

Das Filmische in Puccinis Oper La Bohème und Larsons Musical Rent. Strukturelle und inhaltliche Verknüpfungen von Film und Musiktheater

Dana Pflüger (München)

Abstract:

Dieser Artikel geht von der Annahme aus, dass die Entstehung des Films 1895 flankiert war von einem breiteren gesellschaftlichen Streben nach bewegten Bildern, auch – und vor allem – in der Sparte des Musiktheaters. Am Beispiel von Puccinis Oper *La Bohème* und der hundert Jahre später komponierten Musical-Adaption desselben Stoffes von Larson (*Rent*) werden zunächst strukturelle Analogien zwischen einigen filmischen Verfahrensweisen (Schnitt- und Montagetechnik, Zoom, Schwenk, Überblende) und bestimmten musikalischen oder dramaturgischen Gegebenheiten in den genannten Musiktheaterwerken aufgezeigt. Anschließend wird die Tatsache, dass in *Rent* das Filmedrehen zur wichtigen Handlungskomponente des *Bohème*-Stoffes werden konnte, auf entsprechende Anlagen bereits in der Figurendisposition von *La Bohème* zurückgeführt.

Oper ohne Film und Film ohne Oper sind nicht vorstellbar, und Filmgeschichte ohne Operngeschichte und umgekehrt kann nicht gedacht werden. Gerade die Frühgeschichte des Films [...] ist, ohne die Oper einzubeziehen, kaum möglich. (Franzreb/Mungen 2009, 456)

Im Laufe des Jahres 1895 wurden drei Erfindungen aus drei Ländern zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt: im Mai der *Eidoloscope* von Lauste in New York, im November der *Bioscop* der Brüder Skladanowsky in Berlin und schließlich am 28. Dezember der *Cinématographe* der Brüder Lumière in Paris. Alle drei Apparaturen dienten der öffentlichen Vorführung von bewegten Bildern vor Besuchern und markieren die Geburtsstunde des Films.

Eine weitere Geburtsstunde ereignete sich nur einen Monat später, am 1. Februar 1896 in Turin: die Uraufführung von Puccinis Oper *La Bohème*. Die Entstehungszeit von *La Bohème*¹ überschneidet sich damit größtenteils mit der des Mediums Film.

Ist es vermessen, filmische Elemente in einer Oper zu suchen, bevor es den Film überhaupt gab? Nicht, wenn man die Vorläufer des Filmes, die Fotografie und ihre zahlreichen Bestrebungen sich in bewegte Bilder zu verwandeln, mit berücksichtigt. Auch Puccini blieb davon nicht unberührt – ist doch überliefert, dass er zur Vorbereitung für seine ursprünglich statt *La Bohème* geplante Oper *La Lupa* extra nach Sizilien fuhr, um Land und Leute zu fotografieren, damit die Aufnahmen es ihm später erleichtern würden, seine Aufführung möglichst realistisch zu gestalten.² Die Bühne als täuschend echtes Abbild der Wirklichkeit hatte seit Wagner Hochkonjunktur und »der Film entwickelte sich genau zu der Zeit, als diese Art von Bühnenrealismus ihren Höhepunkt hatte.« (Monaco 2009, 53)

Knapp hundert Jahre später wiederum ließ sich Jonathan Larson durch einen Besuch von Puccinis *La Bohème* an der New Yorker Met zu einer modernen Musical-Fassung des *Bohème*-Stoffes inspirieren.³ Wenn Puccini mit der Fotografie also bestens vertraut war, ist es da so unwahrscheinlich, dass er das Moment des Auftrittes vor einer Kamera in bewegter (= filmischer)

¹ Vgl.: »Das Autograph der Partitur, das der Verfasser bei Ricordi in Mailand einsehen konnte, weist folgende vom Komponisten eingetragene Beendigungszeiten für die einzelnen Bilder auf: I. Bild: 8.VI. 95; II. Bild: 19 VII. 95; III. Bild: 18 septembre 95; IV. Bild : a di 10 dicembre 1895 ore 12 di notte.« (Maisch 1934, 15).

² Vgl.: »[Puccini] photographierte typische Plätze und machte sich [...] Notizen über Volkstrachten, die man bei der Aufführung dieser Oper gebrauchen könnte.« (Carner 1996, 143 f).

³ Die Uraufführung fand am 25.1.1996 im New York Theatre Workshop statt, die Broadwaypremiere folgte drei Monate später. Vgl. ausführlich den Entstehungsprozess von *Rent* in Deutschmann 2009.

Form implizit in seine Oper einbaute? Und wie wurde 100 Jahre später – als der Film längst ein etabliertes Medium war – mit diesem intermedialen Potential des *Bohème*-Stoffes umgegangen?

Schließlich verbindet die beiden Medien, »dass die Oper und der Spielfilm eine ähnliche Zielsetzung haben: nämlich das Erzählen einer Geschichte unter der Verwendung – mehr oder weniger intensiv genutzter – musiktheatraler Anteile.« (Franzreb/Mungen 2009, 456) Der gravierendste Unterschied ist, dass die Darsteller in der Oper meist singen und im Film in der Regel nicht. Da im Film also das oft als »unnatürlich« empfundene Singen der Darsteller wegfällt und die Musik trotzdem ein wichtiger Werkbestandteil ist, könnte man in ihm auch die ideale Synthese von Sprech- und Musiktheater sehen.

Im Folgenden werden zunächst strukturelle Analogien zwischen Film und Musiktheater in den Beispielen *La Bohème*⁴ und *Rent*⁵ aufgezeigt und anschließend in beiden Werken explizite oder implizite inhaltliche Bezüge zum filmischen Medium herausgearbeitet.⁶

⁴ Die italienischen und deutschen Libretto-Zitate stammen aus Puccini 1981.

⁵ Da Jonathan Larson am Tag vor der Generalprobe starb, liegt für *Rent* keine autorisierte Druckfassung vor, was zur Folge hat, dass kein Nebentext vorhanden ist und die filmischen Sequenzen daher allein aus dem Haupttext rekonstruiert werden müssen. Zudem war für die vorliegende Arbeit nur die deutsche Fassung als Klavierauszug zugänglich.

⁶ Da Oper und Musical in theatertheoretischer Hinsicht gleich aufgebaut sind, kann von einer analogen Vergleichbarkeit dieser beiden Genres ausgegangen werden.

Strukturelle Analogien zwischen Film und Musiktheater

Die Struktur eines Musiktheaterwerkes kann mit zwei Methoden, in der Anlage des Librettos und durch die Musik, filmische Verfahrensweisen erkennen lassen.

Beim Verfassen eines **Librettos** gibt es vor allem bei der Anordnung der zeitlichen Struktur der Handlung die Möglichkeit, die Akt- oder Szenenfolge ›filmisch‹ zu gestalten. Das bedeutet, dass die Übergänge zwischen den Szenen – analog zur **Schnitt- und Montage-Technik** des Films – sehr abrupt sind, plötzliche Zeit- oder Ortsprünge enthalten und insgesamt deutlich zahlreicher sind als sonst im Musiktheater üblich. Das prominenteste Beispiel hierfür ist das 1924 uraufgeführte *Intermezzo* von Richard Strauss.⁷

Doch bereits dreißig Jahre früher in *La Bohème* fällt auf, dass Puccini seine Oper nicht in Akte und Szenen aufteilt, sondern nur vier Gliederungspunkte insgesamt verwendet, die er ›Quadro‹ (Bild) nennt. Das deutet darauf hin, dass er die dramaturgische Anlage seiner Oper als etwas Neues empfand, das mit dem bisherigen Vokabular nicht zu beschreiben war.⁸

Schon die Stoffvorlage für *La Bohème*, Murgers *Scènes de la vie de bohème*, ist eine lose Reihung einzelner Episoden, die weder in einer kausal-logisch

⁷ Vgl.: »Die strukturellen Ähnlichkeiten einer filmischen Bildschnitt-Sequenz mit der Bilderfolge in *Intermezzo* sind unverkennbar.« (Schläder 2001, 405).

⁸ Vgl.: »Most critics [...] interpreting Puccini's clever creation of a distinctive mood for each act, set in contrast with what has come immediately before, as a tableau-like design that seemed to have little in common with the traditional construction of Italian opera.« (Wilson 2007, 54).

zwingenden Reihenfolge stehen noch eine klare zeitliche Struktur aufweisen.⁹ Die beiden Librettisten von *La Bohème*, Luigi Illica und Giuseppe Giacosa, haben im Vorwort zum Libretto angegeben, dieses dramaturgische Konzept der Vorlage übernehmen zu wollen.¹⁰ Das Ergebnis sind die vier Bilder bei Puccini, deren zeitliche Struktur Lücken und abrupte Ortswechsel enthält (s. Tab.1):

Bild	Zeit	Etappe der Handlung	Anmerkungen
1. Bild	Heiligabend ¹¹ (um 1830)	Exposition des WG-Lebens der Bohémiens. Mimì und Rodolfo lernen sich kennen.	Einstieg <i>medias in res</i> : es gibt keine Vorgeschichte.
2. Bild	am selben Tag, kurze Zeit später	Musetta und Marcello versöhnen sich.	Dieser Bildwechsel markiert keinen zeitlichen, sondern einen topographischen Wechsel.
1. Lücke	Ende Januar ¹² (unklar welches Jahr)	Musetta und Marcello wohnen zusammen in der Hinterwohnung einer Kneipe.	Zeitlücke, die mindestens zwei Monate umfasst, es könnten aber auch mehrere Jahre sein.
	die Nacht, bevor das 3. Bild einsetzt	Rodolfo verlässt Mimì nachts und geht zu Marcello in die Kneipe.	
3. Bild	Ende Februar ¹³ (unklar welches Jahr)	Versöhnung von Mimì und Rodolfo, Trennung von Musetta und Marcello.	

⁹ Vgl.: Murger 1952.

¹⁰ Vgl.: »Sie [...] seien bestrebt gewesen [...] im wesentlichen den Aufbau der Erzählung Mürgers beizubehalten und die Geschichte als eine Folge einzelner Tableaux zu präsentieren.« (Carner 1996, 564).

¹¹ Colline: »In giorno di vigilia« {Am Weihnachtsabend}; und Rodolfo, Marcello, Colline: »La vigilia di Natal!« {Weihnachtsabend!} Beide Puccini, 1. Bild.

¹² Marcello: »Siam qui da un mese di quell'oste alle spese.« {Wir sind hier seit einem Monat auf Kosten des Wirts.} Puccini, 3. Bild.

¹³ Aus der Regieanweisung zum 3. Bild: »È il febbraio, al finire« {Es ist Ende Februar} Puccini, 3. Bild.

2. Lücke	Frühling ¹⁴ (unklar welches Jahr)	Trennung von Mimì und Rodolfo.	Zeitlücke, die mindestens sechs bis sieben Monate umfasst, es könnten aber auch mehrere Jahre sein.
	irgendwann zwischen der Trennung von Mimì und Rodolfo und dem Beginn des 4. Bildes	Musetta und/oder Marcello sehen Mimì im Wagen eines Grafen, Rodolfo sieht Musetta im Wagen eines Grafen.	
4. Bild	mindestens drei oder vier Monate nach dem letzten Treffen von Mimì und Rodolfo bzw. Musetta und Marcello ¹⁵	Mimì stirbt, Musetta und Marcello versöhnen sich.	

Tab. 1: Zeitstruktur von *La Bohème*

Die ersten beiden Bilder hängen zeitlich zusammen, danach klaffen Lücken in der Geschichte (grau unterlegt), deren Größe und Inhalt weitgehend unklar bleiben. Man kann höchstens feststellen, dass die erste Lücke tendenziell kürzer ist als die zweite. In Bezug auf die fragmentarisch dargestellte Geschichte wirken die Bilder wie eine Serie, bei der man ab und zu eine Folge verpasst hat und deren Ereignisse man sich aus den Gesehenen rekonstruieren muss.¹⁶

¹⁴ Rodolfo, Mimì: »Ci lasceremo alla stagion dei fior ...« {Wir wollen auseinandergehen, wenn die Blumen wieder blühen.} Puccini, 3. Bild.

¹⁵ Aus dem Vorwort zum 4. Bild: »Da tre o quattro mesi Marcello non'aveva incontrata. Così pure Mimì.« {Seit drei oder vier Monaten hatte Marcello sie nicht mehr getroffen. Und ebenso auch Mimì.} Puccini, 4. Bild.

¹⁶ Neben dem Film lässt sich die Struktur von *La Bohème* noch mit einem anderen Medium in Verbindung bringen: dem Tableau vivant, denn »die Präsentation von Bildern im frühen Kino, in dem in einer theatergleichen Situation Serien von Einzelansichten in kurzen Filmstreifen erscheinen, und die Aufführung von Tableaux vivants ähneln sich in auffälliger Weise« (Mungen 2006, 18). Wenn man zusätzlich noch die bekannte literarische Vorlage als Stoff bedenkt, die auch für Tableaux vivants charakteristisch ist, und das Zeigen eines Milieubildes, dann wird ersichtlich, dass die »Bilder« in *La Bohème* auch gut als abfilmbare Vorlage für bewegte Tableaux vivants fungieren könnten.

Ähnlich liegt der Fall bei *Rent*, wenngleich die Zeitstruktur hier noch zerrissener als die von *La Bohème* ist. Das zeigt sich sowohl im Gesamtaufbau als auch im Aufbau einzelner Musiknummern.

Der **Gesamtaufbau** von *Rent* spannt einen Bogen von einem Jahr (Heiligabend bis Heiligabend). Wie bei *La Bohème* wahrt die erste Hälfte des Stückes (1. und 2. Bild bzw. Nrn. 1–23) die Einheit der Zeit, während die zweite Hälfte große Lücken aufweist:

Nr.	Zeit	Etappen der Handlung	Anmerkungen
1-23	Heiligabend ¹⁷	Mark und Roger zahlen keine Miete; Collins lernt Angel kennen; Roger und Mimi lernen sich kennen; Aids-Selbsthilfegruppe; Roger gibt Mimi einen Korb; Traum von Santa Fe; Angel und Collins kommen zusammen; Weihnachtsmarkt; Maureens Performance; Joanne trennt sich von Maureen; Roger und Mimi kommen zusammen; Feier im Life Café.	
24 = 1. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)	Benny wirft die Bohémiens aus der WG; Marks Film von den Aufständen wird in den Nachrichten gezeigt; Mimi überzeugt Benny davon, die Bohémiens wieder in die WG zu lassen.	Epischer Chor
25-28	Silvester ¹⁸	Maureen und Joanne vertragen sich; die Bohémiens brechen in ihre alte WG ein; Mark bekommt ein Jobangebot vom Fernsehen; Benny lässt die Bohémiens in die WG.	
2. Lücke		Keine Änderung in den Beziehungsverhältnissen.	Lücke wird inhaltlich von Mark erzählt.
29-30	Valentinstag ¹⁹	Mark resümiert; Maureen und Joanne trennen sich.	
31 = 3. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)		Epischer Chor
32 (Anfang)	Beginn Frühling ²⁰	Roger und Mimi trennen sich.	

¹⁷ Mark: »Ein Heiligabend hier in New York.« Larson, Nr. 1.

¹⁸ Mark: »Ein Silvesterabend, der rockt.« Larson, Nr. 25.

¹⁹ Mark: »Valentinstag...« Larson, Nr. 29.

²⁰ Roger: »Schönen Frühling!« Larson, Nr. 32.

32 (Ende) = 4. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)	Roger und Mimi leiden unter der Trennung; Mark reagiert nicht auf das Jobangebot.	Das Ende der Musiknummer wird von beiden gesungen, obwohl Roger abgegangen ist.
33	1. September ²¹	Das Fernsehen bietet Mark immer noch einen Job an.	
5. Lücke		Mimi kommt mit Benny zusammen; Mark unterschreibt den Vertrag mit dem Fernsehen.	
34-38	Halloween ²²	Angel stirbt und wird beerdigt; Maureen und Joanne vertragen sich wieder; Mimi weigert sich, in eine Entzugsklinik zu gehen; Mark kündigt den Vertrag mit dem Fernsehen.	
39 = 6. Lücke	(Überbrückung durch Musiknr.)	Roger geht nach Santa Fe und findet sein Lied; die Eltern versuchen ihre Kinder zu kontaktieren.	Durcheinanderreden der vier Eltern auf dem AB.
40-42 (Anfang)	Heiligabend ²³	Roger ist aus Santa Fe zurück; Mimi ist sterbenskrank; Roger singt ihr sein Lied vor; Mimi überlebt.	
42 (Ende) = Episches Ausfaden	Strecken der Situation in die Ewigkeit	Die Angst und die Hoffnungen der Aids-Kranken verdichten sich zum Schlussfazit.	Hinüberfaden der Schlusssituation in ein Quodlibet.

Tab. 2: Zeitstruktur von *Rent*

Die Zeitstruktur von *Rent* weist sechs Lücken auf (grau unterlegt), die auf vier verschiedene Weisen gefüllt oder überbrückt werden:

a. Epischer Chor: In der ersten und dritten Lücke wird das Voranschreiten der Zeit durch einen epischen Chor überbrückt, für den alle Figuren aus ihren Rollen treten und gemeinsam eine Botschaft direkt an das Publikum

²¹ Alexi (vom AB): »1. September in East Hampton.« Larson, Nr. 33.

²² Mimi: »Trifft sich gut, dass heute Halloween ist.« Larson, Nr. 35.

²³ Mark: »Ein Heiligabend hier in New York.« Larson, Nr. 40.

richten.²⁴ Am Ende des Musicals wird dieses Verfahren noch einmal angewandt, wenn die Figuren ihre Lehren aus dem Erlebten ziehen in Form eines Quodlibets aus wichtigen musikalischen Themen, welches sich langsam aus der Schlusssituation herauslöst.

b. Nachträgliche Erzählung: Die Geschehnisse der zweiten Lücke werden von Mark nachträglich erzählt, als er am Valentinstag ein Resümee für seine Kamera zieht.

c. Brüche in der fiktionalen Realität ohne dabei episch zu werden: Die vierte und die sechste Lücke werden gefüllt indem eine musikalische Situation aus der fiktionalen Realität herausgehoben wird. Damit wird der Augenblick und seine Emotion als typisch für die Zeitspanne der Lücke ausgewiesen. Im Falle der vierten Lücke wird dieser Bruch erzeugt, indem Roger sich, nachdem er szenisch abgegangen ist, in die zweite Hälfte von Mimis Arie musikalisch wieder einschaltet; in der sechsten Lücke werden die Anrufbeantworteraufnahmen der besorgten Eltern von Roger, Mimi, Joanne und Mark gleichzeitig musikalisch präsentiert, obwohl die Anrufbeantworter in verschiedenen Wohnungen stehen. In beiden Fällen findet eine Komprimierung der fiktionalen Zeit mit musikalischen Mitteln statt.

d. Keine Füllung der Lücke: Die fünfte Lücke ist die einzige, die in *Bohèmescher* Manier nicht gefüllt wird und deren Inhalt sich daher nur referentiell ermitteln lässt.

Zwei Drittel der Lücken werden also durch eine Musiknummer überbrückt, die meist mit einem Bruch in der Fiktionalität einhergeht; eine wird durch nachträgliche Erzählung gefüllt und eine wird leer gelassen. Im Ergebnis sind der Gesamtaufbau und die darin verwendeten Modi der Zeitdarstellung

²⁴ Vgl.: »»Seasons of Love« [...] interrupts a host of conflicts between the characters, who present this oratorio-style anthem to the audience.« (Sternfeld 2008, 335).

in *Rent* komplexer und vielfältiger als in *La Bohème*.

In *Rent* lässt sich außerdem auch innerhalb **einzelner Musiknummern** eine filmisch aufgebaute Dramaturgie finden. Diese zeigt sich in erster Linie durch schnelle Schnitte, häufige Schwenks und das Parallelmontieren verschiedener (räumlich getrennter) Handlungsstränge. Die Musiknummer 3 ist für diese filmische Struktur ein besonders markantes Beispiel, weshalb sie hier näher betrachtet werden soll.

Die musikalische Form, die der Nummer zugrunde liegt (s. Tab. 3), ist aus Strophen (gelb unterlegt) und Refrains (orange unterlegt) aufgebaut. An zwei Stellen (grün unterlegt) wird dieses sonst relativ regelmäßige Schema jedoch völlig unterbrochen und mit Zwischenszenen aufgefüllt:

Ort	Chor	Roger + Mark	Collins	Joanne	Benny	Taktanzahl
WG		1. Str.				13
		2. Str. + Überleitung				11 + 2
		Refrain + Zwischenspiel				9 + 5
		3. Strophe + Überleitung				11 + 2
		Refrain				9
Telefonzelle				parakatalogisch ²⁵		16
Vorm Haus			4. Strophe			11 + 2
WG + vorm Haus		Refrain + Zwischenspiel				9 + 8
Auf der Straße					para- katalogisch	8
Alle Orte		Ensemble				13
WG		parakatalogisch				3
WG		5. Strophe				11
		6. Strophe				12

²⁵ parakatalogisch = rhythmisch fixiert gesprochen

Auf der Straße				Überleitung	6
WG	Refrain (2 Mal)				9 + 9

Tab. 3: Aufbau der Nr. 3 Miete

Die erste dieser ›Formlücken‹ ist Joannes Telefongespräch mit Maureen, von dem der Zuschauer nur Joannes Hälfte hört und sieht. Die zweite ›Formlücke‹ ist 24 Takte lang und dreigeteilt: Der erste und der letzte Teil sind – wie bei Joanne – parakatalogische Telefongespräche. Dazwischen – quasi im Zentrum der zweiten ›Formlücke‹ – befindet sich ein Ensemble, in dem die zuvor einzeln aufgemachten Handlungsstränge zusammengeführt werden:

- a. Roger und Mark verbrennen ihre Noten und Filmscripts um die WG zu heizen.
- b. Collins stöhnt über seine Verletzungen.
- c. Joanne telefoniert weiter mit Maureen.
- d. Benny sinniert über den Sinn seines Lebens

Die musikalische Anordnung der Handlungsstränge erfolgt an dieser Stelle allerdings nicht gleichberechtigt nebeneinander und auch nicht zusammen, sondern drei der Figuren (Roger, Mark und Joanne) singen (bzw. sprechen) nie gleichzeitig, weshalb man ihre Repliken aus dem Stimmengewirr heraushören kann, während Bennys Repliken lediglich als harmonischer Ruhepol dienen und Collins' den rhythmischen Aufbau stützen. Die geringere Gewichtung dieser Handlungsstränge (Collins und Benny) mag daher rühren, dass beide in diesem Moment nicht die Handlung vorantreiben, sondern sich – im Unterschied zu den anderen – in einer Kontemplation befinden. Die filmische Struktur dieser musikalischen Anlage liegt auf der Hand: Durch die gleichzeitige Präsentation von

verschiedenen Figuren an verschiedenen Orten werden die Handlungsstränge in filmischer Manier **parallel montiert**.

Doch nicht nur dort, wo die musikalische Strophen-Refrain-Form aufgebrochen wird zeigen sich filmische Elemente: *Trotz* Einhaltung der musikalischen Form wird die 4. Strophe von Collins vor dem Haus gesungen, während die Strophen 1–3 in der WG spielten. Die räumliche Rückführung in die WG nach der 4. Strophe findet in der musikalischen Überleitung zum Refrain statt, indem Marks Frage an Roger nach Collins »Wo bleibt er?« von Collins selbst von draußen ›beantwortet‹ wird mit »[Ich] Kann nicht weiter.« Nach der zweiten ›Formlücke‹ werden die 5. und 6. Strophe zusammen mit dem Schlussrefrain auf den ›Chor der Mietverweigerer‹ erweitert und damit noch ein weiterer Raum samt Figurengruppe eröffnet.

Wer nun glaubt, die *Musik* wäre in dieser Nummer für die filmischen Elemente verantwortlich, irrt, denn das Erstaunliche am dramaturgischen Aufbau dieses Ensembles ist, dass die abrupten Schnitte und Ortswechsel *trotz* der relativ geschlossenen musikalischen Form möglich sind. Die Brüche finden – wie oben gezeigt – zwar auch an musikalisch markanten Stellen statt, aber nicht ausschließlich.

Hier fungiert die Musik nicht situations-, sondern *emotionsgenau*, das heißt, es werden unter dem Dach einer Gesamtemotion – dem Gefühl, die Verlierer einer Gesellschaft zu sein – vier verschiedene Handlungsstränge an vier verschiedenen Orten genau dann gleichzeitig abgespielt, wenn die kontemplative Aussage des Refrains für alle vier Handlungsstränge gleichermaßen gilt. Die Motive und Situationen der Figuren sind also denkbar verschieden, doch die Emotion des jeweils gezeigten Moments ist kongruent. Die Musik ist an diesen Stellen also nicht die trennende, sondern

die verbindende Kraft, die die disparaten Elemente in einen Gesamtzusammenhang integriert.

Mit den Mitteln der **M u s i k** gibt es weitere Möglichkeiten zur Umsetzung filmischer Elemente. So besteht beispielsweise eine Analogie zwischen optischer und musikalischer **Überblende** am Ende des zweiten Bildes in *L a B o h è m e*, wenn Musettas Walzer sukzessiv von der herannahenden Zapfenstreich-Patrouille überlagert wird, bis diese schließlich in voller akustischer Präsenz den Raum füllt. Bereits 1934 hat Walter Maisch auf die filmische Qualität dieser Stelle hingewiesen:

Der Komponist [schafft] zwischen der Walzer-Chanson und dem Parademarsch mit dem fernen Hereintönen des Marschrhythmus' in die unabgeschlossen und im ›ppp‹ verhauchende Walzermelodie eine entzückende akustische ›Überblendung‹, eine Analogie zu der viel später in der Kinematografie aufkommenden optischen Überblendung. (Maisch 1934, 47)²⁶

Auch bezüglich der optischen Änderung des **Bildausschnittes** kann man analoge Vorformen mit musikalischen Mitteln bereits im Musiktheater finden, speziell den **Zoom**. Die ›Einstellungsgröße‹ kann nämlich musikalisch gesteuert werden durch die Anzahl und Kombination der Figuren, die auf der Bühne gesanglich an einem Moment beteiligt sind: Wenn bei gleichbleibender Konfiguration mal alle und mal nur ein Teil der Figuren musikalisch beteiligt ist, dann kann das als ›musikalischer Zoom‹ bezeichnet werden, der verschiedene ›Brennweiten‹ verwendet um den

²⁶ Vgl. ebenso: »Bemerkenswert ist die Art und Weise, in der sich der Marsch allmählich aus dem Musettewalzer herauslöst: Puccini hat sich hierbei einer Technik der musikalischen Überblendung bedient, die auf künftige filmische Verfahren vorausweist.« (Christen 1994, 105).

Fokus auf das Geschehen zu steuern.

In *La Bohème* spielt dieser **musikalische Zoom** vor allem am Ende der Bilder eine große Rolle, wie Andreas Lutzenberger herausgearbeitet hat: »Am Ende jedes Bildes wird die langsame Kamerafahrt von Close up auf die Personen bis in die Totale musikalisch mitkomponiert und für den Zuhörer akustisch nachvollziehbar.« (Lutzenberger 2009, 8) Im Falle der Bilder 1, 3 und 4 geschieht dieser »komponierte Zoom« durch ein fast nicht mehr umsetzbares Decrescendo,²⁷ dem die durchaus realistische Vorstellung zugrunde liegt, dass Töne leiser werden, wenn man sich von ihrer Quelle entfernt.

Im ersten und dritten Bild wird das Decrescendo noch zusätzlich von der optischen Ebene unterstützt, indem Rodolfo und Mimì ihre letzten Töne singen, *nachdem* sie von der Bühne abgegangen sind.²⁸ Dieses optische Kleinerwerden der Figuren, das den Abstand des Zuschauers von einem Ereignis verdeutlicht und gleichzeitig ein Fade out aus einer Handlungssequenz darstellt, ist ein häufiger Kunstgriff im Film, das Ende einer Szene anzukündigen.

²⁷ Vgl.: »Der dynamische Verlauf dieses Liebesduettes [am Ende des 1. Bildes] ist wiederum der für Puccini typische, im Endverlauf durchweg decrescierende, in diesem Falle so weit gehend, daß nach dem im fünftletzten Takte vorgeschriebenen »pppp« noch ein weiteres Diminuendo verlangt wird.« Maisch 1934, 41.

²⁸ **1. Bild:** (*s'avviano sottobraccio alla porta d'uscita*) [...] (*escono*) (*di fuori*) «Amor! Amor! Amor! Amor!« (*Cala il sipario*). {(*Sie gehen Arm in Arm zum Ausgang*) [...] (*Sie gehen ab*) (*von draußen*) »Liebe! Liebe! Liebe!« (*Der Vorhang fällt*).}

3. Bild: Mimì: (*Cala lentamente il sipario*) »Vorrei che eterno durasse il verno!« {(*Der Vorhang fällt langsam*) »Ich wollte, der Winter würde ewig dauern!«}

beide: (*dall'interno*) Ci lascerem ... (*allontanandosi*) ... alla stagio die fior!« (*sipario calato*) {(*hinten der Szene*) »Wir wollen auseinandergehen, ... (*sich entfernend*) ... wenn die Blumen wieder blühen.« (*Vorhang zu*).}

Im zweiten Bild dagegen wird der ›musikalische Zoom‹ – trotz einer *crescendierenden* Dynamik – dadurch erreicht, dass am Ende alle Figuren auf der Bühne am musikalischen Geschehen aktiv beteiligt sind und die ›Brennweite‹ daher die gesamte Bühnenfläche erfasst.

Auch in *Rent* spielt der ›musikalische Zoom‹ eine Rolle, allerdings in anderer Form als in *La Bohème*. Die singende Konfiguration wird in *Rent* nämlich an acht Stellen auf Bereiche erweitert, die mit der fiktionalen Realität allein nicht mehr zu erklären sind, sondern auf epische Bezüge hinweisen. Anhand der folgenden Übersicht (s. Tab. 4) ist dabei ein klares Schema zu erkennen: Eine Musiknummer beginnt in einer fiktional logischen Situation (nicht unterlegt) und wird eine gewisse Zeit lang in dieser belassen, bevor situationsfremde Figuren in die musikalische Konfiguration eindringen (grau unterlegt) und die musikalische Charakterisierung somit auf einen größeren Figurenkreis angewendet wird als den kausal aus der Handlungssituation entwickelbaren. Auf diese Weise wird eine Verallgemeinerung vorgenommen, die zeigt, dass die Situation der handelnden Figuren beispielhaft für eine bestimmte soziokulturelle Gruppe ist.

Nr.	Takte	Ausgangssituation in der fiktionalen Realität	Erweiterung der singenden Konfiguration	musikalische Umsetzung
3	1–142	Mark und Roger wollen keine Miete zahlen.		Duett
	143–190		Wird um Chor der Nicht-Miete-Zahler erweitert.	Der Chor singt sowohl Strophe als auch Refrain notengetreu mit.
13	1–50	Angel und Collins besuchen eine Selbsthilfegruppe und stimmen dort einen Song zum Mut machen an.		Ensemble (unter Verwendung des Motivs ›Hoffnung der Aids-Kranken‹)

	51–62		Roger stimmt ein, obwohl er nicht mitgekommen ist.	Roger verstärkt notengetreu die Solostimme von Gordon, die anschließend vom Motiv ›Hoffnung der Aids-Kranken‹ begleitet wird.
15	1–113	Mimi möchte mit Roger ausgehen, doch der gibt ihr einen Korb.		Duett
	114–168		Mimis Gesangsstimme wird vom Chor verstärkt, der nicht auf der Szene anwesend ist.	Der Chor unterstützt Mimis Gesangsstimme bei ihrem Motiv ›Hoffnung der Aids-Kranken‹. Rogers Gesangsstimme bleibt allein.
16	ganz	Roger macht sich Sorgen um sein Leben mit Aids.	Nicht anwesende Figuren aus der Selbsthilfegruppe übernehmen für Roger die Gefühlsäußerung.	Kanon über das Motiv ›Angst der Aids-Kranken‹, in dem Roger nicht mitsingt
18	1–60	Collins, Angel und Mark träumen von einer Restauranteröffnung in Santa Fe.		Arie Collins (unter Verwendung des Motivs ›Utopie in Santa Fe‹)
	61–148		Obdachlose von der Straße fallen in den Traum von Santa Fe ein.	Das Motiv ›Utopie in Santa Fe‹ wird mit Stützakkorden vom Chor verstärkt.
32	1–109	Mimi kommt ohne Roger nicht klar.		Arie Mimis (unter Verwendung des Motivs ›Sehnsucht‹)
	110–131		Roger fällt mit ein, ohne dass er im Raum anwesend ist.	Kontrapunktisches Duett über das Motiv ›Sehnsucht‹, das sich später homorhythmisch vereint.
35	1–29	Collins verabschiedet sich am Grab von Angel.		Arie (unter Verwendung des Motivs ›Liebe zwischen Collins und Angel‹)
	30–56		Die Besucher der Beerdigung stimmen ein.	Der Chor unterlegt Collins Solostimme mit dem Motiv ›Epischer Chor‹.
42	1–37	Mimis Auferstehung		Terzett zwischen Mark, Roger und Mimi
	38–98		Alle stimmen ein und erweitern das Terzett zum Quodlibet.	Quodlibet aus den Motiven ›Es zählt nur das Jetzt‹, ›Kein Mensch greift in sein Schicksal ein‹, ›Werd ich ohne Würde sein‹ und ›Sehnsucht‹

Tab. 4: Musiknummern in *Rent* mit ›musikalischem Zoom‹

Der Moment der Konfigurations-Ausdehnung ergibt sich dabei immer aus einer kontemplativen Situation heraus und folgt diesem Aufbau:

- (a) Handlungssequenz, die die Kontemplation vorbereitet;
- (b) Kontemplation (einer) der an (a) beteiligten Figuren;
- (c) Erweiterung der Kontemplation auf situationsfremde, aber emotional verbundene Figuren.

Auffällig häufig (sieben von acht Mal) wird bei der Erweiterung auf leitmotivisches²⁹ Material zurückgegriffen. Das hat seinen Grund sicherlich darin, dass es mit Leitmotiven, die im äußeren Kommunikationssystem³⁰ spielen (also ohne das Wissen der Figuren direkt vom Autor an den Zuschauer gerichtet sind), sehr viel einfacher ist, eine Situation im inneren Kommunikationssystem (also in der Welt der Figuren) um epische Aussagen zu ergänzen, denn von nichts anderem muss an diesen Stellen die Rede sein.³¹

Zusätzlich zum ›musikalischen Zoom‹, kann man im zweiten Bild von *La Bohème* auch einige Stellen finden, die mit dem **Schwenk** vergleichbar sind und die in diesem Fall in Kombination mit dem ›musikalischen Zoom‹ auftreten (s. Tab. 5):

›Kameraeinstellung‹	Fokus auf	Ereignisse
Totale	Menge	Exposition des Schauplatzes
Rein-Zoomen	5 Freunde	Bohémiens tummeln sich auf dem Marktplatz
Leichtes Raus-Zoomen	5 Freunde, Menge wird wieder sichtbar	Bohémiens treffen sich beim Café Momus

²⁹ Zur Definition der Begriffe ›Leit-‹ und ›Erinnerungsmotiv‹ vgl. Veit 1996.

³⁰ Bzgl. Kommunikationssysteme vgl. Pfister 2001, 20–22.

³¹ Vgl. ausführlich zur Bedeutung der Leit(Motivik) für das äußere Kommunikationssystem: Betzwieser 2002, v. a. Kap. VII.

Rein-Zoomen	Rodolfo + Mimì	Dialog Rodolfo und Mimì
Raus-Zoomen in Totale	Menge	Rodolfo und Mimì verlieren sich in der Menge
Rein-Zoomen	5 Freunde	Bohémiens richten sich im Café einen Tisch her
Leichtes Raus-Zoomen	Parpignols Ankündigung	Parpignol 1
Rein-Zoomen	5 Freunde	Rodolfo stellt Mimì seinen Freunden vor
Schwenk + leichtes Raus-Zoomen	Parpignol und die ihn umgebende Menge	Parpignol 2
Schwenk + leichtes Rein-Zoomen	5 Figuren	Bohémiens bestellen ihr Essen
Schwenk + leichtes Raus-Zoomen	Mütter als Teil der Menge	Parpignol 3
Schwenk + leichtes Rein-Zoomen	5 Figuren	Mimì bestellt ihr Essen
Schwenk + leichtes Raus-Zoomen	Kinder als Teil der Menge	Parpignol 4
Schwenk + Rein-Zoomen	5 Figuren	Unterhaltung am Tisch
Rein-Zoomen	Musetta + Alcindoro	Erster Auftritt Musettas
Raus-Zoomen in die Totale	Menge	Charakterisierung Musettas durch die anderen
Rein-Zoomen	7 Figuren	Musetta versöhnt sich mit Marcello
Langsames Raus-Zoomen in die Totale	Menge	Zapfenstreich-Patrouille wird hörbar und drängt Bohémiens akustisch in den Hintergrund

Tab. 5: Änderungen des ›Bildausschnittes‹ im 2. Bild von *La Bohème*

Die ›Zoomtechnik‹ im zweiten Bild wird musikalisch gesteuert durch die wechselnde Konfiguration der am musikalischen Output beteiligten Figuren. Der Anfang und das Ende des Bildes werden als Totale gezeigt: Die Bohémiens sind von der Menge auf dem Marktplatz (musikalisch) nicht zu unterscheiden. Im Verlauf des Bildes wird dann immer wieder auf die Gruppe der Freunde im Café Momus ›gezoomt‹ und gleichzeitig der sie umgebende Lärm der Menge ausgeblendet. Sonst könnten die Zuschauer – ganz pragmatisch gesehen – akustisch nicht verstehen, was die Bohémiens am Tisch sprechen. Es sind also zwei Interessen, die Puccini versucht hat

gleichzeitig darzustellen:

- (a) das möglichst realitätsgetreue Durcheinanderreden im Quartier Latin und
- (b) die Weiterführung der Geschichte der Bohémiens (Mimì wird in die Gruppe integriert, Musetta hat ihren ersten Auftritt und versöhnt sich mit Marcello).

Puccinis Lösung ist ein ständiges Auf und Ab der musikalischen Chorpräsenz, das eine Veränderung des ›Bildausschnittes‹ suggeriert.

Damit der Markttrubel nicht immer auf die gleiche Weise dargestellt wird, gibt Puccini der ›Menge‹ durch den Auftritt des Spielzeughändlers Parpignol und die Zapfenstreich-Patrouille eine gewisse Abwechslung. Die vier Teile der Parpignol-Episode montiert er in einer Art ›Refokussierung‹ geschickt zwischen die Bohémien-Szenen und baut damit in der Hintergrund-Handlung eine Spannung auf, die zum Höhepunkt des Bildes (Musettas Auftritt) führt. Mit der Zapfenstreich-Patrouille, die sich von Weitem nähert, steuert Puccini danach die Geschwindigkeit des ›Zooms‹ in die finale Totale.

Das Filmdrehen als Handlungsfaktor in Rent

Filmisches kann nicht nur – wie oben gezeigt – strukturell in einem Musiktheaterwerk Anwendung finden, sondern auch inhaltlich. Diese inhaltliche Thematisierung von filmischen Elementen spielt in der Handlung von *Rent* eine große Rolle. Nicht nur, dass in einem Drittel der Nummern offen sichtbar gefilmt wird und in einer Nummer ein Film abgespielt wird – das Filme-Drehen wird sogar zur sinnstiftenden Handlungsmotivation, über die die Frage des Künstlers in der Gesellschaft thematisiert wird.

Die offensichtlichste Funktion des Filmens in *Rent* ist das **Etablieren einer Binnenhandlung**, die man ›Marks Film‹ nennen könnte. Das Filmmaterial, das Mark dreht, ist gewissermaßen ein Destillat der gesamten Handlung. An vielen Stellen fungiert die Kamera dabei dramentheoretisch als klassische *confidante*,³² durch die während der Expositions-Szenen ein Gegenüber geschaffen wird, dem die Vorgeschichte erzählt werden kann.³³ Doch auch an anderen Stellen wird durch die Anwesenheit der Kamera ein bestimmtes Verhalten motiviert oder zumindest modifiziert.³⁴ Zudem werden noch diverse weitere Nummern ganz oder teilweise von Mark mitgeschnitten, ohne dass die Anwesenheit der Kamera handlungsmotivierend wäre.³⁵

Neben den zahlreichen Szenen, in denen gefilmt wird, gibt es eine Nummer, in der Mark Teile seines Filmes für Roger auf eine Leinwand projiziert.³⁶ Dabei kommentiert Mark den stummen Film während des Abspielens. Diese Szene ist zwar für die Figuren eine Wiederholung, nicht jedoch für die Handlung, denn die Aufnahmen, die Mark zeigt, stammen nicht aus einer der zuvor gefilmten Szenen, sondern füllen eine Lücke in der Geschichte, die dem Zuschauer nur mittels des von ihr gemachten Filmmaterials

³² Vgl. Pfister 2001, 132–135.

³³ Nr. 1 ›Einstimmung A‹ und Nr. 2 ›Einstimmung B‹: Für die Kamera berichtet Mark Ort und Zeit der Handlung sowie Rogers Vorgeschichte. Ganz ähnlich verläuft die expositorische Funktion der Nr. 6 ›Einstimmung – Reprise‹, wenn Mark der Kamera erzählt, dass Roger mit Aids infiziert ist. In der Nr. 40 ›Finale A‹ gibt es eine weitere (musikalische und textliche) Reprise dieser ›Einstimmung‹, wenn Mark und Roger wieder an Weihnachten in der WG vereint sind.

³⁴ In den Nrn. 10 und 11 werden die Figuren Collins durch Mark, Angel durch Collins und Benny durch Mark für die Kamera kurz vorgestellt. In einer weiteren Nr. (29) wird wieder für die Kamera die Lücke nach einem Zeitsprung gefüllt. Als *confidante* fungiert die Filmkamera in den Nrn. 12 und 36, wo sie als stumme Vertraute Mark in heiklen Situationen begleitet und ihm eine Reflexionsmöglichkeit eröffnet.

³⁵ In den Nrn. 10, 10a, 11, 22, 23 und 25.

³⁶ Nr. 40.

präsentiert wird. Die Informationen, die dabei – wie beiläufig – vermittelt werden, sind von großer Bedeutung für den Fortgang der Handlung. Diese Szene ist das Gegenstück zum Beginn des vierten Bildes in *La Bohème*: nach einer Lücke in der Handlung ist eine neue Exposition für den letzten Teil des Stückes notwendig.

Das Abspielen des Filmes ist an dieser Stelle also nicht nur ein notwendiger Baustein um die Binnenhandlung ›Marks Film‹ glaubwürdiger zu machen (indem sowohl Produktions- als auch Rezeptionsperspektive gezeigt werden), sondern dient gleichzeitig dem Ausgleich eines Informationsvorsprungs, den die Figuren vor den Zuschauern haben.

Im Gegensatz zur *Bohèmeschen* Vorbildfigur Marcello versucht Mark mit seiner Kunstproduktion das Leben seiner Freunde also künstlerisch zu verarbeiten. Zugleich ist das Ringen um sein Werk bei ihm erheblich ausgeprägter als bei Marcello, der die Malerei allein als Ablenkung von der Kälte (1. Bild) und Musetta (4. Bild) begreift. Um ›seinen Film‹ zu beenden, kündigt Mark sogar einen lukrativen Vertrag beim Fernsehen, denn das, was er eigentlich künstlerisch thematisieren möchte, ist nicht kompatibel mit der Welt der kommerziellen Kunst und Sensationsgier.³⁷ Er stellt – im Gegensatz zu Marcello – sein künstlerisches Wollen klar über seine finanzielle Sicherheit. Die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft wird damit völlig anders bewertet als in *La Bohème*: »Wo Murgers bzw. Puccinis Künstler alles tun, um an Geld zu kommen, ziehen sie bei Larson bewußt die Armut und das Außenseitertum dem gutsituierten Leben vor.« (Reinhardt 1999, 37)

³⁷ Mark: »Ich halt es nicht mehr aus. Ich muss jetzt meinen Film beenden. Ich bin raus!« Larson, Nr. 38.

Im Unterschied zu *La Bohème* ist in *Rent* mit Mark eine Figur eingefügt, die allein für die Kunst ›reserviert‹ ist, denn Mark besitzt im Gesamtgefüge der Handlung ansonsten keine Notwendigkeit: Da seine Beziehung mit Maureen schon vor Beginn der Handlung beendet ist, ist er in keine der Liebesgeschichten verwickelt,³⁸ auch hat er kein Aids und die damit verbundene Angst um sein Leben. Er repräsentiert das normale Leben in einer Welt voller Ausnahmen. Allein die Spannung zwischen ›seinem Film‹ und dem lukrativen Jobangebot vom Fernsehen gibt ihm ein gewisses Konfliktpotential.

Marks zu Beginn formuliertes Ziel, ›echtes Leben‹ abzufilmen, hat im Laufe des Stücks vielleicht funktioniert, doch nur um den Preis, dafür selbst nicht mehr gleichberechtigter Teilnehmer des ›echten Lebens‹ zu sein. Ausgelöst durch die Leere, die Angels Tod hinterlässt, wird Mark klar, dass er als Chronist, der von außen auf die Ereignisse blickt, überflüssig wird sobald die Dokumentation beendet ist.³⁹

Mit der Figur Mark wird in *Rent* die Künstlerthematik, die in *La Bohème* nicht viel mehr als eine Hintergrund-Staffage ist, mitsamt ihren philosophischen und soziologischen Diskussionen zum wichtigen Bestandteil der Handlung erhoben:

³⁸ Benny: »Seid ihr noch ein Paar?«
Mark: »Nein auch das ist aus.« Larson, Nr. 2.

³⁹ Mark: »Warum bin ich Zeuge? Und fang ich's mit der Kamera ein, heißt das dann, es ist vorbei, und ich bin allein?« Larson, Nr. 36.

In der Tat fügt Jonathan Larson dem ›Bohème‹-Stoff erst die Kunst hinzu: Mark will einen Film über die Gemeinschaft drehen, Roger sucht den einen großen Song. Der Handlungsbogen des Musicals beschränkt sich nicht allein auf die Liebesgeschichten, sondern genauso wichtig ist das Gelingen von Kunst. (Reinhardt 1999, 37)

Film-Jargon als Form der impliziten Selbstdarstellung in Rent

Neben der offensichtlichen Thematisierung des Filmens in der Handlung gibt es in *R e n t* auch implizite Anspielungen auf das Medium Film und zwar in Form eines ›**Film-Jargons**‹, den vor allem Mark verwendet, und der als stilistische Textur im Bereich der impliziten Selbstdarstellung Rückschlüsse auf die Figurencharakterisierung ermöglicht.⁴⁰

Als filmender Chronist hat Mark ein enges Verhältnis zur Kamera. Seine große Reflexionsszene Nr. 36 hat ihren ersten Höhepunkt mit folgenden filmischen Metaphern: »Warum liegt manches Jahr nutzlos im Schneiderraum der Erinnerung, wenn Szenen einer magischen Nacht auf ewig riesengroß flimmern auf der 3D-Leinwand in mir drin.« (Larson, Nr. 36) Nachdem Mark in atemloser Aneinanderreihung die Ereignisse vor Angels Tod rekapituliert hat, markiert diese Stelle den ersten geordneten Gedanken, den er fassen kann. Für seine Figurencharakterisierung ist es sehr aufschlussreich, dass er offenkundig nicht nur die Ereignisse, die er filmt, sondern auch seine innere Emotions- und Erinnerungswelt in filmische Kategorien einfasst. In diesem Sinne ist Mark ein echter Künstler, der schwierige Situationen und prägende Eindrücke sofort und unmittelbar auf ihre Verwertbarkeit für sein künstlerisches Medium prüft und wie

⁴⁰ Vgl. Pfister 2001, 177ff.

automatisch dort einordnet. Entsprechend würde ein Maler, Dichter oder Musiker seine direkten Eindrücke vermutlich in Bilder, Verse oder Musik ›umdenken‹.

Umso härter muss Mark und Roger der gegenseitige Vorwurf treffen, dem jeweils anderen würde die für seine Kunst notwendige sensorische Grundvoraussetzung zum Schaffen fehlen:

Roger: Der Filmmacher kann nichts sehen.

Mark: Und der Songwriter kann nichts hören.

(Larson, Nr. 38)

Obwohl Mark in dem Moment der Leere nach Angels Tod in seinem Medium denkt, kann er keine Kunstproduktion beginnen. Auch Roger befällt ein Gefühl von Taubheit; die Tatsache, dass ein Freund gestorben ist, lässt für beide die Relevanz ihrer Kunst derart auf den Nullpunkt sinken, dass sie künstlerisch ›sprachlos‹ sind vor der Endgültigkeit, mit der sie Angel verloren haben.

Erstaunlicherweise steht diese Schock-Starre der künstlerischen Potenz in *Rent* in direktem Gegensatz zu diversen *La Bohème*-Inszenierungen,⁴¹ bei denen Rodolfo und Marcello erst durch das Miterleben von Mimìs Tod eine künstlerische Reifung durchlaufen, die ihnen ermöglicht von da an relevante Werke zu schaffen.

⁴¹ Z. B. die Interpretationen 2007 von Guy Joosten (Hamburg) und 2008 von Dietrich Hilsdorf (Bonn).

Selbstinszenierung wie für Auftritte vor einer Kamera in La Bohème

Neben der offensichtlichen Thematisierung vom Filmedrehen, gibt es jedoch noch eine subtilere, implizite Möglichkeit in einem Musiktheaterwerk auf filmische Verfahren zu verweisen: In der Figurendisposition kann nämlich eine Form des Rollenspiels prominent angelegt werden, die man sonst üblicherweise vor einer Kamera praktiziert: man nimmt eine Pose ein.⁴² Der Philosoph Roland Barthes hat dieses Posieren scharfsinnig in vier Aspekte aufgeteilt:

Vor dem Objektiv bin ich zugleich
[1.] der, für den ich mich halte,
[2.] der, für den ich gehalten werden möchte,
[3.] der, für den der Photograph mich hält, und
[4.] der, dessen er sich bedient, um sein Können
vorzuzeigen. (Barthes 1985, 22)

Von diesen vier Größen sind die beiden ersten analog auf die Figurencharakterisierung im Drama übertragbar. Die dritte und vierte Größe beziehen sich auf den Regisseur/Kameramann eines Films. Von der visuellen auf die sprachliche Ebene übertragen, entspricht ›der, für den ich mich halte‹ der impliziten Selbstdarstellung und ›der, für den ich gehalten werden möchte‹ der expliziten Selbstdarstellung einer Figur.⁴³

⁴² Vgl.: »Sobald ich [...] das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild.« (Barthes 1985, 18 f).

⁴³ Vgl.: Tabelle in Pfister 2001, 252.

Gleichzeitig stellt das Fotografiert-Werden noch eine dritte Dimension, nämlich »jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt.« (Barthes 1985, 22)

Übertragen auf das Drama ist das absichtliche ›Konstruieren‹ eines eigenen ›Objektes‹ aus dem eigenen ›Subjekt‹ heraus die Selbstinszenierung mit figurenperspektivischer Verzerrung. Da Selbstinszenierung zur expliziten Selbstdarstellung gehört, kann sie, wenn sie sehr viel verwendet wird, die Figurencharakterisierung erschweren, sofern sie die glaubwürdigere implizite Selbstdarstellung überdeckt. Die Selbstwahrnehmung einer Figur als Objekt oder Subjekt entspricht dabei zwei Daseinsformen dieser Figur in einer abgeschwächten Spiel-im-Spiel-Situation, die auch in zwei Fiktionalitätsebenen aufgetrennt werden kann. Der Auftritt vor einer Kamera kann dabei ein geeignetes Mittel sein um Selbstinszenierung auch auf der Bühne zu motivieren – man denke nur an Kurt Weills Oper *Der Zar lässt sich photographieren*.

Eben dieses hohe Maß an Selbstinszenierung der Figuren schafft in *La Bohème* über weite Strecken abgeschwächte Spiel-im-Spiel-Situationen. Wie im Folgenden gezeigt werden wird, muss Andreas Lutzenberger Recht gegeben werden, wenn er feststellt: »Jede Figurenmotivation scheint wie eine Selbstinszenierung für einen Film, [...] real ist nur der Wunsch nach physisch-psychischer Wärme« (Lutzenberger 2009, 10).

In Form einer **gemeinsamen Selbstinszenierung** sind die vier Bohémiens fortwährend damit beschäftigt sich selbst als etwas Bestimmtes darzustellen. Sie inszenieren sich vor den anderen und vor sich selbst als Poet, Maler, Musiker und Philosoph.⁴⁴ In einer spielerischen und kreativen Atmosphäre

⁴⁴ Vgl.: »Rodolfo, Marcello, Colline und Schaunard stilisieren sich zu Künstlern, sie

gehen die vier miteinander um und versuchen ihre Wunschbilder von sich selbst zu erfüllen oder zumindest so zu tun als ob.

Eines der zentralen Wunschbilder ist die ›gefeierte‹, ja herbeigesehnte Armut. Dass ›wahre‹ Künstler arm sein müssen, ist in der europäischen Kulturgeschichte ein alter Topos. Im Bewusstsein dieser Tradition zelebrieren die Bohémiens ihre Armut, als ob das ein Zustand wäre, den sie nicht oft haben und deswegen genießen müssten.

Gleich der Beginn des ersten Bildes ist ein Paradebeispiel dieser Selbstinszenierung. Wie jemand, der ein klassisches Opfer darbringt, bietet Rodolfo sein Dramenmanuskript zum Heizen des Ofens an, was natürlich keinen ernstzunehmenden Beitrag zur Erhöhung der Zimmertemperatur darstellt. Natürlich weiß auch Rodolfo, dass es andere Möglichkeiten gäbe das Zimmer zu heizen – immerhin bemerkt er, dass in Sichtweite des Hauses ein Wald ist⁴⁵ – doch es geht ihm um die symbolische Handlung des Opfern und das damit verbundene Image, das er sich aneignen möchte.

Das Gleiche findet man im vierten Bild, wenn die Bohémiens vor dem Auftritt der Frauen das einzig Essbare – Brot und Hering – zum Festmahl erklären und mit einem einzigen Weinglas für alle Dekadenz simulieren.⁴⁶ Das Schauspiel untereinander wird so weit getrieben, dass sie einen Tanz und einen Fechtkampf fingieren. Diese Art des Umgangs mit Essen steht im Widerspruch zu einer tatsächlichen Armut, denn wer wirklich arm ist, käme

[...] inszenieren sich als Dichter, Maler, Philosoph und Musiker, mehr Typisierung denn Charakterisierung.« (Lutzenberger 2009, 10).

⁴⁵ Rodolfo: »Quello sciocche foreste che fan sotto la neve?« {Was machen die dummen Wälder unter dem Schnee?} Puccini, 1. Bild.

⁴⁶ Regieanweisung im 4. Bild: (*Siedono a tavola, fingendo d'essere ad un lauto pranzo.*) {(Sie setzen sich zu Tisch und tun so, als ob sie einem üppigen Mahl beiwohnten.)} Puccini, 4. Bild.

wohl nicht auf die Idee mit Essen zu spielen.

Die Art und Weise, in der die Bohémiens sich untereinander verständigen, unterscheidet sich zudem frappant von der Art, wie Dritte um sie herum miteinander kommunizieren. Sie haben einen ›Cliquen-Jargon‹ entwickelt – eine Wortwahl und Sprache, mit der sich die vier untereinander mit ironischen und humorvollen Phrasen im doppelten Sinne unterhalten – der ihrer Gruppe Zusammenhalt und Identität gibt. Wie weit diese gleiche Wortwahl geht, sieht man zum Beispiel daran, dass Marcello Rodolfos Ausdrucksweise geradezu vorherahnt, als er im ersten Bild von draußen nach Rodolfo ruft. Marcellos ironisches »Trovò la poesia«⁴⁷ findet kurze Zeit später seine Erfüllung, wenn Rodolfo Mimì seinen Freunden als seine »poesia« vorstellt.⁴⁸

Die größte gruppenstärkende Wirkung kann die gemeinsame Selbstinszenierung jedoch entfalten, wenn sie gegen Dritte angewandt wird. Der ›Fall Benoît‹ ist dafür ein Paradebeispiel:

Wenn Benoît [...] an die Mansardentür klopft, genügen Puccini drei Takte volles Orchester, damit [...] das trügerische Spiel der ach so armen Lebenskünstler endlich mal aus dem Rahmen fällt. [...] Alles an echtem Schrecken hält aber nur für drei Takte an. Dann wird Benoît von den Anderen – Vier gegen Einen – in eine meisterhafte Variété-Musik eingesponnen, damit in die Moral-Falle gelockt, die mit einem wahren Kanonendonner im Orchester zuschnappt. (Willaschek 2006, 14)

⁴⁷ {Er fand die Poesie.} Puccini, 1. Bild.

⁴⁸ Rodolfo: »Essa la poesia«. {Sie ist die Poesie.} Puccini, 2. Bild.

Nach einer kurzen Besprechung, wie sie vorgehen wollen,⁴⁹ funktionieren die vier ›Schauspieler‹ in ihren ›Rollen‹ hervorragend und ohne weitere Absprachen. Sie ködern Benoît so lange mit seiner angeblichen Affäre, bis er gegen ihre scheinbar prüde Sexualmoral verstößt und sie Grund zum Rauswurf haben. Nach Benoîts Abgang feiern die vier ausgelassen den Erfolg ihrer ›Nummer‹.⁵⁰ Wie sie Benoît erst eingewickelt und dann bloßgestellt haben, kann ohne Zweifel eine Meisterleistung des Improvisations-Theaters genannt werden.

Wieder erkennt man hier eine gespielte Armut, denn wer wirklich Sorgen hat seine Miete zu bezahlen verdirbt es sich nicht derart mit seinem Vermieter, auf dessen Gnade er im Zweifelsfall angewiesen ist.

Auch beim jeweils ersten Zusammentreffen von Mimì mit Rodolfo und danach Mimìs mit den restlichen Bohémiens, kann man die Selbstinszenierung deutlich ausmachen: Als Rodolfo sich in seiner Arie »Che gelida manina« selbst beschreiben will, bekommt er Schwierigkeiten: »Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo.«⁵¹ Er versucht seine Situation gerade *nicht* zu offenbaren und trotzdem etwas zu sagen. Heraus kommt eine wenig aussagekräftige Ansammlung von poetischen Metaphern. Mimì erfährt dabei herzlich wenig über Rodolfo,

⁴⁹ Aus der Regieanweisung im 1. Bild: »(Schaunard dopo essersi consultato colgi altri)« {(Schaunard geht nach einer Beratung mit den Freunden)} Puccini, 1. Bild.

⁵⁰ Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline: (tutti sulla porta guardando verso il pianerottolo della scala) »E buona sera a vostra signori...« (ritornando nel mezzo della scena) »Ah! ah! ah! ah!« {(alle bei der Tür, zum Treppenabsatz hinausblickend) »Und guten Abend, Euer Gnaden.« (wenden sich zurück in die Mitte der Szene) »Ha! Ha! Ha! Ha!«}

Marcello: (chiude l'uscio) »Ho pagato il trimestre!« {(schließt die Tür) »Das Quartal hab ich bezahlt!«} Puccini, 1. Bild.

⁵¹ {Wer ich bin? Ich bin ein Dichter. Was ich mache? Ich schreibe. Und wie ich lebe? Ich lebe.} Puccini, 1. Bild.

kann aber immerhin einige seiner Wörter (>sogni< und >chimere<) geschickt in ihrer eigenen Arie («Mi chiamano Mimì») unterbringen und sich so – wieder in einer Form der Selbstinszenierung – passend zu Rodolfo kreieren.

Als Rodolfo Mimì im zweiten Bild seinen Freunden vorstellt, kommt der Neuen zunächst ein Lachen und dann ein Schwall gekünstelter lateinischer Worte entgegen.⁵² Vor der unbekanntem Größe einer unbekanntem Frau fahren die Bohémiens alle Bildung auf, die sie bieten können. Mimì ist überfordert mit dem Latein, sonst hätte sie diese Gelegenheit genutzt, um sich – im Sinne *ihrer* Selbstinszenierung – zu profilieren. Stattdessen schweigt sie, was in einer Begrüßungssituation ungewöhnlich ist und auf Verunsicherung hindeutet.

Doch nicht nur die Männer in *La Bohème* spielen den anderen etwas vor, auch die beiden Frauen wissen um die Macht der Verstellung: **Mimì** stellt sich (mindestens) zwei Mal schlafend, um Rodolfo zu täuschen⁵³, und **Musetta** inszeniert sich bei ihrem ersten Auftritt im zweiten Bild sowie bei ihrem Auftritt im dritten Bild wie eine (Film)-Diva, die launisch und überlegen die Männer in ihren Bann zieht. Marcello ist nur eines der vielen Opfer, die ihrer Inszenierung verfallen. Im vierten Bild dagegen wird klar, dass sie nicht zwanghaft Selbstinszenierung betreibt, sondern sich sehr wohl auf die aktuelle Situation einstellen kann. Völlig pragmatisch organisiert sie die >Erste-Hilfe-Maßnahmen< für Mimì indem sie unter anderem – ohne

⁵² Colline: »Digna est intrari!« {Sie ist es würdig, einzutreten.}
Schaunard: »Ingrediat si necessit.« {Wenn es nötig ist, kann sie hereinkommen.}
Colline: »Io non dò che un accessit!« {Ich sag dazu nichts weiter als: Zutritt gestattet.} Puccini, 2. Bild.

⁵³ 1. Mal: Mimì: »Talor la notte fingo di dormire e in me lo sento fiso spiarmi i sogni in viso.« {Manchmal, nachts, tue ich so, als ob ich schlief, und fühle dann, wie er mein Gesicht betrachtet, um meine Träume zu erraten.} Puccini, 3. Bild.
2. Mal: Mimì: »Fingevo di dorminre perché volli con te sola restare.« {Ich stellte mich schlafend, um mit dir alleine zu bleiben.} Puccini, 4. Bild.

darum irgendein Aufsehens zu machen – ihre Ohrringe verkaufen lässt.⁵⁴

Die interessanteste Variante der **Selbstinszenierung** ist die, welche die Bohémiens **gegeneinander** anwenden. Zunehmend zum Ende der Oper hin wenden die Bohémiens ihre Selbstdarstellungsmethoden nämlich auch gegeneinander. Man kann dabei eine Entwicklung feststellen, bei der sich im Laufe der Oper immer mehr der vier Freunde gegenseitig etwas vormachen.

Während die Bohémiens im ersten und zweiten Bild in ihrer Selbstdarstellung noch geschlossen aufgetreten sind, zeigen sich im dritten Bild die ersten Brüche. Im **Duett zwischen Rodolfo und Marcello im dritten Bild** kann man deutlich sehen, dass die Kommunikation zwischen den beiden nicht mehr einwandfrei funktioniert, sondern dass Rodolfo Marcello mindestens einmal anlügt. Die wichtigsten Etappen dieses Duetts aus der Perspektive Rodolfos lohnt es sich genauer anzusehen:

(Initiation des Duets und des Themas ›Trennung von Mimì‹ durch Rodolfo)⁵⁵

I. Aussage
Rodolfos Trennungsgrund 1 Überdruß⁵⁶

⁵⁴ Musetta: (*conduce Marcello lontano da Mimì, si leva gli orecchini e glieli porge dicendogli sottovoce*) »A te, vendi, riporta qualche cordial, manda un dottore!...«
{*zieht Marcello von Mimì fort, nimmt ihr Ohrgehänge ab, reicht es ihm und sagt leise*} Da nimm, verkauf sie und bring irgendein Herzmittel, hol einen Doktor!
Puccini, 4. Bild.

⁵⁵ Rodolfo: »Marcello. Finalmente! Qui niun ci sente. Io voglio separarmi da Mimì.«
{*Marcello. Na endlich! Hier hört uns niemand. Ich möchte mich von Mimì trennen.*}
Puccini, 3. Bild.

⁵⁶ Rodolfo: »Già un'altra volta credetti morto il mio cor [...]. Ora il tedio l'assal.«
{*Schon ein Mal glaubte ich, mein Herz sei tot [...]. Nun plagt es der Überdruß.*}
Puccini, 3. Bild.

- | | | | |
|------|--------------------|--------------------------|--|
| II. | Aussage
Rodolfo | Trennungsgrund 2 | Mimì ist untreu ⁵⁷ |
| III. | Aussage
Rodolfo | retardierendes
Moment | Der eigentliche Trennungsgrund ist noch nicht
genannt ⁵⁸ |
| IV. | Aussage
Rodolfo | Trennungsgrund 3 | Mimìs Krankheit ⁵⁹ |
- (Marcello versucht eine Lösungsfindung einzuschalten,⁶⁰ auf die Rodolfo nicht eingeht)
- | | | | |
|----|--------------------|---|--|
| V. | Aussage
Rodolfo | poetische Ausmalung des 3. Trennungsgrundes ⁶¹ | |
|----|--------------------|---|--|
- (Mimì unterbricht das Gespräch⁶² und wird neue Gesprächspartnerin⁶³)
- | | | | |
|-----|--------------------|---|--|
| VI. | Aussage
Rodolfo | Relativierung alles bisher Gesagten ⁶⁴ | |
|-----|--------------------|---|--|

⁵⁷ Rodolfo: »Mimì è una civetta che frascheggia con tutti. Un moscardino di Viscontino le fa l'occhi di triglia. Ella sgonnella e scopre la caviglia con un far promettente e lusinghier...« {Mimì ist ein Flittchen, die mit allen flirtet. Ein Stutzer von einem Gräflin macht ihr schöne Augen. Sie schwingt die Röcke und entblößt die Fesseln auf verlockende und verführerische Art...} Puccini, 3. Bild.

⁵⁸ Rodolfo: »Invan nascondo la mia vera tortura.« {Umsonst versuche ich meine wahre Qual zu verbergen.} Puccini, 3. Bild.

⁵⁹ Rodolfo: »Mimì è tanto malata! Ongi dì più declina. La povera piccina è condannata! Una terribil tosse l'esil petto le scuote già le smunte gote di sangue ha rosse... La mia stanza è una tana squallida... il fuoco ho spento. V'entra e l'aggira il vento di tramontana.« {Mimì ist sehr krank! Jeden Tag geht es ihr schlechter. Die arme Kleine ist verloren! Ein schrecklicher Husten erschüttert ihre schwächliche Brust, ihre abgezehrten Wangen sind vom Fieber gerötet... Mein Zimmer ist ein elendes Loch... Das Feuer ist erloschen. Der Nordwind dringt ein und wirbelt umher.} Puccini, 3. Bild.

⁶⁰ Marcello: »Che far dunque?« {Was kann man jetzt machen?} Puccini, 3. Bild.

⁶¹ Rodolfo: »Mimì di serra è fiore. Poverà l'ha sfiorita, per richiamarla in vita non basta amor!« {Mimì ist eine Treibhauspflanze. Die Armut ließ sie verblühen, und um sie ins Leben zurückzurufen, reicht die Liebe nicht aus!} Puccini, 3. Bild.

⁶² Aus der Regieanweisung: »(La tosse ed i singhiozzi violenti rivelano la presenza di Mimì.)« {(Der Husten und das heftige Schluchzen verraten Mimìs Anwesenheit.)} Puccini, 3. Bild.

⁶³ Aus der Regieanweisung: »([Rodolfo] accorrendo a Mimì)« {(Rodolfo] läuft zu Mimì)} Puccini, 3. Bild.

⁶⁴ Rodolfo: »Facile alla paura per nulla io m'arrovello!« {Leicht mache ich mir Sorgen und wegen nichts rege ich mich auf!} Puccini, 3. Bild.

Rodolfos Argumentation beinhaltet drei Trennungsgründe, die am Ende alle drei relativiert werden. Die Schuld an der Trennung wechselt von ihm selbst (Überdruß) über Mimì (Untreue) zum Schicksal beziehungsweise den Wohnumständen (Krankheit) und geht damit immer weiter von ihm selbst weg: Erst schiebt er die Schuld auf jemand anderen (Mimì) und dann auf etwas Abstraktes, für das niemand etwas kann (Krankheit).

Welcher der drei Trennungsgründe der Wahrheit entspricht, ist für den Rezipienten nicht auszumachen.⁶⁵ Dass Rodolfo mit seiner letzten Trennungsbegründung bei Marcello Glauben findet, bedeutet nicht zwangsläufig, dass das auch die wahre ist, sondern könnte ebenso gut seinen poetischen Fähigkeiten zugeschrieben werden, die es ihm ermöglichen die Emotionen seiner Gesprächspartner – und damit die unbewusste Wertung seiner Argumente – gezielt zu manipulieren. Auch wenn Marcello ihm am Ende glaubt, sind sowohl er⁶⁶ als auch Mimì selbst⁶⁷ zunächst überrascht, dass Mimì eine Krankheit haben soll.

Man braucht sich nicht für einen Trennungsgrund zu entscheiden um festzustellen, dass nicht alle drei wahr sein können, vor allem, weil Rodolfo am Ende des Duettes alles relativiert. Rodolfo lügt Marcello somit mindestens ein Mal an und verwendet die Selbstinszenierung damit gegen

⁶⁵ Auch Dieter Schickling bemerkt diese Unstimmigkeit, macht es sich dann aber zu leicht, indem er den Trennungsgrund 2 einfach als versehentlich stehengebliebene Passage des Textes bezeichnet und deswegen nicht beachtet: »Daß Rodolfo [...] Mimì verlässt [...] wird damit begründet, daß er ihr angesichts ihrer tödlichen Krankheit ein warmes Zuhause verschaffen will. Es ist jedoch eine Passage stehengeblieben [...] die zu dieser Motivation überhaupt nicht mehr paßt, da sie (wie bei Murger) Mimi die Schuld an der Trennung zuschreibt und Rodolfos Eifersucht als echt und nicht nur gespielt darstellt.« (Schickling 1989, 129f).

⁶⁶ Marcello: (*sorpreso con voce sorda*) »Mimì!?!« {(überrascht, mit erstickter Stimme) Mimì!?!} Puccini, 3. Bild.

⁶⁷ Mimì: (*fra sè*) »Che vuol dire?« {(für sich) Was will er sagen?} Puccini, 3. Bild.

den (besten) Freund. Mit welcher Absicht Rodolfo dies tut, ist schwer zu entscheiden, denn immerhin hat *er* dieses Gespräch gewollt und macht trotzdem eine Lösung des Beziehungsproblems mit Marcello als Mediator durch sein unehrliches Verhalten unmöglich. Als dann auch noch Mimì hereinplatzt und das Zwiegespräch abrupt beendet, ist Rodolfos (vermutliche) Gesprächsabsicht endgültig fehlgeschlagen.

Nachdem sich Rodolfo im dritten Bild in Bezug auf seine Selbstinszenierung aus dem Freundeskreis ›ausgeklinkt‹ hat, folgt im **Duett zwischen Rodolfo und Marcello am Anfang des vierten Bildes** der nächste Bohémien: Marcello. Hier machen sich dann schon beide Gesprächspartner etwas vor: Sie sind wieder in der Mansarde des ersten Bildes und »täuschen sich gegenseitig unermüdliche Arbeit vor, während sie in Wahrheit nur miteinander schwatzen.«⁶⁸

Bereits in der ersten Regieanweisung dieses Bildes ist das Motiv der Selbstinszenierung also programmatisch gesetzt. Das darauffolgende Duett ist wegen der ausgefuchsten Art, wie Marcello und Rodolfo sich gegenseitig versuchen zu täuschen und gleichzeitig meinen die Fassade des anderen zu entlarven, sehr aufschlussreich:

⁶⁸ Regieanweisung zum 4. Bild: »*Marcello sta ancora dinanzi al suo cavalletto, come Rodolfo sta seduto al suo tavolo: vorrebbero persuadersi l'un l'altro che lavorano indefessamente, mentre invece non fanno che chiacchierare.*« {*Marcello steht wieder vor seiner Staffelei, so wie Rodolfo an seinem Tisch sitzt. Sie täuschen sich gegenseitig unermüdliche Arbeit vor, während sie in Wahrheit nur miteinander schwatzen.*} Puccini, 4. Bild.

(Initiation des Duets: *medias in res*)⁶⁹

- | | | |
|------|---|---|
| I. | Aussage Rodolfos | Musetta ist reich und hat Marcello vergessen. ⁷⁰ |
| | Ia. Reaktion
Marcellos | Marcello täuscht Freude darüber vor. ⁷¹ |
| | Ib. Kommentar
Rodolfos | Rodolfo erkennt, dass Marcellos Freude gespielt ist, tut aber so, als ob er es nicht merke. ⁷² |
| II. | Aussage Marcellos | Mimì ist reich und braucht Rodolfo nicht mehr. ⁷³ |
| | Ia. Reaktion
Rodolfos | Rodolfo ist erst erregt, dann überrascht, schließlich (gespielt) gleichgültig. ⁷⁴ |
| | Iib. Kommentar
Marcellos | Marcello erkennt, dass Rodolfos Gleichgültigkeit gespielt ist, tut aber so, als ob er es nicht merke. ⁷⁵ |
| III. | Beide nehmen die Arbeit wieder auf. ⁷⁶ | |
| IV. | Beide hören abrupt auf zu arbeiten. ⁷⁷ | |

⁶⁹ Aus der Regieanweisung zum 4. Bild: »(continuando il discorso)« {(die Unterhaltung fortsetzend)} Puccini, 4. Bild.

⁷⁰ Rodolfo: »Con pariglia e livree. Mi salutò ridendo: To! Musetta! Le dissi: e il cuor? Non batte o non lo sento grazie al velluto che il copre.« {Mit Gespann und Livree. Sie grüßte mich mit einem Lachen. Nanu, Musetta! sagte ich: Und dein Herz? »Es schlägt nicht, oder ich fühl es nicht, dank dem Samt, der es bedeckt.«} Puccini, 4. Bild.

⁷¹ Marcello: (*sforzandosi di ridere*) »Ci ho gusto davver!« {(zwingt sich zu lachen) Das freut mich wirklich!} Puccini, 4. Bild.

⁷² Rodolfo: (*fra sè*) »Loiola va! Ti rodi e ridi.« {(für sich) Du Jesuit, geh! Du lachst unter Qualen} Puccini, 4. Bild.

⁷³ Marcello: »Io pur vidi... Mimì. Era in carrozza vestita come una regina.« {Und ich habe Mimì gesehen. Sie war in einer Kutsche, gekleidet wie eine Königin.} Puccini, 4. Bild.

⁷⁴ Rodolfo: (*trasalendo, smette di scrivere*) »L'hai vista? (*si ricompone*) Oh guarda!... Evviva! Ne son contento.« {(springt auf, unterbricht das Schreiben) Du hast sie gesehen? (*beruhigt sich*) Ach, schau an! Bravo! Ich bin zufrieden.} Puccini, 4. Bild.

⁷⁵ Marcello: (*fra sè*) »Bugiardo, si trugge d'amor« {(für sich) Der Lügner, er vergeht vor Liebe.} Puccini, 4. Bild.

⁷⁶ Rodolfo: »Lavoriam.« {Lass uns arbeiten.}

Marcello: »Lavoriam.« (*riprendono il lavoro*) {Lass uns arbeiten. (*sie fangen wieder an zu arbeiten*)} Puccini, 4. Bild.

⁷⁷ Rodolfo: (*getta la penna*) »Che penna infame!« {(wirft die Feder weg) Schändliche Feder!}

- V. Kontemplativer ›Doppel-Monolog‹, bei dem beide versuchen, ihre innere Regung vor dem anderen zu verbergen.⁷⁸

Dieses Duett ist durchweg parallel gestaltet: Beide Figuren durchleben am Anfang nacheinander, schließlich gemeinsam die gleichen Gefühlsstationen. Analog ist in ihrem Verhalten sogar die Selbstinszenierung, die so weit geht, dass der Rezipient große Schwierigkeiten hat herauszufinden, bei welcher Äußerung die Wahrheit durchblitzt und welche nur Verstellung ist. Die Schraube des gegenseitigen Vortäuschens wird eine Drehung weiter gedreht: Der eine merkt, dass der andere etwas vortäuscht, aber der andere merkt nicht, dass der eine es merkt.

Diese Parallelität der Figurenaktionen und -reaktionen wirft vor allem die Frage auf, ob sie die Parallelität der fiktiven Realität wirklich widerspiegelt oder ob sie von den Figuren durch Falschaussagen künstlich erzeugt wurde. Besonders unklar ist das unter II., wenn Marcello fast die gleiche Geschichte von Mimì erzählt, die er vorher von Rodolfo über Musetta gehört hat. Wenn man sich hier für eine Variante – falsche (i) oder echte (ii) Parallelität – entscheidet, hat das weitreichende Konsequenzen für die anderen Aussagen: (i) Wenn Marcello die Geschichte von Mimì nur als Rache für die vorherige Äußerung Rodolfos erfunden hat, bedeutet das, dass er (vermutlich) auch Rodolfos Geschichte von Musetta für eine Erfindung

Marcello: (*getta il pennello*) »Che infame pennello!« {(schleudert den Pinsel fort) Niederträchtiger Pinsel!} Puccini, 4. Bild.

⁷⁸ Marcello: (*Marcello [...] di nascosto da Rodolfo estrae dalla tasca un nastro di seta e lo bacia.*) {(Marcello [...] zieht, so dass Rodolfo es nicht sehen kann, ein Seidenband aus der Tasche und küsst es.)}

Rodolfo: (*pone sul cuore la cuffietta, poi volendo nascondere a Marcello pa propria commozione, si volge a lui e disinvolto gli chiede:*) »Che ora sia?« {(versteckt das Häubchen am Herzen, dann – um seine tiefe Rührung vor Marcello zu verbergen – wendet er sich zu diesem und fragt ihn unbefangen:) Wie spät ist es?} Puccini, 4. Bild.

hält und seine Freude darüber unter Ia. gar nicht vorgetäuscht ist, womit Rodolfos Kommentar Ib. erst recht jeder Grundlage entbehren würde. (ii) Wenn Marcello Mimì allerdings tatsächlich gesehen hat und er durch Rodolfos Geschichte nur daran erinnert wurde und sie deswegen erzählt, würden zwar die Aussagen besser zusammen passen; allerdings ergäbe sich dann das Problem der größeren Unwahrscheinlichkeit der parallelen Erlebnisse. In jedem Fall kann die große Ähnlichkeit der Geschichten bedeuten, dass beide sich gleichermaßen als eine Art Alptraum vorstellen, von reicheren Männern ausgebootet zu werden.

Dass die beiden nach dem undurchsichtigen Schwall von Täuschungen die Arbeit wieder aufnehmen, spiegelt eine gewisse Unsicherheit wider: Haben sie durchschaut, dass sie sich gegenseitig durchschaut haben? Sogar während des kontemplativen Momentes unter V. versuchen sie noch ihre innere Regung vor dem jeweils anderen zu verbergen: ein weiterer Schritt von Abspaltung.

Warum die Freunde Marcello und Rodolfo in dieser Situation, unter der sie offensichtlich beide leiden, nicht ehrlich miteinander umgehen, ist schwer zu beantworten. Vermutlich ist es ein Zeichen zunehmender seelischer Verletzung, die dazu führt, dass die Freunde sich mehr und mehr isolieren und sich die Gemeinschaft langsam zersetzt.

Collines ›Mantelarie‹ im vierten Bild ist kein Beispiel für eine Selbstinszenierung der Bohémiens gegeneinander, sondern für die Selbstinszenierung eines weiteren der Freunde, die im Alleingang stattfindet und nicht, wie noch im ersten und zweiten Bild, von den anderen mitgetragen wird – obwohl sie anwesend sind.

Der Zeitpunkt dieser Arie und die Konfiguration, in der sie stattfindet, sagen also fast mehr als ihr Inhalt über die Figur und den Zustand der

Freundschaften aus: Während um ihn herum die Sorge um Mimì und die letzten Hilfsversuche die Gemüter bewegen (ausgenommen hier Schaunard, der erkannt hat, dass Mimì nicht zu retten ist), ist Collines einziges Interesse auf seinen Mantel gerichtet.⁷⁹ Auch wenn die Idee, den Mantel zu versetzen und damit etwas für Mimì zu tun, nicht falsch ist, so schlägt sie doch völlig fehl, weil sie viel zu spät kommt. Wenn man bedenkt, dass Colline so die letzte Gelegenheit verpasst, sich von einer (guten) Bekannten für immer zu verabschieden, ist es grotesk, dass der Abschied von seinem Mantel (den er im Übrigen am nächsten Morgen wieder aus dem Leihhaus zurückholen könnte) ihn so sehr beschäftigt.

Für Schaunard inszeniert er nach seiner Arie einen bedeutungsschwangeren Abgang mit pseudo-wohltätigem Ziel.⁸⁰ Dass Schaunard in diesem Moment die Bezeichnung ›Philosoph‹ für angemessen hält – also die Selbstinszenierung Collines stützt⁸¹ – ist ein deutlicher Beweis dafür, dass er

⁷⁹ Colline: (*con commozione crescente*) »Vecchia zimarra, senti [...], tu ascendere il sacro monte or devi. Le mie grazie ricevi. Mai non curvasti il logoro dorso ai ricchi ed ai potenti. Passar nelle tue tasche come in antri tranquilli filosofi e poeti. Ora che i giorni lieti fuggir, ti dico: addio, fedele amico mio.« {*mit wachsender Ergriffenheit*} Hör zu, du alter Mantel [...] du musst ins Leihhaus. Empfange meinen Dank. Nie beugtest du den schäbigen Rücken vor den Reichen und Mächtigen. In deinen Taschen verkehrten wie in friedlichen Höhlen, Philosophen und Dichter. Nun, die glücklichen Tage sind entschwunden; ich sage dir ade, mein treuer Freund.} Puccini, 4. Bild.

⁸⁰ Colline: (*[...] gli batte una spalla dicendogli tristemente.*) »Schaunard, ognuno per diversa via mettiamo insieme due atti di pietà; io ... questo! (*additando il pastrano*) E tu... lasciali soli là!« {*[...] tippt ihn an die Schulter und sagt zu ihm in traurigem Ton*} Schaunard, verrichten wir beide, jeder auf seine Weise, einen Akt der Barmherzigkeit: Ich (*auf den Mantelweisend*) dies! Und du... Lass die beiden allein!} Puccini, 4. Bild.

⁸¹ Schaunard: (*si leva in piedi, commosso*) »Filosofo, ragioni! (*guardando verso il letto*) È ver! ... Vo via! (*Si guarda intorno, e per giustificare la sua partenza prende la bottiglia dell'acqua e scende dietro Colline chiudendo con precauzione l'uscio.*) {*(erhebt sich, ergriffen)*} Du hast recht, Philosoph! (*blickt zum Bett*) Es ist wahr! Ich gehe! (*Er blickt umher. Um sein Weggehen zu motivieren, nimmt er die Wasserflasche und geht hinter Colline her, vorsichtig die Ausgangstür schließen.*)}

sich als einziger noch in die vertrauten Schemata flüchten kann. Hier ist die Selbstinszenierung im unpassenden Moment und abgekoppelt vom Rest der Freunde ein Zeichen für die Absplitterung Collines und die weitere Zersetzung der Bohémiens.

Gegen Ende der Oper haben sich nacheinander Rodolfo (drittes Bild), Marcello (Beginn viertes Bild) und Colline (Ende viertes Bild) aus der gemeinsamen Selbstinszenierung abgekoppelt. Allein Schaunard hat bis zum Schluss mitgemacht. Das kann dahingehend gedeutet werden, dass die Ereignisse zwischen Beginn und Ende der Oper die Gruppenbindung in so erheblichem Maße beschädigen, dass sie schließlich zerbricht.

Das Prinzip der Auflösung von Verwicklungen zum Ende einer Oper hin – eine bewährte dramaturgische Konstante – wird damit in *La Bohème* auf den Kopf gestellt: Statt einer Lösung der Konflikte findet im Laufe des Stücks eine Verkomplizierung und Verunklarung der Beziehungen zwischen den Figuren statt.

Fazit

Zusammenfassend kann man festhalten, dass in den beiden untersuchten Musiktheaterwerken sowohl in der strukturellen Anlage als auch im Inhalt zahlreiche filmische Merkmale gefunden werden können.

So erinnert beispielsweise der lückenhafte Gesamtaufbau der Libretti beider Musiktheaterwerke an eine filmische Montagetechnik, wobei mit den Lücken in der Handlung unterschiedlich umgegangen wurde und *Rent* in

Puccini, 4. Bild.

dieser Hinsicht deutlich komplexer aufgebaut ist. Hier ist diese lückenhafte, hektisch sprunghafte Dramaturgie außerdem in einzelnen Musiknummern (erklärt an Nr. 3) zu beobachten und teilweise durch das Parallelmontieren verschiedener Handlungsstränge gekennzeichnet.

In *La Bohème* wird außerdem mit Mitteln der Musik an mehreren Stellen auf filmische Verfahrensweisen zurückgegriffen. So ist am Ende des zweiten Bildes beispielweise eine ›musikalische Überblende‹ von Musettas Walzer zur Zapfenstreich-Patrouille zu finden, am Ende aller Bilder findet ein ›musikalischer Zoom‹ in die Totale statt und das gesamte zweite Bild ist permanenten Änderungen des ›Bildausschnittes‹ durch ›Zoom‹ und ›Schwenk‹ unterworfen. In *Rent* dagegen wird der ›musikalische Zoom‹ genutzt, um die Konfiguration in epische Bereiche zu erweitern. Verfahren, die mit Strukturen und Mitteln des Films vergleichbar sind, finden also in *Rent* eher im Libretto und in *La Bohème* mehrheitlich mit Mitteln der Musik statt.

Doch auch inhaltlich werden in beiden Musiktheaterwerken Bezüge zum filmischen Medium deutlich. In *Rent* treten diese in Form der in einem Drittel der Musiknummern explizit filmenden – und dramaturgisch nur zu diesem Zweck existierenden – Figur Mark prominent in den Vordergrund. Damit wird eine Binnenhandlung etabliert und der Stoffkreis dieses Werkes um kunstsoziologische Themenbereiche erweitert. Dadurch, dass einige der Figuren in *Rent* zudem filmische Metaphern in ihrem Wortschatz führen, können tiefere Einblicke in die Figurencharakterisierung genommen werden.

Doch auch in dem Werk, in dem noch nicht explizit auf den Film Bezug genommen werden konnte (*La Bohème*), wurde ein auffällig großes Maß an Selbstinszenierung der Figuren gefunden, das stark an das Posieren für eine

Kamera erinnert. Diese Form von abgeschwächtem Spiel-im-Spiel, die in der Figurendisposition des Bohème-Stoffs selbst bereits angelegt ist, stellt die Vorstufe und sogar die Voraussetzung für den expliziten Einsatz der Filmkamera 100 Jahre später in *Rent* dar.

Dass in *La Bohème* dieses filmische Potential gefunden werden konnte, deutet darauf hin, dass die Erfindung der technischen Apparaturen zum Filmen offenbar nicht eine Leistung von Einzelkämpfern im ›stillen Kämmerlein‹ war, sondern dass das Streben nach bewegten Bildern ein breiteres (wenn auch implizites) gesellschaftliches Phänomen gewesen sein muss, das auch andere Kunstproduktionen dieser Jahre befruchtet hat.

Literatur

- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Betzwieser, Thomas (2002) *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*. Stuttgart: Metzler.
- Carner, Mosco (1996) *Puccini. Biographie*. Aus dem Englischen übersetzt von Anna Wheill, hrsg. von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel.
- Christen, Norbert (1994) Puccini – La Bohème. Scene da »La Vie de Bohème« di H. Murger; Quattro quadri. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. 7 Bände. Hrsg. von Carl Dahlhaus, München [u. a.]: Piper (Werke: Puccini - Spontini, 5), S. 101–107.
- Deutschmann, Carsten (2009) *Rent als autobiografisches Werk, Lebenserfüllung und Vermächtnis. Zur schicksalhaften Verflechtung der Biografie Larsons mit der Entstehungsgeschichte von Rent*. In: *Programmheft zu Rent an der Bayerischen Theaterakademie*, Premiere 17.3.2009 im Prinzregententheater, S. 8–18.
- Franzreb, Julia/Mungen, Anno (2009) Musiktheater. In: *Handbuch Musik und Medien*. Hrsg. von Holger Schramm. Konstanz: UVK-Verlags-Gesellschaft, S. 441–469.
- Larson, Jonathan (o. J.) *Rent*. [Handgeschriebener] vollständiger Klavierauszug mit Text. Deutsch von Wolfgang Adenberg. o. O.
- Lutzenberger, Andreas (2009) Künstlichkeit im Scheinwerferlicht. Zum Prinzip des Filmischen im Puccinis *La Bohème*. In: *Programmheft zu La Bohème an der Bayerischen Theaterakademie*, Premiere 17.6.2009 im Prinzregententheater, S. 8–13.
- Maisch, Walter (1934) *Puccinis musikalische Formgebung, untersucht an der Oper »La Bohème«*. Dissertation an der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen. Neustadt a. d. Aisch: Schmidt'sche Buchdruckerei.
- Monaco, James (2009) *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film und der Neuen Medien mit einer Einführung in Multimedia*. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Mungen, Anno (2006) *BilderMusik. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez! Verlag.

- Murger, Henri (1952) *Die Bohème. Pariser Künstlerroman*. Übersetzt und bearbeitet von Lucia Jacobý. München: Droemer.
- Pfister, Manfred (2001) *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Fink.
- Puccini, Giacomo (1981) La Bohème [Libretto-Zitate italienisch und deutsch]. In: *Giacomo Puccini La Bohème. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. von Attila Csampai / Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 47–177.
- Reinhardt, Angela (1999) Die bessere »Bohème«? Larsons und Puccinis Werk im Vergleich. In: *Programmheft zu La Bohème am Staatstheater am Gärtnerplatz*, Premiere 27.6.1999, S. 35–38.
- Schickling, Dieter (1989) *Giacomo Puccini. Biographie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Schläder, Jürgen (2001) »... fast nur Kinobilder«. Zur Filmdramaturgie in *Intermezzo*. In: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. - 23. Juli 1999*. Hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer. München/Berlin, S. 391–410.
- Sternfeld, Jessica (2008) Revisiting classic musicals: Revivals, film, television and recordings. In: *The Cambridge Companion to the Musical*. Second Edition. Hrsg. von William A. Everett & Paul R. Laird, Cambridge: University Press, S. 325–393.
- Veit, Joachim (1996) Artikel Leitmotiv. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil. Bd. 5: Kassel – Meiningen. 2., neubearb. Ausg. 26 in zwei Teilen. Kassel: Bärenreiter, Sp. 1078–1095.
- Willaschek, Wolfgang (2006) »Landschaft der winterlichen Seelen«. Eine Oper aus faszinierenden Bruchstücken. In: *Programmheft zu La Bohème an der Hamburgischen Staatsoper*, Premiere 5.11.2006, S. 7–19.
- Wilson, Alexandra (2007) *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Empfohlene Zitierweise

Pflüger, Dana: Das Filmische in Puccinis *La Bohème* und Larsons *Rent*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12, 2016, S. 293–336.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Pflueger.pdf>

Datum des Zugriffs: 31.3.2016.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Dana Pflüger.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.