

Oper und Film als Anamorphose: *Orphée* zwischen Jean Cocteau und Philip Glass

Mauro Fosco Bertola (Heidelberg)

»Like perspectives, which rightly gaz'd upon,
Show nothing but confusion; ey'd awry,
Distinguish form: so your sweet Majesty,
Looking awry upon your lord's departure,
Find shapes of grief more than himself to wail.«

Shakespeare, *Richard II*

Im Jahr 1943 gab Jean-Paul Sartre sein erstes großes philosophisches Werk heraus: *L'Être et le néant*. Ebenfalls 1943 verfasste der bekennende Vielschreiber auch eine lange Besprechung des zweiten, im Jahr davor erschienenen Romans *Aminabad* von Maurice Blanchot.¹ Wie der Titel des Aufsatzes verdeutlicht – »*Aminabad* ou du fantastique considéré comme un langage« – hatte Sartre bei diesem Text viel mehr als eine Buchrezension vor: Blanchots Erzählung des befremdlichen Herumirrens des Protagonisten durch ein labyrinthisches Hotel – eine Erzählung, die von der Beschreibung unheimlicher Gemälde, bei denen die porträtierten Gesichter systematisch verwischt oder ganz ausradiert sind, leitmotivisch interpunktiert wird – diente Sartre als Versuch, das Genre des Fantastischen zu definieren.² In

¹ Siehe Sartre 1943. Über Sartres Aufsatz siehe u. a. Jackson 1988, 17–18 und 40–41.

² Die unheimliche Atmosphäre und die surreale Gebrochenheit der Dialogsituationen in Blanchots Roman kann anhand folgender Stelle bestens exemplifiziert werden: »La jeune fille alla dans un coin et souleva un rideau qui cachait un portrait. Elle le regarda et Thomas le regarda aussi en se penchant par-dessus son épaule. C'était, plutôt qu'un tableau, l'agrandissement d'une photographie qui avait été plusieurs fois retouchée. On y voyait un jeune homme, courant au-devant d'une jeune fille qui agitait son écharpe dans le lointain. Du moins, c'est ce que vit Thomas. La figure de la jeune fille avait été effacée, grossièrement, au crayon, mais en revanche le jeune

diesem Text fasste er das Fantastische als ein System von Zeichen ohne Bedeutung auf, welches eine Leere abdeckt, die es nicht vertreiben bzw. füllen kann. An einer Stelle brachte Sartre seinen Definitionsversuch auf den Punkt und schrieb: »Versuchen Sie das Fantastische in Worte zu fassen und es wird verschwinden.«³

Sartres Zitat führt uns auf mehrfache Weise in das Thema meines Artikels ein: Nicht nur lässt es jene Kategorie des Fantastischen in den Vordergrund rücken, die im Folgenden als Zugangsschlüssel zu Jean Cocteaus Film *ORPHÉE* von 1950 dienen soll. Nicht nur stellt es im übertragenen Sinne eine prägnante Charakterisierung der ungreifbaren Künstlernatur Cocteaus und seines oft rätselhaften Schaffens dar. Und nicht nur definiert es de facto das Fantastische als ein System, das sich entlang einer Dialektik von Da und Fort, vom Erscheinen und Verschwinden strukturiert; eine dialektische Opposition, die einen wichtigen Platz in meinem Text einnehmen wird. Entscheidend ist bei dem Zitat und allgemein bei dem erwähnten Text von Sartre vor allem die Tatsache, dass dabei das Fantastische als ein System von Zeichen, als eine Sprache aufgefasst wird. Dadurch wird genau die Ebene genannt, auf der sich meine Untersuchung bewegen wird: So soll es im Folgenden vor allem darum gehen, die enge Parallele zwischen Cocteaus Filmsprache in *ORPHÉE* und der Musiksprache des amerikanischen Komponisten Philip Glass hervorzuheben, der 1992 auf der Vorlage von

homme apparaissait en relief, et le peintre avait cru bon, pour orner la photographie, de déposer entre ses mains un énorme bouquet d'hortensias rouges.

– Il a changé, dit Thomas.

Barbe hoch la tête, on ne savait si c'était pour le regretter ou si, au contraire, elle regrettait qu'il fût encore le même.

– Pas tant que cela, dit-elle finalement.« Vgl. Blanchot 1942, 51. Über Blanchots *Aminadab* siehe u. a. Majorel 2010.

³ »Il y a comme une existence marginale du fantastique: regardez-le en face, essayez d'exprimer son sens par des mots, et il s'évanouit.« (Sartre 1943, 138).

Cocteaus ORPHÉE-Film eine gleichnamige Oper komponiert hat. Wenn Marcia Citron in ihrer 2010 erschienenen Studie *When Opera meets Film* große Aufmerksamkeit auf die Untersuchung der Operneinflüsse auf Francis Ford Coppolas THE GODFATHER-Trilogie gerichtet hat (Citron 2010, 14–33), soll nun der umgekehrte Weg beschritten werden: Gefragt wird hier nach der Wahlverwandtschaft zwischen der spezifischen Filmsprache und -poetik Cocteaus und der Opernsprache von Glass.⁴ Davor werde ich aber die eigenspezifischen Leitlinien kurz skizzieren, nach denen Cocteau die Thematik des Fantastischen artikuliert.

Das Fantastische als Anamorphose: Jean Cocteau

In einer bis heute Maßstäbe setzenden Studie von 1970 definierte der bulgarische Semiotiker Tzvetan Todorov das literarische Fantastische als ein Genre, das zwischen dem »Unheimlichen« (*l'étrange*) und dem »Wunderbaren« (*merveilleux*) steht (Todorov 2013, 55). Im Fall des Seltsamen münden die außergewöhnlichen Vorgänge einer Erzählung in eine rationale, logisch-kausale Erklärung, welche unsere alltägliche Auffassung

⁴ Citrons sicherlich verdienstvolle und anregende Studie strukturiert sich jedoch um ein fast essenzialistisch anmutendes Konzept von »Operaticness«, welches nicht unproblematisch ist. Nicht nur stellt sich die Frage, ob so ein Konstrukt angesichts der komplexen und vielfältigen Geschichte der Gattung historiografisch überhaupt haltbar sei, sondern und vor allem ist Citrons Auffassung von dem, was »Oper« ausmacht, bereits an sich problematisch: Wie Jeremy Tambling, einer der Pioniere im Bereich der Erforschung der Wechselbeziehungen zwischen Oper und Film, in seiner Rezension des Buches für *Music and Letters* berechtigterweise fragend formuliert: »Does this study assume too quickly that opera is a form of exaggeration, or of artifice, and overstated emotion? And if so conceded, are not film narratives equally so – especially the ones she has selected for attention?« (Tambling 2012, 273).

der Realität schließlich bestätigt (z. B. bei vielen Gespenstergeschichten). Im Fall des Wunderbaren werden stattdessen solche Vorgänge sowohl von den handelnden Personen als auch von den Lesern als normal bzw. als gewöhnlich wahrgenommen (z. B. *fantasy*): Hier ist das Reale unserer Alltagserfahrung grundsätzlich ausgeschlossen.⁵

Das Fantastische charakterisiert sich damit nach Todorov als ein Schwellengenre, das zwischen Realem und Irrealem, zwischen Rationalität und purem Fantasieren schwankt (Todorov 2013, 34): Im Bereich des Fantastischen ordnen sich beide Pole weder für sich noch in ihrer Zusammenwirkung zu einem Kosmos, zu einem stabilen, wohlgeordneten Ganzen; ganz im Gegenteil: »das Fantastische« – wie Todorov explizit an einer Stelle bemerkt – »ist [...] stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen« (Todorov 2013, 55). Das Fantastische konstituiert sich daher als eine nicht zuzuordnende Bresche innerhalb einer dialektischen Opposition: Seine Logik ist die des »Weder-noch« bzw. des »Sowohl-als-auch« und resultiert in einem kontinuierlichen Übertreten der Grenzlinie, um die sich Oppositionen wie real/irreal, rational/irrational oder Leben/Tod konstituieren.⁶ Die sich nicht schließende Wunde des Kindes in Kafkas

⁵ »Tatsächlich unterscheidet man im Allgemeinen innerhalb des Schauerromans zwei Tendenzen: die des explizierten Übernatürlichen (des ›Unheimlichen‹, wie wir es nennen könnten) [...] und die Tendenz des als solches akzeptierten Übernatürlichen (oder des ›Wunderbaren‹)« (Todorov 2013, 56). Für weitere, von Todorov vorgenommene Unterscheidungen innerhalb dieser zwei Hauptkategorien siehe das gesamte dritte Kapitel der Studie (»Das Unheimliche und das Wunderbare«).

⁶ »Wir haben gesehen, was für Gefahren auf das Fantastische lauern auf jener ersten Ebene, auf der der implizite Leser die berichteten Ereignisse beurteilt, indem er sich mit der Person identifiziert. Diese Gefahren sind symmetrisch und umkehrbar: entweder räumt der Leser ein, daß die allem Anschein nach übernatürlichen Ereignisse eine rationale Erklärung finden können – dann erfolgt ein Wechsel vom Fantastischen zum Unheimlichen –, oder er nimmt ihre Existenz als übernatürlich hin – dann findet man sich im Bereich des Wunderbaren wieder« (Todorov 2013, 75).

Novelle *Ein Landarzt* ist in diesem Sinne paradigmatisch: Diese Wunde ist weder magischen bzw. übernatürlichen Ursprungs noch kann sie in klinischen Kategorien angemessen erfasst werden. Sie hält in der Erzählung dieselbe strukturelle schwankende Position wie das Fantastische als Genre. Nicht zufällig kommt Todorov am Ende seiner Studie auf Kafka zu sprechen und in expliziter Anlehnung an Sartres vorher erwähnten Artikel hebt er Folgendes hervor: »Wir sehen uns also bei Kafka mit einem verallgemeinerten Fantastischen konfrontiert« (Todorov 2013, 213).

Sich von den Gedanken über die letzte Phase des Algerien-Krieges abwendend, schrieb Jean Cocteau 1961 einen kurzen und in der Sekundärliteratur kaum beachteten Text, in dem er über ein besonderes optisches Phänomen nachdachte: die Anamorphose, das heißt jene optische Verzerrung, durch die ein Bild unter einem speziellen Blickwinkel erst erkennbar wird.⁷ Das Doppelporträt zweier französischer Gesandter am Hof Heinrichs VIII. von England, das 1533 Hans Holbein der Jüngere gemalt hat, ist sicherlich die bis heute bekannteste bildnerische Verwendung der Anamorphose. Um den litauischen Kunsthistoriker Jurgis Baltrušaitis zu paraphrasieren, der Holbeins Gemälde und allgemein dem Phänomen der Anamorphose 1955 eine bis heute immer wieder neu verlegte Monografie gewidmet hat, handelt es sich bei *Die Gesandten* um ein Bild in zwei Akten.⁸ Der erste Akt dieses Gemäldes stellt die Frontalperspektive dar: Zusammen mit dem Porträt der zwei Funktionäre sind hier unter anderem

⁷ Siehe Cocteau 1988. Über die Anamorphose als optisches Phänomen, das den Blick (*gaze*) des Betrachters als konstituierenden Teil des Gemäldes *aktiv* einbezieht, und für einen einführenden Überblick über seine Verwendung im Laufe der westlichen Kunstgeschichte siehe Collins 1992a und Collins 1992b sowie die bibliografischen Angaben in der folgenden Fußnote.

⁸ »Le Mystère des *Deux Ambassadeurs* est en deux actes.« (Baltrušaitis 1984, 146–147).

auch eine Laute mit einer gerissenen Saite und Johann Walters *Geistliches Gesangbüchlein* zu erkennen, welches, 1524 mit einem Vorwort von Martin Luther in Wittenberg erschienen, als das erste Gesangbuch der evangelischen Kirche gilt. In Zeiten religiöser Umbrüche gemalt (1533 ist das Jahr der Scheidung Heinrichs von Katharina von Aragon, der bald jener *Act of Supremacy* folgen wird, mit dem sich England definitiv von Rom konfessionell trennte), verweisen diese Objekte auf die damaligen konfessionellen Spannungen und vermutlich auf die Mission der beiden Gesandten. Wenn man die Frontalperspektive verlässt und auf das Bild vom rechten Rand in nahem Abstand schaut, entpuppt sich jedoch das schräge Objekt in der Mitte als ein Schädel: Hier beginnt der zweite Akt dieses Gemäldes. Wenn man die Augen von diesem Blickwinkel ausgehend weiter nach oben gleiten lässt, erkennt man dann zusammen mit einem zweiten, anamorphotischen Schädel auf dem Hut eines Gesandten ein halb verstecktes Kruzifix, das in der Frontalperspektive zwar sichtbar ist, jedoch halb versteckt am Rande des Blicks ausfällt. Wie stehen diese zwei Akte bzw. diese zwei Perspektiven auf das Gemalte zueinander? Der anamorphotische Blickwinkel kommentiert und ergänzt hier die Frontalperspektive: Er verleiht dem Gemälde eine Tiefendimension, die über den konkreten Anlass des Porträts und dessen historische Hintergründe hinausgeht. Die Anamorphose macht Holbeins Bild zur überzeitlichen Aussage über die Vergänglichkeit menschlichen Daseins und – vermutlich – über die erlösende Kraft Christi jenseits der konfessionellen *bagarres* des Diesseits.

In *Notes autour d'une anamorphose* schreibt Cocteau nicht direkt über Holbeins Gemälde. Angeregt wurde er stattdessen von der anamorphotischen Wiedergabe einer nicht näher spezifizierten Kreuzigung Christi von Rubens, bei der das angeblich chaotische Zusammentreffen von

Farben und Linien auf dem Papier mittels eines zylindrischen Spiegels zu einer Reproduktion von Rubens' Gemälde verwandelt werden konnte. Das, was sich bis jetzt über die Anamorphose am Beispiel Holbeins anschaulich darstellen ließ, stellt jedoch genau den Ausgangspunkt von Cocteaus Reflexionen dar. Auch für ihn, genau wie für Holbein, ist die Anamorphose ein Doppelblick auf dasselbe, der sich nicht auf visuelle Effekthascherei reduzieren lässt. Stattdessen bildet die Anamorphose auch für Cocteau eine zweite Perspektive, welche die erste auf verschiedene Weise durchkreuzt. Und gerade hier denkt Cocteau Holbeins Intuition weiter bzw. anders. Denn was bei Holbein als Ergänzung oder Kommentar zur Frontalperspektive fungierte, wird bei Cocteau zur Brechung, zur Infragestellung dieses ersten, »gewöhnlichen« Blickwinkels. Die anamorphotische Perspektive steht für ihn weder ergänzend noch kommentierend, sondern quer zur Frontalperspektive: Sie gestaltet sich als ihre Negation. Der Betrachter, der sich zwischen den beiden Perspektiven bewegt, erlebt am Ende keine Synthese, keine Tiefendimension, sondern allein das sich gegenseitige Ausschließen beider Blickwinkel. In einem Analogon zu Nietzsches Pathos der Distanz wirft Cocteau mittels der Anamorphose einen verfremdenden Blick auf die Welt, wie wir sie zu kennen glauben. Die Anamorphose ist »[...] die außergewöhnliche und verächtliche Antwort [...] auf unseren descartschen Anspruch, genau zu sehen und alles verstehen zu wollen.«⁹ Die Anamorphose macht damit das sichtbar, was wir in unserer unmittelbaren Wahrnehmung ausschließen. »Das Andere«, dem sie zum Licht verhilft, stellt jedoch vor unseren Augen nicht eine andere Realität vor, welche die gewöhnliche als »falsch« disqualifiziert. Die Anamorphose eröffnet nicht einen Blick auf eine wahre, verborgene und in sich schlüssige Struktur des

⁹ »[...] l'extraordinaire et méprisante riposte [...] à notre prétention cartésienne d'y voir clair et de tout comprendre« (Cocteau 1981, 257).

Realen. Der anamorphotische Akt ist rein perspektivischer Natur, er macht sichtbar, was bereits immanent zur Textur der Welt gehört, die sensomotorischen und denkkategorialen Gewohnheiten unserer Alltagswahrnehmung jedoch außen vor lassen.¹⁰

Die Anamorphose wird damit bei Cocteau nicht allein zum optischen, sondern viel mehr zum poetischen Phänomen: Sie stellt eine Denkfigur dar, eine heuristische Haltung zur Welt, die alle tradierten Wahrheiten und Kategorien infrage stellt, indem sie sie zugleich bejaht und negiert. So werden im Text der Unterschied zwischen Dichtung und Wissenschaft, zwischen Materiellem und Immateriellem, die Wahrnehmung einer linear verlaufenden Zeit etc. als, wie Cocteau schreibt, »Phänomene der Perspektive« nach und nach gedeutet und *ad absurdum* geführt.¹¹ Diese Denkfigur entpuppt sich dann am Ende des Essays auch als formales, strukturierendes Prinzip seines Textes und kann im übertragenen Sinne auf sein gesamtes Schaffen ausgeweitet werden. Er schreibt: »Und so, wird mir der Leser sagen, nun benötige ich auch einen zylindrischen Spiegel [*tube révélateur*], um die Anamorphose Ihrer Gedanken zu verstehen.«¹² Dies

¹⁰ In dieser Hinsicht ist Cocteau der Poetik des Surrealismus allen gegenseitigen Polemiken zum Trotz relativ nah: Insbesondere die surrealistische Reflexion über die Thematik des Begehrens kann ebenfalls zu der – auch hier in übertragenem Sinne – Figur der Anamorphose zurückführen (siehe Conley 2001). Cocteau brach zusammen mit unter anderem Artaud und Bataille seine Verbindung mit Brétons Surrealisten nach dem zweiten surrealistischen Manifest 1929 bekanntlich ab, die eingeschlagene psychoanalytische und vor allem strikt marxistische Richtung der Bewegung ablehnend. In dem berühmten *Lettre à Jacques Maritain* von 1926 fasst Cocteau mit folgenden, halb scherzenden Worten den Unterschied zwischen ihm und der Bréton-Gruppe zusammen: »Une ressemblance négative existe entre eux [die Bréton-Gruppe, d.V.], trop éveillés, qui essayent par effraction de s'introduire dans le rêve, et moi, qui dors debout et qui essaye de m'introduire par effraction dans la réalité« (Cocteau 1960, 53).

¹¹ »Le temps n'est qu'un phénomène de perspective« (Cocteau 1981, 251).

¹² »Soit, me dira le lecteur, mais il me faudrait aussi un tube révélateur pour me traduire l'anamorphose de vos notes« (Cocteau 1981, 255).

erklärt nicht nur das Rätselhafte und die ungreifbare Natur von Cocteaus Schaffen, sondern auch dessen Vorliebe für Themen und Topoi des Fantastischen. Denn strukturell positionieren sich das Fantastische, so wie es Todorov versteht, und das anamorphotische Kunstverständnis Cocteaus am selben Ort, d. h. an der Schnittstelle, wo binäre Oppositionen entstehen. Beide vollziehen, was im Alltagsleben zumeist unmöglich ist, das heißt die Trennlinie zwischen beiden Polen außer Kraft zu setzen. Sie führen uns eine Welt à la Lewis Carroll vor, die sich nach der Logik des »Sowohl-als-auch« bzw. des »Weder-noch« strukturiert. Aus dieser Perspektive liest Cocteau den Mythos von Orpheus. Und es ist schließlich Zeit, auf seinen ORPHÉE-Film genauer einzugehen.

Orphée als Film: Die Anamorphose von Raum und Bewegung

Die Figur des thrakischen Sängers hat Cocteau Zeit seines Lebens fasziniert und zu zahlreichen künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Sujet angeregt, die von Zeichnungen und Theaterstücken bis hin zum Film reichen. ORPHÉE von 1950 stellt zum Beispiel nach LE SANG D'UN POÈTE von 1930 den zweiten Film Cocteaus über das Thema dar, dem 1960 ein dritter Film, LE TESTAMENT D'ORPHÉE, folgte.¹³ In ORPHÉE von 1950, seiner

¹³ Für einen Überblick über Cocteaus gesamtes filmisches Werk siehe Williams 2006. Die in der Sekundärliteratur am häufigsten anzutreffenden Deutungsansätze für Cocteaus orphische Filme pflichten stark der Psychoanalyse bei, selbst wenn dies mit bemerkbaren Unterschieden in der Schwerpunktsetzung erfolgt: Für eine Freudsche Deutung siehe zum Beispiel Milorad (1981) und Gercke (1993). Das Thema des Masochismus rückt (nicht ohne Anklänge an Deleuzes eigene Theorie des Masochismus) bei Greene (1988) und Chaperon (1990) ins Zentrum der Analyse, während Williams in einem losen Bezug zum Lacanschen Strang der Psychoanalyse eine genderorientierte Perspektive wählt, vgl. Williams 2001. Interessant, dennoch leider eher unschlüssig artikuliert, ist der spätere Versuch von

zweiten filmischen Auseinandersetzung mit dem Sujet, lässt Cocteau den Orpheus-Mythos im Frankreich der 1950er Jahre spielen und Orpheus als einen Dichter auftreten, der in einer Schaffens- und Lebenskrise steckt. Von der jüngeren Generation als *passé* abgetan, kann sich Orphée weder mit seinem Erfolg beim großen Publikum noch mit der Liebe seiner Frau und einer bevorstehenden Vaterschaft begnügen. Cocteau verdoppelt hier die zwei Protagonisten des Mythos und schafft dadurch eine Personenkonstellation, die stark an die Doppelpaar-Struktur der *opera seria* erinnert: Auf der einen Seite stehen Eurydike (von Marie Déa gespielt), die ihren Mann liebt, ohne jedoch dessen künstlerische Sorgen zu begreifen, und Orphée (Jean Marais). Auf der anderen Seite sind eine mysteriöse und herrische Prinzessin (María Casares), die sich als Personifizierung des Todes entpuppen wird, und ihr Chauffeur Heurtebise (François Périer) angesiedelt, der als ehemaliger Selbstmörder ebenfalls dem Bereich des Todes zuzurechnen ist. Wie zu erwarten, findet im Laufe der Erzählung eine Vertauschung der Paare statt, welche dadurch das Außer-Kraft-Setzen der Trennlinie zwischen Leben und Tod zur Folge hat. Dies kulminiert bei der zweiten und letzten *descensio ad inferos* von Orpheus in dem rätselhaften Satz, mit dem die Princesse seine selbstaufopfernde und die Trennung beider Bereiche angeblich wiederherstellende Geste einleitet: »Der Tod eines Dichters muss sich opfern, um ihn unsterblich zu machen« (Cocteau 1988, 291). Wo kommt jedoch hier Cocteaus spezifischer anamorphotischer Blick zur Geltung? Dafür soll im Folgenden eine Sequenz des Films exemplarisch untersucht werden.

Naomi Greene, Cocteaus filmischen Orphismus entlang Omar Calabreses Theorie des Neobarocks zu lesen, vgl. Greene 1997.

Nach dem akzidentellen Tod des jungen Dichters Cégeste soll nun Orphée in die Stadt gehen, um eine offizielle Aussage beim Polizeikommissar abzulegen. Im Kommissariat wird er jedoch nie ankommen, denn bald erblickt Orphée auf der anderen Seite der Straße die Prinzessin: Sofort verwandelt sich sein Gang durch die Stadt zu einem vergeblichen Versuch, sie zu erreichen. Beim genaueren Hinsehen kann man erkennen, wie die gesamte Sequenz eine in sich widersprüchliche Gestaltung von Raum und Bewegung bewusst verfolgt, welche schließlich zu einer Aufhebung der Trennlinie zwischen Realem und Irrealem führt.

Die ersten etwa 40 Sekunden der Sequenz, in denen Orphée die Prinzessin noch nicht erspäht hat, zeichnen sich insbesondere durch eine betonte Aufmerksamkeit seitens Cocteau für die Bildkomposition bzw. für die Cadrage aus. Der gesamte Teilabschnitt strukturiert sich optisch um die Figur der Steigung, die sich sowohl in Orphées physischem Ersteigen eines steilen Stadtteils als auch im wiederkehrenden Motiv der Treppe artikuliert. Dadurch wird bereits hier die unterlegene Rolle Orphées gegenüber der Prinzessin bei der bald eintretenden Verfolgungsszene visuell vermittelt: Dort wird die *Princesse* allen Bemühungen Orphées, sie zu erreichen, entgehen und den Dichter nie beachten. Trotz dieser fast psychologisierenden Bildkomposition stehen wir jedoch hier als Zuschauer vor einer objektiv wirkenden Wiedergabe des Stadtraumes, die unseren gewöhnlichen sensomotorischen Wahrnehmungsstrukturen nicht widerspricht. Im Laufe dieser ersten 40 Sekunden der Sequenz führt Cocteau aber eine kurze Supertotale eines leeren und ebenfalls steilen Platzes ein, den Orphée überquert. Nun wird uns für einen kurzen Moment ein Stadtraum abgebildet, der nur bedingt als objektiv bzw. »naturgetreu« aufgefasst werden kann. Obwohl von Wohnblöcken umgeben, ist der Platz ungewöhnlich leer und erinnert stark an die befremdliche Stille von Giorgio

De Chiricos urbanen Landschaften, insbesondere an *Mistero e malinconia di una strada* von 1914.¹⁴ Hinzu kommt auch eine rätselhafte Raumkonstruktion im Übergang von der amerikanischen Kameraeinstellung zur Supertotalen: In der oberen Mitte des ersten Bildes befindet sich eine auffällige Straßenlampe. Orphée dreht sich um und steigt die Treppen hinauf. Danach kommt die Supertotale des Platzes, wo wir ebenfalls in der Mitte eine Straßenlampe sehen. Dennoch: Wohin sind hier die Treppen verschwunden? Diese genau abgewogenen Verfremdungselemente stellen sich damit quer zur realistisch wirkenden Wiedergabe der Stadt zuvor und danach. Der Stadtraum bekommt damit schon hier jenen schwankenden bzw. unbestimmten Status eines unheimlichen »Weder-real-noch-irreal«, der in der sich anschließenden Verfolgungssequenz vertieft und auf die Bewegung der handelnden Personen sowie auf die Personen selbst erweitert wird.

In der Tat wird bei der Verfolgung dem »natürlichen« Fortgang Orphées durch die Stadt die enigmatisch entschwindende Bewegungsart der Prinzessin gegenübergestellt: Dies kulminiert in einem der hier spärlich eingesetzten Tricks des Films, als sich die Prinzessin auf einem Marktplatz

¹⁴ Der Filmwissenschaftler Pascal Bonitzer sieht in Cocteaus kinematografischem Œuvre eine grundsätzliche und nicht aufgelöste Spannung zwischen Bewegung und (stillstehendem) Bild, die sich im Streben nach einer unmöglichen »immobility in movement« ausdrückt. Dafür bevorzuge Cocteau eine besondere Art der Kameraeinstellung, die Bonitzer als *plan-tableau* bezeichnet, das heißt eine totale Einstellung, bei der kaum Bewegungen stattfinden und dadurch ein der Betrachtung eines Gemäldes ähnliches Gefühl des Stillstandes beim Zuschauer erweckt wird. Bonitzer schreibt: »It is as if there were a quarrel, a struggle, in the film between cinema and painting. This inscribed difference, this marked disjunction between the movement of the shot and the immobility of the tableau, has a name: dialogism. [...] Ambivalence, double discourse, unstable mixture of high (painting) and low (cinema), of movement (shot) and immobility (tableau)« (Bonitzer 1985, 18, zitiert nach (und in der Übersetzung von) Greene 1997, 145). Die hier im Fließtext besprochene Stelle in ORPHÉE stellt damit ein weiteres Beispiel für einen solchen Cocteauschen *plan-tableau* dar.

vor unseren Augen progressiv materialisiert.¹⁵ Diese Gegenüberstellung auf der Ebene der Bewegung gibt sicherlich die Opposition zwischen Diesseits (Orphée) und Jenseits (der Prinzessin) wieder. Zugleich bemüht sich Cocteau auch hier, wie in der soeben besprochenen Teilsequenz, diese visuell vermittelte Opposition auf den Kopf zu stellen: Ein eingefleischter Pariser würde vermutlich erkennen, dass die Abstände zwischen den unterschiedlichen *locations*, in denen sich die Verfolgung abspielt, in den knappen drei Minuten der Szene von Orphée, ganz gleich, wie sehr er sich beeilt, in der Realität nicht zurückgelegt werden könnten.¹⁶ Außerdem spielt ein großer Teil der Verfolgungssequenz auf einem Marktplatz, der ebenfalls ungewöhnlich leer ist und nur von einigen punktuellen Figuren belebt wird, die, obwohl sie an sich plausibel bzw. realistisch sein könnten, einen eindeutig symbolischen Charakter haben: Thematisch wichtige Elemente des Films werden von ihnen resümierend bzw. antizipierend verdichtet. So trifft zum Beispiel Orphée mehrmals auf Jugendliche, die ihm bei der Suche entweder nicht helfen oder ihn sogar lebensgefährlich daran hindern, was einerseits auf die gleich am Anfang des Films thematisierte ablehnende Haltung der jungen Generation gegenüber seinem Werk verweist und zugleich seine Ermordung durch Cégestes junge Künstlerfreunde antizipiert. Cocteau wirft also auf die gesamte Verfolgungsszene jenes zwiespältige Licht zwischen Realem und Irrealem, welches als Chiffre des gesamten Films fungiert.

¹⁵ Über Cocteaus Verwendung von filmischen Tricks siehe Rolot/Ramirez 1992.

¹⁶ In der kurzen Sequenz sind folgende Standorte in Paris erkennbar: Das Stadtviertel Grenelle im 15. Arrondissement, der Place Bolivar (19. Arrondissement), der Place des Vosges (3. und 4. Arrondissement) und die südwestlich von Paris liegende Gemeinde von Billancourt, siehe Williams 2006, 121.

Was in der hier *pars pro toto* analysierten Verfolgungsszene auf der Ebene der Raum- und Bewegungsstruktur hervorgehoben wurde, setzt Cocteau auf allen Ebenen des Films konsequent durch: Auch die Linearität der Zeit oder die moderne Konzeption des Subjektes als autonomes Individuum erhalten den Status eines Unbestimmten, das weder wahr noch falsch, weder real noch unreal ist. Stetig werden zwei gegenübergestellte Perspektiven auf dasselbe gebaut, bei denen jede der anderen widerspricht. Dies betrifft schließlich auch Cocteaus Filmsprache: Er vermeidet die Plansequenzen des italienischen Neorealismus jener Zeit und gibt weiterhin der Montage den Vorrang für die Strukturierung von Raum, Zeit und Erzählung. Dies jedoch nur, um genau jene naturalistische Wiedergabe aller drei Parameter zu widerlegen, wofür die Montage in der klassischen Filmsprache Hollywoods eingesetzt wurde. Auf allen filmischen Ebenen wird damit der Zuschauerblick auf den kontinuierlichen Übergang zwischen der Aussage und ihrer Negation, auf die offene Wunde ihrer ständigen Brechung gelenkt. Hier erkennen wir also nichts anderes als Cocteaus Poetik der Anamorphose und seine Auffassung des Fantastischen wieder. In welchem Sinne kann jedoch nun ORPHÉE von Philip Glass, der bis dato sogar zwei weitere Opern auf Cocteaus Vorlagen komponiert hat, auf die anamorphotische Poetik des französischen Künstlers zurückgeführt werden?¹⁷

¹⁷ Die anderen, auf Cocteaus Vorlage basierenden Opern sind *La belle et la bête* von 1994 und *Les enfants terribles* von 1996. Insbesondere *La belle et la bête* stellt ein einmaliges musiktheatralisches Experiment dar: Die Musik mitsamt der Vokalpartie ist mit Cocteaus gleichnamigem Film synchronisiert, sodass bei der Aufführung des Stückes die Zuschauer vor einer Leinwand sitzen, auf die der Film (selbstverständlich ohne Ton) projiziert wird, während Orchester und Solisten die Musik »live« spielen. Vgl. dazu Joe 2002.

Orphée als Oper: Von einer akustischen Anamorphose

Der Komponist Philip Glass genießt sicherlich einen zwiespältigen Ruf: Die ununterbrochene, eine beeindruckende Vielfalt an Gattungen umfassende Produktivität und der anhaltende Publikumserfolg gehen bei ihm mit dem durchaus nicht unberechtigten Vorwurf vieler Kommentatoren einher, er pflege von Werk zu Werk, unabhängig von Gattung und Sujet eine einheitliche Schreibweise, wofür viel mehr als Stil der Begriff der »Formel« angemessen zu sein scheint. Diesbezüglich bildet *Orphée* keine Ausnahme. Bereits ein cursorischer Blick auf die ersten Seiten des Klavierauszuges lässt die typischen und durchaus berüchtigten Ingredienzen Glassschen Komponierens erkennen: Starr wiederkehrende melodisch-rhythmische Figuren, triolische Rhythmen und insgesamt ein ununterbrochen pulsierender Satz stellen die unverkennbare akustische Handschrift des Komponisten dar und scheinen dem Rezeptionsklischee zu entsprechen, Glass' Musik erzeuge eine Klangerfahrung, die so eingängig dahinfließt wie sie nichts sagt.

Das Problem mit Glass' Musik ist in einer gewissen Weise ein Rezeptionsproblem: Genau wie im Fall Cocteau bewegt sich der Diskurs um Glass zumeist in Klischees. Dies wird jedoch von der Tatsache zusätzlich verkompliziert, dass sich mittlerweile eine kritische Reflexion über den musikalischen Minimalismus etabliert hat, welcher auch Glass betrifft und seine Werke bis einschließlich *Einstein on the Beach* von 1976 gut beschreibt. Jonathan Kramers Überlegungen über eine Aussetzung des Zeitgefühls bzw. eine *vertical time* in Steve Reichs *Violin Phase* oder auch die von Alastair Williams und anderen vertretene Analogie zwischen Glass' minimalistischen Kompositionen und Julia Kristevas Konzept des

Semiotischen, selbst David Schwarzs Lacansche Deutungsversuche des Minimal-Phänomens im Sinne einer akustischen Regression in eine prä-individuelle Phase vor dem Spiegelstadium können einige zentrale Aspekte der Hörerfahrung von Glass' Werken der 1960er und 70er Jahre griffig beschreiben.¹⁸ Bei diesen Werken, die sich entlang typischer minimalistischer Kompositionsverfahren wie additiven Klangprozessen und rhythmischen Zyklen strukturieren, greift in der Tat das Motto des US-amerikanischen Malers Frank Stella, welches kunstübergreifend die strikte Selbstreferenzialität der minimalistischen Kunstauffassung prägnant zusammenfasst und lautet: »What you see is what you see.«¹⁹ Alle vorher erwähnten Deutungsversuche setzen diese angebliche Objektivität minimalistischer Musik voraus. Problematisch wird es jedoch, sich anhand solcher Ansätze auch den nach *Einstein* entstandenen Werken analytisch anzunähern. Denn hier greift Frank Stellas Motto nicht mehr ganz: In diesen späteren Kompositionen kommen nicht allein additive Klangprozesse und rhythmische Zyklen zu Gehör, die Musik ist nicht (allein), um die berühmte Formulierung zu erwähnen, die Steve Reich 1968 zum Titel eines seiner Aufsätze machte, ein »gradualer Prozess« (Reich 2002, 34–35). Zusätzlich (und diesen Prozess kontinuierlich infrage stellend) treten auch offensichtlich narrative bzw. musikdramatische Elemente hinzu, welche insgesamt die Musik von Glass nun auf die Tiefendimension des Metaphorischen – d. h. auf die ganze verschwommene Sphäre der kulturell erzeugten »Bedeutung« – öffnen. Diese Dimension aus dem analytischen Blick auszuschließen heißt, einen verstellten Zugang für die Untersuchung

¹⁸ Kramer 1988, 56–57 und 386, Williams 1997, 126 und Schwarz 1993. Über Glass' spezifische Schreibweise und sein Kompositionsverfahren siehe unter anderem auch Gann 1997, 202–208 und Richardson 1999, 53–89.

¹⁹ Vgl. Stiles/Selz 1996, 121.

zu wählen. Die späteren Werke Glass' als kommerzielle Absage an die minimalistische Avantgarde abzutun heißt andererseits, anhand eines ›durchgekauften‹ Adornos Schablonen anzusetzen. Cocteaus Konzept der Anamorphose kann uns helfen, einen ersten Deutungsansatz für diese Musik zu finden. Dafür sei auch hier, wie bereits im Fall des Films, auf eine Szene exemplarisch eingegangen.

Nach dem Tod Eurydikes geht der erste Akt mit einer effektvollen, musikalisch an den Glass der atemberaubenden, nicht aufzuhören scheinenden, rasanten Motorik von Stücken wie *Floe* oder *Wichita Vortex Sutra* erinnernden Szene zu Ende, bei der Orphée in Begleitung von Heurtebise in einen Spiegel eindringt und damit nach den Erzählkonventionen des Films die Grenze zwischen Diesseits und Unterwelt bzw. zwischen dem Bereich des Lebens und jenem des Todes zum ersten Mal durchquert.²⁰ Die erste Szene des zweiten Aktes setzt die Handlung unmittelbar fort und wir sind Zeugen von Orphées ermüdender Reise durch *La Zone* – so der Name dieser Cocteauschen Version des Avernums – auf der Suche nach Eurydike.²¹ Und hier, auf diese erste *katabasis* soll nun unser musikanalytischer Blick gerichtet werden.

²⁰ *Floe* ist die zweite Nummer auf Glass' erstem berühmt-berüchtigtem CBS-Album *Glassworks* von 1982, während *Wichita Vortex Sutra* 1988 komponiert wurde: Das ursprünglich für Klavier konzipierte, auf einem 1966 verfassten pazifistischen Gedicht von Allen Ginsberg basierende Stück wurde dann 1990 in die »Kammeroper« *Hydrogen Jukebox* einbezogen.

²¹ Nach James Williams, der sich aus einer betonten und dennoch in ihren Schlussfolgerungen nicht immer durchsichtigen psychoanalytischen Perspektive mit Cocteaus Filmen in mehreren Artikeln und Monografien eingehend beschäftigt hat, stellt *La Zone* die poetische *Chiffre* von Cocteaus gesamtem filmischem Schaffen dar. Er schreibt: »The viewer is obliged to enter this end-Zone and experience the reversal and dispersal of the One: that is to say, a pre-specular, post-narcissistic regard for the Other« (Williams 2001, 95).

Philip Glass: *Orphée*, Akt II, Szene 1



1. Baustein



2. Baustein



3. Baustein

In der besagten Szene wechseln sich drei markante melodisch-rhythmische Gesten in unterschiedlichen Abständen über einem ununterbrochenen Zwei-Achtel-Puls ab (siehe Abbildung). Eine fast durchgängige viertaktige Periodik beherrscht den Satz, der sich zumeist als ein Aneinanderreihen starrer musikalischer Blöcke strukturiert, die im Laufe der Szene nur geringfügig verändert werden. Solche Veränderungen finden immer nur im Sinne einer statischen Kombinatorik von Teilabschnitten, nie aber entlang einer Logik der fortführenden Entwicklung statt: Selbst wenn hier keine strengen minimalistischen Satztechniken zur Anwendung kommen, strukturiert sich also der Satz entlang des zentralen Gedankens minimalistischen Komponierens, und zwar der Wiederholung von kleinen rhythmisch-melodischen Figuren. Zugleich finden jedoch diese Wiederholungsprozesse im Kontext eines eher traditionellen Satztypus statt und dies in zweierlei Sinne. In erster Linie ist, um sich noch einmal Adornos

zu bedienen, das ›musikalische Material‹ an sich durchaus konventionell: Weder komplexe rhythmische Zusammenhänge noch innovative Klangstrukturen oder Notationsverfahren kommen hier zur Anwendung und harmonisch steht die ganze Szene in einem kristallklaren und fast durchgängig waltenden a-moll. Der Satztypus ist jedoch noch auf einer zweiten Ebene traditionell: Er strukturiert sich entlang einer ganzen Reihe tradierter Formeln musikalischer Rhetorik. Von den gehenden Bässen und der absteigenden übermäßigen Quarte (*Diabolus in musica*) gleich am Anfang bis hin zur Wahl der Blechbläser bei den triolischen Akkorden ist Glass sichtlich bemüht, dem Hörer die dramatische Situation der *katabasis* und deren Verortung akustisch zu vermitteln. Die semantische Dimension dieser Stelle, ihr »sprechender« bzw. illustrierender Charakter, wird zusätzlich von der Tatsache bestätigt, dass es sich hier musikalisch um einen absichtlichen Rückverweis handelt. Als Heurtebise in der letzten, langen Szene des ersten Aktes für einen kurzen Moment das Zimmer verlässt, in dem die Prinzessin Eurydike für die Reise ins Jenseits vorbereitet wird, und dem unbeteiligten Orpheus den Tod seiner Geliebten ankündigt, ändert sich blitzartig der bis dato vorherrschende musikalische Gestus (Glass 1991, 114–115): Augenblicklich erklingt eine markante über eine übermäßige Quarte schrittweise aufsteigende Basslinie, während zugleich die plötzlich einsetzenden Blechbläser im Terzabstand einer absteigenden (zum Teil übermäßigen) Quarte fortschreiten. Als der erfolglose Heurtebise erneut zur Prinzessin zurückkehrt, erklingt der ursprüngliche Satztypus ungetrübt wieder. Klangfarbe, Satzart und Intervallik werden damit bereits vor der *katabasis* mit einer klaren, extramusikalischen Bedeutung versehen, auf die dann Glass zu Beginn des zweiten Aktes zurückgreift.

Die metaphorische bzw. sprechende Dimension des Satzes in der Unterwelt-Szene kann zusätzlich auch im Rückbezug auf die filmische Vorlage weiter

aufgedeckt werden. An der entsprechenden Stelle im Film sind drei untereinander auffällig kontrastierende Gangarten zu sehen, welche auf die unterschiedlichen Zugehörigkeiten der in der Szene handelnden Figuren zurückgeführt werden können: Während sich Orphée, als Lebender, der zum ersten Mal die Welt von *La Zone* betritt, mühevoll gegen eine unsichtbare Widerstandskraft kämpfend (eine andere, der Unterwelt eigene Gravitationskraft?) hinter Heurtebise abrackert, kommt der Chauffeur der Prinzessin mit deutlicher Leichtigkeit voran. Nicht nur werden Heurtebises Haare von einem ebenfalls geheimnisvollen, nur auf ihn wehenden Wind leicht zerzaust, sondern ist sein Fortgehen *de facto* ein unheimliches Stehen, welches den sensomotorischen Kategorien des Diesseits markant widerspricht. Cocteau setzt hier in der Tat einen der wenigen filmischen Tricks des Werkes ein und lässt François Périer direkt vor der Kamera in halbnaher Einstellung (*medium close-up*) stehen, während hinter ihm die Sequenz mit Orphées mühsamem Vorankommen projiziert wird: Dieselbe unsichtbare Kraft, welche Orphées Fortschreiten behindert, scheint damit Heurtebise in dem mysteriösen Niemandsland der *La Zone* fortzutragen. An einer Stelle wird dann eine dritte Figur, ein junger, Cocteaus Kriterien von männlicher Schönheit auffällig entsprechender Glaser, kurz eingeführt: Auch in diesem Fall rekurriert Cocteau auf einen filmischen Trick, denn der herumirrende, zuerst in naher Einstellung (*shoulder close-up*) vor Heurtebise, dann zwischen den beiden Protagonisten und schließlich im Hintergrund verschwindende junge Glaser wurde mit absichtlich auffälliger Übertretung der Perspektivregeln erst in der Postproduktion eingefügt. Wie Heurtebise dem verblüfften Orphée erklärt, leben diese Leute nicht mehr, aber sie glauben es, denn »nichts ist hartnäckiger als Deformation durch den Beruf« (Cocteau 1988, 256). Die dadurch etablierten drei visuellen Ebenen der Sequenz korrespondieren mit den differierenden Gangarten der drei

handelnden Figuren und verweisen schließlich auf einen (zumindest) dreigeteilten Kosmos, eine Art ontologische Ordnung, die am Ende des Films durch die Ablieferung der gegen die Trennung der Bereiche verstoßenden Prinzessin und ihres Helfers Heurtebise sowie durch das unwahrscheinliche *lieto fine* eines wiedergefundenen Liebesidylls mitsamt baldigen Nachkommen zwischen Orphée und Eurydike nicht ohne sarkastischen Unterton wiederhergestellt wird.

Glass scheint diese mittels Raum und Bewegung von Cocteau geschaffene visuelle Ebene in der entsprechenden Szene seiner Oper musikalisch umsetzen zu wollen: Dafür sollen nun ein letztes Mal jene vorher hervorgehobenen musikalischen Bausteine in Betracht gezogen werden, mit denen der Komponist die *katabasis* zu Beginn des zweiten Aktes musikalisch gestaltet. Wie oft in Glass' musiktheatralischen Werken können melodisch-rhythmische Figuren nicht mit Personen bzw. psychologischen Situationen oder szenischen Konstellationen unmittelbar in Verbindung gebracht werden. Wenn auch rekurrierende Floskeln und klangliche Gestalten innerhalb eines Werkes analytisch festzustellen sind, tragen sie jedoch nicht jene starke semantische Kraft mit sich, die den Wagnerschen Leitmotiven – ihrer sicherlich problematischen Zuordnung zum Trotz – eigen ist. Dennoch ereignen sich solche wiederkehrenden motivischen Elemente auch nicht in einem semantischen Vakuum: Ganz im Gegenteil sind sie durchaus Träger von Bedeutung(en).

Während der erste Baustein durch die pulsierenden, punktierten Sechzehntel der Streicher, den gehenden Bass und die übermäßige Quarte sofort, wie gesagt, die szenische Situation der *katabasis* abbildet und mit deren rekurrierendem *sforzato* in hoher Lage in den Holzbläsern ein anstrengendes, immer wieder ins Stocken geratendes Fortschreiten

suggeriert, vermittelt im Gegensatz dazu die zweite Figur ein einfacheres, etwa fließendes Dahinschreiten: Über den weiterhin gehenden Bass spielen sich nun in den Blechbläsern triolische Akkordrepetitionen ab, die dynamisch von *mezzoforte* zu *piano* kontinuierlich übergehen und akustisch ein müheloses Gleiten evozieren. Der dritte Baustein erklingt nur zwei Mal im Laufe der Szene: Zuerst als Orphée und Heurtebise ihre unterschiedlichen Gangarten ansprechen (Glass 1991, 137–138, ab Ziffer 10) und dann, als Orphée nach der flüchtigen Erscheinung Glasers nach dessen Identität fragt (Glass 1991, 139–140, ab zwei Takte nach Ziffer 16). Mittels einer metonymischen Verschiebung wird damit hier auf der Bühne die rätselhafte Natur der *La Zone* hinterfragt bzw. angesprochen: Durch das Erfragen der Gründe für die unterschiedlichen Bewegungsarten und die Präsenz des offensichtlich verirrten Glasers wird noch einmal auf die hier übertretenen Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits und vor allem auf die verschlungene Natur von *La Zone* verwiesen, die sich als ein Niemandsland zwischen Leben und bewusster Akzeptanz des eigenen leiblichen Todes entpuppt. In der gesamten Szene führt also Glass' Musik im regelrechten Sinne des Wortes Regie: Die Musik – der repetitiven, »minimalistischen« Faktur des Satzes zugleich widersprechend und sie sich zunutze machend – verortet und bildet das Geschehen auf der Bühne nicht nur zugleich ab, sondern in Analogie zum Film reflektiert sie durch das gezielte Einsetzen der drei motivischen Bausteine auch die eigenwillige Struktur jenes Kosmos, welcher der filmischen Fiktion Cocteaus zugrunde liegt.

Sicherlich schafft Glass es nur zum Teil, jene markante Auffälligkeit in der Hervorbringung der drei Realitätsebenen von Diesseits, Jenseits und dem Limbus eines progressiven Wahrnehmens des eigenen Todes musikalisch zu erreichen, welche dem Cocteauschen Film eigen ist. Die stringente Semantik der visuellen Vorlage ist akustisch weniger schlüssig: Wie oft in

Glass' Bühnenwerken ist das Einhalten eines repetitiven, allein von minimalen Abweichungen durchzogenen Grundgestus wichtiger als eine offenkundige Ausdifferenzierung des Satzes. Dennoch verleugnet auch in diesem Fall die Musik ihre sprechende, semantische Dimension durchaus nicht: Sie fließt nicht einfach in einer unheimlich-banalen ›Stunde Null‹ der Bedeutungslosigkeit dahin, stattdessen »spricht« sie, sie vermittelt etwas, das nicht nur auf die direkte, sich gerade abspielende szenische Situation verweist, sondern auch darüber hinaus geht, wie die eben untersuchte Stelle gezeigt hat.

An diesem Punkt unserer Untersuchung angelangt, stehen wir schließlich auch hier genau wie bei der Analyse der Verfolgungsszene im Film noch einmal vor einer in sich widersprüchlichen Doppelbewegung: Das Gesagte wird im Akt seiner eigenen Aussage negiert. Auch in Glass' *Orphée* hören wir eine Musik, die sich selbstreferenziell als strikt innermusikalische Logik der Proportionen zwischen einer beschränkten Anzahl an melodisch-rhythmischen Formeln gibt. Zugleich ist diese Musik an dem dramatischen Geschehen auf der Bühne nicht unbeteiligt, sondern setzt sich damit kommentierend bzw. illustrierend auseinander und bricht dadurch ihre Selbstreferenzialität. Um Frank Stellas Calembour zu paraphrasieren: Bei der Musik von *Orphée* gilt »what you hear, is *not* what you hear«, denn gehört wird (auch) das Geschehen.

Noch einmal stehen wir vor einem Doppelblick, bei dem jede Perspektive die andere widerlegt. Wovon wir noch einmal stehen, ist also eine Anamorphose im Sinne Cocteaus. Genau wie bei Cocteau liegt auch bei Glass das Faszinosum seines anamorphotischen Verfahrens nicht in einem Hindeuten auf eine hinter den offengelegten Widersprüchen angeblich liegende Synthese: Die hegelianische Aufhebung der Gegensätze ist weder

bei Cocteau noch bei Glass gegeben. Ziel der Anamorphose ist es stattdessen, durch die erzeugte Verwirrung von gewöhnlich getrennten Ebenen einen von Konventionen befreiten Blick auf unsere Alltagserfahrung zu ermöglichen. Das Verfremdende wird also zum Befreienden und es ist hier, dass sich das *enfant terrible* der französischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit Jean Cocteau und der aus der kontrakulturellen Szene New Yorks der 1960er und -70er Jahre hervorgegangene Philip Glass in ihrer Poetik wie in ihrer spezifischen Kunstsprache schließlich treffen.

Literatur

- Baltrušaitis, Jurgis (1984) *Anamorphoses, ou Thaumaturgis opticus*. Paris: Flammarion. Der Text wurde in Ders. (1996) *Les Perspectives dépravées*, Bd. 2 »Anamorphoses«. Paris: Flammarion, S. 125–160 neuverlegt.
- Blanchot, Maurice (1942) *Aminadab*. Paris: Gallimard.
- Bonitzer, Pascal (1985) Le plan-tableau. In: *Cahiers du cinéma*, Hft. 370, S. 16–22.
- Chaperon, Danielle (1990) *Jean Cocteau. La chute des angles*. Lille: Presses universitaires de Lille.
- Citron, Marcia (2010) *When Opera Meets Film*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press.
- Cocteau, Jean (1960) Lettre à Jacques Maritain (1926). In: Ders.: *Poésie critique II*, Paris: Gallimard, S. 19–63.
- Cocteau, Jean (1981) Notes autour d'une anamorphose: un phénomène de réflexion (1961). In: *Cahiers Jean Cocteau* Jg. 9, S. 245–257.
- Cocteau, Jean (1988) Filme (Das Blut eines Dichters, Die Schöne und das Tier, Orphée). In: *Jean Cocteau. Werkausgabe in zwölf Bänden*, Bd. 8. Hrsg. v. Reinhard Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer.
- Collins, Daniel L. (1992a) Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze. In: *Leonardo*, Jg. 25, Hft. 1, S. 73–82.
- Collins, Daniel L. (1992b) Anamorphosis and the Eccentric Observer: History, Technique and Current Practice. In: *Leonardo*, Jg. 25, Hft. 2, S. 179–187.

- Conley, Katharine (2001) Anamorphic Love: The Surrealist Poetry of Desire. In: *Surrealism, desire unbound*. Hrsg. v. Jennifer Mundy. Princeton NJ: Princeton University Press, S. 101–123.
- Gann, Kyle (1997) *American music in the twentieth century*. New York [u. a.]: Schirmer Books.
- Gercke, Daniel (1993) Ruin, Style and Fetish: The Corpus of Jean Cocteau. In: *Nottingham French Studies*, Jg. 32, S. 10–18.
- Glass, Philip (1991) *Orphée. An Opera in Two Acts (Vocal Score)*, o. O.: Dunvagen.
- Greene, Naomi (1988) Deadly Statues: Eros in the Films of Jean Cocteau. In: *The French Review*, Jg. 61, Hft. 6, S. 890–898.
- Greene, Naomi (1997) Jean Cocteau: A Cinema of Baroque Unease. In: *Reviewing Orpheus. Essays on the cinema and art of Jean Cocteau*. Hrsg. v. Cornelia A. Tsakiridou. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, S. 130–147.
- Jackson, Rosemary (1988) *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Joe, Jeongwon (2002) The cinematic body in the operatic theatre: Philip Glass's *La Belle et la Bête*. In: *Between opera and cinema*. Hrsg. v. Jeongwon Joe und Rose Theresa. New York: Routledge, S. 59–73.
- Kramer, Jonathan D. (1988) *The time of music. New meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York [u. a.]: Schirmer.
- Majorel, Jérémie (2010) Portraits avec visage absent: *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot. In: *Alea* Jg. 12, Hft. 1, S. 97–106.
- Milorad (1981) ›Le sang d'un poète‹. Film à la première personne du singulier. In: *Cahiers Jean Cocteau*, Jg. 9, S. 269–334.
- Reich, Steve (2002) Music as a Gradual Process (1968). In: *Steve Reich. Writings on Music 1965-2000*. Hrsg. v. Paul Hillier. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, S. 34–35.
- Richardson, John (1999) *Singing archaeology. Philip Glass's Akhnaten*. Hanover NH: University Press of New England.
- Rolot, Christian / Ramirez, Francis (1992) Le rôle des trucages dans la ›Poésie de Cinéma‹ de Jean Cocteau ou ›les tours d'Orphée‹. In: *Quaderni del Novecento francese* Jg. 15, S. 163–175.

- Sartre, Jean-Paul (1943) *Aminabad* ou du fantastique considéré comme un langage. In: *Les Cahiers du Sud*, April und Mai 1943, jeweils S. 299–305 und 361–371. Der Text wurde in Sartre, Jean-Paul (1947) *Situations I*, Paris: Gallimard, S. 56–72 neuverlegt.
- Schwarz, David (1993) Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich. In: *Perspectives of New Music* Jg. 31, Hft. 2, S. 24–56.
- Stiles, Kristine / Selz, Peter (1996) *Theories and Documents of Contemporary Arts. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley, CA: California University Press.
- Tambling, Jeremy (2012) Rezension von: Marcia Citron: *When Opera Meets Film*. In: *Music and Letters*, Jg. 93, Hft. 2, S. 272–274.
- Todorov, Tzvetan (2013) *Einführung in die fantastische Literatur*. Berlin: Wagenbach; frz. Originalausgabe (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.
- Williams, Alastair (1997) *New Music and the claims of modernity*. Aldershot [u. a.]: Ashgate.
- Williams, James S. (2001) For Our Eyes Only: Body and Sexuality in Reverse Motion in the Films of Jean Cocteau. In: *Gender and French cinema*. Hrsg. v. Alex Hughes und James S. Williams. Oxford [u. a.]: Berg, S. 77–106.
- Williams, James S. (2006) *Jean Cocteau*. Manchester [u. a.]: Manchester University Press.

Empfohlene Zitierweise

Bertola, Mauro Fosco: Oper und Film als Anamorphose. Orphée zwischen Jean Cocteau und Philip Glass. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 10–36, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p10-36>.

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.