

LA BOHÈME

Oper in vier Bildern von Giacomo Puccini



**BADISCHE STAATS
THEATER** KARLSRUHE

12+

WENN SIE DEN VORHANG ZUM ERSTEN AKT VON „LA BOHÈME“ AUFGEHEN SEHEN, ERLEBEN SIE DEN ARMEN MUSIKSTUDENTEN GIACOMO PUCCINI ... ALS ICH HENRI MURGERS ROMAN „LA VIE DE BOHÈME“ ALS GRUNDLAGE FÜR EINEN OPERNTEXT AUSWÄHLTE, BEAUFTRAGTE ICH ILLICA, DEN VERFASSEN MEINES LIBRETTOS, DIE SZENERIE GENAU NACH MEINER BESCHREIBUNG JENES DÜRFTIGEN ZIMMERS ZU GESTALTEN, IN DEM ICH ALS STUDENT AM MAILÄNDER KONSERVATORIUM GEWOHNT HATTE. JEDES MAL, WENN ICH LA BOHÈME HÖRE, SEHE ICH IM GEIST JENE TRAUERIGE AUSSICHT VOR MIR – JENE ÖDEN KAMINE UND DEN GANZEN SCHMUTZ, DER MEINE JUGEND VERGIFTETE.

Giacomo Puccini

LA BOHÈME

Oper in vier Bildern von Giacomo Puccini

Libretto nach Henri Murgers **Vie de Bohème** von

Giuseppe Giacosa und Luigi Illica

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

RODOLFO	Nutthaporn Thammathi / Jenish Ysmanov
MARCELLO	Ks. Armin Kolarczyk / Ks. Tomohiro Takada
SHAUNARD	Oğulcan Yılmaz
COLLINE	Vazgen Gazaryan / Liangliang Zhao
BENOÎT	Luiz Molz
ALCINDORO	John Pickering a. G.
MIMI	Ks. Ina Schlingensiepen / Matilda Sterby
MUSETTE	Uliana Alexyuk
PARPIGNOL	Oliver Huttel a. G.*
SERGEANT DER ZOLLWACHE	Alexander Huck / Dmitrijus Polesciukas
EIN ZÖLLNER	Edgars Skarbulis / Lukas Ziolkiewicz
STELZENLÄUFERIN	Verena Rau

BADISCHER STAATSOPERNCHOR, BADISCHE STAATSKAPELLE, STATISTERIE DES BADISCHEN STAATSTHEATERS, CANTUS JUVENUM

* Stipendiat der Gesellschaft der Freunde, Student an der Hochschule für Musik Karlsruhe

MUSIKALISCHE LEITUNG	Georg Fritzsich
NACHDIRIGAT	Yura Yang
REGIE	Ulrich Peters
BÜHNE & KOSTÜME	Andreas Becker
LICHT	Stefan Woinke
CHORLEITUNG	Ulrich Wagner
EINSTUDIERUNG KINDERCHOR	Lorenzo de Cunzo, Anette Schneider
DRAMATURGIE	Matthias Heilmann
REGIEASSISTENZ/ABENDSPIELLEITUNG	Patrizia Weger
BÜHNENBILDASSISTENZ	Jakob Baumgartner
KOSTÜMASSISTENZ	Stefanie Gaissert
SOUFFLAGE	Ruxandra Voda van der Plas
INSPIZIENZ	Eva von Bülow-Schuch

Premiere 24.6.23 GROSSES HAUS

Dauer ca. 2 ½ Stunden, eine Pause

MUSIKALISCHE ASSISTENZ Yura Yang, Jan-Arvid Prée, Irene-Cordelia Huberti **STUDIENLEITUNG** Irene-Cordelia Huberti **EINSTUDIERUNG** Irene-Cordelia Huberti, Jan-Arvid Prée, Mari Miura, Alison Luz **MITARBEIT CHOREINSTUDIERUNG** Marius Zachmann **LEITUNG STATISTERIE** Oliver Reichenbacher

TECHNISCHER DIREKTOR Ivica Fulir **BÜHNENINSPEKTOR** Stephan Ullrich **BÜHNENMEISTER** Mario Moser, Eckard Scheu **LEITER BELEUCHTUNGSABTEILUNG** Stefan Woinke **LEITER TON- UND VIDEOTECHNIK** Stefan Raebel **LEITER DER REQUISITEN-ABTEILUNG** Tilo Steffens **REQUISITE** Michael Schmitt **TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG** Maik Fröhlich **WERKSTÄTTENLEITERIN** Almut Reitz **KONSTRUKTEUR** David Mallow **MALSAALVORSTAND** Giuseppe Viva **LEITER DER THEATERPLASTIKER*INNEN** Wladimir Reiswich **LEITER DER SCHREINEREI** Rouven Bitsch **LEITER DER SCHLOSSEREI** Mario Weimar **POLSTER UND DEKOABTEILUNG** Ute Wienberg

KOSTÜMDIREKTORIN Elisabeth Richter **PRODUKTIONSLEITUNG** Celine Walentowski **GEWANDMEISTERINNEN HERREN** Petra Annette Schreiber, Robert Harter, Gundula Maurer, Marta Kozuch **GEWANDMEISTERINNEN DAMEN** Tatjana Graf, Karin Wörner, Milena Bayer **HERREN-GEWANDMEISTER-ASSISTENT** Edvin Spahic **SCHUHMACHEREI** Thomas Mahler, Nicole Eyssele, Benjamin Bigot **MODISTEREI** Diana Ferrara, Jeannette Hardy **KOSTÜMBEARBEITUNG** Andrea Meinköhn **FUNDUS** Friederike Hildenbrand, Johannes Fried **WAFFENMEISTER** Michael Paolone **GARDEROBE HERREN** Ursula Legeland, Elias Meiser, Simone Wassmuth **GARDEROBE DAMEN** Christine Dunke, Rebekka Haisch, Gina Naue **GARDEROBE STATISTERIE** Kübra Ataman-Demir, Iris Rittmann, Franziska Bernadette Wentz

CHEFMASKENBILDNERIN Caroline Steinhage **MASKE** Sabine Bott, Sina Burkhard, Sabrina Geisert, Vanessa Göhringer, Hannah Heckl, Freia Kaufmann, Marion Kleinbub, Jutta Krantz, Ulrike Lehmann, Stefan Mayer, Jasmin Müller, Petra Müller, Mike Ognjenovic, Clara Schaefer, Kristin Wiltschko

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind.



DIE HANDLUNG

Am Weihnachtsabend

1. Bild

In einem heruntergekommenen Pariser Theater-Probenraum hausen der Dichter und frühere Theaterautor Rodolfo und der Maler und ehemalige Bühnenbildner Marcello. Die mittellosen Burschen vertreiben sich mit allerlei Unfug die Sorgen an einem kalten Weihnachtsabend. Da kein besseres Brennmaterial zur Verfügung steht, übergibt Rodolfo sein Dramen-Manuskript dem Feuer. An den kümmerlichen Flammen erwärmt sich auch der eintretende Philosoph Colline. Die Stimmung steigt, als der Musiker Schaunard – der vierte Bewohner der sonderbaren Theater-Wohngemeinschaft – heimkehrt. Er bringt Geld, Brennholz, Zigarren, Wein und weitere Lebensmittel mit, die er durch einen makabren Job bei einem skurrilen Engländer erworben hat. Die anderen drei machen sich gleich über das Essen her, Schaunard schlägt jedoch vor, am Weihnachtsabend auswärts im Café Momus zu essen.

Doch nun erscheint der Vermieter Benoît, um die längst fällige Miete zu kassieren. Die Gefahr bannen die vier Bohemiens, indem sie Benoît zu schlüpfrigen Reden verleiten und ihn mit gespielter Entrüstung ohne Geld vor die Tür setzen. Die Freunde wollen zu ihrem Lokal aufbrechen.

Rodolfo will erst später nachkommen, um einen Artikel zu vollenden. Als er allein ist, klopft eine unbekannte Nachbarin an die Tür und bittet um Licht für ihre Kerze. Ein Schwächeanfall zwingt sie, sich bei Rodolfo auszuruhen. Beim Verlassen des Zimmers vergisst sie ihren Schlüssel. Bei der Suche nach dem Schlüssel, den Rodolfo längst gefunden und heimlich eingesteckt hat, berühren sich ihre Hände. Als sie einander aus ihrem Leben erzählen, erwacht schnell Sympathie und Leidenschaft zwischen ihnen. Die Unbekannte nennt sich Mimì. Die auf der Straße wartenden Freunde rufen ungeduldig nach Rodolfo. Mimì fragt, ob sie mitkommen könne. Rodolfo ist einverstanden. Zärtlich umschlungen folgen sie ins Café Momus.

Am Weihnachtsabend

2. Bild

Eine bunte Menschenmenge treibt sich vor dem Café herum. Nach einigen Einkäufen wird Mimì den Freunden vorgestellt, die im Momus soupieren wollen. In Begleitung des alternden, aber reichen Staatsrates Alcindoro erscheint Musette, Marcellos Ex-Geliebte. Sie flirtet gleich wieder heftig mit dem Maler. Musette täuscht eine Fuß-Verletzung vor. Mit diesem Trick will sie den Alten loswerden. Unter dem Vorwand, ihr neue Schuhe zu besorgen, schickt sie Alcindoro fort. Marcello erliegt erneut dem Charme Musettes.

Als eine Militärkapelle aufzieht, nutzen die Bohemiens den allgemeinen Trubel aus, um zu verschwinden, ohne die Rechnung zu begleichen, die dem zurückgekehrten Alcindoro mit Abschiedsgrüßen von Musette untergeschoben wird.

Zwei Monate später

3. Bild

Marcello und Musette haben an der Stadtgrenze in einer Bar Arbeit gefunden, Musette als Gesangslehrerin, Marcello als Kneipenmaler. Am frühen Morgen sucht Mimì nach Marcello. Sie bittet ihn um Hilfe, weil Rodolfo sie aus Eifersucht verlassen hat. Als Rodolfo erscheint, der sich in der Nacht in die Kneipe verzogen hat, versteckt sich Mimì. Das Gespräch der Männer offenbart Rodolfos wahre Beweggründe. Er erzählt Marcello, dass Mimì unheilbar lungenkrank sei und wahrscheinlich bald sterben müsse. Ihr langsames Dahinsiechen hält der instabile Schriftsteller, der sich vor der Realität fürchtet, nicht aus. Ein Hustenanfall Mimis offenbart, dass sie alles mitangehört hat. Sie will von Rodolfo Abschied nehmen. In wehmütiger Erinnerung beschließen Mimì und Rodolfo aber dann doch, sich erst im Frühjahr zu trennen. Während dessen kommt es zwischen Musette und dem ewig eifersüchtigen Marcello zu einem handfesten Streit.

Sechs Monate später

4. Bild

Rodolfo und Marcello versuchen vergeblich zu arbeiten, um die Trennung von Mimì beziehungsweise Musette zu vergessen. Colline und Schaunard kommen hinzu. Dieses Mal konnte Schaunard nur eine dürftige Mahlzeit auftreiben. Die triste Atmosphäre wird mit Albernheiten überspielt. Sie beginnen zu tanzen und sich zum Schein zu duellieren. In diese Stimmung platzt Musette mit der todkranken Mimì herein, die beschlossen hat, unbedingt bei Rodolfo sterben zu wollen. Musette versucht Mimis letzte Wünsche zu erfüllen. Sie versetzt ihren Schmuck, um einen Muff für Mimis eiskalte Hände kaufen zu können und beauftragt Marcello, einen Arzt holen zu lassen. Colline nimmt Abschied von seinem alten Mantel, den er ins Pfandhaus trägt, um Geld für Medizin und Doktor aufzutreiben. Als alle den Raum verlassen haben, erinnern sich Rodolfo und Mimì nochmal an das Glück ihrer ersten Begegnung. Musette kehrt mit dem Muff, der Mimis letzte Freude ist, zurück und betet in der Hoffnung auf ein Wunder. Doch Mimì schläft, zunächst unbemerkt, für immer ein. Als Letzter begreift Rodolfo die schreckliche Realität und ist sich der Existenz des Todes bewusst.



BOHEMIENS FLÜCHTEN VOR DER REALITÄT

Acht Fragen an den Regisseur Ulrich Peters von
Dramaturg Matthias Heilmann

„La Bohème“ gehört zu den beliebtesten Repertoire-Klassikern der Oper. Gibt es bestimmte Inszenierungen/Aufführungen/Einspielungen in der Vergangenheit, die Ihre Fantasie beflügelt haben?

Ich schaue mir grundsätzlich ab dem Moment, wo ich mich als Regisseur mit einer Oper beschäftige, keine Aufführungen dieses Werks an. Ich möchte mich dem Werk so neutral wie möglich nähern. Meine Lieblingseinspielung allerdings ist die alte Beechum-Aufnahme mit Jussi Björling und Victoria de los Ángeles, die mich seit meiner Studentzeit begleitet.

Das Bühnenbild hat Andreas Becker sehr opulent gestaltet. Wie sieht „die Welt der kleinen Leute“ optisch aus, die Puccini vor Augen hatte?

Die „kleinen Leute“ sind ehemalige Mitarbeiter eines Theaters, das – wir spielen die Oper in der Zeit zwischen den Weltkriegen – im Krieg beschädigt wurde und nun geschlossen ist. Man hat sich

dort „eingemietet“ und hofft auf bessere Zeiten. Es ist die Welt des Theaters, es ist aber auch die Welt, die Puccini während seines Studiums in Mailand kennengelernt und der er mit der Oper ein kleines Denkmal gesetzt hat. Tatsächlich stammt das Eröffnungsmotiv der Oper aus seiner Abschlussarbeit am Konservatorium.

Es fällt auf, dass „La Bohème“ fast die einzige Puccini-Oper ist, die die Titelfigur nicht im Namen trägt. Was für ein Lebensgefühl jenseits romantischer Verklärung spiegelt der Titel wider?

Es hängt sicher stark mit Puccinis Lebensgefühl während seiner Studentzeit zusammen. Ich könnte mir vorstellen, dass er bei der Lektüre von Murgers **Scènes de la vie de bohème**, die ja die Grundlage des Librettos bildet, auch ein wenig sich selbst gesehen hat. Zugleich spiegelt die Oper jenen zutiefst pessimistischen Zug, der den Menschen an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert ganz generell anhaftete.

Unsere vier Burschen benehmen sich am Anfang höchst albern und postpubertär. Das gleiche wiederholt sich im vierten Bild. Ist Komik der Situation angemessen? Wie kommen solche Verhaltensweisen zustande?

Puccini ist der Komponist der größtmöglichen Kontraste. Das hat er vielleicht bei Shakespeare gelernt: keine Komödie ohne tragische Momente, keine Tragödie ohne komische Elemente. Vor allem ist er aber der Meister der musikalischen Effekte und jeder dieser Effekte ist minutiös genau geplant. So wird beispielsweise die Tragik am Ende des vierten Bildes durch die Komik zu Beginn des Bildes extrem kontrastiert. Wenn kurz vor Mimis Tod das Thema des Liebesduetts aus dem ersten Bild erklingt, kann dies sogar hartgesottene Hörenden die Tränen in die Augen treiben.

Der Trubel im zweiten Bild am Weihnachtsabend steht im schroffen Gegensatz zur eher tristen Atmosphäre der übrigen Bilder. Welche Bedeutung hat dieser Menschen-Auflauf für den Fortgang der Oper?

Die Oper erzählt von Liebe, Freundschaft, Einsamkeit und Tod. Die Einsamkeit in einer großen Stadt – wir finden das gleiche Motiv auch in Verdis **La traviata** – wird übertüncht vom Trubel des Weihnachtsabends. Paris gilt als Stadt der Liebe, die nachfolgenden beiden Bilder zeigen aber die andere, die dunkle Seite und bilden einen maximalen Kontrast zu dieser nur scheinbar heilen Welt. Es folgen Einsamkeit und Tod – diese beiden Begriffe werden das in den ersten beiden Bildern der Oper dominierende Wort Liebe ersetzen.

Mimi wird häufig als präraffaelitische Madonna oder als reine femme fragile angesehen. Greift diese klischeehafte Charakterisierung zu kurz?

Ja und nein. Sie ist tatsächlich jung und im besten Sinne naiv – aber nicht so naiv, dass sie nicht genau wüsste, was sie tun muss, wenn sie einem jungen, attraktiven Mann gegenübersteht und den Weihnachtsabend nicht alleine verbringen möchte. Ungefragt teilt sie Rodolfo mit, sie lebe alleine und von ihr kommt der Vorschlag, doch mit ihm und seinen Freunden den Abend gemeinsam im Café Momus zu verbringen. Und bei einem gemeinsamen Abend wird es nicht bleiben ... Sie ergreift hier durchaus – in einer bezaubernd schüchternen Art – die Initiative.

Eine zentrale Rolle nimmt Musette ein. Im zweiten Bild, in dem sie ihre Show abzieht, begegnet sie uns relativ oberflächlich. Im letzten Bild ist sie aber die treibende Kraft, die pragmatisch handelt und alles – wenn auch erfolglos – unternimmt, um Mimi zu retten. Warum zeichnet Puccini sie viel tatkräftiger als den unbeholfenen Rodolfo, der vor der Krankheit seiner großen Liebe fast flüchtet?

Rodolfo flüchtet nicht „fast“ – er flüchtet tatsächlich. Zunächst einmal gehe ich davon aus, dass sich nach dem zweiten Bild eine tiefe Freundschaft zwischen Mimi und Musette entwickelt. Schade, dass Puccini das nicht komponiert und das ursprüngliche dritte Bild eliminiert hat. Musette als ehemalige Starsopranistin des jetzt geschlossenen Theaters steht ganz anders auf beiden Beinen, als Rodolfo und seine Freunde, die eigentlich ziemlich

lebensuntüchtig sind. Sie will weit mehr ihre Freundin als Rodolfos Geliebte retten und dafür tut sie, was sie tun kann, während die Männer einfach nur ratlos zuschauen.

Begegnen uns Schicksale wie das von Mimi und die Verantwortungslosigkeit der vier Bohemiens noch heute im 21. Jahrhundert?

Bei den Figuren und Situationen handelt es sich für mich ganz klar um Archetypen, die es zu jeder Zeit gegeben hat, in den manieristischen Epochen weit mehr als in den Epochen des klassischen Zeitalters. Die Figuren sind von hoher Aktualität und Puccini selber sagt darüber: „Mir gefallen jene vier lustigen Gesellen der **Bohème**, weil es so liebe Burschen waren, leichtsinnig, aber gemütvoll und ohne den Anspruch, den anderen imponieren zu wollen ...“ und an anderer Stelle schreibt er: „Ich bin nicht geschaffen für die heroischen Gesten. Ich liebe die Seelen, die wie wir fühlen, aus Hoffnung und Illusion bestehen, die blitzende Freude und quälende Wehmut empfinden ...“

Ich würde es aber etwas schärfer formulieren. Für uns gehören jene „Burschen“ in die Kategorie Menschen, die sich vor der Realität fürchten, die Herausforderungen des Erwachsenwerdens nicht akzeptieren wollen und die ihre Aufgaben und Verantwortungen nicht wahrnehmen wollen. Es sind missverstandene, unproduktive und talentlose Genies, die sich mit der Aura des Künstlers umgeben. Die **Bohème** bot und bietet zu jeder Zeit Raum für solch soziale Außenseiter und instabile Charaktere ...





HARTNÄCKIGE SORGLOSIGKEIT

Puccini und sein Meisterwerk

DER BEGRIFF BOHÈME

Seit dem 15. Jahrhundert existiert in der französischen Sprache der Begriff Bohemien. Ursprünglich galt die Bezeichnung fahrenden Musikant*innen und Gaukler*innen, die aus Böhmen eingewandert waren. Zweihundert Jahre später wurden alle nicht sesshaften, vagabundierenden Personen, die scheinbar unbekümmert in den Tag hineinlebten, mit dieser Vokabel tituliert. Der Name Bohemien fand aber nicht nur im Volksmund, sondern auch in der Polizeisprache Anwendung. **Vie de Bohème** (Bohemienleben) wurde in der sich etablierenden, bürgerlichen Gesellschaft zum Synonym für verlotterte Moral.

Mit der Thronbesteigung des Bürgerkönigs Louis Philippe im Jahr 1830 gewann die Bourgeoisie in Paris rasch an Einfluss. Der Wohlstand einer bürgerlichen Oberschicht mehrte sich rasant und bestimmte das öffentliche Leben in der Hauptstadt. Damit verbunden war auch ein kultureller Aufstieg der Metropole. Gleichzeitig strömten auch viele mittellose Künstler*innen unterschiedlichster Herkunft und Begabung nach Paris, in der Hoffnung, ein fruchtbares Umfeld für ihr künstlerisches Schaffen finden zu können. Doch das neue Mäzenatentum förderte nur solche Kunst, die sich als Statussymbole nutzen ließ oder als gewinnbringende Ware weiterverkauft werden konnte. Die Kommerzialisierung der Kunst hatte schon Mitte des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht. Das isolierte jene Künstler*innen, die sich der zeitgenössischen Mode nicht beugen wollten, und deshalb nicht für ihren Broterwerb sorgen konnten.

Es bildete sich eine neue Schicht heraus, die die Verhaltensregeln und Werte der Bourgeoisie verachtete, deren Prinzipien verspottete, und ihre vermeintliche Ungebundenheit feierte. Diese neue Bohème hauste vorrangig in den Stadtteilen Montmartre und Quartier Latin, erschöpfte sich aber in einem zur Schau getragenen Protest gegen die Lebensweise des Bürgertums und führte zu keinem Ziel. Ohne jeden Ehrgeiz wirklich etwas im Leben zu erreichen, beschränkten sich die Bohemiens auf die Missachtung der bestehenden Verhältnisse.

HENRI MURGER

Zu dieser Gruppe gehörte auch Henri Murger (1822–1861), Sohn eines Pariser Portiers. Ohne wirkliches Talent hatte er sich in den Kopf gesetzt, Maler zu werden, später probierte er es als Schriftsteller. Mit einer Vielzahl von Freunden schrieb er in Kaffeehäusern, wohnte im Winter in eiskalten Mansarden oder in Armenhäusern. Murger gab sich keinerlei Illusionen hin. In den seltensten Fällen schaffte ein Musiker, Maler oder Schriftsteller aus den Hinterhöfen Quartier Latins den Weg zum dauernden Erfolg.

Doch bei Murger geschah dieses Wunder. Die Zeitschrift **Le Corsaire de Satan** wurde auf ihn aufmerksam, stellte ihn ein und riet ihm, die Erlebnisse seines Bohemien-Lebens aufzuschreiben. So erschien von März 1845 bis April 1849 eine lose Folge von Feuilletons unter dem Titel **Scènes de la vie de bohème**. In diesen Artikeln hat Murger lediglich den Alltag seiner Hinterhof-Existenz festgehalten. Murger dichtete nicht, er schilderte nur. Mehr wollte er gar nicht, und es bleibt fraglich, ob er zu mehr fähig gewesen wäre. Nichtsdestotrotz fanden Murgers Feuilletons ein gewaltiges Echo und wurden schnell dramatisiert. Hier kommt allerdings Théodore Barrière ins Spiel (1821–1877). Barrière war im Gegensatz zu Murger ein wirkliches dramatisches Talent seiner Zeit, besonders stark war er in der Satire. Durch ihn erhielten Murgers eher nüchterne seismografische Bilder über die Existenzsorgen seiner Jugend eine emotionale, melancholische Seite und eine Prise trockener Ironie. Im Théâtre des Variétés kam es bereits 1849 zur erfolgreichen Uraufführung unter dem Titel **La vie de bohème**. Die um viele Personen reduzierte Dramenfassung, die auch einige Charaktere idealisierte, wurde zum absoluten Zugstück, so dass nur zwei Jahre später in einer umgearbeiteten Fassung der Roman **Scènes de la vie de bohème** erschien. Paris war zu dieser Zeit das absolute Zentrum aller Kunst- und Kultur-Interessierten in ganz Europa, sodass sich der Roman auf dem ganzen Kontinent verbreitete.

PUCCINIS DURCHBRUCH

Wie Puccini 40 Jahre später vom Bohème-Sujet erstmals erfuhr, ist nicht exakt überliefert. 1892, mitten in der Kompositionszeit von **Manon Lescaut**, soll sein Verleger Giulio Ricordi ihn erstmals auf diesen Stoff hingewiesen haben. Das entscheidende Ereignis fand ein knappes Jahr später im Februar 1893 statt. Der Erfolg der **Manon**-Uraufführung am 1. Februar in Turin war so überwältigend, dass Puccini sofort auch der internationale Durchbruch gelang.

Nur eine Woche später kam es in Mailand zur Weltpremiere der letzten Verdi-Oper **Falstaff**. Verdi signierte eine Fotografie für Puccini und schien, bei allen gravierenden stilistischen Unterschieden, einen Nachfolger für sein Lebenswerk gefunden zu haben. Dieser Meinung war vor allem auch Ricordi,

der Interesse hatte, dass nach dem **Manon-Lescaut**-Triumph Puccini sofort mit einer neuen Oper nachlegte. Der **Bohème**-Stoff war nach Murgers frühem Tod immer bekannter geworden.

PUCCINIS STUDIENJAHRE IN MAILAND

Puccini war im Prinzip damit einverstanden, als nächstes **La Bohème** zu vertonen. Ihm ging es aber weniger um Murgers Roman als um das studentisch-künstlerische Milieu, was ihn an seine gut zehn Jahre zurückliegende eigene Mailänder Studienzeit erinnerte. Mit einer gewissen Selbstkritik blickte der bereits arrivierte Künstler Puccini als Mittdreißiger auf diese Zeit zurück. Als er 1880 aus der toskanischen Provinz in die Großstadt Mailand kam, lebte er von der Hand in den Mund und war nicht ungefährdet, ins Bohemien-Leben komplett abzurutschen. In seiner Heimatstadt Lucca war er bereits musikalisch präpariert, was ihm ein Stipendium der italienischen Königin Margherita einbrachte. Ein vollkommen mittelloser Hungerleider war er nicht. Aber die Gefahr, über seine Verhältnisse zu leben, Müßiggang, Sorglosigkeit und mangelnde Disziplin waren ihm nicht fremd. Von seinem Mailänder Lehrern Amilcare Ponchielli und Antonio Bazzini hielt er nicht viel. Mehr profitierte er von Opernabenden in der Mailänder Scala, deren Besuch aber schon damals sehr kostspielig war.

„Viel brauche ich nicht zu tun“, berichtete er in Briefen an seine Mutter. Der Unterricht langweilte ihn, so dass er täglich in der Galleria auf und ab spazerte, viel Wein trank, rauchte und mit jungen Künstlerinnen poussierte. Kein Wunder, dass er seine Mutter in zahllosen Briefen um Geld und Lebensmittel bat. Zahlreiche Anekdoten aus Puccinis Studentenleben sind überliefert, die sich mehr oder weniger exakt in der **Bohème**-Oper wiederfinden. Sein Hauswirt hatte wenig Vertrauen in die Zahlungsfähigkeit des Mieters Puccini, so dass er die Briefe über die monatlichen Zahlungen des Stipendiums geöffnet haben soll. Noch 1910 erwähnte Puccini diesen Vorgang gegenüber einem Journalisten und verglich die Geschichte mit dem Verhalten seiner vier Burschen in der **Bohème**: „Leider sei er nie in den Genuss gekommen, seinen Hauswirt zu prellen“. Auch die Episode des verpfändeten Mantels hatte Puccini selbst erlebt, als er eine junge Balletttänzerin für einen Besuch in der Scala freihalten wollte. Ebenso finden sich in seinen Tagebuchaufzeichnungen Hinweise, dass Heringe zu seinen Hauptmahlzeiten gehörten. Das „Arme-Leute“-Essen hat in der Oper genauso seinen Niederschlag gefunden wie die Kreditgewährung durch den Besitzer einer Osteria. Puccini erwähnte selbst wie oft er mit Freunden in diesem Restaurant nahe der berühmten Galleria Vittorio Emanuele zechte und die Rechnungen erst nach Monaten und nicht ohne etliche Mahnungen beglichen wurden. Wer denkt da nicht unwillkürlich an das zweite Bild in **La Bohème** im Cafè Momus?



Ks. Armin Kolarczyk, Liangliang Zhao, Oğulcan Yılmaz, Jenish Ysmanov, Ks. Ina Schlingensiefen, John Pickering, Uliana Alexyuk, BADISCHER STAATSOPERNCHOR, STATISTERIE DES BADISCHEN STAATSTHEATERS

Die Lebendigkeit der vier Bohemiens in der Oper gründet nicht zuletzt darin, dass viele Episoden direkt aus dem früheren Leben des Komponisten in Mailand stammten.

DER MÜHSAME WEG MIT GIACOSA UND ILICA

Der Zufall wollte es, dass Ruggero Leoncavallo, der Komponist von **Pagliacci**, von seinem Verleger Sonzogno ebenfalls zu einer **Bohème**-Oper animiert worden war. Puccini sah diesem „Wettkampf“ gelassen. Lapidar formulierte er: „Er mag komponieren, ich werde komponieren. Das Publikum wird richten.“ Leoncavallo war über die Arbeit der beiden am gleichen Stoff weniger ange-tan. Die ursprüngliche Freundschaft der beiden aufstrebenden italienischen Opernstars erhielt nachhaltige Risse, zumal Leoncavallos **Bohème** nicht an-nähernd ein so nachhaltiges Echo erhalten sollte. Ricordi mahnte allerdings zur Eile, da es ihm wichtig erschien, vor dem Konkurrenten fertig zu werden.

Auf Vermittlung Ricordis kam es zur Zusammenarbeit mit dem Librettisten Giuseppe Giacosa (1847–1906) und Luigi Illica (1857–1919). Beide waren schon an **Manon Lescaut** beteiligt. Puccinis Helfer bei der Textgrundlage für die Oper der Prévost-Memoiren waren allerdings so mannigfaltig, dass erst **La Bohème** der wirkliche Startschuss dieses langjährigen Arbeitsver-hältnisses bedeutete. Giacosa ist heute vor allem als Librettist der wichtigs-ten Puccini-Opern bekannt. In Wahrheit gehörte er zu den bedeutendsten Schriftstellern Italiens im Übergang von der Romantik zum französisch be-einflussten Realismus. Illica war zwar weniger bedeutend, aber dennoch als Opern-Textdichter sehr begehrt. Über dreißig Libretti gehen auf sein Konto. Er lieferte schnell, so dass seine Dienste sehr gefragt waren. Diese „heilige Dreieinigkeit“ (ein Ausdruck Ricordis) verlief nicht immer reibungslos, was sich schon 1893 bei der Entstehung der **Bohème** zeigen sollte. Illica, der für den Handlungsentwurf und die Szenenaufteilung zuständig war, konnte schon im März 1893, eine erste Skizze vorlegen. Giacosa, der für die Ausgestaltung der Verse die Verantwortung trug, war bis auf das letzte Bild mit Illicas Arbeit weitgehend einverstanden. Beim ersten gemeinsamen Treffen im April 1893 hatte jedoch Puccini mannigfache Änderungswünsche, was beide Librettis-ten zur Verzweiflung brachte. Im Oktober 1893 drohte Giacosa ganz auszu-steigen, was Ricordi mit allen Mitteln verhindern wollte.

ABLENKUNGEN

Für den zähen Entstehungsprozess gab es gleich mehrere Gründe. Der **Manon**-Paukenschlag führte zu massenhaften Neueinstudierungen der Oper im In- und Ausland. Was die Qualität von Sänger*innen und Dirigenten anbelangt, war Puccini eher misstrauisch, so dass er auch zum Leidwesen Ricordis in die entlegenste Provinz fuhr, um Proben und Aufführungen zu überwachen.

Aufwendige Auslandsreisen verschlangen darüber hinaus viel Zeit und hielten ihm vom Komponieren ab.

Puccini war außerdem kein Vielschreiber. Außer Opern hat er fast nichts anderes komponiert, sieht man von ein paar Frühwerken der Kirchen- und Orgelmusik ab, die mit seiner Herkunft aus einer Domorganisten-Familie zu tun haben. So sorgfältig und detailreich er auch komponierte, beim Arbeiten hatte er keine Eile. Der frühe Erfolg hatte Puccini finanziell einigermaßen un-abhängig gemacht. Durch die Sicherung seiner materiellen Existenz konnte Puccini sich zudem seinen Lebenstraum erfüllen. In Torre del Lago, einem Städtchen in der Nähe von Lucca, konnte er ein kleines Haus erwerben. Hier in der freien Natur fühlte er sich wohler als in der Stadt. So sehr Puccini auch ein Kind der Zivilisation war und weltmännisch auftreten konnte, so sehr brauchte er den Ausgleich in der Natur. Die umliegenden Bauern waren stolz auf „ihren“ Maestro und verziehen ihm manche Extravaganzen. Hier konnte er seiner Jagd-Leidenschaft nachgehen und ein ungebundenes Leben führen.

Zu allen diesen Ablenkungen und anderen Verpflichtungen kam hinzu, dass Puccini im Frühjahr 1894 ernsthaft erwog, dass **Bohème**-Projekt zugunsten einer Oper nach der Erzählung **La Lupa** (Die Wölfin) von Giovanni Verga aufzu-geben. Diese heißblütige Geschichte, in der eine sizilianische Frau Mordopfer ihres viel jüngeren Liebhabers wird, faszinierte ihn, zumindest wollte er die Publikumsreaktion auf ein Theaterstück nach Vergas Erzählung abwarten. Das Entsetzen des Verlegers Ricordi war groß und geradezu verzweifelt er-mahnte er ihn, nicht mitten im Rennen um **Bohème** auszusteigen, zumal er schon viele Vorschüsse für Komponist und Librettisten gezahlt hatte.

DIE VOLLENDUNG

Doch Puccini besann sich im Sommer 1894 dann doch auf das **Bohème**-Vor-haben. Das zeitlose Liebesverhältnis zwischen Rodolfo und Mimì und die un-bekümmerte Sorglosigkeit der Bohemiens, inspirierten ihn letztendlich doch mehr als die handgreifliche sizilianische Leidenschaft von **La Lupa**, dessen musikalische Ausarbeitung er aufgab. Puccini versprach Ricordi, nachdem so viel Zeit vergangen war, von nun an kontinuierlich an der **Bohème**-Kompo-sition zu arbeiten. Krisen und Meinungsverschiedenheiten mit Giacosa, den Ricordi wieder zur Mitarbeit überreden konnte, und Illica waren aber noch nicht ausgeräumt.

Hauptstreitpunkt war der ursprünglich aus fünf Bildern bestehende Text-entwurf. Illica und Giacosa wollten ein ganzes Bild dazu verwenden, die Trennung zwischen Mimì und Rodolfo logisch zu erklären. Puccini fand diese „Logik“ eher hinderlich. Ihm ging es um die Situation für sich allein. Er hatte

weder ein Problem damit, sich von Murgers Text weitgehend zu entfernen, noch damit, die logischen Verknüpfungen in die Pausen zu verbannen. Während der gesamten Komposition vom Spätsommer 1894 bis zum Herbst 1895 kam es immer wieder zu Änderungs- und Kürzungsabsichten, die Illica und Giacosa zur Weißglut brachten. Letzten Endes blieb Puccini unnachgiebig und setzte sich mit seiner Hartnäckigkeit durch. Er bestand unter anderen auch darauf, das letzte Bild kurz zu halten und schnell zum Tod Mimis zu gelangen. Ein Solo Schaunards über die weibliche Untreue und ein Trinklied-Quartett wurde zum Ärger der Textdichter gestrichen. Gemessen an dem zähen Beginn arbeitete Puccini 1895 mit hohem Tempo, für Februar 1896 hatte Ricordi das Premierendatum mit dem Teatro Regio in Turin vereinbart und die Besetzungsfragen waren auch noch zu klären. Demnach musste es jetzt schnell gehen, Puccini war dazu, wenn er wollte, auch in der Lage. Vor allem in Anbetracht einer detaillierten Instrumentation und exakter Vortragsbezeichnungen für fast jeden Takt leistete Puccini Schwerstarbeit.

Wie stark er in die **Bohème**-Atmosphäre eintauchte, zeigt sich darin, dass er in Torre de Lago eine Künstlerkolonie errichtete. In einer Schenke ließ er einen Klub einrichten, der bald den Namen **Bohème-Klub** erhielt. Die Mitglieder verbrachten die halbe Nacht ausgelassen mit Kartenspiel und Gesprächen, während Puccini inmitten der lärmenden Gesellschaft am Klavier saß und komponierte. In diesem **Bohème-Klub**, den Puccini für seine Inspiration benötigte, wurde nach Beendigung der Oper ein legendäres Saufgelage veranstaltet. In einer turbulenten Siegesfeier wurde der Komponist von seinen Freunden in eine römische Toga gesteckt und ein Lorbeerkranz überreicht. Nie wurde der Abschluss einer Oper ausgiebiger gefeiert.

Nur wenige Tage später brach Puccini zu den Proben nach Turin auf. Obwohl mit Arturo Toscanini der wohl beste Uraufführungs-Dirigent zur Verfügung stand, war der Erfolg gemessen am **Manon-Lescaut**-Enthusiasmus eher verhalten. Politische Umstände wurden dafür verantwortlich gemacht. Ein drohender Krieg im kolonialen Protektorat Äthiopien sorgte für Unruhen. Aber auch die Presse sah mehrheitlich die Mischung aus komischen und ernsten Effekten, und die neuartigen, zum Teil dissonanten Töne kritisch. Sofort wurde die Oper in Rom, Mailand und Neapel nachgespielt. Aber erst die Einstudierung in Palermo 1897 brachte den Durchbruch. Noch im gleichen Jahr kam es in London und Berlin zu wichtigen Erstaufführungen im Ausland. Ein Jahr später folgte Paris. Der Siegeszug war nicht mehr zu stoppen. Seither gehört die Oper zu den beliebtesten im weltweiten Repertoirebestand.

DER BOHÈME-KLUB UND SEINE STATUTEN

Nicht denkbar ist der internationale Weltruhm Puccinis ohne seinen schrulligen und grotesken **Bohème-Klub**, der ihn an seine Mailänder Studentenbohème erinnerte. Zeugnis dieser unbekümmerten Lebensfreude voller Selbstironie und fast schon surrealistischer Einfälle sind seine „Statuten“. Auch sie sind ein Stück **Bohème**.

1. **Die Mitglieder des Bohème-Klubs, 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 Mitgliedsgeld einzusammeln.**
4. **Der Schatzmeister ist ermächtigt, sich mit dem Geld heimlich davonzumachen.**
5. **Die Beleuchtung 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.**



CAFÉ

CAFÉ
Momus

Menu board with text and illustrations.

Jenish Ysmanov, Ks. Ina Schlingensiepen, Liangliang Zhao, Oğulcan Yılmaz, Ks. Armin Kolarczyk, Uliana Alexyuk, BADISCHER STAATSOPERNCHOR, CANTUS JUVENUM, STATISTERIE DES BADISCHEN STAATSTHEATERS

EINE UNFASSBAR THEATRALE MUSIK

Dramaturg Matthias Heilmann im Gespräch mit Dirigent Georg Fritzsch

Welche Erfahrungen haben Sie mit Puccinis „La Bohème“ und wann sind Sie dem Werk das erste Mal begegnet?

Der erste Kontakt zu **La Bohème** war bereits an meinem Studienort in Dresden, als 1982/83 Christine Mielitz die Oper dort inszenierte. Als junger Cellist bin ich damit in die frisch renovierte Semperoper umgezogen und habe das Werk oft gespielt. Meine erste eigene Opern-Einstudierung als Dirigent war auch **La Bohème** und 2002 stand ich damit in Dresden auch das erste Mal am Pult. Diese Oper hat mich von Anfang an begleitet. Dadurch ergab sich eine intensive Beziehung.

Auffällig ist die Kompaktheit der Partitur. Dennoch ist die Musik sehr abwechslungsreich. Es gibt harte Schnitte und scharfe Kontraste. Was muss die musikalische Leitung beachten?

Die Partitur ist sehr genau geschrieben. Das kennt man sonst nur von Gustav Mahler oder der Neuen Wiener Schule. Puccini überlässt den Interpret*innen keine Freiheiten wie bei Wagner oder Strauss. Alle Vortragsbezeichnungen, ob *ritenuto* oder *ritardando* gespielt werden soll, hat er exakt festgelegt. Natürlich hat es einen veristischen Grundansatz, in der Kompaktheit der Musik findet sich auch die Kompaktheit der ganzen Geschichte wieder. Das ist ein großer Vorteil. Die Musik ist unheimlich theaterwirksam konzipiert, und gleichzeitig wahrhaftig und lebensnah. Es geht ja um sehr junge Menschen, die mit einer tödlichen Krankheit konfrontiert werden. Sie bricht in ihre extreme Lebenssituation herein. Die Natürlichkeit der jungen Menschen versuche ich durch frische Tempi und wenig Senti-ment zu erhalten.

Besteht die Gefahr der Sentimentalität oder Rührseligkeit trotzdem?

Die Gefahr ist auf jeden Fall gegeben. Die Sentimentalität ist in dieser Oper schon da. Doch durch die Authentizität und Wahrhaftigkeit der Figuren kann dieser Sentimentalität entgegengewirkt werden. Ich werde sie auf keinen Fall verstärken.

Sehen Sie die Musik als typisch Französisch an, obwohl Puccini erst nach der Uraufführung erstmals nach Paris kam?

Die Musik ist nicht mehr Französisch als das Japanische in **Madama Butterfly** oder das Chinesische in **Turandot**. Natürlich hatte Puccini einen Blick für Frankreich und eine detaillierte Vorstellung dieser benachbarten Kultur. Die Atmosphäre des Pariser Montmartre hat er sehr gut gezeichnet. Mailand und Paris sind auch nicht so weit auseinander. Es ist ein Blick in die Großstadt. Insgesamt steht **La Bohème** in der Tradition der italienischen Oper und ist in vielerlei Hinsicht ur-italienisch.

„La Bohème“ wird immer wieder gespielt. Worin liegt die Popularität, an der Wiederkehr vieler Themen und Motive?

In dieser Musik steckt ein unfassbares Kompendium an Emotionen. Die Oper enthält großartige Musik und hat eine wunderbare Szenerie, wodurch die Menschen eine große Wahrhaftigkeit spüren. Es geht grundsätzlich um den Umgang mit dem Leben, sodass das Stück eine unmittelbare Nahbarkeit bekommt, der man sich nicht entziehen kann und eine große Sogwirkung entwickelt.

Das letzte Bild besteht hauptsächlich aus Reminiszenzen vergangener Szenen. Das wurde Puccini vorgeworfen. Zurecht?

Es ist auf keinen Fall eine Schwäche, dass Puccini im letzten Bild Motive des ersten Teils wieder aufgreift, sondern sogar dramaturgisch vollkommen richtig. Er kehrt ja in den Raum des Anfangs wieder zurück. Die Geschehnisse um die jungen Liebenden bauen auf die klare Abfolge auf: 1. Bild: Begegnung der Liebenden im besonderen Raum; 2. Bild: Wie sich das Leben daraus entwickelt; 3. Bild: Der Abschied, die Trennung von der Begegnung im Raum; 4. Bild: Die glasklare Begegnung mit der Vergangenheit und dem Tod.

Ist Puccini ein moderner Komponist im Vergleich zu seinen Zeitgenossen Mahler und Strauss?

Modernität verbindet sich für mich ganz klar mit Zeitlosigkeit. In diesem Sinne ist **La Bohème** absolut zeitlos, und damit sogar hypermodern. Puccini hat nicht so visionär wie Mahler das 20. Jahrhundert mit allen Fortschritten, aber auch allen Katastrophen vorausgeahnt. Das war nicht seine Absicht. Aber Strauss, Mahler und Puccini sind alle auf ihre Art modern.



Ks. Armin Kolarczyk, Jenish Ysmanov

KONTRASTE UND LEICHTIGKEIT

Zur Musik von **La Bohème**

Die Musik in dieser Oper Puccinis gehört zweifelsohne zum Besten, was in dieser Zeit überhaupt komponiert wurde. Ein Qualitätsmerkmal ist die erstaunliche Leichtigkeit, mit der in **La Bohème** eine Liebestragödie komponiert wurde. Ein beständiges Wechselspiel zwischen episodentypischer Handlung und atmosphärisch gegensätzlicher Stimmung wirkt auf den ersten Blick improvisiert, folgt aber einem exakten Organisationsplan. Das erste Bild ist in zwei Teile unterteilt: Zu Beginn erleben wir vier in den Tag hineinlebende Burschen ohne innere Bindung an ihre Kunst, die ihre Misere mit fröhlichen Scherzen ausblenden. Puccini komponiert diese Situation mit sprühendem Scherzo im schnellen 2/4- oder 6/8-Takt. Ständig löst ein flüchtiger Gedanke in rascher Staccato-Deklamation den anderen ab. Exemplarisch sei das flackernde Feuer genannt, das Rodolfos Dramenfragment verzehrt. Quintsextakkorde werden so gelegt, dass sie den Eindruck der Bitonalität (gleichzeitige Verwendung von zwei Tonarten im Orchester) erzeugen.

Mit dem zögernden Klopfen Mimis wandelt sich die Musik nachhaltig. Das Orchester schleicht sich geradezu in ihr Thema hinein. Die Führung wechselt von den Holzbläsern zu den Streichern. Das helle Licht des Anfangs verdunkelt sich, die Stimmung wird wärmer, gedämpfter. Das schnelle Parlanto des Beginns macht getragenen Melodien Platz. Auch wenn mit einem kurzen Hustenanfall Mimis ein düsteres Anzeichen ihrer tödlichen Krankheit ein musikalisches Vorzeichen ertönt, hören wir einen gleichmäßigen Herzschlag zweier Menschen, die sich sofort zueinander hingezogen fühlen. Auch bei der alltäglichen Situation des Schlüsselsuchens, den Rodolfo in Wahrheit sehr schnell gefunden und eingesteckt hat, bricht keinerlei Hektik auf. Die Musik bleibt im warmen Fluss und leitet zu den beiden Arien über. Mimis Arien-Schluss wird durch das ungeduldige Rufen der auf der Straße wartenden Bohemiens unterbrochen. Dadurch wird Monotonie vermieden, und das Schlussduett, aus Reminiszenzen der Rodolfo-Arie aufbauend, steigert sich zum leidenschaftlichen Klang des Liebethemas. Am Schluss erweist sich Puccini als Meister der Poesie. Nach dramatischem Aufschwung endet das Bild mit einer flüsternden Wiederholung des **Gelida-manina**-Motivs im Orchester.

Das Quartier-Latin-Bild ist ganz durch die bunte und lebhaftige Atmosphäre des Weihnachtsabends geprägt. Drei helle Trompeten schmettern eine rasante Musik voller Trubel, Lärm und Aufregung, die in den folgenden Szenen den Grundton ausmacht. Puccini lenkt

das Interesse ständig zwischen der lauten Menge und den Solist*innen hin und her. Die Hektik, die die Kinder dem Spielwarenhändler Parpignol bereiten, löst er mit kurzen lyrischen Episoden der Protagonist*innen ab. Ein wichtiges Detail wird oft übersehen. Puccini bringt in dem Moment, in dem Rodolfo Mimì seinen Freunden vorstellt **Quest è Mimì, gaja fioraja**, sogar das Totengeläut für wenige Sekunden im Orchester unter. Im zweiten Teil des Bildes lenkt Puccini den Fokus ganz auf die Musette-Figur. Ihr Walzer hat bei aller Show und gewaltigen Intervallsprüngen einen lyrischen Kern. Sie singt ihn zunächst fast allein, kurze Einwürfe der anderen Personen fehlen allerdings nicht, was diese Oper ständig begleitet. Der Walzer endet aber als abgerundetes Sextett. Diese Wiederholung zeigt, dass Marcello schon längst ihren Verführungskünsten erlegen ist.

Im dritten Bild fallen musikalisch deutliche Schatten auf die Liebesbeziehung. Die Orchestereinleitung beschwört einen kalten Februar-Morgen. Ein fahles Tremolo von leeren Quinten der Violoncelli setzt sich über hundert Takte fort. Flöten und Harfe begleiten diese Stimmung in Quintparallelen, die den Schneefall hörbar machen. Gläserne Klänge vermitteln Kälte aber auch Zerbrechlichkeit. Mimis Gespräch mit Marcello wird von nervösen Triolen begleitet. Ihre Angst über die veränderten Gefühle ihres Liebhabers könnte nicht deutlicher gestaltet werden. Die Qual der Eifersucht wird mit fallenden Phrasen unterstrichen. Dennoch zeigt dieses Bild, wie viel Leidenschaft zwischen Rodolfo und Mimì immer noch vorhanden ist. Der innige Gesang lässt das Publikum kaum glauben, dass hier von Trennung die Rede ist. Die Wiederholung von **Addio dolce svegliare** charakterisiert die Unterschiedlichkeit der beiden Paare. Die harmonische Zartheit Mimis und Rodolfos werden den ständigen Streitereien zwischen Marcello und Musette wirkungsvoll entgegengesetzt.

Der Aufbau des letzten Bildes entspricht dem ersten Bild. Es beginnt mit einer fieberhaften, fast zwanghaften Heiterkeit, mit der die allgemeine Tristesse der Bohemiens überspielt wird. Verlustängste, Einsamkeit und Existenzsorgen werden durch künstliche Fröhlichkeit verschleiert. Der Rhythmus ist gespannt, die Orchestrierung rau mit häufigem Blecheinsatz. In diese groteske Stimmung platzt Musette mit der sterbenskranken Mimì hinein. Die Tonart wechselt mit einem heftigen Ruck von B-Dur nach e-Moll. Einige haben Puccini vorgeworfen, dass das letzte Bild nur vorrangig aus Reminiszenzen besteht. Dabei war es angebracht, Motive und Themen aus den ersten beiden Bildern aufzugreifen, wenn sich Mimì und Rodolfo an ihre erste Begegnung erinnern. Außerdem erzählt das Orchester den Fortgang der Tragödie psychologisch stimmig. Die Gesangslinie fällt Takt für Takt stufenweise nach unten. Mimis Tod ist mehr ein Verlöschen als ein dramatisches Ende. Die Musik wird zarter und transparenter, fast wie auf einen Flüsterton reduziert, je mehr das Leben Mimì verlässt. Ganz am Ende konnte sich Puccini typisch veristisch Versuchung aber nicht entziehen. Nachdem Mimì für immer eingeschlafen ist, wiederholt er das Todesmotiv durch ein Orchesternachspiel im dreifachen Forte und kombiniert es mit den grellen Blechakkorden des Beginns. Wie das Fallbeil einer Guillotine fallen die allerletzten Takte auf das Publikum nieder.



Jenish Ysmanov, Liangliang Zhao, Ks. Armin Kolarczyk, Ogulcan Yilmaz

ZEITTADEL

- 1858** 22. Dezember: Giacomo Puccini als fünftes Kind des Domorganisten und Musikdirektors Michele Puccini und seiner Frau Albina, geb. Magi in Lucca geboren
- 1864** 18. Februar: Tod des Vaters
- 1866** Erster Musikunterricht bei seinem Onkel Fortunatus Magi, später Direktor des Konservatoriums in Venedig
- 1868** Chorknabe am San Martino und San Michele in Lucca
- 1872** Organistendienst an Kirchen der Umgebung Luccas
- 1874** Erste Kompositionen für Orgel
- 1880** Beginn des Studiums in Mailand bei Amilcare Ponchielli und Antonio Bazzini
- 1883** Abschluss des Studiums
14. Juli: Uraufführung des **Capriccio sinfonico** in Mailand
September bis Dezember: Arbeit an der ersten Oper **Le Villi**
- 1884** 31. Mai: Uraufführung von **Le Villi** im Teatro dal Verme, Mailand
17. Juli: Tod der Mutter
Beginn der Lebensgemeinschaft mit Elvira Bonturi
- 1886** 21. Dezember: Sohn Antonio geboren
- 1887** 5. Februar: Puccini erlebt die Uraufführung von Verdis **Otello** an der Mailänder Scala
- 1889** 21. April: Uraufführung von Puccinis zweiter Oper **Edgar** an der Mailänder Scala
- 1892** Oktober: Vollendung von **Manon Lescaut**
- 1893** 1. Februar: triumphale Uraufführung von **Manon Lescaut** im Teatro Regio, Turin
Puccini erlebt die Uraufführung von Verdis **Falstaff** an der Mailänder Scala
Kauf eines Hauses in Torre del Lago in der Gemeinde Viareggio
- 1895** 10. Dezember: Vollendung von **La Bohème**
- 1896** 1. Februar: Uraufführung von **La Bohème** im Teatro Regio, Turin
- 1898** April: erster Besuch von Paris, Besuch beim Schriftsteller Victorien Sardou
13. Juni: Erstaufführung von **La Bohème** in Paris
- 1899** Vollendung von **Tosca**

- 1900** 14. Januar: Uraufführung von **Tosca** im Teatro Constanzi, Rom
Sommer: Reise nach London
- 1903** 25. Februar: schwerer Autounfall
27. Dezember: Vollendung von **Madama Butterfly**
- 1904** 3. Januar: heimliche Hochzeit mit Elvira nach zwanzigjährigem Zusammenleben
17. Februar: Uraufführung von **Madama Butterfly** an der Mailänder Scala
- 1905** Sommer: Reise mit Elvira nach Südamerika (Argentinien)
- 1906** 2. September: Tod des Puccini-Librettisten Giacomo Giacoso
- 1907** Januar/Februar: Reise nach New York zur amerikanischen Erstaufführung von **Madama Butterfly** (11. Februar)
- 1909** Januar: Puccini trennt sich vorübergehend von Elvira (bis Juli 1910)
- 1910** 6. August: Vollendung von **Das Mädchen aus dem goldenen Westen**
November: Reise in die USA mit Sohn Antonio und Verleger Tito Ricordi
10. Dezember: Uraufführung von **Das Mädchen aus dem goldenen Westen** an der Metropolitan Opera, New York
- 1912** August: Kuraufenthalt in Karlsbad
November: Reise nach Marseille, Besuch bei Gabriele d'Annunzio
- 1914** März: Reise nach Berlin
September: Beginn der Arbeit an **La Rondine**
- 1916** Frühjahr: Vollendung von **La Rondine**
November: Vollendung von **Der Mantel**
- 1917** 27. März: Uraufführung von **La Rondine** am Teatro Monte Carlo
September: Vollendung von **Schwester Angelica**
- 1918** 20. April: Vollendung von **Gianni Schicci**
14. Dezember: Uraufführung des **Triptychon** an der Metropolitan Opera, New York
- 1921** Mitte Juni: Beginn der Arbeit an **Turandot**
- 1922** Sommer: Übersiedlung nach Viareggio
August: Autoreise durch die Schweiz, Deutschland und den Niederlanden
- 1924** Februar: erste Anzeichen der tödlichen Krankheit Kehlkopfkrebs
4. November: Reise nach Brüssel; Aufnahme in die Klinik
29. November: Puccini gestorben
3. Dezember: Trauerfeier in Mailand
- 1925** 25. April: Uraufführung der **Turandot** an der Mailänder Scala





GEORG FRITZSCH
Musikalische Leitung

Georg Fritzsich stand am Pult der Sächsischen Staatskapelle Dresden, der Dresdner Philharmonie, des Deutschen Symphonie-Orchesters sowie Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin, des Staatsorchesters Stuttgart und des Gürzenich-Orchesters Köln. Er dirigierte unter anderem an der Semperoper Dresden, der Deutschen Oper am Rhein und an der Staatsoper Stuttgart. Internationale Gastspiele führten ihn nach Frankreich, Österreich, Italien, Niederlande, Israel, Südafrika, Südkorea, Taiwan und in die USA. Im Jahr 2019 dirigierte Georg Fritzsich den **Ring des Nibelungen** zur Wiedereröffnung am Grand Théâtre de Genève. Seit der Spielzeit 2020/21 ist Georg Fritzsich Generalmusikdirektor der BADISCHEN STAATSKAPELLE und des BADISCHEN STAATSTHEATERS. Er dirigiert diese Saison **Der fliegende Holländer, Salome, Elektra, Die lustige Witwe** und **La Bohème**.



YURA YANG
Nachdirigat

Im Anschluss an ihr Studium an der Hochschule für Musik in Detmold war Yura Yang am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen von 2013 bis 2018 als Solorepetitorin mit Dirigiervpflichtung engagiert. Dort übernahm sie die musikalische Leitung von **Die Zauberflöte, Don Giovanni** und **L'elisir d'amore**. In der Spielzeit 2018/19 engagierte sie das Theater Kiel als Kapellmeisterin und musikalische Assistentin des GMD Georg Fritzsich. Dort übernahm sie u. a. das Dirigat für **Cavalleria Rusticana, Pagliacci, Schwanensee**, sowie **Die Frau ohne Schatten**. 2019/20 war Yura Yang 1. Kapellmeisterin sowie Stellvertreterin des Generalmusikdirektors am Theater Aachen. Als 1. Koordinierte Kapellmeisterin und Assistentin des Generalmusikdirektors am STAATSTHEATER KARLSRUHE dirigiert sie 2022/23 u. a. **Die Gärtnerin aus Liebe, Carmen, Salome** und **Rusalka**.



ULRICH PETERS
Regie

Von 1997 bis 1999 arbeitete Ulrich Peters als Oberspielleiter des Musiktheaters und Leiter der HÄNDEL-FESTSPIELE am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Von September 1999 bis Juli 2007 war er Intendant am Theater Augsburg, es folgte seine Intendanz am Staatstheater am Gärtnerplatz in München bis 2012. 2012/2013 wechselte er als Generalintendant ans Theater Münster. Neben Inszenierungen am eigenen Haus ist Peters regelmäßig als Gastregisseur tätig, so u. a. am STAATSTHEATER KARLSRUHE, am Landestheater Salzburg sowie am New National Theatre Tokio. Ulrich Peters ist im Vorstand der „Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins“ und der französischen Intendantenvereinigung „Chambre Professionnelle des Directeurs d'Opéra“ sowie Mitglied im Verwaltungsrat und im Tarifausschuss des Deutschen Bühnenvereins.



ANDREAS BECKER
Bühne & Kostüme

Der gebürtige Münchner begann 1994 seine Theaterlaufbahn an der Augsburger Puppenkiste. Er schuf als Figurenbauer unzählige Marionetten, die noch heute im Repertoire, im Kino, im Fernsehen und diversen Museen zu bestaunen sind. Außerdem arbeitete er dort als Regisseur und Ensemblemitglied. Von 2003 bis 2008 studierte er Bühnen- und Kostümbild an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Andreas Becker schuf Ausstattungen in den Sparten Musiktheater, Schauspiel, Musical und Ballett unter anderem an der Staatsoper Stuttgart, dem Landestheater Innsbruck, den Theatern Freiburg, Münster, Aachen und Coburg. Seit 2013 ist er Dozent für Figurenbau, Inszenierung und Regie am Figurentheaterkolleg in Bochum. Mit der Ausstattung der Oper **La Bohème** debütiert Andreas Becker am BADISCHEN STAATSTHEATER.



STEFAN WOINKE

Licht

In den frühen 1990er Jahren hat Stefan Woinke als Abendaushilfe bei der Beleuchtungsabteilung erste Erfahrungen am STAATSTHEATER gemacht. Nach dem Abschluss seines Elektrotechnikstudiums an der damaligen Technischen Hochschule (heute KIT) war er ein Jahr lang als Beleuchter in der INSEL tätig, bevor er Beleuchtungsmeister wurde. Seit 2011 ist er Leiter der Beleuchtungsabteilung des STAATSTHEATERS. Hier war er einer der ersten Ausbilder für Veranstaltungstechnik und Mitglied im IHK Prüfungsausschuss. Am STAATSTHEATER sowie bei Gastspielen im In- und Ausland hat er an zahlreichen Produktionen der Sparten BALLETT, SCHAUSPIEL und OPER mitgewirkt. In der Spielzeit 2022/23 beleuchtet er unter anderem **Der fliegende Holländer** und **La Bohème** am STAATSTHEATER sowie **Arabella** an der Deutschen Oper Berlin.



ULRICH WAGNER

Chorleitung

Ulrich Wagner studierte an der Musikhochschule Köln Komposition bei Krzysztof Meyer und Mauricio Kagel sowie Dirigieren bei Volker Wangenheim. 1995 wurde er als Solorepetitor, später Studienleiter und Kapellmeister ans Theater Krefeld-Mönchengladbach engagiert. 2003 wechselte er ans STAATSTHEATER und war dort zunächst als Studienleiter, Kapellmeister und Leiter des Opernstudios tätig. Seit Herbst 2009 ist er neben seinen dirigentischen Aufgaben Leiter des BADISCHEN STAATSOPERNCHORES und des Extrachores. Seit 2003 leitet er hier die **Kinderkonzerte** und die Konzertreihe **Nacht Klänge**. Als Gastdirigent stand er u. a. am Pult des Beethoven-Orchesters Bonn, der Deutschen Händel-Solisten, des WDR Rundfunkchors und des Ensemble Modern. Er dirigiert 2022/23 Vorstellungen von **Die Zauberflöte**, **Die lustige Witwe**, **Carmen** und **Maria Stuart**.



Ks. Armin Kolarczyk, Uliana Alexyuk

**NUTTHAPORN THAMMATHI** Rodolfo

Der 1988 in Thailand geborene Tenor erhielt seine Gesangsausbildung am College of Music der Mahidol University in Bangkok. Als Ensemblemitglied des STAATSTHEATERS debütierte er in der Titelpartie von Gounods **Faust** und war hier u. a. auch als Alfredo in **La Traviata**, Don Ottavio in **Don Giovanni** und Rinuccio in **Gianni Schicchi** zu erleben.

**JENISH YSMANOV** Rodolfo

Nach dem Studium in seiner Heimatstadt Bischkek nahm der Tenor an der Plácido Domingo Academy in Valencia teil. Mit Rollen wie Rodolfo, Don Ottavio, Pinkerton und Duca di Mantova war er in zahlreichen Opernhäusern Italiens zu hören. Als Ensemblemitglied in Karlsruhe stellt er sich als Don José in **Carmen** und Rodolfo in **La Bohème** vor.

**Ks. ARMIN KOLARCZYK** Marcello

Der in Trento aufgewachsene Bariton sang am Theater Bremen, bevor er nach Karlsruhe kam. Hier gestaltet er große Mozart- und Wagner-Partien, Doctor Atomic, Orest, Wagnerdämon in **Wahnfried**, **Simon Boccanegra** und Danilo in **Lustige Witwe**. 2015 wurde ihm der Kammer-sänger-Titel für seine künstlerischen Leistungen verliehen.

**Ks. TOMOHIRO TAKADA** Marcello

Der japanische Bariton war von 2007 bis 2020 fest an der Oper Kiel, wo er die großen Rollen seines Fachs sang. Er ist Kammer-sänger der Landeshauptstadt Kiel und gastierte u. a. an der Staatsoper Stuttgart und an der Komischen Oper Berlin. Seit 2020/21 ist er Ensemblemitglied des STAATSTHEATERS und sang hier u. a. die Titelpartie in **Gianni Schicchi**.

**OĞULCAN YILMAZ** Shaunard

Der türkische Bassbariton war im Opernstudio der Bayerischen Staatsoper, wo er u. a. als Lothario in Thomas' **Mignon** auftrat. An der Staatsoper Ankara sang er die Titelpartie in **Die Hochzeit des Figaro**. 2016 gastierte er beim Rossini Festival Pesaro als Lord Sidney in **Il viaggio a Reims**. Ab 2023/24 gehört er zum Ensemble am BADISCHEN STAATSTHEATER.

**VAZGEN GAZARYAN** Colline

Der armenische Bass gastierte als Oroveso in **Norma** an der New Yorker Met, sang Mephisto an der Ungarischen Staatsoper, Hunding unter Kent Nagano sowie in Genua, Lissabon, Mannheim und der Londoner Barbican Hall. 2018 wechselte er aus Erfurt ins Ensemble des STAATSTHEATERS, wo er 2022/23 u. a. Daland und Wassermann singt.

**LIANGLIANG ZHAO** Colline

Der chinesische Bass studierte zunächst in seiner Heimat, bevor er einen Masterstudiengang an der Hochschule für Musik Karlsruhe abschloss. Es sammelte Bühnenerfahrung u. a. als Gremin in **Eugen Onegin**, Colline in **La Bohème** und Falstaff in **Die lustigen Weiber von Windsor**. Ab 2023/24 gehört er zum Ensemble am BADISCHEN STAATSTHEATER.

**LUIZ MOLZ** Benoît

Der brasilianische Bass kam nach einem Engagement am Theater Freiburg ans STAATSTHEATER. Seit 2001 war er Mitglied im Karlsruher Ensemble, wo er in über 60 Partien zu hören war, u. a. in der Titelpartie von Boitos **Mefistofele**. Seit der Spielzeit 2016/17 ist er Mitglied des BADISCHEN STAATSOPERNCHORES.

**JOHN PICKERING** Alcindoro

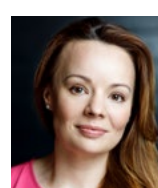
Der gebürtige Australier war Ensemblemitglied in Bielefeld und Leipzig und hatte Gastauftritte in Bayreuth, Hannover, München und Berlin. Am STAATSTHEATER KARLSRUHE sang er zunächst als Gast, von 1997 bis 2009 im Ensemble u. a. Dancaïro in **Carmen**, Dr. Cajus in **Falstaff**, Alfred in **Die Fledermaus**, Herodes in **Salome** und die Hexe in **Hänsel und Gretel**.

**Ks. INA SCHLINGENSIEPEN** Mimi

Die deutsche Sopranistin wurde als Elisabetta in **Roberto Devereux** am STAATSTHEATER in der **Opernwelt** als Sängerin des Jahres nominiert. Ihre Vielseitigkeit bewies sie auch als Titelheldin in **Anna Bolena** und Agathe im **Freischütz**. Zuletzt sang sie am STAATSTHEATER die Titelpartie in **Die lustige Witwe** und Arminda in **Die Gärtnerin aus Liebe**.

**MATILDA STERBY** Mimì

Die schwedische Sopranistin studierte in ihrer Heimatstadt Oslo und war als Gräfin in **Die Hochzeit des Figaro** in Hannover und Klagenfurt, sowie als Fiordiligi in **Così fan tutte** und Marie in **Die verkaufte Braut** in Göteborg zu sehen. In der Spielzeit 2022/23 gehört sie zum Ensemble und singt in Karlsruhe u. a. Micaëla in **Carmen** und Mimì in **La Bohème**.

**ULIANA ALEXYUK** Musetta

Die Ukrainerin gehört seit 2015 zum Ensemble des STAATSTHEATERS. Hier sang sie Adina, Nanetta, Musetta, Julia in den **Romeo**-Opern von Bellini und Gounod, Susanna, Servilia, Celia in **Lucio Silla** und die Titelpartie in **Das schlaue Fuchslein**, außerdem Olympia in **Hoffmanns Erzählungen**, Pamina und Gretel sowie Lauretta in **Gianni Schicchi**.



OLIVER HUTTEL Parpignol

Der gebürtige Hesse studierte zunächst in Hannover Bassposaune und Gesang, jetzt an der Hochschule für Musik Karlsruhe, wo er 2022 sein Debüt als Hexe in **Hänsel und Gretel** gab. 2022 erhielt er ein Deutschlandstipendium und ist nun Stipendiat der Gesellschaft der Freunde des BADISCHEN STAATSTHEATERS.



ALEXANDER HUCK Sergeant der Zollwache

Nach der Gesangsausbildung und dem Besuch der Opernschule in Karlsruhe kam Alexander Huck 2000 in den BADISCHEN STAATSO-
PERNCHOR. Seit 2004 war er hier in vielen solistischen Partien zu hören, beispielsweise als Sciarrone in **Tosca**.



DMITRIJUS POLESCIUKAS Sergeant der Zollwache

Der Bassist studierte in Vilnius/Litauen. Er war er am Litauischen Nationaltheater als Chorsänger engagiert und trat dort solistisch u. a. als Saretzki in **Eugen Onegin**, Sergeant in **Manon Lescaut** und Ariodate in **Serse** auf. Seit 2014 ist er Mitglied des STAATSOPERNCHORES und sang u. a. Pristov und Mitiuch in **Boris Godunov**.



EDGARS SKARBULIS Ein Zöllner

Der lettische Bass-Bariton studierte in Riga und Mannheim und war von 2013 bis 2018 im Opernchor der Lettischen Nationaloper, wo er auch Solopartien übernahm. Seit der Spielzeit 2021/22 ist Skarbulis Mitglied im BADISCHEN STAATSOPERNCHOR. Er tritt im STAATSTHEATER auch als Solist auf, z. B. als Bär Balu im Kinderkammerkonzert **Dschungelbuch**.



LUKAS ZIOLKIEWICZ Ein Zöllner

Der polnische Bassist studierte in seiner Heimatstadt Posen Sologesang und sang im Extrachor des Teatr Wielki. Nach einem Engagement in Kiel wechselte er ans Theater Nordhausen, wo er in verschiedenen Solopartien auf der Bühne stand. Seit Juni 2014 ist er Mitglied im BADISCHEN STAATSOPERNCHOR und war u. a. als Zöllner in **La Bohème** zu hören.



BILDNACHWEISE

UMSCHLAG Felix Grünschloß
PROBENFOTOS Felix Grünschloß
PORTRÄTS Felix Grünschloß, Danica Schlosser, Lioba Schöneck, Darja Stravs Tisu, Falk von Trautenberg, privat

TEXTNACHWEISE

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge von Dr. Matthias Heilmann für dieses Programmheft.

Sollten wir Rechteinhaber*innen übersehen haben, bitten wir um Nachricht.

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**
Spielzeit 2022/23
Programmheft Nr. 728
Stand 20.6.23

www.staatstheater.karlsruhe.de

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

INTENDANT
Dr. Ulrich Peters

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR
Johannes Graf-Hauber

KÜNSTLERISCHE BETRIEBSDIREKTORIN
Uta-Christine Deppermann

OPERNDIREKTORIN
Nicole Braunger

CHEFDRAMATURGIN
Sonja Walter

REDAKTION
Dr. Matthias Heilmann

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS Berlin

GESTALTUNG
Caroline Kleeberger

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe



**DIE LIEBE IST NOCH
SÜSSER ALS HONIG!**

**JE NACH GESCHMACK,
HONIG ODER GALLE!**

**BADISCHES
STAATS KARLSRUHE
THEATER**