

Was sich Film und Oper zu singen haben. Eine komparatistische Annäherung entlang ästhetischer Parameter

Laura Laabs / Rainer Simon

Einleitung

Auf den ersten Blick haben Film und Oper wenig gemein: Er ist vergleichsweise jung, sie doch ziemlich alt; er eines der Reproduktionsmedien schlechthin, sie eine Live-Kunstform; er übertrifft alle anderen Künste an Realismus, sie an Künstlichkeit; er bringt psychologische Charaktere zur Anschauung, sie eher Archetypen. Doch andererseits heißt es auch, dass Mozart, Wagner oder Puccini, lebten sie heute, wahrscheinlich Filmemacher wären. Und viele Filmemacher:innen orientieren sich wiederum an dem traditionellen Genre Oper – ob Lars von Trier, Walt Disney, Federico Fellini oder Francis Ford Coppola. Woher kommt dieses gegenseitige Interesse der doch so unterschiedlichen Medien? Wo genau liegen die ästhetischen Differenzen und wo Überschneidungen, Gemeinsamkeiten oder gar Chancen sich wechselseitig zu transformieren? Was wäre das ›Opernhafte‹, das in den Film einfließen könnte, und was kann als ›typisch Filmisch‹ heraus- und dann womöglich auf die Opernbühne gestellt werden?

In dem folgenden Text möchten wir diesen und weiterführenden Fragen nach dem Verhältnis der beiden Kunstformen zueinander nachgehen.¹ Anhand von ästhetischen Theorien sowie Film- und Aufführungsbeispielen setzen wir uns

1 Der Text basiert auf den Diskussionen innerhalb eines Seminars, das unter dem Titel »Was sich Film und Oper zu singen haben« von der Komischen Oper Berlin und der Filmuniversität Konrad Wolf erstmals im Jahr 2015 veranstaltet wurde. Neben den Gesprächen mit den Studierenden haben auch der Austausch mit sowie die Anregungen von Film- und Opernschaffenden, die wir als Gäste in dem Seminar begrüßen durften – wie etwa Barrie Kosky, Andreas Kleinert, Elena Kats-Chernin, Axel Ranisch, das Performancekollektiv Gob Squad oder das Film-Theater-Kollektiv 1927 – ihre Spuren in dem Text hinterlassen.

mit den eingangs erwähnten landläufigen Zuschreibungen – Performativität versus Reproduzierbarkeit, Künstlichkeit versus Realismus, Archetypus versus Persona – näher auseinander und stellen sie zugleich zur Disposition.

Unser Interesse gilt dabei nicht der Repräsentation von Film in der Oper oder umgekehrt (vgl. Fawkes 2000; Wlaschin 2004). Vielmehr geht es uns um das Herauspräparieren von ›Opernhaftem‹ und ›Filmischem‹ – zwei ästhetischen Dispositiven, die nie absolut zu denken sind, sondern immer auch gemeinsame Schnittmengen und Interdependenzen bilden – und damit auch um die Durchdringung der Oper durch das Filmische, um das Aufscheinen des Opernhaften im Film. Unser intermedialer² Ansatz ist dementsprechend verwandt mit demjenigen von Janina Müller (vgl. Müller 2019) – und doch ein anderer: Wir setzen uns weniger mit der Art und Weise der intermedialen Bezugnahme bzw. »intermediale[n] Systemreferenzen« (Müller 2019, 13) denn mit den medienspezifischen Unterschieden und Verflechtungen beider Kunstformen selbst auseinander. Auf den kommenden Seiten werden wir zwar Forschungsfelder und Zwischengenres streifen, die aus dem Zusammenspiel von Film und Oper entstehen – wie die Filmmusik, das Filmmusical oder Opernübertragungen im Kino bzw. im Netz –, ohne sie allerdings tiefgehend zu behandeln, wie es an anderer Stelle möglich ist und getan wird (vgl. Joe 2013; Grant 2012; Ernst 2016). Selbstverständlich werden auch verschiedene Film- und Opernbeispiele in die Ausführungen einbezogen, ohne dass wir allerdings – wie in vielen anderen Texten – von ihnen ausgehen, uns auf sie konzentrieren, und anhand von ihnen theoretische Perspektiven entwickeln (vgl. Stollberg et al. 2019³; Citron 2010; Gilman/Joe 2010; Joe/Theresa 2002). Unser Vorgehen lässt sich eher als deduktiv denn induktiv bezeichnen, unser Ausgangspunkt sind eher allgemeine,

2 Vgl. Christopher Balmes Begriff von Intermedialität (2004, 13–31).

3 Stollberg et al. gehen in ihrem Vorwort ebenfalls von der Fragestellung nach dem ›Opernhaften‹ im Film und dem ›Filmischen‹ in der Oper aus, die sie dann in »historische[n] Fallstudien« behandeln (dies. 2019, 9).

medientheoretische Überlegungen. Dementsprechend ziehen wir diskursive Schwergewichte wie Walter Benjamin, Roland Barthes oder Erika Fischer Lichte heran, deren medientheoretische Ansätze im Hinblick auf eine komparatistische Gegenüberstellung von Film und Oper bislang nicht aufeinander bezogen wurden. Was ist zu entdecken, wenn Fischer-Lichtes Begriff der »Liveness« auf den Film übertragen wird, was kann uns Deleuzes filmisches Zeit-Bild über die Oper offenbaren?

Aus dieser Skizzierung unseres Vorhabens lässt sich schließlich ableiten, dass wir eher eine systematische denn eine historische Perspektive einnehmen. Jene ästhetischen Parameter (Performativität versus Reproduzierbarkeit, Künstlichkeit versus Realismus, Archetypus versus Persona) ziehen sich – zwar in wechselnder Intensität und modischer Beliebtheit, aber dennoch beständig – durch die Inszenierungen beider Kunstformen (soweit durch zur Verfügung stehende Dokumente überprüfbar). Wir nehmen hier also keine genealogischen Untersuchung vor (vgl. Schroeder 2016, 13–72), sondern gehen von einer medialen DNA aus, von einem ästhetischen Potential, das in den Kunstformen selbst ruht. Entlang dieser Dispositive und nicht entlang einer Zeitachse verlaufen unsere Betrachtungen. Anders ließen sich Fischer-Lichte, Barthes und Benjamin bzw. Bizet, Fassbinder und Gob Squad kaum in Beziehung setzen.

Der folgende Aufsatz versucht also eine komparatistische Annäherung der beiden Genres anhand von ästhetischen Parametern, geht dabei von einer systematischen Perspektive aus und tendenziell deduktiv vor. Er wendet theoretische Konzepte, die spezifisch für die Betrachtung von Film oder Oper entworfen wurden, auf die jeweils andere Kunstform an, um dadurch neue Lesarten, Bezugnahmen und schließlich auch künstlerische Potentiale aufzuzeigen. Dass die sich dabei abzeichnenden Verbindungs- und Trennungslinien bisweilen etwas skizzenhaft, ja grob geraten, ist dieser eher holistischen denn detailorientierten Herangehensweise geschuldet. Ein

möglicher Mehrwert ist sowohl theoretischer als auch praktischer Natur: Die Neugier beider Kunstformen aufeinander könnte weniger offenkundige Gemeinsamkeiten von Film und Oper zu Tage fördern und im Idealfall sogar in neue künstlerische Praktiken münden, die ihr jeweiliges Medium erweitern, bereichern und einen Beitrag zu einer transmedialen Ästhetik leisten.

Performativität versus Reproduzierbarkeit

In seinem 1936 erschienen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* weist Walter Benjamin eingangs auf die prinzipielle Reproduzierbarkeit aller Kunstwerke hin – wobei er sich vor allem auf Objekte der Bildenden Kunst zu beziehen scheint –, um anschließend die weitreichenden ästhetischen Konsequenzen, die mit den neuen, um 1900 aufkommenden Reproduktionstechniken einhergehen, herauszupräparieren. So erfülle die Reproduktion z. B. in der Fotografie oder im Film laut Benjamin nicht mehr nur die Funktion des Nachbildens von echten Originalen, sondern avanciere zur eigenständigen künstlerischen Verfahrensweise (vgl. 2015, 10f). Die technischen Apparaturen ermöglichten Perspektiven (z. B. Vergrößerung oder Zeitlupe), die dem menschlichen Sinnesapparat nicht zugänglich seien; ihr technisch reproduziertes Artefakt katapultiere das Abbild in Situationen, »die dem Original selbst nicht erreichbar sind. [...] Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen« (Benjamin 2015, 13). Zugleich verlören die Produkte der technischen Reproduktion allerdings durch das Kopieren ihre Echtheit, durch die raumzeitliche Loslösung ihr Hier und Jetzt, durch die Vervielfältigung ihre Einmaligkeit und damit ein bislang wesentliches Merkmal von

Kunstwerken: ihre Aura (vgl. Benjamin 2015, 13). Hält die Aura von Objekten die Wahrnehmenden laut Benjamin noch auf Abstand, eine wichtige Voraussetzung für eine kritische Bezugnahme, so überwinden die Abbilder der neuen Reproduktionsmedien Distanzen, rücken nahe an ihre Rezipient:innen heran und werden somit zum Konsumgut einer unkritischen Masse.

Benjamins Befund liefert zahlreiche Ansatzpunkte für eine gesellschaftlich verankerte Kunst- und Medienkritik. In unserem Zusammenhang interessieren allerdings vor allem die ästhetischen Implikationen der technischen Reproduzierbarkeit, also die Wiederholbarkeit, der Verlust des Hier und Jetzt, der Einmaligkeit und der Aura – bilden sie doch eine gute Folie, um Unterschiede zu Aufführungen bzw. Performances und somit Differenzen zwischen dem Reproduktionsmedium Film und der performativen Kunstform Oper zu markieren. Eben eine solche Folie offerieren umgekehrt auch die weit jüngeren Theorien des Performativen – allen voran die der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte –, in denen versucht wird, die Grunddimensionen von Aufführungen, und damit auch von Opernaufführungen, begrifflich zu fassen. Obgleich Fischer-Lichte sich nicht auf Benjamins Ausführungen direkt bezieht, lassen sich ihre Thesen zum Aufführungsbegriff doch in gewisser Weise Benjamins Reproduktionskonzept gegenüberstellen.

So streicht Fischer-Lichte als eine der wesentlichen Charakteristika von Aufführungen ihre Gegenwärtigkeit, ihren Vollzug im Hier und Jetzt heraus: »Was sich in Aufführungen zeigt, tritt immer hic et nunc in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren« (Fischer-Lichte 2004a, 14). Wenn Fischer-Lichte über die Materialität von Aufführungen, über die Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit schreibt, so sind damit zuvorderst die anwesenden Körper der Agierenden und Wahrnehmenden sowie die zwischen diesen zirkulierenden Energien, die in Erscheinung

tretenden Räume, Gegenstände und Gerüche etc., die gewisse Atmosphären hervorbringen und wieder vergehen lassen, sowie die vor Ort erklingenden und von den Teilnehmenden erzeugten Klänge gemeint – also im Grunde auratische Dimensionen, die Aufführungen im Gegensatz zu reproduzierten Artefakten eine spezifische Gegenwärtigkeit verleihen. Und eben auch eine Einmaligkeit: »die Aufführung [ist] nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren; sie lässt sich niemals wieder als genau dieselbe wiederholen. Die Materialität der Aufführung wird performativ hervorgebracht und tritt immer nur für eine begrenzte Zeitspanne in Erscheinung« (Fischer-Lichte 2004a, 14).

Neben der Materialität von Aufführungen, die sich im permanenten Werden und Vergehen von Körpern, Räumen und Lauten äußert, zeichnet Aufführungen vor allem eine spezifische Medialität aus, die Fischer-Lichte von derjenigen von Kunstwerken – und damit auch von reproduzierten Artefakten wie dem Film – unterscheidet: Während die Medialität von Kunstwerken durch die zeitliche und örtliche Trennung ihrer Produktion und Rezeption geprägt sei, fielen bei Aufführungen beides im *hic et nunc* zusammen. Zudem ließen sich die Produzierenden und Rezipierenden nicht von der Aufführung – wie von Artefakten – loslösen; ihre leibliche Ko-Präsenz bildet vielmehr die Grundvoraussetzung für jede Aufführung (vgl. Fischer-Lichte 2004b, 9ff). Erst durch die Handlungen der verschiedenen Beteiligten, die sich aufeinander beziehen und somit in einem permanenten Wechselspiel stehen (die virtuose Koloraturarie der Sopranistin, die mit einem stürmischen Beifall gewürdigt wird, der die Sopranistin wiederum zu weiteren Höchstleistungen anstachelt), wird die Aufführung hervorgebracht (vgl. Fischer-Lichte 2004a, 11ff). Diese von Fischer-Lichte als autopoetische Feedback-Schleife bezeichnete wechselseitige Dynamik zwischen Agierenden und Wahrnehmenden liegt bei der Rezeption reproduzierter Artefakte wie Filmen laut Benjamin *per se* nicht vor: »der Filmdarsteller, da

er nicht selbst seine Leistung dem Publikum präsentiert, [büßt] die dem Bühnenschauspieler vorbehaltene Möglichkeit ein [...], die Leistung während der Darbietung dem Publikum anzupassen. Dieses kommt dadurch in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters« (Benjamin 2015, 24).

Indem Benjamin und Fischer-Lichte sowohl die Reproduktionsmedien als auch die einmalige Aufführung jeweils in Abgrenzung vom gleichen Gegenstand, nämlich klassischen Kunstwerken, bestimmen, lassen sie sich trotz aller Unterschiede an einem entscheidenden Punkt zusammenführen. Beide betonen als wesentliches Charakteristikum die Flüchtigkeit von Film und Aufführung: »Einmaligkeit und Dauer sind in diesem [dem Bild] so eng miteinander verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener [der Reproduktion]« (Benjamin 2015, 15). Und an anderer Stelle: Das Gemälde »lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden« (Benjamin 2015, 38). Fischer-Lichte wiederum: »Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt; sie sind flüchtig und transitorisch« (Fischer-Lichte 2004a, 14). Auch wenn Benjamin und Fischer-Lichte die Transitorik von Film und Aufführung jeweils anders bewerten – für Benjamin trägt sie zum von ihm kritisierten Verlust der Aura und zur Zerstreung der Wahrnehmung bei, für Fischer-Lichte stellt sie eine wesentliche Voraussetzung für ästhetische Schwellenerfahrungen dar –, weisen ihre Befunde bemerkenswerte inhaltliche wie terminologische Übereinstimmungen auf. Diese bieten Anlass und zugleich Ausgangspunkt, um nach weiteren Überschneidungen und Anknüpfungsmöglichkeiten beider Medien jenseits der cursorisch dargestellten Opposition zu suchen. So lässt sich in Richtung Film fragen, ob er neben seiner Transitorik noch weitere Charakteristika aufweist, die ihn

nicht nur als reproduzierbares Artefakt, sondern vor allem auch als performatives Ereignis auszeichnen. Und umgekehrt lässt sich nach der Flüchtigkeitsdiagnose in Richtung Oper fragen, ob jene denn absolut sei, sprich, gerade die performative Gattung Musiktheater nicht doch auch wesentliche Reproduktionsaspekte impliziere.

Premiere der von Sebastian Baumgarten inszenierten *CARMEN* an der Komischen Oper Berlin am 27. November 2011, »Kartenarie«: Auf der Bühne eine trostlose, heutige Vorstadtszenerie, im Hintergrund ein Prospekt mit Plattenbauten, auf der rechten Seite eine Baracke mit Kartons, in der Mitte ein Platz, auf dem Carmen in schwarzer Jeans und Shirt zwischen Frasquita und Mercedes sitzt. Als Carmen beginnt, vom gnadenlosen, stets mit dem Tod endenden Determinismus des Schicksals zu singen, stehen Frasquita und Mercedes auf und verlassen sie. Wie eine Marionette, wie an unsichtbaren Fäden geführt, steht auch Carmen auf, bewegt sich ruckartig zur Seite, lässt ihre Arme baumeln, hebt sie an und lässt sie wieder fallen, als ob sie nicht über ihren Körper verfügen, sondern sich nur der Lenkung einer unsichtbaren Kraft fügen würde. – Repertoirevorstellung derselben Inszenierung am 9. April 2014, ebenfalls Kartenarie: Dieselbe Inszenierung, dieselbe Szenerie, dasselbe Kostüm, nur die Carmen-Darstellerin eine andere, ein ähnlicher Typ, schlank, groß, mit langen schwarzen Haaren und dunklen Augen, nur etwas breitere Schultern und Hüften, ein dunkleres Stimmtimbre. Ihre spezifische Körperlichkeit und Stimmlichkeit lassen sie die Choreographie und die Arie leicht anders interpretieren und belegen die von Fischer-Lichte betonte Einmaligkeit der Aufführung. Und doch wird in dieser Aufführung vieles auch wiederholt, ja reproduziert, was in der Partitur bzw. in der Inszenierung angelegt ist: die Klangfolge der Musik ebenso wie das Bühnenbild, das Kostüm, die Handlungsabläufe und die kurze Totentanz-Choreographie.

Fischer-Lichte weiß um diese reproduktiven, vor allem in der Textvorlage und deren Inszenierung verankerten Dimensionen von Aufführungen, die sie

insbesondere in ihren frühen Texten zur Semiotik des Theaters behandelt (vgl. 1983). Mit dem sogenannten »performative turn« in den 1990er-Jahren wendet Fischer-Lichte sich allerdings vermehrt postdramatischen Theaterentwicklungen zu, um grundsätzliche durch eine eher philologisch orientierte Theaterwissenschaft vernachlässigte Aufführungsdimensionen auszuarbeiten. Durch ihre für dieses Unterfangen naheliegende Gegenstandswahl leistet sie der Betonung der Einmaligkeit gegenüber der Reproduzierbarkeit Vorschub. Setzt man sich allerdings mit Operaufführungen auseinander, so kommt man aufgrund des Tradierens eines beinahe konstanten Werkkanons und der langjährigen Wiederholung ein- und derselben Inszenierung im Repertoire von Opernhäusern⁴ nicht umhin, der Reproduktion neben der Einmaligkeit besondere Beachtung zu schenken. Und eben diese nicht nur auf Einmaligkeit, sondern vor allem auch auf Wiederholung und Wiederholbarkeit angelegte Praxis verleiht Operaufführungen einen weit höheren Reproduktionsgrad als vielen anderen Spielarten der performativen Künste (z. B. Performancekunst oder postdramatischem Theater) und rückt sie in diesem Punkt in die Nähe des Filmes.

Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch legt wiederum dar, dass der Film auf seine Aufführung angewiesen und somit nicht nur durch seine Reproduzierbarkeit, sondern ebenso durch seine Performativität gekennzeichnet ist. Ohne seine apparative Vorführung wäre der Film nichts weiter als eine Folge von Einzelbildern. Er bedarf der »performativen Ausführung durch die Vorführapparatur« (Koch 2004, 164), um zum bewegten Bild zu werden. Einmaligkeit erlangt die jeweilige Aufführung einerseits durch die sich jeweils unterscheidenden Räumlichkeiten oder Publika – hier lässt sich an Fischer-Lichte anknüpfen –, andererseits aber vor

4 Die von 1927 und Barrie Kosky an der Komischen Oper Berlin 2012 inszenierte Produktion DIE ZAUBERFLÖTE wurde z. B. in den vergangenen sechs Jahren 100 Mal aufgeführt.

allem auch durch die jeweils verschiedenen technischen Eigenschaften und Möglichkeiten der Apparaturen. So macht es große Unterschiede hinsichtlich des Bildausschnittes, der Bild- und Tonqualität, ob wir ein und denselben Film auf unseren Smartphones, unseren Laptops oder im Kino ansehen. Die Aufführungstradition von Kultfilmen wie Jim Sharmans *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (USA, 1975) oder Tommy Wiseaus *THE ROOM* (USA, 2003) bringen Zuschauer:innen wiederum als handelnde Akteur:innen, als auf die Leinwandereignisse Reagierende hervor, anstatt sie auf ihre Rolle als ›Begutachter:innen‹ zu reduzieren. *THE ROOM* ist als »bester schlechtester Film aller Zeiten« (vgl. Graff 2013) zunächst in den USA und schließlich weltweit zu Berühmtheit gelangt. *THE ROOM* ist der Versuch einer klassischen Hollywood-Tragödie. Dabei werden visuelle und genretypische Konventionen – von der Liebesintrige, über narrative Turningpoints bis hin zu den üblichen Kameraeinstellungen und deren »unsichtbarer« Montage – zwar abgerufen, aber völlig überzogen, vertauscht oder deplatziert: So ist etwa der gängige Establishing-Shot (z. B. von einem Gebäude), der gewöhnlich am Anfang einer Szene einen Ortswechsel anzeigt, bei *THE ROOM* inmitten einer emotionalen Dialog-Szene zu finden. Das plötzliche Einblenden einer Hausfassade während einer Brustkrebs-Diagnose trägt aber weniger zur Orientierung bei, als eher zu einem Verfremdungs-Effekt. Die Methode des Establishers wird dabei nicht nur verfehlt, sondern ihre konventionelle Anwendung geradezu dekonstruiert. Auch die *THE ROOM*-Anhängerschaft trifft sich zu großen gemeinsamen Kinovorführungen, um während des Films in gleichsam ritueller Weise seine Fehlstellen und -stellungen zu kommentieren. So wird etwa die theatrale Geste Tommy Wiseaus, der beide Fäuste gen Himmel reckt, von allen Zuschauer:innen imitiert, um auf das überzogene Acting hinzuweisen. Wann immer in der Wohnung des Paares das gerahmte Foto eines Löffels erscheint, schleudert das Publikum Plastiklöffel auf die Leinwand, um die wenig einleuchtende Ausstattung zu kommentieren. Erst die Kombination der Filmfehler mit den

Kommentaren des Publikums machen die sonst hinter Sehgewohnheiten verborgenen filmischen Konventionen sichtbar.

Liest man *THE ROOM* in dieser Weise, kommt in der Akkumulation zahlreicher Irritationen nicht nur eine Parodie des Mainstream-Kinos, sondern eine entlarvende Offenlegung gängiger filmischer Erzählmuster und Ästhetiken heraus. Dieser Aspekt, und nicht die eigentliche Filmhandlung bzw. seine Intention, machen den Film zum Phänomen. Im Internet kursieren massenhaft Analyse-, Diskussions- und Nachahmungs-Videos, die sich mit den rätselhaften cineastischen Umwidmungen von *THE ROOM* beschäftigen. Doch erst durch die performative Dimension der Publikumsreaktionen und -interpretationen entfaltet sich diese zweite Bedeutungsebene einer satirischen Dekonstruktion.

Stanley Cavell relativiert schließlich auch den Begriff der Einmaligkeit der Oper im Verhältnis zum Film, in dem er darauf hinweist, dass trotz der technischen Reproduktionsmöglichkeiten von Filmen, diese doch meist nur einmal angesehen werden (vgl. 2002, 130). Aus ästhetischer Perspektive eignet den meisten Filmen somit ein höherer Grad an Einmaligkeit an als Opern des sogenannten Kernrepertoires (wie *DIE ZAUBERFLÖTE* oder *CARMEN*), die, wenn auch möglicherweise in unterschiedlichen Inszenierungen, von Operngänger:innen häufig mehrmals im Laufe eines Opernlebens besucht werden.

Selbst unter Bezugnahme auf die klassischen Anwälte von Reproduzierbarkeit und Performativität, Walter Benjamin und Erika Fischer-Lichte, erweisen sich die jeweils eigenen medialen Dispositive von Film und Oper als widerständig gegen die allzu direkten Begriffszuschreibungen. Ja mehr noch, jenseits der vermeintlichen Dichotomie von Liveness und Wiederholbarkeit rücken beide Kunstformen näher aneinander heran.

Künstlichkeit versus Realismus

Auch wenn Realismus als »eines der heißesten Eisen der ästhetischen Diskurse des 20. Jahrhunderts« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 9) und geradezu als »blutiger Begriff« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 9) gehandelt wird, scheinen die Positionen von Film und Oper auf diesem Schlachtfeld klar bestimmt. Allein die jeweiligen Mediendispositive beider Kunstformen geben dabei die Positionierungen vor: Der Film als fotorealistisches Medium bedient das Lager des Realismus. Er kann demnach nicht umhin, die Umwelt, das Vorhandene, sprich die Realität wiederzugeben oder, wie im Fall des Spielfilms, sie auf naturalistische Weise zu repräsentieren. Der Fotorealismus wird zum Kronzeugen der Realität, etwa wenn es bei Roland Barthes heißt, der Anblick einer Fotografie beweise »das ist sehr wohl dagewesen« (1985, 126). Jean-Luc Godard geht in seinem Essayfilm HISTOIRE(S) DU CINÉMA (Frankreich 1988–1998) noch weiter. In Kapitel 1(A) (1988) postuliert er, unter Bezugnahme auf André Bazin, der Abdruck, den das Licht eines Moments auf dem Celluloid hinterlasse, sei so real, dass er den Moment selbst konserviere. Die Unterscheidung zwischen Abbild und Wirklichkeit wird somit obsolet. Film wird auf diese Weise für Godard zum Medium, das im Stande ist, durch den Abglanz von deren Erscheinung selbst Tote wiederzuerwecken. Leibhafter geht es kaum. Angesichts so weitreichender Verschmelzungen von Film und Realismus wundert es kaum, dass der Begriff des »Authentischen« in der zeitgenössischen Filmkritik immer wieder als Messlatte für einen gelungenen Film herhalten muss.

Die Oper auf der anderen Seite bezieht Stellung im Lager der Künstlichkeit. Ja mehr noch, sie scheint wie »kaum eine andere Theaterform [...] von vornherein so grundlegend zur Künstlichkeit verdammt« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 7). Als Evidenz dafür genügt bisweilen schon, dass die Figuren auf der Bühne singen, wo Menschen zu sprechen haben. Von den überhöhten Emotionen und den überzogenen Gesten noch ganz zu schweigen. Und

gewiss, wo das Auge der Kamera die Welt in all ihren Details minutiös aufzeichnen kann, setzt die Oper mit ihren Kulissen aus Pappmaché und Kunstblut, der Bühnensituation selbst und deren singenden Agent:innen eine größere Behauptung in der Bezugnahme auf Wirklichkeit.⁵ Hinzu kommt ihr sonderbarer Umgang mit Zeit, die in den Arien schier einzufrieren scheint, in denen ein Augenblick, ein Zustand, eine Emotion zeitlupenartig ausgedehnt wird. Aber Moment – »Zeitlupe«? Ist das nicht eine dem Film eigene Methode? Könnte also gerade das Abklopfen beider Kunstformen auf ihren jeweiligen Realismus-Begriff unerwartete Schnittmengen von Film und Oper zu Tage fördern? Auch hier ist es lohnenswert, die landläufigen Zuschreibungen unter die (Zeit)-Lupe zu nehmen: In seinem bezeichnenderweise *Realismus* genannten Band entwirft Hermann Kappelhoff eine alternative Lesart der Filmgeschichte entlang jenes, immer wieder neu verhandelten Verhältnisses zwischen filmischen Mitteln und dem Realen, auf das sie sich beziehen. Denn natürlich wollte der Film immer mehr sein, als die fotorealistische Repräsentation dessen, was ist. Ganz im Gegenteil präsentierte er sich oft genug als »Utopie eines Bildes, das in ein und demselben Vollzug eine Welt in ihrer Gesetzlichkeit verstehbar und als ein physisch-sinnliches In-der-Welt-Sein erfahrbar werden lässt – die Utopie der vollkommenen Evidenz des Sozialen« (Kappelhoff 2008, 14). Kappelhoff verortet diese »utopische« Spielart des Films sowohl in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts als auch in den späteren Wellen, die sich bewusst von

5 Schon hier ließe sich allerdings einhaken mit dem Verweis auf das zunehmende Streamen von Opern auf Plattformen wie Opera Vision oder Arte Concert bzw. auf Kinoübertragungen z. B. der Metropolitan Opera New York, die unseren analogen Opernbegriff ins Digitale erweitern. Denn Oper zeigt sich nicht mehr nur analog auf der Bühne, sondern auch digital auf dem Bildschirm. Wolf-Dieter Ernst weist darauf hin, dass das Auge der Kamera hierbei auch Opernaktionen heranzoomt, zunehmend Details der Inszenierung in den Blick geraten und diese dementsprechend für die Aufzeichnung gestaltet werden (vgl. Ernst 2016, 387). Bei ihrer Digitalisierung kann sich also auch die Oper kaum Pappmaché mehr leisten, ja gerät unter Realismus- bzw. Authentizitätsdruck.

den klassischen Hollywood-Konventionen absetzten, etwa die Nouvelle Vague, das New Hollywood oder der Neue Deutsche Film.

Die Rede ist hier von einem Film, der nicht nachahmt, sondern in einer Verschmelzung von Denken und Fühlen Lebenszusammenhänge erfahrbar macht. Und dies gelingt weniger mittels Repräsentation, sondern gerade durch die Mittel Künstlichkeit und Stilisierung, also Begriffe, die im klassischen Sinne wohl eher der Oper zuzuordnen wären. Filme, die gerade durch eine stilisierte Darstellung von Welt den Blick auf diese öffnen, verweigern sich der Nachahmung und Repräsentation. So heißt es etwa bei Rainer Werner Fassbinder: »Meine Ansicht ist schon immer die gewesen, dass je schöner und je gemachter und inszenierter und hingetrimmter Filme sind, umso freier und umso befreiender sind sie« (Jansen/Schütte 1992, 77). Und weiter: »Es ist halt diese extreme Künstlichkeit, die dann doch in der Wirkung wieder etwas sehr Lebendiges ist« (Jansen/Schütte 1992, 77). Und dieses Verständnis von Film ist bei Weitem keine historische Anomalie, sondern zieht sich, wie Kappelhoff zeigt, mal in subtilerer, mal in schrillerer Spielart durch die Filmgeschichte, von Eisenstein über Fassbinder bis heute. So sorgte 2019 etwa Susanne Heinrichs *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* (Deutschland, 2019) für Aufsehen und wurde unter anderem mit dem Max Ophüls Preis ausgezeichnet. Hier wird das Leben der titelgebenden Hauptfigur in 15 nur fragmentarisch verbundenen Kapiteln skizziert. Diese entfalten jeweils ein neues, szenografisch durchgestaltetes, in Pastelltönen abgestimmtes, beinahe raumloses Tableau, das Objekte des Zeitgeschmacks ausstellt wie in einem Museum. Darin proklamieren Figuren in einer Mischung aus Werbesprache und akademischem Vortrag eher Thesen, als dass sie miteinander sprechen. Hinter zuckersüßen Bildern kommt eine bitterböse Gesellschaftsanalyse zum Vorschein. Das bewusst namenlos bleibende, melancholische Mädchen wird vor allem als Prototyp der post-postmodernen hyperaufgeklärten Großstadtfrau fassbar. Die Ästhetik des

Films zeigt das Individuum als systemischen Bestandteil eines gesellschaftlichen Zusammenhangs. Gerade durch die Mittel der Künstlichkeit werden zeitgenössische Glaubens- und Stilkonventionen herauspräpariert und gleichsam in Frage gestellt.

Im Bereich des künstlerischen oder sogenannten Arthouse Kinos kann also keine Rede davon sein, dass Film zwingend realistisch wäre oder ihm die Künstlichkeit fern läge. Doch selbst dem klassisch narrativen Kino sind grundsätzlich Gestaltungsmittel eingeschrieben, die im Verhältnis zu unserer natürlichen Wahrnehmung als künstlich zu bezeichnen wären, die aber durch die Sehgewohnheit unter ein Verständnis des filmischen Realismus subsumiert wurden. Man denke nur an die Montage selbst, die eine Szene in verschiedenste Blickwinkel zerlegt, wie es sie in unserer Alltagswahrnehmung in der Regel nicht gibt, oder auch an den Einsatz von Filmmusik, um das emotionale Potential einer Szene zu verstärken.

Kehren wir noch einmal zur Oper und ihrer vermeintlichen Verdammnis zur Künstlichkeit zurück. Walter Felsensteins Begriff des »Realistischen Musiktheaters« öffnet hierzu eine klare Opposition. Der Formel liegt die Behauptung inne, dass auch die Bühnensituation der Oper einen Anspruch auf Realismus erheben kann. Doch wodurch? Der von Werner Hintze, Clemens Risi und Robert Sollich herausgegebene Sammelband *Realistisches Musiktheater – Walter Felsenstein* nähert sich in einem Ansatz, der Kappelhoffs alternativer Filmgeschichtsschreibung ähnelt, dem titelgebenden Begriff an, wobei auch hier »durchaus verschiedene Realismuskonzepte nebeneinanderstehen« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 10). Dabei eröffne sich ein Spannungsfeld zwischen einem repräsentativen, an der naturalistischen Wiedergabe ausgerichteten Verständnis bis hin zu einem weiter gefassten Begriff, der vor allem auf die gesellschaftliche Relevanz und damit einen Realismus im übertragenden Sinne abzielt. Jens Roselt verweist in seinem Beitrag darauf, dass »die Debatte um den Realismus gerade dann virulent

wird, wenn eine Gesellschaft sich darüber verständigen muss, was sie von der Wirklichkeit zu halten hat« (2008, 19). Ähnlich wie der Film handelt also auch die Oper ihr Verhältnis zum Realen immer wieder neu aus.

Dem Realismus im engeren Sinne kommt dabei die bereits erwähnte Liveness der Oper zu Gute. Das Publikum erlebt das Geschehen auf der Bühne im Hier und Jetzt: Die Klänge, das Bühnenbild, die Kostüme, die Bewegungen, die Anstrengung, der Schweiß – all das breitet sich direkt vor ihm aus, kann es ästhetisch mitreißen und eine sinnliche Affizierung herstellen, die gerade dem ›Mitten drin‹ der:des Zuschauenden vor der Opernbühne eigen ist. Andreas Homoki stellt in seinem Beitrag zum erwähnten Sammelband fest, dass dieser Effekt noch verstärkt werden kann, indem die oft tradierten Stoffe der Oper »immer in ein neues konzeptionelles Umfeld eingebettet werden« (2008, 17). Wie etwa in Calixto Bieitos *ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL* an der Komischen Oper Berlin. Hier tut sich auf der Bühne eine konkrete, realitätsnahe Inszenierung einer Bordell-Szenerie auf. Die Möblierung, die Kostüme, selbst die Striptease-Tänzerinnen scheinen direkt aus der Fetisch-Szene zu stammen. Die Nacktheit auf der Bühne ist echt, genauso wie die Tatsache, dass dort tatsächlich ein Mensch in einem Käfig sitzt, der ausgezogen und gedemütigt wird. Der Griff von Bassa Selim in den Schoß Konstanzes ist keine Geste, er ist echt und all das passiert live auf der Bühne vor den Augen hunderter anwesender Zuschauer:innen. Kein Wunder, dass dieser sehr direkte Realismus die Inszenierung Bieitos zu einer Sensation und zu einem Skandal machte (vgl. Risi 2017, 8ff, 52ff).

Dem Realismus in einem weiteren, übertragenden Sinn widmet sich Roselts Lesart von Felsensteins Ansatz. Denn Roselt legt vor: »Nicht ob etwas real aussieht und wirkt, sondern ob und inwiefern und wodurch etwas auf der Bühne real werden kann, ist die entscheidende Frage« (Roselt 2008, 23). Im Felsenstein'schen Original heißt es: »Der moderne Mensch hat die Beziehung zum Ursprünglichen verloren. Er ist in einer geheimnislosen Zivilisation

erstarrt. Aber eine unbestimmte Sehnsucht ist in ihm übrig geblieben. Sie kann sich in der Kunst erfüllen. Wenn er im Theater die Wiederherstellung des Elementaren erlebt, findet er das Elementare in sich selbst wieder« (Felsenstein 1976, 102). Bei aller zeitgenössischen Skepsis gegenüber dem »Ursprünglichen« kann Roselt Felsensteins Diktum abgewinnen, dass es den Realismus »nicht von der Nähe, sondern von der Distanz zur Wirklichkeit her denkt« (2008, 28). Der Realismus der Oper besteht nicht im Abbilden des Alltagsrealismus der Zuschauer:innen, sondern in einem im Vergleich zum eigenen Erleben gesteigerten Erlebnis, in einem überhöhten Gefühl. Und gerade dieses füllt die Leerstelle des modernen Menschen und ist deshalb real. Diese Hyper-Erfahrung der Opern-Realität lässt den Gesang auch nicht mehr künstlich erscheinen, ganz im Gegenteil. Die dramatischen Wendungen, Schicksalsschläge und übergroßen Emotionen der gesteigerten Wirklichkeit »drängen zum gesanglichen Ausdruck« (Felsenstein 1976, 102). Den Figuren auf der Bühne bleibt somit gar nichts anderes übrig, als zu singen. Der Gesang ist die einzige Ausdrucksform, die der Hyperrealität gewachsen ist. Das Singen ist somit realistisch.

In seinem Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird, versetzt Jean-Jacques Rousseau den Ursprung der Sprache an jenen Moment der Urzivilisation, in dem der Drang nach Ausdruck so groß wurde, dass die Menschen zwangsläufig, aus dem überschäumenden Gefühl heraus, zu singen begannen. Sinnlicher Ausdruck und Sinn fallen hier unmittelbar zusammen. Aus jenem Ur-Gesang entwickelten sich nach und nach die Sprachen (vgl. Rousseau 1755 / 1984). Demnach schöpft die Oper ihren Realismus also aus einem Urbedürfnis des Menschseins selbst – was den Zirkel zu Felsensteins Ursprünglichkeits-Begriff schließt. Und dies findet seinen Ausdruck par excellence in der Arie, jenem ausgedehnten Gefühl, das sich über die Handlung, ja über die Zeit selbst hinwegzusetzen scheint und ganz im Gesang

aufgeht. Die Arie, die musikalische Form also, die die Künstlichkeit der Oper auszeichnet, scheint gleichsam deren stärkstes realistisches Potential zu entfalten. Und mehr noch: Gerade jenes Anhalten, Umformen und Sich-Hinwegsetzen über die Zeit ist eine Methode, derer sich Film und Oper gleichermaßen bedienen. Denn der Umgang der Opernarie mit Zeitlichkeit erinnert an eine elementare Methode des Filmischen.

Mit dem Bewegungs- und dem Zeit-Bild präpariert Gilles Deleuze die kleinsten Einheiten des Filmischen, gewissermaßen die DNA des Films selbst heraus. Sehr vereinfacht umrissen, erzeugt das Bewegungs-Bild durch die Montage in einer Positionierung der einzelnen Einstellungen zueinander ein Ganzes des Films. Die Montage liefert dabei auch eine Vorstellung von Zeit, von ihrem Vergehen über das Film-Ganze, wobei es sich um eine indirekte Repräsentation von Zeit handelt (vgl. Deleuze 1997, 53). Das Zeit-Bild hingegen setzt sich über diesen repräsentativen Gedanken und somit auch über das Film-Ganze hinweg, es zeugt von der reinen »Vorgängigkeit der Zeit« (Deleuze 1997, 56). Das Zeit-Bild wird für Deleuze zum maßgeblichen Kriterium, das das moderne Kino vom klassischen abhebt. »Doch stets verschafft uns das direkte Zeit-Bild Zugang zu jener Proustschen Dimension, der zufolge die Personen und Dinge einen Platz in der Zeit einnehmen, der mit demjenigen inkommensurabel ist, den sie im Raum einnehmen« (Deleuze 1997, 56).

Zu denken wäre hier etwa an die Filme von Leos Carax. In *MAUVAIS SANG* (Frankreich 1986) wird der Dialog eines jungen Paares unterbrochen von einem Radiosender, den der Mann (Denis Lavant) einschaltet, auf der Suche nach einem »Ausdruck des Gefühls des Moments«. Es läuft zunächst eine Ballade von Serge Reggiani, während deren Verlauf die raum-zeitliche Orientierung der Szene noch in Takt ist. Während die Frau (Juliette Binoche) auf dem Bett liegt, verlässt der Mann das Zimmer, um von draußen durch eine Glastür rauchend zu ihr hinein zu sehen. Doch in dem Moment, in dem David

Bowies »Modern Love« einsetzt, scheint eben diese Orientierung aufgehoben. Der Körper des jungen Mannes beginnt abrupt und nicht von der Handlung, sondern von der Musik geleitet, zu zucken. Sie reißt ihn buchstäblich mit sich und im Takt rennt er in einer endlos scheinenden, gleichförmigen Kamerafahrt eine nur ausschnitthaft gezeigte Straße hinunter. Das Bild hebt die Räumlichkeit in zwei Dimensionen und ein zielloses Vorwärts auf. Der Mann steigert sich immer mehr in die Bewegung hinein, tanzt, trommelt mit den Fäusten auf seiner Brust. Ein Moment jenseits der Handlung, eine Ekstase aus Takt, Kamerafahrt und Körper. Als der Song abrupt abreißt, bremst er ebenso plötzlich ab und eilt zurück zur Frau, die jedoch verschwunden ist.

Das Entscheidende hierbei ist nicht die Filmmusik, sondern das Verschmelzen der musikalischen und visuellen Mittel zum Zeit-Bild, zu einer Form, die in erster Linie nur sich selbst meint, Sinnlichkeit und Bedeutung fallen auch hier zusammen. Die Einstellung entzieht sich dem Film-Ganzen, setzt sich über die Filmhandlung hinweg, ist der herausgehobene, ausgedehnte Moment, als hätte er eben hier zu seinem »Ausdruck des Gefühls« gefunden.⁶

Kommt uns dieser herausgehobene, ausgedehnte Moment, der sich ganz dem Gefühl widmet, nicht aus der Oper bekannt vor? Ist es möglich, dass ein Baustein der Film-DNA, nämlich das Zeit-Bild, eine erstaunliche Kongruenz mit einem Baustein der Opern-DNA, nämlich der Arie, aufweist? Dies würde letztlich wenig überraschen, ist doch die Arie nach Roselt und Felsenstein das Substrat des opernhafte Realismus. Und ist doch das Zeit-Bild gerade das entscheidende Mittel, dass das Kino vom filmischen Realismus abhebt. So

6 Übrigens genau im Gegensatz zum Missbrauch dieser Szene, die als filmisches Zitat in Greta Gerwigs *FRANCES HA* auftaucht, dort aber einzig zur direkten Repräsentation der Vorfreude der Hauptfigur, also einer rein psychologischen Dimension, herhalten muss.

ergibt sich gerade dort, wo beide Kunstformen sich von ihrer gängigen Zuschreibung lösen, jenseits der angenommenen Dichotomie eine dispositive Schnittmenge zwischen beiden Künsten. Und zwar eine, die neue Spielräume in der ästhetischen Praxis eröffnet. Somit wäre der haltlose Tanz des Liebenden zwischen Raum und Zeit und »Modern Love« eine veritable Fortsetzung der Opern-Arie mit filmischen Mitteln.

Archetypus versus Persona

Helmuth Plessner leitet seine bekannte These von der Abständigkeit des Menschen zu sich selbst, aufgrund derer dieser nicht nur auf der Bühne dramatische, sondern auch im Alltag soziale Rollen spielt, in seinem 1948 erschienen Aufsatz *Zur Anthropologie des Schauspielers* über einen kurzen Parforceritt durch die Schauspielgeschichte her, der hier von besonderem Interesse ist: In den kultischen Anfängen der Schauspielkunst sei die Abständigkeit, die Distanz zwischen Figur und individuellem:r Darsteller:in laut Plessner insbesondere durch die Trennung zwischen Maske und Schauspieler:in leibhaft vorhanden und erfahrbar gewesen. »Als Stellvertreter verschwinden die Menschen hinter dem in Maske und zeremoniöser Bewegung festgelegten Schauspiel, dessen Rollen keine Rücksicht auf Individualitäten nehmen« (Plessner 1982, 405). Mit dem Aufkommen des auf Texten basierenden und sich mit menschlichen Schicksalen befassenden dramatischen Theaters findet eine fundamentale Veränderung statt: »Die Maske fiel, und langsam trat der Schauspieler mit seiner Person in die Verwandlung ein« (Plessner 1982, 405). Indem der Schauspieler eine von sich zu unterscheidende Rolle spielt, trägt er immer noch eine Art – wenn auch nicht materieller – Maske, die sich in der jeweiligen Rollenkonfigurierung zeigt: Ob in den Typen der *Commedia dell'arte*, die jenseits der individuellen Darstellung immer wieder die

gleichen, maskenhaften Charakterzüge aufweisen, oder aber im Naturalismus, der zwar versucht, durch »die Natürlichkeit des Vortrags und der Gesten [...] den Abstand zwischen Bühne und Zuschauer zu verleugnen, noch nicht aber das In-einer-Rolle-Sein« (Plessner 1982, 406). Erst dem Film gelingt es, die Abständigkeit, die Distanz zwischen Darsteller:in und Rolle derart zu verringern, dass Schauspielerpersönlichkeit und Maske quasi zusammenfallen: »Der Film bringt es zur Illusion des Schauspielers, der sich selbst verkörpert. Deshalb kann eigentlich nur hier die Rolle zum bloßen Vorwand und Hilfsmittel der Darstellung einer Person werden« (Plessner 1982, 406). Hollywoodstars wie Bette Davis oder Marlon Brando, in deren Filmen die fiktive Rolle hinter der Darstellerpersona und deren Fähigkeiten, die Rolle zu verkörpern, zurückzutreten scheint, die mittels ihrer einzelnen Filme eine Darstellerpersona kreieren, die ihre Einzeldarstellungen überstrahlt, geben hierfür gute Beispiele.⁷

Plessners Überlegungen zur Schauspielkunst, die sich einerseits aus einer historischen Herleitung sowie andererseits aus einer Systematisierung der je nach Genre (kultisches Spiel, dramatisches Theater und Film) variierenden Distanzgrade zwischen Darsteller:in und Maske bzw. Rolle zusammensetzen, lassen sich auf die Oper übertragen. Auch in der Oper fielen bereits zu ihrer Geburtsstunde die Masken, wenngleich sie sich, wie in der Commedia dell'arte, in immaterieller Form in den archetypisch angelegten Opernpartien wiederfinden. Poppea, Don Giovanni oder Carmen sind keine Charaktere des alltäglichen Lebens – weder zur Entstehungszeit der jeweils gleichnamigen Opern noch heute –, sondern eher Typen instinktiven, emotionalen Verhaltens jenseits von moralischen und sozialen Regeln (Conrad 1996, 11ff), die sich mit Konzepten wie der ›femme fatale‹ oder des ›Frauenhelden‹ fassen lassen. Im Gegensatz zum dramatischen Naturalismus, der durch die

7 Vgl. Shingler/Gledhill 2008.

Natürlichkeit des Vortrags die Distanz zwischen Bühne und Publikum sowie zwischen Darsteller:in und Rolle zu verringern sucht, scheint die Musik und der Gesang – wie im vorhergehenden Abschnitt ausgeführt – jene eher zu vergrößern. Die heutige Aufführungspraxis spielt die in den Opernpartien angelegte Maskenhaftigkeit weiter aus, indem meist alte, sprachlich wie musikalisch aus einer anderen Zeit stammende Werke zur Aufführung gelangen, wobei permanente Umbesetzungen innerhalb ein und derselben Produktion den Bühnenfiguren gegenüber den individuellen Sänger:innen den Vorzug zu geben scheinen – siehe die beiden oben erwähnten Aufführungen von *Carmen*. Während im Film also die Distanz zwischen Schauspielerpersönlichkeit und Rolle aufgelöst zu werden scheint, wird sie in der Oper durch die Typologisierung, die Musik und die gängige Aufführungspraxis wie aktuell wohl in keiner anderen Aufführungskunst aufrechterhalten.

Beispiele von Sängerstars wie Maria Callas führen uns allerdings schnell vor Augen, dass diese Zuschreibungen keine Allgemeingültigkeit beanspruchen können. ›Die Callas‹ verkörperte sich ebenfalls selbst, erzeugte durch die Wahl und die Interpretation ihrer Partien (darunter auch *Carmen*) eine jene überstrahlende Sängerpersona, die gerade von den irrealen und alltagsüberschreitenden Qualitäten der Oper (z. B. den Zügen der *femme fatale Carmen*) zehrten und sie im wahrsten Sinne des Wortes zur Diva, zur Übernatürlichen, werden ließen. Jenseits der Opernstars weist das Opernrepertoire zudem durchaus naturalistisch angelegte Stücke (z. B. JEWGENI ONEGIN, Puccinis Verismo-Opern oder Zimmermanns *DIE SOLDATEN*) und realistische Inszenierungen (z. B. die weiter oben erwähnte Inszenierung von *DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL*) auf, die auf eine möglichst natürliche Verkörperung abzielen. Und selbst fantastische, übersteigerte Inszenierungen von Stücken wie *DON GIOVANNI* können derart auf die spezifische Körper-

lichkeit von Sängerdarsteller:innen zugeschnitten sein, dass eine Umbesetzung unvorstellbar ist. So begibt sich Günter Papendell in seiner Interpretation des Titelhelden (DON GIOVANNI-Inszenierung von Herbert Fritsch an der Komischen Oper Berlin, Premiere am 30. November 2014) nicht nur hinter eine an die Commedia dell'arte angelehnte, clownesque Züge tragende und an den Batman-Joker erinnernde Maske, sondern bringt diese durch seinen Körper auf eine unnachahmliche Weise erst hervor und verkörpert sich damit in der Rolle bzw. Maske auch selbst.

Umgekehrt geht der Film nicht voll und ganz in der Verkörperung von Schauspielerpersönlichkeiten auf, wie Hermann Kappelhoff am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders Frühwerk darzulegen weiß. Dieses grenzt Kappelhoff insbesondere hinsichtlich seiner Darstellungspraxis vom bürgerlichen Theater und vom klassischen Erzählkino ab, wobei seine Ausführungen zu Letzteren sich durchaus mit Plessners Bemerkungen zum Film in Verbindung setzen lassen. Zwar scheinen den Werken des bürgerlichen Theaters sowie des Erzählkinos meist klassische Handlungsdramaturgien zugrunde zu liegen, denen zufolge das Verhalten der Schauspieler:innen dem Erzählen einer objektiven Handlung diene, also die individuelle Verkörperung im Dienste der Repräsentation eines objektiven Geschehens stehe. »Oft genug aber ist in der Tradition des bürgerlichen Schauspiels diese Relation genau umgekehrt zu beschreiben. Dann nämlich, wenn die Handlung – das objektive Geschehen – lediglich das Medium darstellt, in welchem die psychische Realität der Figuren sichtbar werden kann« (Kappelhoff 2008, 109). »Zahllos sind die Filme, in denen die schauspielerische Aktion primär Träger des Ausdrucks eines psychischen Geschehens statt Repräsentation einer objektiven Handlung ist« (Kappelhoff 2008, 109). Während im klassischen Drama die Handlung noch von der individuellen Schauspielerpersönlichkeit getrennt ist, rückt jene dieser im psychologisierten Erzählkino auf den Leib und gibt ihr dadurch erst die Möglichkeit, sich durch sie selbst zu verkörpern.

Indem nun Fassbinder die mit der Psychologisierung einhergehende Konzentration auf Empfindungen – »Das Sichtbar-Werden unsichtbarer und unsagbarer Empfindungskräfte ist das zentrale Schauereignis dieses Spiels« (Kappelhoff 2008, 109) – mit der Brechtschen Schauspieltheorie verbindet, schafft er einen Gegenentwurf sowohl zum psychologischen Schauspiel des Erzählkinos als auch zum entemotionalisierten Brechtschen Theater. Er verwendet hierzu Brechts Verfremdungstechniken, stilisiert die äußeren Handlungen derart, dass sie keinen Rückschluss mehr auf ein Inneres zulassen – »da werden Gesten wie Masken vor sich hergetragen, [...] da werden Sätze gesprochen, als gehörten sie einer unbekanntem Sprache an, und Handlungen von größter Grausamkeit werden mit der Mimik gelassener Gleichmut kontrastiert« (Kappelhoff 2008, 108). Allerdings präpariert Fassbinder im Gegensatz zu Brecht dadurch weniger soziale Verhaltensweisen, weniger einen sozialen, denn einen emotionalen Gestus heraus, der auf das empfindsame Erzählkino, z. B. auf die Melodramen Hollywoods, verweist. So schildert Fassbinder z. B. in KATZELMACHER (Deutschland 1969) keine Handlung bzw. bringt nicht das Innenleben der Hauptfiguren zum Ausdruck, sondern schafft durch die Aktionen der Schauspieler:innen bestimmte Affekttypen (»die Neidische, die Geizige, der Rücksichtslose, der Opportunist, die Traumverlorene, die Kalkulierende, die Selbstverliebte« (Kappelhoff 2008, 108)) und Affektkonstellationen (»Liebeshandel und Liebesabhängigkeit oder Gruppensymmetrie und Gruppenasymmetrie« (Kappelhoff 2008, 110)). Die Veräußerlichung und Typologisierung der Emotionen verleiht der Darstellung etwas Maskenhaftes, das eher an die Schauspielkonventionen der Commedia dell'arte denn an die des bürgerlichen Theaters oder des Erzählkinos erinnern: »Auf eigentümliche Art scheinen sich diese Bilder wieder den Charaktermasken zu nähern, die das Rollenspiel des europäischen Theaters bis weit in das 18. Jahrhundert hinein beherrschten, bevor sie durch das empfindungsvolle Spiel des bürgerlichen Schauspielers ersetzt wurden« (Kappelhoff 2008, 110). Filme

wie diejenigen von Fassbinder scheinen also Plessners Diagnose einer Auflösung der Distanz zwischen Figur und Rolle zu widersprechen. Irm Herrmann verkörpert eben nicht zuvorderst sich selbst, sondern den Typus der Geizigen. Und doch tut sie dies auf eine sehr spezifische, unvergleichliche Art und Weise, wie es nur ihr besonderer Körper zulässt, so dass sie, wie Günter Papendell, sich in der Rolle bzw. der Maske auch selbst verkörpert. Wie in Fassbinders Filmen trotz Typologisierung immer auch die einzelne Schauspielerpersona hervorscheint, so bleibt auch bei den psychologisiertesten und empfindsamsten Filmen des Erzählkinos stets ein Rest an Maske übrig, der den bloß individuellen Ausdruck übersteigt. Wenn auch nicht wie bei Fassbinder freigelegt, betont und thematisiert, so weisen z. B. auch die Melodramen des Hollywoodkinos jenseits der persönlichen Darstellungen typologisierte Gesten emotionaler und sozialer Natur auf – allerdings durch die naturalistischen Techniken verschleiert. So kann die Schauspielerpersona noch so stark sein, sie wird doch nie die Rolle und den in ihr stets angelegten, transindividuellen Gestus – sei er noch so psychologisiert und verdeckt – völlig verschwinden lassen. Und umgekehrt mögen die Anlage einer Opernpartie sowie deren Inszenierung auch noch so archetypisch sein, so verkörpert die jeweilige Sängerpersona sich durch die Maske hindurch doch auch immer selbst.

Und versus Versus

In der Auseinandersetzung mit den drei Begriffspaaren – Performativität *versus* Reproduzierbarkeit, Künstlichkeit *versus* Realismus, Archetypen *versus* Persona – und insbesondere mit konkreten Beispielen aus Film und Oper hat sich herausgestellt, dass die landläufigen Zuschreibungen, dass eine bloße, genrebedingte Gegenüberstellung zu kurz greift. Die dichotomen Kategorien

werden den komplexen und gegen ästhetische Vereinnahmungen widerständigen Kunstformen Film und Oper nicht gerecht. Die scheinbaren Extrempole erweisen sich vielmehr als Kontinuum. Entlang dessen Verlauf nehmen die Einzelbeispiele mit ihrer jeweils eigenen und unterschiedlich austarierten Verschränkung der Merkmale beider Kunstformen ihre spezifischen Positionen ein. Das Aufscheinen des Opernhaften im Film und des Filmischen in der Oper bleibt somit ein dynamischer Prozess, der mit jedem Werk neu verhandelt wird.

Dennoch erscheint uns der komparatistische Ansatz der Gegenüberstellung als Methode nützlich und zwar nicht nur, um mit den voreiligen, landläufigen Genre-Klischees aufzuräumen. Erst das ästhetische Aufeinanderprallen beider Kunstformen fordert ihr Zusammendenken wirklich heraus. Und gerade dort, wo sich hinter den vermeintlichen Unterschieden Schnittmengen zeigen, tritt die Intermedialität zu Tage. Diese zeigt sich eben nicht in thematischen oder stilistischen Verwandtschaften, Zitaten oder Verweisen. Stattdessen generieren alle drei Gegensatzpaare Rückschlüsse auf die medienspezifischen Destillate der Kunstformen und gerade auf dieser Ebene entstehen die wesentlichen Verschränkungen. Sei es der reproduzierte Aufführungscharakter der Oper oder die performative Vorführpraxis des Films, die beide Medien näher aneinanderrücken. Oder der Umgang mit Zeitlichkeit in der Arie wie im Zeit-Bild, der die Oper von der bloßen Künstlichkeit und den Film vom reinen Realismus erlöst. Oder sei es nicht zuletzt das Aufscheinen der Schauspieler-Persona im Archetypus und umgekehrt. All diese, tief in den Kern der Mediendispositive eingeschriebenen Parameter zeigen die grundlegenden Verbindungen zwischen beiden Medien, sprengen beständig die Grenzen der Künste und offenbaren letztlich, dass beide Formen in der jeweils anderen bereits angelegt sind.

Dabei gibt es in der künstlerischen Praxis zahlreiche Produktionen, die das per se stattfindende Oszillieren zwischen den jeweiligen Polen zum Thema

machen und bewusst ausspielen. Zu nennen wären hier etwa prominente Beispiele wie Alban Bergs *Lulu*, Federico Fellinis *E LA NAVE VA*, Michel van der Aas *After Life* oder Lars von Triers *MELANCHOLIA*. Oder aber das von der Performancegruppe Gob Squad durchgeführte Opernexperiment *My Square Lady* (Premiere am 21. Juni 2015 in der Komischen Oper Berlin). Hier lässt der Hauptdarsteller, der humanoide Roboter Myon, das Publikum über eine an seinem Kopf montierte Kamera live an seiner ›Wahrnehmung‹ von verschiedensten Opernmomenten teilhaben. Da Myon nicht vorprogrammiert ist, sondern auf die Ereignisse in seiner Umwelt reagiert, ergibt sich von Vorstellung zu Vorstellung immer wieder ein anderes Filmbild, das performativ hervorgebracht wird. Auf seinem Streifzug durch die Welt der Oper – Myons erklärtes Ziel besteht darin, über die Begegnung mit dem »Kraftwerk der Gefühle« das Ausdrücken und Auslösen von Emotionen zu erlernen – begegnet er wiederum operneigenen Strategien und Techniken der Reproduktion. So erfüllt sich z. B. die Mezzosopranistin Christiane Oertel, langjähriges Ensemblemitglied an der Komischen Oper Berlin, in einer Szene ihren Traum, einmal in ihrem Leben die Carmen zu singen. Dazu wird ein Videoausschnitt einer älteren Inszenierung der »Kartenarie« (als Carmen: Marilyn Schmiege, ein Vorbild von Christiane Oertel) auf einen Gazevorhang projiziert, während Christiane Oertel davor die Bewegungen von Schmiege nachahmt, also Schmieges Gesten wiederholt bzw. reproduziert. Und das alles vor dem Kameraauge Myons. Die Momente, in denen Gob Squad die tradierten Zuschreibungen unterläuft, ja gar umkehrt, sind vielzählig – so stehen die sieben beteiligten Sänger:innen in ihrer Sängerpersona auf der Bühne, führen Myon z. B. als Christiane Oertel in die Welt der Oper ein und schlüpfen hierzu immer wieder in archetypische Partien wie Carmen.

Reproduktion *und* Performativität, Künstlichkeit *und* Realismus, sowie Archetypen *und* Persona sind in derartigen Beispielen keine Gegen-, sondern bewusst inszenierte Mitspieler und für deren Beschreibung gleichermaßen

von Bedeutung. Das Aufeinanderbeziehen und Verknüpfen der verschiedenen Pole stellt somit kein bloßes Desiderat dar, sondern wird in der künstlerischen Praxis bereits vollzogen. Die gegenseitige Neugier zwischen Film und Oper ist also fundiert, sie dürfte anhalten und verspricht, nicht nur auf akademischer Ebene, sondern vor allem in der ästhetischen Praxis weitere überraschende und herausfordernde Auswirkungen.

Literatur

- Balmes, Christopher (2004) Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien (Intervisionen)*. Hrsg. v. ders./Markus Moninger. München: epodium, S. 13–31.
- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer - Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1936/ 2015) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Cavell, Stanley (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hrsg. v. Ralf Adelman/Jan-Ottmar Hesse/Judith Keilbach/Markus Stauff/Matthias Thiele. Konstanz: UVK-Verlag, S. 25–164.
- Citron, Marcia J. (2010) *When Opera Meets Film*, Cambridge: University Press.
- Conrad, Peter (1996) *A song of love and death. The meaning of opera*. Saint Paul: Gray Wolf.
- Deleuze, Gilles (1985/1997) *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ernst, Wolf-Dieter (2016) Institutionelle Dramaturgie und digitale Oper. In: *Die Musikforschung* 69, 4, S. 380–392.
- Fawkes, Richard (2000) *Opera on Film*. London: Duckworth Pub.
- Felsenstein, Walter (1976) *Schriften zum Musiktheater*. Berlin: Henschelverlag.
- Fischer-Lichte, Erika (1983) *Semiotik des Theaters*, Bd. 1-3. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2004a) Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Hrsg. v. dies/Clemens Risi/Jens Roselt. Berlin: Theater der Zeit, S. 11–26.

- Fischer-Lichte, Erika (2004b) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Graff, Bernd (2013) Schlechtesten Film aller Zeiten – Wie eine Atombombe die jeden Moment explodiert. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Mai 2013.
- Grant, Barry Keith (2012) *The Hollywood Film Musical*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Gilman, Sander L./Joe, Jeongwon (ed.) (2010) *Wagner & Cinema*, Bloomington: Combined Academic Publ.
- Hintze, Werner/Risi, Clemens/Sollich, Sollich (2008) Einleitung. In: *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Hrsg. v. dies. Berlin: Theater der Zeit, S. 7–13.
- Homoki, Andreas (2008) Zur Eröffnung. In: *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Hrsg. v. dies. Berlin: Theater der Zeit, S. 15–17.
- Jansen, Peter/Schütte, Wolfram (Hrsg.) (1992) *Rainer Werner Fassbinder*. Frankfurt am Main: S. Fischer-Verlag.
- Joe, Jeongwon /Theresa, Rose (ed.) (2002) *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge.
- Joe, Jeongwon (2013) *Opera as Soundtrack*. Farnham/Burlington: Routledge.
- Kappelhoff, Hermann (2008) *Realismus: Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Koch, Getrud (2004) Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. In: *Performativität und Medialität*. Hrsg. v. Sybille Krämer. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 163–187.
- Müller, Janina (2019) Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche. In: *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Hrsg. v. Arne Stollberg et al. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 13–46.
- Plessner, Helmuth (1948/1982) Zur Anthropologie des Schauspielers. In: *Ausdruck und menschliche Natur*. Gesammelte Schriften VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 205–219.
- Risi, Clemens (2017) *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*. Berlin: Theater der Zeit.
- Roselt, Jens (2008) Eros und Intellekt. In: *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Hrsg. v. dies. Berlin: Theater der Zeit, S. 18–31.
- Rousseau, Jean-Jaques (1755/1984) Essay über den Ursprung der Sprachen worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: *Jean*

Jacques Rousseau, Musik und Sprache, Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Richard Schaal/Peter Gülke. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Schroeder, David (2016) *Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film*. London: Bloomsbury.

Shingler, Martin/Gledhill, Christine (Spring 2008) Bette Davis: actor/star. In: *Screen* 49, 1, S. 67–76.

Stollberg, Arne et al. (2019) Vorwort. In: *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Hrsg. v. dies. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 7–11.

Wlaschin, Ken (2004) *Encyclopedia of Opera on Screen*. New Haven/London: Yale University Press.

Filmografie

DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN (D 2019, Susanne Heinrich)

HISTOIRE(S) DU CINÉMA [Geschichte(n) des Kinos] (F 1988-1998, Jean-Luc Godard)

KATZELMACHER (D 1969, Rainer Werner Fassbinder)

MAUVAIS SANG [Die Nacht ist jung] (F 1986, Leos Carax)

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (USA 1975, Jim Sharmans)

THE ROOM (USA 2003, Tommy Wiseau)

Empfohlene Zitierweise

Laabs, Laura/Simon, Rainer: Was sich Film und Oper zu singen haben. Eine komparatistische Annäherung entlang ästhetischer Parameter. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 171–200, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p171-200.

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.