in der Kunst bedeutet nicht, dass man dasselbe Sujet mit denselben künstlerischen Intentionen interpretieren muss. Ich lege nur Wert darauf, mitzuteilen, dass ich seit circa zwei Monaten, d. h. bis zu den ersten Vorstellungen von »Manon Lescaut« in Turin, ernsthaft an meinem Vorhaben gearbeitet hatte, ohne daraus ein Geheimnis zu machen.

[Giacomo Puccini]

MEIN BOHÈMELEBEN

Ich ging dahin, die Fäuste in zerplatzten Taschen.
Mein Mantel wurde auch bereits Ideegeflecht.
Ich ging unterm Himmel, Muse, und war dein Knecht:
Oh la la, welch prächtiger Liebesträume Erhaschen!

Meine einzige Hose hatte ein Loch, so groß!
Wandernd verstreut ich, Traumdümmling der alten Mären,
Die Reime. Meine Herberg war »Zum Großen Bären«,
Meine Sterne raschelten weich im Himmelschoß.

Und ich lauschte ihnen, sitzend am Rand der Straßen,
Den guten Septembernächten, als Tropfen saßen
Von Tau auf meiner Stirn, wie Wein voll Kraft und Lust;

Wo reimend in spukhafter Schatten Schweifen,
Wie Leiersaiten, ich zog an den Gummistreifen
Meiner wunden Schuhe, einen Fuß gegen die Brust.

Arthur Rimbaud

KRANKHEIT ALS METAPHER

TEXT VON Susan Sontag

23

Zwei Krankheiten sind in spektakulärer und ähnlicher Weise mit Metaphern befrachtet worden: Tuberkulose und Krebs.

Die im letzten Jahrhundert von Tb, heute von Krebs ausgelösten Fantasien sind Reaktionen auf eine Krankheit, die als unheilbar und launisch gilt – d. h. auf eine Krankheit, die unverstanden ist in einer Zeit, in der die Grundprämisse der Medizin lautet, dass alle Krankheiten heilbar seien. Eine solche Krankheit ist per definitionem mysteriös. Solange ihre Ursache nicht verstanden wurde und ärztliche Maßnahmen derart wirkungslos blieben, galt Tb als heimtückischer, unerbittlicher Diebstahl des Lebens.

Obwohl die Art, wie Krankheit Mystifikationen schafft, vor einem neuen Erwartungshintergrund zu sehen ist, weckt die Krankheit selbst (damals Tb, heute Krebs) höchst altmodische Arten von Ängsten. [...] Schon dem bloßen Namen solcher Krankheiten wird magische Macht zugeschrieben. In Stendhals »Armance« (1827) weigert sich die Mutter des Helden, »Tuberkulose« zu sagen, weil sie fürchtet, allein das Aussprechen des Wortes könne den Gang der Krankheit ihres Sohnes beschleunigen. [...]

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

Tb macht den Körper transparent. Die Röntgenstrahlen, die das diagnostische Standardwerkzeug sind, erlauben einem oft zum ersten Mal, sein Inneres zu sehen – sich selbst transparent zu werden. Während Tb von früherer Zeit an als reich an sichtbaren Symptomen gilt (fortschreitende Abmagerung, Husten, Mattigkeit, Fieber) und sich plötzlich und in dramatischer Weise offenbaren kann (das Blut auf dem Taschentuch), gelten die Hauptsymptome von Krebs charakteristischerweise als unsichtbar – bis zum letzten Stadium, wo es zu spät ist. [...]

Von der Tb dachte man – denkt man immer noch –, dass sie euphorische Zustände, gesteigerten Appetit, verstärktes sexuelles Begehren auslöst. Tb zu haben stellte man sich als Aphrodisiakum vor, als eine Krankheit, die außerordentliche Verführungskräfte verleiht. Für Tb ist jedoch charakteristisch, dass viele ihrer Symptome trügerisch sind – Lebhaftigkeit, die von der Zerrüttung kommt, rosige Wangen, die wie ein Zeichen der Gesundheit aussehen, aber vom Fieber herrühren –, und eine Aufwallung von Vitalität kann ein Zeichen des nahenden Todes sein. [...]

Tb ist eine Krankheit der Zeit; sie beschleunigt das Leben, erfüllt es mit Höhepunkten, vergeistigt es ... Auch im Englischen und Französischen »galoppiert« die Schwindsucht. Tb stellt man sich oft als eine Krankheit der Armut und der Entbehrung vor – dünne Kleidungsstücke, dünne Körper, ungeheizte Räume, ärmliche Hygiene und unangemessene Ernährung. Die Armut mag nicht so wörtlich zu verstehen sein wie Mimis Dachstube in »La Bohème«; die tuberkulöse Marguerite Gautier in der »Kameliendame« lebt in Luxus, innerlich ist sie jedoch ein verwaorlostes Kind. [...]

Über hundert Jahre blieb Tb die bevorzugte Art, dem Tod eine Bedeutung zu verleihen – eine erbauliche, vornehme Krankheit. Die Literatur des 19. Jahrhunderts wimmelt von Beschreibungen nahezu symptomloser, furchtloser, glückseliger Tode infolge Tb, insbesondere von jungen

Leuten wie etwa der kleinen Eva in »Onkel Toms Hütte«, Dombey's Sohn Paul in »Dombey and Son« und Smike in »Nicholas Nickleby«, wo Dickens die Tb als die »entsetzliche Krankheit« beschreibt, die den Tod »läutert« von »seinem größeren Aspekt ...; bei der der Kampf zwischen Seele und Körper so allmählich, so ruhig und feierlich verläuft und das Ergebnis so sicher ist, daß der sterbliche Teil Tag um Tag und Körnchen um Körnchen schwindet und dahinwelkt, so daß der Geist leicht und lebhaft wird in dem Maße, wie seine Last leichter wird ...« [...]

An Tb Leidende mögen als leidenschaftlich dargestellt werden, doch mangelt es ihnen charakteristischerweise an Vitalität, an Lebenskraft. (Wie in der heutigen, zeitgemäßen Variante dieser Fantasie die Krebsanfalligen diejenigen sind, die nicht sinnlich genug sind oder nicht richtig mit ihrer Wut umgehen können.) So kommt es, dass die beiden bekanntermaßen ungerührten Beobachter, die Brüder Goncourt, anlässlich der Tb ihres Freundes Murger (Autor der »Scènes de la vie de bohème«) erklären: Er sterbe »aus Mangel an Vitalität, mit der man den Leiden widersteht«. Michael Furey war »sehr zart«, wie Gretta Conroy ihrem »stämmigen, reichlich großen«, virilen, plötzlich eifersüchtigen Ehemann erklärt. Tb wird als die Erkrankung der geborenen Opfer, sensibler passiver Menschen gefeiert, die nicht lebenslustig genug sind, um zu überleben. (Was die sehnsuchtsvollen, aber nahezu schlaftrunkenen Schönheiten der präaffaelitischen Kunst andeuten, wird bei den ausgemergelten, hohläugigen, tuberkulösen Mädchen Edvard Munchs explizit.) Und während die Standarddarstellung eines Tb-Todes die Betonung auf die vervollkommnete Sublimierung des Gefühls legt, zeigt die häufig wiederkehrende Gestalt der tuberkulösen Dirne an, dass man von Tb auch annahm, sie mache die Leidenden sexuell anziehend.

Wie alle wirklich erfolgreichen Metaphern, so war die Tb-Metapher reich genug, um für zwei gegensätzliche

Anwendungen zu sorgen. Sie beschrieb den Tod von jemandem (etwa den Tod eines Kindes), der für zu »gut« gehalten wurde, um sexuell zu sein: die Verfechtung einer engelhaften Psyche. Zugleich war sie ein Mittel, sexuelle Gefühle zu beschreiben – während man den Libertinismus seiner Verantwortung enthob, da dieser ja einem Stadium objektiven physiologischen Verfalls oder physiologischer Auflösung angelastet wurde. Sie war gleichermaßen ein Mittel, Sinnlichkeit zu beschreiben und die Ansprüche der Leidenschaft zu befördern, wie ein Mittel, Unterdrückung zu beschreiben und die Forderungen der Sublimierung anzupreisen, die Krankheit, die zugleich eine »Benommenheit des Geistes« (Robert Louis Stevensons Worte) und ein Überströmen höherer Gefühle herbeiführte. Vor allem anderen war die Tb-Metapher ein Mittel, den Wert zu bestätigen, dass man bewusster, psychologisch komplexer ist. Die Gesundheit wird banal, sogar vulgär. [...]

Der Mythos Tb konstituiert die vorletzte Episode in der langen Laufbahn der alten Vorstellung von Melancholie – die, entsprechend der Theorie von den vier Körpersäften, die Krankheit des Künstlers war. Der melancholische Charakter – oder der tuberkulöse – war ein überlegener: empfindsam, schöpferisch, ein besonderes Wesen. Keats und Shelley mögen furchtbar unter dieser Krankheit gelitten haben. Aber Shelley tröstete Keats, dass diese »Schwindsucht eine Krankheit [sei], die Menschen besonders gern hat, die so gute Verse schreiben, wie Du es getan hast ...«. So gut eingeführt war das Klischee, das Tb und Kreativität verknüpfte, dass am Ende dieses Jahrhunderts ein Kritiker auf den Gedanken kam, es sei das zunehmende Verschwinden der Tb, das für den derzeitigen Niedergang der Literatur und bildenden Künste verantwortlich zu machen sei.

Der Mythos Tb sorgte jedoch für mehr als einen Nachweis der Kreativität. Er lieferte ein wichtiges Modell für das Bohèmeleben, das mit oder ohne Berufung zum Künstler gelebt wurde. Der Tb-Leidende war ein Dropout, ein Wanderer

auf der nimmer endenden Suche nach dem gesunden Ort. Seit dem frühen 19. Jahrhundert wurde Tb ein neuer Grund für Exil, für ein Leben, das hauptsächlich aus Reisen bestand. [...]

Sosehr man die Tb auch der Armut und den ungesunden Lebensumständen anlastete, man nahm doch immer noch an, dass eine gewisse innere Disposition vonnöten sei, um sich diese Krankheit zuzuziehen. Ärzte und medizinische Laien glaubten an einen Tb-Charakter – wie heute der Glaube an einen krebsanfälligen Charaktertyp nicht etwa auf die Hinterhöfe des volkstümlichen Aberglaubens beschränkt ist, sondern als fortschrittlichstes medizinisches Denken gilt. Im Gegensatz zum modernen Schreckgespenst des krebsanfälligen Charakters – jemand, der gefühlsarm, gehemmt, unterdrückt ist – war der Tb-anfällige Charakter, der in den Köpfen des 19. Jahrhunderts herumspukte, ein Amalgam zweier unterschiedlicher Fantasien: jemand, der zugleich leidenschaftlich und unterdrückt war. [...]

Wenn der Gefühlsüberschwang dann als etwas Positives angesehen wird, wird er nicht länger – zu seiner Verunglimpfung – mit einer schrecklichen Krankheit verglichen. Stattdessen wird Krankheit als Vehikel exzessiven Empfindens betrachtet. Tb ist die Krankheit, die ein intensives Verlangen manifest macht, die, dem Widerstreben des Individuums zum Trotz, an den Tag bringt, was das Individuum nicht zu enthüllen wünscht. Der Gegensatz liegt nicht länger zwischen gemäßigten Empfindungen und überschwänglichen, sondern zwischen versteckten Leidenschaften und solchen, die offen gezeigt werden. Die Krankheit enthüllt Wünsche, deren der Patient sich möglicherweise nicht bewusst war. Krankheiten – und Patienten – werden zum Gegenstand des Entschlüsselns. Und diese verborgenen Leidenschaften werden nun als Krankheitsquellen angesehen. »Wer begehrt, aber nicht handelt, gebiert Pest«, schrieb Blake: eines seiner aufsässigen »Proverbs of Hell«.

LEB WOHL, BOHÈME!

Müde ward ich nunmehr der Torheit in dunstigen Schenken,
Und ich frage mich oft: Wie nur ertrugst du den Lärm,
Wie ertrugst du so lang die Luft jener stickigen Stuben,
Wo in Becher der Lust heimliche Tränen gemischt?
Und der emsigen Schar auf flinken Schiffen vergleichbar,
Die in eilender Hast giftigen Küsten entflieht,
Und ihr kostbarstes Gut in reinere Lande sich rettet,
Segelt ballastbeschwert – Sehnsucht geht mit ihm an Bord,
Liebe kürzt ihm den Weg – das tüchtige Volk der Gedanken,
Den Gefilden des Geists dürstend und hoffnungsvoll zu:
Dort in Ehrfurcht gesellt dem einen, dem anderen Meister
Atmet es freiere Luft, sieht es ein würdiger' Ziel!

Margarete Beutler

REBELLION ALS LEBENSSTIL UND INITIATION- ERLEBNIS

TEXT VON Susanne Schröter

29

Als Giacomo Puccini 1896 in Turin seine Oper »La Bohème« aufführte, inszenierte er ein Lebensgefühl, das Jugendliche bis heute als Rebellion gegen das Establishment stilisieren. Die vier jungen Männer, die im Mittelpunkt des Geschehens stehen, nehmen sich die Freiheit, auf geregelte Arbeit zu verzichten und stattdessen für ihre Passionen zu leben: Marcello versucht sich in der Malerei, Schaunard in der Musik, Rodolfo in der Dichtkunst und der etwas blass geratene Colline befasst sich mit Runengrammatik und anderen abseitigen Feldern der Wissenschaft. Erfolg ist keinem von ihnen beschieden, und so ist die Armut ihre ständige Begleiterin. Sie frieren, hungern und sehen sich immer wieder aufs Neue davon bedroht, das bescheidene Dach über dem Kopf wegen fehlender Mietzahlungen zu verlieren. Ein Überleben ist nur mit List und kleinen Tricks möglich, humorigen Gaunereien, die ihre demonstrative Antibürgerlichkeit mit einem kleinen Schuss Subversion würzen.

Zwei Szenen machen dies deutlich: Als Benoît, Marcellos Wirt, von diesem den ausstehenden Mietzins verlangt, laden die vier ihn scheinheilig zum Trinken ein und verstehen es, das Thema Geld geschickt zu umschiffen. Stattdessen bringen sie den immer betrunkenen werdenden Hausbesitzer dazu, mit seinen außerehelichen Abenteuern

zu prahlen, um ihn kurz darauf, mit gespielter Empörung über seine schmutzigen Begierden, der Stube zu verweisen. Mit dem Wissen um Benoïts Untreue hat Marcello ihn in der Hand und das Quartal ist sozusagen bezahlt.

Die zweite Szene, in der finanzielle Probleme die Freunde in ernste Schwierigkeiten zu bringen drohen, wird nicht weniger unorthodox gelöst. Sie befinden sich in einem Café im Quartier Latin und bestellen üppige Gerichte und erlesene Getränke wie wohlhabende Herren. Langusten, Hirschbraten und Truthahn werden aufgeföhren, dazu genießt man Weine und Likör. Als es daran geht, die Zeche zu begleichen, stellt sich heraus, dass niemand Geld hat. Glücklicherweise ist Musetta in der Nähe, eine junge Dame der Halbwelt, die einst mit Marcello liiert war und diesen noch immer liebt. Musetta ist in Begleitung eines älteren Herren, den sie schikaniert und demütigt, der ihr aber trotzdem verfallen scheint. Unter einem Vorwand schickt sie ihn weg, um ihm in seiner Abwesenheit die Kosten der fidelen Bohémiens mit auf die Rechnung setzen zu lassen. Dann verschwindet sie mit diesen.

Die eigentümliche Mischung aus Elend und angenehmem Lotterleben gehört untrennbar zur Selbstinszenierung von Bohémiens und anderen Mitgliedern spätadoleszenter Subkulturen bis in die heutige Zeit hinein. Weil sie kein Brennholz besitzen und es in ihrer Dachkammer so bitterkalt ist, verheizt Rodolfo im ersten Akt seine Manuskripte und gibt ein Bild tiefster Verelendung ab. Kurze Zeit später jedoch wendet sich das Blatt. Schaunard betritt den Raum und mit ihm zwei Laufburschen, die Zigarren, Wein, Pasteten und andere Leckereien hereintragen. Ein gut entlohnter Dreitagejob hatte ihn in die Lage versetzt, die Köstlichkeiten zu erwerben. Bourgeoise Genüsse, so erfahren wir, wechseln bei Bohémiens mit absolutem Mangel, und Völlereien kontrastieren mit Entbehrungen. Eigentlich ist der Bohémien ein Genussmensch, einer, der seine Zeit im

Caféhaus verbringt, die Muße pflegt und seinen Geist mit ausgesuchten Alkoholika oder anderen Drogen entspannt. Der Bordeaux, den Schaunard gekauft hat, ist ein Symbol für diesen Hang zum guten Leben.

In gewissem Sinn erweisen sich die lebensfrohen Antihelden Puccinis hier als unmittelbare Nachfolger der adligen Libertins, deren Zeit mit der Französischen Revolution abgelaufen war. Sie hatten, bis zu ihrer endgültigen Entmachtung durch das aufstrebende Bürgertum, den Topos des Grenzüberschreitenden und Provokativen, des sexuell Ungebundenen und geistig Aufrührerischen verkörpert und die moralischen Gesetze der feudalen Ordnung immer wieder durch ungebührlichste Handlungen erschüttert. Adlige Damen gingen in Männerkleidung nächstens ihren erotischen Abenteuern nach, und die Herren pflegten den sexuellen Verkehr mit Knaben ebenso wie mit den Töchtern des Dienstpersonals. Die wild gewordenen Mitglieder des höchsten Standes urinierten in Kirchen, lasen Teufelsmessen und produzierten ein eigenes literarisches Genre, das sich der detaillierten Schilderung erotischer Vergnügungen widmete. Der wohl bekannteste Vertreter dieser Literaten, dessen Werk durch die penible und geradezu buchhalterisch genaue Aneinanderreihung aller nur möglichen Tabubrüche besticht, war Donatien Alphonse François Marquis de Sade, der mit seiner Romanfigur der Juliette eine der extremsten Fantasiegestalten einer weiblichen Freiheitsliebenden erschaffen hat. Allein, die Rebellion der Libertins konnte im besten Fall ein Sturm im Wasserglas sein, gehörten doch die Rebellen gegen die herrschende Ordnung eben dieser Ordnung selbst an.

Der Bohémien dagegen war tendenziell ein Außenseiter. Ihm fehlte idealiter das sichere finanzielle Polster der Libertins ebenso wie die gesellschaftliche Einbettung in eine Ständegesellschaft. Nicht immer allerdings resultierte das materielle Elend aus der ärmlichen Herkunft. Manch

ein verarmter Künstler entstammte einem wohlhabenden Elternhaus und kehrte, nachdem er seinen schöngestigen Ambitionen einige Jahre gefrönt hatte, wieder in den Schoß des Bürgertums zurück. Andere wurden mit ihrer Kunst erfolgreich oder verfielen in reiferen Jahren auf eine gewinnbringendere Profession. Dieser Umstand bringt das Phänomen der Bohème in die Nähe eines anderen, das der Ethnologe Max Gluckman einst »Rituale der Rebellion« nannte. Er meinte damit das zeremonielle Durchbrechen gesellschaftlicher Regeln, die einem Teil der Bevölkerung zu einer bestimmten Zeit erlaubt wird. Untergebene dürfen den König beleidigen, Frauen verhöhnen die Männer, und ein neuer Häuptling wird von seinen Untertanen wie ein Aussätziger behandelt. Gluckman hatte seine Beispiele aus dem südlichen Afrika gewählt und die These aufgestellt, dass durch die erlaubte Überschreitung tabuisierter Grenzen ein karthartischer Effekt erzielt werde, der Mitglieder unterprivilegierter Gruppen danach umso besser in das Gefüge der Macht eingliedere. Ein Schüler Gluckmans, Victor Turner, hatte diese Theorie mit einem entwicklungspsychologischen Modell verknüpft, das der Soziologe Arnold van Gennep Anfang des 20. Jahrhunderts entworfen hatte. Van Gennep war überzeugt, dass Menschen in sogenannten »Übergangssituationen« Rituale brauchen, um von einer Phase ihrer Existenz in eine andere zu wechseln. Neuansiedlungen sind solche Übergänge, aber auch Hochzeiten, Geburten und das Erwachsenwerden von Jugendlichen. Den Übergang nannte Turner »liminale Phase« und sah ihn als eine Zeit, in der Regeln und Werte außer Kraft gesetzt werden und die Welt auf dem Kopf steht.

In den meisten nichtindustrialisierten Gesellschaften existieren spezielle Rituale, die es Jugendlichen ermöglichen, die Transition zum Erwachsenen so zu bewältigen, dass aus ihnen gut integrierte Erwachsene werden. Vielerorts fasst man die Initianden zu diesem Zweck in einer Gruppe zusammen und gestattet ihnen besondere Freiheiten. Bei

den ostafrikanischen Massai zum Beispiel ziehen die Moran, die unverheirateten jungen Männer, für eine Zeit lang in den Busch, wo sie sozusagen »wild« werden. Die Zwänge ihrer Gesellschaft besitzen für die Zeit ihrer Seklusion keine Gültigkeit. Sie leben ein freies, aufregendes Leben als Krieger, Jäger und Viehdiebe, und sie verführen mit großer Freude die jungen Ehefrauen respektabler Dorfältester. Am Ende der Initiation, wenn sie zurückkehren, schneidet man ihnen die langen, rot gefärbten Haare, Zeichen ihres Kriegerstatus, ab und verheiratet sie. Der Ernst des Lebens hat begonnen.

Das wilde, ungezügelter Leben und die Privilegien der Jugend, sexuelle Promiskuität, Respektlosigkeit und die Befreiung vom Joch täglicher Arbeit enden abrupt. Die Initiation ist nur eine Phase, und niemand würde erwarten, dass man sie beliebig ausdehnen kann. Die hitzköpfigen Moran verwandeln sich in gesetzte Familienväter wie die jugendlichen anderer Hirten- und Bauernvölker auch. Sie mögen wehmütig auf die Vergangenheit blicken, doch sie werden niemals versuchen, so zu tun, als ob sie noch immer ungebunden und frei wären. Sie sind sich bewusst, dass sie das Zentrum der Gesellschaft darstellen, und würden es als absurd erachten, gegen dieses Zentrum zu rebellieren.

Diese Haltung, das Sich-Einfügen in die kulturell definierten Abschnitte des Lebens und die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung, hat die Menschheit die längste Zeit ihres Bestehens begleitet. Sie wurde erst dann in Frage gestellt, als es nicht mehr notwendig war, dass jeder sich mit der Kraft seiner eigenen Hände ernährte, als mit fortschreitender Stratifizierung und der Konsolidierung von Herrschaft ein Teil der Bevölkerung von der täglichen Sorge um das Überleben befreit war. Feudale Herrschaftssysteme schufen Freiräume für Angehörige der oberen Schichten, die diese mit Müßiggang und der Entwicklung von Freizeitbeschäftigungen ausfüllten. An den Höfen entstanden die schönen Künste ebenso wie ein Lebensstil, der vom Streben

nach Differenz geprägt war. Man suchte sich zu unterscheiden, nicht nur vom einfachen Volk, sondern auch innerhalb der eigenen Klasse. Moden entstanden, und Individualität bekam einen Wert. Ruchlosigkeiten konnten einem Fürsten zu besonderem Ruhm verhelfen wie praktizierte Tugend, Intrigantentum und Skrupellosigkeit ebenso wie Sanftmut und christliche Nächstenliebe. Die Geschichte ist voll von den Exzessen der herrschenden Geschlechter, nicht nur in Europa, sondern gleichermaßen in Asien, im Nahen Osten und im südlichen Amerika.

Übergangsrituale existierten im feudalen Adel nicht, sieht man einmal von einer Phase klösterlicher Unterweisung ab, die vor allem Mädchen traf. Das Übermaß der Macht und die Ausbeutung der Bauern schufen die Basis, um die Kultivierung juveniler Wildheiten während des gesamten Lebens beizubehalten. Sexuelle Übergriffe auf Abhängige waren an der Tagesordnung, und manches Mitglied des Adels schrieb sich durch das Exerzieren ausgesuchter Grausamkeiten sogar bis in das Gedächtnis der Nachwelt ein.

Ein expliziter Lebensstil sollte daraus aber erst zum Ende der feudalen Epoche werden, als neue Kräfte am Horizont der Geschichte erschienen und ein an Einfluss und Reichtum zunehmendes Bürgertum in den expandierenden urbanen Zentren sich anschickte, die politische Macht zu übernehmen. Der Libertin war eine Antwort auf die Forderung nach Liberté. Verhaftet in den Privilegien seines Standes, brüskierte er diesen gleichzeitig und formierte sich zu einer ständischen Subkultur, die nicht unwesentlich zur Erosion dieses Standes beitrug. Ein Zwitterwesen der Zeitgeschichte, das mit seinen exzessiven Handlungen einerseits auf die unbeschränkte Macht der feudalen Oberschicht pochte, durch die Betonung des freien Geistes andererseits aber ein politisches Risiko darstellte. Ein gutes Beispiel dafür ist der bereits erwähnte Marquis de Sade, der mit den Republikanern sympathisierte und für die Abschaffung des Privateigentums

argumentierte, seine eigenen Ländereien und Anwesen aber davon ausgenommen wissen wollte. De Sade verfasste glühende Traktate für die Emanzipation der Frau und nutzte im wirklichen Leben seine überlegene Macht, um Frauen seinen erotischen Perversionen zu unterwerfen.

Der Libertin wurde abgelöst durch den Bohémien und den Dandy, beides Figuren, die wie der Libertin mit Jugend assoziiert wurden, obgleich ihre Protagonisten nicht immer jung waren. Beide sind Rebellen gegen die herrschende Ordnung, wenn auch von recht unterschiedlicher Warte aus. Der Dandy, attraktiv und gut gekleidet, bekämpfte das bürgerliche Leben aus einer aristokratischen Perspektive. Britischen Ursprungs, gab er sich antidemokratisch und elitär. Geschäfte waren ihm ebenso verhasst wie die Ehe und nicht selten gebärdete er sich als eingefleischter Frauenfeind. Obwohl er in der öffentlichen Meinung mit Homosexualität in Verbindung gebracht wurde, tolerierte man ihn mehr als den Bohémien, der aufgrund seiner sozialkritischen Grundhaltung eher umstürzlerischer Ambitionen verdächtig wurde.

Schon der Begriff der Bohème enthält das Zeichen des Suspekten. Bohemia/Böhmen ist ein Teil des heutigen Tschechiens und gehörte bis 1918 dem von der habsburgischen Dynastie regierten Kaiserreich Österreich-Ungarn an. Im 15. Jahrhundert wanderten Sinti und Roma in Bohemia ein, die alsbald als Bohemianer bezeichnet wurden. Nach ihnen benannte man später all diejenigen, die gegen die Prinzipien der bürgerlichen Gesellschaft opponierten und ein selbstbestimmtes, freies Leben suchten. Die Exotisierung des Sinti und Roma als ambivalente Figur, die sowohl im Positiven wie im Negativen für den gesellschaftlichen Outlaw an sich steht, entsprach die Selbststilisierung junger Künstler und Literaten im nachrevolutionären Paris, die sich keinerlei Zwängen zu beugen glaubten und die selbst die Armut noch glorifizierten.

Henri Murger popularisierte den Begriff des Bohémien im 19. Jahrhundert durch seinen Roman »Scènes

de la vie de bohème«, der im Deutschen interessanterweise oft als »Zigeunerleben« übersetzt wurde. Autobiographisch gefärbt, ist es ein Bekenntnisroman, der, zunächst als Fortsetzungsgeschichte in einer Zeitschrift veröffentlicht, den spätadoleszenten Aufstand gegen die ältere Generation feiert. Die Helden des Quartier Latin sind jung, wild und respektlos, fast wie die Moran in Ostafrika oder Jugendliche in anderen indigenen Gesellschaften, die das Leben vor dem Eintritt ins Erwachsenenendasein noch einmal aus vollen Zügen genießen. Ist »Scènes de la vie de bohème« eine Initiationsgeschichte? Ja und nein. Unbestritten sind die Protagonisten jugendliche Rebellen, die die Normen und Werte der Gesellschaft negieren. Anstatt einer geregelten Beschäftigung nachzugehen, sitzen sie in Cafés herum, statt sich mit einer Gewinn versprechenden bürgerlichen Laufbahn zu befassen, geben sie sich brotlosen Künsten hin. Sie sind weder fleißig noch sparsam, und obgleich ihre Geldbeutel leer sind, trinken sie Rheinwein und Bordeaux, rauchen Zigarren und füllen ihre Bäuche mit ausgesuchten Delikatessen. Sie leben von kleinen Betrügereien und Gelegenheitsaufträgen und hoffen insgeheim auf den großen Durchbruch als Künstler. Bei Gelingen wäre das Ende der Initiation erreicht, und der Außenseiter würde sich zum anerkannten Mitglied der bürgerlichen Gemeinschaft wandeln.

Murger selbst hat diese Transformation vollzogen. Ihm gelang der Aufstieg vom kleinen Schreiber zum bewunderten Literaten. Und auch Puccini ist ein Produkt einer bohemianischen Einweihung. Als Student am Mailänder Konservatorium führte er das Leben eines Bohémien, doch bereits kurz nach seinem Abschluss konnte er große öffentliche Erfolge feiern.

So weit könnte man die Bohème mit gutem Recht als bürgerliches Initiationsmodell bezeichnen. Wären da nicht einige Einschränkungen: Anders als bei den Übergangsritualen indigener Gesellschaften war es nämlich keineswegs gesichert,

ob der jugendliche Outlaw sich tatsächlich zum respektablen Bürger wandelte. Manch einer kam niemals heraus aus den ungeheizten Zimmern und fristete sein gesamtes Leben als armer Dichter oder verkannter Maler. Mit fortschreitendem Alter verliert so eine Existenz natürlich den Glamour, den Murgers und Puccinis Helden verbreiten, und eine ähnliche Geschichte über einen fünfzigjährigen Rodolfo und eine betagte Mimi wäre nur noch eine sozialkritische Tragödie.

Allein im Gewand des Revoluzzers, einer dem Bohémien verwandten historischen Gestalt, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts immens an Bedeutung gewinnen sollte, konnte der Lebensstil des wilden Underdog zum nicht an Jugend gebundenen Muster für Freiheit werden. Caféhaus und Dachkammer, Wein und Armut erfuhren hier eine neue Romantisierung, die damit einherging, dass das Anliegen des Revolutionärs nicht die eigene Person, sondern die mögliche Transformation der ganzen Gesellschaft betraf. Anstelle des individuellen Übergangs in eine neue Lebensphase wurde der kollektive Übergang auf eine neue Entwicklungsstufe proklamiert. Dabei fungierte der Revolutionär sowohl als Initiand, der sich in unentwegten Diskussionen und Überprüfungen des eigenen Handelns dem Ideal des neuen Menschen anzunähern trachtete, als auch als Initiator, der die von ihm initiierten großen historischen Prozesse dirigierte und in eine bestimmte Richtung lenkte. In der revolutionären Propaganda wurden kalte Kammern und leere Geldbeutel zu Insignien der revolutionären Klasse, die man als Ganzes zur Rebellion und Wildheit zu führen gedachte, um in einer gewaltigen Erhebung die Vertreter der herrschenden Ordnung nicht nur herauszufordern wie die Untertanen südafrikanischer Könige, die Max Gluckman beschrieb, sondern sie für alle Zeiten hinwegzufegen. Im Bewusstsein dieses Unterschiedes hatte Gluckman seine rituellen Rebellionen kategorisch von sogenannten »wirklichen« Revolutionen industrieller Gesellschaften abzugrenzen gesucht. Indes, die saubere Trennung

ist kaum mehr als eine Fiktion, denn einerseits endete vieles, was im zeremoniellen Rahmen begann, mit einer realen Erhebung, und andererseits war es den meisten hoffnungsvollen Revoluzzern, wie wir aus der Geschichte wissen, niemals vergönnt, die Massen tatsächlich zum Aufstand zu führen. Sie verbrachten ihr Leben im Caféhaus anstatt auf der Barrikade und wurden zu lebenslänglichen Bohémiens, wenn sie sich auch niemals als solche verstanden.

Eine andere Form der Konservierung romantisierter Jugendrevolte wurde von denen gepflegt, die kraft ihrer gesellschaftlichen Stellung seit langem im Zentrum des Establishments angekommen waren. Puccini selbst gehörte zu denen, die vom Ideal des wilden Jungen nicht lassen wollten, und hatte sich mit einigen Gleichgesinnten zu einem »Club Bohème« zusammengeschlossen, um den Traum von Rausch und Freiheit weiterzuspinnen. Mit diesem leicht skurrilen Projekt hatte er eine Philosophie vorweggenommen, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur vollen Blüte kommen sollte: die des Berufsjugendtums, dessen Anhänger die lebenslange Opposition zur Gesellschaft für sich in Anspruch nahmen. Ob Kommunarden, Hippies oder Punks, autonome Straßenkämpfer oder tanzbesessene Raver – sie alle waren und sind der festen Auffassung, einen Lebensstil für sich entdeckt zu haben, den sie für immer beibehalten würden. Diejenigen, die die Reihen verlassen, weil sie ihr Studium abgeschlossen haben und eine akademische Karriere starten, weil sie eine Familie gründen oder sich ins Parlament wählen lassen, werden von den anderen mit Argwohn betrachtet. Sie gelten im besten Fall als Angepasste, die den hehren Idealen untreu geworden und jetzt verspießert sind, im schlimmsten als Verräter. Ganz sicher ist man sich, dass man niemals so werden möchte, sondern den ein geschlagenen Weg nicht verlässt: forever young und immer ein Rebell. Glückliche sind die, die jung sterben, durch das Übermaß an Drogen wie Janis Joplin und Jimi Hendrix, oder heroischer

durch die Kugeln der Polizei, wie die zu Märtyrern erklärten Mitglieder bewaffneter Oppositionsgruppen. Sie entgehen dem Schicksal eines Joschka Fischer, der vom Street Fighter zum Außenminister mutierte und sich in fortgeschrittenem Alter dafür rechtfertigen muss, dass er nicht schon immer italienische Maßanzüge getragen hat.

Doch die Vertreter der reinen Lehre selbst entgehen nur selten dem Schicksal ihrer Vorgänger und müssen irgendwann feststellen, dass sie nur eine Phase durchlebt haben, deren Konservierung weder erstrebenswert noch möglich ist. In einer entritualisierten Gesellschaft, wie sie die westliche Industriegesellschaft darstellt, entwerfen Jugendliche intuitiv Initiationsmodelle, die ihnen den Übergang ins Erwachsenenleben erleichtern. Erstaunlicherweise ähneln diese Modelle denen indigener Völker und sie betonen das Moment des Rebellischen und Zügellosen. Anders aber als die Novizen der Bauern und Hirten Afrikas, Asiens, Amerikas und Ozeaniens sind sich die westlichen Jugendlichen weder des rituellen noch des temporären Charakters ihrer Handlungen bewusst. Dieser Umstand produziert Frustrationen und unnötige Feindschaften. Dabei täte Gelassenheit Not. Wie uns die Biografien der einst aufmüpfigen 68er und 78er zeigen, kann das Durchleben eines Prozesses von Opposition und Unangepasstheit Individuen und Gesellschaft enorm bereichern, hilft es doch, einer Erstarrung der Kultur und der Drosselung der kreativen Potentiale der Einzelnen vorzubeugen. Die künstliche Konservierung dieser Ideale allerdings und die Verhinderung persönlicher Entwicklung hin zum Erwachsenen erschaffen bestenfalls Absonderlichkeiten wie Puccinis »Club Bohème«. Erstrebenswert sind sie schon deshalb nicht, weil die Vision ewiger Jugendlichkeit längst von einer Allianz aus Kosmetikherstellern, Pharmakonzernen und plastischen Chirurgen vermarktet wird und ihr der Geruch der Rebellion gründlich abhanden gekommen ist.

DIE STATUTEN DES »CLUBS LA BOHÈME« VON TORRE DEL
LAGO,

dem neben Puccini u. a. die Maler Francesco Fanelli
und Ferruccio Pagni angehörten

- § 1: Die Mitglieder des »Clubs La Bohème«, stets treue Mittler des Geistes, aus dem der Club entstanden ist, geloben, besser zu trinken und zu essen.
- § 2: Griesgrame, Pedanten, schwache Mägen, Minderbemitelte, Mimosen und andere derart Unglückselige sind nicht zugelassen und werden vom Zorn der Mitglieder davongejagt.
- § 3: Der Präsident wirkt als Vermittler, aber es gehört auch zu seinen Aufgaben, den Schatzmeister daran zu hindern, den Mitgliedsbeitrag einzusammeln.
- § 4: Der Schatzmeister hat die Befugnis, mit der Kasse abzuhauen.
- § 5: Die Beleuchtung der Räumlichkeit hat durch eine Petroleumlampe zu geschehen. Falls Brennmaterial fehlt, sind die Popel der Mitglieder zu nehmen [das italienische »moccòlo« kann sowohl Kerzenstumpf als auch Nasenschleim bedeuten].
- § 6: Strengstens untersagt sind alle legalen Spiele.
- § 7: Schweigen ist verboten.
- § 8: Weisheit ist nicht zugelassen, nicht mal ausnahmsweise.

ÜBER NOSTALGIE UND REUE, »LA BOHÈME« UND EINEN WALZER MIT MEINER GROSSMUTTER

TEXT VON Lindy Hume

There is no such thing as forgetting. The secret inscriptions are waiting to be revealed when the obscuring daylight shall have withdrawn.

Thomas de Quincey

Youth is wasted on the young.

George Bernard Shaw

In den vielen Stunden, die wir mit unserer schon sehr alten Großmutter verbrachten, war ihre zunehmende Vergesslichkeit wie ein offenes Fenster zu ihrer Seele. Erinnerungen an ihre Jugend waren Offenbarungen für mich, Spuren zu ihrem Leben, bevor sie Enkel hatte, zur Kindheit meiner Mutter. Ihr selbst erschienen diese Erinnerungen mal wundervoll, mal unangenehm, manchmal beides zugleich. Während sie sich nicht immer an meinen Namen erinnern konnte, wusste sie noch jede Zeile der Lieder aus Kriegszeiten auswendig, die sie früher einmal gesungen hatte. Schon immer

liebte sie das Tanzen, und wenn sie Walzer tanzte – was nun einer Art Dahinschlurfen mit geschlossenen Augen glich –, konnte sie noch immer richtig sexy wirken. Selbst wenn sie mit einer Krankenschwester über den Linoleum-Boden ihres Pflegeheims tanzte, geriet ihr der Walzer zu einer großartigen Liebesgeschichte, auf ewig verbunden mit der besten Zeit ihres Lebens, als sie und ihr flotter österreichischer Liebhaber die Tanzfläche eines teuren Restaurants oder Ballsaales eroberten. Während sich nun ihre mittlerweile steifen Körper zärtlich zu der Musik bewegten, versuchte ich mir diese alten Leute vorzustellen, wie sie sich in ihren Strickjacken und bequemen Pantoffeln wohl selbst Walzer tanzend sahen: jung, schön, das Leben genießend, den Duft von Kölnisch Wasser am Hals des Liebhabers. Seltsam eigentlich, dass wir selbst unsere Jugend so sorglos erleben, nur um uns dann mit solcher Intensität an sie zu erinnern.

Das Noch-Einmal-Durchleben besonders kostbarer Augenblicke scheint eben diese Momente zu verzerren und zu verklären. Warum sind wir bei der Rückkehr an die Orte unserer Kindheit von dem Gefühl überrascht, alles sei geschrumpft und farbloser oder weniger furchteinflößend als in unserer Erinnerung? Bierselige alte Männer tauschen beim Veteranen- oder Studententreffen unglaubliche Geschichten einer goldenen Ära legendärer Persönlichkeiten und aufregender, erlebnisreicher Abenteuer aus. »Das waren noch Zeiten ...«, schwärmen sie, und vergessen dabei, dass sie sich den größten Teil dieser Jahre den Rücken kaputt gearbeitet haben oder unter Armut und Kälte litten oder Langeweile und Schrecken ausstanden. Wenn wir nur die vorteilhaften Fotos aufheben, die schmerzvollen Liebesbriefe aber zerreißen und die großen Momente überbewerten – versuchen wir damit eine Auswahl zu treffen, woran wir uns später erinnern wollen? Ich denke, meine Großmutter tat genau das.

Unter Hunderten von Fotos kann ich nur ein einziges kleines finden, auf dem sie mit ihrem jüngsten Kind,

John, zu sehen ist, dessen Leukämie-Tod im Alter von fünf Jahren sie zutiefst erschütterte; danach verließ sie ihren ersten Ehemann. Ich selbst weiß davon nur, weil meine Mutter es mir erzählt hat – meine Nanna sprach niemals von John. Sie hatte sich entschlossen, ihn zu vergessen. Ein winziges Foto berichtet davon, dass ihr das nicht gelang. Auf Fotografien aus den 40er, 50er und 60er Jahren schienen Nanna und all ihre Freunde ständig damit beschäftigt zu sein, sich herauszuputzen, Partys zu feiern und sich in Szene zu setzen. Auf jedem der Fotos sind sie gerade auf einem Ball, in einem Nachtclub, auf einer Skihütte oder im Tennisverein zu sehen, unentwegt rauchend, trinkend, lachend und für die Kamera posierend – mit einem verrückten Hut, in einer Maske, am Klavier. Auf einem (mittlerweile verlorenen) Foto erinnere ich mich an eine Art geliehenes Marie-Antoinette-Ensemble – gepuderte Perücke und Ballkleid aus Satin –, geradezu langweilig im Vergleich mit Nannas dramatischer Modernität, dem roten Lippenstift und dem Nagellack, der unerlässlichen Zigarette und jenem glamourösen In-die-Kamera-Lächeln. Ihr braun gebrannter und gut aussehender Begleiter grinst frech mit einer karierten Krawatte und einem lustigen Hut. Dies waren die Bilder aus ihrem Leben, die zu erinnern sie sich entschieden hatte.

Nanna war ein Entertainer. Beim Singen ihrer Lieblingslieder wie »By the Water of Minnetonka«, »Alley-cat«, »Only make-believe«, und »Creole Love-Call« hätte sie sich selbst extravagant auf dem Klavier begleitet. Schmalzige Akkorde würden fallen, Hände über Kreuz, in saftigen Läufen die ganze Tastatur rauf und runter, mit einer schwungvollen Bewegung der rechten Hand am Ende – in Erwartung des Applauses.

Auch wenn die Musik kitschig war, stand Nannas Geschmack, was Kleidung, Schmuck und Einrichtung angeht, außer Frage – ihre stilvollen 50er-Jahre-Aschenbecher, ihr Esstisch und ihre Stühle zählen heute mit zu den coolsten

Gegenständen in meinem Apartment in Melbourne. Als kleines Mädchen erstarrte ich in Ehrfurcht vor ihrer riesigen Garderobe und ihrer obsessiv etikettierten Schuhsammlung.

Ihr ganzes Leben hindurch hatte Nanna einen Ehemann oder einen Freund; sie liebte die Gesellschaft von Männern. In der Nähe eines Mannes erblühte sie förmlich, charmant, flirtend und verführerisch. Es gibt einige vergilbte Fotos von den zwei Ehemännern, Joe und George, aber sie werden zahlenmäßig weit übertroffen von Bildern eines Mannes, den wir als Onkel Henry kannten. Dieser gut aussehende, weltmännisch gekleidete österreichische Flüchtling besaß eine Großreinigung, wo sie während des Krieges arbeitete, und er war später über 30 Jahre lang Nannas Liebhaber und Reisegefährte. Trotz seines Rufs als Schwerenöter war niemals die Rede davon, dass er seine Ehefrau verlassen hatte, die Nanna einigermaßen gut kannte. Nach Onkel Henrys Tod wagte sich meine nach Männern süchtige Großmutter wild entschlossen in die beige, zwielichtige Welt der Tanzvergnügungen und Gartenfeste alter Leute auf der Suche nach einem neuen Tanz-Partner. Mit über Siebzig gab sie ihre Stadtwohnung auf und zog zu ihrem neuen Freund, einem wunderbaren Kerl aus dem Arbeitermilieu namens Tom. Tom liebte Terrier, das Gärtnern und Pferdewetten. Nachdem meine Nanna ein Leben lang mein Vorbild in Stilfragen gewesen war, wurde sie nun die Königin eines scheußlichen Backsteinhauses am Stadtrand, das angefüllt war mit Möbelschützern aus Plastik, Polyesterteppichen, Rüschen-Gardinen und einem braunen Vinyl-Sessel.

Musettas Walzerlied, ihr Partygirl-Glamour und ihr extrovertiertes Wesen, ihre Wandlungsfähigkeit und ihr völliges Vertrauen auf Männer erinnern mich unweigerlich an meine Großmutter. Auch in meiner Gefühls-Reaktion auf die Musik spüre ich eine impressionistische Nähe zu »La Bohème« im Widerstreit zwischen der Unmöglichkeit des Vergessens und der Sehnsucht nach Erinnerung und Nostal-

gie. Das umfassende, zeitlose Charisma von »La Bohème« ist das umfassende zeitlose Charisma hochmütiger Jugend, unvollkommener Liebe, rücksichtslosen Verhaltens, dem Dazugehören zu einer schnellen, modischen Gang. »La Bohème« zelebriert – bewundert – jene berausenden und eigentlich nur der Jugend gegebenen Illusionen des festen Vertrauens in die eigene Unsterblichkeit, spontaner Liebe oder künstlerischer Genialität. Wir, das abgestumpfte Publikum, erkennen diese Illusionen wehmütig als Rituale auf der Durchreise; wie der Verlust der Unschuld markiert das schmerzvolle Zerschneiden dieser großartigen verrückten Illusionen den unwiderruflichen Eintritt ins Erwachsenenleben. Können wir von uns sagen, dass wir wirklich gelebt haben, bevor wir uns ver- und wieder entliebt haben, an gebrochenem Herzen litten, dem Tod einmal ins Auge gesehen haben, einmal völlig abgebrannt waren und Angst hatten vor der Zukunft? Die Begegnung mit »La Bohème« erlaubt uns, noch einmal unschuldig zu sein, optimistisch, ohne Zynismus – zumindest in den ersten beiden Akten. Nach der Pause folgt die Kunst dem Leben, wenn die jugendlichen Illusionen der Charaktere eine nach der anderen zertrümmert werden. Kein Wunder, dass wir weinen.

Genauso wie die Oper »La Bohème« das Jungsein zelebriert, scheint sie jene rückwärtsgewandte Qualität zu entfalten – wie aus der Erinnerung heraus und deshalb wie verbessert, redigiert, auf Technicolor gezogen, überlackiert durch die Perspektive eines (nicht länger jungen) Erinnernden. Erinnerung scheint dieses Werk zu bestimmen: euphorische Nostalgie in den ersten beiden Akten, melancholische Reue in den letzten beiden. Nostalgie und Reue: die Farben verblassender Fotos, das Chiaroscuro der Seele. Die Bedeutung vergangener Momente im Rückblick ist allumfassend und brutal.

»Reue«, sagte ein ehemaliger australischer Premierminister einmal, »ist ein nutzloses Gefühl.« Vielleicht,

aber die Angst davor ist groß. Wir messen unser Scheitern wie unsere Erfolge am Ausmaß der Reue, die wir empfinden; die Lobeshymnen auf das Nichtbereuen von Edith Piaf oder Frank Sinatra bleiben uns im Halse stecken. Jahrzehnte vor ihnen verwendete Mimì jene sanfte Sprache (»Addio, senza rancor«), um ihre Furcht vor dem Bereuen auszudrücken, bevor sie dieselbe tief sitzende Angst später trotz ihrer körperlichen Schwäche verzweifelt durch Paris treibt, um sich mit ihrem Ex-Liebhaber auszusöhnen und bei ihm zu sterben. Es ist die tiefste, würdevollste Handlung in der Oper. Rodolfo und die anderen bleiben zurück, um ihren Weg nach Mimìs Tod zu finden, um mit den ungelösten Gefühlen zu leben, die sich durch die Zeit verwandeln werden – durch jenen geheimnisvollen, unbewussten Vorgang der Seele hin zu Reue und Nostalgie.

CAFÉ STEFANIE 1912

In München war's, im Café Stefanie,
Als ich dir, Emmi, die Gedichte sagte,
Die ich allein dir nur zu sagen wagte,
Und häufig kam das Wort vor: »Irgendwie«.

Am Tisch daneben spielte Mühsam Schach,
Und Frank saß einem Geldmann auf der Lauer.
(Vielleicht saß der indes im Café Bauer?)
Ein Denker hielt mit Kokain sich wach.

Franz Jung erschien mit seiner Tänzerin,
Und Bing, der Zeichner, ließ das Billard fahren,
Denn Däubler nahte sich mit Bauch und Bart ...

Ihr Freunde, die ihr gute Freunde wart,
Ich schreib euch dies zum Angedenken hin
An jene Zeit, da wir noch Kinder waren.

Johannes R. Becher

PUCCINI ÜBER TOSCANINI

»Toscanini dirigierte die Premiere von ›La Bohème‹ in Turin. Er war damals erst 29 Jahre alt. Seine Interpretation war mehr als eine großartige Wiedergabe – es war eine wirkliche Nachschöpfung. Ich saß wie gefesselt da. Toscanini und ich stimmen nicht in allem überein; wir streiten heftig und beschimpfen uns, aber wir versöhnen uns immer wieder, weil wir uns als Musiker wirklich gegenseitig achten. Ich bin neun Jahre älter als er, aber in vielerlei Hinsicht ist er musikalisch weiter als ich. Er ist ein Genie! Unter seinem Zauberstab leuchtet meine und Wagners und Verdis Musik; die Art und Weise, wie er diese Leuchtkraft in Klang verwandelt, entzieht sich jeder Beschreibung. Toscanini dirigiert alles aus dem Gedächtnis. Sein sagenhaftes Gedächtnis bringt alle übrigen Dirigenten zum Verzweifeln. Als ich ihn bei der Premiere in Turin das Orchester und die Sänger vier Akte von ›La Bohème‹ hindurch dirigieren sah, nicht eine einzige Note vor sich auf dem Pult, war mir, als müsste ich die Worte des Nicodemus wiederholen, die er zu Jesus sagte: ›Rabbi, wir wissen, dass Gott dich gesandt hat, um zu lehren, denn niemand kann die Wunder tun, die du tust, es sei denn, Gott ist in ihm.‹ Toscaninis Interpretationen sind tatsächlich Wunder, und sein unvergleichliches Gedächtnis ist eine kosmische Offenbarung. Toscanini ist Gott nahe, wenn er dirigiert.«

VORREDE ZUM LIBRETTO VON »LA BOHÈME«

TEXT VON Giuseppe Giacosa und Luigi Illica

49

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

Wenn sie die Charaktere der Personen getreulich nachzeichnen, wenn sie da und dort geradezu peinlich genau waren in der Wiedergabe gewisser Einzelheiten des Milieus, wenn sie in der szenischen Entwicklung sich an den Vorgang Murgers gehalten und das Libretto in »klar unterschiedene Bilder« 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 Francines 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 Mimì und Francine einen neuen geben könnte: Ideal.

VORBEMERKUNGEN

TEXT VON Henri Murger

AUS DEM VORWORT ZU »LA VIE DE BOHÈME«

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

Tag für Tag ist ihre Existenz ein Geniestreich, ein tägliches Problem, dem sie stets mit Hilfe von kühnen Rechenkünsten beizukommen vermögen ... Wenn die Not sie dazu zwingt, enthaltsam wie Anachoreten, – doch, wenn ein wenig Glück in ihre Hände fällt, dann reiten sie hoch im Sattel auf den phantastischsten Tollheiten dahin, lieben die schönsten und jüngsten Frauen, trinken die besten und ältesten Weine, und nie stehen ihnen die Fenster weit genug offen, um das Geld hinauszuerwerfen; dann – wenn der letzte Heller tot und begraben ist – speisen sie noch immer vom runden Tisch des Zufalls, wo ihr Gedeck stets bereit liegt; Schwarzhändler aller Fertigkeiten, die mit der Kunst zusammenhängen, von morgens bis abends auf der Jagd nach dem wilden Tier, das da heißt: Gulden.

Die Bohème spricht ihre eigene Sprache, ihren Jargon ... Ihr Wortbereich ist die Hölle der Rhetorik und das Paradies der Spracherneuerung ...

Fröhliches, schreckliches Leben! ...«

ERSTES BILD

»Mimì war ein anmutiges Mädchen, das Rodolphes Idealen von plastischer Schönheit und Poesie besonders entsprach. Zweiundzwanzig Jahre alt; klein, zierlich ... Ihr Gesicht erschien wie der Entwurf zu einem aristokratischen Bildnis; ihre Züge waren von wunderbarer Feinheit ...

52

Das Blut der Jugend strömte warm und lebhaft in ihren Adern und färbte ihre durchsichtige Haut, die das samtige Weiß der Kamelie hatte, rosenfarben ...

Diese kränkliche Schönheit verführte Rodolphe ... Aber was ihn bei Fräulein Mimì noch liebestoller machte, das waren ihre kleinen Hände, die sie bei aller Hausarbeit weißer zu erhalten wußte als die der Göttin des Müßiggangs.«

ZWEITES BILD

»... Gustave Colline, der große Philosoph, Marcel, der große Maler, Rodolphe, der große Dichter, und Schaudard, der große Musiker, – wie sie sich gegenseitig nannten – besuchten regelmäßig das Café Momus, wo sie den Spitznamen ›die vier Musketiere‹ hatten, weil sie unzertrennlich waren.

Sie kamen in der Tat immer zusammen an, spielten zusammen und gingen stets gemeinsam wieder weg – oft, ohne die Rechnung zu bezahlen, und immer mit einem ›Akkord‹, der des Konservatoriumsorchesters würdig gewesen wäre ...

Fräulein Musette war ein schönes Mädchen von zwanzig Jahren ... Viel Koketterie, ein wenig Ehrgeiz und keine Ahnung von Orthographie ... Sie verkörperte den Frohsinn der Abendessen im Quartier Latin ...

Ein ständiger Wechsel zwischen blauem Brougham und Omnibus, zwischen der Rue Breda und dem Quartier Latin ...

– Nun, was wollt ihr? – Von Zeit zu Zeit muß ich die Luft dieses Lebens atmen. Meine verrückte Existenz ist wie eine Kanzone; jede meiner Lieben ist eine Strophe – aber Marcel ist der Refrain.«

DRITTES BILD

53

»Mimìs Stimme hatte einen Klang, der Rodolphe ins Herz drang wie die Schläge einer Totenglocke ...

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

Zwanzigmal waren sie so weit, sich zu trennen.

Man muß gestehen, daß ihre Existenz eine wahre Hölle war.

Nichtsdestoweniger hielten sie mitten im Unwetter ihrer Streitigkeiten in gegenseitigem Einverständnis inne, um in der frischen Oase einer Liebesnacht wieder Kraft zu schöpfen ... aber beim Grauen des nächsten Tages trieb ein unvorhergesehener Kampf die erschreckte Liebe wieder in die Flucht.

So lebten sie – wenn das ein Leben war – frohe Tage im Wechsel mit sehr schlimmen in der fortgesetzten Erwartung der Trennung. Musette besaß als angeborene Familienkrankheit und aus konkretem Instinkt die Begabung für Eleganz ...

Dieses seltsame Geschöpf mußte, kaum geboren, einen Spiegel verlangt haben.

Intelligent und witzig, rebellisch besonders gegen das, was wie Tyrannei aussah, hatte sie nur eine Verhaltensregel: die Laune.

Gewiß war der einzige von ihr geliebte Mann Marcel – vielleicht weil er sie leiden lassen konnte – aber der Luxus war für sie eine Bedingung des Wohlergehens ...«

»... in jener Zeit waren die Freunde schon seit längerem Witwer. Musette war gleichsam eine offizielle Persönlichkeit geworden; – seit drei oder vier Monaten hatte sie Marcel nicht mehr getroffen.

54

Und so auch Mimì; – Rodolphe hatte von ihr nicht mehr sprechen hören außer durch sich selbst, wenn er allein war.

Eines Tages, als Marcel heimlich ein Band küßte, das Musette vergessen hatte, sah er, wie Rodolphe ein Häubchen versteckte – das rosa Häubchen – das Mimì vergessen hatte:
Nun gut! murmelte Marcel, er ist feige wie ich!
Fröhliches, schreckliches Leben! ...«

15. JAHRHUNDERT
Die ersten Sinti und Roma tauchen in Frankreich auf. Sie werden von den Franzosen als »bohémiens«, »bohêmes« oder »bohèmes« bezeichnet, da man vermutet, das sie aus Böhmen kommen. »Vie de bohème« wird in der Folge zu einem Ausdruck für liederliche Sitten. Dies ändert sich erst im 18. Jahrhundert, als mit der Verbreitung Rousseauschen Gedankengutes in Europa Schriftsteller und ihr Publikum anfangen, den pittoresken Reiz des »Zigeunerlebens« für sich zu entdecken. Eine positive Umdeutung des Begriffs »bohème« beginnt.

1686

Im Quartier Latin wird das erste Pariser Café, »Le Procope«, eröffnet. Ohne die Institution des Künstlercafés ist das Phänomen der Bohème nicht vorstellbar. Im 19. Jahrhundert zählen neben vielen anderen Victor Hugo, Alfred de Musset, George

Sand, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Paul Verlaine, Émile Zola, Joris Karl Huysmans, Guy de Maupassant und Paul Cézanne zu den Stammgästen.

1822

Henri Murger wird geboren.

UM 1835

Unter dem Bürgerkönig Louis-Philippe wandelt sich in Frankreich die Bedeutung des Begriffes »bohème«. Er bezeichnet nun nicht mehr das fahrende Volk, sondern die jungen Leute aus der mittleren, gutbürgerlichen, manchmal sogar großbürgerlichen Schicht, die sich bewusst für einen unbürgerlichen Lebensstil entschieden haben.

1845

Im März erscheint die erste Folge von Henri Murgers Feuilletonerzählung »Scènes de la bohème« in der von Gerard de Nerval herausgegebenen Pariser Zeitschrift

55

»Le Corsaire-Satan«. Der auch finanzielle Erfolg beendet Murgers eigene Zeit als Bohémien, in der er sich mit Beiträgen für eine Kinderzeitung und Boulevardkomödien über Wasser hielt und in seinem abgetragenen gelben Mantel eine legendäre Gestalt in den Cafés des Quartier Latins war. Im selben Jahr erscheint Alfred de Mussets Erzählung »Mademoiselle Mimi Pinson, profil de grisette« auf die Murgers Romanfigur Mimì zurückgeht.

1847

Am 21. November wird Giuseppe Giacosa in Collettero Parella bei Turin geboren.

1849

Im April erscheint die letzte Folge von Henri Murgers »Scènes de la bohème«. Eine von Henri Murger und Theodore Barrière erarbeitete Bühnenversion wird am 22. November unter dem Titel »La vie de bohème« im Théâtre des Variétés in Paris uraufgeführt.

1851

Murger bringt auf Anraten seines Verlegers Lévy eine umgearbeitete Romanfassung seiner Feuilletonerzählung unter dem Titel »Scènes de la vie de bohème« heraus. Noch im selben Jahr erscheint auch eine deutsche Übersetzung.

1857

Am 9. Juli wird Luigi Illica in Castell'Arquato bei Piacenza geboren.

1858

Am 22. Dezember kommt Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini als fünftes Kind von Michele Puccini und seiner Frau Albina, geb. Magi, in Lucca, zur Welt. Der Vater ist als Organist und Chordirigent an der Kathedrale von San Martino tätig.

1860

Im Pariser Stadtteil Montmartre wird das Künstler-Cabaret »Le Lapin Agile« eröffnet. In den zwanziger Jahren wird es zum

Geburtsort des Kubismus; Pablo Picasso, Georges Braque, Amedeo Modigliani, Guillaume Apollinaire und Max Jacob werden später dort verkehren.

1861

Henri Murger stirbt an Tuberkulose.

1863

Der inzwischen fünfjährige Giacomo Puccini erhält bei seinem Vater ersten Unterricht im Orgelspiel.

1864

Am 23. Januar stirbt Michele Puccini und lässt die Familie in finanziell schwierigen Verhältnissen zurück. Puccinis Onkel Fortunato Magi, ebenfalls Organist, sorgt für die weitere musikalische Ausbildung des Jungen.

1868

Puccini wird Chorknabe in San Martino und San Michele. Als Organist an mehreren Kirchen Luccas trägt er schon früh zum finanziellen Unterhalt der Familie bei.

1874

Nach Abschluss der Schule setzt Puccini seine musikalische Ausbildung am Istituto Pacini in Lucca bei Carlo Angeloni, einem Schüler seines Vaters, fort. Dort entstehen erste Kompositionen.

1875

Das Café »Les Deux Magots« am Pariser Boulevard St.-Germain wird eröffnet. Hier werden Paul Verlaine, Arthur Rimbaud und Stéphane Mallarmé ein- und ausgehen, Oscar Wilde jeden Morgen frühstücken und später Louis Aragon, André Breton und Philippe Soupault ihre surrealistischen Manifeste verfassen.

1876

Der Besuch einer Aufführung von Giuseppe Verdis »Aida« am 11. März in Pisa lässt in Puccini den Wunsch reifen, selbst Opernkompunist zu werden.

1878

In der Kirche San Paolino werden am 12. Juli erstmals

Kompositionen von Puccini öffentlich aufgeführt. Es handelt sich um ein Credo für Solostimmen, Chor und Orchester und eine Motette für vier Stimmen.

1880

Dank eines Stipendiums der italienischen Königin und der finanziellen Unterstützung seines Großonkels kann Puccini ein Studium am Conservatorio Reale in Mailand aufnehmen. Unter seinen dortigen Lehrern sind Amilcare Ponchielli und Antonio Bazzini.

1883

Puccini beendet im Juni sein Studium am Konservatorium. Die öffentliche Uraufführung seiner Abschlussarbeit, des »Capriccio sinfonico«, am 14. Juli unter der musikalischen Leitung von Franco Faccio ist ein großer Erfolg. Später wird er Teile daraus für die Einleitung seiner »Bohème« verwenden.

1884

Am 31. Mai wird Puccinis erste Oper »Le Willis« – in der am 26. Dezember in Turin erstauf-

geführten zweiaktigen Fassung wird sie »Le Villi« heißen – im Teatro dal Verme in Mailand uraufgeführt. Die von verschiedenen Förderern Puccinis, darunter Arrigo Boico und Marco Sala, ermöglichte Uraufführung ist ein sensationeller Erfolg und macht unter anderem den Musikverleger Giulio Ricordi, mit dem Puccini später eine lange Freundschaft verbinden wird, auf das junge Talent aufmerksam. Ricordi verlegt »Le Willis« und fordert Puccini auf, eine weitere Oper zu schreiben: »Edgar« nach »La Coupe des lèvres« von Alfred de Musset. Am 17. Juli, kurz nach der Vertragsunterzeichnung mit Ricordi, stirbt Puccinis Mutter, die ihn trotz der finanziellen Sorgen der Familie stets darin bestärkt hatte, Komponist zu werden.

1886

Mitte des Jahres verlässt die hochschwangere Elvira Gemignani, geb. Bonturi, mit der Puccini seit 1884 eine Affäre hat, ihren Mann und

kommt mit ihrer Tochter Fosca zu Puccini nach Mailand. Am 22. Dezember wird der gemeinsame Sohn Antonio geboren.

1889

Die Uraufführung von Puccinis »Edgar« am 21. April an der Mailänder Scala wird eher kühl aufgenommen. Schon nach zwei weiteren Aufführungen verschwindet die Oper vom Spielplan.

1891

Puccini lässt sich in einem kleinen Häuschen in Torre del Lago am See von Massaciucoli nieder. Später baut er sich dort seine eigene Villa. Hier werden in den folgenden Jahren die meisten seiner Werke entstehen.

1892

Puccini arbeitet intensiv an »Manon Lescaut«. An der schwierigen Entstehung des Librettos sind neben Puccini selbst nacheinander Ruggero Leoncavallo, Marco Praga, Domenico Oliva, Giuseppe Giacosa, Giovanni Illica und schließlich auch Giulio Ricordi beteiligt.

In einem im Juli geschriebenen Brief von Ricordi an Puccini ist erstmals die Rede vom nächsten Opernprojekt: »La Bohème«.

1893

Am 1. Februar wird Puccinis dritte Oper »Manon Lescaut« im Teatro Regio zu Turin mit Cesira Ferrani in der Titelrolle uraufgeführt. Die Oper tritt rasch ihren Siegeszug durch die Opernhäuser Italiens und der Welt an.

Am 19. März treffen Puccini und Leoncavallo zufällig in Mailand zusammen und merken, dass sie beide an einer Oper »La Bohème« nach Murgers Roman arbeiten. Dies führt zu erbittertem Streit, da Leoncavallo, mit dem Puccini bei »Manon Lescaut« zusammengearbeitet hatte, behauptet, er habe Puccini auf den Stoff aufmerksam gemacht. Am 22. März meldet Giuseppe Giacosa, der Illicas Handlung in Verse setzen soll, dass er einen Handlungsentwurf Illicas gelesen hat, der ihm mit Ausnahme des letzten Bildes gut gefällt,

und dass er sich auf die Zusammenarbeit freut. Bald sind die Vorarbeiten zu »La Bohème« von Seiten Illicas und Giacosas so weit gediehen, dass auch Puccini mit der Arbeit beginnen kann.

1895

Am 21. Januar beginnt Puccini in Torre del Lago mit der Instrumentierung der »Bohème«-Partitur. Am 23. Juli beendet er die Komposition des zweiten Bildes, am 18. September kann er die Niederschrift des dritten fertig stellen. Nach längeren schriftlichen Auseinandersetzungen zwischen ihm, Illica und Giulio Ricordi um ein geplantes Trinklied des Schau-nard, das schließlich doch entfällt, beendet Puccini am 10. Dezember die Niederschrift der »Bohème«-Partitur. In der Folgezeit, auch nach der Uraufführung, erfährt sie jedoch noch zahlreiche Veränderungen. In Torre del Lago feiern Puccini und die anderen Mitglieder seines eigenwilligen »Bohème«-Clubs die Beendigung der Oper mit einer ausgelassenen Siegesfeier.

1896

Im Januar reist Puccini nach Turin, um die Proben zur Uraufführung von »La Bohème« zu überwachen, die am 1. Februar im Teatro Regio unter der Leitung von Arturo Toscanini stattfindet – auf den Tag genau drei Jahre nach »Manon Lescaut«. Bühnenbilder und Kostüme entwirft Adolf von Hohenstein. Der Applaus am Ende ist höflich, der erhoffte Erfolg bleibt jedoch aus. Am 23. Februar findet die römische Erstaufführung von »La Bohème« im Teatro dell'Argentina unter der Leitung von Edoardo Mascheroni statt. Das Publikum nimmt die ersten beiden Bilder kühl, die letzten beiden mit Begeisterung auf. Ein durchschlagender Erfolg der Oper bleibt jedoch aus. Am 13. April findet die Erstaufführung der Oper in Palermo statt, die den Durchbruch für »La Bohème« bringt. Puccini, Illica und Giacosa beginnen mit der Arbeit an »Tosca«.

1897

Im März erfolgt die Erstaufführung von »La Bohème« an der Mailänder Scala. Im April leitet Toscanini die venezianische Erstaufführung im Teatro Rossini. Es finden in Wien am Theater an der Wien – nicht an der Hofoper, da Gustav Mahler Leoncavallos Vertonung vorzieht – und an der Berliner Krolloper (22. Juni, mit dem Ensemble der Hofoper Unter den Linden) deutschsprachige Erstaufführungen statt. Bei einer »Bohème«-Aufführung in Livorno singt Enrico Caruso, für Jahrzehnte der herausragende Interpret dieser Rolle, erstmals den Rodolfo. Am 6. Mai findet die Uraufführung von Ruggero Leoncavallos »La Bohème« im Teatro La Fenice in Venedig statt.

1898

Am 16. Mai findet die US-amerikanische Erstaufführung von »La Bohème« in New York mit italienischen Sängern statt. An den Proben zur Erstaufführung in französischer Sprache an der Pariser Opera Comique ist Puccini selbst beteiligt.

Nun sieht er die Stadt, die er nach Claude Debussy in seiner Oper besser als jeder andere beschrieben haben soll, zum ersten Mal.

1900

Am 14. Januar wird Puccinis Tosca im Teatro Constanzi in Rom uraufgeführt – ein freundlicher Erfolg, aber keinesfalls ein Triumph.

1904

Die Uraufführung von Puccinis »Madame Butterfly« an der Mailänder Scala am 17. Februar endet in einem Fiasko. Erst mit der überarbeiteten dreiaktigen Version, die am 28. Mai am Teatro Grande in Brescia Premiere hat, beginnt der Siegeszug der Oper. Am 3. Januar heiratet Puccini Elvira Gemignani, nachdem deren Mann im Vorjahr bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist.

1906

Am 2. September stirbt Giuseppe Giacosa in Colletto Parella. Um den Jahreswechsel reist Puccini zum

ersten Mal nach New York, um dort Proben seiner Opern selbst zu überwachen.

1907

An der Hofoper Unter den Linden findet am 27. September die deutsche Erstaufführung von »Madama Butterfly« statt. Puccini beginnt mit seinem nächsten Opernprojekt, »La fanciulla del West«.

1908

Unter Leo Blech und mit Geraldine Ferrar als Mimì wird »La Bohème« erstmals auch im Haus Unter den Linden aufgeführt.

1910

Puccini reist zum zweiten Mal in die Vereinigten Staaten, um der Uraufführung von »La fanciulla del West« am 10. Dezember an der Metropolitan Opera in New York beizuwohnen. Sie ist ein überwältigender Publikumserfolg, die Kritiken sind jedoch zwiespältig.

1914

Puccini beginnt im Auftrag des Wiener Karlstheaters mit der

Arbeit an einer Operette »La rondine«. Der Erste Weltkrieg bricht aus.

1916

Puccini beginnt mit der Arbeit an »Il tabarro«. Erste filmische Umsetzung von »La vie de bohème« in den USA.

1917

Puccinis »La rondine«, die wegen des Kriegseintritts Italiens als Gegner Österreichs dort nicht aufgeführt werden kann, wird am 27. März in Monte-Carlo uraufgeführt. Puccini komponiert im Laufe des Jahres »Suor Angelica« und beginnt mit der Arbeit an »Gianni Schicchi«.

1918

Am 14. Dezember wird an der Metropolitan Opera in New York Puccinis »Il trittico«, das Triptychon aus den drei Einaktern, mit mäßigem Erfolg uraufgeführt. Nur »Gianni Schicchi« wird vom Publikum gefeiert und von der Kritik gelobt.

1919

Luigi Illica stirbt am 16. Dezember.

1920

Puccini beginnt mit der Arbeit an »Turandot«.

1924

Am 29. November stirbt Giacomo Puccini in Brüssel an Kehlkopfkrebs. Seine letzte Oper, »Turandot«, hinterlässt er unvollendet. Einen Monat nach seinem Tod, am 29. Dezember, dirigiert Toscanini an der Mailänder Scala eine Gedenkvorstellung von »La Bohème«.

1925

Auf Vorschlag Toscaninis beendet Puccinis Schüler Franco Alfano »Turandot« nach Puccinis Skizzen.

1926

Am 25. April wird »Turandot« unter der musikalischen Leitung von Arturo Toscanini an der Mailänder Scala uraufgeführt, allerdings erst ab der zweiten Vorstellung inklusive Alfanos Schluss.

1991

Nach Verfilmungen aus den 20er, 30er und 40er Jahren beschäftigt sich der Regisseur Aki Kaurismäki in »La vie de Bohème« mit dem Thema.

1996

Das Rock-Musical »Rent« von Jonathan Larson wird am Broadway mit großem Erfolg uraufgeführt. Puccinis Oper wird hier in die New Yorker Bohème der 1980er Jahre mit der neuen Bedrohung durch Aids transferiert.

2001

Der Film »Moulin Rouge« von Baz Luhrmann greift auf zahlreiche Elemente aus Murgers Roman zurück.

























PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Philippe Jordan
INSZENIERUNG Lindy Hume
BÜHNENBILD Dan Potra
KOSTÜME Carl Friedrich Oberle
LICHT Franz Peter David
EINSTUDIERTUNG CHOR Eberhard Friedrich
DRAMATURGIE Ilka Seifert

87

PREMIERENBESETZUNG

MIMÌ Zvetelina Vassileva
MUSSETTA Daniela Bruera
RODOLFO Miroslav Dvorsky
MARCELLO Roman Trekel
SCHAUNARD Hanno Müller-Brachmann
COLLINE Kwangchul Youn
PARPIGNOL Peter-Jürgen Schmidt
BENOÎT / ALCINDORO Gerd Wolf
SERGEANT Bernd Zettisch
EIN ZÖLLNER Bernd Riedel

STAATSOPERNCHOR
KINDERCHOR DER STAATSOPER
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

88

REDAKTION Ilka Seifert/Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

2., neu gestaltete Auflage 2021, © 2001 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von Ulrich Schreiber, Susanne Schröter und Lindy Hume sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Lindy Hume wurde von Ilka Seifert aus dem Englischen übersetzt, die Statuten des »Clubs La Bohème« aus dem Italienischen von Benjamin Wäntig. Mark Schachtsiek stellte die Zeittafel zusammen. Die übrigen Texte und Zitate sind entnommen aus: Erich Kästner: Pünktchen und Anton, Hamburg 1999 [1931]. Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen, übertragen von Walther Küchler, Heidelberg 1960. Susan Sontag: Krankheit als Metapher, Frankfurt am Main 1981. Margarete Beutler: Leb wohl, Bohème! Ein Gedichtbuch, München/Leipzig 1911. Johannes R. Becher: Gedichte 1936–1941, Bd. 4. von Johannes R. Becher, Gesammelte Werke, Berlin/Weimar 1973. Henning Mehnert (Hrsg.): Giacomo Puccini, Libretto »La Bohème«, Stuttgart 1995.

Alle Texte, die nicht unmittelbar für dieses Programmbuch entstanden sind, folgen jeweils ihrer ursprünglichen Orthographie.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

PRODUKTIONSFOTOS Monika Rittershaus

GESTALTUNG Dieter Thomas nach Herburg Weiland



HILF The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**