

LA BOHÈME

LA BOHÈME

143 SAISON 2019/2020

LA BOHÈME

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Oper in vier Bildern von Giacomo Puccini
Libretto von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica
nach dem Roman «Scènes de la vie de bohème»
von Henri Murger**

Mimi **Cristina Pasaroiu**
Musetta **Valentina Mastrangelo/Sarah Brady**
Rodolfo **Davide Giusti**
Marcello **Domen Križaj**
Schaunard **Gurgen Baveyan**
Colline **Paull-Anthony Keightley***
Benoît/Alcindoro **Alexander Vassiliev**
Parpignol **Donovan Elliot Smith**
Sergente dei Doganieri **Eckhard Otto**
Doganieri **Martin Krämer**

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

Chor des Theater Basel
Statisterie des Theater Basel
Mädchenkantorei Basel
Knabenantorei Basel
Sinfonieorchester Basel

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Zu ausgewählten Terminen bietet das Theater Basel eine Live-Audioskription in Zusammenarbeit mit équipe chuchote, Joëlle Jobin und Hörfilm-Schweiz an.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Musikalische Leitung **Kristiina Poska**
Inszenierung **Daniel Kramer**
Bühne **Annette Murschetz**
Kostüme **Esther Bialas**
Klangkomposition (Sounds der Boheme)
Marius de Vries, Ben de Vries
Licht **Charles Balfour**
Chor **Michael Clark**
Dramaturgie **Christopher Baumann**

Musikalische Assistenz/Nachdirigat

Giuseppe Montesano

Studienleitung **Thomas Wise**

Korrepetition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov,**

Thomas V. Johnson

Einstudierung Mädchenkantorei Basel

Marina Niedel

Einstudierung Knabenantorei Basel **Rolf Herter**

Regieassistenz **Ulrike Jühe, Derek Walker**

Bühnenbildassistenz **Geraldine Massing,**

Romina Kaap

Kostümassistenz **Milena Hermes,**

Arlène Sagada Stebler

Regiehospitantz **Nima Aaron Zarnegin**

Bühnenbildhospitantz **Flora Lingenhel**

Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**

Beleuchtungsinspizienz **Sonja Jud Landau**

Übertitelung **Claudia Christ**

Leitung Statisterie **Robert Keller**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **René Flock, Jason Nicoll**
Beleuchtungsmeister **Guido Hölzer**
Ton **Jan Fitschen, Robert Hermann**
Requisite **Kerstin Anders, Corinne Meyer,**
Mirjam Scheerer, Ayesha Schnell, Bernard Studer,
Hans Wiedemann, Zae Csitei (Auszubildende)
Maske **Daniela Hoseus, Carolina Schorr,**
Samara Bamer
Ankleidedienst **Mario Reichlin, Nicole Persoz,**
Noemi Schär, Elisa Thönen

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Bühnenobermeister **Mario Keller**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**
Gregor Janson, Oliver Sturm
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeisterin Damen **Frauke Freytag,**
Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,**
Stv. **Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**
Liliana Ercolani
Kostümfundus **Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Premiere am 14. Dezember 2019 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Uraufführung am 1. Februar 1896 im Teatro Regio, Turin

Aufführungsdauer ca. 2 ½ Stunden, eine Pause nach dem
zweiten Bild

Presenting Sponsor

iwb

Mit freundlicher Unterstützung: Kestenholz Automobil AG

DIE HANDLUNG

ERSTES BILD

Hunger, Durst und bittere Kälte – wirklich nicht die besten Voraussetzungen für ein fröhliches Weihnachtsfest. Auch künstlerisch kommen der Maler Marcello und der Dichter Rodolfo nicht recht voran. Der Philosoph Colline ist ebenfalls frustriert. Endlich präsentiert der Musiker Schaunard die Rettung: Er ist zu Geld gekommen und hat für ein kleines gemeinsames Festmahl Leckereien besorgt. Zuvor allerdings will er seine Freunde in die Stadt ausführen.

Die ausgelassene Aufbruchstimmung wird jäh unterbrochen von Benoît, dem die Freunde Geld schulden. Mit einer List und reichlich Alkohol entkommen die vier findigen Künstler der Zahlung und schaffen sich Benoît vom Hals. Während Marcello, Schaunard und Colline ins Café Momus aufbrechen, bleibt Rodolfo zurück, um weiterzuarbeiten.

Mimi benötigt Feuer, um ihre Kerze wieder zu entzünden. Rodolfo hilft ihr; sie kommen ins Gespräch und sich gegenseitig näher. So beschliessen Rodolfo und Mimi, den Weihnachtsabend gemeinsam zu verbringen und den Freunden ins Café Momus zu folgen.

ZWEITES BILD

Die gesamte Stadt ist auf den Beinen, Jung und Alt befinden sich im Einkaufs- und Geschenkerausch. Auch die vier jungen Künstler lassen sich vom Angebot der Strassenhändler locken. Colline, Schaunard und Marcello ergattern im Café Momus einen Tisch, während sie auf die Ankunft Rodolfos warten, der für Mimi ein Geschenk kauft.

Im Café stellt Rodolfo seinen Freunden Mimi mit grossen Worten vor. Marcellos schlechte Laune allerdings bessert sich angesichts des frischen Liebesglücks von Rodolfo und Mimi nur wenig. Der Grund wird bald offenbar: Musetta, seine ehemalige Geliebte, taucht mit ihrem neuen Liebhaber Alcindoro auf. Ihr provokantes Auftreten verfehlt bei Marcello nicht die beabsichtigte Wirkung: Er verfällt ihr erneut, und Musetta findet einen Vorwand, um Alcindoro loszuwerden.

Im Schutz der Parade stehlen sich die Freunde davon – und lassen Alcindoro mit ihrer unbezahlten Rechnung zurück.

DRITTES BILD

Mimi berichtet Marcello von den sich häufenden Auseinandersetzungen mit Rodolfo. Nun habe dieser sie verlassen.

Unbemerkt belauscht Mimi ein Gespräch zwischen Marcello und Rodolfo. Es stellt sich heraus, dass sich hinter Rodolfos Eifersucht noch etwas viel Schwerwiegenderes verbirgt: seine Angst vor dem nahenden Tod Mimis. Mimi offenbart sich. Marcello lässt Mimi mit Rodolfo allein, um Musetta eine eifersüchtige Standpauke zu halten.

Mimi will sich von Rodolfo im Guten verabschieden. Gemeinsam jedoch entsinnen sie sich nochmals der guten Zeiten, die sie miteinander verbracht haben, und beschliessen, die Trennung bis zum Frühjahr aufzuschieben.

VIERTES BILD

Beide Paare haben sich getrennt. Rodolfo und Marcello ergehen sich sehnsüchtig in Erinnerungen an glückliche Tage. Colline und Schaunard kehren mit Essen und Aufmunterung zurück.

Auf dem Höhepunkt der Ausgelassenheit platzt Musetta herein: Mimi folge ihr auf dem Fusse und sei sehr schwach. Die Freunde bereiten der erschöpften Mimi ein Lager. Colline zieht los, um seinen Mantel zu versetzen, Marcello und Musetta wollen weitere Besorgungen erledigen, um Mimi Linderung zu verschaffen.

Rodolfo bleibt mit Mimi allein und begreift die Unumkehrbarkeit ihrer Krankheit. Mimi erwacht und gesteht Rodolfo ihre tiefe Liebe. Sie erinnern sich an ihre erste Begegnung, an ihre verliebten Spielchen. Doch kein Weg auf Erden führt in die Vergangenheit zurück.

DAS LEBEN HÖREN

Kristiina Poska (Musikalische Leitung) und Daniel Kramer (Inszenierung) im Gespräch mit Christopher Baumann (Dramaturgie)

Puccinis «La Bohème» ist eine der am häufigsten gespielten Opern weltweit. Was macht für Sie den Reiz dieser Oper aus?

Kristiina Poska Sie ist so wahnsinnig lebensnah und realistisch geschrieben, so reich an Farben und Texturen – nicht nur auf das Musikalische bezogen, sondern auch auf die Bilder von Menschen und Beziehungen, die Puccini uns zeigt. Aus musikalischer Sicht fasziniert mich, wie Puccini uns gleichzeitig das Realistische und das Poetische, was darinnen liegt, eröffnet. Puccini entdeckt für und mit uns die Poesie des Alltags. Deswegen kann sich so ziemlich jede_r mit dieser Oper identifizieren – egal, welches Alter man erreicht hat, welche Erfahrungen mit Liebe man gemacht hat.

Daniel Kramer Das Stück entstand in einer Zeit, in der Künstler_innen und Literat_innen spürten, dass eine Weltveränderung sich anbahnte, die mit dem Ersten Weltkrieg tatsächlich eintrat. Was Puccinis Zeitgenoss_innen wie Heinrich Mann ergriff, war dieser unbedingte Glaube von «La Bohème» an einen Garten Eden der Liebe. Diesen Traum wollen wir auch heute noch träumen, er ist überlebenswichtig. Ohne ihn geht der Mensch zugrunde. Bei «La Bohème» begreifen wir das nicht nur intellektuell über die Handlung, sondern vor allem auch durch Puccinis sehr direkte Musik.

Garten Eden klingt aber auch nach fest gefügten Rollenverständnissen: die Frau, geschaffen aus der Rippe Adams, ihm als Gefährtin bei- bzw. untergeordnet. Dieses Geschlechterverständnis löst sich gegenwärtig langsam auf. Wie stark ist Ihr Blick auf die Figuren und Beziehungen beeinflusst von heutigen Diskursen über Geschlechterrollen und -bilder?

Daniel Kramer Natürlich haben sich Lebens-, Liebes- und Beziehungsrealitäten geändert seit der Entstehung der Oper. Nichtsdestotrotz träumen viele Menschen – unabhängig von ihrer sexuellen Orientierung und geschlechtlichen Identität – von diesem einen Menschen, der sie ergänzt, der sie vollständig macht. Wir müssen in Zeiten von #MeToo oder #TimesUp weibliche Rollenbilder im Musiktheater hinterfragen, die die Schönheit weiblichen Leidens

verherrlichen, Frauen als schicksalsergebene Opfer ohne eigene Handlungsspielräume definieren. Mimis Tod ist für mich bewusstes In-etwas-Anderes-Übergehen, ein Annehmen des Todes und der Endlichkeit des Lebens. Ich sehe in ihr kein weinendes Opfer eines Todeskampfes, sondern eine junge Frau voller Würde, die sich selbst und ihren Freunden Frieden schenkt mit dem Eingeständnis der Lebens-Liebe, einer Wahrheit, die «tiefer ist als das Meer». Zeitgenössisch ist in meinen Augen auch unser Hinterfragen grosser Pathosformeln der Liebe, wie sie Puccini verwendet. Diese sind uns heute nicht fremd, aber wir benutzen sie mit Leichtigkeit, Ironie, Anführungszeichen, Emoticons. Unter diesem Schutz können Mimì und Rodolfo sich über drei Bilder hinweg behutsam der bedeutenden Frage nähern, was sie ganz tief im Innern verbindet.

Die Figur der Musetta wollte ich befreien von dem Image der showbiztauglichen Sexbombe. In «Quando me'n vo'» geht es auch um den Preis, den Musetta dafür zahlt, dass sie selbstbewusst mit ihrem Äusseren umgeht. Die Botschaft, die sie damit an Marcello richtet, ist diese: «Ich möchte, dass du mich ansiehst, weil du mein Innerstes kennst, meine seelischen, psychischen, körperlichen Verwundbarkeiten. Warum quälen wir uns mit diesen Spielen des Nichtbeachtens, obwohl wir um unsere Liebe wissen?»

Queere Figuren mit einem Happy End sucht man in der Opernliteratur vergeblich. Für mich sollten alle sechs Hauptfiguren der Oper am zentralen Thema Liebe teilhaben. Colline und Schaunard sind bei Puccini ein unbeschriebenes Blatt. Mir war es daher wichtig, mit ihnen eine weitere Variante von Liebe zu zeigen in einer liebevollen, gesunden Beziehung miteinander. Einer von beiden ist wie ich eher extrovertiert, der andere ein stiller, aber herzlicher Beobachter seiner Welt. Ich sehe es als unsere Aufgabe als Musiktheaterschaffende, in Zukunft noch viel diverseren Geschichten, Perspektiven, Figuren und Kulturen eine Stimme und ein Gesicht zu geben.

Gehen Rodolfo und Mimì denn mit den gleichen Annahmen in die Beziehung?

Daniel Kramer Zunächst ist da auf Rodolfos Seite eine Faszination für Mimis seltsame körperliche Verfassung, die ihr eine gefährdete Schönheit verleiht. Aber dann «sieht» er sie wirklich. Er erkennt, dass er eine verwandte,

poetische, grosse Seele getroffen hat und dass auf ihrer Seele ebenfalls Schatten liegen wie auf der seinigen. Und dennoch – oder deswegen? – ist er hin und weg. Deshalb zeigt er ihr den Mond – in den Himmel zu schauen vergisst man in grossen Städten ganz schnell. In diesem Moment bildet sich eine grosse, mythische Verbindung zwischen ihnen mittels der Schönheit der Natur, eines Sinns für Poesie. Durch das Licht erkennt auch sie die Schattenseite in ihm. Wobei das Wort «Schatten» zu negativ belegt ist: Man könnte stattdessen auch Tiefe sagen, Mysterium, Geheimnis. Und dann sagt sie ihm, dass sie für den ersten Sonnenstrahl im April lebt – eine ganz andere Art von Licht. Das wollte ich ganz behutsam freilegen: Dass zwei Menschen sich gegenseitig helfen, wieder das Licht des Lebens zu sehen. Oft genug leben wir mit dem Blick nach unten gerichtet: weil wir uns schämen, weil wir auf ein Handydisplay starren.

Kristiina Poska Das ist ein Beispiel dafür, wie differenziert Puccini seine Charaktere darstellt: In knapp zehn Minuten nimmt Mimì, zu Beginn eigentlich eine zurückhaltende, schüchterne Figur, durch das «Erkennen» Rodolfos eine ganz neue Richtung. In der praktischen Arbeit hiess das für Daniel und mich, Zwischentöne zu suchen, die diesen fundamentalen Wechsel nicht melodramatisch überhöhen. Stattdessen arbeiten wir die jugendliche Überforderung und Neugier der beiden mit einer spielerischen Haltung, mit einer gewissen Ironie, mit Witz heraus. Wir wollten die grosse Dimension der Liebe auf ein Fundament im glaubwürdigen Alltag stellen.

Sie sprachen eingangs von den poetischen Dimensionen im Alltäglichen – woran erkennt man das in der Partitur?

Kristiina Poska Puccini übersetzt dafür jede kleinste Empfindung in Musik, aber nicht gross und plakativ, sondern sehr nuanciert. Die Proportionen sind dabei sehr bewusst auf die Wirkung hin gestaltet – daher ist es sehr leicht, diese durchdachte Konstruktion zu verzerren. «La Bohème» ist sehr organisch geschrieben – darin liegt für mich das Genie: Man hört durch ständige Tempowechsel eigentlich keinen Taktstrich mehr und auch nicht die Konstruktion. Man hört das Leben selbst. Für uns Interpret_innen lohnt es sich, sehr genau hinzuschauen, wann es Wechsel zwischen Vortragsbezeichnungen gibt. Wenn Puccini eine tiefere Schicht,

Ein Miteinander zweier Menschen ist eine Unmöglichkeit und, wo es doch vorhanden scheint, eine Beschränkung, eine gegenseitige Übereinkunft, welche einen Teil oder beide Teile ihrer vollsten Freiheit und Entwicklung beraubt.

Aber, das Bewusstsein vorausgesetzt, dass auch zwischen den nächsten Menschen unendliche Fernen bestehen bleiben, kann ihnen ein wundervolles Nebeneinanderwohnen erwachsen, wenn es ihnen gelingt, die Weite zwischen sich zu lieben, die ihnen die Möglichkeit gibt, einander immer in ganzer Gestalt und vor einem grossen Himmel zu sehen!

Deshalb muss also auch dieses als Massstab gelten bei Verwerfung oder Wahl: ob man an der Einsamkeit eines Menschen Wache halten mag, und ob man geneigt ist, diesen selben Menschen an die Tore der eigenen Tiefe zu stellen, von der er nur erfährt durch das, was, festlich gekleidet, heraustritt aus dem grossen Dunkel.

eine emotionale, poetische Bedeutung eines alltäglichen Gegenstands oder Vorgangs freilegt, notiert Puccini oft gebundene Gesangs- oder Instrumentallinien. Und dann gibt es natürlich die Passagen, die näher sind am Alltagston des Gesprächs. Ich bewundere, wie geschickt Puccini diese Ebenen verzahnt, sodass die Übergänge zwischen Realismus und Poesie organisch fließend sind. So, wie wir im Alltag auch plötzlich über etwas stolpern, das eine poetische Tiefe bekommt: ein Geruch, eine Erinnerung, ...

Wie erarbeitet man musikalisch dieses ständige Hin und Her der Gefühle – und vor welche Herausforderungen stellt Puccini seine Musiker_innen?

Kristiina Poska Bei einer Neuproduktion von «La Bohème» ist die Zusammenarbeit zwischen Regie und musikalischer Leitung besonders wichtig, damit sich Szene und Musik gegenseitig in den Farbschattierungen der Stimme, in der Gestaltung von Worten und Gesangslinien im Ausdruck beglaubigen. Diese Zwischentöne (im musikalischen wie szenischen Sinn) sind sehr fragil, und sie bei jeder Vorstellung herauszuarbeiten, erfordert viel Disziplin. Gerade an Höhepunkten werden Töne zum Beispiel oft viel zu lange gehalten, werden zum Selbstzweck, zum Ausstellen von virtuoser Stimmtechnik – und entfernen sich damit von dem eigentlichen Ausdruck der Situation, der organischen, psychologischen Entwicklung der Figur. Wenn man sich während einer Vorstellung zu viele Freiheiten nimmt, seinen Launen folgt, kann man gerade bei diesem Stück das Regiekonzept sehr leicht unterlaufen. Und dann verlieren beide Seiten.

Was macht der Alltag des Grosstadtlebens mit der Liebe?

Daniel Kramer Die Stadt mit ihrem Druck des Kapitalismus, des Tempos, des «Peer Pressure» des Konsums ist natürlich eine immense Herausforderung an das Leben – und dadurch auch für den menschlichen Zusammenhalt und die Liebe. Ob nun London, Paris, New York, Berlin: Überall musst du doppelt so hart arbeiten und kämpfen, um zu überleben zwischen Gentrifizierung und Gosse, zwischen Suche nach Selbstverwirklichung und Zugehörigkeit. Die Stadt als grösste Widrigkeit intensiviert den Liebes- und Lebenshunger unserer jungen Künstler_innen.

Ein urbanes Grosstadtsetting lebt auch von vielfältigen Musikkulturen, und ich könnte mir vorstellen, dass die jungen Künstler alles gierig als Inspiration aufsaugen. Zu unserer ganz bewusst heutigen Welt gehören deshalb auch die «Sounds der Boheme», die Marius und Ben de Vries auf Grundlage von Motiven aus Puccinis «Bohème» und anderen musikalischen Zitaten geschaffen haben. Gerade die beiden vielfach ausgezeichneten Filme «Moulin Rouge!» und «La La Land», für die Marius de Vries komponiert hat, zeigen junge Künstler_innen, die in der Grosstadt auf einen Durchbruch hoffen. Der Sound der Städte wird zum Sound ihrer Träume – und umgekehrt. Neben dieser akustischen Verortung im Heute erleben wir auch eine Mimi, die nicht an Tuberkulose erkrankt ist, sondern an Brustkrebs.

Daniel Kramer Die Frage nach der Krankheit wurde für mich erst konkret nach der Entscheidung, dass wir in einer heutigen Welt spielen wollen. Es gibt Krankheiten, die lange unbemerkt bleiben aufgrund unspezifischer Symptome. Ich glaube auch, dass Mimi durchaus eine Figur ist, die solche Veränderungen verdrängen würde. Es gibt ausserdem Gesundheitssysteme, die Menschen mit wenig Einkommen den Zugang zu medizinischer Versorgung verwehren. Zu oft wird Brustkrebs nicht rechtzeitig erkannt, und zu oft werden erkrankte Frauen stigmatisiert, weil man sie reduziert auf bestimmte Attribute von Weiblichkeit, die sie durch die Krankheit verlieren. Mir war es wichtig, diese Krankheit sichtbar zu machen, die sich heimtückisch versteckt und dann auch oft versteckt wird.

Puccini und Sie schicken unsere jungen Künstler also auf eine intensive Reise.

Daniel Kramer Zu Beginn des Stücks erleben wir sie als grosse Jungs – und am Ende sehen wir sie als junge Männer: In den letzten dreissig Sekunden der Oper kommt es für Rodolfo zu einem absoluten Schock, es ist wie eine Wiedergeburt in einen neuen Lebensabschnitt hinein. Er begreift – wie auch Musetta und Marcello –, dass er alle seine Werte, seine Lebenseinstellung hinterfragen muss. Sie alle werden lernen müssen, in ein neues Leben zu gehen.

Trotz des Todes von Mimi endet die Geschichte hoffnungsvoll?

Daniel Kramer Zumindest endet sie offen – das Ende birgt

auch die Hoffnung des Neuanfangs: Die Kunst überwindet den Tod wie die Natur den Winter. Es mag überraschen: Ausgangspunkt für die Idee mit den Tannenbäumen war tatsächlich das Ende – nicht das Eröffnungsbild. Der Tannenbaum ist ein Geschenk der Natur, von dem wir ein Exemplar ins Haus holen, mit Lichtern schmücken gegen die Dunkelheit der Welt, mit dem Lichtschein der Hoffnung.

Wie viel Hoffnung steckt in unserer globalisierten Welt noch in diesem Symbol des Tannenbaums?

Daniel Kramer Natürlich wird dieses Symbol in heutigen Metropolen pervertiert und eingesetzt als Selbst-Versicherung einer Bürgerlichkeit gegen die Menschen, die nichts haben, die sie nicht wahrhaben will. Dazu gehören auch junge, kreative, kritische Menschen, die noch immer dieselben Konflikte wie die Bohemiens austragen – auch in Städten wie Basel. Sie werden verdrängt aus den Kernstädten, immer weiter hinaus in abgelegene Bezirke. Kunst, Kreativität und Erneuerung werden dadurch immer weniger sichtbar, die Gesellschaft in den Innenstädten wird so starr, kalt und abweisend wie die verspiegelten Glasfassaden, hinter denen sich die Wohlhabenden verschanzen.

Kristiina Poska Diese Verdrängung wird ganz bewusst von bestimmten politischen Spektren genutzt, um die Gesellschaft zu destabilisieren. Gefährdet sind natürlich zuerst Künstler_innen ausserhalb der grossen Institutionen. Wenn diese oftmals kritischen und innovativen Stimmen zum Verstummen gebracht worden sind, beginnt ganz schnell der Diskurs darüber, dass Kunst «schön» zu sein habe – das kennt man noch sehr gut aus der Sowjetunion und anderen totalitären Systemen. Künstler_innen hinter- und befragen uns mit ihrem Schaffen. Kunst bringt uns näher zu uns selbst. Wenn man also fragt: «Brauchen wir Kunst?», fragen wir eigentlich gleichzeitig: «Brauchen wir uns selbst?» Die Antwort darauf liegt auf der Hand.

SICH NEU ERFINDEN

FRÖHLICHE WEIHNACHT ÜBERALL?

«Fröhliche Weihnacht überall!», tönet durch die Lüfte froher Schall. Weihnachtston, Weihnachtsbaum, Weihnachtsduft in jedem Raum! «Fröhliche Weihnacht überall!» Mögen diese Zeilen zwar nicht in den Kanon global verbreiteter Weihnachtslieder eingegangen sein, drücken sie doch eine unverrückbare Gewissheit aus: dem Weihnachtsfest ist nicht zu entkommen. Die Weihnachtszeit gilt nicht nur dem Einzelhandel als Hochsaison, längst stellt jede grössere Stadt der Welt einen möglichst grossen, prächtigen Weihnachtsbaum an einem zentralen Platz auf. Auch touristisch ist die Vorweihnachtszeit also bestens erschlossen, Städte rund um den Globus locken mit bewährten Attraktionen wie Weihnachtsmärkten, Glühwein und Tannenpracht Reisende aus aller Herren Länder an.

DAS LOKALE WIRD GLOBAL

Eigentlich ist es paradox: In der Jahreszeit, in der viele Menschen die Geburt eines hoffnungsbringenden Erlösers feiern, wird besonders spürbar, dass eine andere Hoffnungsgeschichte zu Grabe getragen wird: die Utopie der sich immer im Wandel befindenden, sich immer erneuernden Städte. Durch Stadtmauern grenzten sie sich einst von ihrer Umgebung ab, um einen eigenständigen Weg in die Zukunft zu gehen und ihre Bewohner_innen mitzunehmen in ein sichereres Dasein. Um den Idealen von Vernünftigkeit, Übersichtlichkeit, Sicherheit folgen zu können, musste sich die Stadt historisch permanent selbst überwinden, selbst zerstören in Revolutionen, sozialen Umbrüchen, in Moden und Lifestyles. Nach Ansicht des Philosophen und Kunsthistorikers Boris Groys gab es viele Jahrhunderte nur eine Konstante in der Stadt: «diese ständige Vorbereitung zur Schaffung von etwas Dauerhaftem, eine ständige Verschiebung der endgültigen Lösung, ein ständiges Umbauen, eine dauerhafte Reparatur und eine bruchstückhafte Anpassung an neue Notwendigkeiten.»

Gerade aber der totale Tourismus unserer Tage habe, so Groys, diesen Impetus des Erneuerns und Verbesserns zum Erlahmen gebracht: Wer sich nach anderen Lebensweisen

oder Lebensumständen sehne, reise – vorübergehend oder für immer – in ein anderes Land bzw. in eine andere Stadt. Die Stadt müsse sich also nicht mehr neu erfinden, neue Utopien entwerfen – sie müsse einfach nur Rezepte anderer Städte übernehmen. So stehen in Zeiten der globalen Vernetzung zum Beispiel die Chancen nicht schlecht, dass ein Tourist das «Andere», das Besondere, das er an seinem Reiseziel erleben wollte, nicht vorfindet: Ein Abziehbild des besonders urigen Weihnachtsmarkts jener Stadt kennt er möglicherweise bereits aus seiner Heimat, denn dort hat man ihn schon längst (gewinnbringend) reproduziert. Auch Gentrifizierung wird durch diesen Reproduktionsprozess vorangetrieben (wenn auch nicht als einzige Ursache): Stadtviertel, die aufgrund ihres Anders-Seins als sehenswert gelten, werden von Investor_innen auf Renditesuche aufgekauft, bezahlbare Wohnungen gemäss internationalen Vorbildern in exklusive Übernachtungsmöglichkeiten für Tourist_innen verwandelt. Sobald diese ausbleiben, weil die Kreativszene in ein günstigeres Quartier abgewandert ist, ziehen solvente Mieter_innenschichten dauerhaft ein, homogenisieren ein ehemals diverses Stadt- und Gesellschaftsbild. Die Weltstadt von heute erneuert also nicht mehr sich selbst, sie kopiert und reproduziert sich in andere Städte. Das Lokale wird durch diese Maschinerie global – das universale Erlebnis von Erneuerung, von Utopie, bleibt auf der Strecke.

ENTSTEHUNG EINES MEISTERWERKS

Angesichts dieser Folgen des Tourismus ist es eine Ironie der Geschichte, dass Giacomo Puccini seine Entscheidung für Henri Murgers «Scènes de la vie de bohème» als Grundlage für seine nächste Oper ausgerechnet in einem Bahnabteil verkündete: im Februar 1893 auf der Rückreise von den «Manon Lescaut»-Vorstellungen in Turin zurück nach Mailand.

Wobei nicht auszuschliessen ist, dass diese Anekdote nur zurechtgelegt wurde, um «nachweisen» zu können, dass Puccini schon länger an diesem Stoff arbeitete als Ruggero Leoncavallo. Dieser befasste sich zeitlich parallel mit Murgers Stoff – ein Umstand, der den Komponisten nur durch einen Zufall bewusst, aber selbstverständlich öffentlichkeitswirksam über Zeitungen in alle Welt gestreut wurde. Ein

Wettlauf mit der Zeit beziehungsweise Leoncavallo begann, setzte Puccini und seine Librettisten Giuseppe Giacosa und Luigi Illica unter Druck. Die Zusammenarbeit war entsprechend intensiv und von vielerlei Meinungsverschiedenheiten geprägt: Puccini verlange zu viele Änderungen und Kürzungen, protestierten die Librettisten, wiederholt musste der Verleger Ricordi moderierend eingreifen, um das Team beisammenzuhalten. Es war eine Mammutaufgabe, aber Giacosa, Illica und Puccini reduzierten das Personal zwecks einer verdichteten Erzählung, indem sie Wesensarten verschiedener Figuren kombinierten. Aus vielen Details aus Murgers Erzählungen bauten sie Episoden, die in dieser Art nicht bei Murger vorkamen. Dass dafür Zeitsprünge in der Handlung notwendig wurden, kam Puccini sogar entgegen: So konnte seine Fantasie sich am Situativen entzünden, an den vielen Kleinigkeiten der Szenen, die ihn inspirierten. Es mag sein, dass Puccini sich in der Arbeit auf eine Reise in seine eigene Vergangenheit begab: Wer jedoch plumpe Parallelen zwischen dem Mailänder Studenten Puccini und den Geschichten der Bohemiens sucht, wird enttäuscht, er wird höchstens darauf stossen, dass die Oper mit dem schnellen Mittelteil aus dem «Capriccio sinfonico» aus Puccinis Studienzeiten beginnt – ein Symbol der Verbundenheit zwischen dem Komponisten und den vier jungen Künstlern. Eine weitere Ironie der Geschichte: Als sich Puccini mit der «Bohème» beschäftigte, kannte er Paris nicht – und erhielt dennoch das Lob Claude Debussys, wohl niemand hätte Paris so genau gezeichnet wie er.

Die Konkretheit der Szenen in «La Bohème» liessen Puccini etliche Techniken erproben, die er in folgenden Opern wiederverwenden sollte: Er verlegte die Höhepunkte seiner Arien an den Anfang oder in die Mitte, liess sie eher unspektakulär im rezitativischen Parlando ausklingen – sodass der realistische Ablauf der Szene nicht durch Applaus unterbrochen würde. Er «störte» Arien – wie im zweiten Bild den Walzer der Musetta – mit parallel sich abspielenden Unterhaltungen oder Kommentaren. Im selben Bild montierte er verschiedene musikalische Situationen zu einem akustischen Gesamt ereignis, das eine ganz spezifische Couleur locale auszudrücken scheint. Das dritte Bild leitet er mit einer wahrhaft impressionistischen Atmosphärenschilderung durch eine meisterhafte Instrumentierung ein, die so

manche_n Kritiker_in ratlos zurückliess, den uralten Verdi aber wohl begeisterte. Und schliesslich rettet er den Schluss des vierten Bilds, Mimis Tod, vor Sentimentalität, indem er die zentrale Figur des Stücks ganz unscheinbar, beinahe beiläufig aus dem Leben scheiden lässt – ganz ohne die übliche grosse Arie.

EINE GESCHICHTE DES UNIVERSAL-MENSCHLICHEN

All dies sind nur kleine Momentaufnahmen aus einem Werk, in dem alles genauestens kalkuliert, austariert und mit grossem Handwerk ausgeführt ist. Puccini überlässt nichts dem Zufall oder dem «Gefühl» seiner Interpret_innen – sehr genau hält er Dynamiken und Tempobezeichnungen fest. Und dennoch: In keinem seiner folgenden Werke erreicht Puccini wieder dieselbe Lockerheit der «Bohème».

Paris ist in der sozialen Ordnung ein Gegenbild von dem, was in der geografischen der Vesuv ist. Ein drohendes gefährliches Massiv, ein immer tätiger Juni der Revolution. Wie aber die Abhänge des Vesuvs dank der sie deckenden Lavaschichten zu paradiesischen Fruchtgärten wurden, so blühen aus der Lava der Revolution Kunst, das festliche Leben, die Mode wie nirgends sonst.

Walter Benjamin, «Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie»

Obwohl im Zusammenhang mit «La Bohème» oftmals von Realismus und Verismo die Rede ist, ging es Puccini weniger darum, das Schicksal leidender Künstler anzuklagen, gesellschaftlich oder politisch aufzurütteln. Nicht die Frage, ob überall «Fröhliche Weihnacht» herrscht, treibt die Handlung voran, auch nicht eine psychologische Entwicklung seiner Figuren angesichts der Ereignisse und ihrer Lebensumstände. Nicht die dystopischen Dimensionen städtischen Lebens interessieren ihn vordergründig, vielmehr

führt er durch seine Eingriffe in das Libretto Situationen herbei, in denen er sich ganz auf die Gefühle seiner Protagonist_innen konzentrieren kann. «La Bohème» wird bei ihm zu einer Geschichte junger Menschen auf dem Weg des Erwachsenwerdens, einer Geschichte des Ringens mit sich selbst und der Kunst, einer Geschichte von Zusammenhalt und Tod. Puccinis Figuren sind einer konkreten Zeit und eines konkreten Orts enthoben: In welcher Stadt die Geschichte spielt, wird – insbesondere auf dem Hintergrund der Austauschbarkeit unserer Weltstädte – von nachgeordneter Bedeutung. So gelingt Puccini, was den Städten heute nicht mehr gelingt: eine Geschichte zu erzählen des Sich-Erneuerns, des Neu-Erfindens, der Hoffnungen und der Utopien. Kurz: eine Geschichte des Universal-Menschlichen.

Christopher Baumann