

Kultur und Nationalgefühl – Über den Einsatz einer Opernarie im Film

Vera Grund (Salzburg)

Die Arie *Che faro senza Euridice*, von Christoph Willibald Gluck für die Oper *Orfeo ed Euridice* aus dem Jahr 1762 komponiert, findet sich in ihrer französischen Version als *J'ai perdu mon Euridice* in der für die Pariser Bühne entstandenen Fassung wieder. In Zusammenhang mit den Bestrebungen um eine deutsche Nationaloper kam es zu mehreren deutschsprachigen Übersetzungen, von denen sich die Variante als *Ach ich habe sie verloren* durchsetzte.¹ Jede der drei Versionen wurde für den Film verwendet: die deutsche Fassung im Film *HEIMAT* (D 1938, Carl Froelich), Luchino Visconti griff für *L'INNOCENTE* (I/F 1976, Luchino Visconti) auf die italienische zurück, die Satire *ELLE CAUSE PLUS ... ELLE FLINGUE* (F/I 1972, Michel Audiard) auf die französische. Die Wahl der jeweils muttersprachlichen Fassung lässt den Zusammenhang mit einer nationalen Tradition der Arie bereits erkennen. Ein eindeutiger Zusammenhang zwischen national geprägter Rezeption und der Verwendung der Arie besteht im Film *HEIMAT* von 1938 mit Zarah Leander in der Hauptrolle. Regie führte Carl Froelich, der im darauffolgenden Jahr bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zum Präsidenten der Reichsfilmkammer ernannt wurde; für die

¹ Eine deutsche Übersetzung wurde erstmalig durch Johann Daniel Sanders für die im Jahr 1808 stattfindende Berliner Aufführung angefertigt (Finscher 1967, XIX). Die gängige Version, die auch für den Film verwendet wird, ist die im C. F. Peters Verlag Leipzig erschienene Ausgabe mit der Übersetzung Alfred Dörffels, die eine Mischfassung aus der französischen und italienischen Version wiedergibt (Machatus 1982, 135). Musikalisch unterscheiden sich die Fassungen zunächst dadurch, dass die italienische Version für Altus, die französische für Haute-Contre komponiert, in der Fassung Dörfflers hingegen ein Alt vorgesehen ist und die Arie von C-Dur nach F-Dur transponiert wird. Dörffler rekurriert damit auf die Fassung Berlioz', der 1859 eine Bearbeitung für die Altistin Pauline Viardot-Garcia erstellte.

Musik verantwortlich war Theo Mackeben, der auch den Hit des Films *Eine Frau wird erst schön durch die Liebe* komponierte. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Bühnenstück Hermann Sudermanns, der wiederum nicht unwesentlich am *Manifest der 93* beteiligt war, dem stark deutsch-nationalistisch geprägten *Aufruf an die Kulturwelt*, einem wesentlichen Dokument der Kriegspropaganda zu Beginn des Ersten Weltkriegs. Wie die meisten nationalsozialistischen Unterhaltungsfilme ist auch HEIMAT kein Propagandafilm im engeren Sinne, vielmehr kommt die Ideologie verharmlost in schnulzigem Gewande daher, versetzt mit nationalistischem Gedankengut und mit bestens bekannter antisemitischer Symbolik als Zeichen für Konspiration. In dieser in der Blütezeit des nationalsozialistischen Films entstandenen Produktion trifft die Arie Glucks auf die Arie *Buß und Reu* der Matthäuspassion sowie die propagandistisch antisemitische Ballade *Drei Sterne sah ich scheinen*, die von der eindeutig ideologisierenden Funktion der Musik zeugen. Der nationalsozialistischen Ästhetik wird mit den beiden Heroen deutscher Musikgeschichte, den Komponisten Bach und Gluck, entsprochen und gleichzeitig durch den Film dieser Status reziprok bestätigt. Die Verwendung der Arie *Buß und Reu* in der finalen Szene verleiht der Szene Pathos, emotionalisiert sie und lässt ihr im Umkehrschluss der Bach'schen Komposition, herausgerissen aus ihrem ursprünglichen Kontext, eine neue semantische Bedeutung zukommen. Der Einsatz der Gluck-Arie *Ach ich habe sie verloren* erfolgt ebenfalls diegetisch und affektiv, als Bühnenauftritt der deprimierten Zarah Leander in klassizistischem Kostüm und Ausstattung im Stil der Zeit: Die Operndiva Magda von Schwartze, die ihre Heimat im Streit mit dem Vater verließ, kehrt zurück. Es kommt zur Versöhnung, die jedoch bedroht wird durch das

unliebsame Heiratsangebot des schurkischen Bankdirektors Keller,² der Vater des unehelichen Kindes der Hauptprotagonisten, der einst jegliche Verantwortung von sich wies. Dennoch fordert Leopold von Schwartz die Heirat seiner Tochter, wodurch ein neuer Konflikt entsteht, dessen Höhepunkt der Bühnenauftritt der Sängerin als Orpheus mit der Arie *Ach ich habe sie verloren* markiert. Zarah Leanders Rolle verkörpert in der Szene das idealtypische Frauenbild der Nationalsozialisten: diszipliniert selbst im höchsten emotionalen Ausnahmezustand und autoritätshörig bis zur Selbstaufopferung. In der Verbindung zwischen Dramaturgie und dem Einsatz der Gluck'schen Arie ist diese apologetisch, als höchste Tonkunst deutscher Nation zu deuten. Die Wahl wurde einerseits sicherlich aufgrund des nationalsozialistischen Kanons der Musikgeschichte mit Gluck als Opernreformer deutscher Herkunft getroffen, andererseits ebenso aufgrund der ihr eigenen charakteristischen disziplinierten Expressivität, durch die sich tiefste emotionale Erregung diskret verpackt artikulieren lässt. Aufgrund ihres musikalischen Charakters eignet sich *Ach ich habe sie verloren* geradezu idealtypisch, wie bereits nach der Uraufführung von *Orfeo ed Euridice* im Jahr festgestellt wurde.³

Auch im weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte wurde immer wieder auf den Umstand hingewiesen, dass die in Dur komponierte Arie im Kontext der Opernhandlung wenig angemessen sei. So äußerte zeitnah zur Entstehung des Films Hermann Abert, die Arie, die sich den »zweifelhaften Ruf eines Favoritstückes« eingetragen habe, ordne Orpheus »in die Reihe

² Die restlos negative Figur des Bankdirektors wurde mit leicht zu chiffrierenden Codes als Jude konnotiert.

³ Die Prinzessin Esterhazy stellte kritisch fest, dass die Arie, im Angesicht dessen, dass sie Totenklage und Todessehnsucht ausdrücken solle, zu heiter sei: »L'ambassadrice trouva la musique de l'air ›Che farò senza Euridice‹ trop gaie pour un homme qui veut se tuer« (Graf von Zinzendorf 1997, 304).

jener elegischen Jünglingsgestalten ein, die im Dulden stets stärker als im Handeln« seien.⁴ Diesem Skeptizismus standen zugleich und ebenso emphatisch positive Urteile gegenüber, beispielsweise in Wilhelm Heinses Musikerroman *Hildegard von Hohenthal*, in dem die Arie als ›göttlich‹ aufgrund der »reine[n] nackte[n] Darstellung der allerheftigsten Leidenschaft« bezeichnet wird, deren Melodie die »allgemein schöne menschliche Natur« sei (Heinse zit. nach Finscher 1964, 98f).

Heinses Charakterisierung des Komponisten Gluck tradierte und überlieferte den Kanon der süddeutschen Gluck-Rezeption. Als Schüler des Gluck-Enthusiasten Friedrich Justus Riedel übernahm er dessen mystifiziertes Bild des Komponisten. Bestandteil dessen war es, ostentativ auf der deutschen Herkunft Glucks zu bestehen, ungeachtet dessen, dass diese eher als Fama denn Faktum überliefert ist. Für Riedel galt sie jedoch als unumstößlich, wenn er die »Umschaffung des französischen Geschmacks in der Musik gewirket durch einen Deutschen« heraufbeschwört und von der deutschen Nation spricht, die es »zu siegen gewohnt« sei (Riedel 1775, [III] und IV).

⁴ »Nur in einem einzigen Falle hat Gluck in der Wiedergabe der Situation keine glückliche Hand bewiesen: in der berühmten Arie ›Che farò senz' Euridice‹. Nach dem vollen Ausbruch der Verzweiflung im Rezitativ treten wir hier in eine Sphäre gleichmäßig stiller Wehmut ein – ein Umschlag der Stimmung, der allen Rettungsversuchen von Schmid, Marx u. a. zum Trotz psychologisch nicht zu rechtfertigen ist. Verstärkt wird dieser Eindruck der Diskrepanz noch durch eine gewisse Einförmigkeit, die in der gleichmäßig festgehaltenen Begleitung und in dem Fehlen aller schärferen Akzente liegt. Orpheus tritt mit diesem Gesang in die Reihe jener elegischen Jünglingsgestalten ein, die, im Dulden stets stärker als im Handeln, von den Neapolitanern (man denke z. B. an Jommellis Fetonte) mit dem ganzen Schmelz ihrer weichen Empfindung umkleidet wurden. Die Arie aus dem lyrischen Grundcharakter des Helden heraus rechtfertigen zu wollen, geht nicht an, denn es widerspricht dem höchst leidenschaftlichen Ton, den er in der ganzen Trennungsszene anschlägt. Daß die Arie als selbstständiges Musikstück schön, stimmungsvoll und vor Allem dankbar ist, soll nicht geleugnet werden und hat ihr ja auch rasch den zweifelhaften Ruf eines Favoritstückes eingetragen, aber mit den streng dramatischen Prinzipien Glucks ist sie schwer vereinbar. Sie gehört eben noch zu den Elementen, die aus Glucks italienischer Zeit in seine erste Reformoper hereinragen« (Abert 1914, XVIII).

Weniger dem Patriotismus als deutschen Tugenden entsprechend, ist das Bild, das Johann Christian Mannlich in seinen Memoiren von Gluck zeichnet. Mannlich stilisiert den Komponisten zum Partisanen einer einzig validen Kunst, ausschließlich seinen hehren Idealen verpflichtet, die er, wenn nötig, offensiv verteidigt, ohne Konfrontationen zu scheuen, Rücksicht auf Ständedünkel zu nehmen oder gesellschaftliche Regeln einzuhalten (Stollreither 1966, 162–188).

Ein weiterer Aspekt der Rezeption ist der prononcierte Gluck-Enthusiasmus Richard Wagners, der unter anderem aufgrund der Bearbeitung der *Iphigénie en Aulide* an seiner Bewunderung meist keinen Zweifel ließ. Dass sich Wagner wiederum auf das deutsch-national geprägte Bild Riedels bezog, zeigt sich deutlich in seiner Rhetorik, wenn er in seinem Artikel *Die deutsche Oper* konstatiert, die »französische Musik erhielt ihre Richtung von Gluck, der, obgleich ein Deutscher, auf uns doch weit weniger wirkte als auf die Franzosen«, und damit beinahe Riedels Wortlaut entspricht (Wagner 1834, 111f).

Die kombinierte Vorliebe der Nationalsozialisten für Gluck und Wagner fand im Regisseur des Films *HEIMAT*, Carl Froelich, der als Erstlingswerk einen Richard-Wagner-Film drehte, seinen Repräsentanten.⁵ Theo Mackeben, der für die Filmmusik verantwortlich war, komponierte neben Schlagern auch mehrere Operetten, Instrumentalwerke sowie die Oper *Rubens*. Mackeben schrieb ab 1933 mindestens zwei Filmmusiken pro Jahr, scheute sich also keineswegs, Teil der nationalsozialistischen Filmindustrie zu sein und schreckte auch vor der Mitwirkung an Propagandafilmen wie *OHM KRÜGER* (D 1941, Hans Steinhoff) nicht zurück. Die Auswahl der Arie

⁵ Bestandteil der nationalsozialistischen Filmpolitik war es, möglichst massenwirksam zu produzieren. Die Arie als ›Filmhit‹ interpretiert durch Zarah Leander, einen der größten Stars der Zeit, musste beträchtliche Auswirkungen auf deren Rezeption haben.

traf er konform mit der nationalsozialistischen Ästhetik und Ideologie.⁶

Eine Gemeinsamkeit zwischen dem Film HEIMAT und Viscontis L'INNOCENTE [DIE UNSCHULD] (I 1976) besteht darin, dass beide auf Vorlagen basieren, die der faschistischen Ideologie verpflichtet sind. Visconti verwendete für den Film den gleichnamigen Roman Gabriele D'Annunzios, des Mentors Mussolinis, aus dem Jahr 1892. Visconti distanzierte sich jedoch durch Änderungen von der Ideologie der Vorlage und wandelte diese in Gesellschaftskritik um. Dass durch den Einsatz von präexistenter Musik im Film deren Rezeptionsgeschichte nachhaltig beeinflusst werden kann, wurde ausführlich am Beispiel von Viscontis MORTE A VENEZIA [TOD IN VENEDIG] (I/F 1971) mit der Musik Mahlers diskutiert (Merten 2000, 223–386). In Noemi Premudas Aufsatz *Luchino Visconti's Musicism* wird unter dem Aspekt der frühkindlichen Prägung Viscontis durch sein musikaffines Elternhaus, in dem Persönlichkeiten der Musikwelt wie Arrigo Boito und Arturo Toscanini verkehrten, Musik als konstituierendes Element seiner Filme dargestellt (Premuda 1995, 190). Die als »choreographierte Musik« (ebd., 194) bezeichnete Technik, Bild und Musik zu verbinden, lässt sich auch beim Einsatz der Arie *Che farò* sowohl in Bezug auf die musikalische als auch die textliche Faktur beobachten.

Die Arie wird im Rahmen eines Salonkonzerts zum Fin de Siècle – ganz an die zeitliche Konvention angepasst nur vom Klavier begleitet – von einer Mezzosopranistin interpretiert.⁷ Die betrogene, verlassene und durch mangelnde Diskretion öffentlich kompromittierte Ehefrau Giuliana Hermil

⁶ Nach dem Zweiten Weltkrieg wirkte er am Skandalfilm der 1950er Jahre, DIE SÜNDERIN (D 1951, Willi Forst), mit (Kühn 2004, 753–754).

⁷ Bei der Sängerin handelt es sich um Benedetta Pecchioli. Die Klavierbegleitung musiziert Franco Maninno, der in der Filmszene durch eine weibliche Darstellerin gedoubelt wird.

trifft in der Szene auf den Übeltäter, ihren Gatten Tullio. Während des Vortrags der Arie entspinnt sich eine Konversation zwischen Giuliana und ihrer sie begleitenden Freundin, die sie für ihre vorbildliche Haltung, mit der sie die Situation bewältigt, lobt. Durch den Schwenk der Kamera auf Tullio, der Giuliana scharf beobachtet und schließlich zu Giuliana tritt, wird die zunehmend gesteigerte Spannung der Szene gelöst.

Der Aufbau der Filmszene fügt sich eng an den der Arie an: Unter Auslassung des 5-taktigen Einleitungsritornells beginnt die Szene mit dem Einsatz der Gesangsstimme. Das Gespräch der beiden Darstellerinnen setzt nach der ersten Strophe ein, direkt auf die zweite Aufforderung ›Rispondi‹, was dank einer Fermate ohne Einbußen der Textverständlichkeit geschieht. Deutlich hebt Visconti die Textzeile »Io son pure il tuo fedel« hervor, indem er die Darstellerinnen an dieser Stelle schweigen lässt. Die Wiederholung des charakteristischen A-Teils wird durch eine neue Kameraeinstellung begleitet, die einen Perspektivenwechsel von weiblich zu männlich impliziert, quasi eine Variation des A-Teils. Die zunehmende Spannung der Szene wird der musikalischen Faktur gemäß auf den Textteil »nè dal ciel« durch eine Geste Tullios gelöst, der seine Hand auf die Schulter Giulianas legt. Auch wenn sich zahlreiche Arien finden ließen, die der narrativen Ebene weitaus besser entsprächen als Glucks *Che farò*, und obwohl *Orfeo ed Euridice* für die italienischen Bühnen keine große Rolle spielte, lässt sich Viscontis Auswahl mit dessen Vorliebe für möglichst authentische historische Rekonstruktionen in Verbindung bringen. Als Bestandteil des Repertoires großbürgerlicher und adeliger Hauskonzerte, als der die Arie in Notendruckten des Fin de Siècle zu finden ist, diente sie Visconti als authentisches Dokument der kulturellen Praxis der Zeit. Dass auch Visconti sich der Doppelnatur der Gluck'schen Arie bediente, zeigt sich in einer zweiten Szene, in der die Hauptdarstellerin sie in freudiger Erwartung auf

ein bevorstehendes Rendezvous mit gänzlich geänderter Diktion als fröhliches Liedchen trällert. Gluck selbst konstatierte, »es bedarf eines Nichts, einer kleinen Veränderung des Ausdrucks, um aus meiner Arie [...] einen Hupfauß für Hampelmänner zu machen!«⁸

Bei dem französischen Film *ELLE CAUSE PLUS ... ELLE FLINGUE* von Michel Audiard aus dem Jahr 1972 handelt es sich um eine klamaukige Persiflage ganz im Stil der siebziger Jahre auf die französische Polizei, die Beatnik-Bewegung und vor allem auf die katholische Kirche, die »filmisch eine Zumutung sei«, wie das *Lexikon des Internationalen Films* konstatiert (1988, 3006). Auch hier wird die Arie als Teil der Handlung ebenfalls im Rahmen eines Hauskonzerts verwendet, bei dem jedoch das dilettantische Musizieren, durch vermeintliche Textschwächen der Interpreten betont, unterstrichen wird. Die Hauptdarstellerin Rosemonde du Bois de la Faisanderie, die selbsternannte Prinzessin der Vorstadt, betreibt einen regen Handel mit Vertretern des Klerus. Mit Hilfe einer Samba spielenden Maschine verwertet sie lebendige Menschen, um aus ihnen Reliquien herzustellen und diese gewinnbringend zu verkaufen. Aufgrund des Verlustes mehrerer Personen wird die Polizei auf Rosemonde aufmerksam. Die Arie wird als Demarkation eines gehobenen, die schönen Künste pflegenden Milieus ironisierend eingesetzt: Rosemonde wird von dem misstrauischen Kommissar Camille aufgesucht, der gegen ihre Reize immun ist, aber ihrer Harfe und der Gelegenheit damit zu musizieren nicht widerstehen kann. Während sein frivoler Vorgänger die *Ariette Plaisir d'amour* interpretierte, entspricht die Arie *J'ai perdu mon Euridice* der

⁸ »Non si vuol nulla, per che la mia aria nell'Orfeo: ›Che farò senza Euridice‹ mutando solamente qualche cosa nella maniera dell'espressione diventi ++und++ saltarello di burattini.« (Gluck zit. und in der Übersetzung nach Machatius 1982, 135)

Seriosität seines Charakters.⁹ Vor dem Haus lauschen die einfachen Polizisten bewundernd, gleichzeitig setzt sich die Szene im Inneren der Unterkunft markant ab und wird schließlich abrupt durch das Eindringen eines amerikanischen Beatniks unterbrochen.

Die französische Gluck-Rezeption, medienwirksam als »Querelle der Gluckisten und Piccinisten« inszeniert, bescherte dem Komponisten schon zu Lebzeiten ein Ausmaß an Aufmerksamkeit und Bekanntheitsgrad wie keinem zweiten. Während zunächst kontrovers um seine Bedeutung gestritten wurde, herrschte bereits während der Französischen Revolution weitgehend Konsens darüber. Dank der Bemühungen des glühenden Gluck-Verehrers Berlioz änderte sich daran auch über das 19. Jahrhundert hinweg nichts. Von der ersten Aufführung bis heute waren Glucks Pariser Opern ohne Unterbrechung Bestandteil des Repertoires der Theater und gingen in den Kanon der französischen Musik ein. Die Arie *J'ai perdu*, die sogar von Seiten der Gluck-Gegner aufgrund ihrer Kantabilität geschätzt wurde, ging darin als Allgemeingut auf. Die Art der Darbietung mit Harfenbegleitung im Film entspricht der heimischen weiblichen Musikpraxis, wie sie im 18. Jahrhundert gepflegt wurde. Bereits zu Glucks Lebzeiten erschien eine Bearbeitung der Arie für Harfe (Finscher 1967, XV).¹⁰ Deren Interpretation durch den Kommissar Camille erhält dadurch eine zusätzliche komische Bedeutung. Der Komponist der Filmmusik, Eddie Vartan, eigentlich Protagonist des Jazz und des französisch-portugiesischen Genres Yéyé,

⁹ Ariette *Plaisir d'amour*, einer ursprünglich aus dem 18. Jahrhundert stammenden Komposition Jean-Paul-Égide Martinis auf den Text von Jean-Pierre Claris de Florian. Das Musikstück erlangte im 20. Jahrhundert durch zahlreiche Interpretationen von Proponenten der Unterhaltungsmusik u. a. von Joan Baez und Nana Mouskouri Hit-Status.

¹⁰ In der Harfenbegleitung, wie sie im Film Einsatz findet, erschien die Arie erstmalig 1774 im Druck (Finscher 1967, XVI).

setzte die Arie einerseits aufgrund ihres Bekanntheitsgrades und andererseits als ironisches Mittel zur Charakterisierung seines Hauptdarstellers ein (Dictionnaire des yé-yés; à l'usage des fans 2009, 451f).

Die musikalische Wirkung der Arie ist für ihren Einsatz in den verschiedenen Filmen nur ein Teilaspekt. Ebenso dient sie als Metaebene, die intellektuell durch den Zuschauer erfasst werden soll und von daher als Andeutung oder Anspielung daherkommt. Ein Aspekt, der in sämtlichen Fällen für den Einsatz der Arie spricht, besteht in einem der Hauptparadigmen Glucks, der im Vorwort zu *Alceste* formulierten Forderung der Opernreform nach einer neuen Einfachheit. Dementsprechend sind die gesangstechnischen Ansprüche an die Interpreten eher gering und auch Schauspielern ohne klassische Gesangsausbildung möglich, ein Faktor, der vor allem für *ELLE CAUSE PLUS ... ELLE FLINGUE* und *HEIMAT* Bedeutung hat. Der Einsatz der Arie findet entweder historisierend oder historiographisch statt, entspricht dem Kanon und beeinflusst ihn reziprok.¹¹ Obwohl die Arie sich ebenso als Mittel politischer Propaganda wie für komödiantische Zwecke eignet, wird sie nicht fungibel verwendet, sondern macht einen integralen Bestandteil des Films aus. Entsprechend des jeweiligen nationalen Kanons wird die Arie in völlig unterschiedlicher Art und Weise von den Filmmachern für ihre Zwecke genutzt und vereinnahmt. Alle Filme geben sie als nationales Eigentum aus, entsprechen damit ihrer Prägung und transportieren sie zusätzlich weiter. Als international agierender Komponist eignet sich Gluck dafür besonders, der Umstand lässt aber dennoch auf eine Allgemeingültigkeit für die filmische Verwertung von Opernmusik schließen: Anders als bei neukomponierter Musik werden Opernarien nicht als evokatives Mittel

¹¹ Der Fall eines zum Kanon antithetischen Einsatzes war bei den gewählten Beispielen nicht zu beobachten, bildet aber sicherlich eine weitere Möglichkeit.

eingesetzt, sondern dem nationalen Kanon entsprechend als Ausdruck einer kulturellen Prägung.

Literatur

Abert, Hermann (1914) *Vorwort zu Orfeo ed Euridice. Denkmäler der Tonkunst in Österreich 44°*. Wien.

Dictionnaire des yé-yés; à l'usage des fans (2009). Paris.

Finscher, Ludwig (1964) *Che farò senza Euridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation*. In: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*. Hrsg. v. Horst Heussner. Kassel.

Finscher, Ludwig (1967) *Vorwort Orphée et Euridice, GGA I/6*. Kassel.

Graf von Zinzendorf, Karl (1997) *Aus den Tagebüchern 1747, 1752 bis 1763*. Wien.

Kühn, Volker (2004) Theo Mackeben. In: *MGG Personenteil 11*. Stuttgart.

Lexikon des Internationalen Films (1988). Marburg.

Machatus, Franz Jochen (1982) »Ach verlorene Eurydike!« Versuch zur Frage der Opernverdeutschung anhand eines berühmten Beispiels. In: *Logos musicae. Festschrift für Albert Palm*. Hrsg. v. Rüdiger Görner. Wiesbaden.

Merten, Jessica (2000) *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik*. Osnabrück.

Premuda, Noemi (1995) Luchino Visconti's »Musicism«. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 26, Nr. 2.

Riedel, Friedrich Justus (1775) *Über die Musik des Ritter von Gluck*. Wien.

Stollreither, Eugen (Hrsg.) (1966) *Rokoko und Revolution – Lebenserinnerungen des Johann Christian v. Mannlich*. Stuttgart.

Wagner, Richard (1834) Die deutsche Oper. In: *Zeitung für die elegante Welt*, 34. Jahrgang.

Empfohlene Zitierweise

Grund, Vera: Kultur und Nationalgefühl – Über den Einsatz einer Opernarie im Film.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 128–139, DOI:
<https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p128-139>.

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.