

## **Wie man durch die vierte Wand singt: Opernszenen im Musikerfilm**

Tobias Plebuch und Moritz Panning (Berlin)

Musik kann im Spielfilm nicht nur zur Charakterisierung und Stimmungsuntermalung, sondern auch als Handlungsmotiv eingesetzt werden. Eine Möglichkeit hierfür bieten Bühnenszenen, welche die Funktion eines Spiels im Spiel übernehmen. Wie dies im Detail umgesetzt werden und sich auf die Spielfilmhandlung auswirken kann, ist die Fragestellung, welche in diesem Text am Beispiel dreier Musikerfilme aus den 1930er Jahren, AVE MARIA, MAYTIME und ROSE-MARIE, untersucht wird. Das musikalisch-szenische Ereignis des Spiels im Spiel wirkt hier auf den ersten Blick episodisch und degressiv, ist aber nicht so autonom wie die Bühneneinlagen anderer Film-Musicals, sondern korrespondiert (wenn auch nur latent) nach Art des Spielfilms mit der Haupthandlung. Unsere Leitfragen sind: Welche dramaturgischen Funktionen erfüllen eingebaute Opernszenen? Welche strukturellen und symbolischen Beziehungen bestehen zwischen den Handlungsebenen? Und insbesondere: Wie werden die verschiedenen Handlungsebenen musikalisch miteinander verknüpft?

### *Das »Spiel im Spiel«-Konzept*

Zahlreiche Bühnenstücke des Sprechtheaters, der Oper, der Operette und des Balletts, doch auch Spielfilme und Filmmusicals enthalten mehr oder weniger ausgedehnte Episoden mit einer relativ eigenständigen

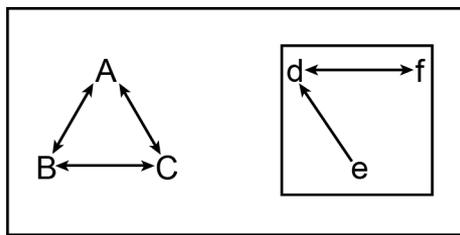
Nebenhandlung. Die Formen erstrecken sich vom allegorischen Tanz im französischen Hofballett bis zu ausgedehnten Szenen und ganzen Binnenstücken nach dem Prinzip des »Spiel im Spiel« bzw. »Theaters im Theater« (Schöpflin 1993). Im Folgenden wollen wir formale und dramaturgische Aspekte dieser Struktur anhand von Filmmusicals der 1930er Jahre erörtern und dabei insbesondere die Funktion der Musik untersuchen.

Das »Spiel im Spiel« lässt sich zunächst negativ definieren, d.h. von der Haupthandlung abgrenzen. Hierzu richtet man die klassizistische Dramentheorie quasi gegen sich selbst:<sup>1</sup> Das Binnenspiel stört die geschlossene Form, indem es eine dramatische Enklave errichtet, in der eine andere Einheit von Zeit, Ort und Handlung herrscht. Der Wechsel von Zeit und Ort allein – im offenen Drama ohnehin möglich und im Film mittels Montagen durchgängig gegeben – konstituiert aber noch kein Spiel im Spiel.<sup>2</sup> Erst wenn die episodische Nebenhandlung in sich geschlossen und nach außen hin abgegrenzt ist (bspw. als Bühnenstück im Film), kann sie als Spiel im Spiel gelten. Die sich dabei ergebende Figuren- und Interaktionsstruktur lässt sich wie folgt schematisieren:

---

<sup>1</sup> Aus der reichen Literatur zur Dramentheorie vgl. die systematische Einführung von Pfister 2001; zur Typologie und Funktion des Spiels im Spiel s. 299–307.

<sup>2</sup> Zu den Begriffen »offenes« und »geschlossenes Drama« vgl. Klotz 1960 und Pfister 2001.



**Abb. 1: Schema eines Beziehungsgefüges von Haupthandlung und Spiel im Spiel**

In diesem Modell ähneln die Figuren A, B, C der Haupthandlung (äußerer Rahmen) und ihre Beziehung zueinander nicht den Figuren d, e, f des Spiels im Spiel (innerer Rahmen) und ihrer Interaktion. Klassizistische Dramen meiden derartige Konstruktionen, und die Theoretiker verwerfen sie ausdrücklich. Bereits Aristoteles nennt die episodische Form, in der ein Ereignis auf das andere, statt aus dem anderen, folgt, die schlechteste. Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wendet man sich vom Regeldrama ab, spottet der Doktrin vom »heiligen Dreimal Eins« (Herder zit. n. Friedrich 1908, 55) und hält insbesondere die Einheit von Ort und Zeit für verzichtbar. Die Einheiten der Handlung jedoch, erklärt Birch 1847 in seiner *Dramatik*, sei »wesentlich nothwendig«:

Diese besteht nicht darin, daß nur eine Handlung vorkommt, sondern daß jede Thätigkeit der handelnden Personen auf die Haupthandlung, welche in die Katastrophe ausläuft, Bezug hat oder dazu dient, diese zu erklären und zu fördern. Das kann ganz gut geschehen in Nebenhandlungen, die im Drama der Erzählung vorzuziehen sind, aber sie dürfen nicht episodisch abschweifen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Fremdes hinlenken, das er nachher aufgeben muß, um sich wieder der Haupthandlung zuzuwenden, die

unterdessen geruht hat, diese muß vielmehr fortgeführt werden auch in der Nebenhandlung, deren Gegenstand in jene eingreifen soll. (Birch 1847, 52)

Birchs Prinzip des organischen Dramas, das sich über Gustav Freytag bis zu Hollywoods »screenwriting gurus« verfolgen lässt, wird in vielen Musicals unterlaufen.<sup>3</sup> Und diese Praxis führt zu genau den Konsequenzen, vor denen Birch warnt: Die episodischen Bühneneinlagen haben mit der Haupthandlung meist wenig oder gar nichts zu tun, sodass diese abwechselnd fortschreitet und zum Stillstand kommt und hinter den aufwändig inszenierten Spektakeln von Tanz- und Gesangsnummern gar weitgehend zurücktreten kann.<sup>4</sup>

Die Geschlossenheit und Selbstständigkeit derartiger Bühneneinlagen auf Kosten des Gesamtzusammenhangs ist von verschiedenen Autoren sogar als Gattungsmerkmal des Film-Musicals in den 1930er Jahren hervorgehoben worden (Feuer 1993, Rubin 1993, Joseph 2009). So merkt Joseph (2009, 150) an: »In this way the number exists as its own universe that literally stops the narrative of the film as a whole.« Wenn mehrere solcher »showstopper« vorkommen, tendiert das Musical zur »Aggregatform« (Rubin 1993). Die unmittelbaren Vorbilder hierfür sind Music Hall und Broadway Show – jedoch findet sich dieses Prinzip schon in der losen Folge von Entrées im Opéra-ballet des 17. Jahrhunderts. Musik und Tanz können

---

<sup>3</sup> Birch verwendet (neben architektonischen Metaphern) ausdrücklich den Organismus als Sinnbild einer gelungenen Dramenstruktur: »Das Drama ist ein Organismus, eine Gliederung, die aus verschiedenen Theilen besteht, welche ineinander in einem Zusammenhange sind, den man nicht willkürlich aufheben kann, in dem aber die einzelnen Theile voneinander gesondert sind.« (Birch 1847, 41–42).

<sup>4</sup> Als exemplarisch hierfür gelten etwa die Choreographien von Busby Berkeley in Film-Musicals der 1930er Jahre.

eine Form, die als traditionelles Sprech- und Handlungs-drama auseinanderfallen müsste, allerdings stabilisieren, etwa durch stufenweise Steigerung zu einem apothetischen Finale. Beide Arten des Musikfilms, die Spielfilm- und die Aggregatform, und ihre Übergänge koexistieren in den 1930er Jahren.<sup>5</sup>

Treten Charaktere des Dramas in einer Binnenhandlung erneut auf – aus Sicht der Haupthandlung in einer Rolle, aus Sicht des Filmpublikums in einer Doppelrolle –, so können sich beide Handlungsebenen in einer Zeichenrelation spiegeln. Harald Fricke bezeichnet einen solchen Zusammenhang als »gestufte Iteration« (Fricke 2000, 107). Häufig werden schon dadurch Konsequenzen in der Haupthandlung ausgelöst, dass das Binnenspiel vor einem fiktiven Publikum stattfindet. Es betrachtet die Binnenhandlung, kann hieraus reflexive Schlüsse für sein eigenes Handeln ziehen und ermöglicht es somit dem Filmpublikum, zugleich nicht nur den Fortgang der Haupthandlung zu beobachten, sondern auch Beobachtungen des fiktiven (diegetischen) Publikums zu beobachten.<sup>6</sup> Das bekannteste Beispiel für eine solche Konstellation ist Shakespeares Hamlet: Erst die Reaktion des Königs Claudius auf »The Murder of Gonzago« lässt Hamlet die Forderung des väterlichen Geistes nach Rache in die Tat umsetzen. In der formalen Reflexion einer strukturellen Analogie ist also die performative einer werkimmanenten Interpretation angelegt, und erst so wird sie dramatisch sinnvoll.

---

<sup>5</sup> Somit gilt auch hier, dass die einzelnen Gattungen und ihre Genese am ehesten im Rahmen eines Gattungssystems zu verstehen sind. Zur Idee des Gattungssystems s. Dahlhaus 1973.

<sup>6</sup> Zur Tendenz der systemisch sich abschließenden Kunst, Beobachtungen in sich hineinzunehmen, s. Luhmann 1997.

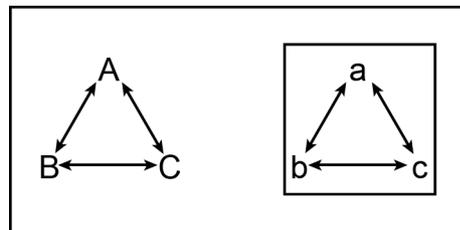
Hamlet: »O good Horatio, I'll take the ghost's word for a thousand pounds. Didst perceive?«

Horatio: »Very well, my lord.«

Hamlet: »Upon the talk of poisoning?«

Horatio: »I did very well note him.«

Ausschlaggebend ist hierbei die Korrespondenz von Figuren und Beziehungsgefüge in Haupt- und Binnenhandlung. Wir verändern also unser Schema entsprechend einer Haupthandlung mit kongruentem Binnenspiel:



**Abb. 2: Korrespondenz der Beziehungsgefüge von Haupthandlungs- und Binnenhandlungsfiguren**

Die Figuren A, B und C treten hier in der Binnenhandlung als Darsteller der Figuren a, b und c auf, wobei auch deren Beziehungsmuster demjenigen der Haupthandlungsfiguren gleicht. Die Frage nach der dramaturgischen Funktion von Musik in einer solchen Konstellation liegt schon deswegen nahe, weil viele Musikerfilme (insbesondere Sängerfilme) Binnenspiele enthalten. Sie ergeben sich fast von selbst, da hier die Bühne oder das Varieté Schauplätze musikalischer Ereignisse sind und die Konventionen des Künstler-Spielfilms (Biopic) im Gegensatz zum Dokumentarfilm eine enge, spiegelbildliche Korrespondenz von Kunst und Leben geradezu

fordern. Verschachtelte Dramaturgien bieten hierbei Gelegenheiten für ein mehr oder weniger raffiniertes Spiel mit Zeichenrelationen. Wie dieses Spiel gestaltet sein kann, wollen wir nun anhand von drei Filmen erörtern, in denen Musik auf den Gang der Ereignisse einwirkt: AVE MARIA (D/I 1936, Johannes Riemann), ROSE-MARIE (USA 1936, Woodbridge S. Van Dyke) und MAYTIME (USA 1937, Robert Z. Leonard).

### *AVE MARIA*

Das Binnenspiel in AVE MARIA ist eine Aufführung von Verdis *La Traviata*. Der Tenor Tino Dossi (Beniamino Gigli), der Held der Haupthandlung, tritt hier in der Rolle des Alfredo auf. Die Heldin der Haupthandlung ist die Chansonnette Claudette (Käthe von Nagy), welche die Operaufführung besucht. Die beiden Protagonisten stammen aus unterschiedlichen sozialen Milieus, welche vor allem musikalisch voneinander abgehoben werden. Tinos Welt ist die der Opern- und Konzertbühne, Claudettes hingegen diejenige der Pariser Nachtclubs. Die soziale und musikalische Kluft, welche Held und Heldin zu Beginn voneinander trennt, ist eine Gattungskonvention, die im Musikerfilm durch Montagen akzentuiert wird.<sup>7</sup> Obwohl sie in einer manchmal abrupt zwischen den Lebenswelten springenden Doppelsexposition eingeführt werden, wird frühzeitig deutlich, dass beide füreinander bestimmt sind (»fated to be mated«). Die psychologisch motivierte Handlungskette – eine Forderung der

---

<sup>7</sup> Für den Bereich der amerikanischen Film-Musicals bezeichnet Rick Altman diese Plot-Struktur als »dual focus narrative« (Altman 1987, 16–27); sie lässt sich aber auch in vielen europäischen Musikfilmen der 1930er bis 1960er Jahre finden.

Dramentheorie des 19. Jahrhunderts, der auch der »klassische« Spielfilm in der Regel folgt<sup>8</sup> – wird im Musical oft zugunsten der Kontrastwirkung von *high brow* und *low brow*, Kunst und Unterhaltung, hoher und niedriger Gesellschaftsschicht aufgebrochen.

Die Exposition von AVE MARIA ist wie folgt inszeniert: Tino Dossi gibt in Paris ein Konzert mit Arien von Puccini und Verdi.<sup>9</sup> Sein Freund und Manager begibt sich anschließend in ein Lokal, in welchem sich Claudette mit zwei Chansons (komponiert von Alois Melichar) als das weit offene »Herz von Paris« vorstellt und »Die große Liebe« besingt. Nach einem feucht-fröhlichen Abend mit Claudette und ihrem Vertrauten Michel, stiftet sie dieser dazu an, den Operntenor zu verführen, um an dessen Geld zu kommen.

Der Plan scheint zu gelingen: Nach wenigen Wochen feiert das ungleiche Sängerpaar während einer Italienreise Verlobung. Daraufhin erscheint Michel kurz vor der Hochzeit wieder und fordert von Claudette seinen Anteil. Diese weigert sich aber, ihn auszuzahlen, da sie sich inzwischen tatsächlich in Tino verliebt hat. Um dennoch auf seine Kosten zu kommen, setzt Michel Claudette unter Druck, weshalb sie beschließt Tino nach der Aufführung der *Traviata* zu verlassen, um ihn nicht weiter zu kompromittieren. Michel durchkreuzt ihre Pläne, indem er sich in der Pause in Tinos Garderobe begibt und diesen mit einem Foto, welches Claudettes

---

<sup>8</sup> Als »klassische« Periode des amerikanischen Kinofilms (»Golden Age of Hollywood«) gilt der Zeitraum von den späten 1910er bis zu den frühen 1960er Jahren. Der Begriff impliziert stilistische Konventionen und ökonomische Grundlagen (Studio-System), die zum Teil auch für die europäische Filmindustrie gelten.

<sup>9</sup> Es sind Rodolfos Arie »Che gelida manina« aus *La Bohème* und Manricos Cabaletta »De quella pira« aus *Il Trovatore*.

Doppelleben enthüllt, erpressen will, aber vom entrüsteten Tino hinausgeworfen wird. Dessen Zorn über die Intrige und die Unaufrichtigkeit seiner Verlobten färbt anschließend seinen Bühnenauftritt im 2. Akt der *Traviata*. Innerhalb der Binnenhandlung stellt Alfredo Violetta (Erna Berger) in der berühmten Skandalszene *coram publico* bloß, indem er der (vermeintlich) untreuen Kurtisane das Geld für ihre Liebesdienste vor die Füße wirft. In der Oper sinkt Violetta daraufhin ohnmächtig zu Boden, die Salongesellschaft reagiert empört, und Alfredo wird vom Baron Douphol zum Duell aufgefordert. Doch so weit kommt es im Film nicht. Stattdessen wird die Binnenhandlung verlassen und die Haupthandlung fortgeführt.

Das plötzliche Ende des Binnenspiels ist (wie auch in *Hamlet*) ein charakteristisches Merkmal der narrativ integrierten Form im Unterschied zur Reihungsform des Musicals. Es ist dramaturgisch zweckmäßig, da es den Gang der Haupthandlung vorantreibt: Claudette verfolgt das Bühnengeschehen aus der sicheren Distanz ihrer Loge – ein Ehrenplatz, den sie ihrer Beziehung zu Tino verdankt. Außer sich vor Empörung über Violettas Treulosigkeit ruft Alfredo auf der Bühne die Salongäste herbei: »Or tutti a me!« Mit dem Zeigefinger seine Empörung auf Violetta richtend fragt er ironisch: »Questa donna conoscete?«



Abb. 3 & 4: Claudette und Alfredo (alias Tino) während der *Traviata*-Aufführung

In dem Moment, als Alfredo seine wütende Klage über »tal femmina« vorbringt, weist sein Darsteller Tino an Violetta vorbei (Abb. 4); ein Reißschwenk folgt seiner Geste in Claudettes Loge. Während das Opernpublikum Tinos besonders überzeugende Interpretation des betrogenen Liebhabers genießt, wird Claudette von wachsender Unruhe gequält. Sie scheint zu spüren, dass des Sängers Fluch kein Spiel mehr ist: Alfredos Zorn auf Violetta ist Tinos Zorn auf Claudette; ihr Schrecken und Scham in der Loge spiegeln den Schrecken und Scham Violettas. Mehr noch: Per Schuss-Gegenschuss-Montage zwischen Tino und Claudette wird die Anklage Alfredos gegen Violetta für das Filmpublikum zur Anklage Tinos gegen Claudette. Als Tino/Alfredo den Hurenlohn auf die Bühnenbretter wirft, ringt Claudette nach Luft (Abb. 3), springt auf und verlässt das Opernhaus fluchtartig. Die empörten Rufe des Chores gellen ihr noch hinterher, als sie durch die Straßen davoneilt und in ihrer Konfusion vor ein Auto läuft. So durchbrechen Gestik, Mimik und Musik die vierte Wand der Opernbühne.

### *ROSE-MARIE*

Die Tradition des Sängerfilms, eine Untergattung des Musikerfilms, reicht weit in die Stummfilmzeit zurück. Biopics realer und fiktiver Sänger erlebten aber nach allgemeiner Verbreitung des Tonfilms einen kräftigen Aufschwung. Im Januar 1936, sieben Monate vor AVE MARIA, kam ROSE-MARIE mit Jeanette MacDonald in der Titelrolle in die US-Kinos. MacDonald spezialisierte sich mit verschiedenen Partnern und großem Publikumserfolg auf dieses Genre, zu dem eingeschaltete Opernszenen

gehören wie Massenaufzüge zur Grand Opéra und Verkleidungs- und Verwechslungsszenen zur Opera buffa.

Wenige Minuten vor dem Schluss von ROSE-MARIE wird mit einer *Tosca*-Aufführung der dramatische Höhepunkt des Films erreicht – ein bemerkenswerter Effekt, denn die finale Katastrophe der Rahmenhandlung wird vom Spiel im Spiel reflektiert und verstärkt. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Opernsängerin Rose-Marie alias Marie de Flor (Jeanette MacDonald). Sie versucht, ihren flüchtigen Bruder (James Stewart) in Sicherheit zu bringen, der sich als Ausbrecher und Polizistenmörder in den kanadischen Wäldern versteckt. Unterwegs verliebt sie sich ausgerechnet in Bruce (Nelson Eddy), einen Sergeant der kanadischen Mounties, der ihren Bruder verfolgt und ihn dank ihrer unfreiwilligen Hilfe festnehmen kann. Nach diesem tragischen Handlungsumschlag muss die heimgekehrte Rose-Marie wieder auf die Bühne, und zwar als Tosca in Puccinis gleichnamiger Oper. Die Sängerin Jeanette MacDonald spielt also die Sängerin Rose-Marie, die in der Rolle der Sängerin Tosca auftritt, die ihren Geliebten Mario Cavaradossi vor der Hinrichtung zu retten versucht.<sup>10</sup>

Das Binnenspiel setzt direkt mit der *scena ultima* der *Tosca* ein: Tosca gibt Mario zu verstehen, dass sie mit dem Polizeichef Scarpia eine Scheinhinrichtung mit Platzpatronen vereinbart hat, damit das Paar sich heimlich aus dem Staub machen kann. Mario soll geschickt zusammenbrechen »come la Tosca in teatro«. Dass der Plan jedoch scheitern wird und es sich um ein »falsches Spiel« handelt, wissen alle, die die Oper kennen: das entsprechend vorgebildete Kinopublikum, das diegetische

---

<sup>10</sup> Diese Schachtelkonstruktion deutet in Richtung einer »unendlichen Iteration« (Fricke 2000, 107). Sie ließe sich etwa durch eine Filmbiographie Jeanette MacDonalds fortsetzen, in der eine Sängerin die Sängerin spielt, welche eine Sängerin spielt, die eine Sängerin spielt.

Opernpublikum im Film, die Figuren in der Kulisse und die Sängerin Rose-Marie auf der Bühne. Nur die Binnenhandlungsfigur Tosca weiß es nicht und wartet in gespannter Nervosität, während sich das Exekutionskommando aufstellt. Als Mario nach der Salve zu Boden geht, reagiert sie mit triumphierender Geste: »Ecco un artista!« und wartet, bis die Soldaten abmarschiert sind. Doch dann kommt das böse Erwachen neben der Leiche Marios. Zur gleichen Zeit kehren die Soldaten zurück, weil sie den erstochenen Polizeichef gefunden haben und seine Mörderin verhaften wollen. Doch bevor Tosca sich aus Verzweiflung über die Brüstung der Engelsburg in die Tiefe stürzen kann, bricht ihre Darstellerin Rose-Marie auf offener Bühne zusammen.



**Abb. 5: Rose-Marie als Tosca**

Unmittelbar vor dem unerwarteten Ende des Binnenspiels, durch das (analog zu Tinos »fehlgeleitetem« Fingerzeig in AVE MARIA) die vierte Wand der Bühnenszene durchbrochen wird, blickt Rose-Marie irritiert umher, als suche sie nach jemandem auf dem Schnürboden, während sie als Tosca auf die vermeintlich gespielte Exekution wartet. Sie greift sich wie benommen an die Stirn und (wie Claudette in AVE MARIA) an die Kehle, als verginge ihr der Atem (Abb. 5), fängt sich wieder und setzt ihre Partie anscheinend zögerlich fort. Einige der Haupthandlungsfiguren (der Dirigent, Rose-Maries Vertraute hinter der Bühne und das Opernpublikum) reagieren irritiert:

Eine Dame im Publikum: »What's the matter?«

Ihr Sitznachbar: »I don't know ... She seems to be ill.«

Tatsächlich aber singt Rose-Marie ihre Partie nur mit geringfügigen Abweichungen von Puccinis Notentext. Die wichtigste und als Auslöser für Rose-Maries Irritation entscheidende Änderung ist eine zusätzliche Tenor-Stimme, die für den Film in die *Tosca*-Partitur eingefügt wurde und allem Anschein nach nur von Rose-Marie wahrgenommen wird. Neun Mal singt der unsichtbare Tenor ein Motiv, welches dem Filmpublikum bereits als *Indian Love-Call* bekannt ist. In der Haupthandlung ist dieses Erinnerungsmotiv dem Liebespaar Rose-Marie – Bruce zugeordnet. Rudolf Friml und Herbert P. Stothart, die das Broadway-Musical ROSE-MARIE (1924) komponierten und 1936 für MGM auch die Musik der Verfilmung einrichteten, brachten das Kunststück zustande, zwei verschiedene präexistierende Werke nach Art eines Quodlibets zu kombinieren, denn der *Indian Love-Call* ist dem Bühnenmusical entnommen, die *Tosca*-Szene aber,

die im Bühnenmusical fehlt, wurde eigens für den Film von Wilhelm (William) von Wymetal inszeniert.

Notenbsp. 1: Indian Love-Call im Bühnenmusical ROSE-MARIE (New York: Harms, 1924)

Notenbsp. 2: Einarbeitung des *Indian Love-Call* in Puccinis *Tosca* im Film ROSE-MARIE

Kurz gesagt: Die *Tosca*-Szene in der Filmversion von ROSE-MARIE (und mit ihr die Identität der Protagonistin auf der Bühne) ist ambivalent wie ein Kippbild. Die Kommentare im Publikum und hinter der Bühne legen eine falsche Spur, denn Rose-Marie spielt ihre Rolle nicht schlecht. Sie hält sich gesanglich an Puccinis Partitur. Die Doppeldeutigkeit der Blicke und Gesten liegt in der Strukturähnlichkeit von Haupt- und Binnenhandlung begründet: Sie können ebenso Ausdruck von Toscas sorgenvoller Unruhe wie von Rose-Maries Verwirrung über ihre obsessive Halluzination sein.

### *MAYTIME*

Unser drittes Beispiel ist MAYTIME, eine Filmbearbeitung des gleichnamigen Bühnen-Musicals von Sigmund Romberg. Hier ist die eigentliche Haupthandlung von einer kurzen Rahmenhandlung eingeschlossen, welche jedoch nur als Aufhänger und zur moralischen Deutung der Erzählung dient. Daher findet sie in den vorliegenden Ausführungen keine Beachtung. Ein halbes Jahr nach der Premiere von ROSE-MARIE begannen die Dreharbeiten zu MAYTIME, und das Studio (MGM) hielt offenkundig an seinem Erfolgsrezept für die »Singing Sweethearts« fest: Erneut treten MacDonald und Eddy in den Hauptrollen eines Sängerpaares auf, sie als Opernstar und er als der sympathische Bursche mit goldener Kehle. Wieder arrangierte Herbert Stothart die Musik für den Film, und wieder inszenierte William von Wymetal eine *Tosca*-Szene (dieses Mal aus dem 2. Akt), die aber in der Endfassung durch das Finale einer fiktiven russischen Oper namens »Czaritza«<sup>11</sup> ersetzt wurde. Es

---

<sup>11</sup> Szenenfotos der verworfenen *Tosca*-Szene sind abgedruckt in Rich 2001. Das Finale

fällt als Binnenspiel schon aufgrund seiner Dauer von elf Minuten stark ins Gewicht, wird dramaturgisch aber erst dadurch wirksam, dass es die Katastrophe der Haupthandlung auslöst.

Die Exposition stellt sich wie folgt dar: Die junge Sängerin Marcia Morney (Jeanette MacDonald) demonstriert ihre Kunstfertigkeit am Hof von Louis Napoleon mit Léo Delibes' *Chanson espagnole* und Jean Robert Planquettes *Le Regiment de Sambre et Meuse*. Aufgrund dieses Auftritts beschließt der italienische Komponist Trentini, für die Sängerin eine Oper mit russischem Sujet (die »Czaritza«) zu schreiben. Am selben Abend begegnet Marcia zufällig dem jungen Draufgänger Paul (Nelson Eddy), der in einer Pariser Kneipe Spottlieder auf korpulente, stimmungsgewaltige Operndiven zum Besten gibt. Nach einer kurzen Romanze heiratet sie jedoch aus Dankbarkeit ihren Manager Nicolai (John Barrymore) und verliert Paul aus den Augen. Nach einem Zeitsprung von wenigen Jahren, in denen Marcias Karriere einen rasanten Verlauf nimmt, begegnen sich Marcia und Paul zufällig als Hauptdarsteller einer Aufführung der »Czaritza« an der New Yorker Metropolitan Opera wieder.

Die Sprengkraft dieses Binnenspiels liegt darin, dass der vorgesehene Bühnenkuss zu lange dauert<sup>12</sup>: Nicht nur Zarin und Rebell, sondern auch ihre beiden Darsteller sind verliebt. Wie in ROSE-MARIE löst die

---

aus Trentinis »Czaritza« ist ein abenteuerlich montiertes und textiertes Pastiche aus Tschaikowskis *Sinfonie Nr. 5* e-Moll op. 64 von Herbert Stothart. Passagen aus ihrem ersten, zweiten und vierten Satz werden für die Nachricht vom Tod des Zaren, die Krönung der Zarentochter, den Auftritt und die Verurteilung des gefangenen Rebellen, die Liebesszene mit der verzweifelten Thronfolgerin und die gewaltsame Trennung des Paares arrangiert. Die Instrumentierung zeigt deutliche Anklänge an Mussorgski (vor allem *Boris Godunoff*, Akt 4, Szene 2).

<sup>12</sup> Angeblich ermahnte die Filmzensur das Studio »to reduce physical contact« in dieser Szene.

Entgleisung der Sänger Irritationen aus, welche die Kamera als Beobachtungen (»reaction shots«) protokolliert: ein irritiert blickender Dirigent (Abb. 6), besorgte Vertrauenspersonen und ein Ehemann mit finsterer Miene in der Kulisse.



**Abb. 6: Der Dirigent der »Czaritza«**

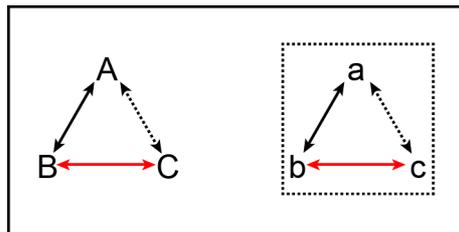
Sobald der Doppelsinn der Opernszene erkannt ist, spiegelt diese nicht mehr nur die Rahmenhandlung wider, sondern gibt dem Verlauf der Haupthandlung die entscheidende Wendung. Denn erst das Spiel im Spiel offenbart den Haupthandlungsfiguren ihre Beziehungskrise und führt so zur Peripetie.

Auch hier wird die Eingrenzung des Binnenspiels aus Sicht des aufmerksamen Beobachters porös: »Tonight you surpassed even yourself. They're referring to it as a living emotion«, kommentiert der Ehemann sarkastisch Marcias Leistung nach der Aufführung. Marcia leugnet ihre wahren Gefühle nicht und bittet um Scheidung. Nicolai willigt zwar ein, begibt sich aber mit geladener Pistole durch die verschneite Winternacht zu seinem Rivalen, während die Szene mit musikalischen Motiven aus der »Czaritza« unterlegt wird. In diesem Moment scheint es kaum bestimmbar, ob die Musik eine meta-diegetische Reminiszenz der Operaufführung, also eine Erinnerung Nicolais ist oder quasi kommentierend seinen Plan verrät oder darauf vorbereitet, dass Paul am Klavier daheim Szenen aus der »Czaritza« nachspielt. Der fatalistische Ton der Tschaikowski-Motive dringt so oder so in die Haupthandlung ein, als würde die Musik Nicolai zu seiner Bluttat antreiben. Die Bedeutung der Motive changiert mit ihrer Funktion. Nicolai erreicht und unterbricht Paul am Klavier genau in dem Moment, in welchem das Duett zuvor auf der Bühne in einem seligen »Je t'aime!« kulminierte. Die Logik des Dramas legt nahe, dass Paul genau für diesen Moment büßen muss.

## **Fazit**

In allen drei hier besprochenen Filmen entsteht der zentrale Konflikt in einer Dreiecksbeziehung zwischen einer Frau und zwei Männern. Jedes Mal befindet sich die Protagonistin A/a in einer festen Bindung zu B/b und knüpft daneben eine zweite, weniger stabile zu C/c. Einem der beiden Männer fällt hierbei die Funktion des Antagonisten zu, so dass zwischen B/b und C/c eine Konkurrenz-Beziehung entsteht. Alle hier diskutierten

Binnenspiele bilden zwar eine neue, doch eben fragmentarische Einheit von Ort, Zeit und Handlung.<sup>13</sup> Zur besseren Darstellung der Kongruenz der Beziehungsgefüge von Haupt- und Binnenhandlungsfiguren, soll das Strukturschema wie folgt angepasst werden:



**Abb. 7: Kongruenz der Beziehungskonflikte im Spiel im Spiel**

Die ursprüngliche und stabile Beziehung zwischen A und B wird hierbei als durchgehender schwarzer Doppelpfeil dargestellt. Die neue, instabile Beziehung  $A \leftrightarrow C$  wird als durchbrochener und die resultierende antagonistische Beziehung  $B \leftrightarrow C$  als durchgehender roter Doppelpfeil dargestellt.

In allen hier behandelten Filmen sind es die personale Identität von Haupthandlungs- und Binnenhandlungsfiguren ( $A=a$ ,  $B=b$ ,  $C=c$ ) und die Ähnlichkeit der Figurenkonstellation, die dazu führen, dass, in Birchs Worten, der Gegenstand der Binnen- in die Haupthandlung eingreifen kann:

---

<sup>13</sup> Am Rande bemerken wir, dass sich der Ereignischarakter von Musik mit performativen Störungen vom kleinen Lapsus bis zum grandiosen Scheitern sehr gut verträgt, was der merkwürdige Nachruhm musikalischer Debakel von Paganinis zerspringenden Saiten bis zu etlichen Uraufführungs-Skandalen und Elvis' Lachanfall in »Are you lonesome tonight?« bezeugt.



sind. All diese frühen Szenen sind stabil und unproblematisch. Nur die Exposition-Szenen in MAYTIME tragen direkt zum Handlungsablauf bei. Grundsätzlich besteht die Funktion dieser Szenen lediglich darin, Held und Heldin jeweils für sich in ihrem Milieu musikalisch zu charakterisieren. Die Zeitstruktur ähnelt also dem »stop and go« der Opera seria mit retardierenden Arien und vorantreibenden Rezitativen, obgleich der Wechsel im Musical weniger regelmäßig erfolgt. Erst nach der (Doppel-)Exposition kommt es zur konfliktreichen Dreiecksbeziehung.

Entscheidend ist, dass das späte, doppelbödige, »poröse« Spiel im Spiel eine plötzliche Erkenntnis und Peripetie auslöst, welche (entsprechend der Iterationsform) mit einem tragischen Höhepunkt der Binnenhandlung zusammenfällt: Toscas Schrecken an der Leiche Marios (ROSE-MARIE), die Umarmung und Trennung der Liebenden in »Czaritza« (MAYTIME), Violettas Demütigung in *La Traviata* (AVE MARIA). So kommt es kurz vor dem Ende der Haupthandlung zum doppelten Moment der Wahrheit in theatralischer Drastik.

Gegen Ende der drei Filmhandlungen zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit: Die triadische, also problematische Beziehung wird durch Eliminierung einer der beiden männlichen Figuren auf eine dyadische reduziert und so die Lösung des Konflikts herbeigeführt: In ROSE-MARIE verschwindet der Bruder, in AVE MARIA der intrigante Michel, und in MAYTIME wird Paul erschossen. Der eigentlich tragische Verlauf der Haupthandlung schließt in allen drei Filmen mit einem kurzen *lieto fine*, das die grobe Nahtstelle nicht einmal zu verbergen sucht.

Andererseits ist die Schlüsselstellung des späten, krisenhaften Binnenspiels daraus ersichtlich, dass ohne dieses der Gang der Haupthandlung nicht

plausibel wäre: Es setzt die Motivationskette der Haupthandlung in Richtung auf einen tragischen Höhepunkt fort, an den sich das Happy-End entsprechend der Gattungskonvention anschließt («Musical« ist die Verkürzung von »musical Comedy«). Der Musik kommt in dieser Konstruktion nicht nur eine illustrierende, sondern eine dramaturgisch entscheidende Funktion zu: Sie trägt wie ein Bote Elemente der Binnenhandlung in die Haupthandlung (oder im Fall von ROSE-MARIE ein Motiv der Haupt- in die Binnenhandlung) symbolhaft hinein. Dabei bewirkt die Ähnlichkeit der Handlungsebenen natürlich eine Überhöhung: Die große Opernszene ist Echo und Spiegelbild der Haupthandlung. In diesen Grenzüberschreitungen wirkt die Musik als »transdiegetisches« Bindeglied zwischen Haupt- und Binnenhandlung.<sup>14</sup> Wird sie zuerst diegetisch eingeführt (der *Love-Call* in ROSE-MARIE, die Opernmusik in AVE MARIA und MAYTIME), so kehrt sie auf einer anderen Handlungsebene als meta-diegetische oder non-diegetische wieder (Rose-Maries Halluzination während der *Tosca*-Aufführung, Nachklänge aus *La Traviata* zur Flucht von Claudette und aus »Czaritza« zu Pauls Mordgedanken).

Auch der Rückgriff auf Repertoire-Werke ist zweckmäßig in der iterativen Dramenstruktur: Sie geben dem Filmpublikum deutliche Fingerzeige, weil sie keine neuen Symbole schaffen, sondern auf bekannte zurückgreifen. (In MAYTIME sind dies trotz der fiktiven »Czaritza« der Tschaikowskis Musik oft zugeschriebene fatalistische Ton und der stereotype Opernkonflikt Liebe versus Staatsräson.)

---

<sup>14</sup> Mit »transdiegetisch« bezeichnen wir nicht eine Position der Musik in der Erzählstruktur, sondern ihre Fähigkeit von einem narratologischen Ort zum anderen zu gleiten. Zum Begriff im Bezug auf Licht im Film s. bspw. Noll Brinckmann 2007, 86.

Das hier gegebene Modell beansprucht keine allgemeine Verbindlichkeit, da Rezepte dieser Art sowohl zu guten als auch zu schlechten Analysen taugen. Es soll lediglich auf Zusammenhänge in vielen Musikerfilmen hinweisen, die nicht in jedem Fall auf den ersten Blick zu erkennen sind:

1. Unproblematische, mitunter fast zu glatt wirkende Auftrittsnummern oder kleinere Binnenspiele in der Exposition stellen einerseits die Hauptfiguren vor und wecken andererseits beim Filmpublikum Erwartungen, die vom späteren, größeren und instabilen Binnenspiel, das die Haupthandlungskrise widerspiegelt, jedoch absichtlich nicht eingelöst werden.

2. Musik kann sowohl von außen in die Binnenhandlung eindringen (ROSE-MARIE) als auch von hier in die Haupthandlung hinüberwechseln (MAYTIME und AVE MARIA). Sie kann, wie Dialog, Mimik und Gestik, in ihrer Ambivalenz die Relativität von Beobachtungsperspektiven offenbaren, d. h. die Beobachtung von Beobachtungen auslösen.

3. Das Aufführungsereignis des späten, krisenhaften Spiels im Spiel kann durch kleine oder größere Entgleisungen an Bedeutung gewinnen. Das Binnenspiel als Spiegelbild der Haupthandlung bricht an seinen Unebenheiten und Sprüngen auf, wenn die vierte Wand fällt. So wird auch der Begriff der Inszenierung in der Aufführung einer Binnenhandlung ambivalent, denn ihre Entgleisungen sind Inszenierungen von kippenden Inszenierungen.

4. Das späte, krisenhafte Binnenspiel potenziert<sup>15</sup> die Haupthandlung unter anderen Vorzeichen und führt den Schlüsselmoment der Erkenntnis herbei,

---

<sup>15</sup> Die verschiedenen Spielarten des reflektierenden Binnenspiels – gleichartige, paradoxe, rekursive und unendliche Iteration – werden in der Literaturwissenschaft im Anschluss an Friedrich Schlegel unter dem Begriff der *Potenzierung* zusammengefasst. Vgl. Fricke 2000, 107f.

die Aristoteles für besonders gelungen hält, »wenn sie mit der Peripetie zusammenfällt« (Aristoteles 1961, 39). In ROSE-MARIE (und dies gilt *mutatis mutandis* auch für die anderen beiden Filmmusicals) erkennt Tosca sich als betrogene Betrügerin, das Opernpublikum die Entgleisung der Darstellerin aus ihrer Bühnenrolle und das Filmpublikum die Bedeutung der Binnenhandlung als Parabel der Haupthandlung. Das Spiel im Spiel kann somit zum musikalisch-szenischen Ereignis werden, indem es fast schlagartig Erkenntnisse auf verschiedenen Reflexionsstufen (Binnenspielfiguren, Haupthandlungsfiguren und Filmpublikum) auslöst.

## *Literatur*

- Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington u. a.: Indiana University Press.
- Aristoteles (1961): *Poetik*. Übers. v. Olof Gigon. Stuttgart: Reclam.
- Birch, Christian (1847): *Dramatik oder Darstellung der Bühnenkunst*. Stuttgart: Verlags-Bureau.
- Brinckmann, Christine N. (2007): Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage AV* 16, 2, S. 71–91.
- Dahlhaus, Carl (1973): Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, Bd. VI, S. 377–433.
- Feuer, Jane (1993): *The Hollywood Musical*. 2. Aufl. Bloomington u. a.: Indiana University Press.
- Fricke, Harald (2000): *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München: Beck.
- Friedrich, Theodor (1908): *Die »Anmerkungen übers Theater« des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz*. Leipzig: Voigtländer.
- Joseph, Rachel (2009): *Screened Stages. Representations of the Theatre Within Cinema*. Phil. Diss., Stanford University. Ann Arbor: UMI.
- Klotz, Volker (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. 11. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Pfister, Manfred (2001): *Das Drama.. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Rich, Sharon (2001): *Nelson Eddy: The Opera Years*. New York: Bell Harbour Press.
- Rubin, Martin (1993): *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: Columbia University Press.
- Schöpflin, Karin (1993): *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt am Main: Lang.

### **Empfohlene Zitierweise**

Plebuch, Tobias und Panning, Moritz: Wie man durch die vierte Wand singt: Opernszenen im Musikerfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 101-127, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p101-127>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.