

Ortrud Gutjahr

Künstlerische Anfänge: melodramatisch

Giacomo Puccinis *La Bohème*

*Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspiieldialoge
am 8. August 2012*

Es ist auf den ersten Blick ein so simples wie melodramatisches Plotmuster, das dem Libretto von Giacomo Puccinis 1896 uraufgeführter Oper *La Bohème* zugrunde liegt: Ein armer Poet aus der Pariser Bohème verliebt sich in eine junge, schwindsüchtige Stickerin, verlässt sie trotz ihrer sich verschlimmernden Erkrankung bereits nach kurzer Zeit wieder und wirft sich am Ende mit verzweifelter Aufschrei über die verstorbene Geliebte, die in ihrer letzten Stunde zu ihm zurückgekehrt war. Zweifelsohne bietet das Libretto dieser Oper ideale Voraussetzungen zur Inszenierung eines sentimentalischen Schmachtfetzens, wie kritische Stimmen immer wieder mokant einwerfen. Doch die erstmalige Aufführung dieser Erfolgsoper bei den Salzburger Festspielen 2012 stemmt sich dezidiert gegen die weitgehend gängige Aufführungstradition, den bitter-süßlichen Schmelz von Handlung und Musik durch ein pittoreskes Bühnenbild, folkloristisch stilisierte Kostüme und melodramatische Posen der Sänger noch zu unterstreichen.

Der Regisseur Damiano Michieletto hat die Handlung in einem mit Requisiten der Gegenwart ausgestatteten Bühnenraum auf eine zeitgenössische Problematik hin ausgeleuchtet. Die teilweise auch gegen den Wortlaut des Librettos anspielende Inszenierung stieß seitens der Presse auf geteiltes Echo, doch wurde konzidiert, dass das Premierenpublikum sowohl im Großen Festspielhaus als auch bei der Live-Übertragung vor der Leinwand auf dem Salzburger Kapitel-

platz dank des Dirigats von Daniele Gatti und der sängerischen Leistung von Piotr Beczala als Rodolfo und Anna Netrebko als Mimì sichtlich bewegt war.¹

Wenn von daher erst einmal die Annahme naheliegt, dass sich brillante Stimmen und ein fulminantes Orchester nach dem Grundsatz *prima la musica* gegen den kühlen Duktus der Inszenierung erfolgreich durchzusetzen vermochten, so darf nicht vergessen werden, dass dem in Arien und Rezitativen zum Vortrag gebrachten Text grundlegende Bedeutung zukommt. Es ist naturgemäß ein *prima le parole*, das den Arbeitsprozess an einer Oper überwiegend bestimmt, denn erst wenn das Libretto vorliegt, kann durch die Partitur der Handlungsverlauf wortgenau in seiner emotionalen Dynamik musikalisch ausgelotet werden. Um eine *Dramatisierung* in diesem doppelten Sinne ging es Puccini bei der Arbeit an der Oper *La Bohème*, wie seine akribische Mitarbeit an der Textgrundlage bis in einzelne Formulierungen hinein ersehen lässt.

Das Libretto greift das Sujet der Bohème auf, wie es erstmals durch Henri Murgers Roman *Scènes de la vie de bohème* in größerem Stil popularisiert wurde.² Dieser seit 1845 in einer Zeitschrift erschienene Fortsetzungsroman des bis dahin weitgehend unbekanntes, in der Pariser Bohème lebenden Autors machte Furore. Die autobiographisch gefärbten Episoden über eine Gruppe junger Bohémiens stießen beim Lesepublikum auf so großes Interesse, dass Murger sich mit seinem Freund Théodore Barrière auch an eine Bühnenversion wagte, die unter dem Titel *La Vie de bohème* im Théâtre des Variétés 1849 in Paris längere Zeit so erfolgreich lief, dass der mittlerweile

¹ Die Premiere fand am 1. August 2012 statt. Vgl. zu den weiteren Rollen das Programmheft der Salzburger Festspiele 2012 zu Giacomo Puccinis *La Bohème*, S. 9.

² Zur Bearbeitung des Bohème-Sujets in früheren Texten vgl.: Anne-Rose Meyer: *Jenseits der Norm. Aspekte der Bohème-Darstellung in der französischen und deutschen Literatur 1830-1910*, Bielefeld 2001, S. 50-77.

avancierte Autor zwei Jahre später auch noch eine umgearbeitete Version seines Romans in Buchform publizierte.³

Puccini las Murgers Roman im Jahre 1892 und entschloss sich spontan zu einer Vertonung, denn er wusste um die Bühnenwirksamkeit des Stoffes und versprach sich einen durchschlagenden Erfolg. Als er allerdings von Ruggero Leoncavallo erfuhr, dass dieser ebenfalls an einer Bohème-Oper schrieb, war es mit der Freundschaft zwischen den beiden Komponisten aus.⁴ Puccini forcierte die Arbeit an seinem Werk und setzte seine genauen Vorstellungen über die Textfassung gegenüber den erfahrenen Librettisten Giuseppe Giacomini und Luigi Illica durch. Und tatsächlich gelang es dem Komponisten, dem Bohème-Sujet, mit dem Murger einen Nerv der Zeit getroffen hatte, Weltruhm zu verleihen.

Zwar wurde die Uraufführung der Oper in seinem Beisein und unter der Leitung Arturo Toscaninis am 1. Februar 1896 in Turin seitens des Publikums noch durchaus gemischt aufgenommen, doch brachte bereits eine Inszenierung in Palermo am 13. April desselben Jahres den Durchbruch. Der weltweite Erfolgsgang von *La Bohème* begann, und bis heute zählt sie zu den meistgespielten Werken der Opernliteratur.⁵ Auch wenn die melodramatische Liebesgeschichte zwischen dem Dichter Rodolfo und der lungenkranken Stickerin Mimì unzweifelhaft im Zentrum steht, ist das Leben in der Bohème jedoch nicht allein pittoreske Rahmung eines romantischen Plotmusters, sondern vielmehr titelgebendes Sujet und sozialgeschichtliche Fundierung der Opernhandlung.

³ In deutscher Übersetzung hieß der Roman zunächst »Aus dem Zigeunerleben«. Vgl.: Henri Murger: *Aus dem Zigeunerleben*, Berlin [1913].

⁴ Am 19. März 1893 trafen sich Puccini und Leoncavallo in Mailand und stellten fest, dass sie beide an einer Oper nach Murgers Roman arbeiten.

⁵ *La Bohème* wurde zunächst in vielen Opernhäusern in Italien, in den darauffolgenden Jahren auch in anderen europäischen Ländern, in der Türkei und in Amerika gespielt. Unter den vielen Aufführungen der Jahrhundertwende wurde die an der Metropolitan Opera im Jahre 1907 mit Enrico Caruso als Rodolfo legendär.

Lebensform Bohème

Wie sehr es Puccini, der sich selbst zeitweilig der Bohème zuzählte, darum ging, das Leben junger Künstler in ihren gesellschaftskritischen Selbsterprobungsjahren als sozialgeschichtliches Phänomen lebendig werden zu lassen, verdeutlichen bereits Figurenkonstellation und dramatische Anlage seiner Oper. Das gegenüber Murgers Roman im Libretto drastisch reduzierte Figurenpersonal bringt sowohl ein Gruppenerlebnis als auch eine individuelle Lebensepisode im Modus sentimentaler Verklärung zur Darstellung. So ist dem Dichter Rodolfo als Protagonist mit dem Maler Marcello ein enger Freund, zusammen mit dem Musiker Schaunard und dem Philosophen Colline aber auch *in nuce* eine Gruppe junger Bohémiens unterschiedlichen Typenzuschnitts ergänzend und erläuternd zugesellt. Mit der Stickerin Mimì als Protagonistin wird darüber hinaus eine Liebespartnerin für Rodolfo eingeführt, die sich in die Bohème-Gruppe integriert und zugleich von der ergänzenden Weiblichkeitsfigur, der Soubrette Musetta, deutlich abhebt.

Auch die szenische Anlage der Oper – in vier episodische »Bilder«, die narrativ locker miteinander verbunden sind – sucht die milieuspezifischen Bedingungen der Bohème im Paris des 19. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen. Die Handlung beginnt im ersten Bild in einer zum Künstleratelier umfunktionierten, ungeheizten Mansarde mit einer typenspezifischen Vorstellung der einzelnen Bohémiens und der raschen Liebesanbahnung zwischen Rodolfo und Mimì. Sie wechselt im zweiten Bild ins Quartier Latin als dem öffentlichen Raum, in dem sich die Bohémiens selbst feiern, und geht dann im dritten Bild in eine randseitige Gegend der Stadt, in deren Dunkel die auf je unterschiedliche Weise gestundete Zeit der Beziehung zwischen Rodolfo und Mimì wie auch zwischen Marcello und Musetta aufscheint. Im vierten Bild kehrt die Handlung nach dem Ende der beiden kontrastiv aufeinander bezogenen Liebesverbindungen zurück in die über den Dächern der Stadt liegende Mansarde, in welcher Rodolfo und Marcello um ihre künstlerische Schaffenskraft ringen

und Mimì im Kreise der Bohème-Gruppe stirbt. Die melodramatische Liebesverbindung zwischen Rodolfo und Mimì ist also durchweg in die Bohème eingebunden und nimmt erläuternde wie vertiefende Funktion für das mit ihr verbundene Lebensgefühl ein.

Bereits Murger hatte mit seinem zeitgeschichtlich hochaktuellen Roman der Bohème, wie sie sich in Paris nach der Revolution von 1830 unter der Regentschaft des Bürgerkönigs Louis-Philippe als neue Lebensform herausbildete, ein Denkmal gesetzt.⁶ Denn mit dem weiteren Zerfall der ständisch organisierten Gesellschaft entstanden Freiräume für eine neue, künstlerisch und intellektuell orientierte Generation, die gegen bürgerliche Wertevorgaben opponierte. Die Bohème, die somit sozialgeschichtlich als Antwort auf einen epochalen gesellschaftlichen Strukturwandel zu verstehen ist, bestand aus informellen Gruppen, die sich in großstädtischen Künstler- und Studentenvierteln mit günstigen Wohnmöglichkeiten zusammenfanden.⁷ Wie bereits zuvor schon die Mitglieder romantischer Zirkel, entwickelten die Bohémiens eine Geselligkeitskultur, bei der das Leben selbst zur Kunst erhoben wurde.

Bezeichnenderweise nutzten die Gruppenmitglieder mit dem Begriff Bohémien eine bürgerlicherseits abwertend gemeinte Zuschreibung zur stolzen Selbstbezeichnung. Denn ursprünglich hatte man die sogenannten ›Zigeuner‹, die aus Böhmen (Bohemia; frz.: La Bohème) eingewandert waren, als Bohémiens bezeichnet. Der Status der ›Zigeuner‹ als Argwohn erregende Außenseitergruppe der Gesellschaft führte dazu, dass die Bezeichnung Bohémien aber auch für diejenigen gebraucht wurde, die sich nicht hinlänglich zur Integration in die bestehende gesellschaftliche Ordnung bereit zeigten. In Frankreich veränderte sich die Zuschreibung Bohémien zu einem Autoste-

⁶ Vgl. auch: Susanne Schröter: »Rebellion als Lebensstil und Initiationserlebnis«, in: *La Bohème. Szenen aus Henri Murgers »La Vie de Bohème« in vier Bildern von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica, Musik von Giacomo Puccini*, hg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, Frankfurt a. M. / Leipzig 2001, S. 28-41.

⁷ Grundlegend zur Bohème: Helmut Kreuzer: *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart u.a. 2000.

reotyp, das eine Selbststilisierung als Künstler im öffentlichen Raum anzeigte. Zur Distanzierung vom Bürgerstereotyp, das mit Borniertheit, Angepasstheit und Scheinmoral konnotiert war, bevorzugte man eine zeitlich selbstbestimmte Arbeitsweise und die Veränderung des Lebensrhythmus, indem die Nacht zum Tag gemacht wurde. Darüber hinaus diente die Selbstinszenierung als ›Künstler-Zigeuner‹ mittels phantasievoller Aufmachung der Repräsentation von Andersartigkeit nach außen wie auch in Künstlercafés oder Bohème-Lokalen als Zeichen der Zugehörigkeit.

Als Puccini zu Ende des 19. Jahrhunderts am Libretto seiner Oper tonangebend mitwirkte, war die Bohème längst zu einer europaweit populären Subkultur geworden. Bürgerlichen Lebensformen wurde ein intellektuell-künstlerischer Habitus sowie ein sich unkonventionell gebärdender Lebensstil entgegengesetzt. Die Gruppen zogen sich nun auch in Künstlerkolonien auf dem Lande zurück, um sich den Zwängen fortschreitender Industrialisierung und Beschleunigung zu verweigern. Puccini identifizierte sich zwar auch noch als erfolgreicher Komponist mit dem Lebensgefühl und den habitualisierten Umgangsformen der Bohème, doch ging es ihm vor allem darum, aus eigener Erfahrung die Ambivalenz der künstlerischen Anfangsjahre zwischen finanziell prekärer Lage und schier unerschöpflichen Zukunftshoffnungen zu verdeutlichen.

So darben in seiner Oper die Freunde Rodolfo und Marcello in ihrer ungeheizten Mansarde und bleiben ihre Miete schuldig, da ihre Kunst noch kein Geld abwirft. Doch gelingt es den (Lebens)Künstlern, die bürgerliche Doppelmoral zu ihren Gunsten auszunutzen und sich mit schauspielerischem Talent gewitzt aus ihrer misslichen Lage zu befreien. Sie entlocken dem Vermieter Benoît – der eigentlich gekommen ist, den längst fälligen Mietrückstand einzutreiben – durch findige Gesprächstaktik das Geständnis über ein au-Bereheliches amouröses Abenteuer, um sich in die Pose moralischer Empörung werfen und ihn aus der Wohnung eskamotieren zu können.

Wie sehr es den Bohémiens darum geht, sich gegen das arrivierte Bürgertum durchzusetzen, verdeutlicht auch eine kleine Episode vor ihrem gemeinsamen Treffpunkt, dem Café Momus. In geradezu bei-läufiger Weise wird im zweiten Bild der Kampf um einen Platz im öffentlichen Raum eingespielt und der antibürgerliche Affekt der Freundesgruppe gleichsam als Subtext der Oper herausgestellt. Denn als Rodolfos Freunde feststellen, dass der von ihnen für das gemeinsame Abendessen ins Auge gefasste Tisch im Freien bereits »mit ehrbaren Bürgern besetzt«⁸ ist, werfen sie jenen, wie es in der Regieanweisung heißt, »verachtungsvolle Blicke«⁹ zu und tragen flugs aus dem Inneren des Cafés einen Tisch nach draußen, woraufhin die bürgerlichen Gäste, »[y]erärgert über den Lärm«¹⁰, das Feld räumen.

Trotz ihrer antibürgerlichen Haltung suchen sich die Bohémiens in ihren hedonistischen Ansprüchen jedoch durchaus an den lukullischen Möglichkeiten eines gehobenen Lebensstils schadlos zu halten, wenn beispielsweise der Musiker Schaunard den hungrigen Freunden vom Erlös eines dubiosen Auftrags Delikatessen und Wein in die ärmliche Mansarde mitbringt. Auch hinterlässt die fidele Gruppe im Café Momus die Rechnung für ein opulentes Mahl ohne Skrupel dem übertölpelten Liebhaber Musetas. Dass die Bohémiens spielerisch zwischen einer antibürgerlichen und einer großbürgerlichen oder gar adeligen Attitüde changieren, verdeutlicht auch die Situation im letzten Bild: Als Schaunard nur noch eine aus Brot und einem Hering bestehende, frugale Mahlzeit mitbringt, schwärmen alle von Champagner, Forelle und Lachs. Im ironischen Rollenspiel der Selbstüberhöhung titulieren sie sich wechselseitig als Baron, Herzog, Minister in spe oder Begünstigte des Königs und nehmen die Attitüde von Ehrenmännern ein, um sich dann ausgelassen zu duellieren.

⁸ Giacomo Puccini: *La Bohème. Texte, Materialien, Kommentare. Mit einem Essay von Ulrich Schreiber*, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 47-177, hier: S. 97.

⁹ Ebd.

¹⁰ Puccini, *Bohème*, S. 99.

Dienen diese Größenphantasien zur Kaschierung der Angst vor dem sozialen Abgleiten ins Prekariat, so werden die Männer aus dem Großbürgertum und Adel aber auch beneidet, denn diese können sich aufgrund ihrer finanziellen Mittel einen luxurierenden Lebensstil leisten, vor allem aber diesen auch ihren Geliebten bieten. Dadurch aber werden sie zu ernsthaften Konkurrenten um die Gunst leichtlebiger Frauen, wie dies in Puccinis Oper deutlich ausgespielt wird. Die Liebesbeziehungen, die Rodolfo und Marcello eingehen, sind bei aller proklamierten Libertinage, die zum Bohème-Leben unabdingbar dazugehört, von Misstrauen und Eifersucht überschattet. Doch gerade über die beiden sich ergänzenden Frauenfiguren Mimì und Musetta werden zwei unterschiedliche Formen der Treue abgehandelt, die für das Leben in der Bohème bedeutsam sind.

Die Geliebte des Bohémiens

Rodolfo und Mimì figurieren in Puccinis *La Bohème* das (un)sterblich verliebte, bald darauf aber auch unter enttäuschten Treuevorstellungen leidende »romantische Liebespaar«, das sich vom leichtlebigen Buffo-Paar Marcello und Musetta deutlich abhebt. Das für ein Liebesdrama kennzeichnende Curriculum, nämlich das Getroffen-Sein vom Anderen auf den ersten Blick wie auch das nähere Kennenlernen durch das wechselweise Erzählen einer biographischen Geschichte, wird zwischen Rodolfo und Mimì im ersten Bild rasch abgehandelt. Unmittelbar danach erfolgt bei ausgelassener Stimmung im Café Momus die Integration Mimìs in die soziale Gruppe der Bohémiens, zu der sich auch die Aufmerksamkeit erheischende Musetta gesellt.

Die übliche Bewährungsprobe für die Beständigkeit der Liebe des romantischen Paares, die zumeist durch das Hinzutreten eines störenden Dritten beginnt, wird hier nun aber durch Rodolfos ganz prinzipielle Eifersucht angezeigt, wenn er bereits bei der affektgeladenen Wiederbegegnungsszene zwischen Marcello und Musetta der gerade erst umworbenen Mimì zu verstehen gibt: »Das kann ich dir

gleich sagen: daß ich dir nicht immer verzeihen würde.«¹¹ Der junge Dichter wacht von Anfang an voll Argwohn über seine Geliebte und verdächtigt sie, auch ein Auge auf andere Männer zu werfen. Deshalb Rodolfo gegenüber Mimì, die ihm doch immer wieder ihre Anhänglichkeit, Liebe und Treue beteuert, überhaupt so eifersüchtig ist, wird aus der subtilen Kennzeichnung ihrer Stellung ersichtlich.

Die kränkliche Nachbarin, die auf der Suche nach Feuer bei Rodolfo anklopft, stellt sich auf die Nachfrage, wer sie sei, jenseits familiärer Referenzen als ein Mädchen mit dem Namen Lucia vor, das jedoch ganz anders angesprochen wird: »Man nennt mich Mimi, / warum, weiß ich nicht.«¹² Was Mimì nicht zu wissen vorgibt, gehört im Kontext der Bohème jedoch zum Allgemeinwissen: Ihr Name ist der einer Pariser Grisette, einer jener unverheirateten jungen Frauen, die aus bürgerlicher Perspektive auf moralisch zweifelhafte Weise alleine leben, als Putzmacherin mehr schlecht als recht ihr Geld verdienen und sich für gewisse Zeit mit Studenten oder Künstlern der Bohème einlassen.¹³

Zur Bohème, wie sie sich im 19. Jahrhundert in Paris etablierte, gehört die Grisette unabdingbar dazu, denn erst sie ermöglichte, dass seitens der jungen Männer in der künstlerischen Findungsphase die von ihnen proklamierte Libertinage auch ausgelebt werden konnte. Wie dies später auch für Schnitzlers sogenanntes »süßes Mädek« gilt, ist die Grisette eine, die weiß, dass sie für amouröse Abenteuer, nicht aber zum Heiraten in Betracht kommt. Dass sich Mimì, wie für Grisetten üblich, aus finanzieller Not auch mit anderen, besser situierten Gönnern einlässt, wird aus Rodolfos Bemerkung ersichtlich, sie halte auch nach anderen Männern Ausschau und durch seine Behauptung: »Mimi ist ein Flittchen, / die mit allen tändelt.«¹⁴ Die solchermaßen abschätzig Bewertete erzählt im dritten Bild selbst, dass Rodolfo ihr

¹¹ Puccini, *Bohème*, S. 113.

¹² Puccini, *Bohème*, S. 85.

¹³ Diese tragen in der Literatur und bildenden Kunst typischerweise aus Lallauten gebildete Namen wie später auch Manets Nana und Wedekinds Lulu.

¹⁴ Puccini, *Bohème*, S. 141.

im Zorn immer wieder sage: »Du paßt nicht zu mir, nimm dir einen anderen Liebhaber«¹⁵. Schließlich ist Marcellos Bemerkung, dass er Rodolfos verlassene Geliebte aufgeputzt in einer Karosse gesehen habe, und Musettas Ansage, dass sie von »ihrem Visconte«¹⁶ geflohen sei, deutlicher Hinweis auf Mimis Status als Grisette, doch gewinnt sie erst im Vergleich mit Musetta ihre spezifische Eigenheit.

Musetta figuriert *par excellence* das Changieren der Grisette zwischen dem materiell abgesicherten Leben an der Seite eines zumeist älteren, finanziell potenten Galans und der erotisch vielversprechenderen Liebelei mit einem jungen Bohémien. Dass es sich bei ihrer Verbindung mit dem mittellosen, um seine Anerkennung ringenden Maler Marcello lediglich um eine temporär begrenzte ohne Treueanspruch handeln kann, verdeutlicht bereits das zweite Bild: Musetta schickt unter einem Vorwand den reichen Alcindor fort, um sich Marcello erneut in die Arme werfen zu können. Doch führt die Eifersucht des Malers auf die Soubrette – die keinem Liebhaber, sondern nur ihrem Lebensprinzip treu bleibt – bereits im dritten Bild wiederum zur großen Streitszene und zur erneuten Trennung des Paares.

Musetta ist deutlich nach dem literarischen Typus der *femme fatale* ausgestaltet, die Männer im Dienste ihrer Interessen manipulieren und zu ihrer eigenen Lustbefriedigung dienstbar machen kann. Gegenüber der auftrumpfend dominanten, schon kokottenhaft agierenden Musetta, die den Männern ihr Spiel aufzuzwingen versteht, um ihre narzisstischen Bedürfnisse zu befriedigen, figuriert Mimì durch ihre zarte Konstitution und Schutzbedürftigkeit den im 19. Jahrhundert populär werdenden Typus der *femme fragile*. Unterstrichen wird ihre typenhafte Erscheinung auch durch die Beschreibung ihres Äußeren, denn sie ist, wie es in der Regieanweisung heißt: »Zweiundzwanzigjährig, klein, delikat«, hat einen blassen Teint und dunkles

¹⁵ Puccini, *Bohème*, S. 137.

¹⁶ Puccini, *Bohème*, S. 163.

Haar und gleicht »dem Entwurf zu einem aristokratischen Antlitz«. ¹⁷ In ihrer kunstsinnig vornehmen Anmutung, gepaart mit Kränklichkeit, erfüllt sie aber auch die Vorstellung von einer unwiderstehlich anziehenden Frau. Denn Mimì leidet an Schwindsucht und ist damit nach der im 19. Jahrhundert gängigen Vorstellung als besonders begehrte Frau konzipiert, wie dies Susan Sonntag in ihrer Studie *Krankheit als Metapher* anschaulich herausgearbeitet hat. ¹⁸

Demnach ist Mimì nicht allein aufgrund ihrer prekären Lebenslage, sondern überdies wegen ihrer körperlichen Konstitution leicht zu haben. Auch kann ihre Selbstvorstellung, nämlich die Angabe, dass sie Blumenstickerin sei und in dieser kunstgewerblichen Tätigkeit »[a]uf Leinen oder auf Seide« arbeite, »zu Hause und auswärts...« ¹⁹, als verdeckte Anspielung auf ihre käufliche Liebe verstanden werden. Somit könnte die arme, kranke »Stickerin« Mimì in Puccinis Oper durchaus auch im Sinne des Verismo als Beispiel der gefallenen Frau gesehen werden. Doch geht es bei Puccini um ein *poetisches* Sozialdrama, bei dem ihr Elend nicht aus gesellschaftskritischer Perspektive ausgeleuchtet, sondern im Dienste der Überhöhung ihrer Liebesfähigkeit eher abgeschattet wird.

Ogleich als Grisette konzipiert, verkörpert Mimì nämlich die Sehnsucht nach der wahren Liebe, die sich nicht über kunstvolle Nachahmung, sondern nur durch gelebte Erfahrung verwirklicht, wie dies über ihre Stickereikunst verhandelt wird: »Doch die Blumen, die ich sticke, ach, die haben keinen Duft!« ²⁰ Anders als bei Musetta, welche ihre Liebeleien als leichtes Spiel auf Zeit begreift, beklagt Mimì ihr Schicksal und gibt Rodolfo gegenüber der Hoffnung auf eine einzigartige Liebe Ausdruck: »In einer Vase sprießt eine Rose; / Blatt um Blatt seh ich erblühen. / So hold / ist der Duft einer Blüte!« ²¹ In dieser Liebessehnsucht formuliert Mimì gegenüber Rodolfo

¹⁷ Puccini, *Bohème*, S. 53.

¹⁸ Susan Sonntag: *Krankheit als Metapher*, München / Wien 1980, S. 15.

¹⁹ Puccini, *Bohème*, S. 83.

²⁰ Puccini, *Bohème*, S. 85.

²¹ Ebd.

aber nicht nur implizit den Wunsch nach Rettung aus ihrer Lebenssituation als Grisette, sondern nimmt in seiner Entwicklung als Künstler auch eine zentrale Bildungsfunktion ein.

Ein Leben für die Kunst

Puccinis *La Bohème* lässt sich als Künstleroper verstehen, in der die Bohémiens Rodolfo, Marcello und Schaunard in paradigmatischer Weise die drei Kunstrichtungen Dichtung, Malerei und Musik vertreten und durch den Philosophen Colline kommentierend begleitet werden. So wird zu Beginn der Opernhandlung die künstlerisch prekäre Position des jungen Poeten eingeführt, der gemeinsam mit dem Maler Marcello seine Dramenentwürfe als notdürftiges Heizmaterial einsetzt. Bei diesem Autodafé der Dichtung zählt lediglich das schiere Material, da auf ihm noch kein Mehrwert eingetragen ist: ein Kunstwerk, das auf dem Markt Absatz finden könnte. Rodolfo vernichtet sein Schauspiel Akt für Akt und kommentiert auch im Hinblick auf die Opernhandlung: »[i]n jenem bläulich lodernden Flämmchen / verbrennt eine glühende Liebesszene!«²², die jedoch noch nicht durch eigene Erfahrung beglaubigt werden kann. Es ist mithin ein dilettantisches Werk – ein, wie es der Philosoph Colline kommentiert, »[h]ohles, vergängliches Drama!«²³ – welches buchstäblich das Papier nicht wert ist, auf dem es steht. Die Furcht der jungen Künstler, mit ihren hochfahrenden Ideen zu scheitern und über dilettantische Anfänge nicht hinauszukommen, ist aber nicht nur ihren Selbstzweifeln geschuldet, sondern auch dem engen Konnex zwischen der Bohème und dem Beginn der ästhetischen Moderne in Frankreich.

Es war kein geringerer als Charles Baudelaire, der in seinem kunstkritischen Essay *Le Peintre de la Vie Moderne* aus dem Jahre 1859 den Verbindlichkeitsanspruch einer vorbildgebenden Vergangenheit radikal ablehnte, da kein tradiertes ästhetisches Prinzip die Modernität der Kunst zu garantieren vermöge. Stattdessen forderte er in sei-

²² Puccini, *Bohème*, S. 59.

²³ Ebd.

ner als Fanal des Aufbruchs verstandenen Schrift, dass die moderne Kunst über innovative ästhetische Formen und Sujets nach den Bedingungen ihrer Zeit hervorgebracht werden müsse.²⁴ Vor diesem Hintergrund des epochalen Umbruchs zur ästhetischen Moderne, mit dem die Forderung zentral wurde, sich mit den Bedingungen der Gegenwart auseinanderzusetzen, gewann auch die Geselligkeitskultur der Bohème geradezu kulturpolitische Bedeutung. Denn innerhalb der Gruppen, die sich in Ateliers und Künstlerlokalen regelmäßig trafen, bildete sich ein idealer Nährboden für die Ausbildung avantgardistischer Ideen und Programme.²⁵

Ging also die Suche nach einem modernen Künstlerverständnis auch mit der Angst einher, den Forderungen nach innovativen Formen und Sujets nicht gewachsen zu sein, so bot die Bohème mit ihrem expliziten Geniekult die Möglichkeit, innerhalb der Gruppe als erfolgsversprechender Künstler neuen Zuschnitts bestätigt zu werden. Gerade in dieser Hinsicht ist die Bohème sozialgeschichtlich als Triebfeder für einen kulturellen Paradigmenwechsel zu verstehen, mit dem eine oppositionelle Form künstlerischer Selbsterprobung europaweit Kultstatus erhielt. Unter psychodynamisch-zeitlicher Perspektive erweist sich die Bohème für die einzelnen Mitglieder hingegen als Phase gesteigerter Größenphantasien im Dienste der Verdeckung dilettantischer Anfänge. Zwar wurde der Dilettant als bloßer Anhänger der Kunst verstanden, der zu eigener Kreativität unfähig ist, doch sind die Übergänge von wenig originellen Anfängen zum wahren Künstlertum meist fließend, wie dies in Puccinis Oper deutlich hervorgehoben wird.

Denn dass die Bohémiens in ihren künstlerischen Lehrjahren ihr Geld durch Auftragsarbeiten verdienen müssen und dadurch ihre

²⁴ Deutsche Ausgabe: Charles Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens* (1863), in: Ders.: *Werke*, Bd. 4, Dreieich 1981, S. 267-326.

²⁵ Vgl. hierzu auch: Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, bes. S. 143-192.

Träume zunichtemachen, verdeutlicht die »tolle Geschichte«²⁶ des Musikers Schaunard in emblematischer Weise. Er erzählt, dass er den skurrilen Auftrag eines Engländers – so lange auf seinem Instrument zu spielen, bis ein Papagei stirbt – durch die mitleidslose Vergiftung des Vogels kurzerhand erledigte, um rasch an sein Geld zu kommen.²⁷ Auch Rodolfo greift ob seiner Erfolglosigkeit als Dichter nach Auftragsarbeiten und ist gezwungen, einen Leitartikel zu schreiben, während seine Freunde ins Quartier Latin ziehen. Doch verändert sich seine Situation schlagartig, als Mimì zu ihm in die dämmrige Mansarde tritt.

Rodolfo stellt sich angesichts der unerwarteten Begegnung nun die Frage nach seinem Selbstverständnis: »Wer ich bin? Ich bin ein Dichter. / Was ich mache? Ich schreibe.«²⁸ Hatte der junge Poet die Vernichtung seines literarischen Werks mit den Worten begleitet: »[I]n Asche zerfalle das Papier, / und die göttliche Eingebung fliege zum Himmel zurück«²⁹, so wird nun Mimì für ihn zu einer Lichtbringerin (Lucia), die im Mondlicht »wie von einem Lichtkranz umgeben« ist und in deren Antlitz er – nach dem Muster romantischer Liebes- und Künstlervorstellung – seinen »Traum, den [er] immer [...] träumen wollte«³⁰, erkennt.

Somit keimt in Rodolfo durch das Erscheinen Mimìs neue Hoffnung auf poetische Schaffenskraft. In ihm erwachen Größenphantasien über seine dichterisch-imaginativen Fähigkeiten und er stellt fest: »An Träumen, an Chimären / und an Luftschlössern / ist meine Seele Millionärin.«³¹ Die Freunde kommentieren seine neue Bekanntheit von außen nur knapp mit den Worten: »Er fand die Poesie«³², und er respondierts später im Café Momus bei der Vorstellung Mimìs

²⁶ Puccini, *Bohème*, S. 61.

²⁷ Puccini, *Bohème*, S. 63.

²⁸ Puccini, *Bohème*, S. 83.

²⁹ Puccini, *Bohème*, S. 57.

³⁰ Puccini, *Bohème*, S. 87.

³¹ Puccini, *Bohème*, S. 83.

³² Puccini, *Bohème*, S. 87.

bestätigend und sich seiner selbst gewiss: »ich bin der Poet, / und sie die Poesie.«³³ Rodolfo berauscht sich geradezu an dem Gedanken, in der Grisette seine neue Muse gefunden zu haben, und verkündet den Freunden: »Die göttlichste aller Poesien, / Freund, ist jene, die uns zu lieben lehrt!«³⁴

Der junge Dichter versteht die aufkeimende Liebe weniger als zwischenmenschliches Ereignis denn als Anreiz für seine künstlerische Inspiration und sucht sich immer wieder über Größenphantasien im Kreise seiner Freunde aufzubauen. Dass durch diese überzogenen Idealvorstellungen auch ein Lebensgefühl der Bohème zum Ausdruck kommt, wird im letzten Bild verdeutlicht. Trotz ihrer künstlerischen Erfolglosigkeit titulieren sich die Bohémiens untereinander als große Meister, und ihre Selbstinszenierungen gipfeln in einem entfesselten, geradezu karnevalesk tollen Spiel, das in einen Totentanz kippt. Denn die hereinstürzende Musetta kündigt das Erscheinen der sterbenskranken Mimì an und die fröhliche Ausgelassenheit weicht jäh ängstlicher Beklemmung – auch musikalisch mit einer deutlichen Zäsur markiert. Nun lösen sich die Bohémiens aus ihrer narzisstischen Selbstbezüglichkeit und schließen sich um die sterbende Mimì zusammen, womit der melodramatische Grundtenor der Oper seinen Höhepunkt erreicht.

Opfer und Verklärung

Die Liebesgeschichte, welche das Melodrama vorantreibt, beginnt nicht von ungefähr am Weihnachtsabend, der im »christlichen Westen« dem Gedenken der Geburt des Erlösers gewidmet und als Familienfest emotional hoch kodiert ist. Unter dem Aspekt einer »sentimentalen Weihnachtsgeschichte« wird Mimì als von Krankheit gezeichnete, Mitleid erweckende junge Frau eingeführt, der die erloschene Flamme wieder angezündet werden soll. Sie verbindet mit Rodolfo die Hoffnung auf Erlösung aus ihrer Situation und erhält

³³ Puccini, *Bohème*, S. 101.

³⁴ Puccini, *Bohème*, S. 107.

von ihm ein schon lange gewünschtes Geschenk mit hohem Symbolwert: Sie kommt buchstäblich unter die »Haube«. In der Bohémien-Gruppe findet sie überdies eine Art Ersatzfamilie, mit der sie den Weihnachtsabend in fröhlicher Runde feiert.

Durch die Einteilung der Oper in episodische Bilder, die in ihrer zeitlichen Abfolge stark gerafft sind, treten die Stationen der melodramatischen Liebeshandlung deutlich hervor. So macht der junge Künstler bereits binnen kurzer Zeit Mimìs Wünsche und Hoffnungen zunichte. Hinter einem Baum versteckt erfährt sie, dass sie dem Tode geweiht ist und der Geliebte sie verlassen möchte. Zwar verspricht Rodolfo in elegischer Stimmung, noch bis zum Frühling mit ihr zusammenzubleiben, doch schon bald zieht er nur noch das am Heiligabend gekaufte Häubchen als sentimentales Erinnerungsstück und zugleich Zeichen seiner Schuld hervor.

Mimì, die sich in ihrer Todesstunde eigens an den Ort der ersten Liebesbegegnung zurückschleppt, macht die Bohémiens zu Zeugen ihres Sterbens, das Puccini nach einer ausgefeilten Dramaturgie in Szene gesetzt hat. Die Bohémiens werden nun zu einer Gemeinschaft der Mitleidenden zusammengeschlossen und jeder opfert in einem »Akt der Barmherzigkeit«³⁵ nach seinen Möglichkeiten einen Teil seiner Habe. Um aus dem Erlös Medizin besorgen zu können, verkauft Musetta ihre Ohrringe und bringt Colline seinen alten Mantel ins Leihhaus. Schaunard aber zieht sich zurück, damit Mimì und Rodolfo noch einmal allein sein können.

In diesem endgültigen, durch sentimentale Erinnerungen an den Beginn der Liebesbeziehung geprägten Abschiedsgespräch werden nun Gründe für Mimìs todbringende Krankheit angedeutet. Während Rodolfo nämlich bei seiner angekündigten Trennung von der Geliebten noch meinte, »[d]ie Armut ließ sie verblühen«³⁶, erscheinen nun emotionale Defizite naheliegend. Diese gewinnen über das in der Oper leitmotivisch eingesetzte »kalte Händchen« ihren Ausdruck. So

³⁵ Puccini, *Bohème*, S. 167.

³⁶ Puccini, *Bohème*, S. 143.

erinnert sich Mimì der Worte, die Rodolfo sprach, als er sie zum ersten Mal berührte: »Wie eiskalt ist dies Händchen, / lassen Sie es mich wärmen!«³⁷ Doch dieses Versprechen löste Rodolfo nicht ein. Obgleich er mit der Geliebten in dichtem körperlichen Kontakt lebte, konnte er ihrer Hoffnung auf wärmende Zuneigung nicht entsprechen. Dieses Versagen wird auch durch Musetta indirekt hervorgehoben, denn sie erfüllt der Sterbenden einen letzten Wunsch und kauft ihr einen Muff. Sie lässt Mimì sogar glauben, dass er von Rodolfo sei, worauf dieser in Tränen ausbricht. Wird Rodolfo in der Sterbeszene ob seines Versagens beschämt, so Mimì in ihrer über den Tod hinausgehenden Liebe verklärt: Sie versichert dem Geliebten, dass sie immer bei ihm sein werde, und wird von Musetta im Gebet als Engel bezeichnet, was darauf hindeutet, dass Rodolfo in Mimì lediglich den »Genius der Kunst«, der ihm in der Mansarde im strahlenden Glanz des Mondes erschienen war, erkannte, nicht aber ihre Treue und Liebesfähigkeit.

Das Melodram zeichnet sich durch ein »Zu spät!« aus. So sind der wärmende Muff und die lindernden Medikamente wie auch Rodolfos Erkenntnis seines Versagens in Bezug auf eine Rettung Mimìs vergeblich. Doch geht es bei den Opfergaben um den Aufweis eines mitmenschlichen Empfindens, und damit um die signifikante Veränderung jedes Einzelnen. Tief bestürzt werden die Bohémiens nacheinander gewahr, dass Mimì unvermerkt gestorben ist – Rodolfo zuletzt. In höchster Verzweiflung ruft er sie zweimal weinend beim Namen und wirft sich, wie es in der Regieanweisung heißt, »auf den entseelten Körper«, während Marcello, »dem Publikum abgewandt«³⁸, schluchzt und langsam der Vorhang fällt.

Ein bühlenwirksam kalkuliertes Melodrama fürwahr – und was für eines. Hier beweinen im Schlussbild – einem mit ikonographischen Reminiszenzen an die Beweinung Christi gestellten Tableau – empfindsam gewordene Männer eine Frau: die Grisette Mimì. Ihr

³⁷ Puccini, *Bohème*, S. 171.

³⁸ Puccini, *Bohème*, S. 177.

Tod wird als Opfer für die Ermöglichung wahrer Kunst inszeniert. Sie führt den dramatischen Künstler/Helden Rodolfo als poetische Heroine zu Schuldbewusstsein und Barmherzigkeit und damit implizit zu einem von Mitmenschlichkeit getragenen Kunstschaffen. Von daher geht es in der Oper, wie ich meine, um die Genese der Künstlerschaft aus dem Sentiment, aus dem Affekt des Mitleidens.

Erst durch den Tod Mimis, durch tiefe Erschütterung, die Erkenntnis von Schuld und die Erweckung der Mitleidsfähigkeit kann die Bohème aber auch zur lebensgeschichtlichen Phase des künstlerisch ambitionierten Jünglings auf dem Weg zu wahrer Künstlerschaft werden. Dieser Abschied von der Bohème wird in der berühmten »Mantelarie« des Philosophen Colline als Dialog zwischen dem antibürgerlich aufbegehrenden Alter Ego der Bohème-Zeit und dem durch Mitleidsfähigkeit gereiften, sentimental zurückblickenden Ich gestaltet:

»Hör zu, du alter Mantel,
ich bleibe hier, doch du mußt ins Leihhaus.
Empfange meinen Dank.
Nie beugtest du den schäbigen Rücken
vor den Reichen und Mächtigen.
In deinen Taschen verkehrten
wie in friedlichen Höhlen,
Philosophen und Dichter.
Nun, die glücklichen Tage sind
entschwunden; ich sage dir ade,
mein treuer Freund,
ade, leb wohl.«³⁹

Dass dieser Abschied von den »glücklichen Tage[n]« der künstlerischen Anfangszeit derart melodramatisch Gestalt gewinnt, verweist nicht zuletzt darauf, dass Puccini mit *La Bohème* eine autopoetologi-

³⁹ Puccini, *Bohème*, S. 167.

sche Oper vorlegte, bei der er in der Engführung von Musik, dramatischer Handlung und Gesang, das Melodrama zu höchster Form führte. Geht das Kompositum Melodrama auf das griechische Substantiv *mélōs* (μέλος) »Lied« und *drama* (δράμα) »Handlung« zurück, so bezeichnet es zunächst einmal lediglich einen zu Musikbegleitung gesprochenen dramatischen Text, der auf affektive Wirkung und moralische Besserung zielt. Die Bezeichnung »Musikalisches Drama« oder auch »Melodrama« verweist darüber hinaus aber auch auf das Verhältnis von Musik und dramatischer Handlung in der Oper und damit auf die Frage, wie das Zusammenwirken dieser beiden konstitutiven Elemente so gestaltet werden kann, dass beim Publikum die größtmögliche Wirkung erzielt wird.⁴⁰

Nicht von ungefähr gehen die Überlegungen zu diesem Verhältnis im Wesentlichen auf die Philosophie der Empfindsamkeit zurück. Schon Rousseau hat in einem Wörterbucheintrag zur Oper für eine musikalische Form plädiert, durch die »zu gleicher Zeit über verschiedene Sinne übereinstimmende Eindrücke«⁴¹ vermittelt werden. Nach seiner Vorstellung sollten Musik und Sprache idealerweise so aufeinander abgestimmt sein, dass die Musik »sich selbst vergessen«⁴² macht und »das Ganze für ein und dieselbe Sprechweise genommen werden«⁴³ kann. Demnach nimmt das Publikum besonderen Anteil am Bühnengeschehen, wenn die Handlung so intensiv mitverfolgt wird, dass sich die Wirkung der emotional einstimmenden Musik unvermerkt entfalten kann.

Das Melodrama reflektiert somit eine Grundfrage bürgerlicher Subjektivität: Was ist es, das lebendige, mitmenschliche Empfinden?

⁴⁰ Vgl. zu diesem Zusammenhang auch: Ulrike Küster: *Das Melodrama. Zum ästhetisch-geschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u.a. 1994.

⁴¹ Jean-Jacques Rousseau: »opéra. Artikel aus dem *Wörterbuch der Musik*«, in: Ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. von Dorothea Gülke / Peter Gülke, Wilhelmshaven / Locarno / Amsterdam 1984, S. 284-299, hier: S. 284.

⁴² Rousseau, opéra, S. 290.

⁴³ Rousseau, opéra, S. 287.

Wenn aber Puccini in seiner Oper *La Bohème* eine Gruppe von künstlerisch ambitionierten Bohémiens ins Zentrum setzt, die erst über Mitleidsfähigkeit reifen können, so hat er ein zutiefst bürgerliches Melodrama verfasst, das auf Rührung des Publikums zielt.⁴⁴ Kann diese Rührung aber auch erreicht werden, wenn eine Inszenierung die von Puccini intendierte Einheit von Wort, Musik, Stimme und Handlung teilweise bricht?

Der Regisseur Michieletto denkt in seiner Salzburger Inszenierung die antibürgerliche Haltung der Bohème des 19. Jahrhunderts als Konsumkritik dramaturgisch konsequent weiter. Er lässt die Bohémiens zu jungen Großstadtbewohnern in der Selbsterprobungsphase werden, die sich in den Medienkünsten versuchen, und Rodolfo findet in Mimì eine nikotinsüchtige Randseiterin als Partnerin auf Zeit. Die Konsumsirene Musetta befriedigt ihre narzisstischen Wünsche durch exzessive Shoppingtouren in einem Paris, dessen Bohème-Flair längst noblen Geschäften und touristischen Gastronomiebetrieben gewichen ist. Die Pariser Banlieue, in der sich die Liebenden wieder finden, um sich erneut zu verlieren, ist ein gesichtsloser »Nicht-Ort« mit großer Ausfallstraße und Imbissbude geworden, und schließlich erscheint die vom Vermieter bereits geräumte Mansarde der modernen Großstadtbohémiens als Transitort, von dem aus neue Lebenswege eingeschlagen werden und Mimì auf einer bereits zum Abtransport bereitgelegten Matratze den Tod findet.

Diese nur wenigen Schlaglichter auf eine ideenreiche und in sich schlüssige Inszenierung mögen ihre bewusst gesetzte Distanz zu dem an der Bohème-Kultur des 19. Jahrhunderts orientierten Libretto verdeutlichen. Die für Puccini zentrale Künstlerproblematik hat hier ihre Relevanz weitgehend verloren und damit auch die Liebe Mimì ihre übergeordnete Bedeutung. Doch fordert nicht gerade diese Sinnentleerung zu eigener Deutung heraus? Sucht das Melodrama die uneingeschränkte Identifikation mit dem Bühnengeschehen vermit-

⁴⁴ »Ich will die Welt zum Weinen bringen.« Ernst Krause: *Puccini. Beschreibung eines Welterfolges*, München u.a. 1986, S. 111.

tels illusionistischer Gefühlssprache zu erzielen, so führt sie in eine Erfahrung des Entzugs hinein, denn in *La Bohème* wird eine weibliche Stimme zu ihrem Verstummen hin inszeniert. Mit Rodolfos final aufgipfelnder, angerührter wie anrührender Anrufung »Mimi... Mimi...«⁴⁵ wird bei jedem Einzelnen dieser Verlust vergegenwärtigt und jener Teil des emotionalen Gedächtnisses wachgerufen, der sich durch die Aufführung mit diesem Namen verbunden hat. Denn durch das Zusammenwirken der vielfältigen akustischen und optischen Eindrücke löst der Mitvollzug der Oper ein umfassendes synästhetisches Rezeptionserlebnis aus, das nicht zuletzt mit dem sublimen Genießen eigener Empfindung einhergeht.⁴⁶ Es ist dieses Potenzial des Librettos, das auch ansonsten hartgesottene Gegner großer Gefühle anzurühren vermag.

© Copyright Ortrud Gutjahr
Universität Hamburg
sekretariat.gutjahr@uni-hamburg.de
www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud_Gutjahr.html

⁴⁵ Puccini, *Bohème*, S. 177.

⁴⁶ Kappelhoff beschreibt die Bühne treffend als »Feld synästhetischer Korrespondenzen«. Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004, S. 129.