

La Bohème

MUSIKTHEATER

**Oper in vier Bildern
von Giacomo Puccini**



La Bohème

**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 / Musikalische Fassung von
Jonathan Dove**

**Premiere am Freitag, 01. Oktober 2021, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus**

Originalbesetzung der Produktion von 2021

MIMI Soojin Moon / Megan Marie Hart
MUSSETTA Cathrin Lange / Jana Baumeister
RODOLFO Peter Sonn / David Lee
MARCELLO David Pichlmaier / Julian Orlishausen
SCHAUNARD Georg Festl
COLLINE Johannes Seokhoon Moon / Sam Carl
BENOÎT Werner Volker Meyer
ALCINDORO Michael Pegher

CHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT
STAATSORCHESTER DARMSTADT
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen / Jan Croonenbroeck / Johannes Zahn
REGIE Wolfgang Nägele BÜHNE Stefan Mayer KOSTÜM Annette Braun DRAMA-
TURGIE Carolin Müller-Dohle CHOREINSTUDIEN Sören Eckhoff / Alice
Lapasin ZORZIT BELEUCHTUNG Nico Göckel TON Christoph Kirschfink

STUDIENLEITUNG Jan Croonenbroeck MUSIKALISCHE ASSISTENZ Neil Valenta
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Giacomo Marignani, Elena Postumi, Irina
Skhirtladze CHORASSISTENZ David Todd / Alice Lapasin Zorzit BÜHNENMEIS-
TER Christian Trittin / Marko Hechler REQUISITE Claudia Bohl MASKE Silke
Malter, Melanie Stelzer, Christine Schmitt INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Mauricio Veloso REGIEHOSPITANZ
Noelani Sach PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein KOSTÜMASSISTENZ
Magdalena Hartung SPRACHCOACHING Giacomo Marignani, Elena Postumi
SOUFFLAGE Julia Abe, Giacomo Marignani LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie
Jeong Byun KOMMUNIKATION Judith Kissel

DAUER *circa zwei Stunden, eine Pause*





Nur einmal ist man jung

aus „Scènes de la vie de bohème“ von Henri Murger

Ein Jahr nach Mimis Tode feierten Rudolf und Marcel, die sich nicht verlassen hatten, mit einem Fest ihren Eintritt in die offizielle Welt. Marcel war endlich in den Salon gelangt, wo er zwei Bilder ausstellte, von denen das eine durch einen reichen Engländer angekauft wurde. Da Marcel auch noch einen staatlichen Auftrag erhielt, konnte er einen Teil seiner Schulden bezahlen. Er hatte sich eine anständige Wohnung eingerichtet und besaß ein richtiges Atelier. Fast zur selben Zeit gelangten auch Schaunard und Rudolf an die Öffentlichkeit und damit zu Ruf und Wohlstand, der eine durch ein Melodienalbum, das auf allen Konzerten gesungen wurde, der andere mit einem Buch, das einen Monat lang die Kritik in Atem hielt. Colline hatte eine Erbschaft gemacht und sich dann vorteilhaft verheiratet, so dass er jetzt Soireen mit Musik und Kuchen geben konnte.

Eines Abends, als Rudolf in seinem eleganten Sessel saß und die Füße auf seinen echten Teppich legte, sah er Marcel ganz erregt hereintreten.

„Rate einmal, mit wem ich zusammen war: Mit Fräulein Dudelsack*, die gestern Abend kostümiert bei mir hereinschnitt.“

„Was, Du hast Fräulein Dudelsack wieder getroffen?“, fragte Rudolf in bedauerndem Ton.

„Sei unbesorgt, wir haben unsere Feindseligkeiten nicht wieder eröffnet. Sie kam nur zu mir, um ihre letzte Zigeunernacht mit mir zu verbringen. Sie verheiratet sich.“

„Ach was!“, schrie Rudolf. „Gegen wen denn, um Himmels Willen?“

„Gegen einen Postmeister, der der Vormund ihres letzten Liebhabers war, einen verrückten Kerl, wie es scheint. Dudelsack hat ihm gesagt: ‚Mein lieber Herr, bevor ich Ihnen wirklich die Hand reiche und zum Standesamt gehe, will ich noch einmal acht Tage Freiheit haben. Ich will mein letztes Glas Champagner trinken, meine letzte Quadrille tanzen und meinen geliebten Marcel umarmen, der, wie es scheint, jetzt ein vornehmer Herr geworden ist.‘ Ach, mein Freund,



Peter Sonn, David Pichlmaier

wir haben eigentlich eine traurige Nacht verbracht, es war alles nicht mehr so wie früher, ganz und gar nicht mehr so. Wir sahen beide aus wie eine schlechte Kopie eines Meisterwerks. Ich habe sogar diese unsere endgültige Trennung in einem kleinen Klagelied besungen, das ich dir vorjammern will.“ Und Marcel begann zu singen.

„Nun“, sagte er, nach dem er geendet hatte, „meine Liebe zu Fräulein Dudelsack scheint wirklich gründlich tot zu sein, sonst wäre mir nicht ein so glatter Grabgesang darauf gelungen.“

„Armer Freund“, sagte Rudolf, „dein Geist duelliert sich mit deinem Herzen, nimm Dich in Acht, dass dieses nicht dabei getötet wird!“

„Das ist schon geschehen“, antwortete der Maler. „Wir sind erledigt, mein Alter, wir sind tot und begraben. Man ist nur einmal jung! Wo isst Du heute zu Abend?“

„Wenn Du Lust hast“, sagte Rudolf, „dann wollen wir heute für zwölf Sous in unserem alten Restaurant in der Rue de la Four speisen, wo es Teller aus bäuerischem Steingut gibt, und wo wir immer solchen Hunger hatten, wenn wir mit dem Essen fertig waren.“

„Nein, ich danke“, erwiderte Marcel. „Ich habe nichts dagegen, mich in alte Erinnerungen zu vertiefen, aber das muss bei einer Flasche guten Weines geschehen, und wir müssen in einem bequemen Sessel sitzen. Du lieber Gott, ich bin nun einmal verdorben. Ich liebe nur noch gute Sachen!“

*Entspricht in der Oper der Figur der Musetta.



Handlung

Kurz nach Mimis Tod eröffnen der Dichter Rodolfo und der Künstler Marcello eine Ausstellung, die den Namen von Mimi trägt. Rodolfo hat einen Roman über die tragische Liebesgeschichte zwischen ihm und Mimi verfasst, Marcello hat eine Installation entworfen, die wichtige Gegenstände aus ihrem Leben vereint. Beide sind durch diese Arbeit zu erfolgreichen Künstlern aufgestiegen. Es ist der erste Tag der Ausstellung, die mit einer Lesung von Rodolfos Roman feierlich eröffnet wird. Später betritt eine Frau den Saal: Es ist Mimi, die sich und Rodolfo mit der gemeinsamen Vergangenheit konfrontiert. Die Liebe ist nicht ganz erloschen; in ihrem großen berühmten Duett geben sie sich der gemeinsamen Erinnerung hin: das weihnachtliche Treiben im Café Momus, die Kälte, der Schnee, der Husten, der nie aufhört, das rosa Häubchen und das Ende.

1. Bild

Rodolfo und Marcello können vor Kälte kaum mehr arbeiten. Auf der vergeblichen Suche nach Brennholz entscheiden sie sich dazu, mit Rodolfos Texten einzuheizen. Wenig später treffen ihre beiden Freunde ein, der Philosoph Colline und der Musiker Schaunard. Dieser ist von einem lukrativen Job zurückgekehrt und bringt unter großer Begeisterung aller Anwesenden Geld, Holz, Essen und Wein mit. Gemeinsam beschließen sie, den Weihnachtsabend auf den Straßen des Quartier Latin und in ihrem Stammlokal Café Momus zu verbringen. Überraschend tritt der Hausbesitzer Benoît ein, um die fällige Miete für das Quartal einzutreiben. Die vier Freunde machen ihn betrunken und entlocken ihm das Geständnis einer außerehelichen Affäre. Unter gespielter Entsetzen werfen sie ihn heraus. Die Freunde brechen auf, allein Rodolfo bleibt zurück, der in Kürze nachkommen will.

Eine Frau tritt ein und bittet um Feuer für ihre erloschene Kerze. Rodolfo erkennt, dass sie schwer krank ist; er verliebt sich unmittelbar in sie. Er stellt sich ihr vor und bittet sie, das Gleiche zu tun. Sie erzählt von ihrem bescheidenen und einsamen Leben und davon, dass sie von allen Mimi genannt werde, obwohl ihr eigentlicher Name Lucia sei. Die ungeduldig wartenden

Freunde rufen nach Rodolfo; bevor er und Mimi ihnen nachfolgen, gestehen sie sich berauscht ihre gegenseitige Liebe.

2. Bild

Es herrscht reges Treiben auf den Straßen von Paris. Colline ersteht einen langersehnten Mantel, Rodolfo schenkt Mimi ein rosa Häubchen. Mimi betrachtet sehnsuchtsvoll eine Schmuckauslage; Rodolfo verspricht ihr, ihr mit dem zukünftigen Erbe seines reichen Onkels etwas davon zu kaufen. Die Gruppe lässt sich im Café nieder, wo Rodolfo den Freunden Mimi als neues Mitglied der Gruppe und als seine Freundin präsentiert. Musetta, eine frühere Geliebte von Marcello, betritt das Café mit einem älteren Verehrer, Alcindoro. Marcello kocht vor Eifersucht, während Musetta alle Blicke im Café auf sich zieht. Unter einem Vorwand schickt sie Alcindoro fort und fällt Marcello in die Arme. Als die Zeche beglichen werden muss, weist sie die Kellner an, die Rechnungen Alcindoro nach seiner Rückkehr zu übergeben. Eine Militärkapelle kündigt den Wachwechsel an; die Freunde verschwinden im nächtlichen Treiben.

3. Bild

Zwei Monate nach dem Kennenlernen ist Mimi auf der Suche nach Marcello, um seinen Rat einzuholen. Rodolfo hatte sie in der Nacht zuvor nach einem heftigen Streit alleine zurückgelassen. Es ist bitterkalt, aus einer nahegelegenen Kneipe erklingt die Stimme Musettas. Marcello kommt aus der Kneipe und trifft auf Mimi, deren Gesundheitszustand sich drastisch verschlechtert hat. Sie berichtet ihm von Rodolfos heftigen Eifersuchtsausbrüchen; Marcello rät ihr, sich von Rodolfo zu trennen. Als dieser erscheint, versteckt sie sich. Rodolfo beschwert sich bei Marcello über Mimis vermeintliche Untreue, um ihm kurz darauf den wahren Grund für seine Abweisung darzulegen: Mimi sei unheilbar krank und das arme Leben, das er ihr biete, sei auf Dauer lebensbedrohlich für sie. Mimi erkennt durch Rodolfos Worte, dass sie sterben wird. Ein heftiger Hustenanfall verrät sie. Erneut gestehen sich Rodolfo und Mimi ihre Liebe und sie beschließen, sich erst im Frühjahr zu trennen.

HANDLUNG

4. Bild

Rodolfo und Marcello schwelgen in Erinnerungen an Mimì und Musetta, die neue Beziehungen eingegangen sind. Schaunard und Colline kommen hinzu, die vier Freunde essen zusammen und vertreiben sich die Zeit. In die ausgelassene Stimmung platzt Musetta herein: Sie hat die verzweifelte Mimì herbeigeführt, die in den Armen von Rodolfo sterben will. Marcello und Musetta brechen auf, um einen Arzt und Medikamente aufzutreiben. Schaunard und Colline folgen ihnen kurz später. Rodolfo und Mimì erinnern sich an ihre gemeinsame Zeit und an ihr Kennenlernen. Musetta und die Freunde kommen zurück und machen Mimì ein letztes Geschenk. Kurz darauf stirbt sie. Rodolfo bemerkt es als Letzter.



Krankheit als Metapher

Susan Sontag

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

Obwohl die Art, wie Krankheit Mystifikationen schafft, vor einem neuen Erwartungshintergrund zu sehen ist, weckt die Krankheit selbst (damals Tb, heute Krebs) höchst altmodische Arten von Ängsten. Tb wird als Krankheit extremer Gegensätze aufgefasst: fahle Blässe und plötzliches Erröten, Überaktivität, die mit Mattigkeit abwechselt. Der spasmodische Krankheitsverlauf wird durch das für prototypisch gehaltene Tb-Symptom, das Husten, illustriert. Der Leidende wird von Husten gebeutelt, dann sinkt er zurück, schöpft Atem, atmet normal; hustet erneut.

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

Von der Tb dachte man – denkt man immer noch –, dass sie euphorische Zustände, gesteigerten Appetit, verstärktes sexuelles Begehren auslöst. Tb zu haben stellte man sich als Aphrodisiakum vor, als eine Krankheit, die ausserordentliche Verführungskräfte verleiht. Für Tb ist jedoch charakteristisch, dass viele ihrer Symptome trügerisch sind – Lebhaftigkeit, die von der Zerrüttung kommt, rosige Wangen, die wie ein Zeichen der Gesundheit aussehen, aber vom

Fieber herrühren –, und eine Aufwallung von Vitalität kann ein Zeichen des nahenden Todes sein.

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

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

Wie alle wirklich erfolgreichen Metaphern, so war die Tb-Metapher reich genug, um für zwei gegensätzliche Anwendungen zu sorgen. Sie beschrieb den Tod von jemandem (etwa den Tod eines Kindes), der für zu „gut“ gehalten wurde, um sexuell zu sein: die Verfechtung einer engelhaften Psyche. Zugleich war sie ein Mittel, sexuelle Gefühle zu beschreiben – während man den Libertinismus seiner Verantwortung enthob, da dieser ja einem Stadium objektiven physiologischen Verfalls oder physiologischer Auflösung angelastet wurde.

Sie war gleichermaßen ein Mittel, Sinnlichkeit zu beschreiben und die Ansprüche der Leidenschaft zu befördern, wie ein Mittel, Unterdrückung zu beschreiben und die Forderungen der Sublimierung anzupreisen, die Krankheit, die zugleich eine „Benommenheit des Geistes“ (Robert Louis Stevensons Worte) und ein Überströmen höherer Gefühle herbeiführte. Vor allem anderen war die Tb-Metapher ein Mittel, den Wert zu bestätigen, dass man bewusster, psychologisch komplexer ist. Die Gesundheit wird banal, sogar vulgär.

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

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

Soojin Moon, Cathrin Lange



Der Künstler und sein Werk

Gedanken zu Giacomo Puccinis „La Bohème“ Carolin Müller-Dohle

„Ruidamente“ lautet die erste Vortragsbezeichnung der Oper und ebenso frech und unvermittelt katapultiert das markant absteigende Viertonmotiv im Fortissimo, dem ein ebenso energisch aufsteigendes Viertonmotiv folgt, die Hörer* innen in die Jugendtage des Komponisten. Dieses den Bohèmiens zugeordnete Motiv entlehnte Puccini aus eigenen Komposition „Capriccio Sinfonico“, ein Frühwerk aus seiner Studentenzeit in Mailand. Die gesamte „Bohème“ ist ein präzise getimtes Geflecht aus Motiven, die bestimmten Personen oder Gruppen zugeordnet sind und die im gesamten Stück, manchmal leicht abgewandelt, wiederholt werden. Puccini entwickelt die Motive im Gegensatz zu Richard Wagner nicht symphonisch und geht mit ihrer Zuweisung frei um, was der Komposition Leichtigkeit und Spontaneität verleiht. Das erste Bild klingt wie eine Improvisation, die in ihren kapriziösen Taktwechseln und kaleidoskopisch schimmernden Farben jedoch minutiös festgelegt ist; nichts ist hier dem Zufall überlassen.

Dem Werk liegt eine Dialektik zwischen Komik und Tragik zugrunde, zwischen Strenge und Freiheit, Alltäglichkeit und großer Operngeste. Wenn pittoreske Details wie Kälte und Einheizen die Szene beherrschen, oder die Realität in Form von Zwischenreden immer wieder in die großen, gefühlsschweren Arien einbricht, schimmert der Verismo durch. In minutiöser Detailarbeit komponierte Puccini in den Arien, aber vor allem in den rezitativen Passagen sehr nah am Text, so dass sich die Deklamation fast wie gesprochene Sprache anhört.

Die großen Gefühlseruptionen und Belcanto-Passagen wusste Puccini so gut ins situative Geschehen einzubetten, dass er mit „La Bohème“ die italienische Nummernoper gänzlich überwand: Arien und Duette erheben sich organisch aus dem Gewebe der musikalischen und dramaturgischen Struktur, stets getragen von einer szenischen Motivation. Das Duett des ersten Bildes „O soave fanciulla“ bricht aus dem Nichts herein, so unvermittelt wie die Liebe, die Rodolfo und Mimì überkommt. Puccini war penibel darauf bedacht, den szenischen

Fluss nicht abbrechen zu lassen. Der Höhepunkt von Mimis Arie „Mi chiamano Mimì (...) Ma quando vien lo sgelo“ mündet somit in einem zarten Rezitativ, ein gleichsam unspektakuläres Ende nach einem solchen Aufschwung. Die Höhepunkte verstärkte Puccini mit dem so einfachen wie wirkungsvollen Trick der Oktavenverdopplung, eine parallele Begleitung der Singstimme in führenden Orchestergruppen, die den Gesang ungemein üppig erstrahlen lässt.

Der Einfluss Richard Wagners, dessen „Parsifal“ Puccini eingängig studierte, ist unverkennbar, wenn auch auf eher unterschwellige Art und Weise: Wie sich Singstimmen aus der instrumentalen Textur lösen und emporschwingen, wie Übergänge gestaltet sind und Motive ineinandergreifen, weist weit über Verdi hinaus. Und auch in einem anderen Punkt treffen sich Puccini und Wagner laut Alex Ross: „Wenn Wagner im ‚Ring‘ Götter zu normalen Menschen werden ließ, so tat Puccinis ‚La Bohème‘ das Gegenteil: Sie verleiht einer sympathisch heruntergekommenen Gesellschaft von Bohemiens mythische Dimensionen.“ (Alex Ross, „The rest is noise“)

* * *

Die Vorlage zur Oper sind Henri Murgers zwischen 1845 und 1849 als Fortsetzungsroman und später als Theaterstück und Roman erschienene „Scènes de la vie de bohème“, eine Sammlung von Geschichten über die Künstlerszene im Paris der 1840er Jahre.

Puccini war versessen auf ein gutes Libretto und – zum Leidwesen der Librettisten, die mit ihm arbeiteten – bekannt dafür, in die Textarbeit einzugreifen, wenn es ihm nötig erschien: Bevor er auch nur einen Ton komponierte, wachte er über die Entstehung des Librettos. Für die „Bohème“ hatte er sich gleich mit zwei Schriftstellern zusammengetan, die unterschiedliche Expertisen vorweisen konnten. Luigi Illica kümmerte sich um Handlungsentwurf, Struktur und Dramaturgie, hatte also den Blick aufs Ganze; Giuseppe Giacosa hingegen sorgte für das literarische Feingespür und die Formulierungen. In einer turbulenten Teamarbeit arbeitete und diskutierte sich die „Heilige Dreifaltigkeit (trinità)“, wie Verleger Ricordi süffisant auszudrücken pflegte, durch die Konzeption und Fertigstellung des Librettos.

DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

Murger, der zu seiner Jugendzeit selbst Bohémien gewesen war, hatte in seinem Werk weite Teile seiner eigenen Erlebnisse autobiographisch verarbeitet. Im Dichter Rudolf erschuf er sein literarisches Alter Ego; die drei Freunde gingen auf reale Vorbilder zurück und für die Frauenfiguren standen mehrere Geliebte von Murger Patin. Doch das Personenregister war abzüglich der hier genannten Hauptfiguren lang und für eine Oper schlechterdings nicht zu besetzen. Illica und Giacosa verschmolzen das personelle Aufgebot und zahlreiche Seitenstränge zu einem dichten Libretto, in dem sie die Liebesgeschichte zwischen Rodolfo und Mimì als roten Faden herausarbeiteten.

Trotz gravierender Änderungen blieben Giacosa und Illica der diskontinuierlichen Szenenabfolge und dem schlaglichthaften Charakter der „Scènes“, wenn auch in gestrafter Form, treu: Bis auf die ersten beiden Bilder, die direkt aneinander anschließen, wird die Handlung von Zeitsprüngen unterbrochen. Diese Leerstellen, wie zum Beispiel die Rodolfos und Mimìs nicht näher erklärte

Cathrin Lange, Soojin Moon, David Pichlmaier, Peter Sonn



Trennung zwischen dem dritten und vierten Bild, bieten großen interpretatorischen Freiraum; und vielleicht gelang Puccini, Illica und Giacosa damit, wie Olaf Matthias Roth konstatiert, hiermit sogar ein Vorgriff auf das postdramatische Theater.

Das Werk weist eine spiegelbildliche Architektur auf: Bild I und IV sind im geschlossenen Schauplatz der Dachkammer verortet, während die beiden stark kontrastierenden Bilder II und III im Freien spielen. Die beiden mittleren Bilder heben sich nicht nur durch Ort und Handlung, sondern auch musikalisch von I und IV ab. Innerhalb der mittleren Akte setzte Puccini wiederum eine scharf konturierte musikalische Abgrenzung, was ihren schlaglichthaften und flüchtigen Charakter verstärkt. Für die Inszenierung von Wolfgang Nägele, die die Geschichte zwischen Mimì und Rodolfo aus der Retrospektive erzählt, boten sich das zweite und dritte Bild auch deshalb als Erinnerungsfragmente an die gemeinsame Liebesgeschichte unmittelbar an.

* * *

„La Bohème“ ist eine Erinnerungsober: Mit ihr, so Olaf Matthias Roth, blicke man „automatisch in einen Spiegel der eigenen Jugend.“ Exemplarisch dafür steht die Dachkammer als ideale Projektionsfläche für jugendliche Ausgelassenheit und die sympathisch-naive Lebenseinstellung der vier Künstlerfreunde, über die Mimìs Tod so unvermittelt hereinbricht. Feier des Lebens und Wucht des Todes in bitterkaltem Ambiente: Puccini gelang es mit „La Bohème“, eine berührende Hommage an die anarchische Kraft und die Ungebundenheit der Jugend zu schreiben.

Umso verwunderlicher scheint, wie Henri Murger seine männlichen Hauptfiguren im letzten Kapitel der „Scènes“ zeichnete, das Rodolfo (Rudolf) und Marcello (Marcel) als arrivierte, im Establishment wohligh eingerichtete Künstler zeigt. Wehmütig erinnern sie sich an ihre verlorene Jugendzeit, ihre ehemaligen Geliebten Mimì und Musetta (Frl. Dudelsack) sind in ihrer Erinnerung zu Anekdoten verkommen. Auch Schaunard und Colline sind ihrerseits zu Geld gekommen; die letzten Sätze des Romans lesen sich wie ein Abgesang auf den Protest als Lebenshaltung: Marcel wehrt den Vorschlag von Rudolf, in ihrer



*Dong-Won Seo, Peter Sonn, Georg Festl, Cathrin Lange, David Pichlmaier,
Soojin Moon, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt*



ehemaligen sehr einfachen Stammkneipe essen zu gehen, mit dem Argument ab, dass er sich nur noch bei gutem Wein unterhalten könne.

Murger schildert auf lakonische Weise die Bohème als bewussten Zustand der Transformation zum Erwachsenwerden: „Die Bohème ist Probezeit des Künstlerdaseins; sie ist die Vorrede zur Akademie, zum Hospital oder zum Leichenschauhaus.“ (Henri Murger) Dem zugrunde liegt seine eigene Biographie, hatte er doch seine Jugend tatsächlich in bitterer Armut verbracht und später die Transformation zum Bürgerlichen vollzogen. Susanne Schröter ordnet in ihrem Artikel „Rebellion als Lebensstil und Initiationsereignis“ die Bohème in die lange Kulturgeschichte der Jugendkultur ein, in denen die Betroffenen für unbestimmte Zeit eine rebellische Phase durchlebten, um sich anschließend umso besser in die Gesellschaft einzugliedern. So wisse der „wahre“ Bohémien sehr wohl, dass die Bohème ein zwar aufregende und kreative Lebensphase sei, die jedoch überwunden werden muss: Sie sei „eine Art (...) Jugendsünde, eine Zwischenstation auf dem Erfolgsweg zur gesellschaftlichen Integration.“ (Susanne Schröter) Murger stellt so die Geschichte um die vier Freunde in ein realistischeres Licht als Puccini, der die Handlung im Moment der größtmöglichen Tragik mit Mimis Tod enden lässt: Wenn der Vorhang gefallen ist, bleiben sie tragische Figuren, unangepasst, forever young. Murger hingegen entlarvt die Vorstellung eines authentischen, sich selbst genügenden Künstlers als Überhöhung und Idealisierung, die der Realität nicht standhalten kann – ging doch verständlicherweise die Erforderlichkeit eines finanziell abgesicherten (Künstler-)Lebens auch an ihm selbst, an den vier Pariser Freunden und schließlich auch an Puccini nicht vorbei.

Um das Doppelspiel der Bohémiens, das Murger so treffend beschrieb, in der Oper selbst zu finden, lohnt sich ein Blick auf Details. Zwar treiben die vier Freunde ihre Scherze mit den Vertretern des Bürgertums (Alcindoro und Benoît), doch sind sie bourgeois Genüssen ihrerseits keinesfalls abgeneigt; die Jugendzeit zeichnet sich nicht durch eine bewusste Auflehnung gegen die Gesellschaft, sondern vielmehr durch den Versuch einer Teilhabe an ihr aus. Diesen Hang zum guten Leben spiegeln der gute Wein und die Zigarren, die Schaunard im ersten Bild wie Trophäen nach Hause bringt, wider: „Eigentlich ist der Bohémien ein Genussmensch, einer, der seine Zeit im Caféhaus verbringt,

die Muße pflegt und seinen Geist mit ausgesuchten Alkoholika oder anderen Drogen entspannt.“ (Susanne Schröter) Und wenn Rodolfo Mimì im zweiten Bild verspricht, ihr nach dem Ableben seines reichen Onkels teuren Schmuck zu kaufen, zeigt sich darin durchaus ein finanzielles Kalkül.

Die Inszenierung von Wolfgang Nägele greift Murgers Definition der Bohème als Transformationszustand auf: Die nicht mehr ganz jungen Künstler Rodolfo und Marcello haben sehr wohl verstanden, dass die Anekdoten ihrer Jugend zum Mythos taugen und sich die tragische Geschichte von Mimì bestens künstlerisch adaptieren und vermarkten lässt. Von der prekären Situation in der Dachkammer fehlt jede Spur: Der von Stefan Mayer gebaute Museumsraum verströmt kalten Luxus, wo Rodolfo und Marcello verkehren, ist Geld vorhanden. Marcellos Kunstwerk, die Glasvitrine, die letztlich einen männlichen Blick auf Mimì konserviert, wird vom Publikum begierig konsumiert; Rodolfos Roman über die gemeinsame Liebesgeschichte ist ein großer Erfolg. In der Interaktion zwischen den vier Männern schwingt die Vergangenheit noch mit: Man spricht über Frauen und vertreibt sich die Zeit mit Späßen – als halb ernstgemeintes Zitat des früheren Selbst in einem nun durchaus dekadenten Kontext.

Puccini betrieb mit seiner „Bohème“ Mythenbildung in eigener Sache, denn auch er konnte auf eine wilde Studentezeit am Mailänder Konservatorium zurückblicken, auch wenn er nie unter so existenziellen Nöten hatte leiden müssen wie Murger. Dem Leitmotiv der Bohèmiens verlieh er durch das selbst-referenzielle Zitat aus seiner Jugendkomposition „Capriccio Sinfonico“ symbolische Bedeutung, war dies doch die musikalische „Quintessenz seiner Studienzeit in Mailand“ (Dieter Schickling). Inzwischen war Puccini bereits zum gefeierten Star avanciert und von der Armut der Bohèmiens denkbar weit entfernt: Drei Monate bevor er die Arbeit an „La Bohème“ aufnahm, hatte er mit der Uraufführung von „Manon Lescaut“ den Weg zum Weltruhm eingeschlagen und finanzielle Unabhängigkeit erlangt. „La Bohème“ war die erste Oper, die er in seiner neu erworbenen Villa in Torre del Lago unweit seines Geburtsortes Lucca schrieb. Privat gründete er dort zur selben Zeit mit ein paar Freunden den Club Bohème: Ein Zusammenschluss wohlhabender Herren, die sich an Club-Abenden mit gutem Essen, teurem Wein und Zigarren ungestört ihren Jugenderinnerungen

hingaben. Die Statuten des Clubs (siehe S. 29) legen auf selbstironische Weise den Widerspruch offen, das verloren gegangene Gefühl der Rebellion in einem Regelwerk fixieren zu müssen. Laut Susanne Schröter hat Puccini mit diesem „leicht skurrilen Projekt eine Philosophie vorweggenommen, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur vollen Blüte kommen sollte: die des Berufsjugendtums.“

* * *

Murgers Mimi (ohne Accent geschrieben) ist eine Seelenverwandte von Puccinis Manon Lescaut: lebenshungrig, freizügig – und dem Tode geweiht. Eine andere Geliebte Rudolfs, Francine, ist als ihre Antagonistin ein sentimentales und sanftes Wesen. Um Parallelen zu Manon zu vermeiden, verschmolzen Puccini, Illica und Giacosa Mimi und Francine kurzerhand zu einer Figur und erschufen in ihr die engelhafte Mimi. Briefwechsel des Teams lassen darauf schließen, dass Puccini maßgeblich zu dieser „Reinwaschung“ beitrug: Er hielt die beiden Librettisten immer wieder dazu an, Verweise auf Lebenslust, Vitalität und Koketterie in Mimis Verhalten und in ihren Äußerungen zu streichen. Mit Mimi kehrte Puccini zu



seinem ureigenen Frauentyp zurück, der ihm mit der komplexen Manon abhanden gekommen war. Mimì ist, wie ihre Schwestern Liù und Cio-Cio San aus seinen Opern „Turandot“ und „Madama Butterfly“, eine Kunst gewordene Männerphantasie. Die größtenteils männlich geprägte Kunst und Literatur des fin de siècle wimmelte von diesen zwei extrem gegensätzlichen Frauenbildern – Weiblichkeitskonstrukte, in denen ihre Erschaffer die als bedrohlich und unverständlich wahrgenommene weibliche Sexualität zu kategorisieren versuchten, um sie zugleich für die (männliche) Phantasie und Kunst produktiv zu machen: Hier die femme fragile, zartgliedrig, schmal, müde, Anzeichen von erhöhter Kränklichkeit; dort die femme fatale, ein männermordender Vamp, aggressiv, zügellos, kalt.

Musetta verkörpert als dramaturgischer Gegenpart zu Mimì zunächst prototypische Merkmale der femme fatale, doch schon in ihrem Walzer blitzt auf den zweiten Blick eine Verletzlichkeit und Empathie auf, die das Klischee der kalten Verführerin brüchig werden lässt. Musetta wird Mimì am Schluss bedingungslos zur Seite stehen. Trotzdem bleiben die beiden Frauen Gegensatzpaare: Musetta ist so voller Leben, wie Mimì anämisch, so dickköpfig, wie die andere fragil. Die feministische Musikwissenschaftlerin Catherine Clément schreibt: „Sie ist im Gesamtwerk Puccinis eine der wenigen Frauen, die nicht an der Abhängigkeit sterben. Sie singt. Sie ist Königin. Musettas Walzer rächt Generationen von Frauen. Musetta probiert sich aus in ihrer Freiheit.“

Mimìs musikalische Charakterisierung ist von Fragilität gekennzeichnet, mit ihrem Auftritt im ersten Akt verändert sich die musikalische Farbe schlagartig. Während in den Szenen davor alles robust vorwärts drängt und Rodolfo mit jugendlichem Eifer die Herzen der Zuhörer*innen bereits erobert hat, scheint mit ihrer Ankunft die Zeit kurz still zu stehen. Ihr Hauptmerkmal ist die Krankheit, bereits wenn sie kurz nach ihrem Auftritt erschöpft vom Treppensteigen zusammenbricht. Die Betonung von Mimìs schlechter körperlicher Verfassung wird zu ihrem Stigma und etabliert ein Machtgefälle: Wie die Röntgenstrahlen den Körper transparent machen, so kann sich Rodolfo Mimìs Körper und Geist vermeintlich aneignen, sie durchschauen. Die Vitrine im Museumsbild ist ein Zeichen für jene Aneignungspraxis durch den männlichen Partner. „Mi chiamano Mimì“ (Sie nennen mich Mimì). Im Hinblick auf Mimìs Figuren-

profil ist es höchst erhellend, dass sie nicht auf ihren eigentlichen Namen – Lucia – hört, sondern auf einen Kosenamen, der ihr von anderen gegeben wurde. Sie weiß nicht einmal, warum: „Perchè, non sò.“ Zweimal wird sie diese Feststellung wiederholen, wenig später in ihrem ersten Rezitativ, als ob sie sich ihrer selbst vergewissern müsse. Und dann ein paar Augenblicke vor ihrem Tod im dritten Bild, jetzt mit fast verzweifelter Resignation. Sie kommt zu der Erkenntnis, dass sie diese ungelöste Frage mit in den Tod nehmen muss.

Vor allem bezüglich des dritten Bildes gab es im Prozess von Mimis „Heiligsprechung“ Streit zwischen Puccini und seinen Librettisten. Anlass dazu gab eine Szene, die Illica und Giacosa auf Puccinis Wunsch hin zu einem relativ späten Zeitpunkt zähneknirschend streichen mussten. Die verlorene Szene spielt in einem Innenhof und reiht sich dramaturgisch vor der Barriera-Szene ein: Musetta wurde aus ihrer Wohnung geworfen und feiert ein Fest im Freien. Bei dieser Gelegenheit lernt Mimì den im dritten Bild von Rodolfo erwähnten Viscontino kennen und es wird unmissverständlich klar, dass sie sich auch für andere Männer interessiert – ein kleines Detail, das Puccinis Wunschvorstellung von einer sanften Mimì empfindlich störte.

Durch den Strich der Szene ergibt sich eine dramaturgische Unschärfe in Rodolfos Arie im dritten Bild. Auf den Eifersuchtsausbruch „Mimì è una civetta“ (Mimì ist ein Flittchen), eine Beleidigung, für die es durch den fehlenden Kontext keinen Anhaltspunkt mehr gibt, folgt Rodolfos unerwartetes Bekenntnis, dass sein Lebenswandel für Mimìs Gesundheit nicht zuträglich sei. Diesen krassen Bruch konnte Puccini im Nachhinein nicht mehr legitimieren; musikalisch stimmt etwas nicht in dieser Passage: „Rodolfos Schilderung von Mimìs bedrohlichem Husten und der für ihn daraus folgenden Konsequenzen vollzieht sich in der Musik auf ein ekstatisches Thema, das überhaupt nicht zum vergleichsweise banalen Zusammenhang des Texts passt.“ (Dieter Schickling). Es scheint so gut wie sicher, dass diese Musik ursprünglich für einen anderen Text geschrieben worden war: etwa für einen echten Eifersuchtsausbruch.

Selbst im Tod begehrt Puccinis Mimì nicht auf. Die heftige Revolte ihrer Leidensgenossin Violetta aus Verdis „La Traviata“, die sich beklagt, so jung ster-

DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

ben zu müssen, ist ihr fremd. Mit ihrem Tod besiegelte Puccini Mimis Schicksal als sanfte Heilige. Ihr Gesang klingt selbst im Sterben „wie eine Liebkosung“ (Catherine Clément). Der Tod kommt unbemerkt, keine strahlende Kantilene, keine Schlusscoda kündigt ihn an; Mimi schläft einfach ein. Puccini gibt sich hier ganz dem Verismo hin. Berücksichtend wirklichkeitsnah und besonders tragisch ist das, denn keiner hat es gesehen. Rodolfo merkt es als Letzter. Erst als Unruhe die Freunde erfasst, wagt er es, die Wahrheit anzuerkennen: „Jetzt, erst jetzt, nachdem er den Tod derjenigen hat eintreten lassen, die ihm so zärtlich von der Liebe sang, kann er seinen großen Männerschmerz hinausplärren. Wie das gut tut, über dem lebenden Körper der toten Sängerin gerührt zu sein!“ (Catherine Clément) Die Oper lässt Rodolfo das letzte Wort. Er lebt. So unvermittelt bricht die harte Realität, bricht der Tod, über die lustige Gruppe herein – doch das eigentliche Ende betrifft nur Mimi.



Die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen analysiert in ihrer Monographie „Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik“ Ikonographien des weiblichen Todes. Anhand des Gemäldes „Der Anatom“ von Gabriel von Max demonstriert sie die Aneignungsstrategien des weiblichen Körpers durch den männlichen Künstler. Sie schreibt: „Der Konnex zwischen Tod, Weiblichkeit und Ästhetik wird hergestellt über die Repräsentation einer weiblichen Leiche, die eindeutig als toter Körper des Anderen, nicht des eigenen, gekennzeichnet ist. Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, weist sie darüber hinaus, gibt Auskunft über andere Bereiche – vor allem über den männlichen Künstler, über die Gemeinschaft der Überlebenden.“

Auch für den Künstler Rodolfo ist die junge, kranke schöne Frau, die in sein Leben tritt, um ihn um Feuer zu bitten, leibhaftig gewordene Kunst: Wenn er Mimi als Silhouette im Gegenlicht Mondlicht erblickt, wird sein Künstlertraum Wirklichkeit: „In te ravviso il sogno ch'io vorrei sempre sognar!“ (In dir erkenne ich den Traum, den ich schon immer träumen wollte). Die Grenzen zwischen Kunstideal und Realität verwischen, sie verliert ihre körperlichen



Konturen wie feenhafte Frauen auf Bildern der 1848 gegründeten Bruderschaft der präraffaelitischen Maler. Im zweiten Bild dichtet Rodolfo eine spontane Elegie, einen kleinen Hymnus auf seinen trefflichen Fund. Mimì, die zarte Blumenstickerin, ergänze den Freundeskreis aufs Beste, „denn ich bin der Dichter und sie ist die Poesie!“ Wie spontan und gelungen, das kleine Kompliment, doch Schaunard und Colline durchschauen das falsche Spiel. In ihren aparts offenbart sich, dass Rodolfo seine eigene Projektion liebt: „Die Wahrheit streift wie ein kühler Hauch; Rodolfos Liebe ist rhetorisch. Ein junges Mädchen, den Blumen gewidmet, wird nie ein anderes Leben haben. Sie ist eine Gefangene der Bilder des Poeten.“ (Catherine Clément)

Und doch zählt die Liebesgeschichte zwischen Mimì und Rodolfo zu den berührendsten der gesamten Opernliteratur. Puccinis Musik lässt daran keinen Zweifel: Diese beiden Menschen meinen es sehr ernst miteinander – und Rodolfo, der in der Inszenierung der sterbenden Mimì nicht nahe sein kann, weil er den Schmerz nicht erträgt, wird nach ihrem Tod ein gebrochener Mann sein. Die Inszenierung von Wolfgang Nägele versucht das eng angelegte Rollen-



DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

korsett beider Hauptfiguren – das trifft auf den Künstler Rodolfo ebenso zu wie auf die sanfte Mimì – etwas zu lockern. Die Retrospektive, die in der Lesart der Inszenierung eingeklammert ist, bietet dafür Spielraum: Jeglicher Dachkammernkitsch wurde entrümpelt, über einhundert Jahre zementierte Figurenkonzepte hinterfragt. Das bietet die Möglichkeit, einen frischen Blick auf Mimì und Rodolfo einzunehmen und dabei feine Schattierungen wahrzunehmen – sich in der Rezeption dem gleichen Vorhaben zu stellen wie die Figuren auf der Bühne, die sich dort wiederbegegnen und sich gemeinsam der Erinnerung hingeben.



Statuten des Club Bohème in Torre del Lago

1. Die Mitglieder des Bohème-Clubs, getreu dem Geiste, in dem er gegründet wurde, geloben einander unter Eid, es sich wohl sein zu lassen und besser zu essen.
2. Poker-Gesichter, Pedanten, schwache Mägen, Dummköpfe, Puritaner und andere Elende dieser Art sind nicht zugelassen und werden hinausgeworfen.
3. Der Präsident wirkt als Vermittler, er hindert jedoch den Schatzmeister, das Mitglieds-geld einzusammeln.
4. Der Schatzmeister ist ermächtigt, sich mit dem Geld heimlich davonzumachen.
5. Die Bedeutung des Lokals hat durch eine Petroleumlampe zu geschehen. Wenn das Brennmaterial fehlt, sind die Holzköpfe der Mitglieder zu nehmen.
6. Alle vom Gesetz erlaubten Spiele sind verboten.
7. Schweigen ist verboten.
8. Weisheit ist nicht erlaubt, außer in besonderen Fällen.

Ich will ein alter dicker Mann sein

Margarete Stokowski

Lieber Weihnachtsmann,

dieses Jahr wird es kompliziert. Ich möchte bitte ein alter, dicker Mann sein. Nicht für immer. Nur eine Woche. Oder einen Monat, dann kann ich einmal meine Tage ausfallen lassen. Ja, das wäre gut. Bitte mach das.

Kein sehr alter Mann, nur so mittelalt, so „in den besten Jahren“. Und kein sehr dicker, nur ein bisschen dick, und in meinem Online-Dating-Profil wird trotzdem stehen, ich bin durchtrainiert. So einer bitte.

Ich weiß, Weihnachtsmann, manchmal schimpfe ich über Männer, aber über dich hab ich nie geschimpft. Ich könnte ein paar Basics mitbringen. Unterhosen, Schnaps und eine Motorsäge.

Ich hab meinem Freund M. von dem Wunsch erzählt, der hat gesagt: „Du willst ein alter, dicker Mann sein?“ Alt wirst du von allein, dick auch, wenn du willst. Und Mann werden kannst du ja wohl auch.“ – „Nein“, hab ich gesagt, „ich will kein trans Mann sein, ich will ein cis Mann sein, ein für alle schon immer Mann gewesener und auch bleiben wollender Mann.“

Das reicht natürlich noch nicht. Ich möchte ein weißer, heterosexueller, mittelgroßer, mittelhaariger Mann sein, mittelsympathisch, mit mittelmäßig bezahltem Job und okayer Wohnung, ohne Behinderung, ohne Sprechfehler, ohne Krankheit. Höchstens ein bisschen Bluthochdruck oder Haarausfall.

So einer möchte ich einmal sein. Um dann so yogamäßig reinzufühlen, wie es ist, so zu sein.

Einer, der nachts ganz entspannt durch den Park laufen kann. Einer, für den das Schlimmste, was ihm dabei passieren kann, ist, dass ihm ein Eichhörnchen auf die Hutkrempe kackt. Einer, der am Strand zu einer Gruppe von fünf Frauen geht, die sich gerade unterhalten, und fragt: „Na, so ganz allein hier?“ Und der sich dabei nicht blöd vorkommt, im Gegenteil.

Ich wäre ein humorvoller Typ, ich würde viel lachen, am meisten über meine eigenen Witze. Ich würde Fussball gucken und immer „Jawoll!“ rufen.

Vielleicht würde ich auch Journalist sein und ab und zu mal so ein Ding raushauen, wo ich schreibe: Gleichberechtigung schön und gut, aber Feminismus oder Genderquatsch oder wie man das nennen soll, dieses Genderist*innen-Zeug, haha, so was Lächerliches, haha.

Vielleicht würde ich sogar ausprobieren, einer von denen zu sein, die finden, junge, hübsche Frauen sollen sich nicht so zieren, wenn man ihnen, na ja, meine Güte, Komplimente macht. Oder dass Homosexuelle okay sind, solange man die nicht ständig in der U-Bahn sehen muss.

Nur kurz, Weihnachtsmann. Gucken, wie es sich anfühlt. Einfach um zu wissen, wie man dann so drauf ist. Ob es an irgendeiner gottverdammten Stelle in seiner Seele ein bisschen juckt. Ob man denkt, es ist irgendeine Scheiß-neurodermitis oder eine Ameise. Oder ob es gar nicht juckt und man noch beim Einschlaffen immer nur so „Jawoll!“ denkt.

Ich weiß, Weihnachtsmann, es gibt Frauen, die sind schon ein bisschen wie alte, dicke Männer. Von einer dieser Frauen hab ich sogar eine Zeitschrift im Abo. So wie die möchte ich bitte nicht sein.

Hau rein, bitte,
es wär so schön,
Deine Margarete

IMPRESSUM

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt

TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettel LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENZ TECHNISCHER DIREKTOR Yawo Gomado TECHNISCHE ASSISTENZ Louise Mayer / Lisa Bader (Werkstätten) / Friederike Streu (Schauspiel) / Anna Kirschstein (Musiktheater / Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDNERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABEILUNG Ruth Spemann LEITUNG DES MALSAALS Ramona Greifenstein KASCHIERWERKSTATT Lin Hillmer / Jenny Junkes LEITUNG DER SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG DER SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG DER POLSTER- UND TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Lucia Stadelmann / Roma Zöllner (Damen) / Brigitte Helmes / Simone Louis (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann / Daniela Klaiber / Anna Meirer

Literaturhinweise

Henri Murger, „Scènes de la vie de bohème“. CreateSpace 2012. / Susan Sontag, „Krankheit als Metapher. Fischer“, Frankfurt a.M. 2003. / Die Handlung und der Artikel auf den Seiten 7–9 und 14–28 sind Eigenbeiträge für dieses Heft von Carolin Müller-Dohle / Catherine Clement, „Die Frau in der Oper: besiegt, verraten und verkauft“. dtv/Bärenreiter, München 1994. / Statuten des Club Bohème, in: Attila Csampai (Hg.), „Giacomo Puccini, La Bohème. Texte, Materialien, Kommentare“. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1981. / Margarete Stokowski, „Die letzten Tage des Patriarchats.“ Rohwolt, Reinbek bei Hamburg 2018. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Die Szenefotos entstanden während der Klavierhauptprobe am 04. November 2020 mit der Premierenbesetzung von 2020, © Isabel Machado Rios



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand STELLV. GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Sylke Schlosser OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf LEITUNG KOMMUNIKATION & MARKETING Kai Rosenstein TEXTREDAKTION Carolin Müller-Dohle ENDREDAKTION Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2021 / 2022 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Isabel Machado Rios HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 4 REDAKTIONSSCHLUSS 28.09.2021 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

*RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten
ins Staatstheater Darmstadt.*





STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

