

La Bohème

GIACOMO PUCCINI







La Bohème

Szenen aus **Henri Murgers**

»La Vie de bohème« in vier Bildern [1896]

von **Giacomo Puccini**

Libretto von **Luigi Illica** und **Giuseppe Giacosa**

Uraufführung am 1. Februar 1896

am Teatro Regio Turin

Charaktere

Mimi

Musetta

Rodolfo, Dichter

Marcello, Fotograf

Schaunard, Musiker

Colline, Philosoph

Parpignol

Alcindoro

Volk

Orchester

3 Flöten (3. auch Piccoloflöte)

3 Oboen (3. auch Englischhorn)

2 Klarinetten

Bassklarinetten

2 Fagotte

4 Hörner

3 Trompeten

3 Posaunen

Cimbasso

Pauken

Schlagzeug (4 Spieler)

Harfe

Streicher

Bühnenmusik

4 Piccoloflöten

4 Trompeten

2 Trommeln

English
synopsis
see page

38

Synopsis
en français
à la page

39

Türkçe
cevirisini
bu sayfada

40

Handlung

Erstes Bild

Ein Weihnachtsabend im Paris des 19. Jahrhunderts: In ihrer Mansarde vertreiben sich mittellose Bohémiens die Zeit, die Gedanken an ihren Hunger und die elende Kälte: Marcello, der Fotograf, sein Freund Rodolfo, der Schriftsteller, und auch ein Philosoph namens Colline. Man arbeitet, man spielt, man leidet ein wenig an der Liebe. Rettung naht: Der Musiker Schounard, der Vierte im Bunde, bringt Essen und Geld! Auf geht's ins Café Momus, Weihnachtsfest im Quartier Latin! Rodolfo bleibt zurück, er will noch schreiben und erhält unerwarteten Besuch: Mimì, die Nachbarin, fragt nach Feuer für ihre Kerze – und im Gespräch entflammen die Herzen füreinander.

Zweites Bild

Die ganze Stadt ist auf den Beinen, das Künstlerviertel feiert. Im Café Momus stellt Rodolfo Mimì den Freunden vor, und Marcello entdeckt im Trubel der Nacht sein altes Leid: Musetta! Die verflossene Geliebte am Arm eines alten Liebhabers! Es entspinnt sich ein Spiel um Liebe und Eifersucht, aus dem Marcello und Musetta als neues altes Paar hervorgehen. Finale: Die Zeche überlassen die Jungen dem Alten.

Drittes Bild

Winter an der Grenze der Stadt: In einem Wirtshaus arbeiten, lieben und streiten Musetta und Marcello. Von diesem erhofft Mimì sich Rat, denn mit Rodolfo und ihr läuft es nicht gut. Sie belauscht Rodolfo, der Marcello gesteht: Mimì sei krank, sie werde sterben und er könne ihr nicht helfen. Erschrocken gibt sie sich zu erkennen und beide beschließen die Trennung – die erst im Frühling vollzogen werden soll. Derweil streitet sich der eifersüchtige Marcello mit Musetta, wieder einmal trennen sich beide.

Viertes Bild

Monate später, im Frühling: Den Liebeskummer und ihre Sehnsucht nach den verlorenen Geliebten unterdrückend, arbeiten Marcello und Rodolfo allein in ihrer Mansarde. Die Freunde Colline und Schounard kommen mit Speisen vorbei – man muss die Feste feiern ... bis Musetta erscheint – und mit ihr die todkranke Mimì. Die Freunde bereiten ein Lager, für Medizin veräußern sie ihren Besitz. Noch einmal sind alle zusammen, bangen, tauschen freundliche Worte und hoffen. Doch ist es zu spät – Mimì stirbt, Rodolfo bleibt verzweifelt zurück.





Der Tod ist nicht verhandelbar

Regisseur Barrie Kosky über
das Leben der Bohème,
»messy love« und die
kosmische Dimension der
Wohnzimmer

Sie inszenieren eine der bekanntesten Opern der Welt ...

Barrie Kosky ... die jede Menge Herausforderungen bereithält. Die erste betrifft die Konzeptionsphase, die zweite dann die Probenarbeit. Bei der Konzeption erging es mir mit *La Bohème* ähnlich wie mit Mozarts *Zauberflöte* oder Georges Bizets *Carmen*. Man muss sich fragen: Was will ich nicht? Ich beginne ungern derart negativ und ausschließend, aber bei solchen Stücken – die so viel Bedeutung angesammelt haben – ist dieses Verfahren sinnvoll. Und dann gilt es wie immer, mit der Musik zu beginnen: Was ist das? Diese unglaubliche, leicht dissonant gefärbte Einleitung des Stückes? Mir scheint, da tritt einer die Tür zum 20. Jahrhundert weit auf ...

***La Bohème* entstand im Fin de Siècle, am Ende des 19. Jahrhunderts ...**

Barrie Kosky Aber Puccini steht mit beiden Beinen im 20. Jahrhundert, auch wenn die Uraufführung 1896 stattfand. Uns ist die Eröffnung dieser Oper vertraut, aber damals war ein solcher Beginn absolut neu! Für mich besteht eine viel größere Verbindung von *La Bohème* zu einem Werk wie Alban Bergs *Wozzeck* als etwa zum Œuvre Verdis. Natürlich, die Themen sind völlig verschieden. Aber *Wozzeck* war ein Novum, in musikalischer Hinsicht, was die Struktur des Stückes betrifft, und auch in der Wahl des Sujets. Tatsächlich sehe ich in *La Bohème* eine ähnliche Qualität radikaler Neuerung. *La Bohème* hat einen »prophetischen« Zug, es lebt von einer emotionalen Fülle und Komplexität, die man am 19. Jahrhundert manchmal vermisst. Die gab es im Barock und bis zu Mozart, dann aber geriet sie in den Hintergrund. Puccinis Interesse für Menschen ist eher dem Mozarts in

Nozze di Figaro oder dem Bizets in *Carmen* vergleichbar. Sein Bedürfnis nach »Realismus« in der Sprache teilt er wiederum mit Leoš Janáček. Wie Janáček suchte Puccini in seiner Musik stets nach größter Nähe zum Rhythmus und zu den Mustern der Alltagssprache. Beide richteten ihre gesamte Komposition danach aus. Genialerweise schrieben sie aber keinen Klangteppich, über dem die Sänger sprechen oder rezitieren, sondern fügten Text und Musik zu einem untrennbaren Ganzen zusammen. Das Ergebnis ist eine Zwischenwelt: zwischen Realität und Traum, Künstlichkeit und organischer Natürlichkeit.

Zurück zu den Herausforderungen ...

Barrie Kosky Die zweite besteht darin, dass man etwa zwei Dutzend *Bobème*-Inszenierungen aus dem Bewusstsein verdrängen muss. Das halte ich für notwendig, um die Klischees und Gewohnheiten, die sich über die Jahrzehnte im Umgang mit dem Stück eingeschliffen haben, loszuwerden. Denn man muss dem Publikum die Frage beantworten: »Worum geht es?« Manche Leute antworten darauf: »Es geht um sentimental Nonsens.« Das halte ich für geradezu snobistisch, es ist letztlich aber auch nur eine Folge der mit diesem Stück verwachsenen Klischees.

Und worum geht es?

Barrie Kosky Um den Tod. Auf die *joie de vivre* der Junges im ersten Bild, auf das metropolitane Panorama im Café Momus und das Klein-Klein des Liebesalltags folgt schließlich: der Tod. Und diese Erfahrung trifft diese jungen Menschen zum ersten Mal in ihrem Leben – das ist ein schockierender Einbruch der Endlichkeit. Warum ist dieses Stück so ungemein erfolgreich, über Generationen hinweg? Weil die »erste Liebe« zwischen Rodolfo und Mimì die Menschen so berührt? Ich möchte behaupten: Beide hatten schon vorher Liebesbeziehungen und sexuelle Kontakte – genau das macht sie interessant. Das ist keine *Romeo und Julia*-Geschichte, es geht um eine Frau, die krank ist und stirbt. Das alles ist sehr konkret, und der Schluss ist so ergreifend, weil wir Zeugen dieser ersten »Todeserfahrung« werden. Und ein jeder erinnert sich an diesen Moment, in dem das Bewusstsein der Sterblichkeit und des Todes erstmals ins eigene Leben trat – weil etwa jemand aus dem näheren Familien- oder Freundeskreis starb.

Dann fragt man nach Liebe ...

Barrie Kosky Natürlich – das ist von Puccini und seinen Librettisten sehr genial gestaltet: Es geht um den Tod, aber verhandelt wird die Liebe, denn der Tod ist nicht verhandelbar. Puccini aber macht keine »Werbung« für Liebe, für romantische Liebe. Wenn überhaupt, wirbt er für die Realität der Liebe. Darin ist er uns Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts sehr verständlich und nah – denn wie ist

Gespräch mit Barrie Kosky

die Liebe in Puccinis Augen? Sie ist »messy«, also »chaotisch«! Liebe ist bei Puccini sehr häufig »messy« – so auch in *Madama Butterfly*, *Trittico* und *Manon Lescaut*. Darin steht er Autoren wie Tschechow, Ibsen oder Strindberg viel näher als Verdi oder Wagner und deren sakralisierenden Liebeskonzeptionen. Die möchte ich nicht kritisieren, nur muss man den Unterschied sehen: Bei Verdi sind Gefühle noch abstrakter gefasst. Dem entspricht die Form, der Fluss der Zeit wird mit den Arien und Duetten usw. minutenlang unterbrochen. Puccini dagegen schreibt konkret. Er interessiert sich auch nicht für Königinnen und Heldenmythen, er sagt vielmehr: »Mich interessiert die Politik der Wohnzimmer, die Erotik der Wohnzimmer! Denn diese Mikrokosmen führen von sich aus eine poetische, kosmische Dimension mit sich – sie müssen dafür nicht poetisch oder kosmisch sein!« Von Puccini lernen wir, dass die Liebe nicht wie ein Mies-van-der-Rohe-Gebäude ist, sondern vielmehr wie ein unaufgeräumtes Schlafzimmer.

Die Poesie des Alltags ...

Barrie Kosky ... die man spielen muss! Und hier beginnen die Herausforderungen der Proben. Denn Puccini hat ein Stück verfasst, bei dem die Regieanweisungen komponiert sind. Jemand sagt: »Gib mir das Glas!«, und dann folgen drei, vier Takte für den Vorgang, denn er weiß: Der Sänger muss aufstehen, zum Tisch gehen, das Glas nehmen usw. All dies kann man in der Musik hören. Ich kenne keinen anderen wichtigen Komponisten, der wie Puccini regelrechte Requisitenchoreographien komponiert hat. Daher habe ich mein Team aufgefordert: »Lasst uns dieses 1:1-Prinzip nicht ignorieren, sondern im Gegenteil: feiern!« Man kann das Stück nicht auf einer leeren Bühne spielen, sondern benötigt konkrete Orte und Gegenstände.

Allerdings ist Paris in Ihrer Regie nicht »konkret« inszeniert ...

Barrie Kosky Meinen Sie? Wieder ist die Frage: Wie entkommen wir dem Klischee der Märsche und Weihnachtsumzüge? Unsere Interpretation geht vom Ort, dem Café Momus aus. In der griechischen Mythologie gilt der Gott Momos – übrigens ein Bruder von Thanatos, dem Gott des Todes – als Kritiker, als Tadler, als Narr, als ein Element zwischen den Genres und Formen. In *La Bohème* ist er Namensgeber für den Ort des Rausches, bedeutet also auch das dionysische Prinzip. Dementsprechend haben wir Paris und die Chiffre Momus als ein Gefühl oder einen Geisteszustand interpretiert. Es geht in diesem Panoptikum um Paris als eine rauschhafte, exzessive, surreale, freudige und auch tragische Welt, in der die vielen Orte und Lokalitäten der Stadt verdichtet werden.





Auch das Bühnenbild ist von den Entwicklungen des 19. Jahrhunderts inspiriert ...

Barrie Kosky Der Grundraum besteht aus vergrößerten Fotoplatten, die mit der Erfindung der Daguerreotypie in die Welt kamen. Diese Technik ist der Vorläufer der Fotografie und bemerkenswerterweise sind bereits zu diesem frühen Zeitpunkt sehr hochwertige Bilder entstanden – von denen wir viele noch heute betrachten können. Bevor auf Film belichtet wurde, nutzte man Fotoplatten, die aufgrund der verwendeten Chemikalien mit der Zeit verblassten – dieses Verlöschen der bildlichen Erinnerung, die unmittelbar sichtbare Vergänglichkeit, haben wir aufgegriffen.

In unserer Inszenierung ist der Maler Marcello ein früherer Fotokünstler, der seine Modelle vor Prospekten posiert. Die Bohémien waren ja damit beschäftigt, neue Kunst zu schaffen – und man kann die Revolution der Bilderwelt durch Daguerres Erfindung gar nicht hoch genug einschätzen. Heute sind fotografische Bilder ganz selbstverständlich, wir nehmen sie jeden Tag mit unseren Mobiltelefonen auf. Aber man stelle sich die Wirkung vor, als im 19. Jahrhundert plötzlich Abbilder von Menschen produziert wurden, die auch das kleinste Detail der Wirklichkeit wiedergaben – und dann vielleicht noch einen bereits Verstorbenen zeigten! Nicht von ungefähr gibt es Kulturen, in denen die Menschen es ablehnen, fotografiert zu werden. Etwa weil sie fürchten, ihre Seele zu verlieren. Der Einzug der Fotografie in die Gesellschaft bedeutete eine ungeheuerliche Revolution im Verhältnis der Menschen zur Lebenswirklichkeit, zur Zeit und zum Tod!

Was ist ein Bohémien?

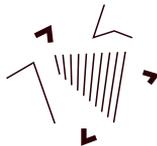
Barrie Kosky Es ist eine Lebensweise, die es schon vor Murger oder Puccini und an anderen Orten als Paris gab. Im 19. Jahrhundert allerdings wurde daraus ein Lebensstil, der in den kulturellen Betrieb der Gesellschaft mehr und mehr eingebunden war. Junge Menschen begannen ihr Leben mit einer Phase des Experiments, eventuell studierten sie in dieser Zeit oder probierten sich in künstlerischen Berufen aus und hielten sich mit allen möglichen Tätigkeiten über Wasser. Mir ist sehr wichtig, dass man diese Figuren ernst nimmt. Rodolfo und Marcello mögen eventuell einen bürgerlichen Hintergrund haben, doch in dem Augenblick, in dem wir sie erleben, haben sie kein Geld. Aber sie sind talentiert. Das sind werdende Künstler! Für die Bohémien des Stückes ist die Erfahrung von Mimis Tod jenes einschneidende Ereignis, das aus Talenten Künstler mit Lebenserfahrung werden lässt.

Welche Erfahrung macht Mimì im Kreis dieser Bohémiens?

Barrie Kosky Die Jungs, die sie trifft, sind sehr verschieden: Marcello ist ein jugendlicher Zyniker. Rodolfo wird seinerseits oft als romantischer Held oder Verführer inszeniert – das finde ich etwas banal. Mir gefällt die Idee, dass Rodolfo Mimì bei ihrer ersten Begegnung etwas gesteht, seine inneren, privaten Gedanken und Ideen. Er öffnet ihr sein Herz. Ich hoffe sehr, dass es uns gelingt, einen Rodolfo zu gestalten, der etwas unsicherer, fragiler und auch impulsiver ist. Er entstammt nicht der Don-Giovanni-Schule und ist auch nicht der Baby-Cavaradossi, der später auf Tosca treffen wird. Rodolfo ist jung und daher auch unsicher. Im dritten Bild wird dies ganz deutlich: Er weiß nicht recht, was er will. Daher rührt auch seine Frustration. Was Mimì betrifft, möchte ich sie nicht als hustende, passive Jungfrau verstanden wissen – sie ist eine selbstbewusste junge Dame, die mit diesen Kerlen eine gute Zeit hat. Im zweiten Bild genießen sie gemeinsam das *Highb-Life*, die Zeit ihres Lebens, und im dritten Bild teilt sie Rodolfos Verwirrung. Wichtig für die Figur Mimì ist die Weise, in der Puccini ihren Tod gestaltet. Sie opfert sich nicht für einen Mann, wie bei Wagner, sondern stirbt einen völlig unspektakulären Tod. Keine Arie, kein langes Leiden. Das ist sehr unüblich, aber genial.

Der Aspekt der Jugend in diesem Stück wird oft unterschätzt ...

Barrie Kosky Aber er ist von zentraler Bedeutung! Das betrifft auch die Kompositionsweise: Bei Puccini stimmt jede Note – nichts ist zu viel oder zu wenig und alles ist konkret und direkt. Diese jungen Menschen sagen, was ihnen in den Sinn kommt. Da gibt es keine Masken und Versteckspiele. Was selten erwähnt wird: Es gibt auch keine Eltern! Damit meine ich, dass diese Figuren alle in etwa im gleichen Alter sind. Es gibt keine Könige, keine Familien, keinen Hof. Sie leben gemeinsam in ihrer Welt – und plötzlich steht der Tod in der Tür.









Puccini predigt nichts!

Dirigent Jordan de Souza
über Paris, die kleinen
Dinge und den Rausch
in der Musik

La Bohème ist ein absoluter Klassiker des Repertoires ...

Jordan de Souza Ich bewundere das Stück sehr, denn Puccini ist es in der Tat gelungen, das »wirkliche Leben« auf die Bühne zu bringen. Nun hat das Werk eine lange Rezeptionsgeschichte erlebt, es gehört zum Grundwortschatz aller Opernhäuser weltweit. Daher liegt die Herausforderung für die Musiker, Sänger und die Regie natürlich darin, alles »frisch« zu entdecken. Wir müssen also die Partitur sehr genau erarbeiten und versuchen, jeden Schritt und jede Wendung zu bedenken und neu zu begründen.

Puccini schuf mit diesem Werk etwas Neues?

Jordan de Souza Definitiv! Natürlich ist er nicht als ein »Engel der Oper« vom Himmel gestiegen ... Puccini hat sich sehr für die Innovationen seiner Kollegen interessiert. Er verfügte über die seltene Gabe, diese Inspirationen in seine eigene musikalische Sprache einfließen zu lassen – ohne seine Eigenheiten zu verlieren. Sehr wichtig ist in Puccinis Entwicklung natürlich Giuseppe Verdi, der »Leitstern« der italienischen Oper in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Einfluss seines *Falstaff* ist bei Puccini unüberhörbar. Puccini war natürlich jünger, er war das Kind seiner Zeit und eines anderen nationalen Bewusstseins. Verdi engagierte sich im »Risorgimento«, dies hat seiner ganzen Tonsprache einen heroischen, »männlichen« Zug verliehen. In Verdis Entwicklung spielte die Scapigliatura, das italienische Pendant zur französischen Künstler-Bohème, eine große Rolle, entscheidend natürlich durch seine Arbeit mit dem Librettisten Arrigo Boito. Puccini fand schon eine bürgerliche Welt vor, deren Klima zu seiner Individualität beitrug. Mit ihm konnte sich die italienische Oper weiterentwickeln. Ein gutes Beispiel für Puccinis Einfallsreichtum ist Mimìs »Mi chiamano Mimì« im ersten Bild: Das ist eine Serie kleiner Episoden und Vignetten, die sehr kunstvoll miteinander verwoben sind. Es gibt ein kleines Frühlingslied darin, und puccinotypisch wird dies alles langsam

zu einem wahren Rausch gesteigert. In dem steht dann plötzlich die Zeit still. Das war eine ganz neue Weise, Arien zu komponieren.

In welche Richtung?

Jordan de Souza Eine der wichtigsten Neuerungen besteht in der Wahl des Sujets und im Libretto, das seine Autoren Giuseppe Giacosa und Luigi Illica für ihn erarbeitet haben. Auf der Bühne wurde plötzlich das Vokabular der Alltagssprache gesprochen und gesungen. Puccini fand eine organische musiktheatrale Sprache, um diesen Texten »natürliches« Leben einzuhauchen. Man stelle sich diese Wirkung vor!

Er hat den Realismus verzaubert ...

Jordan de Souza Nicht ganz. Es ist der Exotismus der Alltäglichkeit. Darin besteht die große Leistung Puccinis. An *La Bobème* ist wenig analysiert oder gedacht, aber alles gefühlt. Seine kompositorischen Techniken und sein Instinkt fürs Theater haben es Puccini ermöglicht, das Leben auf der Bühne, diese zeitgenössische Sprache derart in Musik zu setzten, dass man als Hörer ständig mit starken Emotionen konfrontiert wird. Er war kein philosophischer Kopf, aber ein konsequenter Handwerker des Gefühls. Alles am Stück ist auf die Emotion hin untersucht und geformt. In dieser Hinsicht wird Puccinis handwerkliches Können als Komponist und Theatermacher noch immer stark unterschätzt. Es gelang ihm, einen musikalischen Stil zu finden, der das Spiel – die Floskeln der Sprache und die Sprunghaftigkeit der Szenen – zusammenhält und doch die emotionale Bedeutung der Worte und Situationen überraschend und schnell herausarbeiten kann. Wir Musiker und Sänger müssen eine rasante Folge ganz unterschiedlicher Passagen, die meist recht kurz sind, in einen sinnvollen Zusammenhang bringen. Das ist eine große Herausforderung des Stückes.

Die Musik muss gespielt werden ...

Jordan de Souza Sie muss gelebt werden! Wir haben hier die Möglichkeit, das alles so zu verinnerlichen, dass wir dann das Stück fast wie in einer spontanen Improvisation spielen können – und das Stück nicht »spielen«, sondern *La Bobème* »sind«. Puccini sprach darüber, dass ihn die »kleinen Dinge« am meisten beschäftigt haben. Und wenn man sich die Partitur genau ansieht, dann kommt man wieder zu seiner »Kleinkunst«.

Damit meinen Sie ...

Jordan de Souza ... den musikalischen Detailreichtum, beispielsweise die Ausformulierung von Räumen – etwa den Schnee und die Kälte im dritten Bild. Aber auch – das ist keineswegs

abwertend gemeint – die Banalität, die Qualität der Alltäglichkeit, die er erreicht.

Wenn man den Auftritt Mimìs im ersten Bild mit jenem der *Butterfly* vergleicht, hört man zwei völlig verschiedene Musiksprachen. Wie zwei Kostüme zur Betonung der Individualität seiner Heldinnen, das ist sehr genau gestaltet. In *Butterfly* ist es ein eher »optischer« und lyrischer Beginn: Frauenstimmen singen Einwürfe hinter der Szene, die mit Wogen in den Streichern beantwortet werden und in den Holzbläsern verebben. Aus den Frauenstimmen tritt schließlich eine hervor. – Ganz anders dagegen Mimì: Über einem liegenden Akkord der Streicher beginnt rasch die Konversation in kurzen Silben, dann tritt eine Klarinette hinzu, die sich vortastet. Das ist außergewöhnlich dezent und auf das Gespräch orientiert. Die erste Szene mit Rodolfo entwickelt dann eine neue Verbindung aus lyrischer Leichtigkeit und Gespräch, das in diesen »Arien« erblüht und seinen subtilen Höhepunkt im finalen Duett findet.

Rasant geht dann die Energie des Lebens über die Bühne und genauso im Orchester. Im zweiten Bild denke ich regelmäßig: »Wahnsinn, was hier in 18 Minuten zu hören ist!« Es geht mit einer Fanfare los. In der Musik werden ein emsiger Jahrmarkt und ein *Bobème*-Walzer überblendet. Die Orchestration bewegt sich zwischen tutti und Kammermusik. Dann kommt plötzlich Musettas einsamer Walzer und wieder steht die Zeit still. Puccini setzt so viele kleine Momente aneinander, dass in dem Augenblick, in dem man meint, etwas zu verstehen, schon wieder etwas Neues geschieht. Die Voraussetzung dafür, dass der lebendige Effekt eintritt, ist aber die genaue Arbeit an den »cose piccolo«, den Kleinigkeiten, etwa den Unterschieden in den Tempoangaben und den dynamischen Vorschriften. Manche Leute mögen nun der Meinung sein, das Stück habe zu wenig spirituelle Botschaft – aber man bekommt von Puccini schließlich diese Eindrücke von Leben zurück. Es gelingt ihm, diese Tönung zu entwickeln, weil er dem Publikum nichts vorschreibt. Puccini predigt nichts.

Welche Rolle spielt Paris, spielt Frankreich für das Stück?

Jordan de Souza Angeblich sagte Claude Debussy einmal zu Manuel de Falla, niemand habe Paris so gut dargestellt wie Puccini in *Bobème*. Beide Künstler haben sich sehr respektiert. Puccini verdankt Debussy eine Menge. Vom subtilen Klangmalen im Orchester bis zur harmonischen »Progression« – ich wüsste nicht zu sagen, welches Stück mehr halbverminderte Akkorde aufweist: *La Bobème* oder *Pelléas et Mélisande*. Meines Erachtens wird aber auch der Einfluss Jules Massenets auf Puccini unterschätzt. Gerade an einer Frauenfigur wie Mimì, ihrer Luftigkeit und lyrischen Transparenz, ist dieser Einfluss spürbar. Um auf Paris zurückzukommen: Es geht nicht um Paris,

es geht um den Spirit von Paris – und den konnte er nur Dank der französischen Kollegen zu solcher Leichtigkeit formen.

Worum geht es in *La Bohème*?

Jordan de Souza Junge Menschen denken nicht über den Tod nach. Das geht mir beim ersten Bild oft durch den Kopf. Man hört die Einleitung, dieses merkwürdige Stück Musik, das ist keine Ouvertüre, aber es schafft einen enorm atmosphärischen Sog. Puccini hat es geschafft, die Verve der Jugend, die plötzliche Inspiration, die kreative Energie der Jugendlichkeit in dieser recht kurzen Passage musikalisch aufzubewahren und uns als eine Art Flaschenpost mitzugeben. In meinen Augen geht es nicht so sehr um die Darstellung bestimmter Personen, sondern um einen Stand der Dinge, um einen Lebensabschnitt. Die Jugend mit all ihrer Wirrnis, diese Seinsweise, die mit dem Tod konfrontiert wird, das ist das Thema des Stücks. Grundsätzlich bin ich aber gegen Versuche, genau zu definieren, was *La Bohème* ist – denn man raubt sich dann sehr viel vom Ganzen des Stückes, von dieser Fülle des Lebens mit all seinen Höhen und Tiefen. Die Lebenslust geht ihren Gang – und in dieses Idyll brechen die e-Moll-Akkorde des Schlusses und die Katastrophe ist da. Das kennen wir alle: Man ist jung und wird älter und sieht sich plötzlich mit dem Tod konfrontiert. Jeder kennt aber auch diesen Zauber des Anfangs und den »Geist der Jugend«, daher ist das Stück immer aktuell, gleich wie alt man ist.



»Ich sehe einen Siegeszug dieser Oper voraus«

Von Bohémiens und Bürgern, Barrikaden und Bordellen

von Simon Berger

Unter dem Vorwande, eine Wohlthätigkeitsgesellschaft zu stiften, war das Pariser Lumpenproletariat in geheime Sektionen organisiert worden, jede Sektion von einem bonapartistischen Agenten geleitet, an der Spitze ein bonapartistischer General. Neben zerrütteten Roués [Wüstlingen] mit zweideutigen Subsistenzmitteln und von zweideutiger Herkunft, neben verkommenen und abenteuernden Ablegern der Bourgeoisie Vagabunden, entlassene Soldaten, entlassene Zuchthaussträflinge, entlaufene Galeerensklaven, Gauner, Gaukler, Lazzaroni, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Maquereaus [Zuhälter], Bordellhalter, Lastträger, Literaten, Orgeldreher, Lumpensammler, Scherenschleifer, Kesselflicker, Bettler, kurz, die ganze unbestimmte, aufgelöste, bin- und hergeworfene Masse, die die Franzosen »la bohème« nennen.

Kein Geringerer als der deutsche Philosoph und Journalist Karl Marx (1818–1883) analysierte in seiner Schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* den Staatsstreich Louis Napoléon Bonapartes (1808–1873, er war der

Neffe Napoléons I.). Am 2. Dezember 1851 hatte dieser die Macht ergriffen und die Errungenschaften der Revolution von 1848/49 hinweggefegt. Deutlich ist in Marx' Worten jener Groll, ja: die Verachtung hörbar, die er für die Bohème hegte und die er im Deutschen mit dem Wort »Lumpenproletariat« zu bezeichnen pflegte. In Marxens Augen hatte sich diese Schicht keines geringeren Vergehens als des Verrats an der Pariser Arbeiterschaft und ihrer sozialen Revolution schuldig gemacht – indem sich dieses Lumpenproletariat, die Bohème, von der Obrigkeit gegen den Aufstand der Arbeiter kaufen und in Stellung bringen ließ.

La Liberté guidant le peuple

Dabei hatte alles so vielversprechend begonnen. Im Jahre 1830 war die Julimonarchie des »Bürgerkönigs« Louis-Philippe I. ebenfalls mit einer Revolution eingeleitet worden. Der Leser mag sich einer Ikone jener Julirevolution entsinnen, eines Gemäldes von Eugène Delacroix (1798–1863). Es zeigt die Allegorie der Freiheit als barbusige Trägerin der damals verbotenen Trikolore beim Sturm auf die Barrikade. Ihr folgt, keineswegs kraftstrotzend begeistert, sondern vielmehr zögernd und skeptisch das Volk. *Die Freiheit führt das Volk* – das Bild war nur kurz im Palais du Luxembourg zu sehen und verschwand schnell im staatlichen Archiv. Der Bürgerkönig musste erst weichen (im Revolutionsjahr 1848/49), bevor es 1855 anlässlich der Weltausstellung in Paris erneut der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Die Revolution des Jahres 1830 sollte bestätigen, was über mindestens 150 Jahre in Europa, vorrangig natürlich in Frankreich und England, zur Überwindung der feudalen Ordnung herbeigedacht und geschrieben worden war. Was in der Großen Französischen Revolution (1789–1799) erstmals erkämpft, mit dem Wiener Kongress (1814/15) zurückgenommen, und nun endgültig durchgesetzt werden sollte: die Herrschaft der Bürger.



Eugène Delacroix:
*La Liberté guidant
le peuple*, 1830

Bohémiens und Bürger

Noch einmal Marx, der zum Charakter dieser Herrschaft des Bürgerkönigs den französischen Bankier Jacques Lafitte aus dem Jahre 1830 zitierte:

»Von nun an werden die Bankiers herrschen.« Lafitte hatte das Geheimnis der Revolution verraten. Nicht die französische Bourgeoisie herrschte unter Louis-Philippe, sondern eine »Fraktion« derselben, Bankiers, Börsenkönige, Eisenbahnkönige, Besitzer von Koblen- und Eisenbergwerken und Waldungen, ein Teil des mit ihnen alliierten Grundeigentums – die sogenannte »Finanzaristokratie«.

Es fällt nicht schwer, sich den »sozialen Sprengstoff«, der unter der Herrschaft der »Finanzaristokratie« in der Gesellschaft heranreifte, vorzustellen. Unter dem zunehmenden Druck explodierte die politische Konstruktion in jener Kettenreaktion revolutionärer Umwälzungen, die den gesamten Kontinent und seine Kolonien in den Jahren um 1848 in Atem hielten. Diese 18 Jahre der »Julimonarchie« (1830–1848) sind es, die den Rahmen für Henri Murgers (1822–1861) *Scènes de la vie de bohème* abgeben. Auf diesem seinerzeit populären Kolportage-Roman basiert Giacomo Puccinis Oper.

Selbstbild der Künstler als Wandernde

Bohème – dieser Name wird seit dem 15. Jahrhundert allgemein für Lebensweisen außerhalb bzw. gegen die gesellschaftliche Norm verwendet. Er leitet sich vom Namen der Landschaft und des Königreichs Böhmen her, dem westlichen Teil des heutigen Tschechien. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden aus Böhmen nach Westeuropa wandernde Roma in Frankreich zunächst als *bobémien* – also: »aus Böhmen stammend« – bezeichnet. Ihre nomadische Lebensweise, abseits der ihnen fast immer feindlich gesonnenen Mehrheitsgesellschaft, wurde mit dem Begriff identifiziert. Später übertrug man ihn auf all jene Lebensstile, die in »Opposition« zu den als verbindlich erachteten Normen der Gesellschaft standen. In den ersten Übersetzungen von Murgers *Scènes de la vie de bohème* wurde denn auch die vergleichenden Metapher im Titel beibehalten und mit »... aus dem Zigeunerleben« in die deutsche Sprache übersetzt. Denn der französische Ausdruck war noch nicht zur geläufigen Redewendung geworden. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts trat zur abwertenden Konnotation des Wortes *bohème* ein positiver, bestätigender Zug hinzu. Es waren vor allem Künstler, die durch Übernahme der Bezeichnung ihr »Leben außerhalb der Gesellschaft« selbstbewusst zur Schau stellten. Doch teilten die westeuropäischen Bohémiens nicht das unstete Leben der Sinti und Roma. Ihrer Selbstbezeichnung lag Fantasie zugrunde. Selbst vielerlei Zwängen ausgesetzt, erfreute man sich an der scheinbaren Freiheit der

Minderheit und übertrug diese auf sich selbst als Bohémiens. Gemeint war aber vor allem die eigene »Unabhängigkeit« und »Selbstbestimmung«.

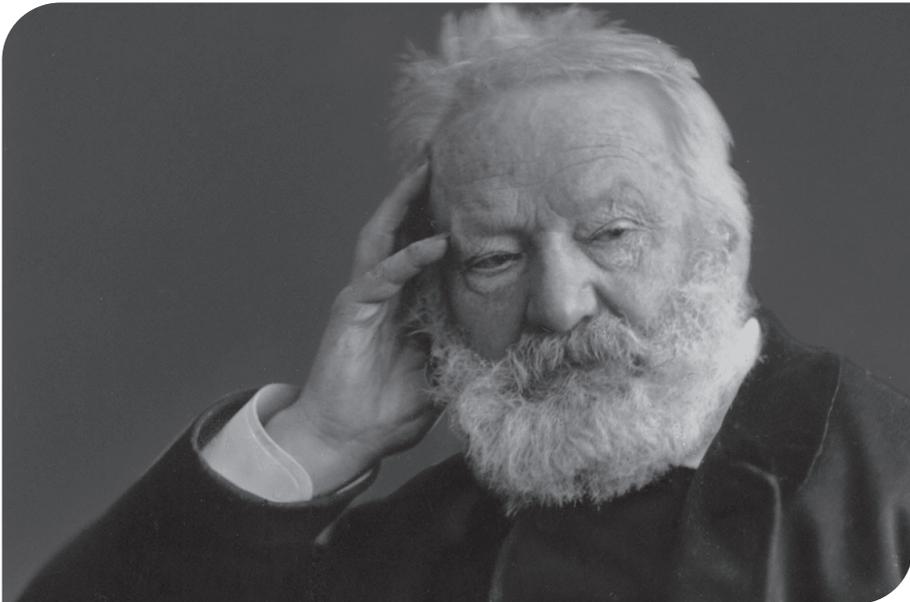
Dandys werden Bohémiens

Die Bohémiens hatten Vorläufer, sowohl als Typen in der Literatur als auch im gesellschaftlichen Leben: die Dandys des 18. und 19. Jahrhunderts. Ihrer Herkunft nach meist Aristokraten, pflegten diese gebildeten und wohlhabenden Kinder der Oberschicht Lebensstile der Selbstdarstellung, hegten oftmals künstlerische Ambitionen und verlegten sich aufs Ästhetisieren. Neben Richard »Beau« Nash (1674–1762) gelten George Bryan »Beau« Brummell (1778–1840) und Lord George Byron (1788–1824) als »paradigmatische« Dandys.

Byron war als Schriftsteller der einflussreiche Literat mit dem Ruf eines zwielichtigen, hedonistischen, exzessiven und abenteuerlichen Lebenswandels. In seinen Werken taucht erstmals jener Figurentypus auf, der fürderhin die moderne Literatur prägen wird: der »byronic hero«. Dieser moderne (Anti-)Held verkörpert nicht mehr eine übergeordnete gesellschaftliche Moral und Tugendhaftigkeit, meist erstrebt er nicht einmal mehr ein sittlich gutes oder gerechtes Ziel. Als romantischer Miesepeter kultiviert er intellektualistischen Zynismus, Menschenfeindlichkeit, apathisches Außenseitertum – gehetzt und getrieben flieht er in Kunstwelten, haltlose Liebschaften, Mystizismus, unerfüllte Sehnsüchte oder abgelegene Weltregionen. Der alte »Held« der Epen tritt so als »überflüssiger Mensch« ins Stadium seiner Verbürgerlichung. Und macht – ganz bürgerlich – Karriere: Von Byron (*Childe Harold* und *Manfred*), zu Puschkina (*Eugen Onegin*), über Lermontow (*Grigorij Petschorin*) zu den literarischen Schöpfungen von Jane Austen, Emily Brontë, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Thomas Mann, Marcel Proust, Robert Musil, James Joyce und manchen US-amerikanischen Comic-Superhelden wird das Motiv endlos variiert und gestaltet. Der trübe Melancholiker, voller Weltekel und *ennui* (einer ausnehmend komplizierten Form der Langeweile), ist ein Kind der Aufklärung – und der Aristokratie, zumindest aber der oberen Einkommensklassen des Bürgertums. Bei Murger beispielsweise handelt ein ganzes Kapitel vom Streit Rodolphes mit seinem steinreichen Onkel als Auftraggeber für Gebrauchsprösa (im zweiten Bild von Puccinis Oper erwähnt Rodolfo diesen reichen Onkel kurz im Gespräch mit Mimi). Die Zergliederung der Welt und des eigenen Innenlebens – der Dandy kann sich das leisten und bleibt dabei, fast immer, allein.

Le bohémien en action directe

Ein Jahrhundert lang setzte sich die Bevölkerung der Stadt Paris gegen die Verantwortlichen der allgegenwärtigen Verelendung, nicht nur während der Herrschaft des »Julimonarchen«, zur Wehr. Seinem Roman *Les Misérables*, der den Juniaufstand 1832 gegen den eingangs erwähnten Louis-Philippe I. in den Mittelpunkt rückt, stellte der Schriftsteller Victor Hugo (1802–1885) ein Wort voran, in dem er als wichtigste drei Probleme des Jahrhunderts »die Entartung des Mannes durch das Proletariat, die Entsittlichung des Weibes infolge materieller Not und die Verwahrlosung des Kindes« benannte. Der im Roman beschriebene Aufstand wurde niedergeschlagen, hunderte Menschen starben.



Nadar:
Victor Hugo, 1884

Das Leben und die Kämpfe der einfachen Leute standen mit dem Leben jener Bohème Murgers in diffusem Zusammenhang. Diese Verbindung fasste der Philosoph, Schriftsteller und Übersetzer Walter Benjamin (1892–1940) in seinem Text *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* in eine Reflexion über die Figur des Flaneurs:

Im Flaneur begibt sich die Intelligenz auf den Markt. Wie sie meint, um ihn anzusehen, und in Wahrheit doch schon, um einen Käufer zu finden. In diesem Zwischenstadium, in dem sie noch Mäzene hat, aber schon beginnt, mit dem Markt sich vertraut zu machen, erscheint sie als bohème. Der Unentschiedenheit ihrer ökonomischen Stellung entspricht die Unentschiedenheit ihrer politischen Funktion. Diese kommt am sinnfälligsten bei den Berufsverschwörern zum Ausdruck, die durchweg der bohème angehören. Ihr anfängliches Arbeits-

feld ist die Armee, später wird es das Kleinbürgertum, gelegentlich das Proletariat. Doch sieht diese Schicht ihre Gegner in den eigentlichen Führern des letztern.

Jene Verschwörer der Bohème waren Produkte der Julimonarchie und der Finanzaristokratie. Einer unter ihnen, Joseph Fieschi (1790–1836) hatte als ehemaliger Soldat Stellung und Einkommen verloren. Und wurde zum Königsmörder. Mit zwei Mitverschwörern konstruierte er eine »Höllmaschine«, bestehend aus 25 Flintenläufen, die am 28. Juli 1835 auf dem Boulevard du Temple – dem Theaterviertel der Stadt – explodierte. Das Attentat forderte achtzehn Todesopfer; König Louis-Philippe überlebte leichtverletzt. Für ihre Aktion wurden Fieschi und seine Bohémiens mit der Guillotine bestraft.

Klassen der Bohème

Henri Murger betont gleich im ersten Satz seiner Vorrede zum *Bobème*-Buch den edlen Stand dieser Gesellen:

Die Bobémiens, von denen in diesem Buche die Rede ist, haben gar nichts mit jenem Großstadtesindel zu tun, aus dem sich unsere Boulevarddramatiker ihre Gauner- und Meuchelmördertypen herausuchen. Sie gehören auch nicht zu jenen Vagabunden, die auf öffentlichen Plätzen als Bärenführer, Säbelschlucker, Verkäufer von diebessicheren Türverschlüssen, Glücksbudenbesitzer und dergleichen ein ebenso interessantes wie für sie selbst einträgliches Gewerbe betreiben.

Oh, nein! Von keinem Geringeren als dem antiken Epiker Homer stammen nach Murger die Künstler der Bohème ab. Was den »Rest« betraf, hätte er sich mit Karl Marx ganz sicher auf dessen Befund einigen können, im Lumpenproletariat vereinige sich schlicht der »Abhub aller Klassen« (Marx). Der Künstler-Bohème entspricht Benjamins »Flaneur« mit Verkaufsinteresse – mit der Bohème der Lumpen verbindet sie nur: die Notwendigkeit des Gelderwerbs. Der spätromantische Lyriker Charles Baudelaire (1821–1867), er wurde von Murger wahrscheinlich in der Figur des Alcindor porträtiert, bestätigte dies in der bekannten Formel: »Was ist die Kunst? – Prostitution.«

Das Spektrum der Bohème reichte von losen Interessensgemeinschaften bis hin zu exklusiven Zirkeln, die freilich (wie könnte es anders sein) schnell von wirtschaftlichen Absichten dominiert wurden. Aus bloßem Kunstwollen und der intellektuellen Avantgarde-Diskussion ist noch nie eine Karriere entstanden, keine Salon-Einladung ergangen, kein Auftrag ins Haus geflattert. In ihrer Lebensweise war die Bohème immer liberal, manche Gruppe erfand sich eigene Kleiderordnungen. Hedonismus, Polygamie und improvisierte Wohn-

Bohémiens und Bürger

verhältnisse gehörten ebenso dazu wie die, zumindest verbal und im öffentlichen Auftritt, betonte Ablehnung allen Spießertums und borbierter Bürgerlichkeit. Die Kunst der Künstler-Bohémiens bestand weniger im Von-der-Hand-in-den-Mund-Leben. Vielmehr galt es, mit einem Problem zurechtzukommen, das man wohl »Selbstwiderspruch des Marketings« nennen könnte: Das antibürgerliche Auftreten musste wohl oder übel in die Gesellschaft und ihren Wirtschaftskreislauf integriert werden, wollte man nicht einfach unbemerkt verhungern. Murger selbst unterscheidet im Vorwort zu seinen Erzählungen zwei »Klassen« der Bohème: die »unbekannte« und die »bekannte« – wobei er keinen Zweifel lässt, zu welcher Gruppe zu gehören unbedingt erstrebenswert sei. Denn erstere ist vom:

»[...] Geschlecht der ewigen Träumer, denen die Kunst kein Handwerk, sondern eine Religion ist. Sie sind die Enthusiasten, die wahrhaft Gläubigen, die beim Anblick eines großen Kunstwerks erglühen und mit klopfendem Herzen vor allem Schönen stehen, ohne nach dem Namen des Künstlers und seiner Schule zu fragen.«

Die anderen, »bekannten« Bohémiens – es waren fast ausschließlich Männer – motivierte als Ziel der Aufstieg ins Establishment. Viel spricht dafür, dass eine affirmativ beanspruchte Forderung der Bohème zum Gelingen jener »Versöhnung« des nonkonformistischen Anscheins mit der ökonomischen Notwendigkeit beitrug. Dieses Motiv findet sich mutatis mutandis unter den historischen Dandys, bei Stürmern und Drängern, Romantikern, bei Anarchisten, Wandervögeln, Lebensreformern, Beatniks, Hippies, Rockern, Punks und es klingt nach im schalen Glücksversprechen einer »Digitalen Bohème«, und ihrem Arbeitsregime im Takt elektroakustischer Beats: die Freiheit. Die Freiheit führt das Volk an und ist, gewendet zur »Ideologie des Individualismus« (Benjamin), Kern der Selbstdarstellung der Bohémiens, die sich das »Image des Radikalen« geben.

Das freieste aller Bücher

Das wusste auch der im toskanischen Lucca geborene Giacomo Puccini. Seinem Biografen Arnaldo Fraccaroli schilderte er seine Erfahrung der Lektüre von *Scènes de la vie de la bohème*: Er habe das ihm bis dahin unbekannt Buch von Henri Murger »an einem Regentag« gelesen und war »mit einem Schlag gefangen genommen«. Er fügte hinzu: »Ich hatte ja einige Jahre vorher in Mailand dieses Leben selbst mitgemacht, als ich am dortigen Konservatorium studierte.« Mit diesen Worten allerdings dürfte Puccini ein Wunsch-Selbstbild dargelegt haben, zumindest verlebte er seine Studienjahre »ökonomisch abgesichert«. Auch das Leben im später eingerichteten Refugium in Torre del Lago,



Bohémiens und Bürger

Puccini hatte hier am Ufer des Massaciucoli-Sees eine alte Kneipe zum privaten Treffpunkt hergerichtet, war eher Lifestyle denn wirkliche Bohème. Hier feierte der etablierte Komponist mit seinen Freunden und konzipierte seine späteren Werke. Seine 1896 in Turin uraufgeführte *Bobème* dürfte ein bedeutender Beitrag auf dem Wege der Verwandlung des Bohème-Begriffs in ein Sortiment intellektueller Sammeltassen gewesen sein.

Die Reaktionen auf diese Uraufführung waren keineswegs euphorisch. Der Kritiker Carlo Bersezio warf dem Komponisten in *La Stampa* vor, er habe seine Kunst allzu leicht genommen:

So wie »La Bobème« keinen tiefen Eindruck auf das Gemüt der Zuhörer hinterlässt, so wird sie auch keine große Spur in der Geschichte unseres Operntheater hinterlassen, und es wird gut sein, wenn der Autor sie als den Irrtum eines Augenblicks betrachtet [...] und sich überzeugt, dass es nur ein kurzes Abirren vom Wege der Kunst war.

Mit dieser Meinung stand der Rezensent keineswegs allein. Die konservative Kritik erregte sich über Puccinis Bruch mit der Operntradition, die Auflösung etablierter Form- und Erzählprinzipien, den angeblichen Mangel an Schönheit der Musik, das »niedere« Sujet. Progressive Kritiker störten sich ihrerseits an der angeblich unpolitischen Haltung des Komponisten. Puccini habe mit seiner *Bobème* Henri Murgers Vorlage ihrer sozial-realistischen, kritischen Züge beraubt und den Stoff mit »kleinbürgerlicher Ideologie« getränkt.

Kaum einer seiner Kritiker erwähnte die – ohne Übertreibung – geniale handwerkliche Leistung, die Puccini und seine Textdichter Giuseppe Giacosa (1847–1906) und Luigi Illica (1857–1919) erbracht hatten. Die drei arbeiteten nach *Manon Lescaut* (1893) zum zweiten Mal zusammen. Sehr willensstark mischte sich Puccini mit theaterpraktischen Forderungen in die Arbeit der Autoren ein. Giacosa, der die Verse dichtete, stand mehrfach kurz davor aufzugeben. Jedoch gelang es ihnen schließlich, die reichhaltige und unzusammenhängende Vorlage Murgers zu verdichten und ihr eine neue, bühnenwirksame Gestalt zu verleihen.

In der Vorrede zum Stück schreiben die beiden Autoren, sie hätten sich mit Blick auf Murgers Buch »von dessen eigentlichem Wesen inspirieren« lassen. An der detaillierten Milieu-Schilderung war ihnen gelegen, doch in der Gestaltung der Figuren und Situationen verfahren sie frei, »um das vielleicht freieste aller Bücher der modernen Literatur auf die Bühne zu übertragen«. Der Untertitel *Szenen aus Henri Murgers »La Vie de bohème« in vier Bildern* deutet die künstlerische Herausforderung an. Und es gab durchaus auch

Kritiker, die diese Leistung erkannten, wie der Autor des Genueser *Il Secolo XIX*, der seinen Lesern prophezeite:

Ich mag vielleicht ein Optimist sein, aber ich sehe einen Siegeszug dieser Oper voraus [...]. Eine klare, einfache, melodische Musik, voller Leidenschaft, eine Musik, die auch auf Anbieh erschüttert und für sich einnimmt und die den Applaus herausfordert, noch ebe der Akt zu Ende ist.

Die feinen Unterschiede

Der oben erwähnte Vorwurf der unpolitischen Haltung Puccinis gegenüber seinen Stoffen wird in der Literatur über den Komponisten und sein Gesamtwerk bis heute gebetsmühlenartig wiederholt. Natürlich unternahmen Puccini und seine Autoren einen Blick zurück in die Geschichte und formten diese zu einem Werk, von dem Heinrich Mann (durchaus anerkennend!) sagte, es biete die »Gelegenheit der menschlichen Schwäche, sich gehenzulassen, sich auszuverkaufen an Instinkte«. Puccini habe dergestalt den Irrationalismus des Imperialistischen Zeitalters vor dem Ersten Weltkrieg zum typisch-irrationalen Kunstwerk des Fin de Siècle gestaltet. Stellt man sich aber einmal gedanklich an die Seite Victor Hugos, wird klar: Die »Zeiten« waren immer irrational, es kommt nur auf den Blickwinkel an. Wäre es aber möglich, dass Puccini einen viel genaueren Blick auf das Leben der Bohème zur Jahrhundertmitte geworfen hat, als es seine im Klangrausch verzückt dahinschmelzenden Bewunderer einerseits und die sozialkritischen Kritiker andererseits erzählen? Und dass ihm sein genauer Blick zu einem Theater der »feinen Unterschiede« verhalf? Stets werden Puccinis klangmalerisches Komponieren, seine Detailverliebtheit betont.

Wenn etwa Rodolfo und Marcello im ersten Bild das Manuskript im Ofen verbrennen, erklingen im Orchester die Pizzicati der Streicher als klingendes Flammenspiel. Der Mondschein am Ende des ersten Aktes wird buchstäblich sichtbar, wenn das »Amor!« Mimis und Rodolfos in höchsten Höhen von absichtslos wirkenden Harfenlinien umspielt wird. Mit scharfen, dissonanten Terzreihungen setzt Puccini ohne glatten Übergang den städtischen Weihnachtstrubel des folgenden Bildes dieser Zauberwelt der Liebenden entgegen. Geschickt überblendet er verschiedene Chöre, Instrumentengruppen und musikalische Formen zum Gesellschaftsgemälde. Ganze Räume und Naturvorgänge fasst der Komponist in suggestive Klänge, dass man am Beginn des dritten Bildes tatsächlich den Schneefall und die Außentemperatur am frühen Wintermorgen zu verspüren meint, wobei Puccini seinerzeit die Trommelfelle der Bewahrer des Guten und Schönen mit scharfen Quintparallelen durchaus herausforderte. Der Effekt aber lässt die Kälte und den Katzenjammer am Anfang dieses

Bildes deutlich hörbar werden. Sollte diese Genauigkeit, so »künstlich« ihr Realitätsbezug auch immer sein mag, tatsächlich vor den Figuren und ihren Themen haltmachen?

Im Stadtbild

Kehren wir zurück auf den bereits erwähnten Boulevard du Temple zur Zeit der Julimonarchie. Denn 1839, vier Jahre nach dem Attentat auf König Louis-Philippe, wurde die Straße erneut Schauplatz eines sensationellen Ereignisses. Vor den Theatern auf dem Boulevard ereignete sich ein Spektakel: Ein Mann stand an einer Straßenecke und wartete. Einen Fuß hatte er vor sich auf ein kleines Podest gestellt, und so stehend wartete er, bis der Schuhputzer vor ihm die Arbeit beendet haben würde. Im selben Augenblick wurden jene beiden – Herr und Knecht – durch Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) fototechnisch auf einer versilberten Kupferplatte abgebildet. Der Maler und Erfinder hatte soeben aus dem Fenster seines Ateliers eine Abbildung des Boulevard du Temple angefertigt. Aufgrund der langen Belichtungszeiten (etwa 15 Minuten) der »Daguerreotypie« – so wurde das Verfahren zur Erzeugung der Direktpositivbilder genannt – ist keine menschliche Gestalt auf dem Bild zu sehen. Nur diese beiden Männer hielten lang genug still, um verewigt zu werden. Es heißt, sie wären die ersten jemals »fotografisch« abgebildeten Menschen, wobei der Schuhputzer in der Unruhe seiner Arbeit verschwommener erscheint. Die Erfindung Daguerres, sie war 1837 der Öffentlichkeit vorgestellt worden, kann hier in ihren Folgen – für das soziale Leben, die Wirtschaft, die Geschichte, die Künste, die Ingenieurstätigkeiten, das Gedächtnis der Menschen, das Menschenbild selbst usf. – nicht dargestellt werden: Sie war geradezu »revolutionär« und wurde bis zur Jahrhundertmitte derart weiterentwickelt, dass man auf Papier und Glasnegative Abbilder der Welt herstellen konnte. Schon um 1860 war die Methode veraltet, das Kollodiumverfahren auf nassen Negativplatten hatte sich durchgesetzt. Bald darauf folgte die Ferrotypie, die das Verfahren verbilligte, es wurde auf Wachs-, Gelatine- und Uran-Kollodium-Platten belichtet. Bereits um 1850 konnten – mit erheblichem Aufwand – Aufnahmen in Stadt und Land angefertigt werden. Rasch wurden die Belichtungszeiten verkürzt und das Wort »snapshot« wohl erstmals 1860 von Sir John Herschel in England verwendet – als »Schnappschuss« ging es bald in die deutsche Sprache ein. Zehn Jahre später gelang es dem naturforschenden Fotografen Eadward Muybridge (1830–1904), mittels Fotobeweises eine Diskussion zu beenden: Bei einem galoppierenden Pferd befinden sich tatsächlich für einen kurzen Moment alle vier Hufe in der Luft.

Muybridge wird zudem der denkwürdige Satz zugeschrieben: »In nicht allzu ferner Zukunft wird man [...] eine ganze Oper, mit allen Gesten, Gesichtsausdrücken und Gesängen der Schauspieler sowie der Begleitmusik aufnehmen und mit Hilfe eines Geräts reproduzieren.« (Der Regisseur Max Ophüls schuf 60 Jahre später mit *Die verkaufte Braut* von Bedřich Smetana den ersten Opernfilm der Geschichte.) Man experimentierte, forschte, normierte und industrialisierte die neue Technik. Erstmals in der Menschheitsgeschichte drängten sich die Gräueltaten entfernter Katastrophen in die träge Gegenwart; die Fototechnik bot dem europäischen Publikum zum Morgenkaffee die Toten und Verstümmelten der Schlachtfelder des Amerikanischen Bürgerkrieges (1861–1865) in den Zeitungen dar. Um 1888 patentierte George Eastman (1854–1932) die erste Kodak-Kamera mit Zelluloid-Film, und zur Jahrhundertwende reiste der russische Fotograf Sergej Michailowitsch Prokudin-Gorski (1863–1944) durchs Zarenreich und dokumentierte das Land und seine Bewohner – mittels Farb fotografie. Eines der ersten Fotoateliers in Paris betrieb der Bohémien und Autodidakt Gaspard-Félix Tournachon (1820–1910), genannt Nadar. Mit seinen sensiblen Porträts der künstlerischen und politischen Prominenz der Zeit wurde er selbst berühmt und zum »Künstlerfotografen«. Ihm verdankt die Nachwelt beeindruckende Bilder, die den Betrachter



Louis Daguerre:
Boulevard du Temple, 1839

Bohémiens und Bürger

geradezu in Gespräche mit den fotografierten Schauspielerinnen und Schauspielern, Schriftstellern und Politikern zu verwickeln scheinen, darunter Victor Hugo, Charles Baudelaire, Alphonse de Lamartine, Sarah Bernhardt und Alexandre Dumas.

Angst vorm Verschwinden

Die im Jahr 1837 gegründete Commission nationale des monuments historiques nutzte die neue Technik zu Dokumentationszwecken, denn seit den Tagen des ersten Napoléon wurde die Stadt kontinuierlich umgebaut. Zeitgleich mit der Modernisierung empfanden die Menschen neuartige Gefühle: nostalgische, wehmütige, sentimentale – die Trauer angesichts der dauernden Veränderung der Welt wurde ein gesellschaftliches Phänomen und gebar eine eigene Literatur der Klage über das Verschwinden des alten, bunten, »echten«, pittoresken Lebens. Einer der meistgehassten Männer der zweiten Jahrhunderthälfte war Präfekt unter Kaiser Napoléon III. und, frei nach Marx, ein menschengewordener Verdampfer alles Ständischen und Stehenden: Georges-Eugène Baron Haussmann (1809–1891). Als der nach ihm benannte Plan zur architektonischen Neugeschaltung von Paris nach weniger als 20 Jahren umgesetzt war, hatte man 60 Prozent der Pariser Stadtfläche neugeschaltet und über 18.000 Gebäude für den Bau neuer Achsen abgebrochen. Der Chef der Sicherheitspolizei fürchtete in der monotonen Uniformität der neuen Stadt die aufkommende Langeweile als größte Bedrohung der öffentlichen Ordnung. Der Schriftsteller Victorien Sardou (dessen Erfolgsstück *La Tosca* Puccini 1900 als Oper auf die Bühne brachte) sprach zu Haussmann beim Blick über die neue Stadt: »Sie haben meine Jugend zerstört!«

Die Fotografen trachteten danach, heute festzuhalten, was morgen verschwunden sein sollte. Zu den bedeutendsten Dokumentar-Fotografen des *Vieux Paris*, des alten Paris, zählen Charles Marville (1813–1879) sowie der 1927 verstorbene Eugène Atget (*1857), der die Stadt, ihre Menschen, die Bürger, Arbeiter, Schauspieler, Händler, Prostituierten und zwielichtigen Gestalten, ihre Innen- und Außenräume, Türklinken und Stadtmöbel, die neuen Parks und Boulevards minutiös verewigte. *Le vieux Paris*, in dessen mittelalterlichem Stadtkern die Flaneure »wie in einem Buche lasen«, das Paris der Bohème Murgers war verschwunden. Über die Boulevards ergoss sich nach der Niederschlagung der Commune 1871 das Blut eines Viertels der Pariser Arbeiterschaft, die Taufe der Dritten Republik. So eroberte das Juste-Milieu der Bel Étage seine Belle Époque. Haussmann verteidigte seine Arbeit mit dem Hinweis, niemand würde heute die »Elendsviertel« vermissen oder

wolle durch »schändliche Sträßchen laufen« und eine »Stadt voll schrecklicher Kloaken« zurückhaben wollen. Doch der Stadtbau beantwortete die soziale Frage nicht, sondern verteuerte das Leben im Zentrum. *Die Elenden* zogen in die östlichen Bezirke und Slums der Peripherie. Die Fotografen bildeten all dies ab: Barrikaden, Bettler und Bordelle; die Künstler malten und verklärten das überall verfügbare Sujet: Frauen. Frauen, die gezwungen waren, sich auf die eine oder andere Weise zu verkaufen.

Grisettes du quartier latin

Entstammte eine Frau jener Zeit, wie Murgers Mimi und deren Freundin Musetta, der gesellschaftlichen Unterschicht, so war die Lebensperspektive eng vorgezeichnet. Sie verdingten sich in Fabriken, als Putzmacherinnen, mit Wascharbeiten oder – wie Mimi – als Näherinnen. Fast immer lebten sie allein. Die Literaten unter den Bohémiens benannten die »Grisettes« (von frz. gris = grau), wenig schmeichelhaft, nach dem derben Stoff ihrer grauen Wollkleider. Oft zogen diese Frauen ins legendäre Quartier Latin, das Universitäts- und Künstlerviertel der Stadt, wo sie Verbindungen zu Studenten und Künstlern suchten; nicht als fröhliche Musen, sondern um dem Absturz in die Karriere einer berufsmäßigen Prostituierten vorzubeugen.

Ein Leben als Primadonna der Prostitution, wie etwa das Violetta Valéry in Alexandre Dumas' *Kameliendame*, war freilich möglich – doch die absolute Ausnahme. In der Regel blieb den Frauen der Unterklasse, vertreten waren alle Altersgruppen, kaum eine Wahl. Sie stellten sich auf Straßen, Märkten oder in Massenbordellen zur Verfügung. Zeitgenössische Schriftsteller und Kriminalisten beschrieben jene infernalischen Orte, für die der Jargon eine bildhafte Bezeichnung kannte: »Schlachthäuser«. Das barbarische Wort brachte den Arbeitsakkord, die hygienischen Bedingungen, die Krankheitsbilder – Schwindsucht war ein übliches und nicht das schlimmste Vorkommnis –, die Lebenserwartung und Todesursachen auf den Punkt.

Mythos: femme fragile

Der Typus der *femme fragile*, verkörpert in der kranken Mimi, ist keine Erfindung Puccinis. Gelegentlich heißt es, er habe ihn in den Rang einer modernen Mythengestalt erhoben. Die zerbrechliche, tugendhafte und »reine« Frauenfigur dieser Oper ist von Giacosa und Illica aus der episodisch wiederkehrenden Mimi – sie ist bei Murger weitaus kraftvoller veranlagt – und der Francine des 17. Kapitels zu einer einzigen verbunden. Ihr könne man, so die Librettisten, einen neuen Namen geben: »Ideal«.

Diesem stellten sie eine robuste Freundin gleicher Herkunft an die Seite: Musetta, das Gegenstück, die verführerische und ungreifbare *femme fatale*. Die *femme fragile* ist Gegenstand zahlloser Interpretationen geworden, manche Schriftsteller versuchten gar, Puccinis private Psychologie durch seine Frauenfiguren zu analysieren. Das Theater aber interessiert sich nicht dafür – hier entscheidet die Funktion der Figur im Drama. Dass Mimì keine Mythengestalt ist (erst recht keine moderne), wird gleich zu Beginn des Stückes klar.

Eine der ersten unter den vielen bewegenden Szenen im Werk ist die Begegnung Mimìs und Rodolfos im ersten Bild. Nachdem der Dichter sich überschwänglich – in weiten Bögen, vom Orchester ausgreifend begleitet – und durchaus selbstbegeistert vorgestellt hat, antwortet das Mädchen, sie verstehe von Poesie nicht viel. Schlicht rezitativisch ist ihre Beschreibung der eigenen, einfachen Lebensumstände gehalten. Mimì berichtet ohne Schnörkel von ihrer kleinen Dachkammer und ihrer Arbeit des Blumenstickens. Doch da wendet Puccini ihren Tonfall und steigert die folgende Passage ausdrucksvoll. Phrase für Phrase um eine Terz erhöht, beschreibt Mimì ihr Glück, das sie angesichts der ersten Strahlen der Frühlingssonne empfindet. Begeistert erzählt sie, nun mit vollem Orchester, vom Erblühen der eigenen, ihren »ersten Blumen des April«, die auf dem Tisch in ihrem Zimmer stehen. Ebenso rasch bricht die Erregung ab und sie entschuldigt sich, schnell deklamierend, sie wolle Rodolfo nicht weiter stören. Das ganze »Drama« der feinen Unterschiede der Lebenswirklichkeiten ist vom Komponisten in solch fragile Abschnitte, von der Dauer weniger Augenblicke, hineingelegt.

Um Mythos zu sein, müsste Mimì »wie Natur« sein, das ist sie aber nicht – sie spricht nur von ihr, als Kind ihrer Zeit, ihrer Lebensumstände.

Diese Szene, wie auch das ganze Stück, haben die Autoren in einer Weise gestaltet, die man die »Methode der erzählenden Lücke« nennen könnte. Die großen Konfliktpotentiale, die der Stoff bietet und die in der Begegnung ganz unterschiedlicher Lebenswelten eskalieren können, sind in die individuellen Äußerungen der Figuren verwoben. Sie werden nicht offen im Dialog verhandelt. Wie sich die Lebenserfahrung der beiden Figuren unterscheidet, so auch die Themen ihrer Rede und die Weise, in der Puccini die emotionalen Höhepunkte ihrer Sätze gestaltet und plötzlich abbrechen lässt. So formt er den emotionalen Einsatz der jeweiligen Situation, sodass der Hörer schließlich meint, es wären »die Gefühle selbst«, die hier einander ganz unverstellt begegnen. Das Ganze der Konfrontation jener fremden Welten vollzieht sich schließlich in jener »Fülle des Wohllautes« (Thomas Mann), welche die Hörerschaft bezaubert.

Aus den Zufälligkeiten eines Weihnachtsabends entwickelten Puccini und seine Autoren lose verbundene Stationen, die sich erst

ganz am Schluss zu einer Erzählung, einer dramatischen Handlung, fügen. Mit seinen Librettisten sowie dem Verleger Giulio Ricordi debattierte Puccini heftig über das vierte Bild der Oper. Hier hatten Giacosa und Illica, vor dem letzten Auftritt Musettas und Mimis, ein »Trinklied« für die Figur des Schaunard vorgesehen. Es kostete Puccini einige Anstrengung, diesen Plan zu verhindern:

Ich habe mich nach langer und reiflicher Überlegung zu dem Entschluss durchgerungen, das Trinklied wegzulassen! [...] So ist es wirksam ohne viel Schwätzerei, und wir gelangen umso schneller zum Ziel des vierten Aktes: Mimis Tod.

Ein Ende mit Schrecken

Die Bemerkung unterstreicht nicht nur Puccinis Verständnis für Proportion und rechtes Timing – die Frauenfigur selbst ist es, der für den wirkungsvollen Abschluss entscheidende Bedeutung zukommt. Die Szene ihres Todes ruft immer Erschütterung hervor. Gehaltene Akkorde in den Streichern und darüber eine Klarinette suggerieren Ruhe, aller Gesang ist ins stockende Sprechen übergegangen. Während wir sehen, dass seine Freunde bereits wissen, was geschehen ist, braucht Rodolfo noch einen Augenblick. Da künden Fanfarenklänge schon vom Unabänderlichen, und dann hat auch Rodolfo es begriffen: Jetzt ist es zu spät. Nie mehr wird das Liebesglück zurückkehren. Zweimal noch ruft Rodolfo Mimis Namen, im Orchester folgt dem Sänger eine melodische Linie, die sich aufwirft und dann verlischt. Leer, gleichwohl unerbittlich, schreiten die e-Moll-Akkorde der Schlussequenz voran, trostlos faßt, als würde der Komponist fragen: »Jetzt also kümmern dich die anderen?«







The Plot

La Bohème

Act 1

A Christmas Eve in nineteenth century Paris: In their attic, penniless bohemians are passing the time, dispelling the thoughts of their hunger and the miserable cold: Marcello, the photographer, his friend Rodolfo, the writer, and a philosopher named Colline. They work, they play, they suffer a little from love. Help is on the way: the musician Schaunard, the fourth member of the group, brings food and money! They leave for Café Momus, Christmas Eve in the Latin Quarter! Rodolfo stays behind – he wants to keep writing – and receives an unexpected visit: Mimì, the neighbour, asks for fire for her candle – and in the course of the conversation the fire of love is kindled in their hearts.

Act 2

The whole city is on its feet, the artists' quarter is celebrating. At Café Momus, Rodolfo introduces Mimì to his friends, and Marcello discovers his old misery in the hustle and bustle of the night: Musetta! His lost love on the arm of an old lover! A game of love and jealousy unfolds, from which Marcello and Musetta emerge as the new old couple. The finale: the youngsters stick the old man with their bill.

Act 3

Winter on the outskirts of the city: Musetta and Marcello are working, loving and arguing in a tavern. Mimì is hoping for advice from Marcello, because it is not going well between her and Rodolfo. She eavesdrops on Rodolfo, who confesses to Marcello: Mimì is ill, she will die and he can't help her. Terrified, she reveals herself and both decide to separate – but not until spring. Meanwhile, the jealous Marcello fights with Musetta – yet again they separate.

Act 4

Months later, in the spring: suppressing their heartache and longing for their lost lovers, Marcello and Rodolfo are working alone in their attic. Their friends Colline and Schaunard come over with food – one must celebrate the festivities ... Until Musetta arrives – along with the terminally ill Mimì. The friends make her feel as comfortable as possible, they sell their possessions for medicine. Once again, they're all together, trembling, exchanging friendly words and hoping. But it is too late – Mimì dies, leaving behind the desperate Rodolfo.



L'intrigue

La Bohème

Acte 1

Une veille de Noël dans le Paris du 19^e siècle. Dans leur mansarde, des bohèmes sans le sou s'affairent à passer le temps pour oublier la faim et le froid : Marcel, le photographe, son ami Rodolphe, l'écrivain et un philosophe du nom de Colline. On travaille, on s'amuse, l'amour aussi fait souffrir un peu. Une chance de salut se profile à l'horizon : le musicien Schaunard, le quatrième de la bande, apporte des victuailles et de l'argent ! Vite, au café Momus, on va passer la veille de Noël au Quartier latin ! Rodolphe veut rester encore un peu pour écrire et reçoit une visite inattendue : Mimi, la voisine, a besoin de feu pour sa chandelle – de paroles en paroles, les cœurs s'enflamment l'un pour l'autre.

Acte 2

Toute la ville est sur pied, le quartier des artistes fait la fête. Au café Momus, Rodolphe présente Mimi à ses amis et Marcel découvre dans la cohue nocturne son ancien chagrin : Musette ! Son ex-maîtresse, au bras d'un vieux bourgeois ! Se trame alors un jeu de l'amour et de la jalousie duquel les deux ex-amants Marcel et Musette émergent en nouveau couple. Finale : les jeunes laissent au vieux le soin de régler l'addition.

Acte 3

L'hiver aux portes de la ville : dans une taverne, Musette et Marcel travaillent, s'aiment et se querellent. Mimi vient chercher conseil auprès de Marcel, la vie aux côtés de Rodolphe se révélant impossible. Elle épie Rodolphe qui, à son tour, s'ouvre à Marcel : Mimi est malade, elle va mourir et il ne peut lui venir en aide. Effrayée, Mimi sort de son incognito, et les deux décident de se séparer – ils attendront cependant le printemps. Pendant ce temps, Marcel, taraudé par la jalousie, se dispute avec Musette – les deux se séparent une fois de plus.

Acte 4

Des mois plus tard, au printemps : réprimant leur chagrin d'amour et la nostalgie de leur amour perdu, Marcel et Rodolphe travaillent seuls dans leur mansarde. Leurs amis Colline et Schaunard apportent quelques vivres – il faut bien faire la fête ... Quand soudain Musette apparaît et avec elle, Mimi, mourante. Les amis préparent une couche, vendent leurs biens pour lui procurer médecin et remèdes. Une fois de plus, ils sont là tous ensemble, partagent leurs angoisses, s'échangent des mots gentils et espèrent. Mais il est trop tard – Mimi meurt, Rodolphe reste seul, désespéré.

Konu

La Bohème

1. Perde

Paris'te 19. yüzyılda bir Noel akşamı: Parasız pulsuz bohemler bir çatı katında açlığı ve soğuğu bastırmak için eğlenirler: Fotoğrafçı Marcello, yazar Rodolfo ve Colline adında bir filozof. Birlikte çalışılır, oynanır ve aşk acısı çekilir. On an ekibin dördünü elemanı müzisyen Schaunard para ve yemek ile içeri girip topluluğu kurtarır. Arkadaşlar grubu Latin mahallesi Quartier Latin'de Café Momus'a Noel akşamını geçirmeye giderler. Rodolfo yazısını bitirmek için evde kalır ve beklenmedik bir misafir gelir: Komşusu Mimi mum yakmak için ateş ister! Sohbet ederken birbirlerine aşık olurlar.

2. Perde

Şehirde büyük bir kalabalık vardır. Sanatçı mahallesi kutlama yapıyor. Rodolfo Café Momus'ta Mimi'yi arkadaşlarıyla tanıştıırken Marcello gecenin o kalabalığında eski sevgilisi Musetta'yı yeni sevgilisi, yaşlı bir adamın kollarında görür. Aşk ve kıskançlık oyunu başlar. Ortalık biraz karışır fakat sonunda Musetta ve Marcello tekrar birlikte olurlar. Final: Gençler hesabı yaşlılara bırakır.

3. Perde

Kentin sınırında kış başlamıştır: Musetta ve Marcello bir anda hem çalışır hem kavga eder. Mimi Rodolfo ile araları bozuk olduğu için Marcello'nun yanına fikir almaya gider. O ara gizlice Rodolfo ve Marcello'nun sohbetini dinler. Rodolfo Marcello'ya Mimi'nin hasta olduğunu ve ona yardım edemediğini itiraf eder. Mimi o an kendisini belli eder ve yanlarına gider. Rodolfo ve Mimi baharda ayrılmaya karar verir. O sırada kıskanç Marcello Musetta ile kavga eder – yine ayrılmaya karar verirler.

4. Perde

Aylar sonra baharda: Marcello ve Rodolfo aşk acılarını ve özlemlerini bastırarak tek başına çatı katında çalışırlar. Arkadaşları Colline ve Schaunard yemek getirir ve hep birlikte büyük bir ziyafetmiş gibi eğlenirler ... Musetta ve ölümcül hasta Mimi gelene kadar. Arkadaşlar ona bir yatak hazırlar ve ilaç alabilmek için elinde olanları satar. Herkes tekrardan bir araya gelir, sohbet eder ümitlerini yitirmemeye çalışır. Fakat geç kalmışlardır – Mimi ölür ve Rodolfo çaresizce geride kalır.



SEIT 28 JAHREN
IHR ZUVERLÄSSIGER PARTNER
FÜR EFFIZIENTE WÄRME &
LOKALEN STROM



BTB *Energie...*
intelligent vor Ort



Vom Kraft- zum Bühnenwerk.
Wir unterstützen die Komische Oper
Berlin mit voller Energie.

www.btb-berlin.de



Zuhause in Berlin.

Ihr Partner in Sachen Auto seit über einhundert Jahren. Seit 1909 gibt es die Mercedes-Benz Niederlassung Berlin. Mittlerweile beschäftigt unsere Niederlassung 1.400 Mitarbeiter, deren Leidenschaft der Marke Mercedes-Benz gilt. Neben dem Hauptsitz am Salzufer sind wir an zwölf weiteren Standorten in Berlin tätig, um unseren Kunden die Faszination Mercedes-Benz näherzubringen. Unser größtes Bestreben ist es, Sie in allen Belangen rund um Ihr Fahrzeug umfassend zu beraten und zu unterstützen.



Offizieller Mobilitätspartner

Mercedes-Benz
Berlin



Anbieter: Daimler AG, Mercedesstr. 137, 70327 Stuttgart

Daimler AG, vertreten durch Mercedes-Benz Vertrieb PKW GmbH

Daimler AG, vertreten durch Mercedes-Benz Vertrieb NFZ GmbH

Mercedes-Benz Berlin, 13x in und um Berlin

Telefon +49 30 3901 00, www.mercedes-benz-berlin.de

Salzufer 1, Neudecker Weg 6, Seeburger Straße 27, Rhinstraße 120, Holzhauser Straße 11, Daimlerstraße 165, Prinzessinnenstraße 21-24, Unter den Linden 14, Hans-Grade-Allee 61 - Schönefeld, Alt-Buch 72, Körnerstraße 50-51, Berlepschstraße 20-24, Blankenburger Straße 85-105



Herausgeber Komische Oper Berlin
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendant Barrie Kosky
Generalmusikdirektor Ainārs Rubiķis
Geschäftsf. Direktorin Susanne Moser
Redaktion Simon Berger
Fotos Iko Freese/drama-berlin.de
Layoutkonzept State, Berlin
Gestaltung Hanka Biebl
Druck Druckerei Conrad GmbH

Premiere am 27. Januar 2019

Musikalische Leitung Jordan de Souza
Inszenierung Barrie Kosky
Bühnenbild Rufus Didwiszus
Kostüme Victoria Behr
Dramaturgie Simon Berger
Chöre David Cavelius
Kinderchor Dagmar Fiebach
Licht Alessandro Carletti

Quellen

Texte Die Handlung verfassten Clara Molau und Simon Berger. Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft, die Gespräche mit Barrie Kosky und Jordan de Souza führte Simon Berger. Übersetzungen der Handlung von Saskya Jain (englisch), Anne-Marie Geyer (französisch) und Kemal Doğan (türkisch).

Bilder Eugène Delacroix: *La Liberté guidant le peuple*, 1830, Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Louvre Museum, Paris (S. 21) – Nadar (Gaspard-Félix Tournachon): *Victor Hugo*, 1884, Aluminiumdruck, 13,5 x 9,9 cm, Maison de Victor Hugo, Paris (S. 24) – Louis Jacques Mandé Daguerre: *Boulevard du Temple*, 1839, 12,9 x 16,3 cm (S. 31)

Fotos von der Klavierhauptprobe am 17. Januar 2019
Umschlag vorn Günter Papendell
Umschlag innen vorn Gerard Schneider, Dániel Foki, Nadja Mchantaf, Philipp Meierhöfer
Seite 4/5 Günter Papendell, Vera-Lotte Boecker, Philipp Meierhöfer, Dániel Foki, Gerard Schneider, Nadja Mchantaf, Chorsolisten
Seite 9 Philipp Meierhöfer, Dániel Foki, Günter Papendell, Gerard Schneider
Seiten 10 und 13 Nadja Mchantaf, Gerard Schneider
Seite 14/15 Vera-Lotte Boecker, Chorsolisten und Kleindarsteller
Seite 27 Gerard Schneider, Nadja Mchantaf, Dániel Foki
Seite 36/37 Kleindarsteller*innen, Günter Papendell
Seite 41 Gerard Schneider
Umschlag hinten Vera-Lotte Boecker, Nadja Mchantaf



Sawade
Berlin

Sawade

Berlin

Pralinen und Trüffel
seit 1880

Seit 1880 stellt Sawade die besten Pralinen und Trüffel aus Deutschland her. Als ehemaliger Hoflieferant fertigt Sawade Kreationen aus erstklassigen Zutaten. Marzipanspezialitäten, Pasteten, Nougat, Krokant, Trüffel und Pralinen!

Ob als Geschenk oder zur eigenen Freude – holen Sie sich ein Stück Berlin nach Hause!

Entdecken Sie die köstlichen frischen Pralinen aus der ältesten Manufaktur Berlins:
www.sawade.berlin



La Bohème

