



kieler beiträge zur filmmusikforschung
oper im film // opernfilm
ausgabe 11 // september 2014

Impressum

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung
ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2014.11

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank, Hanna Walsdorf

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol, UK)
Krohn M. A., Tarek (Kiel)
Lehmann M. A., Ingo (Köln)
Martin, Dr. Silke (Weimar)
Moormann, Jun.-Prof. Dr. Peter (Berlin)
Rabenalt, Robert, Diplom-Musiktheoretiker (Berlin)
Strank, Dr. Willem (Kiel)
Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)
Walsdorf, Dr. Hanna (Leipzig)
Windisch M. A., Anna Katharina (Wien)

Redaktionelle Mitarbeit:

Vrckovski, Simone (Kiel)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
Christoph Henzel (Würzburg)
Linda Maria Koldau (Frankfurt)
Georg Maas (Halle)
Siegfried Oechsle (Kiel)
Albrecht Riethmüller (Berlin)
Fred Ritzel (Oldenburg)
Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)
Bernd Sponheuer (Kiel)
Jürg Stenzl (Salzburg)
Wolfgang Thiel (Potsdam)
Hans J. Wulff (Kiel)

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de
Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung
c/o Hans J. Wulff
Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum.....	3
Vorwort.....	8

Oper und Film

a. Strukturelle Parallelen von Oper und Film

Oper und Film als Anamorphose: <i>Ophee</i> zwischen Jean Cocteau und Philip Glass	10
Mauro Fosco Bertola (Heidelberg)	
Travestie oder Hommage? Die Marx Brothers in der Oper.....	37
Gregor Herzfeld (Berlin)	
Langohrige Helden und gefiederte Diven. Reflexionen über Opern und Animated Cartoons in vier Akten.....	57
Saskia Jaszoltowski (Graz)	
»Kill the Wabbit!« – Richard Wagner im Hollywood-Cartoon.....	78
Carsten Gerwin (Bielefeld)	
Oper als Filmexperiment. Katie Mitchells Dekonstruktion intermedialer Inszenierungsstrategien in <i>Al gran sole carico d'amore</i>	94
Ulrike Hartung (Bayreuth)	

b. Funktionen von Opernszenen im Film / Opern als Filmmusik

The silent maestro. Giacomo Puccini and the <i>Allgemeines Handbuch der Film-Musik</i>	106
Marco Bellano (Padova)	
Kultur und Nationalgefühl – Über den Einsatz einer Opernarie im Film.....	128
Vera Grund (Salzburg)	
Opernbezüge als Adaptionenverfahren: Die Verfilmung von Milan Kunderas Erzählung <i>Já truchlivý bůh</i>	140
Friederike Gürbig (Prag)	

Auge um Auge, Ohr um Ohr –
Argentos TERROR IN DER OPER.....154
Dieter Merlin (Berlin)

»Das wird sowas von dermaßen unerträglich«.
Besuche von Wagner-Opern im Spielfilm.....167
Sabine Sonntag (Hannover/Berlin)

Puccini und Romantic Comedy:
Zur Rolle von Giacomo Puccinis *La Bohème*
in Norman Jewisons MOONSTRUCK.....184
Niclas Stockel (Mainz)

c. Verfilmte Opern / Opernfilme

Die *cinéphonies* von Émile Vuillermoz und Jacques Thibaud.
Claude Debussys *Children's Corner* von Marcel L'Herbier (1936).....205
Jürg Stenzl (Salzburg)

FETZERS FLUCHT – vielumstritten, verboten, vergessen.....222
Wolfgang Thiel (Potsdam)

Eine TV-Dramaturgie für die Oper?
LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF und AIDA AM RHEIN.....235
Delphine Vincent (Freiburg i. Ü.)

Vermischtes

Insideout. Eine begehbare Installation von Sasha Waltz
mit Musik von Rebecca Saunders.....249
Susanna Avanzini (Mailand)

Die Musik in Ingmar Bergmans Filmen.....278
Marcos Azzam Gómez (Salamanca)

NANOOK OF THE NORTH (USA 1922, Robert J. Flaherty):
Repertoiremusik und Neukomposition.....302
Roswitha Skare (Tromsø)

»Wir sind den Umständen nicht dankbar, die uns zu
diesem Film herausforderten.« Zur zeitkritischen
Kommentarfunktion der Musik in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (1958).....321
Anika Thorhauer (Kiel)

Forum Ethnomusikfilm

Ethnomusikologie – filmisch:

Neue Filme zur Erforschung nationaler und regionaler Musikkulturen.....333
Hans J. Wulff (Kiel)

Wiedergefunden

Ruß im Gesicht.

Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts.....380
Bernd Hoffmann (Köln)

Rezensionen

Rezension: Gengaro, Christine Lee: *Listening to Stanley Kubrick.*

The Music in his Films. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow 2013.....428
Felix Wolfgang Metzner (Wien)

Rezension: Rosiny, Claudia: Tanz Film. Intermediale Beziehungen
zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Bielefeld:

transcript 2013.....435
Kristina Köhler (Zürich)

Vorwort zur elften Ausgabe

Schon bevor der Film sprechen lernte, fand die Oper ihren Weg auf die Leinwand – in seiner Verfilmung von Georges Bizets *CARMEN* (1918) ließ Ernst Lubitsch gleichwohl Stummfilmschauspieler dem Libretto gemäß agieren. Die Bandbreite an Filmgenres, die sich der Oper als theatraler Gattung, als gesellschaftliches Ereignis oder soziales Attribut bedienen, ist spätestens seit Beginn der Tonfilmära kontinuierlich gewachsen und reicht von Komödien wie *A NIGHT AT THE OPERA* (1935) über Opernfilme wie Walter Felsensteins *FIDELIO* (1955) oder Franco Zeffirellis *LA TRAVIATA* (1982) bis hin zu Produktionen wie Jonathan Demmes *PHILADELPHIA* (1993) oder Woody Allens Film *TO ROME WITH LOVE* (2012). Musik aus Opern, die hier als soziales, emotionales oder auch satirisches Narrativ eingesetzt wird, bereichert dabei die Bildebene um das, was sie in ihrem originären Kontext bedeutet und eröffnet Interpretationsräume, die weit über die eigentliche Filmhandlung hinausweisen.

In der elften Ausgabe der Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung widmen sich die Autoren den unterschiedlichen Aspekten der Synthese von Film und Oper und decken dabei eine filmhistorische Palette ab, die von den Experimenten der Stummfilm-Ära bis zur Rolle des Films in modernen multimedialen Operninszenierungen reicht. Diese Ausgabe ist das Ergebnis der wissenschaftlichen Tagung *Oper und Film*, welche das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Heidelberg in Zusammenarbeit mit der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung im Sommer 2013 veranstaltete, wofür wir uns an dieser Stelle nochmals ausdrücklich bedanken möchten. Die Artikel des Bandes beleuchten dabei

ganz unterschiedliche Fragestellungen zur Integration der Oper im Film, wie die narrative Funktion von Opern und deren Inhalte im Spielfilm, das gesellschaftssatirische Potenzial von Opern im Film oder dem Einsatz von Opern als Handlungsräume in der filmischen Dramaturgie. Dabei werden auch so ungewöhnliche Filmgattungen wie der Horror-Film und die Romantic Comedy nicht außer Acht gelassen.

Natürlich haben auch diesmal wieder Artikel zu diversen filmmusikalischen Themen, die nicht dem Schwerpunkt der Ausgabe entsprechen, ihren Weg in den Band gefunden. Wir freuen uns besonders, Bernd Hoffmanns 2012 in der *Jazzforschung* erstveröffentlichten Artikel »Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts« hier im Reprint wiederveröffentlichen zu dürfen. Des Weiteren möchten wir auf Hans J. Wulffs Diskussionsbeitrag zu einer filmischen Musikethnologie aufmerksam machen, der hoffentlich von zahlreichen Interessenten als Anregung zu einer weitreichenderen Auseinandersetzung mit dem Thema aufgenommen wird.

Bei der Lektüre des Bandes wünschen wir allen Lesern eine vergnügliche und aufschlussreiche Zeit!

Tarek Krohn, Willem Strank & Hanna Walsdorf
Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung

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 *Aminadab* 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.

Travestie oder Hommage? Die Marx Brothers in der Oper

Gregor Herzfeld (Berlin)

Der Höhepunkt des 1935 produzierten Film A NIGHT AT THE OPERA [SKANDAL IN DER OPER] (USA, Sam Wood, Edward Gouling) ist erreicht, als der New Yorker Opernimpresario mit dem deutschen Namen Hermann Gottlieb entsetzt ausruft: »A Battleship in *Il Trovatore!*«. Mit diesem Ausruf werden jene zwei Genres zusammengebunden, von denen hier die Rede sein soll: *Il Trovatore*, das ist natürlich Verdis bekannte Oper von 1853, und der Panzerkreuzer zitiert die jüngere Filmgeschichte in Form von Eisensteins BRONENOSETS POTEMKIN [PANZERKREUZER POTEMKIN] (UdSSR 1925, Sergei Eisenstein) herbei. Doch was hat das eine mit dem anderen zu tun? Wenn Verdis Mittelaltertragödie vor der Kulisse eines Schlachtschiffs inszeniert wird, dann handelt es sich nicht um den neuesten Einfall des Regietheaters; im Film der Marx Brothers über Gattung und Institution der Oper ist es das Symbol der Verwüstung, welche die drei Brüder auf der Bühne anrichten. Ein martialisches Symbol, das uns bedeutet, hier findet ein Kampf statt, der auch vor ›schwerem Geschütz‹ nicht zurückschreckt. Wer genau die ›Kriegsparteien‹ sind, möchte dieser Beitrag eruieren, außerdem soll eine ›Gewinn-Verlust-Bilanz‹ erstellt und schließlich der Frage nachgegangen werden, ob es sich vielleicht nicht um ein Scheingefecht alter Verbündeter handelt, die lediglich dabei sind, eine neue Allianz auszuhandeln.

Wie in jedem Kampf, zumindest wenn er in Hollywood ausgefochten wird, gibt es die ›good guys‹ und die Bösewichte. Die Sympathieträger sind hier ein junges attraktives Liebespaar, zwei italienische Opersänger, Ricardo und Rosa. Der ›Bösewicht‹ ist ein eingebildeter Opersänger von einigem

Ruhm, der das Glück der Liebenden bedroht, weil er Rosa für sich begehrt. Mit diesen drei Charakteren, die in einer solchen Konstellation auch aus einer Oper stammen könnten, etwa aus Verdis *Troubadour*, sind bestimmte soziale und ästhetische Zuordnungen verbunden:

Der eingebildete Tenor, Rodolfo Lassparri (Walter Woolf King), verkörpert den Typus des abgehobenen Künstlers, der sich im Grunde nicht für andere Menschen interessiert, sondern dessen Sorge allein der eigenen Wirkung gilt. Als Opernsänger repräsentiert er eine bestimmte Form der Opernauffassung, nämlich eine elitäre, sich vom gemeinen Volk abgrenzende und zugleich der Oberschicht zuwendende Aura dieser Gattung. Anders das Liebespaar: Sie sind zwar auch Opernsänger, aber von der integren Sorte. Sie kümmern sich um andere und vertreten auch ganz und gar keine elitäre Einstellung zu ihrer Kunst. Sie sind im Grunde Crossover-Künstler, da sie sowohl Verdi als auch populäre Songs mit Hingabe singen. Am populären Ende der Skala stehen schließlich die Marx Brothers selbst. Sie treten als heftige Gegner der vermeintlich elitären Kunstoper und ihrer Vertreter auf und propagieren, wo sie nur können, die Kunst der populären Unterhaltung, des Entertainments. Pointiert ausgedrückt wird in diesem Film also ein Gegensatz zwischen Oper und Film inszeniert, wobei die ›Opernhardliner‹ als Bösewichte und diejenigen, die sich den Medien des zeitgenössischen Unterhaltungstheaters öffnen oder ganz mit ihnen operieren, als Sympathieträger gezeichnet werden. Doch nicht nur sozial und ästhetisch sind diese Parteien unterschieden, sondern auch geografisch, nämlich durch die Alte und die Neue Welt, durch die Dichotomie von ›europäischem Kulturgut‹ und ›amerikanischer Zerstreuung‹. Dies freilich ist eine Sichtweise, die weder der Oper, welche gerade eine unterhaltende Musikgattung war und ist, noch dem Film, der je nach Machart unterschiedliche Grade an intellektueller Teilhabe fordert, noch einer

differenzierten Einschätzung des Kulturlebens in Europa und Amerika gerecht wird. Die Dichotomie, die hier zunächst als Ausgangspunkt dient, ist vielmehr Folge eines Klischees, eines bestimmten Images, welches diverse Distinktionsbestrebungen begleitet. Wenn auch die Marx Brothers aus ihrer ›amerikanischen‹ Perspektive heraus das Klischee aufgreifen und bedienen, haben sie es doch nicht erfunden. Es ist vielmehr Bestandteil jener tief sitzenden Ressentiments von Vertretern einer ›wahren‹ oder ›echten‹ Kunst gegenüber vermeintlich oberflächlichen oder auf Schein bedachten Formen der kommerziellen Unterhaltung. So urteilt etwa Richard Wagner bereits über die als Konkurrenz empfundene französische Oper seiner Zeit, sie weise »eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit« auf, dass er versucht sei, die »spezifisch musikalische Befähigung« ihrer Komponisten »vollkommen auf Null zu setzen«. Mit Abscheu stellt Wagner weiter fest, dass dieses Genre »dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europas gelangt ist« (Wagner 1984, 106). Hier gerät also die Oper selbst in den Bannkreis der ästhetischen Abwertung; und die verschmähte Nation ist nicht die der Amerikaner, sondern die der Franzosen. Doch setzen sich diese Bewertungsstrategien vor allem in der zeitgleich mit *A NIGHT AT THE OPERA* entstandenen und eben wesentlich von amerikanischen Exilerfahrungen stimulierten Kritischen Theorie fort. Adornos und Horkheimers Einsprüche gegen die so genannte Massen- und Kulturindustrie dienen ebenso der Hervorhebung der Bedeutung einer »echten«, »kritischen« Kunst¹, wie Walter Benjamins Gegenüberstellung der Apperzeptionsmodi ›Zerstreuung‹ und ›Kontemplation‹ die Bedrohung der ästhetischen Aura der Einmaligkeit durch die Medien und Gegenstände der massenhaften technischen

¹ In der *Dialektik der Aufklärung* (1944) insbesondere das Kapitel über »Kulturindustrie«, die im Gegensatz zur »großen bürgerlichen Kunst« als »Massenbetrug« gewertet wird, vgl. Adorno/Horkheimer 1997, 141ff.

Reproduktion hervorhebt. Für die Bedrohung durch Zerstreuung führt Benjamin explizit den Film als Beispiel an². Dass in solchen Positionsbestimmungen teilweise die Rechnung ohne den Wirt gemacht wird, zeigen neuere Studien zu Vermarktungsstrategien der Aura-Artisten selbst (für Wagner: Vazsonyi 2010) und zum Wandel des Verhältnisses von Produzenten und Konsumenten von Kunst im Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute, welcher Kunstwerke immer stärker auch als Marken hervortreten lässt, ohne dass dabei automatisch eine ästhetische Einbuße zu befürchten ist. Ein weiteres Motiv der Marx Brothers und ihres Produktionsteams um George S. Kaufmann, gerade ein solches Gerangel zwischen ›high‹ und ›low‹ oder zumindest ›middle brow culture‹ zu inszenieren, wird die ›Great Depression‹ mit ihrem ökonomischen und ästhetischen Folgen gewesen sein. Um 1935, im Zuge von Roosevelts *New Deal*, reagierten verschiedene staatliche Stellen mit gezielten Fördermaßnahmen für Kunst (Federal Art Project), Literatur (Federal Writers' Project) und Musik (Federal Music Project) auf die bedrohliche Wirtschaftslage. Im Zuge dieser Projekte wurde ein quasi-sozialistisches Bild einer volksnahen und realistischen Kunst gezeichnet, die jede elitäre Abgehobenheit zugunsten des ›kleineren‹ und ›kleinen Mannes‹ abstreifen sollte. Ziel war es, eine vom Alltagsgeschehen, volkstümlichen Traditionen und Unterhaltungswert geprägte ›middlebrow culture‹ zu schaffen, welche in Zeiten der Krise helfen, stützen, aber auch ökonomisch vertreten werden konnte³. In diesem Sinne fügte sich die Mixtur aus Oper und Vaudeville, Glamour und Klamauk der Marx Brothers

² So im zuerst 1935, zeitgleich mit *A NIGHT AT THE OPERA* erschienenen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (weitere, veränderte Fassungen 1936, 1939). Lawrence Kramer verweist in seinem Text *Glottis Envy. The Marx Brothers' A Night at the Opera* ebenfalls auf Benjamins Furcht vor dem Verlust der Aura, um zu kontern: »The synchronous soundtrack [des frühen Tonfilms, GH] let glamour pass as aura. It made opera obsolete«, vgl. Kramer 2001, 135.

³ Siehe dazu mit Schwerpunkt auf dem FAP: Grieve 2009.

in idealer Weise in den von der Politik geforderten Rahmen ein. Insbesondere die Szene auf dem Ozeandampfer, wo die Immigranten aus Italien während der Überfahrt eine *festa* mit folkloristischer und operettenhafter Musik, Tanz und Nationalspeisen veranstalten und die Komiker Chico und Harpo ihre Chance nutzen, virtuose, aber auch zugleich gewollt laienhafte Fingerakrobatik auf dem Klavier und der Harfe zu präsentieren, wirkt in ihrer verklärenden Idylle wie ein Paradebeispiel des sozialen Realismus im Zeichen des New Deal. Auch hier kann der sympathische, weil volksnahe Tenor Ricardo mit dem Song »Così-Cosa« punkten, sodass sein echter Durchbruch auf der Opernbühne nur noch eine Frage der Zeit zu sein scheint.

Geschichte I: Von Europa nach Amerika

Nicht umsonst beginnt der Film in Italien, allerdings in einem ebenfalls idyllisierten Italien, das vom 1935 dort herrschenden Faschismus nichts zu wissen scheint; in Italien also, von wo die drei Opersänger rekrutiert werden, da ihre Kunst dort auch geschichtlich beheimatet ist. Von dort führt uns der Film nach Amerika, genauer nach New York, wo demnach die Zukunft der Gattung liegt, allerdings nicht ohne eine entscheidende Transformation zu erfahren, welche die Marx Brothers ihr angeeignet lassen. Und von dieser Genre-Umwandlung handelt nun der Film.

In Italien treffen wir bereits das gesamte Personal an. Wir befinden uns an einem Opernhaus, wo der unsympathische Tenor Lassparri, ein Weltstar, hofiert wird, nach New York zu kommen, um die dortige Opera Company zu bereichern. Sofort werden wir mit seinem schlechten Charakter

konfrontiert, denn einer der Marx Brothers, der stumme und kindlich-listige Harpo alias Tomasso, arbeitet als Lassparri Garderobendiener und es ist eine Arbeit, die durch die verachtende Behandlung, die Harpo durch seinen Herren erfährt, eher den Eindruck von Leibeigenschaft oder Sklaverei erweckt. Lassparri wird somit eindeutig als ›Herrenmensch‹, arrogant, überheblich, eitel und menschenfeindlich gezeichnet; etwas, das das Filmpublikum in den USA mit dem ›alten Europa‹ assoziieren mag und das hier in Verbindung mit dem europäischen Opernwesen und einem feudalen Starkult gebracht wird. Entsprechend akzeptiert Lassparri nur die höchsten Gagen, gibt nur Werke aus dem Opernkanon zum Besten und weigert sich, ohne Bezahlung (etwa beim Ablegen des Schiffs im Hafen) zu singen. Ganz anders das liebenswerte Paar: Lassparri möchte Rosa, die damit in die Handlung eingeführt wird, dass sie Tomasso gegen den prügeln den Lassparri in Schutz nimmt, mitnehmen nach Amerika und lockt sie mit den dortigen Karriereaussichten. Er gibt vor, sie auch zu begehren, was weder sie noch den Zuschauer recht überzeugen kann. Ihm scheint es auch hier um seine Macht, sein Ansehen zu gehen. Rosa hingegen liebt den Sänger Ricardo, der seinen Durchbruch noch nicht hatte und im Opernchor singt. Er ist ein guter Freund der Brüder Tomasso und Chico alias Fiorello, er liebt Rosa aufrichtig und singt mit ihr völlig uneitel auch ohne Bezahlung für die Menge, das Volk, das sich hier und dort versammelt; und zwar nicht allein Opernarien, sondern auch eigens für den Film produzierte *Popular Songs*. Innerhalb der Logik des Films sind sie die Sänger der Zukunft, weil sie auf allen Bühnen zu Hause sind, bei Volksversammlungen ebenso wie im europäischen und amerikanischen Opernhaus. Die Gebrüder Marx – insbesondere Fiorello und Groucho alias Otis B. Driftwood (also bezeichnenderweise: Treibholz) – finden ihre Hauptbetätigung darin, diese klassische Dreieckskonstellation, die wir aus Opern wie *Tosca*, *Il Trovatore*

u. v. m. kennen, gehörig durcheinander zu bringen. Sie sind dabei ein nicht klar festzulegendes, anarchisches, chaotisches Element. Sie können auf jeder Seite stehen und auf keiner. Einerseits wollen sie Ricardo helfen: Fiorello ernennt sich zu seinem Manager und verhandelt mit Driftwood, der die New York Opera Company vertritt, Ricardo ebenfalls für New York zu engagieren. Was auf der einen Seite ein Freundschaftsdienst ist, verfolgt auf der anderen ganz eindeutig eigene monetäre Interessen. Und was den ökonomischen Aspekt betrifft, so unterscheiden sich die Charaktere der Marx Brothers nicht von Lassparri, nur kommen die Chaoten meist nicht an das Ziel ihrer Träume vom Reichtum. So kommt es zu der bekannten Szene, in der Driftwood und Fiorello einen Vertrag aushandeln wollen. Die sprachliche Dekonstruktion der virtuosen Dialogführung erreicht letztlich nur, dass Paragraf für Paragraf aus dem Papier herausgerissen wird und man sich dennoch auf beiderseits akzeptable Bedingungen einigt. Die Marx Brothers kennen die Regeln des Kapitalismus, sie beherrschen sie nur nicht; aber immerhin: Die Verhandlungen gehen zugunsten Ricardos aus, während die Unterhändler ihre Füße auf dem am Boden liegenden, k. o. gegangenen Startenor Lassparri, als dem in Vorwegnahme des Happy-Ends eigentlich schon Besiegten, ruhen lassen.

Nun wechselt der Schauplatz. Ein Ozeandampfer dient der großen Überfahrt und gibt Anlass zur wohl berühmtesten Szene aller Marx-Brothers-Filme: In einer heillos überfüllten Schiffskabine, die immer voller und voller wird, bis die Tür zerbricht. An Bord sind wohlgemerkt zahlreiche Italiener, einige wie die armen Brüder als blinde Passagiere, die als Auswanderer ihr Glück in der neuen Welt suchen – wie die realen Marx-Geschwister, deren Großeltern aus dem kontinentalen Nordseeraum Mitte des 19. Jahrhunderts nach New York kamen. Chico sollte in allen Filmen diesen Immigrantensstatus zur Schau stellen, indem er sich den Charakter des stereotypen Italieners mit

Akzent und Hut zu Eigen machte – ein Überbleibsel auch der artistischen Herkunft der Marx Brothers aus dem amerikanischen Vaudeville, wo nationale und rassische Stereotype des Einwandererlands integraler Bestandteil der Satire waren (vgl. Nolden 2002, 28f). Der Film erzählt also auch einen Ausschnitt aus der amerikanischen Geschichte, in der das Land als Hoffnungsträger aller möglichen Zukunftsvisionen fungierte, die von der neuen Freiheit und unterstellten Chancengleichheit profitieren wollten. In unserem Fall reist die europäische Oper im Gepäck mit und harrt dort ihrer amerikanischen Transformation durch die Filmkomiker. Es versteht sich von selbst, dass es mit den Marx Brothers nicht zu einem einfachen Transfer der italienischen Verhältnisse in die USA kommen kann. Ihre Form von Kulturtransfer beginnt zunächst mit einem Angriff auf die Oper, sie sorgen dafür, dass die Oper in ihrer traditionellen Verfassung in New York gar nicht erst Fuß fassen kann, auch wenn es genau das ist, was das New Yorker Establishment sich wünscht und was de facto an der Met und den anderen Institutionen des Landes auch geschehen ist⁴. Im Gegensatz zum frühen 19. Jahrhundert, als die enorme Popularität der Oper in den USA als Zeichen für die ›Demokratisierung‹ des Geschmacks in der neuen Welt gewertet wurde,

⁴ Bereits seit den 1790er Jahren hat die europäische Oper in den USA Fuß gefasst, zunächst im französisch geprägten New Orleans, wo 1819 mit dem Theatre d'Orleans auch ein festes Gebäude zur Verfügung stand, das dann mit dem French Opera House 1859 zur Institution wurde. Die Academy of Music in Philadelphia (errichtet zwischen 1855 und 1857) kann als ältestes Opernhaus der USA gelten. Es folgten das von Minenarbeitern initiierte Central City Opera House in Colorado (1878) und 1880 die Metropolitan Opera in New York. Ihre Eröffnung 1883 ereignete sich mit Gounods *Faust*, und seit 1900 ist sie eines der führenden Opernhäuser der Welt, das allein in der Zeit unmittelbar vor den Marx Brothers Mitwirkende wie Gustav Mahler, Felix Mottl, Arturo Toscanini und Enrico Caruso verzeichnen kann. Bis zu A NIGHT AT THE OPERA entstanden das Boston Opera House (1909), das Lyric Opera House Baltimore (1909 als Dependence der Met), die Cincinnati Opera (1920), die San Francisco Opera (1923), das B. F. Keith Memorial Theatre in Boston (1928), das Richmond Theatre Center for the Performing Arts (1928) und das Civic Opera House in Chicago (1929). Viele dieser Theater zeigten auch Vaudeville- und andere Shows, dann ab den 1920er Jahren vermehrt auch Filme.

by the mid-nineteenth century a growing American plutocracy was laying claim to the markers of cultural distinction, excluding the broader public from cultural activities such as opera that it wanted to reserve for itself. Ticket prices were raised, and new rules of social and dress etiquette for the theatre were imposed (Till 2012, 314).

Bei den Marx Brothers wird mit dem Filmcharakter der reichen Mrs. Claypool – gespielt von der fest zum Team gehörenden »Marx Sister« Margaret Dumont –, die als Opernmäzenin umschwärmt und hofiert wird, ein Mitglied dieser älteren Plutokratie repräsentiert. Es war allerdings die Chance des frühen Films, diese sozialen Begrenzungen aufzuheben, indem Oper für vergleichsweise billige Karten in den Filmtheatern zugänglich gemacht wurde, was zugleich auch das neue Medium Film zu nobilitieren in der Lage war. Daher waren eine verfilmte *Carmen*, zahlreiche Auftritte Carusos und die Verfilmung des Grand-Opera-Romans *Le fantôme de l'opéra* unter den erfolgreichsten Stummfilmen der USA. Durch sie konnten auch die »kleine Frau« und der »kleine Mann« am Glamour und Nimbus dieser Form von Musiktheater teilhaben. Und noch spätere Filme wie *PHILADELPHIA* (USA 1993, Jonathan Demme) oder *PRETTY WOMAN* (USA 1990, Garry Marshall) zehren in ihren zentralen Opernszenen zugleich vom elitären Klischee der Oper und von der Vision einer Klassen durchbrechenden und Tabu ignorierenden, letztlich die Menschen verbindenden Wirkung der Oper.

Der Angriff

Doch das ist nicht das, was die Marx Brothers wollten. Sie haben es auf Autoritäten und Hierarchien abgesehen. Ob nun die Autorität von Staaten

oder der Reichen und Mächtigen oder ihrer Versammlungszentren wie das Pferderennen (A DAY AT THE RACES [MARX BROTHERS – DAS GROSSE RENNEN], USA 1937, Sam Wood), das Kaufhaus (THE BIG STORE [DIE MARX BROTHERS IM KAUFHAUS], USA 1941, Charles Reisner) oder eben die Oper, alle diese Institutionen waren die bevorzugten Gegenstände der Marxschen Respektlosigkeit. Ihnen fehlt die Verbindlichkeit vollständig. Sie greifen ihre Gegenstände mit ungebretem Zynismus und schmerzhafter Satire an. Bei der Oper haben wir den Sonderfall, dass hier ein verwandtes Genre von Unterhaltungskultur parodiert wird, dem das Medium Film bei der Entstehung viel zu verdanken hatte, wovon später noch ausführlicher zu sprechen sein wird. Dies macht den Film zu einer Reflexion seiner eigenen Bedingung und Verfassung. Handlungsimmanent verfolgt die Sabotage der *Troubadour*-Aufführung gegen Ende des Films den Zweck, Lassparri beim New Yorker Publikum zu desavouieren und die Idee, Ricardo an seine Stelle treten zu lassen, katalytisch zu unterstützen.

Der Sabotageangriff wird vom Orchestergraben aus begonnen; ausgerechnet von einem Ort also, der dem Opernpublikum in der Regel keinen Einblick gewährt. Der Film nutzt hier seine Eigenart als visuelles Medium, das die Limitierung des ›Guckkastens‹ nicht kennt, um das sonst nur Hörbare sichtbar zu machen und dies als Mittel des Angriffs zu nutzen. Ebenso verhält es sich mit weiteren Szenen, die hinter, über oder unter der Bühne spielen, mit Tomassos stummem, rein pantomimischem ›Singen‹ sowie mit Fiorellos akrobatischem Klavierspiel, das gesehen werden muss, um seine Wirkung zu erzielen. Der vokalen Artistik der Oper setzen die Marx Brothers ihre visuelle Akrobatik entgegen, wobei die Bedeutung von Wörtern in beiden oft vernachlässigt wird. Zu Beginn der Opernszene hebt ein Toscanini-Verschnitt von Dirigent an, die Verdi-Ouvertüre zu intonieren und Tomasso macht sich an den klassischen Instrumenten bzw. ihren

Spielern zu schaffen: Er spielt die Posaune mit dem Geigenbogen, klebt Notenblätter mit dem Kaugummi am Kopf seines Vordermanns fest. Er geht auf den Dirigenten über, verwickelt ihn in einen Fechtkampf mit dem Geigenbogen und macht zusammen mit Fiorello aus dem Klopfen mit dem Taktstock aufs Pult eine kleine perkussive Einlage. In einer zweiten Phase wird die Musik selbst ins Visier genommen: Nun werden die Noten der Musiker auf den Pulten ersetzt, anstelle von Verdis Ouvertüre finden sie dort nun den Song »Take Me Out to the Ballgame«, der Inbegriff ausgerechnet der größten Massenveranstaltungen Amerikas war, nämlich des Baseball-Spiels. Passend dazu, aber natürlich vollkommen fehl am Platze eines Opernhauses, schlüpft Driftwood kurz in die Rolle eines Erdnussverkäufers, der durch die Publikumsreihen geht und seine Ware lautstark feilbietet bzw. wie ein Karnevalsjeck in die Reihen des Publikums schleudert. Driftwood kultiviert ansonsten das, was die Charaktere Grouchos am liebsten tun, nämlich seriöse und elegante Damen der besseren Gesellschaft zu indignieren (nicht selten übrigens mit sexistischem und chauvinistischem Unterton). Als Tomasso den Stecken aufgreift und eine Geige kurzerhand dazu nutzt, eine sportliche Schlagballeinlage zu interpolieren, ist – so würde ich sagen – der kaum noch zu übertreffende Höhepunkt einer plakativen ›Amerikanisierung‹ im populärsten aller möglichen Sinne erreicht. Die Stoßrichtung wird überdeutlich: Oper soll hier nicht stattfinden, das gewünschte Produkt soll eher tauglich sein fürs Baseball-Stadion.

Die Transformation

Nun kann die eigentliche Mission verfolgt werden: Der Austausch des arroganten gegen den sympathischen Tenor. Zielscheibe ist daher die Bühne, der eigentliche Austragungsort. Es versteht sich, dass während der *Troubadour*-Aufführung, wovon wir übrigens während dieser 20minütigen Szene eine Art Highlights-Auswahl zu sehen bekommen, weder das Bühnenpersonal noch die Requisiten noch die Bühnenprospekte unberührt dort bleiben, wo sie im Sinne der Inszenierung sein sollten: Chorsängerinnen werden entblößt, der Schnürboden dient zur tarzanmäßigen Fortbewegung (den passenden Schrei dazu hatte Driftwood bereits vom Zuschauerraum aus geliefert) und es kommt schließlich zu einer bunten Revue der Kulissen, die in der Präsentation des eingangs erwähnten Schlachtschiffs kulminiert. Sinn und Zweck dieses chaotischen Opernkarnevals, die Substitution des einen Tenors durch den anderen, werden erreicht, indem Lassparri einfach und ausgerechnet während seiner Bravourarie »Di quela pira« auf dem hohen C in plötzlicher Dunkelheit von der Bühne entführt, an einem Seil in den Schnürboden gelupft, dann gefesselt, geknebelt und dadurch unschädlich gemacht wird⁵. Die Opernleitung ist entsetzt, doch ihr primäres Interesse ist darauf gerichtet, dass das Stück zu Ende gespielt wird, »the show must go on«. Und so hat die Stunde des Ersatztenors Ricardo geschlagen; er kann übernehmen und in verliebter Seligkeit und unter großem Beifall, ungeachtet des eigentlich

⁵ Grover-Friedlander (2005) sieht im Moment des Entführens eines gerade singenden Sängers bzw. einer Sängerin eine Parallele zu (möglicherweise ein Zitat von) *THE PHANTOM OF THE OPERA* [DAS PHANTOM DER OPER] (USA 1925, Rupert Julian, Lon Cheney u. a.). Kramer wertet den Vorgang bei den Marx Brothers in psychoanalytischem Vokabular als Kastration des Phallus, wobei er insgesamt die These vertritt, dass Oper und Film ohne die Aufschlüsselung sexueller Metaphorik bzw. Sublimation nicht zu begreifen seien, vgl. Kramer 2002, 139.

fatalen Endes des Verdi-Stücks, mit seiner Rosa die Oper fertig singen.

Wenn »Il Trovatore« nun zu Ende gespielt wird, müsste man dann nicht sagen, Oper findet also doch statt? Nicht ganz. Das sehr tragische Ende von *Il Trovatore* (alle Guten sterben, nur der Bösewicht überlebt mit einem Schuldbewusstsein, das ihn brechen wird) spielt überhaupt keine Rolle. Im Gegenteil: Die Erfolgs- und Liebesseligkeit des Gewinnerpaars überstrahlt alle Schatten. Hier findet also die Redefinition der Bedeutung von Oper (zumindest im 19. Jahrhundert) statt. Die Schlechten verlieren, die Helden siegen. Hollywood verlangt ein Happy-End. Die Marx Brothers liefern es und führen im Film sogar vor, wie man es bekommt. Sie greifen dazu in die Oper ein, d. h. ihre Handlungen als Filmhandlungen ›berichtigen‹ die Opernhandlung. Die Substitution auf der Bühne führt im Film ein anderes Ende herbei als es die Oper von Verdi hat. Doch bleibt es Oper, eine transformierte Oper eben.

Die Hommage (Geschichte II)

Und dies führt uns dazu, den ausgefochtenen Kampf nicht mit einem einseitigen Sieg zu bewerten, sondern zu verstehen, dass der Film eine bestimmte Sichtweise auf die Oper als Exklusivveranstaltung ablehnt, die am deutlichsten vielleicht mit dem Wagnerismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verbunden ist. Die Marx Brothers knüpfen hier ja gerade nicht an Wagner an. Anders als der Hollywood-Stumm- und Tonfilm, der dies ja so intensiv tat⁶, kennen die Marx' nur das italienische Vorbild der von Wagner so heftig kritisierten Nummernoper. Einzig der deutsche Name und

⁶ Kritisch abwägend dazu Henzel 2004; Huck 2013, 66–89.

der deutsche Akzent des Impresarios Hermann Gottlieb, dessen Klang 1935 und noch heute manchen vielleicht an den Opernliebhaber Hermann Göring, den Genossen des Wagnerianers Adolf Hitler, erinnern mag, stellt eine Reminiszenz an diese vom jüdischen Filmensemble beargwöhnte teutonische Tradition her. Sie erscheint als resistent für jede Form der Transformation und kann daher nur außen vor bleiben.

Die bequeme und verlockende Entgegensetzung Oper – Film, die ich bisher forciert habe, kann letztlich nicht aufrecht erhalten werden, denn zu groß war das Interesse des Films an der Gattung Oper 1935, davor und danach und zu schwach sind die Kriterien zur Abgrenzung einer ›bloß unterhaltenden‹ Form des Theaters von einer durchweg ›seriösen‹ Kunstform Oper⁷. Die Erfindung des neuen Mediums Film war so einschneidend und kam auch so plötzlich, dass man die Möglichkeiten, die sich nun auf einmal boten, noch gar nicht ausloten und abschätzen konnte. Der Film brauchte daher zunächst Modelle, die er für seine Zwecke transformieren musste. Die Oper war eines der nützlichsten davon. So formulierte Thomas Edison 1910 in der New York Times seine Vision: »We'll be ready for the moving picture shows in a couple of months, but I'm not satisfied with that. I want to give grand opera« (zitiert nach Schroeder 2002, 3). Und der amerikanische Philosoph Stanley Cavell betont diesen Transfervorgang noch deutlicher, wenn er behauptet: »What happened to opera as an institution is that it transformed itself into film, that film is, or was, our opera« (4).

⁷ Siehe dazu die reichhaltige Forschungsliteratur, u. a.: Tambling 1987; van der Lek 1991; Schroeder 2002; Joe und Theresa (Hg.) 2002; Duncan 2003; Franke 2006; Yang 2008; Citron 2010; Huck 2012; Joe 2013.

Doch warum eigentlich die Oper? Weil sie vorgeführt hat, welche enorme Wirkung Musik im Zusammenhang mit anderen Künsten sprachlicher, aber auch visueller Natur entfalten konnte. Oder warum sonst wurde jeder Stummfilm von Live- oder eingespielter Musik begleitet, die fallweise genau mit dem Regisseur abgestimmt, ja über eine genaue Zeitleiste mit dem Film synchronisiert wurde (z. B. in BIRTH OF A NATION [DIE GEBURT EINER NATION] (USA 1915, D. W. Griffith), aber auch ENTR'ACTE (F 1924, René Clair) mit der Musik von Erik Satie)? Dass man sich an der Oper orientierte, zeigt sich insbesondere in der Praxis, Opernstummfilme zu produzieren. Man erkannte den ungeheuren Vorteil, die Illusion der Bilder, welche viel weniger von den eher zufälligen Gegebenheiten eines bestimmten Opernhauses abhingen, mit opernhafter Livemusik zu kombinieren. Und in nicht wenigen Fällen konnten für die Hauptrollen Stars aus der Opernwelt wie Enrico Caruso gewonnen werden, deren optische Erscheinung ausreichte, den Klang ihrer Stimme zu suggerieren (vgl. Tieber 2012). Der Effekt, den die Oper ohnehin schon auf ihr Publikum ausübte, konnte dadurch noch gesteigert werden.

Da die Oper dem Film als Genre in gewisser Weise eingeschrieben ist, operieren auch die Marx Brothers – und ganz besonders natürlich in ihrem Film über die Oper – mit opernhafter Zügen:

the Marx Brothers' film A NIGHT AT THE OPERA is an attempt to think through not only the inheritance of opera but the way silent film inherited opera, or to rethink the transition from silent film to sound by thematizing the relation between film and opera (Grover-Friedlander 2005, 34).

Dies umfasst handlungsrelevante und strukturelle Bereiche, wovon einige genannt seien:

- Auf die Parallelität der Figurenkonstellation in *Il Trovatore* und der Dreiecksanordnung der Sänger in *A NIGHT AT THE OPERA* wurde oben schon hingewiesen.
- Wie im *Troubadour* stellen die Hauptcharaktere außerdem Sänger dar und der ›richtige‹ Sänger gewinnt das Herz der Dame, die ihn in beiden Fällen allein schon an seinem Gesang erkennt.
- Die Arie »Di quella pira« thematisiert die Unsicherheit des Troubadours hinsichtlich seiner Herkunft, seiner wahren Identität, und dies ist das Stück, bei dem der Sänger im Film ausgetauscht wird, die Identität also gewechselt wird.
- Wie bei Verdis Oper handelt es sich bei den Filmen der Marx Brothers um Nummernstücke. Die Handlung ist im Prinzip um die Nummern der Komiker, mit denen die Brüder auch selbst auf der Bühne zu sehen waren, herum gesponnen, um dem Klamauk einen Rahmen zu geben; so wie die Verdische Opernhandlung, die manch einem als konstruiert, unwahrscheinlich und unlogisch vorkommt, fantastische und begeisternde Musiknummern umrahmt. Doch nicht nur bei Verdi, sondern auch innerhalb der 1935 bereits über dreihundertjährigen Geschichte der Oper stellen durchkomponierte Werke schließlich wohl eher die Ausnahme als die Regel dar. Bei den Marx Brothers ist das Nummernprinzip wiederum ein Vaudeville-Rest, den diese Form des Unterhaltungstheaters von der Oper und der Operette übernommen hat.
- Auch mit dem Happy-End können die Marx Brothers auf die Operntradition zurückgreifen, wo das *lieto fine* bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Gattungskonvention war und sich in nicht-tragischen Opern auch darüber hinaus noch hielt.

- Überhaupt kann die theatrale, inszenierte Form von Komik der Marx Brothers als Verlängerung der Traditionen komischen Musiktheaters gelten: angefangen bei der Commedia dell'Arte – alle Marx Brothers spielen in allen Filmen immer wieder dieselben stereotypen Charaktere – über die karnevaleske Buntheit venezianischer Opern, bis zur Opera Buffa und der Opera Comique mit ihrem gesellschaftskritischen, satirisch-parodistischen Potenzial.

Die Marx Brothers erteilen mit ihrer Opernparodie einerseits eine Absage an die Versuche anderer Filmproduzenten, über die Anlehnung an Opern aus dem Film eine kulturell vermeintlich hochstehende Form der Unterhaltung zu machen. Ihre Botschaft lautet vielmehr: Ein zentrales Anliegen der Oper ist und war die Unterhaltung, sie entstammt dem Karneval und der Commedia dell'Arte, und das Medium Film, das der Oper soviel verdankt, sollte ebenfalls die Unterhaltung eines großen Publikums zum Ziel haben. Es kann von einer vollständigen Zerstörung der Oper in *A NIGHT AT THE OPERA* und einem hämischen Ersatz der einen dramatischen Gattung durch die andere nicht die Rede sein. Vielmehr zeigt sich die innere Verflechtung beider und die Möglichkeit einer neuen Allianz, wie sie in diesem Band unter verschiedenen Gesichtspunkten thematisiert wird. Die Travestie der Marx Brothers erweist sich somit zugleich als eine gebührende Hommage: »Thus the Marx Brothers' anarchism is not aimed against opera; it has inherited some of opera's central features« (Grover-Friedlander 2005, 34). Die Verwüstung ist, um mit Lawrence Kramer zu sprechen, »not a mercy killing, then: a love death« (Kramer 2002, 136).

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1997) *Die Dialektik der Aufklärung* [1944], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1939], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Citron, Marcia J. (2010) *When Opera Meets Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Duncan, Dean (2003) *Charms That Soothe: Classical Music and the Narrative Film*, New York: Fordham University Press.
- Franke, Lars (2006) The Godfather III: Film, Opera, and the Generation of Meaning. In: *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Hrsg. v. Phil Powrie und Robynn Stilwell. Aldershot: Ashgate, S. 31–45.
- Grieve, Victoria (2009) *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press.
- Grover-Friedlander, Michael (2005) *Vocal Apparitions. The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton und Oxford: Princeton University Press.
- Huck, Oliver (2012) *Das musikalische Drama im Stummfilm. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Hildesheim: Olms.
- Henzel, Christoph (2004) Wagner und die Filmmusik. In: *Acta Musicologica* 76/1, S. 89–115.
- Joe, Jeongwon / Theresa, Rose (Hrsg.) (2002) *Between Opera and Cinema*, New York: Routledge.
- Joe, Jeongwon (2013) *Opera as Soundtrack*. Aldershot: Ashgate.
- Kramer, Lawrence (2002) *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- van der Lek, Robbert (1991) *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity Between Two Genres of Drama Analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Nolden, Rainer (2002) *Die Marx Brothers*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schroeder, David P. (2002) *Cinema's Illusions. Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*. New York: Continuum.
- Tambling, Jeremy (1987) *Opera, Ideology and Film*. Manchester: Manchester University Press.

- Tieber, Claus (2012) Zur Inszenierung der Stimme. Visuelle Anleitungen zur Interpretation des Nicht-Hörbaren im Enrico-Caruso-Film *My Cousin*. In: *Auslassen Andeuten Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hrsg. v. Julian Hanich und Hans Jürgen Wulff. München: Fink, S. 191–204.
- Till, Nicholas (2012), Opera and Our Others; Opera as Other. In: *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Hrsg. v. Nicholas Till. Cambridge: Cambridge University Press, S. 298–324.
- Vazsonyi, Nicholas (2010) *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wagner, Richard (1984) *Oper und Drama* [1851]. Stuttgart: Reclam.
- Yang, Mina (2008) »Moulin Rouge! And the Undoing of Opera«. In: *Cambridge Opera Journal* 20/3, S. 269–282.

Empfohlene Zitierweise

Herzfeld, Gregor: Travestie oder Hommage? Die Marx Brothers in der Oper. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 37–56, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p37-56>.

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.

Langohrige Helden und gefiederte Diven. Reflexionen über Opern und Animated Cartoons in vier Akten

Saskia Jaszoltowski (Graz)

Die Frage, wie sich die Gattung der Oper im Zeichentrickfilm widerspiegelt, wird 1957 durch zwei Protagonisten der animierten Welt selbst gestellt: WHAT'S OPERA, DOC? ist der Titel eines Zeichentrickkurzfilms, der sich musikalisch und visuell Motiven aus Richard Wagners Œuvre bedient. Am Ende der Ära des Hollywood-Cartoons¹ schuf das Animationsstudio der Warner Brothers einen gezeichneten Opernfilm von sechseinhalb Minuten Länge – eine Idee, die zunächst absurd erscheinen mag, bedenkt man, dass die Adaption einer Opernhandlung zu einem 90-minütigen Spielfilm bereits eine Herausforderung ist. Dabei ist die Idee geradezu konsequent in Anbetracht dessen, welche Rolle der Musik im Cartoon in jener Ära zuteil wurde, die mit der Geburt von Mickey Mouse 1928 ihren Anfang nahm. Für den Zeichentricktonfilm war die Musik konstitutiv, da über ihr Metrum die Synchronisierung der Tonspur mit den gezeichneten Bildern erst möglich wurde. In den musikalischen Komödien sind die animierten Hybride aus Mensch und Tier nicht nur ständig am Singen und Tanzen, sie werden gewissermaßen durch die Soundtracks bewegt und beseelt. Musikalisches Talent und theatrale Gestik sind von Anbeginn zwei prägende Eigenschaften der gezeichneten Protagonisten, die ihre Gefühle übertrieben und unmissverständlich durch audiovisuelles Timing kommunizieren.²

¹ Mit dem Zusammenbruch des Studiosystems in Hollywood Mitte der 1950er Jahre endete auch die Produktion der »animated theatrical cartoon shorts«, die bis dahin integraler Bestandteil des Vorprogramms im Kino waren. Zur Geschichte des Hollywood Cartoons vgl. Barrier 1999 und Maltin ²1987.

Im Subtext animierter Kurzfilme liegt eine Parabel auf das Leben verborgen. Zum einen wird das Sujet von Liebe und Vergänglichkeit in parodierender Naivität dargestellt. Zum anderen ist das Thema der Jagd durch das David-und-Goliath-Motiv geprägt, sodass Darwins Prinzip des »survival of the fittest« als Überleben des in der Evolution eigentlich Unterlegenen, der sich sein Recht auf Leben erkämpft, gespiegelt wird. Beides sind wiederkehrende Motive in der Narration von Cartoons, die auch, aber nicht nur in der einen oder anderen Opernhandlung zu finden sind. Ausschließlich im Zeichentrickfilm allerdings herrschen die Gesetze, wonach der vermeintlich Schwächere immer gewinnt, die Antagonisten nie sterben und die Liebe grundsätzlich ein gutes Ende findet.

I. Akt

Mit dem Filmtitel WHAT'S OPERA, DOC? wird auf jene Frage angespielt, mit der Bugs Bunny seit Beginn seiner Schauspielkarriere im Jahr 1940 seinen ärgsten Feind begrüßt. Bei jeder neuerlichen Begegnung mit Elmer Fudd fragt der Hase mit langgezogenem, nasalem Brooklyn-Akzent, »What's up, Doc?«, während er mit größter Lässigkeit an einer Karotte nagt, als wäre das Gemüse eine Zigarette und er die animierte Inkarnation Humphrey Bogarts. Die Floskel ist akustisches Markenzeichen des gewitzten Langohrs und kündigt das Leitmotiv der Serie an: die Hasenjagd. Allerdings wird der glatzköpfige, tollpatschige Jäger jedes Mal von seinem Beutetier überlistet.

² Auf dieses Merkmal von Animated Cartoons geht die Verfasserin an anderer Stelle ausführlicher ein, vgl. Jaszoltowski 2013, darin insbesondere die Kapitel »Genregene« (17–33), »Musik zur Emotionalisierung« (89–98) sowie »Klassisches Konzert und Oper« (111–117).

Elmer Fudds Entwicklungsstand ist intellektuell auf dem Niveau eines Kleinkindes, was sich sprachlich darin äußert, dass er weder ›r‹ noch ›th‹ richtig prononciieren kann. Entsprechend ermahnt er in jeder Folge das Kinopublikum, »Be vewy quiet, I'm hunting wabbits!«, und exklamiert seine Freude über entdeckte Hasenspuren mit »Wabbit twacks!«. In WHAT'S OPERA, DOC? rezitiert Bugs Bunny seine altbekannte Frage ungewohnt eloquent zur Melodie des Hornsignals aus *Siegfried* (Bayreuth 1876), woraufhin Elmer mit einem durchaus vertrauten Leitmotiv antwortet. Zum Ritt der *Walküre* (München 1870) intoniert er die Worte »Kill de wabbit!« mit einer Selbstverständlichkeit, als hätte Wagner genau diesen Aufruf 87 Jahre zuvor vertonen wollen.³

Bei jeder Konfrontation zwischen Bugs Bunny und Elmer Fudd geht es um Verfolgung, Versteckspiel, Verkleidung und Verführung, um die Irreführung des Jägers durch seine Beute und um die Ironie, dass eine animierte Menschfigur zu dumm ist, einen Cartoonhasen zu fangen. Auch in WHAT'S OPERA, DOC? scheint der Ausgang des Kampfes zwischen Gut und Böse, zwischen Tier und Mensch, von vornherein festzustehen.⁴ Doch die Rollenverteilung ist verwirrend. Denn ausgestattet mit einem magischen Helm spielt Elmer zwar die Rolle des Siegfried, der den Drachen Bugs Bunny töten will. Es ist aber der Jäger, der als Bestie agiert, bevor er sich von Walküre Brünnhilde verführen lässt. Das Objekt seiner Liebe ist ironischerweise nichts anderes als das Objekt seiner Jagd in Verkleidung. Das Langohr übernimmt damit so etwas wie eine ins Gegenteil gegenderte

³ Für genaue Angaben zu den einzelnen Zitaten aus Wagners Opern in WHAT'S OPERA, DOC? vgl. Goldmark 2005, 132ff.

⁴ Für eine umfassendere Analyse des Cartoons und seiner Vorlage HERR MEETS HARE (1945), in der Elmer Fudd durch eine Karikatur Hermann Görings substituiert wird, sei auf den Aufsatz der Verfasserin über Wagner im Film verwiesen, s. Jaszoltowski 2012.

Hosenrolle. Nach einem gefühlsbetonten Pas de Deux des ungewöhnlichen Liebespaars und einem herzergreifenden Duett zur Musik des *Pilgerchors* aus *Tannhäuser* (Dresden 1845) kommt die Handlung zum Höhepunkt. Bei einer innigen Umarmung verliert Bugs-Brünnhilde seinen Helm, der mit einer chromatisch absteigenden Tonleiter die Treppenstufen herunterfällt. Als seine langen Hasenohren zum Vorschein kommen, entdeckt selbst Elmer den Schwindel und beschwört rasend vor Wut Blitz und Donner herauf.

Während im ersten Teil des Cartoons das Handlungsmuster der Serie etabliert wird, stellt die Entlarvung einen Wendepunkt dar. Die Stimmung ändert sich simultan auf narrativer, visueller und akustischer Ebene mit einer Schnelligkeit, die durch die zusammengesetzte Technik animierter Filme ermöglicht wird. Bei der Beleuchtung der Szene, d. h. bei der Farbenzusammensetzung der Zeichnungen, dominieren plötzlich dunklere Töne, die zu einem Tiefrot tendieren. Auf der Tonspur wechselt die Klangfarbe bzw. die akustische Kulisse zu düsterem Donnerrollen, begleitet von einigen Takten aus der Ouvertüre des *Fliegenden Holländers* (Dresden 1843). Entgegen der ungeschriebenen Regel, dass der Jäger nie sein Opfer erlegt, wird der Hase durch das Gewitter getötet. Doch Elmer, anstatt stolz auf seinen siegreichen Beutezug zu sein, verspürt beim Anblick des toten Häschens plötzlich Reue. Wieder ändert sich die Stimmung. Weinend nimmt er den leblosen Hasenkörper in die Arme und trägt ihn dramaturgisch effektiv die Treppen nach oben zu einem goldgelb erleuchteten Gipfel, während eine zügige Version des *Pilgerchors* die Trauerszene musikalisch begleitet.

Die Tragik der Szene wird allerdings kurzzeitig ignoriert, indem Bugs Bunny die Diegese des Films verlässt, ein letztes Mal seinen Kopf hebt und das Publikum direkt anspricht, als wäre er ein Komödiant im Theater, der

die vierte Wand der Proszeniumsbühne durchbricht. Für wenige Sekunden tritt er aus seiner Rolle des tragischen Helden, indem er endlich die Frage des Filmtitels, was denn eine Oper sei, mit einer rhetorischen Gegenfrage beantwortet: »Well, what did you expect from an opera? A happy ending?« Nein, eine Oper geht nicht gut aus, sie endet mit dem Tod des singenden Helden, und das unterscheidet sie vom Cartoon. Denn seit animierte Protagonisten ein halbes Jahrhundert zuvor geboren wurden, sind sie unsterblich, ungeachtet der martialischen Strapazen, die ihre Körper erleiden müssen.⁵

WHAT'S OPERA, DOC? nimmt im Konvolut der zahlreichen animierten Filme aus Hollywoods Goldenem Zeitalter eine Sonderstellung ein. Dieser Zeichentrick ist ein Mini-Gesamtkunstwerk, in das mehr Zeit und Mühe investiert wurde als gewöhnlich. Die Lay-Out-Zeichnungen von Maurice Noble folgen einer Dramaturgie, die an Szenenbeleuchtung üppig ausgestatteter Bühnenkulissen erinnert. Das Farbenspiel ist im Cartoon sogar intensiver und der gezeichnete Raum noch abstrakter, als es im Musiktheater möglich ist. Auf akustischer Ebene wird die Handlung mit einem turbulenten Soundtrack inszeniert, auf dem Milt Franklyn Ausschnitte aus fünf Wagner-Opern zu einer kohärenten Partitur arrangiert hat und der fulminant interpretiert durch das Studioorchester über Lautsprecher zu hören ist. Die Idee, dass die Musiker im Bayreuther Festspielhaus während der Aufführung verborgen bleiben und daher im »mystischen Abgrund« des Orchestergrabens verschwinden, wird bei der Vorführung von Cartoons in letzter Konsequenz durchgeführt. Denn das Filmorchester bleibt genauso unsichtbar wie die Musiker im Graben. Indem die Musik zu hören, ihre

⁵ Das Merkmal der unsterblichen Körperlichkeit ist bereits in den ersten Stummfilmcartoons aus den 1910er Jahren zu erkennen, die von Winsor McCay kreiert wurden, vgl. Maltin²1987, 3ff.

Produktion aber nicht zu sehen ist, kann sich das Publikum gänzlich auf die Darbietung der Sänger konzentrieren. Gleichwohl neben der Begleitmusik auch der Gesang reproduziert aus den Lautsprechern erklingt, wird die Illusion kreiert, dass Bugs Bunny und Elmer Fudd tatsächlich singen. Sie bewegen sich synchron zu Franklyns Komposition und rezitieren mit den Stimmen von Mel Blanc bzw. Arthur Q. Brian ihren Dialog, den Drehbuchautor Michael Maltese verfasst hat. Darüber, dass die singenden Schauspieler mit größter Ernsthaftigkeit agieren, bemerkt der Regisseur des Cartoons, Chuck Jones: »I always have felt that Bugs and Elmer were trying to do the opera right« (Goldmark 2005, 133).

Dass animierte Protagonisten singen, ist nichts Außergewöhnliches. Seit Mickey Mouse die Soundära im Zeichentrickfilm eingeläutet hat, gehört Musik zur Lebensnotwendigkeit der zweidimensionalen Wesen.⁶ Doch in *WHAT'S OPERA, DOC?* schlüpfen Bugs Bunny und Elmer Fudd tatsächlich in die Rollen von Opernhelden. Hase und Jäger bewegen sich hier nicht bloß als gezeichnete Komödianten durch ihre ganz eigene animierte Realität, sondern verlassen ihr gewohntes Habitat. Eine doppelt fiktive Welt wird etabliert, indem sie als animierte Schauspieler in verfilmten Opernszenen agieren. Der Cartoon als abstrahierte und symbolische Spiegelung der Wirklichkeit thematisiert die Fiktionalisierung der Gattung Oper. *WHAT'S OPERA, DOC?* ist ein animierter Opernfilm, der gleichzeitig Zeichentrick und musikdramatisches Theater parodiert. Denn über eine Länge von sechs Minuten wird deutlich, dass ein Wagner-Spektakel statt auf dem »grünen Hügel« genauso gut auch auf der »termit terrace« (so die interne Bezeichnung der Animationsabteilung des Warner-Studios) entstehen kann.

⁶ *STEAMBOAT WILLIE* gilt als erster erfolgreicher Zeichentricktonfilm und hatte am 18. November 1928 in New York Premiere, vgl. Barrier 1999, 55; zur Funktion der Musik als Lebensnotwendigkeit vgl. Jaszoltowski 2013, 61–69.

Durch Bugs Bunnys Beiseitesprechen am Ende des Films wird der Zuschauer aber nicht im Bayreuther Nebel zurückgelassen, sondern in die gewöhnliche Welt des Cartoons zurückgeholt, in der alles möglich ist außer Sterben.

Der dargestellte Tod des singenden Helden lässt keinen Zweifel daran, dass die Handlung als animierte Oper verstanden werden will, ohne dass die räumlichen Grenzen des Proszeniums beachtet und der narrative Rahmen einer Einleitung bemüht werden müsste, wie es in anderen Warner-Cartoons üblich ist.⁷ Indem Bugs Bunny das Publikum direkt anspricht, negiert er die Fiktionalität seiner Existenz als Cartoonhase und betont gleichzeitig die Fiktion der Oper, in der er gerade mitspielt. Er parodiert die Rollen von verführerischen, tragischen, sterbenden Sängern und reflektiert das Dasein eines animierten Schauspielers. Bugs mokiert sich darüber, mit welcher Intensität auf der Opernbühne geliebt, gehasst oder gestorben wird, und entlarvt dabei sein eigenes Rollenspiel, das er als Zeichentrickfigur betreibt.

⁷ Vgl. z. B. den Kurzfilm RABBIT OF SEVILLE, in dem die Aufführung von *Il barbiere di Siviglia* in der Hollywood Bowl durch Bugs Bunny und Elmer Fudd als zufälliges Ereignis während der neuerlichen Verfolgungsjagd kontextualisiert wird. Die Bühne dient hier als Ort für den Hasen, seinem Jäger zu entkommen, s. die Ausführungen dazu weiter unten (*III. Akt*).

II. Akt

Theatrale Gesten werden im Cartoon visuell übertrieben ausgeführt und auf akustischer Ebene unmissverständlich dargestellt, sodass die suggerierte Emotionalität der animierten Protagonisten – nicht nur in *WHAT'S OPERA, DOC?*, aber hier in aller Deutlichkeit – zum aberwitzig rasanten Wechselbad vorgetäuschter Gefühle wird. Die Frage jenes Filmtitels wird musikalisch eindeutig mit Wagner-Zitaten und narrativ im Schnelldurchlauf durch die Verfilmung eines Opernsujets über Liebe und Tod beantwortet. Sowohl der Hase als auch sein Jäger repräsentieren Charaktertypen, die nicht nur im Cartoon nachgezeichnet werden, sondern in allen möglichen Variationen der Inszenierung von Komödie vorzufinden sind. Während Elmer als Inkarnation des dümmlichen Tollpatsches gilt, ist der Hase nicht weniger einem Stereotypen zuzuordnen: dem des überlegenen, lässigen und gewitzten Helden, der sich seiner Rolle als Beutetier und animierter Schauspieler bewusst ist und beim So-tun-als-ob brilliert.

Ohne dass es einer Operninszenierung oder der Musik Richard Wagners bedürfte, zeigt Bugs Bunny bereits in seinem Leinwanddebüt, in *ELMER'S CANDID CAMERA* (1940), sein schauspielerisches Talent und seinen Hang zur Dramatik. Die Rollenverteilung sowie das Muster der Serie werden in der quasi-natürlichen Umgebung von Hase und Jäger etabliert und genauso musikdramatisch wie vor einer Opernkulisse umgesetzt. Denn auch in der gezeichneten Natur vermag Carl Stallings Filmmusik das theatrale Schauspielern des Langohrs opernhaft zu inszenieren. Als Bugs Bunny in der Rolle des Beutetiers gleich am Anfang seiner Karriere von Elmer in einem Netz gefangen wird, mimt er Todesängste und bejammert sein unausweichliches Schicksal, sterben zu müssen. Beim vermeintlich letzten

Atemzug des Hasen bereut der Jäger seine Tat, wie er es zweieinhalb Jahrzehnte später erneut tun wird. Anders als in *WHAT'S OPERA, DOC?* hingegen gehört die Auflösung der Täuschung in *ELMER'S CANDID CAMERA* zum Inhalt der dargestellten Handlung.

Bugs Bunnys verbal geäußerte Gedanken werden zu Beginn der Gefangenschaftsszene durch die Musik in rezitativähnlicher Form strukturiert. Seine wachsende Panik wird durch den Wechsel von musikalischen Einwüfen und stimmlichen Ausrufen akustisch verdeutlicht, indem zwischen seinen zweiseilbigen Exklamationen, »What's this? What's this? I'm trapped! I'm trapped!«, eine steigende Akkordfolge zu hören ist. In vier geraden Zweiertakten erklingt auf die erste Zählzeit mit Auftakt Bugs Bunnys Stimme und auf die zweite ein Akkord mit Vorschlag aus dem Orchester, wodurch die Musik das Gesagte mit Nachdruck wiederholt. Das darauffolgende dynamische Anschwellen des Streicherapparats simuliert die zunehmende Atemnot des Protagonisten ungeachtet dessen, dass diese unter einem grobmaschigen Netz nur vorgetäuscht sein kann. Eine kurze pathetische Melodielinie im Cello begleitet das bejammerte Schicksal des Sterbenden und endet synchron mit dem vermeintlich letzten Zucken der Lebensgeister auf einem Pizzicato-Ton.

Stalling, der seine Karriere als Stummfilmbegleiter begann und die Reihe der *Silly Symphonies* in Walt Disneys Studio mitbegründete,⁸ formuliert in dieser 30-sekündigen Sterbeszene musikalisch kompakt die Stadien des postulierten, unausweichlichen Todes: Panik, Selbstmitleid, Kampf und Ende. Die körperliche Aktion des Hasen verbindet sich mit der akustischen Expression seiner Stimme und Stallings Musik zu einem genau aufeinander

⁸ Vgl. das Interview mit Stalling von Michael Barrier. In: Goldmark und Taylor 2002, 37–54.

abgestimmten, kohärenten Ganzen, sodass die Gefühlslage des Protagonisten audiovisuell überdeutlich zu erkennen ist. Auf der Opernbühne hätte die Szene mehr Zeit in Anspruch genommen und wäre weniger von jenem schnellen und präzisen Timing geprägt, aus dem Cartoons ihre Durchschlagskraft schöpfen. Außerdem wird im Gegensatz zur Oper der animiert dargestellte Tod von vornherein als unecht kontextualisiert, da Zeichentrickfiguren bekanntermaßen unsterblich sind. Dass Bugs Bunny so tut, als ersticke er unter einem luftdurchlässigen Netz, ist charakteristisch für sein theatrales Gehabe und dient handlungsintern als Trick, um seinen Jäger zu täuschen. Die Szene ist gleichzeitig eine Parodie auf die in anderen Künsten wie Oper oder Spielfilm mittels der Musik kolportierte Melodramatik des Sterbens.

Während sich die Oper dadurch auszeichnet, dass sie mit geballter Kraft Gefühle musikalisch-dramatisch inszeniert, vermag auch das Genre der Animated Cartoons, Affekte audiovisuell unmissverständlich darzustellen. Doch ist das vorrangige Ziel der kurzen Zeichentrickfilme nicht eine Illusion echter Emotionen, sondern gerade die Entlarvung des Vorgetäuschten. Der Zuschauer soll nicht wie im Opernhaus zu Empathie animiert werden, sondern zum Lachen, das nach Henri Bergson gerade nur dann funktioniere, wenn keine Gefühle mitspielen, d. h., wenn man sich ohne mitleiden über das Schicksal Anderer amüsiere. Voraussetzung für das Lachen sei »une anesthésie momentanée du cœur« (Bergson 1940, 3f).

Dass Musik die Fähigkeit hat, die emotionale Involvierung des Zuschauers in das Geschehen auf der Bühne, der Leinwand oder im Fernsehen zu beeinflussen, ist unbestritten und gilt auch für den Zeichentrick. Seit Stummfilmzeiten wird der Musik im Cartoon eine wichtige Rolle zugeschrieben, die darin besteht, das Kinopublikum zum Lachen zu

animieren. So heißt es in einem Handbuch zur Stummfilmbegleitung aus dem Jahr 1920⁹ über die Besonderheit von Cartoons und über die Fähigkeit, die dem »picture-player«, dem zu den Bildern improvisierenden Musiker, abverlangt wird:

In no part of the picture should the attention of the player be riveted more firmly on the screen than here. If the ›point‹ of the joke be missed, if the player lag behind with his effect, all will be lost, and the audience cheated out of its rightful share of joy. [...] In the cartoons and in the comedies all sorts of other emotions, besides that of plain hilarity, may come into play; there may be sorrow, doubt, horror and even death; only all these emotions lack the quality of truth, and they must be expressed as ›mock‹ sorrow and grief, ›mock‹ doubt and death. This is very different from reality and should therefore be treated differently in the music. (Goldmark und Taylor 2002, 18)

Nachdrücklich konstatieren die Autoren des Handbuchs, Edith Lang und George West, dass die Musik im Cartoon der Karikatur zu dienen habe. Anders als auf der Opernbühne, wo das Orchester dazu verhilft, die Illusion der portraitierten Gefühlswelt aufzubauen und den Zuschauer durch die Musik in diese emotional einzubinden, hat der musikalische Begleiter von Zeichentrickstummfilmen die Aufgabe, das Unechte der Emotionsdarstellung zu entlarven. Die Funktion der Musik, dass sie sich sozusagen über das Visuelle lustig machen soll, bleibt auch nach der Einführung des Tons in den Film bestehen, als die ad-hoc-Improvisation durch einen mit den Zeichnungen präzise synchronisierten Soundtrack ersetzt wird. Die Szene aus *ELMER'S CANDID CAMERA* ist ein Beispiel dafür, dass sich der humorvolle Effekt verstärkt, wenn die musikalische Karikatur bereits in der Pre-Production mit einer Komposition geplant werden kann,

⁹ Das von Edith Lang und George West verfasste Handbuch *Musical Accompaniment of Moving Pictures* wurde in Boston veröffentlicht; ein Auszug daraus ist in Goldmark und Taylor 2002, 17–19 zu finden.

auf der neben der Musik die Elemente Soundeffekt und Stimme integriert werden. Indem sich die animierten Protagonisten nach dem Metrum des eingespielten Soundtracks bewegen, erhalten sie außerdem die Fähigkeit zur unmittelbaren, akustischen Expression, was erheblich zur audiovisuellen Komik des Zeichentrickfilms beiträgt.¹⁰

III. Akt

Die Tonspur im Zeichentrick ist so eng mit den Bewegungen der Cartoonfiguren verbunden, dass es den Anschein hat, sie selbst wären die Urheber von Geräuschen, Musik und stimmlichen Verlautbarungen. Im Produktionsprozess des Films wird zuweilen aber die umgekehrte Kausalitätsrichtung zwischen Visuellem und Akustischem angewandt, indem der Soundtrack ähnlich wie die Musik in der Oper als Grundlage für das Handeln der Protagonisten dient. In *RABBIT OF SEVILLE* (1950) beispielsweise agieren Bugs Bunny und Elmer Fudd mit beeindruckender Präzision zu Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (Rom 1816) bzw. zu Carl Stallings Bearbeitung der Ouvertüre daraus. Die als zufällig kontextualisierte Choreographie von Hase und Jäger führt das Timing zwischen körperlicher Aktion und musikalischen Ereignissen mit selbstreflexivem Bewusstsein über die audiovisuelle Bedingtheit des Cartoons ad absurdum.

¹⁰ Am Anfang der Tonfilmära wurde die Synchronisierung von Bild- und Tonspur im Zeichentrick dadurch möglich, dass die Anzahl der Zeichnungen nach dem Metrum der Musik getaktet wurde. Der audiovisuelle Verlauf wurde auf dem sogenannten Bar Sheet festgehalten, das formal ähnlich aufgebaut ist wie eine Partitur, vgl. dazu die Aussagen von Wilfred Jackson, der bei der Konzeption von *STEAMBOAT WILLIE* mitgewirkt hat, zitiert in Care 1976/77, 40f.

Auf der Flucht vor seinem Widersacher gerät das Langohr durch den Hintereingang in die gezeichnete Version der Hollywood Bowl, wo gleich die Aufführung des *Barbiere* beginnen soll. Allein um zu überleben und seinen Jäger zu verwirren, inszeniert Bugs Bunny spontan die Nebenhandlung der Oper als musikalische Komödie. Auf der animierten Bühne der Konzertmuschel wird das Muster der Serie, Versteckspiel und Verfolgung, fortgesetzt, während das als Schatten angedeutete Orchester im Graben unter der Leitung einer Karikatur Leopold Stokowskis die Ouvertüre spielt. Im Gegensatz zu *WHAT'S OPERA, DOC?* ist *RABBIT OF SEVILLE* kein Opernfilm, sondern eine abgefilmte Operninszenierung, die in eine Rahmenhandlung eingebettet ist. Aus dem Kontext der Jagd und der Zufälligkeit des Programms heraus entspinnt sich eine animierte Version einer Opéra comique, bei der Barbier Bugs immer wieder versucht, seinem glatzköpfigen Kunden Elmer eine anständige Frisur zu verpassen.

Das Acting-out zur Ouvertüre gleicht nicht nur einer übertrieben genau durchgeführten Ballettchoreographie und erinnert an die körper- und bewegungsbetonte Komik von Stummfilmschauspielern. Es mag auch von jener Szene aus *THE GREAT DICTATOR* (1940) inspiriert worden sein, in der Charles Chaplin in seiner Rolle als jüdischer Barbier einen Kunden rhythmisch synchron zu einer Radioübertragung von Brahms' Ungarischem Tanz Nr. 5 (1868) rasiert. In *RABBIT OF SEVILLE* gehört die musikalische Vorlage ebenso zur Diegese des Films, erfährt aber eine cartoongerechte Bearbeitung durch Carl Stalling. Mit seinem Arrangement der Ouvertüre wird deutlich, dass die darin enthaltene Vielfalt musikalischer Themen prädestiniert dafür ist, das Timing und den schnellen Szenenwechsel der Zeichentrickfilme zu begleiten. Die auffälligsten Veränderungen der Ouvertüre sind kurze Unterbrechungen und kleine Sprünge, das schnellere Tempo und der Gesang von Bugs und Elmer sowie Stallings Zitieren des

Mendelssohn'schen Hochzeitsmarschs (1843) am Ende des Cartoons, als nach der Trauung von Hase und Jäger ironischerweise *Le nozze di Figaro* (Wien 1786) als Sequel angekündigt wird, ohne dass Mozart nun auch noch erklingen würde.

Zwar singen und sprechen die gezeichneten Protagonisten mit originär körperfremden Stimmen, die ihnen von außen durch ihre Stimmgeber einverleibt werden. Doch die Einheit von Körper und Stimme wird bei den Bewohnern der animierten Welt genauso wenig in Frage gestellt wie bei Sängerinnen und Sängern auf der Opernbühne. Denn unmittelbar sind die akustischen Verlautbarungen von Mel Blanc und Arthur Q. Brian mit der gezeichneten Körperlichkeit von Bugs Bunny und Elmer Fudd verbunden. Ihre Stimmen dienen sowohl der verbalen als auch der emotionalen Kommunikation, sind unverkennbarer Ausdruck ihrer Persönlichkeit und formen ihren Charakter. Wie ihre Körper als Karikaturen zwischen Mensch und Tier erscheinen, so erklingen ihre Stimmen verfremdet und clownesk. Cartoonfiguren werden nicht nur durch ihre Zeichner animiert, sondern auch durch ihre Stimmgeber. Erst durch die Stimme, die nach Aristoteles »ein gewisser Ton des beseelten Wesens« sei (*De anima* 420b), bekommen die animierten Mensch-Tier-Hybride eine Seele eingehaucht. Jene Fremdbestimmung ist Teil der Imagination, der es bedarf, um Glaubwürdigkeit der komischen Akteure zu erreichen. Die Trennung von Stimme und Körper führte in der Oper hingegen zu einer unglaubwürdigen Darstellung, wäre kaum umsetzbar und produzierte bestenfalls einen komödiantischen Effekt. Während die Handlung sowohl auf der Leinwand als auch auf der Bühne mit musikalisch-dramatischen und gestisch-körperlichen Mitteln erzählt wird, zielt die Inszenierung im Cartoon ausschließlich auf eine humorvolle Wirkung ab. Die Stimmen von Bugs Bunny und Elmer Fudd klingen alles andere als opernhaf, dennoch auf

ironische Weise ernsthaft. Blanc und Brian bemühen sich nicht um eine Imitation des Operngesangs, sondern interpretieren den Text mit den unverkennbaren Stimmen von Hase und Jäger ausdrucksstark und verständlich ohne Übertitel. Die animierte komische Oper manifestiert sich in der einzigartigen Kombination der Körper mit ihren Stimmen und in der Verbindung ihrer Bewegungen mit der Musik.

IV. Akt

Bei einem anderen Paar, das Operngeschichte im Cartoon geschrieben hat, wird nicht nur auf Übertitel, sondern auch auf eine verständliche Sprache verzichtet. Dennoch wird bei der Aufführung von MICKEY'S GRAND OPERA (1936) unmissverständlich deutlich, dass die gefiederten Hauptdarsteller Donald Duck und Clara Cluck ein Sujet über sehnsuchtsvolle Liebe darbieten. Entgegen des Filmtitels, der Großes erwarten lässt, und der Titelmusik des Cartoons, die den dritten Akt aus Wagners *Lohengrin* (Weimar 1850) ankündigt, erschöpft sich die Handlung auf der Bühne darin, dass sich eine traurige Hühnerdame auf ihrem Balkon nach ihrem heldenhaften Geliebten verzehrt, den sie schluchzend und singend erwartet und bei seiner Ankunft mit jauchzend hohen Tönen begrüßt. Wie bei einem Backstage Musical ist die Inszenierung dieser animierten Kurzversion der Shakespeare'schen Balkonszene Teil der Narrationsebene, auf der die Umstände einer solchen Aufführung geschildert werden. Die Ironie des Disney-Films entsteht dadurch, dass Maestro Mickey Mouse mit aller Ernsthaftigkeit den Versuch unternimmt, das singende Traumpaar und das dazugehörige Tierorchester durch eine Oper zu leiten, die durch das

Umhertollen von Hund Pluto gestört wird und mit dem Einsturz der Bühnenkulissen endet. Der tollpatschige, aber lebenswürdige Hund karikiert die Seriosität der Opernvorstellung, indem er seinen Instinkten freien Lauf lässt: Er beschnuppert neugierig einen Zauberhut, jagt die daraus entfliegenden Tauben und hervorspringenden Hasen über die Bühne und verfolgt einen grünen Frosch. Bis zum Finale, das in einer eigenwilligen Interpretation von *Bella figlia dell'amore* aus Verdis *Rigoletto* (Venedig 1851) gipfelt, hat Pluto den dilettantischen Akteuren längst die Show gestohlen.¹¹ Nicht nur die Handlung, auch die Musik, die der langjährige Komponist des Disney-Studios, Leigh Harline, geschrieben hat, findet gewissermaßen auf zwei Ebenen statt: zum einen ist es die Musik der aufgeführten Oper, zum anderen die Tonspur, nach deren Metrum sich Pluto bewegt.

Harlines Musik verleiht dem Hund emotionale Ausdruckskraft, während das arrangierte Quartett narrativ zwar keine Rolle spielt, aber das musikalische Material für das obligatorische Happy Ending im Zeichentrickfilm liefert. Dass kein einziges verständliches Wort aus den Schnäbeln von Donald Duck und Clara Cluck dringt, die sich alle Mühe geben, mit ihrem Schnattern und Gackern Operngesang nachzuahmen, und dass die Nummer – durch Hundebellen und Froschquaken komplettiert – zu erheblichen Intonationsproblemen führt, tut der Aufführung aus ästhetischer Sicht des Genres Cartoon keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil manifestiert sich gerade darin, dass anthropomorphe Tiere musizieren und singen, die Komik der Zeichentrickfilme.¹² In ironischer Übersteigerung wird mit diesem Finale das kompositorisch und künstlerisch hoch anspruchsvolle,

¹¹ Die Sabotage einer Opernaufführung wird in verschiedenen Komödien, wie etwa in *A NIGHT AT THE OPERA* (1935) mit den Marx Brothers, aus anderen Gründen, aber mit ähnlichen Mitteln zur Quelle einer unfreiwilligen Komik.

mehrstimmige, sprachlich schwer verständliche Zusammensingen auf der Opernbühne parodiert.

Die Darbietung von MICKEY'S GRAND OPERA wird auf Cartoonformat gekürzt und mit den inszenatorischen Mitteln der Animation zur Karikatur. Wohlwissend um ihre Herkunft aus einem populärkulturellen Milieu, das zwischen Vaudeville, Musical und Stummfilmkomödie angesiedelt ist, eifern die bekannten Mensch-Tier-Hybride des Disney-Studios den Vertretern der sogenannten Hochkultur nach. Im Spiegel des Cartoons, in dem je nach Perspektive animierte Tiere wie Opernkünstler erscheinen oder die Sängerinnen und Sänger in Gestalt von Trickfiguren reflektiert werden, wird die reale Welt verzerrt und das Menschsein karikiert. Während die gezeichneten Tierkörper von Clara und Donald anthropomorph gestaltet sind, tendieren ihre menschlichen Stimmen zum Animalischen. Denn die Stimmgeber des Federviehs, Clarence Nash und Florence Gill, singen zwar mit einer künstlerischen Expressivität, die nur dem Menschen vorbehalten ist, verbalisieren aber keine Worte, sondern imitieren Tierlaute, woraus jener schnatternde und gackernde Operngesang entsteht. Die akustische Parodie geht mit der visuellen einher. Insbesondere die Kombination aus Florence Gills Stimme und dem anthropomorph gezeichneten Körper von Clara Cluck stellt die ideale audiovisuelle Karikatur einer Operndiva dar. Die Henne mit ihrer opulenten Hühnerbrust und ihrem schreitenden Gang scheint die geborene Koloratursopranistin im Federkleid zu sein, die mit größter Emotionalität von Liebe und Vergänglichkeit singt, ohne dass man je ein Wort verstehen würde.

¹² Mickey Mouse wurde schließlich als Musiker geboren: In seinem Leinwanddebüt improvisiert er ein Volkslied auf der Schiffsfracht, am Anfang seiner Karriere präsentiert er in bester Vaudeville-Manier eine Musiknummer nach der anderen, wie z. B. in MICKEY'S FOLLIES (1929), oder er leitet ein halbseidenes Orchester durch ein Kurkonzert, als er in THE BAND CONCERT (1934) zum ersten Mal in Farbe zu sehen ist.

Eine stereotype Vorstellung dessen, was eine Oper ausmacht, wird im Zeichentrickfilm karikiert, sei es als animierter Opernfilm (WHAT'S OPERA, DOC?) oder Backstage-Opernfilm (MICKEY'S GRAND OPERA), sei es als zufällige Gelegenheit, sich vor dem Feind zu verstecken (RABBIT OF SEVILLE), oder als theatrale Täuschung (ELMERS'S CANDID CAMERA). Ohne dass es einer näheren Differenzierung der einzelnen Ausprägungen von Oper bedürfte, wird sie generalisierend durch fremdbestimmte, anthropomorphe Tiere in Animated Cartoons parodiert, was nur funktioniert, indem Elemente aus jenem Bereich, der karikiert werden soll, in eine gezeichnete und verzerrt abgebildete zweidimensionale Realität übernommen werden. Narrative, dramaturgische und musikalische Merkmale der Oper, zum Beispiel eine emotional aufwühlende Handlung von Liebe und Tod, eine theatrale Affektdarstellung durch Gestik und Stimme der Protagonisten oder eine mehrstimmige Dichte des Gesangs bei klimatischen Steigerungen, werden im Film als Mittel der Animation genutzt und als Klischees überzeichnet.

Auf den Tonspuren der Animated Cartoons wird nicht nur Opernliteratur des 19. Jahrhunderts zitiert, sie nähren sich ebenso aus anderen Formen der musikalischen Inszenierung wie Musical und Vaudeville. Sie sind geprägt von rasanten Szenenwechseln sowie einem präzisen Timing im Handlungsablauf und zeichnen sich durch ihre grenzenlosen Möglichkeiten in der audiovisuellen Darstellung aus. In seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, der erstmals 1907 in Triest, überarbeitet dann 1916 in Leipzig veröffentlicht wurde, fordert Ferruccio Busoni von der Oper, sie solle ein Platz des »Übernatürlichen oder des Unnatürlichen« sein und eine »Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewusst das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist« (Busoni 2001, 25). Es scheint, dass

diese Forderung in Animated Cartoons eingelöst wird, in jenen animierten musikalischen Komödien, die das Leben auf äußerst humorvolle Weise nachzeichnen.

Literatur

- Aristoteles (1995) *De anima – Über die Seele*. Hrsg. von Horst Seidl, griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl und Otto Apelt, Übersetzung nach Willy Theiler. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Barrier, Michael (1999) *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. New York: Oxford University Press.
- Bergson, Henri (1940) *Le rire*. Erstmalig 1899/1900 in der *Revue de Paris* in drei Teilen veröffentlicht. Paris: Presses universitaires de France.
- Busoni, Ferruccio (2001) *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. von Martina Weindel nach der Leipziger Ausgabe von 1916. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Care, Ross (1976/77) *Cinesymphony: Music and Animation at the Disney Studio, 1928–42*. In: *Sight and Sound* 46/1, S. 40–44.
- Goldmark, Daniel und Taylor, Yuval (Hrsg.) (2002) *The Cartoon Music Book*. Chicago: Cappella Books.
- Goldmark, Daniel (2005) *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.
- Jaszoltowski, Saskia (2012) *Warum Wagner? Musikalische Grenzüberschreitungen in (Zeichentrick-)Filmen*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 69, S. 154–164.
- Jaszoltowski, Saskia (2013) *Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Matlin, Leonard (1987, 1980) *Of Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons*. New York et al.: Plume.

Filme

THE BAND CONCERT (USA 1934, Walt Disney Prod.)
ELMER'S CANDID CAMERA (USA 1940, Warner Bros.)
THE GREAT DICTATOR (USA 1940, Charles Chaplin Prod.)
HERR MEETS HARE (USA 1945, Warner Bros.)
MICKEY'S FOLLIES (USA 1929, Walt Disney Prod.)
MICKEY'S GRAND OPERA (USA 1936, Walt Disney Prod.)
A NIGHT AT THE OPERA (USA 1935, MGM)
RABBIT OF SEVILLE (USA 1950, Warner Bros.)
STEAMBOAT WILLIE (USA 1928, Walt Disney Prod.)
WHAT'S OPERA, DOC? (USA 1957, Warner Bros.)

Empfohlene Zitierweise

Jaszoltowski, Saskia: Langohrige Helden und gefiederte Diven. Reflexionen über Opern und Animated Cartoons in vier Akten. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 57–77, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p57-77>.

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.

»Kill the Wabbit!« – Richard Wagner im Hollywood-Cartoon

Carsten Gerwin (Bielefeld)

I. Einleitung

Die Musik Richard Wagners ist im Hollywood-Cartoon ein nicht gerade selten anzutreffender Gast. Besonders Chuck Jones' berühmter Warner-Bros.-Cartoon *WHAT'S OPERA, DOC?* aus dem Jahr 1957, in dem Wagnersche Musik aus fünf¹ verschiedenen Bühnenwerken Verwendung findet, ist hier hervorzuheben. Viel ist bereits über diesen Cartoon, v. a. in Beiträgen der US-amerikanischen Forschung, geschrieben worden. Die Begründung der zitierten Musikausschnitte fällt aber zumeist einseitig und recht vage aus. Die Popularität der Beispiele sowie deren wechselvolle Rezeptionsgeschichte sind weder die einzigen, noch die schlüssigsten Kriterien für die Musikauswahl, zumal einige der zitierten Melodien und Motive in *WHAT'S OPERA, DOC?* Nicht-Wagnerianern unbekannt sein dürften. Dies gilt entsprechend auch für andere Cartoons. Mein methodischer Ansatz ist es, den ursprünglichen Kontext der Musikbeispiele in die Deutung der Cartoonszenen einzubeziehen. Natürlich ist hierbei die Gefahr der Überinterpretation besonders groß, weshalb es wichtig ist, klare Deutungsgrenzen zu ziehen. Dazu werden im Folgenden die Arbeitsweisen des zuständigen Komponisten Milt Franklyn, sowie seines musikalischen Mentors und Kollegen Carl Stalling näher beleuchtet.

¹ Die genaue Anzahl der verwendeten Werke Wagners in diesem Cartoon richtet sich danach, ob die vier großen Bestandteile der Ring-Tetralogie, die gleiche Leitmotive enthalten, einzeln gezählt werden.

II. Zur Rolle der Musik in WHAT'S OPERA, DOC?

Wer zum ersten Mal bewusst Cartoonmusiken von Carl Stalling oder Milt Franklyn hört, mag über die Vielzahl musikalischer Zitate verwundert sein. Den Warner-Studios gehörte in den 1930er Jahren ein eigener Musikverlag und so konnten sie über die Verwendung der dort publizierten Musik frei verfügen. Während z. B. Walt Disney zur selben Zeit versuchte, Geldausgaben für rechtlich geschützte Musiktitel in Cartoons zu vermeiden, konzipierte der Komponist Scott Bradley seine Cartoonmusiken bei MGM aus künstlerischen Erwägungen heraus bis auf wenige Ausnahmen ohne Zitate. Der Regisseur Chuck Jones bestand grundsätzlich darauf, dass das Publikum zu den zitierten Musikausschnitten in einem Cartoon »a certain amount of familiarity« – ein gewisses Maß an Vertrautheit – haben müsse (Jones 2002, 98). Die Zuschauer sollten in seinem Cartoon WHAT'S OPERA, DOC? nicht über die Musik selbst lachen, sondern über die *Interpretation* derselben durch Bugs und Elmer (Goldmark 2005a, 133). Der Musik – zumal wenn sie, wie in diesem speziellen Cartoon, vor der Animation aufgenommen wurde (Adamson 2005, 82) – kommt also für das Filmverständnis eine Schlüsselrolle zu. Jones verließ sich bei der Konzeption von WHAT'S OPERA, DOC? v. a. auf zwei seiner damaligen Mitarbeiter: den Autoren Michael Maltese, sowie den Komponisten Milt Franklyn. Letzterer war bis 1958 zunächst Stallings Arrangeur, danach dessen offizieller Nachfolger. Chuck Jones äußerte über Stalling und Franklyn den scheinbar unverdächtigen Satz: »These were two incredible people with great memories« (Jones 1993, 176) – eine Aussage, die gleichwohl viel über die musikalische Praxis dieser Komponisten verrät. Stalling – der seinen Kollegen Franklyn sehr schätzte (Barrier 2002, 55) –

war in seiner Jugend Stummfilmpianist gewesen und so in der Lage, spontan aus fertigen Musikversatzstücken passende Filmmusiken zu improvisieren. Er äußerte in einem Interview, dass ihm diese Tätigkeit bei der Komposition von Cartoonmusiken entscheidend von Nutzen war², da er bei Warner meistens eine komplette Cartoonmusik in nur einer Woche konzipieren musste (Barrier 2002, 50f). Das von Jones so gerühmte Gedächtnis *beider* Komponisten ist das Gedächtnis von Stummfilmpianisten. Dies ermöglichte es Carl Stalling, vielfältige Musikstücke unter einem passenden Schlagwort (z. B. »Verfolgungsjagd«) zu memorieren und dann im richtigen Moment wiederzugeben. Auch Franklyn orientierte sich bei der musikalischen Konzeption von Cartoonmusiken hörbar an seinem berühmten Kollegen.

Carl Stalling und Milt Franklyn waren musikalisch so vielseitig interessiert, dass sie jedwede Musik gemäß ihrer Stimmung oder ihres dramatischen Kontextes unmittelbar in filmische Verwendungskategorien einordnen konnten.³ So beschwerte sich Chuck Jones halbernst sogar mehrfach darüber, dass Stalling sein musikalisches »Insider«-Wissen so virtuos einsetzte, dass das Kinopublikum die z. T. sehr ausgefallenen Zitate in vielen seiner Filmmusiken – obwohl thematisch stets passend – nicht kannte (Maltin 1987, 235f).

² »I improvised at the theaters, and that's composing, but it's not writing it down«, zitiert nach Barrier 2002, 39.

³ Chuck Jones: »They were both equally familiar with contemporary and classical music«, zitiert nach Jones 1995, 8.

Diese Ausführungen markieren die Deutungsgrenze in Bezug auf Wagners Musik im Cartoon und zugleich meine Hauptthese: Stalling und Franklyn genügte für die filmmusikalische Begründung eines Musikbeispiels ein kurzes Schlagwort, das sie aus dessen ursprünglichem Kontext ableiteten. Für die Untersuchung von Wagnermusik im Hollywood-Cartoon lässt sich daher nochmals festhalten: Es wäre genauso falsch bei der Analyse sämtliche Register der Hermeneutik zu ziehen, wie jedweden inhaltlichen Zusammenhang zwischen Original und Filmmusik zu leugnen.⁴

III. Untersuchung ausgewählter Szenen

Die Handlung dieses Cartoons spielt sich nur zwischen zwei Charakteren ab: Dem passionierten Jäger Elmer Fudd, sowie seinem trickreichen »Opfer« Bugs Bunny. Bugs und Elmer sind 1957 bereits ein bewährtes Gespann: Sie treffen erstmals 1940 in Tex Averys Cartoon *A WILD HARE* aufeinander und erscheinen danach regelmäßig zusammen auf der Kinoleinwand. So gibt es etwa von Chuck Jones, dem Regisseur von *WHAT'S OPERA, DOC?*, sogar eine ganze *Hunting-Season*-Trilogie, in der neben Bugs und Elmer auch jeweils Daffy Duck auftritt.⁵ Im Folgenden möchte ich drei exemplarische Szenen aus *WHAT'S OPERA, DOC?* näher untersuchen.

⁴ Wagners Musikdramen als Stichwortgeber für Cartoonmusiken zu benutzen, wie Stalling und Franklyn dies taten, mag dem Wagnerianer als Sakrileg erscheinen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass bereits die notwendige Verwendung fixer Leitmotivbezeichnungen bei Wagner problematisch ist, da diese ebenso wenig den komplexen Entwicklungssträngen in dessen Werken gerecht werden können, vgl. Dahlhaus 2011, 90.

⁵ Es handelt sich um die Cartoons *RABBIT FIRE* (USA 1951), *RABBIT SEASONING* (USA 1952) und *DUCK! RABBIT! DUCK!* (USA 1953).

Die erste Szene, die hier betrachtet werden soll, ist das erste Zusammentreffen von Bugs und Elmer. Elmer Fudd, bekleidet mit Rüstung und Wikingerhelm, ist mit einem Speer bewaffnet und tritt zunächst alleine auf. Seine Intention macht er dem Zuschauer unmissverständlich klar: »Be vewy quiet, I'm hunting wabbits!«. Wenig später, nachdem er zuerst Spuren und dann die Behausung Bugs Bunnys gefunden hat, stochert er wild mit seinem Speer im Hasenbau herum und singt zur Melodie des bekannten Walkürenmotivs den schmetternden Schlachtruf »Kill the wabbit!«. Kurz danach wird von ihm auch der lautmalerische Walkürenruf zitiert. Der fest zur Tat entschlossene, aber einfältige Jäger scheint den verwunderten Bugs Bunny indes nicht als potentielltes Beutegut zu erkennen.

Zunächst spiegelt diese Szene einige bekannte Charakteristika der beiden Hauptfiguren wider. Der Ausdruck »Be vewy quiet, I'm hunting wabbits« – nach dem stürmisch-lauten Eingangsgewitter samt dramatischer Holländer-Ouvertüre eine paradoxe, und daher besonders reizvolle sprachliche Wendung – sowie der Ausruf »Wabbit twacks!« finden sich bereits in Tex Avery's Cartoon A WILD HARE aus dem Jahr 1940. Dass der zuweilen sehr ungeduldige Elmer Fudd einerseits ungestüm mit seiner Waffe umzugehen weiß, andererseits aber nicht einmal einen Hasen erkennt, wenn er ihm gegenübersteht, erfährt der Zuschauer z. B. im Chuck-Jones-Cartoon RABBIT SEASONING aus dem Jahr 1951.

Was die Provenienz der verwendeten Musikausschnitte angeht, so sei zunächst Elmers vorübergehende Walkürenrolle beleuchtet. Walküren, göttliche Kriegerinnen und Aufleserinnen gefallener Helden (Wapnewski 2007, 138), sind bei Wagner sowohl mit Rüstung und Speer ausgestattet als auch zu ungestüme Wildheit fähig. Dies zeigt sich besonders im sogenannten *Walkürenritt*, dem stürmischen Beginn des dritten Aktes aus

Wagners *Walküre*. Eine zusätzliche Aufgabe dieser Kriegerinnen besteht in der Verkündung des bevorstehenden Todes für tapfere Helden, man denke etwa an Brünnhildes Todesbotschaft an Siegmund. Genau das tut Elmer gegenüber dem Leinwandstar Bugs Bunny: »I'm going to kill the Wabbit!« ist seine unzweideutige Botschaft, die er entsprechend leidenschaftlich vorträgt. Die passenden filmmusikalischen Schlagworte lauten hier also zu gleichen Teilen »Wild- bzw. Entschlossenheit« und »Todesbotschaft«, was bereits auf das tragische Ende dieses Cartoons voraus weist.

Die musikalische Reaktion Bugs Bunnys auf diese Provokation fällt erstaunlich gelassenen aus. Zu den Worten »O mighty warrior of great fighting stock« erklingt Siegfrieds einprägsamer Hornruf. Diese Musik würde auf den ersten Blick eher zu Elmer Fudd passen, da dieser später noch in Siegfrieds Rolle schlüpfen wird. Der Verwendungszusammenhang dieses Motivs im zweiten Aufzug von Wagners *Siegfried* passt jedoch, z. B. unter dem Titel »unverhoffte Begegnung«, in dieser Szene durchaus auch zu Bugs. Als der junge Siegfried – wie Elmer zugleich Märchenheld und »tumber Tor« (Dahlhaus 2011, 182) – direkt vor Fafners Höhle versucht, durch sein Horn mit der ihm umgebenden Natur Kontakt aufzunehmen, misslingt dies zunächst. An ein Waldvöglein richtet er die Worte: »Einer Waldweise, wie ich sie kann, der lustigen sollst du nun lauschen: nach lieben Gesellen lockt' ich mit ihr: nichts bess'eres kam noch als Wolf und Bär. Nun lass' mich seh'n, wen jetzt sie mir lockt: ob das mir ein lieber Gesell?« Nachdem Siegfried aber allzu frühzeitig mit seinem Hornmotiv den Drachen geweckt hat, stellt er sarkastisch fest: »Da hätte mein Lied mir 'was Liebes erblasen!« (Wagner 1987a, 703). Bugs, den Jones als »Anti-Revolutionär« charakterisiert (Barrier/Spicer 1969, 37), erkennt in der Cartoonszene mit Elmer gleichfalls, dass *diese* Begegnung kein glückliches Zusammentreffen

ist.⁶ Die zweite Szene aus *WHAT'S OPERA, DOC?*, die hier näher betrachtet werden soll, ist das Zusammentreffen von Elmer und »Brünnhilde«:

Um Elmer abzulenken, hat sich Bugs Bunny aufreizend als Frau verkleidet – eine Strategie, die von ihm aus unzähligen Cartoons bereits bekannt ist. Und wieder fällt Elmer auf die Täuschung herein und folgt heillos-verliebt der Angeboteten. Doch hier scheint Elmer einer ganz besonderen Frau verfallen zu sein, die überdies gekonnt effektivvoll auf einem überaus korpulenten Schimmel einen steilen Berg hinunter reitet.⁷ Elmer – alias Siegfried – erblickt in Bugs Brünnhilde und bekräftigt dies durch seine tönende Umschmeichelung »O Bwunhilda, you're so wovely«. Der Ausdruck »Isn't she wovely?!« wurde Elmer bereits in vielen anderen Cartoons immer dann in den Mund gelegt, wenn er vom listigen Bugs Bunny mit den Waffen einer Frau betört wurde. Brünnhilde lehrt den vorlauten Naturburschen Siegfried – auch das ist eine Parallele zu Elmer – nicht nur bei Wagner die (Ehr-)Furcht, sondern tatsächlich auch in *WHAT'S OPERA, DOC?*. Elmer wirkt daher – wie nach dem Genuss eines Wagnerschen Vergessenstrankes – benommen und scheint sich plötzlich nicht mehr an seine Jagdleidenschaft zu erinnern. Doch auch der »echte« Siegfried fiel schon bei der ersten Begegnung mit Brünnhilde einer groben Täuschung

⁶ Eine äußerliche Parallele zwischen Cartoon und Wagneroper sollte nicht unerwähnt bleiben: Elmers auffälliger Sprachfehler, der die Konsonanten »l« und »r« häufig zu einem »w« vereinheitlicht (»rabbit« wird z. B. zu »wabbit«), passt zu Wagners Vorliebe für diesen Buchstaben – man denke etwa an Siegmunds metaphorische Frühlingsode *Winterstürme wichen dem Wonnemond*. Die entstehenden Alliterationen geraten bei Elmer sogar zuweilen, wenn auch nicht besonders häufig, in die Nähe Wagnerscher Stabreime, z. B. das resultierende »Weturn my Wove«.

⁷ Die Korpulenz des Schimmels und das auffällige Gefälle des »Brünnhilden«-Hügels verweisen in ihrer bewussten Überzeichnung durch den Cartoondesigner Maurice Noble tatsächlich auf das Klischee von ausladenden körperlichen Proportionen vieler Operndiven sowie entsprechender »Wagnerbusen«, vgl. Goldmark 2005b, 157 und McKinnon 2008, 133.

zum Opfer: Wagners Protagonist hielt die auf einem Felsen schlafende Person zunächst für einen *Mann*.

Diese Zeichentrickszene wurde einer Sequenz aus dem Propagandacartoon HERR MEETS HARE aus dem Jahr 1945 nachempfunden (Goldmark 2005b, 143f). In diesem Cartoon versucht Bugs Bunny ebenfalls als falsche Brünnhilde einen ungebetenen Gast abzulenken. »Opfer« seines Täuschungsmanövers ist hier allerdings nicht der Hobbyjäger Elmer Fudd, sondern »Reichsjägermeister« Hermann Göring höchstpersönlich. Der von Stalling in HERR MEETS HARE gleichfalls verwendete Musikausschnitt wurde jedoch im Vergleich zu Franklyns Musik für WHAT'S OPERA, DOC?, insbesondere durch zusätzliche Blechblasinstrumente, hörbar überarrangiert: Während Wagners Musik an dieser Stelle wahrscheinlich aus rein ideologischen Gründen zur musikalischen Etikettierung des deutschen Kriegsgegners ausgewählt und bearbeitet wurde, kann dieses äußerliche Auswahlkriterium für die ausgedehnte Verwendung von Wagnermusik im Jahr 1957 allerdings kaum mehr gelten.

Zur Begegnung von Elmer und Brünnhilde in WHAT'S OPERA, DOC? erklingen überraschenderweise *keine* Musikausschnitte aus der Ring-Tetralogie, sondern größere Abschnitte aus der romantischen Oper *Tannhäuser*. So wurde die eigentlich für Wagner untypische Balletteinlage im Cartoon zur *Venusbergmusik* animiert⁸, während Brünnhildes Auftritt mit Teilen der *Tannhäuser*-Ouvertüre unterlegt wurde. Dieselbe Melodie liegt auch dem folgenden Liebesduett *Return my Love* zu Grunde.

⁸ Dies kann durchaus als Verweis auf den berühmten Skandal bei der Pariser Erstaufführung des *Tannhäuser* 1861 gelten, bei dem vor allem der frühzeitige Auftritt des geforderten Balletts zur besagten Venusbergmusik kurz nach Beginn des ersten Aufzugs vom elitären Pariser Jockey-Klub moniert wurde.

Die auffällige Präsenz des *Tannhäusers* in dieser Cartoonsequenz wurde vom Musikwissenschaftler Daniel Goldmark damit begründet, dass Ausschnitte dieses Bühnenwerkes 1852 die ersten in den USA gespielten Musikstücke Wagners gewesen seien und sich seitdem insbesondere die Ouvertüre dort besonderer Beliebtheit erfreute. Dabei stützt er sich auf Analysen des Repertoires US-amerikanischer Orchester (Goldmark 2005b, 140). Doch auch der Kontext der betreffenden Musikbeispiele bei Wagner liefert interessante Rückschlüsse: So unterstreicht z. B. Bugs' und Elmers graziles Ballett zur *Venusbergmusik* die Verblendung Elmers, da sich auch sein »Vorbild« Tannhäuser im Venusberg – einer Art Bordell – zur gleichen Musik durch die allzu sinnlichen Reize der Venus von seiner Liebe zu Elisabeth ablenken ließ.

Kurz nach dem Cartoon-Ballett flieht der immer noch verkleidete Bugs zurück auf den Brünnhildenfelsen, weshalb ihn Elmer alias Siegfried mit den Worten »Return my Love« zur Rückkehr aufruft. Der originale Textanfang des hier zitierten Pilgerchores aus dem *Tannhäuser* lautet »Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schaun und grüßen froh deine lieblichen Auen; nun laß' ich ruhn den Wanderstab, weil Gott getreu ich gepilgert hab'!« (Wagner 1987b, 244). Zwar werden hier die schönen Landschaften der thüringischen Heimat und keine Personen besungen, aber auch hier geht es – anders als bei der ersten Begegnung von Bugs und Elmer – um ein glückliches *Wiedersehen*. In Michael Malteses Text von *Return my Love* findet sich zudem eine Anspielung auf das erste Zusammentreffen Siegfrieds mit Brünnhilde bei Wagner. So singt Elmer »a longing burns deep inside me« (»Ein Sehnen brennt tief in mir«), während Siegfried seiner Angebeteten im gleichnamigem Bühnenwerk bekennt: »Ein zehrendes Feuer ist mir entzündet: die Glut, die Brünnhilds Felsen umbrann, die brennt mir nun in der Brust!« (Wagner 1987a, 733).

Die letzte Szene, die ich aus diesem Cartoon näher beleuchten möchte, ist das tragische Schlussbild, nachdem Elmer mit Hilfe seiner übernatürlichen Kräfte tatsächlich sein Opfer erlegt hat und nun, entsetzt von der begangenen Tat, Bugs Bunny reuevoll in seinen Armen davonträgt. Dieser Cartoonschluss wirkt in seiner Affektivität gleichzeitig künstlich und Wagner-typisch. Doch Elmers Reue ist zunächst ebenfalls eine Reminiszenz an frühere Cartoons. So fließen bei Elmer bereits in *A WILD HARE* Sturzbäche aus animierten Tränen, während er schluchzend die Worte hervorstößt: »I killed him! I killed him! I'm a murderer, I'm a wabbit killer! What did I done? I killed the poor little wabbit! Why did I do it? Why did I do it?« Dieses Wagner-typische Spiel mit der Psyche wird in der Schlusszene aus *WHAT'S OPERA, DOC?* musikalisch passend begleitet: Es erklingt ein weiterer Ausschnitt aus dem Pilgerchor, dessen chromatisch sequenzierter Melodieabschnitt als *Erinnerungsmotiv der Reue* bezeichnet werden kann (Windsperger o. J., 17). Der Text dazu lautet »Durch Sühn' und Buß' hab' ich versöhnt den Herren, dem mein Herze fröhnt, der meine Reu' mit Segen krönt [...]« (Wagner 1987b, 245). Auch hier geht es um ein entscheidendes Schlagwort, das die Auswahl dieses Zitats an dieser Stelle im Cartoon begründete: Reue oder der immerwährende Wunsch nach Vergebung bzw. Erlösung.

IV. Zusammenfassung

An den drei ausgeführten Beispielen habe ich aufgezeigt, dass die Filmmusik nicht willkürlich gesetzt, sondern geschickt und passend zur Animation zitiert wurde. Milt Franklyn setzte dabei die Arbeitsweise seines Mentors Carl Stalling fort, mittels eines besonderen Gedächtnisses für filmmusikalische Verwendungszwecke im Sinne eines Stummfilm-pianisten fertige Musikstücke oder –ausschnitte zu benutzen. Die in *WHAT'S OPERA, DOC?* zu sehenden Stereotype Wagnerscher Figuren und Charakteristika sind zudem bereits in zahlreichen anderen Cartoons zu sehende typische Merkmale von Bugs und Elmer selbst, die passend in Wagners musikdramatischen Kosmos versetzt wurden. Da also die charakteristischen Eigenheiten beider Figuren auch in *WHAT'S OPERA, DOC?* beibehalten wurden, handelt Elmer z. B. situativ wie eine Walküre, Siegfried oder Wotan. Dabei bleibt er jedoch stets er selbst.

V. Ausblick: Wagner und (kein) Ende

In diesem Abschnitt soll auf weitere Cartoons mit Wagnermusik hingewiesen werden, für die der hier vorgestellte Analyseansatz benutzt werden kann. Ich beschränke mich dabei auf zwei Beispiele: die Cartoons *RHAPSODY RABBIT* (USA 1946, Friz Freleng) und *SATAN'S WAITIN'* (USA 1954, Friz Freleng).

1.) Im Warner-Bros.-Cartoon *RHAPSODY RABBIT* tritt Bugs Bunny als virtuoser Pianist mit Franz Liszts *Zweiter Ungarischer Rhapsodie* in

Erscheinung. Er gerät dabei während des Spiels zunehmend in Konkurrenz zu einer namenlosen Maus. Die von Carl Stalling zusammengestellte Musik wird vor dem Auftritt Bugs Bunnys durch ein Wagner-Zitat eingeleitet, dem so genannten »Heldenmotiv« des erwachsen gewordenen Siegfried aus der *Götterdämmerung*. Die Auswahl dieser Musik, die auf den ersten Blick nicht zur Handlung des Cartoons zu passen scheint, ergibt sich wieder aus dem inhaltlichen Kontext des Musikbeispiels. Bevor sich Siegfried von Brünnhilde verabschiedet, fordert ihn diese auf neue Heldentaten zu vollbringen (»Zu neuen Thaten, theurer Helde!«, Wagner 1987c, 757). Diese Ermutigung richtet sich durch das zitierte »Heldenmotiv« auch an den Virtuosen Bugs Bunny, der bereit ist, sich tapfer den technischen Herausforderungen des Lisztschen Klaviersatzes zu stellen.

2.) Im Cartoon *SATAN'S WAITIN'* verliert Kater Sylvester bei einer Verfolgungsjagd das erste der berühmten ›neun Katzenleben‹ und wird als vorzeitige Warnung vor dem endgültigen Ende nicht in den Himmel, sondern in die Hölle geschickt. Während seiner Reise erklingt ein längerer Abschnitt aus dem Vorspiel des ersten Aufzugs aus Wagners *Siegfried*. Deutlich ist sowohl das hämmernde *Nibelungenmotiv*⁹ als auch das klagende *Wehe-Motiv* zu hören. Auch das passt zur beklemmenden Atmosphäre, die der verängstigte Kater bei seiner Höllenfahrt aushalten muss: Bereits im *Rheingold* wird die Reise nach Nibelheim als Exkursion in eine »industrielle Vorhölle« geschildert, in der der Nibelung Alberich als Diktator ein strenges Regiment führt (vgl. Wapnewski 2007, 84f). Im Cartoon taucht zwar nicht Alberich, aber immerhin Satan als übermächtiger Herrscher der Unterwelt auf.

⁹ Im Cartoon wird das Nibelungenmotiv hörbar durch Klavierklänge verstärkt, im »Rheingold« verlangt Wagner zur klanglichen Verdeutlichung dagegen 18 (!) Ambosse.

Schon während der Credits wird der aufmerksame Rezipient mit Wagnermusik konfrontiert. Zu einem feuerrot glimmenden Bildhintergrund erklingt der Schluss des imposanten Orchestervorspiels zum dritten Aufzug aus Wagners *Siegfried*. Sylvesters Höllenfahrt wird vor allem durch das so genannte *Schicksalsmotiv* angekündigt, das auch bei der Todesbotschaft Brünnhildes an Siegmund musikalisch eine wichtige Rolle spielt. So verrät also bereits der Vorspann, dass sich in diesem Cartoon Sylvesters persönliche Schicksalsfrage entscheiden wird. Auch hier ist die Inspiration für Stallings Filmmusik im Kontext des Originalmusikbeispiels zu suchen.

Richard Wagners Werk erfährt durch den Hollywoodcartoon also keineswegs eine nachteilige, oder gar verfälschende Rezeption. Die inhaltlichen Querbezüge sind, auch wenn sie z. T. nur über Schlagworte hergestellt wurden, bei genauerer Recherche durchaus erkennbar. Und so scheint auch der unerschütterliche Enthusiasmus des für diesen Aufsatz namensgebenden Schlachtrufs »Kill the Wabbit!« nicht nur die Begeisterung der Cartoonschaffenden, sondern auch die bisweilen kindliche Verehrung einiger Wagnerzeitgenossen für ihren »Meister« auszudrücken:

Hans [von Bülow] ist seit ein paar Tagen bei mir, und ich [Franz Liszt] konnte ihm die Freude nicht entziehen, Dein *Walhall* zu beschaulichen; und so klimpert und klappert er das Orchester am Klavier, während ich die Gesangs-Stimmen heule, stöhne und brülle.
(Liszt 1987, 582)

Spätestens hier erweist sich Elmer Fudd als Richard Wagners würdiger Vertreter.

Literatur

- Adamson, Joe (2005) Witty Birds and Well-Drawn Cats: An Interview with Chuck Jones (1971). In: *Chuck Jones. Conversations*. Hrsg. v. Maureen Furniss, Jackson (Mississippi), S. 49–88.
- Barrier, Michael/Spicer, Bill (2005) An Interview with Chuck Jones (1969). In: *Chuck Jones. Conversations*. Hrsg. v. Maureen Furniss, Jackson (Mississippi), S. 20–48.
- Barrier, Mike (2002) An Interview with Carl Stalling. In: *The Cartoon music Book*. Hrsg. v. Daniel Goldmark und Yuval Taylor. Chicago, S. 37–60.
- Dahlhaus, Carl (2011) *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart (4. Auflage).
- Goldmark, Daniel (2005) *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley und Los Angeles.
- Jones, Chuck (1995) *The Carl Stalling project Volume 2. More music from Warner Bros. Cartoons 1939-1957* (= Booklettext der CD). Burbank und New York, S. 8.
- Jones, Chuck (2002a) Interview mit der Academy of Achievement (1993). In: *Chuck Jones. Conversations*. Hrsg. v. Maureen Furniss, Jackson (Mississippi), S. 156–167.
- Jones, Chuck (2002b) Music and the Animated Cartoon. In: *The Cartoon music Book*. Hrsg. v. Daniel Goldmark und Yuval Taylor, Chicago, S. 93–102.
- Liszt, Franz (1987) Franz Liszt an Wagner. Weimar, 1. August 1856. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 582.
- Maltin, Leonard (1987) *Of Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons*. New York (2. Auflage).
- McKinnon, Robert J. (2008) *Stepping into the Picture. Cartoon Designer Maurice Noble*, Jackson (Mississippi).
- Wagner, Richard (1987a) Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend. Zweiter Tag: Siegfried. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 659–750.
- Wagner, Richard (1987b) Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Grosse Romantische Oper in drei Akten. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 221–263.
- Wagner, Richard (1987c) Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend. Dritter Tag: Götterdämmerung. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 751–820.

Wapnewski, Peter (2007): *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*. München (5. Auflage).

Windsperger, Lothar (o. J.) *Richard Wagner. Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen für Klavier mit übergelegtem Text*. Hrsg. v. Lothar Windsperger, Bd. 1, Mainz.

Empfohlene Zitierweise

Gerwin, Carsten: »Kill the Wabbit!« – Richard Wagner im Hollywood-Cartoon. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 78–93, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p78-93>.

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.

Oper als Filmexperiment. Katie Mitchells Dekonstruktion intermedialer Inszenierungsstrategien in *Al gran sole carico d'amore*

Ulrike Hartung (Bayreuth)

Das Musiktheater als intermediale Anlage hat sich technische Medien mit ihrer Entstehung seit jeher einverleibt: Das Integrieren des Mediums Film in Musiktheaterproduktionen ist mitnichten eine zeitgenössische Erfindung. Die Geschichte des Films im Musiktheater reicht weit zurück in das frühe 20. Jahrhundert, als schon Alban Berg für seine ›Lulu‹-Komposition Filmprojektionen vorsah. Damals eine absolute Neuerung und durch den Komponisten eingesetzt, bedienen sich Regisseure dieses technischen Instruments seit den 1980er Jahren, *dem* Jahrzehnt des Videos, als Erweiterung der Bühnennmittel.

Der Film weist ein breites Einsatzspektrum auf, das nicht nur Dinge zeigen kann, die mit herkömmlichen Mitteln des Theaters nicht darzustellen wären. Er kann auch, und das ist vielleicht einer der Gründe, wieso er in aktuellen Bühnenproduktionen geradezu omnipräsent zu sein scheint, eine räumliche Spannung erzeugen wie kein anderes Mittel. Das Einbringen der Zweidimensionalität des Films in die Dreidimensionalität des Bühnenraums verändert die räumlichen Verhältnisse fundamental. Ein Oszillieren zwischen den Dimensionen wird zur ästhetischen Möglichkeit für die Bühne.

Seit den 1990er Jahren schließlich gehört Film auch auf der Opernbühne zum inszenatorischen Standardrepertoire. Inszenierungen im Umfeld selbstbewussten Regietheaters sind ohne den Einsatz von Filmprojektionen mittlerweile kaum noch denkbar. Durch aktuelle Tendenzen, die sich von

der Ästhetik des Regietheaters wegbewegen, indem sie die Partitur als Zentrum einer musiktheatralen Aufführung zugunsten eines freieren Umgangs mit ihr verabschieden, kommt diesen Gestaltungsmitteln eine neue veränderte Rolle zu. Die Absage an einen logozentrischen Umgang mit der Vorlage in der Aufführung, die alle weiteren Mittel dominiert, ist eine Entwicklung, die Hans-Thies Lehmann in seinem Essay *Postdramatisches Theater* schon Ende der 1990er Jahre für das Schauspiel konstatierte. Auch wenn weder die Forschung noch die Öffentlichkeit generell davon Notiz genommen hat, betreffen ähnliche Umwälzungen seit ca. einem Jahrzehnt auch die Oper und das Musiktheater allgemein. Die schrittweise Ablösung von der Partitur, die in der Oper ein noch viel größeres Bollwerk darstellt(e) als der Dramentext im Schauspiel, eröffnet nun neue Möglichkeiten für den Umgang mit anderen Gestaltungsmitteln der Bühne, so auch für den Film.

Film wird nicht mehr nur für (Illustrations-)Effekte eingesetzt, um Dinge erscheinen zu lassen, die anders auf der Bühne nicht gezeigt werden könnten. Weil sie zum Beispiel entweder innere Vorgänge einzelner Figuren bzw. deren Konstellation betreffen; oder weil sie ganz pragmatisch zu aufwendig und zu groß in ihrer Erscheinung für eine direkte Bühnenumsetzung sind. Nun können sie aufgrund der Möglichkeit der Fokusverschiebung – inhaltlich wie auch formal-ästhetisch – Dreh- und Angelpunkte ganzer Aufführungen bilden und ermöglichen ungewöhnliche, meist stark selbstreflexive Perspektiven auf die Oper als musiktheatrales Phänomen. Katie Mitchells *Al gran sole carico d'amore*¹ ist ein besonderes Beispiel für diese Praxis.

¹ Eine Kooperation der Berliner Staatsoper mit den Salzburger Festspielen 2009/2012.

Die *Azione scenica*, wie Luigi Nono seine Komposition nennt, 1975 in der Mailänder Scala uraufgeführt, beschreibt einige Schlüsselereignisse in der Geschichte des Kommunismus und umfasst einen Zeitraum von ca. 100 Jahren: von der Pariser Kommune im Jahr 1871 bis zum Vietnamkrieg in den 1960er und -70er Jahren. Das Libretto besteht aus einer Aneinanderreihung von Zitaten aus historischen und fiktionalen Dokumenten von Autoren wie Marx, Lenin, Brecht, Pavese und Che Guevara. Es gibt keine Personen und Szenen im herkömmlichen Sinne und damit auch keine kausal-narrative Handlung. Das Libretto ließe sich mehr als fragmentierte Landschaft aus Zitaten beschreiben. Nonos Dokumentation von ausgewählten Ereignissen in der Geschichte des Kommunismus ist insofern einzigartig, als sie den Fokus auf die Frauen richtet, die an dieser Geschichte teilhatten. Jürg Stenzl fasst dies in seinem Artikel zu *Al gran sole carico d'amore* in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters so zusammen:

An die Stelle einer erzählenden Handlung treten prismatisch ineinander greifende Bilder dramatischen, lyrischen, erzählenden und reflektierenden Charakters von kämpfenden, leidenden und sterbenden Frauen in revolutionären Situationen und Prozessen [...] Diesen Märtyrerinnen meist gescheiterter Revolutionen ist keine realistische Stimme verliehen, sondern auf dem Weg einer totalen Entindividualisierung werden ihre Stimmen der Hoffnung, des Widerstands, der Schönheit zu einem zweiteiligen Gefüge geschichtet. (Stenzl 1991, 462)

Das Zentrum des ersten von zwei Teilen bildet Louise Michel, eine zentrale Frauenfigur der Pariser Kommune von 1871. Das Libretto verknüpft diese mit 80 Jahre später stattfindenden politischen Ereignissen in Kuba und Bolivien um Tania Bunke, eine Gefährtin Che Guevaras. Am Ende des ersten Teils führt Nono eine der zentralen Figuren des zweiten Teils ein: die russische Mutter, eine fiktive Figur, die Maxim Gorkis Roman *Die Mutter*

(1906/1907) entstammt. Neben ihr beherrschen den zweiten Teil eine größere Vielfalt an Personen, Ländern und politischen Ereignissen das Geschehen. Diesem fragmentarischen Charakter des Librettos entspricht auch die Musik.

Der Musik ist, obwohl sie in allen Details ausgearbeitet und in der Partitur fixiert ist, eine spezifische Mobilität eigen, sowohl im Hinblick auf die Besetzung als auch auf die Charakteristik der einzelnen Abschnitte. So wie der Text eine szenische Erzählung stets bricht [...] baut sich die Musik aus vergleichsweise kurzen geschlossenen Einheiten von zwei bis fünf Minuten Dauer auf. (Stenzl 1991, 463)

Mitchells Arbeit entfernt sich zwar einerseits von der Vorstellung der musikdramatischen Vorlage als Zentrum der Inszenierungsarbeit, dem sich alle anderen Bestandteile der Aufführung unterordnen; andererseits bildet der fragmentarische und zergliederte Charakter der Vorlage gleichermaßen den ästhetischen Ausgangspunkt und die Methode der szenischen Ausarbeitung. Dieser findet Ausdruck in Form eines auf der Bühne live produzierten Films, der sich erst im Moment seines Entstehens vollendet.

Was innerhalb dieses Szenarios auf den ersten Blick auffällt, ist die deutliche Trennung nicht nur von Ton- und Bildspur, sondern auch eine weitreichende Zergliederung innerhalb beider Spuren. Die Bühnensituation verdeutlicht das zunächst räumlich: Der Bereich des Orchesters und der Solisten befindet sich deutlich separiert und agiert völlig losgelöst vom Rest des Bühnengeschehens. Zentral auf der Bühne und über allem Geschehen thronend befindet sich eine große Leinwand, die mit einer Patina verleihenden Beschichtung versehen wurde. Auf sie wird eben jener Film projiziert, der in zwei weiteren Bereichen der Bühne, die sich direkt unterhalb der Leinwand befinden, live produziert wird: zum einen an einem langen Arbeitstisch, der mittig auf der Bühne steht, an dem überwiegend

Detail- und Großaufnahmen entstehen; zum anderen in mehreren kleinen, aufwendig gestalteten und mit unzähligen Requisiten versehenen Kammern im hinteren Bereich der Bühne, die den Film überwiegend mit Bildern der Figuren im historischen Setting speisen. Die Aufnahmen beider Bereiche werden live geschnitten und gemeinsam mit vorproduziertem Material auf der großen Leinwand zu einem Film zusammengefügt. Er zeigt die in der Partitur beschriebenen Figuren – die Produktion konzentriert sich dabei auf drei fiktionale Figuren: die russische Mutter, die Turiner Mutter und Deola – in ihrem historisch-politischen Kontext, eingebettet in einer in einem fiktiven Museum stattfindenden Rahmenhandlung. Parallel dazu gibt es eine gewissermaßen konzertante Aufführung von Luigi Nonos *Azione scenica*, für die sich neben den Solisten, die für ihre Partien immer wieder an die Rampe treten, der Chor im rechten hinteren Bereich der Bühne bereithält. Das Orchester befindet sich in einer Art Graben vor der gesamten Breite des Bühnengeschehens.

Es findet so eine Fragmentierung auf mehreren Ebenen statt: erstens eine generelle deutliche Trennung von Bild und Ton als übergeordnete Ebenen. Die Musik wird an einem deutlich markierten anderen Ort produziert als die visuellen Bestandteile der Aufführung. Regelbestätigende Ausnahmen bilden dabei lediglich Geräusche, die am Arbeitstisch, zumeist ebenfalls losgelöst vom dazugehörigen Bild, das zumeist in der Kulisse produziert wird, hervorgebracht werden. Diese Trennung stellt zweitens eine qualitative, »vertikale Fragmentierung« (Roesner 2009, 105) dar: In einer Szene, in der eine Figur gezeigt wird, die Tee trinkt, ist die Figur in einer Halbnahe-Einstellung zu sehen. Diese wird per Live-Schnitt mit einem anderen Darsteller verbunden, dessen Hand dann in einer Detail-Aufnahme die Teetasse hält. Des Weiteren kommt die Geräuschkulisse zu dieser Szene wiederum von einer anderen Position auf der Bühne.

Es finden hier also drei Aufführungsformen gleichzeitig statt:

- ein Musiktheater als Konzert – der Chor, die Solisten und das Orchester, von den bildproduzierenden Stätten separiert, reproduzieren den in der Vorlage notierten musikalischen Teil,
- ein Schauspiel als Pantomime – die Schauspieler in den nachgebauten Zimmern sowie am Arbeitstisch agieren stumm im Rahmen ihrer Rolle und
- ein Film als ›Dokumentation‹ – der fertige Film auf der Leinwand, der einerseits die historischen Szenerien zeigt, andererseits aber auch ihre Entstehung selbst dokumentiert, im Sinne eines Produktes eines Arbeitsprozesses, innerhalb dessen die Akteure auf und hinter der Bühne verankert sind. Die Ästhetik des Produktes scheint dabei den gleichen Stellenwert zu haben wie der offen zur Schau gestellte Prozess seiner Entstehung.

All diese Produktionsprozesse sind nämlich dabei voll und ganz einsehbar und werden sogar so ausgeführt, z. B. auf einem gut ausgeleuchteten Tisch am vorderen Bühnenrand, dass sie sehr gut zu beobachten sind. Somit wird auf die Splittung dessen, was schließlich als in sich geschlossener Film auf der Leinwand erscheint, besonders aufmerksam gemacht. Dies führt von einer Zergliederung der Entstehung auf Produktionsseite zu einer Zergliederung der Wahrnehmung auf Rezeptionsseite. Dabei steht dem Rezipienten zu jedem Zeitpunkt der Aufführung frei zu entscheiden, welchem Bereich der Aufführung er seine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwendet; beziehungsweise dies eben nicht zu tun und beständig zwischen den einzelnen Ebenen hin und her zu wechseln. Roesner nennt dies ein »Kontinuum an Wahrnehmungsangeboten, d[as] zwischen Einladungen zur Synthese und irritierenden Dissoziationen schwank[t]«. (Roesner 2009, 107)
Als Zuschauer könne man, so Roesner weiter,

in beinahe jedem Moment der Aufführung zwischen einer *suspension of disbelief* und einer *affirmation of disbelief* wählen, da die Angebotspalette stets sowohl immersive Fiktion als auch das verfremdende Ausstellen ihrer Gemachtheit umfasst. (ebd.)

Die Partitur als Vorlage, in ihrer Verfasstheit und in der musikalischen Ausführung unberührt, wird zum Ausgangspunkt für ein Experiment – für eine Versuchsanordnung –, an dem alle Anwesenden beteiligt sind. Auf hohem technischem und ästhetischem Niveau wird hier vor den Augen des Publikums experimentiert. Ziel des Experiments könnte die Beantwortung essenzieller aufführungspraktischer Fragen sein wie: Was kann der auf Bühnen mittlerweile omnipräsente Film mit seinen technischen und ästhetischen Möglichkeiten eigentlich für die Oper leisten? Gerade für eine Oper, die den Regietheater-typischen Aktualisierungen nicht zugänglich ist?

Diese Fragestellungen führen schließlich auf eine Reflexion dieses Mediums selbst sowie seines Einsatzes zurück. Es tritt als Thema der Aufführung in den Vordergrund, nicht nur im Sinne eines virtuosen Umgangs mit seinen ästhetischen Potenzialen, sondern auch und gerade in Bezug auf die ihm spezifisch eigene Materialität: Technische Mittel lassen die Optik des Films bewusst altern. Das Filmmaterial, das künstlich mit Kratzern und Beschädigungen der Ästhetik alter Filme folgt, konsumiert sich scheinbar selbst. Immer wieder wird der ablaufende Film unterbrochen, weil er sich vermeintlich durch die Wärme des Projektors auflöst und verbrennt. Die eigene Vergänglichkeit, der eigene Status als Artefakt sowie auch die eigene Historizität – nicht nur die der musikdramatischen Vorlage und ihrer Sujets – formulieren sich hier und gewinnen eine Gestalt. Es ist ein aufregendes Spiel innerhalb des Spannungsfeldes von »live« und »mediatisiert«. Diese »Live-Mediatisierung« ist das Ergebnis eines intermedialen, selbstreflexiven Experiments und im Grunde zu verstehen als

Kombination dessen, was eigentlich die Bühne vom Film so fundamental und vermeintlich unüberbrückbar unterscheidet: Der Film wird hier zu einer ästhetischen Darstellungsform, die genauso der Vergänglichkeit unterliegt wie das Theater. Im Moment ihres Erscheinens ist sie auch schon wieder passé.

So ist allerdings dieses Experiment keineswegs reiner Selbstzweck, wie auch die Wahl des Stückes kein reiner Zufall ist. Es handelt sich um einen neuartigen innovativen Zugang zu einem so sperrigen, weil historisch wie regional stark gebundenen Stück. Mitchell akzeptiert seine politische Nichtverlegbarkeit und historische Gebundenheit an seine Entstehungszeit und erschafft dennoch durch ihre technisch hoch elaborierte filmische Installation eine theatrale Erscheinungsform, die sich mit der Vorlage und ihren Eigenheiten auf besondere, spezifisch-technische Weise auseinandersetzt. Auch Stenzl bemerkt den besonderen Modus des Stückes, in dem nicht *eine* Geschichte im Zentrum steht, »sondern bewußt aus gegenwärtiger Perspektive gesehene Aspekte und Fragestellungen an die Geschichte, an das Geschichtsbewußtsein [...] und eine Befragung von Vergessenen der Geschichte [...]« (Stenzl 1991, 462).

So versucht auch Mitchells Zugang nicht, dieser Historizität und Regionalität eine andere – zeitgenössische oder aktualisierende – Lesart des Stückes überzustülpen oder mit mehr oder weniger hermeneutischer Gewalt aus dem Libretto zu extrahieren.² Er steht in seiner Komplexität im Hier und Jetzt dem Regietheater – beispielsweise eines Peter Konwitschny, der ebenfalls Nonos *Azione scenica* 2011 in Leipzig inszenierte – diametral gegenüber: Es gibt keine chronologische Abfolge von Zeichen mehr, die

² Ein Gegenbeispiel dazu wäre Peter Konwitschnys Inszenierung desselben Stückes in Leipzig 2011, die dem 20. Jahrestag der Friedlichen Revolution in Leipzig gewidmet war.

durch Dechiffrierung am Ende eine Lesart des Werkes durch den Regisseur in der gewohnten Eindeutigkeit erkennen ließe. Die Dechiffrierung, so denn eine stattfindet, geschieht immer im Hier und Jetzt, im Augenblick der Rezeption: Der Rezipient muss permanent selbst entscheiden, was er in seine persönliche Wahrnehmung einbeziehen und was er ausklammern möchte. Durch »das Ausschnitthafte der Wahrnehmung«, wie es bei Lehmann heißt, das hier »zur unvermeidlichen Erfahrung« (Lehmann 1999, 150) wird, greifen auch herkömmliche Kategorien der Beschreibung im Sinne eines linearen Etwas-steht-für-etwas-Anderes nicht mehr.

Wo das Regietheater seit einigen Jahrzehnten versucht, den Repertoirestücken eine zeitgenössische Vergegenwärtigung u. a. durch technische ›Aufrüstung‹ zu verschaffen, in dem Sinne, dass der Rezipient eine Anbindung an seinen technisierten Alltag erhält, bietet Mitchells Produktion als Experiment hauptsächlich eine Reflexion genau dieser technischen Mittel. Neben der Thematisierung des eigenen Status als Artefakt, das einer Vergänglichkeit unterliegt, betrifft diese auch ihre Einsatzmöglichkeiten: Wo bspw. Großaufnahmen die dem Theater eigene Distanz dem Darsteller gegenüber ›normalerweise‹ verringern sollen, fragmentieren sie sie hier und vergrößern diese Distanz somit gleichermaßen. Die Darstellung der Figuren auf der Leinwand wird aus Aufnahmen verschiedener Darsteller zusammengesetzt. Die verstärkte Kohärenz der Figur in der Wahrnehmung, wie man sie dem Bühnendarsteller im Vergleich zu seinem mediatisierten Abbild im Film annimmt, wird somit ins Gegenteil verkehrt. Der ständige offen gezeigte Wechsel zwischen in-der-Rolle-Sein und außerhalb – oder sogar »Techniker«-Sein führt dazu, dass der Darstellerkörper im Film der konsistentere ist, da man ihm über einen längeren Zeitraum in der Rolle folgen kann, als dem tatsächlichen Körper aus Fleisch und Blut auf der

Bühne.³ Das zeigt, dass es bei diesem Einsatz von Film eben nicht nur darum geht, Dinge darstellen zu können, die so auf der Bühne nicht darstellbar sind, sondern es kann vielmehr als ein Nachdenken verstanden werden; darüber, was der Einsatz von Mediatisierung in Kombination mit dem lebendigen Darsteller(körper) für Auswirkungen auf selbigen wie auch auf dessen Wahrnehmung durch den Rezipienten hat – insbesondere in einem musikalischen Kontext: gerade für die Oper, für die die leibliche Präsenz des Sängers sowie das unmediatisierte Erklingen von dessen Stimme von besonderer Bedeutung, ja konstitutiv, ist.

Auch der Status von Theater und Film selbst ändert und relativiert sich, wenn sie zusammen – simultan – in ›Erscheinung‹ treten: Ein solches ›interface‹ betont auf eine spezifische Weise einerseits den ihm eigenen Artefaktstatus, andererseits aber eben auch ganz besonders »the actual aspect of performance« (Lavender 2006, 63).

So kann ein solches Projekt nicht nur einiges über das zugrundeliegende Stück in Erfahrung bringen, sondern eben auch über Möglichkeiten seiner Inszenierung, jenseits des Regietheaters, im Verständnis einer lebendigen Vergegenwärtigung auf der Bühne. Der Film als Mittel für die Musiktheaterbühne erschöpft sich also keineswegs in der Illustration innerer bzw. übergroßer äußerer Vorgänge oder technischer Aufrüstung z. B. zum Zwecke der optischen ›Aktualisierung‹. Im Gegenteil, es ermöglicht potenziell neue Umsetzungs- und Ausdrucksformen, die jenseits von

³ So beschreibt es Florian Leitner in Bezug auf das Phänomen ›Echtzeitfilm‹: »Während elektronisch produzierte Bilder häufig mit Flüchtigkeit assoziiert werden und der menschliche Körper als Anker von Beständigkeit und ›echter‹ Realitätserfahrung gilt, erweisen sich in den Echtzeitfilmen die Bilder als das Beständigere und der Körper als Ort des Flüchtigen. Die Divergenz zwischen performativer und piktoraler Ästhetik präsentiert sich hier [...] als Divergenz zwischen einer piktoralen Ästhetik des Hyperrealen und einer performativen Ästhetik des Verschwindens«. (Leitner 2010, 283)

Beliebigkeit und Behelfsmäßigkeit zur Entfaltung kommen und somit neue Perspektiven auf die Stoffe sowie auf die Gattung Oper selbst eröffnen können.

Literatur

- Lavender, Andy (2006) *Mise en scène, hypermediacy and the sensorium*. In: *Intermediality in Theatre and Performance*, Hrsg. v. Freda Chapple und Chiel Kattenbelt, New York: Rodopi, S. 55–66.
- Lehmann, Hans-Thies (1999) *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Leitner, Florian (2010) Fassbinders Ästhetiken der Weltsimulation... und das videotechnisch hochgerüstete Theater. In: *Welt – Bild – Theater*. Hrsg. v. Kati Röttger, Tübingen: Narr, Bd. 1, S. 271–284.
- Roesner, David (2009) »An entirely new art form«. Katie Mitchells intermediale Bühnen-Experimente. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 24/2, S. 103–121.
- Stenzl, Jürg (1991) Artikel »Al gran sole carico d'amore«. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. v. Carl Dahlhaus, München, Bd. 4, S. 462–463.
- Weber, Franziska (2010) Real Live? Die multimediale theatrale Performance im Spannungsfeld von Unmittelbarkeitserfahrung und Gegenwartssimulation – eine erste Projektskizze. In: *Performing Inter Mediality*. Hrsg. v. Jürgen Schläder, Leipzig: Henschel, S. 130–149.

Empfohlene Zitierweise

Hartung, Ulrike: Oper als Filmexperiment. Katie Mitchells Dekonstruktion intermedialer Inszenierungsstrategien in *Al gran sole carico d'amore*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 94–105, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p94-105>.

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.

The silent maestro. Giacomo Puccini and the *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*.

Marco Bellano (Padova)

The film music practice of the silent era of cinema (1895–1927) was characterized by live performances of musicians during film screenings. As a result, every single film had a number of different scores, as the pieces of music were usually not original creations inspired by the film they accompanied, but a selection of fragments chosen from the ›classical‹ and ›popular‹ repertoires, or even improvisations inspired by the images appearing on the screen. This kind of practice, a true ›tradition of innovation‹, was sometimes pointed out by early cinema detractors as an evidence of motion pictures being »a parasite feeding upon the arts of the theatre« (Belasco 1919, 205). Contemporary studies in film history, on the other hand, fully acknowledge the importance of pre-existing compositions in shaping the aesthetic of film music. For this reason, the so-called ›repertoires‹ or music catalogues, which were intended to help cinema musicians select the most appropriate score for a particular film sequence, are regarded today as important sources for the development and strategies of musical choices in the cinema of that period. Those musical selections offer information on the musical and audiovisual preferences in silent cinema's practice. The presence of a specific composition, and the absence of another one, can be understood as symptomatic of what was desirable or not during silent film screenings, in terms of musical form and genre, emotional emphasis or recognizable references to different kinds of entertainment.

The importance of such repertoires as documents shall be empirically tested by studying the presence of a single composer's creations in one of the most complete and complex catalogues of music for silent films: the *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (1927) by Giuseppe Becce, Hans Erdmann and Ludwig Brav.

The aim of the present article is to comment upon the expression and shifts of purpose that affected pre-existing music in the repertoire practice of the silent era by describing and analyzing a consistent selection of musical excerpts from the *Handbuch*.

Giacomo Puccini's case serves as an appropriate study sample, not least because the relationship between cinema and the music of the Italian composer is relevant for a number of aspects. First of all, since the early years of cinema there has been a rich tradition of films whose story was inspired by Puccini's operas. Then, one should note the widespread influence of the Puccinian style on many film scores composed during the years of the transition to sound cinema and beyond. As Sabine M. Feisst remarked:

Most film scores of the 1930s and 1940s are based on compositional principles of the mid and late nineteenth century and are influenced by the music of Wagner, Verdi, Puccini, Delius or Richard Strauss, to cite only the most prominent names.« (Feisst 1999, 105)

Feisst also recalls that Herbert Stothart, one of the most influential composers working for MGM during the 1930s, talked about Puccini's music with Arnold Schoenberg (Feisst 1999, 108). But above all we can ascertain that during the silent era Puccini's music was the subject of theoretical discourse and practical experiments related to cinema. A peculiar case, for example, was a performance that took place on 26 March 1923

(when Puccini was still alive), at the Rialto Theater in New York. Hugo Riesenfeld created a show where film screenings alternated with musical interludes called *Classical Jazz*: light improvisations and arrangements based on the ›higher‹ musical repertoire. On that day, among Chopin and Gounod, the selection included also Puccini; we do not know, though, which exact compositions were featured in the show. With respect to theory and critical discourse, it is also opportune to mention the expression *Kino-Oper*, used by some German idealists well before sound cinema, and in explicit reference to Puccini's theatre. In that expression lies an underlying criticism of the musical taste and of the popularity of the composer's operas (Seidl 1926, 58). This fact tells clearly how little those authors understood both Puccini and cinema; however, it is an important evidence for the perception of a close relationship of those two cultural objects. In fact, more recently scholars have identified ›premonitions‹ of a cinematographic language in Puccini's dramaturgic technique. Michele Girardi, for example, referred to the beginning of the Second Act of *La Bohème*, when the music sets up a teeming city scene where the many characters (mixed choir, children's choir, solo singers) manage to be separately perceived by the audience, with a clarity of narration and staging that recall a well-executed film editing:

[...] Puccini managed to control a [...] great deal of events, assigned to small choral groups and solos, and he did that with appropriate synchronies and instantaneous speed, with an almost cinematographic disposition. (Girardi 1995, 137)¹

Another reference relating to Puccini's ›cinematic sensibility‹ is the embarkation scene at the end of the Third Act of *Manon Lescaut*, where the roll call of the sergeant and the answer of the women create a continuous

¹ »[...] Puccini riuscì a coordinare una [...] quantità di eventi, affidati a piccoli gruppi corali e ai solisti, e lo fece assicurando al contempo le opportune sincronie e una fulminea rapidità, con un taglio quasi cinematografico«.

background for the individual vocal actions of the protagonists, resembling acoustic ›close-ups‹. The various *a parte* moments let the audience hear what Manon and De Grieux are telling each other, in the middle of a huge crowd scene, creating an impression of surreal intimacy which anticipates the narrative possibilities of the filmic close-up. Finally, even the use of non-musical sounds in the score of *Il tabarro* has a certain cinematographic quality: this expressive device was the result of ›naturalistic‹ experiments which already affected Puccini's insertion of the tolling bells in *Tosca*, and its overall configuration seems to be similar to the organic integration of music and effects which would become typical of the sound film.

After taking into account these premises and considerations, we can state that the presence of Puccini's music in a repertoire for silents such as that in the *Handbuch* seems reasonable, because of the ›cinematographic‹ attitude often found by critics in the works of the composer.

The *Handbuch* presents one of the most advanced and complex systematizations of repertoire music for silent film. The work is divided into two volumes: the first one offers a theoretical premise, detailing the reasons behind the selection and setting the ambitious goal of a complete theory of film music, while the second volume holds the actual repertoire: a total of 3,050 titles constitutes the *Thematisches Skalenregister*, that is to say, the thematic catalogue, where each composition is presented via musical excerpts.

The presence of Puccini in the *Handbuch*, even if not overwhelming, is quite remarkable. Six of his operas are used. Their quotations are not taken from the original orchestral scores, but from arrangements for piano or small ensemble, which were more likely to be at the disposal of a silent film musician at that time. More precisely, they are quotations from the well

known ›opera fantasies‹, which became staples of the so called *musique de salon* at the beginning of the 20th century. They were musical summaries of the operas, using their most memorable themes to recreate, without the presence of singing voices, the dramaturgic structure of the work. In some cases, the order of the arias could be altered; Becce himself, who was responsible for the greatest part of the catalogue, specified that

Fantasia does not only mean ›fantasy‹, but also ›potpourri‹, ›mosaic fantasy‹, etc. A precise distinction between the different terms would have been difficult; also, it is not very relevant for the cinematographic practice. (Becce/Brav/Erdmann 1927, II, 108)²

In the case of Puccini, the quoted instrumental fantasies are the ones arranged by Emile Tavan, by Gaetano Luporini from Lucca (for *Manon Lescaut*) and by Adolphe Gauwin (for *La fanciulla del West*). In the index of the *Handbuch*, each fantasy is associated to a number, as follows:

1. *Gianni Schicchi*, Fantasy Tavan (Ricordi)
2. *La Fanciulla del West*, Fantasy Gauwin (Ricordi)
3. *La Fanciulla del West*, Fantasy Tavan (Ricordi)
4. *Manon Lescaut*, Fantasy Luporini (Ricordi)
5. *Manon Lescaut*, Fantasy Tavan (Ricordi)
6. *Manon Lescaut*, Minuetto dell'atto II from Fantasy Tavan (Ricordi)
7. *Suor Angelica*, Fantasy Tavan (Ricordi)
8. *Il Tabarro*, Fantasy Tavan (Ricordi)
9. *Le Villi*, Fantasy Tavan (Ricordi)

² »Fantasie ist nicht nur für *Fantasia*, sondern ebenso für *Potpourri*, *Fantasia mosaïque* usw. gesetzt worden. Eine genauere Unterscheidung zwischen den einzelnen Begriffen war praktisch schwer zu ermöglichen; sie ist übrigens für den Filmgebrauch von keiner großen Bedeutung«.

This selection completely omits operas like *Bohème*, *Tosca* and *Madame Butterfly* (and *Turandot*, which, admittedly, premiered only one year before the publication of the *Handbuch*). Those omissions rob the repertoire of a great deal of melodic moments of strong notoriety. The authors, instead, selected operas like *Il tabarro* and *Suor Angelica* that, notwithstanding their inclusion in the *Trittico*, were being more and more neglected by theatres during the 1920s (Girardi 1995, 382). The same goes for *La fanciulla del West* and *Le Villi*.

However, before further exploring the reasons behind those choices, we need to take a closer look at Becce's selection. Apart from all the quotations of the same music from different fantasies, we find a total of 87 Puccinian fragments. 12 are taken from *Gianni Schicchi*, 25 from *La fanciulla del West*, 14 from *Manon Lescaut*, 12 from *Suor Angelica*, 14 from *Il tabarro*, 10 from *Le Villi*. In comparison with the small weight of other opera composers who lived during Puccini's age, what really stands out is the huge selection of pieces by Giuseppe Verdi (10 operas, 133 fragments) (Becce/Brav/Erdmann 1927, II, 138), as well as the repertoire from Ruggero Leoncavallo (3 operas and 7 different compositions, with a total of 53 fragments) (Becce/Brav/Erdmann 1927, II, 122) and from Pietro Mascagni (4 operas and one waltz, 48 fragments) (Becce/Brav/Erdmann 1927, II, 124). By comparing the ratio between selected fragments and quantity of operas, we notice that Puccini's production is the most intensively exploited, notwithstanding the absolute numeric supremacy of Verdi.

The classification of the fragments within the *Handbuch* deserves closer consideration. The system is an improvement of the emotive/narrative labeling strategy, which was used since the days of the first cue sheets. The authors resort to a series of verbal labels organized in a hierarchical

structure. So, each fragment is identified by at least three expressions which specify the quality of the emotion expressed by the music with growing precision, eventually accompanied by a ›keyword‹ (*Schlagwort*) on the side of the music excerpt, which further specifies the description.³

Even if this classification seems clear and direct, its analysis presents several difficulties. The reason for this lies within a series of discrepancies and overlapping categories at the top of the hierarchical order. In fact, when reading the main index, the main narrative categories seem to be five: ›Dramatic Expression‹ (*Dramatische Expression*), ›Dramatic Scenes‹ (*Dramatische Scenen*), ›Lyric Expression‹ (*Lyrische Expression*), ›Lyric Incidence‹ (*Lyrische Incidenz*), ›Incidence‹ (*Incidenz*). However, reading the catalogue itself, we notice that on top of each page we find a reminder of the three levels of the hierarchy. The highest rank is recalled by initials on the left, while on the right (top first, bottom second) the second and third rank categories are specified. But in those reminders the first rank categories do not consist of five, like in the index, but of three categories: ›Dramatic‹, ›Lyric‹ (with a sub-category called ›Lyric Incidence‹, signaled by the initials ›LY IN‹) and ›Incidence‹, whose initials (from the original German words) are ›DR‹, ›LY‹ and ›IN‹.

DR	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">HÖHEPUNKT</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><i>Katastrophe.</i></td> </tr> </table>	HÖHEPUNKT	<i>Katastrophe.</i>	LY	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">TIEFPUNKT</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><i>Monotonie.</i></td> </tr> </table>	TIEFPUNKT	<i>Monotonie.</i>
HÖHEPUNKT							
<i>Katastrophe.</i>							
TIEFPUNKT							
<i>Monotonie.</i>							
IN	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">Staat und Kirche</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><i>Grosse festliche Märsche.</i></td> </tr> </table>	Staat und Kirche	<i>Grosse festliche Märsche.</i>	LY	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">Criso-Liedhaft</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"><i>Melancholisch.</i></td> </tr> </table>	Criso-Liedhaft	<i>Melancholisch.</i>
Staat und Kirche							
<i>Grosse festliche Märsche.</i>							
Criso-Liedhaft							
<i>Melancholisch.</i>							
		IN					

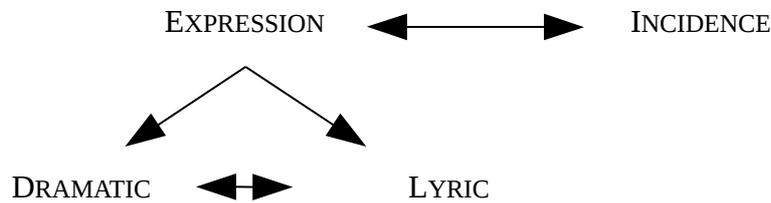
³ The hierarchy is summarized in an index published on pp. III–IV of vol. II; another index lists all the *Schlagworte* (Becce/Brav/Erdmann 1927, II, 142–154).

This situation might be clarified if we consider the five levels listed in the index as the highest rank of the hierarchy, which is thus not quoted by the reminders on each page, where only the levels from second to fourth are shown. However, the ›Lyric Incidence‹ sub-category makes these interpretations questionable: here it is as if the first and second rank were put together. Moreover, the index shows yet another problem in the ›Incidence‹ section. The levels under the second-rank label ›People and Society‹ (*Volk und Gesellschaft*) seem to be subdivided into further categories, creating even lower ranks. In fact, some of the third rank labels are underlined, and they appear to be meant as overall titles for the following series of labels. For example: ›Festive (civic)‹ (*Festlich (bürgerlich)*) is followed by labels such as *Polonaise, Mazurka, Walzer, Polka, Galopp*, and so on. This subdivision is however hinted at only in the index, and not in the catalogue.

In any case, even with those incongruities, the labeling system allows the reader to identify every entry by a very detailed series of definitions. For example, the aria »Tra voi belle, brune e bionde«, from the First Act of *Manon Lescaut*, is identified as follows: n. 1369 – ›Lyric‹ – ›Lyric Incidence‹ – ›Arioso-Like a song‹ – ›Serenade‹ – ›Graceful interior. Serenade in the manner of a menuet‹.⁴ The latter label includes the *Schlagworte*, the keywords. It is important to remark that no fragment in the catalogue is ever identified by words quoted from the opera's libretto, but only by a few bars of music from an instrumental arrangement.

Ennio Simeon offers a different interpretation for the label hierarchy of the *Handbuch*, summarized by this scheme:

⁴ Lyrische – Lyrische Incidenz – Arioso-Liedhaft – Serenade – Anmutiges Interieur. Menuettartiges Ständchen.



Supported by Erdmann's words in the first volume of the *Handbuch*, Simeon identifies a top rank category called ›Expression‹, subdivided into ›Dramatic‹ and ›Lyric‹. This category would include narrative situations requiring »an accordance between the expression of the feeling of the scene and the expression of the musical feelings« (Simeon 1995, 40).⁵ ›Incidence‹, instead, would ask for »accordance between setting or situation and music (for example, when it defines the place, the time or the circumstance [...])« (Simeon 1995, 40).⁶ Hence, Simeon reads the *Handbuch* scheme as divided into two main sections, based on a contrast between ›feelings‹ (or, maybe better, ›inner actions‹) and ›circumstances‹ (›external actions‹). The alluring agility of this simplification has a weakness, though, when it comes to the huge section of ›Lyric Incidence‹, which cannot be clearly assigned to one category or the other and is made up of 673 musical fragments. Simeon actually admits that his reduction does not describe precisely the catalogue and its hierarchy, where »fusions and superimpositions between categories may happen« (Simeon 1995, 41).⁷ However, for the sake of the present study, Simeon's proposal is useful to complete and explain Becce's

⁵ »Una concordanza tra l'espressione dei sentimenti scenici e l'espressione di quelli musicali«.

⁶ »Concordanza tra ambiente o situazione scenica e musica (ad esempio quando essa definisce il luogo, il tempo o la circostanza [...])«.

⁷ »Tra le diverse categorie si possono creare momenti di fusione e sovrapposizione«.

hierarchy (made of four levels plus ›keywords‹) better as it results from the index and the catalogue of the *Handbuch*.

Going back now to the study of the Puccinian selection itself, we note that it is distributed as follows:

- 14 fragments in the ›Dramatic‹ section: 1 from *Gianni Schicchi*, 4 from *La fanciulla del West*, 1 from *Manon Lescaut*, 4 from *Suor Angelica*, 2 from *Il tabarro*, 2 from *Le Villi*;
- 51 fragments in the ›Lyric‹ section: 4 from *Gianni Schicchi*, 15 from *La fanciulla del West*, 9 from *Manon Lescaut*, 7 from *Suor Angelica*, 8 from *Il tabarro*, 8 from *Le Villi*;
- 22 fragments in the ›Incidence‹ section: 7 from *Gianni Schicchi*, 6 from *La fanciulla del West*, 4 from *Manon Lescaut*, 1 from *Suor Angelica*, 4 from *Il tabarro*.

Those data already convey quite a clear impression of the ›cinematographic‹ Puccini imagined by Becce. By comparing the number of fragments quoted with the effective length of each opera, the most exploited work in the ›Dramatic‹ section of the *Handbuch* is *Suor Angelica*, followed by *Il tabarro* and *La fanciulla del West*. The supremacy in the ›Lyric‹ section is held by *Il tabarro*, with *La fanciulla del West* and *Suor Angelica* coming immediately behind it. The ›Incidence‹ section, related to everyday social situations, is swayed by *Gianni Schicchi*; *Il tabarro* is second in this category.

What becomes immediately evident is an almost too alluring correspondence between Puccini's *Trittico*⁸ and the emotive tripartition

⁸ Puccini's *Trittico* is a collection of three one-act operas (1918), to be performed as a set in this order: *Il tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*.

devised by Becce and his colleagues. However, this correspondence does not perfectly fit the actual contents of the operas. The *Trittico*'s dramaturgic sense lies in an exploration, through three consecutive single acts, of »the fixed rules of stage plays: to create interest, to amaze and move and to make you have a good laugh« (Adami, 1935, 177),⁹ as Puccini himself wrote. Therefore, it is not immediately clear how the ›interesting and amazing‹ *Il tabarro* is interpreted as ›lyric‹ by Becce, or how the ›moving‹ *Suor Angelica* becomes an inspiration of ›dramatic‹ feelings, while the parallel between ›a good laugh‹ and ›everyday life situations‹ remains acceptable with respect to *Gianni Schicchi*. Becce does not try to create a critical commentary to Puccini's work, though; he attempts to extract from each opera the musical moments which best lend themselves to cinema – a cinema that was still a silent one, devoid of human speech and thus unable to explicitly quote lyrics and narratives from Puccini's operas.

Becce's take on the *Trittico* in the *Handbuch* is a stylized one. The work is reduced to a simple stream of emotions, particularly fitting to the ›abstraction‹ of silent film aesthetics.

More precisely, the outline of Becce's reduction of *Suor Angelica* is traced, first of all, by the foreshadowing C sharp minor theme, which appears while Angelica's aunt comes to visit her niece, starting with the lyrics: »È venuta a trovarvi vostra zia principessa« (n. 49). Becce labels this theme with the words ›Tension-Mystery‹ and ›Night. Fear‹, together with the keywords ›Impending doom, sinister‹. Appearing again in the section ›Tension-Mystery‹, in the subcategory ›Night. Menace‹, the *Handbuch* instead lists

⁹ »Leggi fisse in teatro: interessare, sorprendere e commuovere o far ridere bene«. Girardi correlates the ›interest‹ with *Il tabarro*, ›move and amaze‹ with *Suor Angelica* and, of course, ›a good laugh‹ with *Gianni Schicchi*, even if ›the macabre elements soils a little the laughter« (›l'elemento macabro sporca un po' la risata«; Girardi 1995, 378).

the anguished chromatic episode used by Puccini to comment upon Angelica's sorrow about the deceased son she never met («Mio figlio!» n. 64). The keywords are ›Impending doom, desperate outcome‹. The same episode, from a different moment of *Tavan's Fantasy*, which is being used by Becce as a reference, appears at n. 528, but is catalogued in a different way: ›Scenes‹ and ›extremely dramatic‹. Keywords: ›Heavy destiny, impending doom‹. ›Scenes‹ includes another quotation of this musical moment, but in the version that appears at the end of the opera, together with Angelica's horrified cry: »Ah, sono dannata!«, when she understands her unforgivable sin after having taken the poison. The keywords are, maybe somewhat unexpectedly, ›Prayer and cold denial‹.

Becce extracts from the original *Suor Angelica* only the strong sense of an ineluctable destiny. The musician born in Lonigo chooses from Puccini's score the moments more suited to musically represent fatal drama, giving special attention to the chromatic episode described above. Becce qualifies the first two fragments of this selection as *nocturnal*: this is a semantic addition, which suggests the notions ›invisible‹, ›implicit‹ and maybe also ›forbidden‹. This interpretation is not completely in contrast with Giovacchino Forzano's original libretto and may reveal that Becce regards Puccini as a composer whose style is not right for explicit and violent dramatic situations. Instead, his music, even when sweeping and emphatic, is related to situations where inner sensations prevail, and fantasies and hopes mysteriously surround the real events. *Suor Angelica* is a tragedy whose drama is outlined by seclusion, immobility, desire and fatality: Becce pertinently used it as a privileged source to address such emotional purposes in film scenes.

A similar disposition guides Becce's use of the opera which, within the *Trittico*, appears the most appropriate to express sanguineous and tragic pathos: *Il tabarro*. First mentioned at n. 65, again in the category ›Night. Menace‹, is the theme from the orchestral accompaniment that erupts after Luigi's line: »Io te lo giuro, lo giuro, non tremo«: a further passionate declaration of his love for Giorgetta. This episode, both quivering and solemn, is seen by Becce, once again, in terms of an unsettling omen: ›Impending doom‹ is the keyword. This seems appropriate if one recalls Luigi's destiny in the opera; furthermore, in the original work the quoted scene takes place at night. However, a compiler less meticulous than Becce might have catalogued this fragment in the ›Dramatic‹ category, maybe under ›Climax-Passionate‹ and more specifically in the section ›Passionate emotion‹. But in that place of the *Handbuch*, the selection features only a single excerpt from Puccini, »Tu, tu, amore, tu« from the Second Act of *Manon Lescaut* (n. 426). Instead, Becce's interpretation reconsiders Luigi's passion as a transitional narrative moment, marked by grievous waiting. The classification of the second fragment from *Il tabarro* is equally meaningful: »Ho sognato una casetta« (n. 135) is found under ›Tension-Mystery‹, with the title ›This is a sinister place‹ (without keyword). Even though in the opera this melodic moment mingles the serene hopes of Frugola with a quiet and resigned acceptance of death («rimedio d'ogni male«, ›cure for every evil‹), the libretto does not make any open reference to lugubrious menace. The preference accorded to this episode (with an underlying utopian meaning), instead of many other moments of *Il tabarro* that could have more easily contributed to the ›Dramatic‹ section, is peculiar. Once more, Puccini is understood as a master of dramatic atmospheres conveyed by desires and fantasies.

Becce's reading of Puccini's music is confirmed by the concentration of Puccinian fragments in the ›Lyric‹ section. There, as explained before, *Il tabarro* is the most extensively exploited work, but the greatest number of fragments comes from *La fanciulla del west*, followed by *Manon Lescaut*. *Suor Angelica* is accordingly present in this section too: it is the third most utilized opera here, considering the ratio between its length and the number of quotations, but in comparison with the ›Dramatic‹ section, the selection is slightly bigger (six fragments compared to four).

According to Simeon, ›Lyric‹ in the *Handbuch* is the place where musical episodes about feelings and ›inner actions‹ gather. The Puccinian portrait sketched by Becce can be further exemplified by studying the distribution of fragments in this section.

First of all, as far as the cinematographic use of the music is concerned, Puccini is mostly linked with positive emotions. An absolute majority of pieces, 41 out of a total of 51 in this section, are in fact associated with terms such as ›Love confession‹, ›Passion‹, ›Luck‹, ›Joy and Peace‹, ›Hymn‹ and ›Elegy‹. On top of that, more than half of the fragments from both the ›Lyric‹ and ›Dramatic‹ sections (the ones dedicated to emotional expressions, as opposed to the more neutral ›Incidence‹ section) are collected under those labels. Within this classification, we find a remarkable series of six fragments listed under ›Lyric Expression‹ – ›Tension-pathos‹ – ›Overwhelming pathos‹ (nn. 758–59, 788–91, marked by keywords ›Great passion‹, ›Love scene‹ and so on) and ›Lyric Incidence‹ – ›Arioso – Like a song‹ – ›Like a ballad‹ (nn. 1107, 1125–29; the keywords are related to ›telling‹ and ›narrating‹). ›Arioso – Like a song‹ includes also five selections (nn. 1367–71, four from *Manon Lescaut* and one from *Suor Angelica*) listed under the label ›Serenade‹. Those word choices

approximate the sense that the music is leaning towards the territories of love and nostalgic tales. According to this, it seems reasonable that most of Becce's Puccinian excerpts are taken from *La fanciulla del West*, a drama with a happy ending stemming from a »peace earned with love and labor« (Cottini, 1911, 3).¹⁰

In the *Handbuch*, *La fanciulla del West* is also linked to word choices referring to visions and dreams, somewhat unexpected with respect to the content of the libretto. Within the section ›Lyric Expression‹ – ›Anticlimax‹ (hinting at negative emotion), in the voice ›Monotony‹, the dactylic theme of Minnie is found. The keyword is ›Visionary‹ (n. 908). The same theme, at n. 1030, carries similar labels, but with a few hierarchical differences: ›Lyric expression‹ – ›Anticlimax‹ – ›Unreal. Visionary‹, keyword: ›Monotonous‹. It is preceded at n. 1029 by »No, Minnie, non piangete«, sung by Johnson at the end of Act I and here called ›Reverie‹. Only a short quotation from *Suor Angelica* is associated with ›dreamlike‹ sensations together with *La fanciulla del West*: the theme heard during the announcement of the ›miracle‹ of May (»È vero, fra un istante vedrem l'acqua dorata! E per due sere ancora!«). In this case, the association between the music and visions or dreams seems more immediate than in the excerpts from *La fanciulla del West*. However, many commentators described *La fanciulla del West* as a tale of unlikely events. This aspect was criticized since the New York premiere of the opera on 10 December 1910 (Gilman 1910, in Gara 1958, 381). Girardi stated that in *La fanciulla del West*

Puccini [...] experimented ways of intimate expression of the characters intended to cross the boundaries of the believable, almost coming closer to the poetics, which

¹⁰ »Pace conquistata con l'amore e l'operosità«.

the European theatre was already realizing on stage.¹¹
(Girardi, 1995, 285)

We do not know if Becce was aware of this when applying his classification. In any case, he showed an intuition and a sensitivity that are rarely encountered in a silent film music compiler. In this regard, the collaboration of Brav and Erdmann, both trained musicologists and acutely aware of music history and theory, should be taken into account.

Second place in the ›Lyric‹ section, in terms of absolute quantity of pieces, holds *Manon Lescaut*, as already mentioned. In this case, too, Becce's use of the opera is not banal at all. Only a few fragments are listed under the categories of ›Pathos‹ and ›Passion‹, while the most ›gallant‹ and ›XVII century‹ features of *Manon* are pointed out. The famous minuet from the Second Act and the introductory theme, taken from the *Three Minuets* for string quartet composed by Puccini in 1884, are placed in the ›Incidence‹ section (nn. 2024 and 2130), ›People and Society‹ – ›Festive (courteous-noble)‹ – ›Menuet‹. In the ›Lyric‹ collection, Becce rarely goes beyond the Second Act, and when he does, he finds sentimental grace even in the most tragic and romantic episodes. For example in the well-known theme from Act Four (foreshadowed during the *Intermezzo*), sustaining Des Grieux' desperate cry (›Son io che piango‹, n. 1146): Becce here lightens the drama, suggesting to use it as a ›Melancholic serenade‹ (›Lyric Incidence‹ – ›Arioso – Like a song‹ – ›Sentimental‹). Becce's *Manon* is confined in her somehow childish world of grace, dances and courtesy, far from the pains of love and once again lost amidst the territories of dreams and ideals.

Il tabarro is the most quoted work in the ›Lyric‹ section, compared to the

¹¹ »Puccini [...] sperimentò forme d'espressione intima dei personaggi che fuoriuscissero dai contorni del verosimile, quasi a convergere sempre più verso poetiche che il teatro europeo già andava inverando sulle scene«.

length of the opera and the number of fragments. Becce's interpretation of Puccini is confirmed again. Eight moments are selected from an opera which lasts only one hour, but they have lost most of their original violent and almost grotesque undertones. This is peculiarly evident with n. 899: Michele's *arioso* moment »Ero tanto felice« is linked to the keywords ›Joy and peace. Lucky ending‹, which sounds uncannily ironic for an opera like *Il tabarro*. In Becce's selection there is a place for the sombre theme that appears as the murder scene approaches, however, the same theme from Michele's *romanza* »Scorri fiume eterno« from the first version of the opera (n. 686, keyword ›Grave sorrow‹). Open references to murders or forbidden passions are hidden, though, thanks to a hierarchy marked ›Lyric Expression‹ – ›Tension-Pathos‹ – ›Desperate cry‹, and then completely erased when the same fragment reappears in the section ›Incidence‹ at n. 1762, under the labels ›State and church‹ – ›Procession‹ – ›Grave sorrow. Funeral procession‹. Doubt and adultery are sublimated into an official occasion, controlled by the rules of social life. The opening theme of the opera is instead classified as an ›Anticlimax‹ and as an indicator of ›Melancholy‹, together with the duet »Com'è difficile esser felici« (nn. 952–53). The passion between Giorgetta and Luigi is evoked at least once by quoting the aria »È ben altro il mio sogno« at n. 790 (›Lyric expression‹ – ›Tension-Pathos‹ – ›Overwhelming Pathos‹, keyword: ›Great passion‹). On the other hand, from the same part of the opera, the episode »Al mattino, il lavoro che ci aspetta« (describing Giorgetta's delusions of a peaceful life) is instead placed at n. 1087, marked ›Arioso-Like a song‹ and ›Melancholic‹, with the keyword ›Happy tale-Melancholic song (folk song)‹, in the ›Lyric Incidence‹ catalogue. The reference to a ›folk song‹ might recall the ›working class‹ setting of *Il tabarro*, even if other evidence suggests that Becce is instead trying to conceal any remnants of the original work. In this

respect, it is useful to quote the rustic *Trinklied* sang by Luigi, inviting gaiety and, indirectly, oblivion and resignation (later in the opera, Tinca, the drinker states: »Si affogano i pensieri di rivolta: ché se bevo non penso, e se penso non rido!«: ›The rebellious thoughts are drowned; for if I drink I do not think, and if I think I do not laugh!‹). Becce puts it at n. 1247, under ›Lyric Incidence‹ – ›Arioso-Like a song‹ – ›Graceful. Simple‹, keyword: ›Merry dance song‹. Similarly, one can consider the mocking, dissonant street organ whose sound Puccini renders with flutes and clarinets playing a diminished octave apart. Becce allocates it to the ›Incidence‹ section (n. 2217), with the titles ›People and Society‹ – ›Festive (civic)‹ – ›Waltz‹, keyword: ›Waltz in an ancient manner‹. Moreover, Tavan's arrangement softens the impact of the dissonance a great deal, as the flute part becomes a series of acciaccaturas to the E flat major melody.

This review of uses of Puccini's scores is completed by an outstanding rethinking of a moment from *Suor Angelica*, maybe the most extreme consequence of Becce's approach to compiling and classifying. At n. 1684, one reads ›lyric Incidence‹ – ›Nature‹ – ›Pastoral in a Christmas style‹, keywords: ›Religious. Pastoral. Christmassy‹ – and those words are used to describe Angelica's sorrowful goodbye to her sisters, to seclusion, to life: »Addio, buone sorelle, addio. Io vi lascio per sempre«.

The study of the Puccinian selection from the *Handbuch* shows an approach that is certainly consistent, even if not very respectful of the original dramaturgical meaning of the catalogued materials. The resulting portrait of Puccini would not be easily accepted by a music or theatre historian. However, such a perspective is not useful to understand Becce's true intentions. In fact, the final destination of this anthology was not a theatre or a concert hall, but the cinema: a place where Puccini's music and stories had

to accept, like many other musical works before them, to be at service to a different art form. By 1927, the cinematographic art was completely aware of the necessity of an audiovisual aesthetic regulating the role of music. Hans Erdmann, in the first volume of the *Handbuch*, directly addresses this aesthetic, by writing that the best film music cannot be appreciated on its own, as it flows without separation from the film image (Becce/Brav/Erdmann 1927, I, 45). This is a fairly modern concept, which guided film music composition after the advent of film sound: the moving image must be created with regard to its future joining with music, and the score must be born from the image, just like a musical interpretation springs from the act of reading written music. In case of a musical illustration constructed with a preexisting repertory, it is of course impossible to have a perfect and detailed correspondence between the ›visual score‹ and its musical equivalent. The latter is instead destined to naturally evoke shadows of stage performances, personal memories of opera goers, echoes of the lyrics, of the libretto: that is to say, a heritage that on the one hand carries the looming taste of a Proustian *madeleine*, while on the other hand it provides a dangerous element of distraction from the film screening. Film illustrators in the late 1920s were aware of this danger and tried to avoid it by choosing lesser-known pieces in their compilations of music.

Therefore, we might regard Becce's transfiguration of Puccini's operas as a work of ›positive dissimulation‹. The new contextualization of the selected fragments which ignores their original meanings on purpose and not because of ignorance, helps the cinema audience to experience them as if for the first time. Becce examines the shimmering surface of the Puccinian language, that is to say the melodies, the rhythmic figures, the suggestive harmonies; then, he extracts their essence from them, disembodying forms, schemes and large structures, keeping just the fascination and the allure of

their sound, devoid of the dramatic depths of the scores. As a consequence, this music accumulates the semantic fields of fantasy and free imagination, in stark contrast to the rational classification of Puccini found in the first volume of the *Handbuch*, where the three authors add him to the (questionable) category of ›realist composers‹, together with Leoncavallo, Mascagni and Eugene D'Albert.

By accepting this interpretation, it is more easily comprehensible why Becce 'ignored' operas like *Bohème*, *Tosca* and *Madame Butterfly*. Because of their notoriety, the influence of their words and narrative situations would have had too many extra-musical connotations for silent films unrelated to them. Similarly, it becomes evident why in certain places of the catalogue, where one would have expected Puccinian quotations (for example ›Lullaby‹, or ›Japanese. Chinese‹), the Italian composer is absent. The allusions would have been too open and, maybe, excessively naïve.

In conclusion, the study of this Puccinian anthology reveals some of the cognitive value hidden within a silent film music repertoire. The present analysis does not assume to be a complete decryption of Becce's intentions, nor a definitive map tracing the architecture of the catalogue. However, it could be argued that it proves, at least, how the apparent ›parasitic‹ attitude of silent cinema towards music nurtured rich creative intuitions instead, guided by an audiovisual sensibility that foreshadowed the practices of sound film composers. Puccini's music, in the *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, contributed to the consolidation and explication of an important aesthetic tendency in early film music. It managed to do so by a detachment of its dramatic sense and its verses. In the cinema hall Puccini became a silent maestro, who gave a life and a future to flickering shadows on a luminous screen.

References

- Cottini, Giacomo (1911) *In una saletta d'albergo: con Giacomo Puccini*, ›Gazzetta di Torino‹, LII, CCCXI, p. 3.
- Becce, Giuseppe; Brav, Ludwig; Erdmann, Hans (1927) *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 voll., Berlin: Schlesinger'sche Buchhandlung.
- Belasco, David (1919) *The Theatre Through Its Stage Door*. New York: Harper.
- Feisst, Sabine M., *Arnold Schoenberg and the Cinematic Art*, ›The Musical Quarterly‹, LXXXIII, I, 1999, pp. 93–113.
- Gara, Eugenio (1958) *Carteggi Pucciniani*, Milano: Ricordi.
- Girardi, Michele, *Giacomo Puccini (1995) L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia: Marsilio.
- Seidl, Arthur (1910/11) *Madame Butterfly und Tiefland*. reprinted in Id., *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkiinstler*, II. Regensburg, 1926.
- Simeon, Ennio (1995) *Manuale di Storia della musica nel cinema*. Milano: Rugginenti.

Empfohlene Zitierweise

Bellano, Marco: The silent maestro. Giacomo Puccini and the *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 106–127, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p106-127>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

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 Filmemachern 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.

Opernbezüge als Adaptionungsverfahren: Die Verfilmung von Milan Kunderas Erzählung *Já truchlivý bůh*

Friederike Gürbig (Prag)

Abstract

Die Herstellung von Bezügen zu Oper und Opernmusik ist in der Verfilmung von Milan Kunderas gleichnamiger Erzählung *JÁ TRUČHLIVÝ BŮH* (Tschechoslowakei 1969, Antonín Kachlík) ein entscheidendes Adaptionungsverfahren: Der literarische Erzählraum wird in den Spielraum der Oper verlegt, die filmischen Dialoge kommentieren die Kunstform Oper, die Poetik des Autors wird mithilfe einer Kompilation von Opermusiken in der Titelmusik reflektiert, und der Einsatz einer fragmentierten Opernarie veranschaulicht wesentliche inhaltliche Aspekte, von der Entwicklungslinie der konkreten Erzählung bis hin zur Hauptaussage aller *Geschichten der lächerlichen Liebe*.

Bei der Adaption von literarischen Texten werden zwei grundlegende Verfahren angewendet:

1. Der Text wird dramatisiert. Dramatisierung bezeichnet klassischerweise die Bearbeitung von literarischen Texten für die Theaterbühne. Im filmischen Kontext bezieht sich der Begriff auf das Schreiben eines Drehbuchs und auf das Drehen des Films nach dieser Vorlage.
2. Der Text wird ›musikdramatisiert‹. Unter Musikdramatisierung versteht man streng genommen die Bearbeitung eines Textes für die Opernbühne, seine ›Veroperung‹. Im Film bezeichnet Musikdramaturgie die gesamte filmmusikalische Gestaltung.

Besonders bei Texten, die Oper bzw. Opernmusik thematisieren, bietet es sich an, bei der filmischen Adaption Bezüge zur Oper herzustellen: dramaturgisch auf die Oper als Institution und Kunstform einzugehen, und musikdramaturgisch Opernmusik als Filmmusik zu verwenden.

Im Werk des tschechischen Autors Milan Kundera spielt die Musik eine besondere Rolle. Milan Kundera erfuhr in jungen Jahren eine fundierte musikalische Ausbildung. Sein Vater war Pianist und leitender Musikpädagoge an der Akademie; der Sohn erlernte das Klavierspiel und studierte später Komposition. Aufgrund jener persönlichen Beziehung zur Musik durchzieht sie sein gesamtes Werk.

Besonders präsent ist die Musik in Kunderas erzählerischem Debut, der Erzählung *Já truchlivý bůh* (dt. *Ich jämmerlicher Gott*¹). Es ist die erste von drei Erzählungen, die der Autor im Jahre 1965 unter dem Titel *Směšné lásky* zusammenfasste (später fügte er noch weitere kurze Erzählungen hinzu, die im deutschen Sprachraum unter dem Titel *Geschichten der lächerlichen Liebe* bekannt wurden²).

Seine erste Erzählung betrachtete Kundera, der seine literarische Tätigkeit mit Lyrik begonnen hatte, als endgültiges Bekenntnis zur Prosa, und sie enthält bereits viele poetische Eigenheiten des Autors, die wir in seinen späteren Romanen wiederfinden. Kundera beschreibt hier die innere Entwicklung einer Liebesbeziehung und verflucht sie mit der Darlegung eines Kunstverständnisses, das anhand der Musik bzw. konkret anhand der Oper demonstriert wird. Hierfür dient folgende Handlung:

¹ Alle Übersetzungen in diesem Aufsatz wurden von der Verfasserin vorgenommen, eine offizielle deutsche Übersetzung der Erzählung liegt bislang nicht vor.

² Da Kundera diese erste Erzählung selbstkritisch nicht zu seinem Werk hinzuzählt, ist sie in den Gesamtausgaben der *Geschichten der lächerlichen Liebe* nicht mehr enthalten.

Der Protagonist Adolf erinnert sich an die peinliche Geschichte einer lächerlichen Liebe in seinem Leben zurück. Damals vereinnahmt ihn ganz und gar die junge Operngesangsstudentin Jana; bei seinen Annäherungsversuchen stößt Adolf jedoch immer wieder auf Ablehnung. Daher entwirft er einen raffinierten Racheplan, in den er seinen griechischen Freund Apostol miteinbezieht: Die beiden Herren treiben mit Jana ihren Scherz, indem Adolf seinen Freund als berühmten Athener Dirigenten ausgibt. Jana verliebt sich in Apostol in seiner Rolle, geht mit ihm eine Affäre ein und ist glücklich und stolz auf das daraus hervorgehende Kind. Als sie dem Griechen in seiner wahren Identität begegnet, erkennt sie ihn jedoch nicht wieder. Apostol endet als unglücklich Verliebter, Adolfs Vergeltung hat ihre Wirkung verfehlt.

Das Drehbuch für die gleichnamige Adaption entstand in Zusammenarbeit des Autors mit dem Regisseur Antonín Kachlík, der Film wurde 1969 fertiggestellt. Dramaturgisch auffällig ist die Herstellung von Opernbezügen: Der Raum, in dem die Erzählung stattfindet, wird im Film in den Opernspielraum verlegt; die Oper als Kunstform wird durch Adolfs Dialoge im Film kommentiert. Musikdramaturgisch auffällig ist der Einsatz von Opernmusik: Die Titelmusik des Films kompiliert zwei Opernmusiken, und im Verlauf des Films kommt eine fragmentierte Opernarie zum Einsatz.

Im folgenden soll gezeigt werden, dass der Einbezug von Oper und Opernmusik als Ausdruck zentraler literarischer Aspekte der Vorlage fungiert, d. h. dass die Herstellung von Bezügen zur Oper und der Einsatz von Opernmusik dasjenige Adaptionsverfahren ist, welches die Autoren als Prinzip zur filmischen Umsetzung des Textes wählten.

Spielraum Oper

In der Erzählung berichtet Adolf einem fiktiven Leser bzw. Zuhörer von einem Vorfall, der sich einst in seinem Leben ereignet hat. Der Film hingegen schafft für Adolfs Geschichte eine räumliche Rahmensituation. Den ganzen Vorspann über verfolgt die Kamera Adolf auf einem Spaziergang durch die Stadt Brünn, bis er sein Ziel erreicht hat: das Janaček-Theater. Hier endet die Vorspannmusik und geht in ein musikalisches Getöse über, das an das Einspielen eines Orchesters vor der Aufführung erinnert. Adolf betritt das Gebäude, gleich darauf ist Operngesang aus der Nachmittagsvorstellung zu hören. Dann betritt er unbemerkt von den Zuschauern den Opersaal, wo er Jana auf der Bühne als fertige Opernsängerin antrifft und ihren Sohn im Publikum ausfindig macht. Schließlich geht er in den Maskenraum, wo er sich eine passende Perücke sucht, um seinem Aussehen zum Zeitpunkt des Vorfalls zu ähneln. Der Hintergrund wechselt und Adolf befindet sich in einem Park, wo die eigentliche Geschichte beginnt.

Die Rahmensituation für Adolfs Erzählung bildet also das Ambiente der Oper. In erster Linie konstruiert der Film natürlich die gegenwärtigen, aus der Vergangenheit resultierenden Umstände zum Zeitpunkt des Erzählens. Durch eine filmische Analogie zur klassischen literarischen Rahmen- und Binnenerzählung wird auf diese Weise die für Kundera damals so elementare Bedeutung des Erzählaktes betont.

Die Oper als räumlicher Ausgangspunkt für die Erzählung verweist aber auch auf ein grundsätzliches Verfahren bei Verfilmungen von literarischen Texten: Der Film erzählt nicht nur, er inszeniert ein Geschehen, und zwar in

Bild und Ton. Adolf ist sowohl Erzähler als auch Figur seiner eigenen Geschichte. Er ist vor allem Akteur, Angehöriger des Schauspielbetriebs, denn er betritt das Theater durch den Hintereingang für Angestellte. Als Erzähler führt Adolf den Zuschauer in die räumliche Rahmensituation der Oper ein, verwandelt sich dann im Maskenraum in eine Figur, tritt im Verlauf der erzählten Geschichte aber – und dies abermals völlig unbemerkt von den anderen Figuren – immer wieder aus seiner Rolle heraus und kommentiert das Geschehen (keineswegs als Stimme aus dem Off). Der (Film-)Zuschauer nimmt die Position des Theater- bzw. Opernpublikums ein, und wird von Adolf, der frontal in die Kamera blickt, mit »Meine Damen und Herren ...«³ angesprochen.

Letztendlich enthält die räumliche Rahmensituation die wichtigsten Elemente des Schlüsselereignisses der Erzählung: die Inszenierung einer fiktiven Situation im Kontext der Oper, d. h. das Spiel, das Adolf und sein Freund Apostol als falscher Athener Dirigent mit der Operngesangstudentin Jana spielen.

Oper kommentiert

Mit der Einführung der Institution Oper als Raum beginnt Adolfs Bewertung der Oper als Kunstform: Je größer das Theater, desto größerer Blödsinn werde dort gespielt. Hinter dem im Treppenhaus zu hörenden Operngesang vermutet er in abfälligem Tonfall »Mme Butterfly oder

³ »Dámy a pánové...«

irgendeine Aida.«⁴ Im Opernsaal äfft er die pathetischen Gesten von Jana und ihrem Gesangspartner in clownartiger Pantomime nach. Janas Singen vergleicht er mit dem Krähen eines Hahns, ein Bild, das er in einem späteren Kommentar ausbaut: Junge Sängerrinnen seien wie »Hühner, die sich auf den Flügeln ihres künftigen Ruhms emporheben.«⁵

Adolf hat kein gutes Verhältnis zur Oper. Sein negatives Kunstverständnis erwächst der Geschichte mit Jana: Jana ist damals angehende praktizierende Opernsängerin, an der Kunst fasziniert sie jedoch nicht der Grad an Kunstfertigkeit, sondern einzig und allein der Ruhm. Adolf hat diesbezüglich keinerlei Ambitionen und kann Janas Interesse nur mühsam durch seine »bescheidenen Fähigkeiten eines Amateurpianisten«⁶ auf sich lenken und sie zu sich nach Hause locken, indem er ihr das Angebot macht, sie beim Üben zu begleiten. Somit wirbt er um Jana vergebens, denn ihr Interesse gilt ausschließlich den männlichen Künstler-Persönlichkeiten des Opernbetriebs. Adolf beginnt also, die Welt der ruhmreichen Künstler zu verachten, konkret: die Welt der Oper, weil sie ihm den Zugang zu Jana verwehrt. Er tarnt seine Verletztheit, indem er Jana nach einem gemeinsamen Opernbesuch scherzhaft die Verdummung als notwendige Konsequenz musikalischer Betätigung erläutert:

Jana: »Lambrecht [Opernsänger, den Jana verehrt, A.d.V.] ist heute großartig, nicht wahr? Er hat so eine schöne Kopfstimme ...«

Adolf: »Ja, na das wollte ich gerade sagen, eine Kopfstimme.«

⁴ »Madam Butterfly nebo přímo nějaká Aida.«

⁵ »Vznášejí se na křídlech své budoucí slávy. [...] jako slepice.«

⁶ »skromné schopnosti klavíristy amatéra« (Kundera 1965, 7).

Jana: »Wissen Sie, bei uns hat kein einziger Sänger eine solche Resonanz im Kopf. Ihm sitzt die Stimme so schön vorn.«

Adolf: »Nun ja, das ist über ihn bekannt. Und dabei vibriert ihm beim Singen wegen der Resonanz ständig der ganze Schädel, weshalb sich die Gehirnwindungen glätten und allmählich schwinden.«

Jana: »Stimmt das?«

Adolf: »Das stimmt. Das passiert allen Sängern, und hauptsächlich den besten.«

Jana: »Und macht ihnen das nichts aus?«

Adolf: »Nein, sie leben ja schließlich. Wem sollte es etwas ausmachen, sie verblöden eben ein bisschen. Aber, Jana, wenn jemand imstande ist, seinen Verstand für die Kunst zu opfern, dann ist das eine große Sache. Weil die Kunst tausendmal mehr wert ist als der Verstand.«

Jana: »Für mich bedeutet Kunst einfach alles.«⁷

Durch Adolfs abwertende Kommentare im Film wird die Oper als Kunstform instrumentalisiert: Seine Haltung ist das Ergebnis eines psychischen Mechanismus: nämlich dasjenige zu verachten, was man selbst nicht erreichen kann, bzw. was die Erfüllung der eigenen Wünsche verhindert. Diese verbitterte und zugleich ironisierende Bewertung der Oper beschreibt das Innenleben der Hauptfigur.

⁷ Jana: »Lambrecht je dneska ohromnej, že jo? On má takovej krásnej hlavovej tón...«

Adolf: »Ano, no to jsem chtěl právě říct, hlavovej tón.«

Jana: »Víte, u nás žádný zpěvák nemá takovou rezonanci v hlavě. Jemu sedí ten hlas tak krásně vpředu.«

Adolf: »No ano, to je o něm známo. Ono taky jak se mu při zpěvu tou rezonancí celá lebka pořád chvěje, tak se mu tím chvěním vyrovnávají mozkové závitky a postupně mu ubývají.«

Jana: »To je fakt?«

Adolf: »To je fakt. To se stává všem zpěvákům, a hlavně těm nejlepším.«

Jana: »Nevadí jim to?«

Adolf: »No, nakonec žijou. Jak komu, trochu tím blbnou. Ale, Janičko, když někdo umí obětovat rozum v zájmu umění, to je velká věc. Protože, Janičko, umění je tisíckrát víc než rozum.«

Jana: »Pro mě je umění všechno.«

Opernmusik als Filmmusik

Die Vorspannmusik richtet sich, wie so oft, motivisch und thematisch auf das folgende filmische Geschehen. Sie antizipiert aber zugleich auch jene Grundkonstanten, die Milan Kunderas gesamtes Prosawerk durchziehen, indem sie nacheinander Abschnitte und Themen von drei berühmten musikalischen Werken in einer homogenen Orchesterfassung kompiliert.

a. Ausgang wider Erwarten: Mozarts *Rondo alla Turca*

Die erste Komponente bildet der dritte Satz von Wolfgang Amadeus Mozarts bekannter 11. Klaviersonate, das *Rondo alla Turca*. Nach dem vollständigen A-Teil folgt der B-Teil, der seine motivische Phrase erst zweimal auf der Tonika wiederholt, dann zweimal auf der Tonikaparallele. Bei der letzten Wiederholung endet die Phrase jedoch nicht in einem kleinen, sondern einem großen Sekundschrift, und somit auf einem nicht leitereigenen, fremden Ton. Das Original wird so verfremdet, die Hörerwartung enttäuscht.

Die musikalische Bearbeitung entspricht der Entwicklung einer Situation entgegen unseren Erwartungen. Dies ist ein Motiv, das Milan Kundera in seinem literarischen Schaffen immer wieder beschäftigt. In seiner ersten Erzählung finden wir dieses Motiv ausgearbeitet im unerwarteten Verlauf und Ausgang von Adolfs Racheplan.

b. Der Fraueneroberer: Verdis *Rigoletto*

Auf den ›falschen Ausgang‹ des Rondos folgen die ersten eineinhalb Phrasen der Arie *Questa o quella* aus Giuseppe Verdis Oper *Rigoletto* als Instrumentalversion. Im Original verkündet der Text an dieser Stelle die ›Liebesphilosophie‹ des Herzogs, ein Plädoyer gegen die Treue und für die Freiheit der Liebe: »Mag die eine mich heute entzücken, / Morgen wird mich die and're erfreun!« Die Vielzahl der begehrten Frauen führt in der Oper unweigerlich zu einem ständigen Wechsel der Geliebten, der Herzog verführt die Frauen reihenweise, er ›sammelt‹ sie: Männer sind Eroberer, Frauen eroberte Objekte. Nach eben jenem Muster sind bei Kundera sämtliche Beziehungskonstellationen gestaltet, und in der ersten Erzählung wird dieses Verhalten vom Frauenheld Adolf direkt praktiziert; an Jana scheitert er zum ersten Mal.

c. Maskerade zu Annäherungszwecken: Rossinis *Barbier zu Sevilla*

Adolf gestaltet mit seinem Freund eine Maskerade zu Annäherungszwecken, ein Thema in Rossinis Oper *Der Barbier zu Sevilla*, aus deren Ouvertüre (Takte 115–122) das letzte Fragment für die Vorspannmusik entnommen ist. In dieser Oper verkleidet sich der Graf Almaviva als Musiklehrer, um mit seiner Geliebten Rosine Kontakt aufnehmen zu können und tauscht dann mit ihr innerhalb der Gesangsstunde über eine Arie Liebeserklärungen aus.⁸ Er nimmt also eine fiktive Identität an und erobert dadurch das begehrte weibliche Wesen.

⁸ 2. Akt, 3. Szene, Arie *Gegen ein Herz von wahrer Liebe*.

Das Fingieren und das Spielen einer Rolle (insbesondere zu Eroberungszwecken) sind Verfahren, deren sich Kunderas Protagonisten immer wieder bedienen. Nach diesem Prinzip funktioniert auch Adolfs Racheplan.

Die beiden Opernmusikelemente deuten durch ihren semantischen Kontext auf eine Figurencharakteristik – den sogenannten Donjuanismus –, und auf ein Handlungsschema – das Täuschungsmanöver vor dem Hintergrund erotischer Absichten. Beides ist für Kundera typisch und bereits in seiner allerersten Erzählung vorhanden. Insofern spiegeln die Zitate aus Ouvertüre und Arie im Vorspann wesentliche Aspekte der Poetik des Autors wider.

d. Die Arie der Rusalka

Im Verlauf des Films kommt eine weitere Opernarie zum Einsatz, und zwar in fragmentierter Form. Auf diese Weise wird die inhaltliche Entwicklungslinie der Erzählung wiedergegeben.

Im Text erfährt der Leser, dass Adolf mit Jana eine Arie aus der *Rusalka* einstudiert. Das Sujet von Dvořáks Oper ähnelt dem zentralen Thema in Kunderas Erzählung: Die Oper handelt von der Unmöglichkeit der Liebe zwischen Naturgöttern und Erdbewohnern, zwischen einer Nixe und einem Menschenprinzen. Jana wird in der Erzählung als ein »himmlisches Wesen«⁹ beschrieben, zu dem weder Adolf noch Apostol eine Liebesbeziehung vergönnt ist.

⁹ »nebeš'tanka« (Kundera 1965, 6).

Jene Arie aus der *Rusalka* wird im Film konkretisiert: Jana singt das *Lied an den Mond* (*Měsíčku na nebi hlubokém*), die bekannteste Arie der gesamten Oper, in der die Nixe Rusalka ihre Sehnsucht nach Liebe ausdrückt und den Mond bittet, ihre Gedanken an den geliebten Prinzen zu übermitteln. Im Film hat die Arie eine ähnliche Funktion: Die verschiedenen Abschnitte und Erscheinungsformen, die im Verlauf des Films zitiert werden, beschreiben jeweils die Liebesgefühle, die von Jana ausgehen. Wo die Arie ohne Janas Gesang erklingt, wird sie zu ihrem Symbol.

Beim ersten Teilabschnitt setzt Jana zu Adolfs Klavierbegleitung mit den Worten »Sag' mir, wo ist mein Geliebter?«¹⁰ ein, bricht dann verärgert ab, weil Adolf sich verspielt und lässt ihn die Stelle wiederholen. Janas Text betont, was Adolf zwar immer wieder in Andeutungen erfährt, aber nicht wahrhaben will: Die wiederholte Frage nach dem Verbleib des Geliebten in seiner Anwesenheit klärt eindeutig, dass er nicht jener Geliebte ist und sein kann.

Für Adolf ist die Arie fest mit Jana verbunden. Nachdem er einmal wieder eine andere Geliebte zu sich nach Hause geführt hat, will er auch sie am Klavier begleiten. Zufällig handelt es sich bei dieser Dame um eine erfahrene Opernsängerin, die sich »hinsichtlich der körperlichen Schönheit nur wenige Stufen unter ihr [Jana] befindet«¹¹ – so lautet Adolfs Kommentar in der Erzählung. Im Film beginnt Adolf sein Klaviervorspiel in der Tonlage, die er aus den Übungseinheiten mit Jana gewohnt ist. Die Dame bittet ihn jedoch, den Klaviersatz um eine Terz tiefer zu transponieren. Ihre verringerte erotische Anziehungskraft wird so durch die um zweieinhalb

¹⁰ »Řekni mi, kde je můj milý?«

¹¹ »a co do tělesné krásy stála jen o několik málo stupňů pod ní.« (Kundera 1965, 9f).

Tonstufen erniedrigte Stimmlage eines Mezzosoprans verbildlicht, dem wenige Töne der Sopranlage fehlen: Die musikalische Lage bewertet den Grad ihrer weiblichen Attraktivität.

Adolf begleitet Jana erneut auf dem Klavier, als sie dem falschen Athener Dirigenten Apostol ihre gesanglichen Fähigkeiten präsentieren soll. Schon bei ihrer gegenseitigen Bekanntmachung zeigt Jana eindeutige Gefühle der Verliebtheit, denn Apostol ist eine berühmte Persönlichkeit, und Jana liebt den Ruhm. Ihm gegenüber befindet sie sich auf dem Höhepunkt ihrer Gefühle und singt dementsprechend den Abschnitt der Arie, wo mit der höchsten Note der Höhepunkt der Musik erreicht wird.

Die Arie der Rusalka ist nicht nur in Klang-, sondern auch in Notenform präsent. Adolf gibt dem Zuschauer eine retrospektive Übersicht über seine zahlreichen Geliebten – sie erscheinen nacheinander auf der Leinwand, Adolf kommentiert und erkennt sie teilweise nur noch an der Unterwäsche. Das Ende der Bildabfolge stellen die auf dem Klavier aufgestellten Notenblätter dar – zu Adolfs Bedauern ist das Erkennungszeichen für Jana keine Reizwäsche, es sind die Noten zu ihrer Arie. Das bloße Notenpapier ohne erklingenden Gesang symbolisiert die Funkstille, die zwischen Adolf und Jana zu diesem Moment herrscht. Adolf sagt hier in der Erzählung: »Zwischen mir und Jana war Stille eingetreten. Unerträgliche Stille.«¹²

Nach seinem Liebeserlebnis mit Jana in der Rolle des falschen Dirigenten möchte Apostol ihr in seiner wahren Identität begegnen und scheitert daran, denn Jana erkennt ihn nicht wieder. In der folgenden Szene spielt Adolf in seiner Wohnung die ersten drei Phrasen des Gesangsparts und endet mit dem Aufstützen des Ellbogens auf der Tastatur. Von Janas Arie verbleibt nur ein

¹² »Bylo ticho mezi mnou a Janou. Nesnesitelné ticho« (Kundera 1965, 23).

Bruchstück an einsamer Melodik ohne Gesang, das in einem dissonanten Toncluster endet. Jana hat sich vollständig von beiden Verehrern abgewandt, welche unglücklich und verdrossen zurückbleiben.

Mit der Orchesterfassung der Arie klingt der Film schließlich aus. Die Musik endet jedoch bereits nach der ersten Phrase auf der Subdominante, es erfolgt keine Auflösung in die Tonika. Die unerfüllte Liebe als Gesamtaussage des literarischen Textes manifestiert sich so im Schlussakkord.

Fazit

Oper und Opernmusik dienen in *JÁ TRUCHLIVÝ BŮH* als Mittler zwischen Text und Film. Die Herstellung von Bezügen zur Oper und der Einsatz von Opernmusik ist ein grundlegendes Verfahren bei der Verfilmung: Der Raum der Oper dient der Gestaltung des Raumes der Erzählung. Die bewertenden Kommentare über die Oper beleuchten die psychische Konstitution der literarischen Hauptfigur. Zitate aus berühmten Opernmusiken verweisen auf die Poetik des Autors. Und eine fragmentierte Opernarie zeichnet, neben dem Ausdeuten konkreter Textstellen, die inhaltliche Entwicklung des Hauptthemas nach: die Unmöglichkeit gegenseitiger Liebe, ja, nach Kundera, die Lächerlichkeit der Liebe.

Literatur

Kundera, Milan (1965) *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*. Praha.

Empfohlene Zitierweise

Gürbig, Friederike: Opernbezüge als Adaptionenverfahren: Die Verfilmung von Milan Kunderas Erzählung *Já truchlivý bůh*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 140–153, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p140-153>.

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.

Auge um Auge, Ohr um Ohr – Argentos TERROR IN DER OPER

Dieter Merlin (Berlin)

Der Film OPERA [TERROR IN DER OPER] von Dario Argento, eine italienische Produktion von 1987, ist in vielfacher Hinsicht ein Hybrid. Zum einen handelt es sich um eine Mischung aus Horror- und Mysterythriller, Erotik- und Slasherfilm – eine Kombination, die in Italien unter der Genrebezeichnung *Giallo* bekannt ist (giallo, italienisch gelb, in Anspielung auf den gelben Einband einer seit 1929 im Zwei-Wochen-Rhythmus publizierten Serie von Groschenheften, häufig Übersetzungen amerikanischer Krimi-Literatur). Darüber hinaus ist der Film eine Kreuzung von Film und Oper; und speziell auf Soundebene: ein stilistisches Wechselbad aus Opernkompositionen von Verdi, Bellini und Puccini, Heavy-Metal-Songs der Bands Steel Grave und Norden Light, Ambient-Stücken von Brian und Roger Eno, Psychodelic-Experimenten von Bill Wyman und Terry Taylor sowie ergänzendem Soundtrack-Material von Claudio Simonetti. Simonetti, der Keyboarder der italienischen Progressive-Rock-Band Goblin, arbeitet seit 1975 kontinuierlich mit Argento zusammen, beginnend mit PROFONDO ROSSO [ROSSO – FARBE DES TODES] (I 1975). In TERROR IN DER OPER etabliert Argento sowohl in akustischer als auch visueller Hinsicht ein raffiniertes Netz aus transtextuellen Bezügen¹, von

¹ Der Begriff ›transtextuell‹ ist Genette (1993, 9) entlehnt. Genette bezeichnet damit auf allgemeine Weise Beziehungen zwischen einem literarischen Text und anderen literarischen Texten, welche in ersterem Spuren hinterlassen haben. Den Begriff ›intertextuell‹ verwendet Genette dagegen in einem gegenüber dem gängigen Sprachgebrauch eingeschränkten Sinn (vgl. ebd., 10): ›intertextuell‹ sind laut Genette nur solche ›transtextuellen‹ Relationen, in denen Teile der Ausgangstexte in unveränderter Form übernommen werden, wie im Fall des Zitats, des Plagiats und der Anspielung.

denen einige hier entschlüsselt werden sollen.

Die Handlung des Films ist schnell erzählt: Marco, ein Horrorfilm-Regisseur (Ian Charleson), inszeniert Giuseppe Verdis Oper *Macbeth*. Zu Beginn des Films fällt die Diva aus, welche die Lady Macbeth spielen soll. Sie verweigert bei einer Gesangsprobe die Kooperation, da sie sich durch das Krächzen der Raben gestört fühlt, die der Regisseur unbedingt ins Bühnenbild integrieren will. Als sie aus dem Opernhaus rennt, wird sie von einem Auto angefahren. Marco sucht nach Ersatz für ihre Rolle. Diese wird von Betty (Cristina Marsillach) übernommen, der jungen und bildhübschen Tochter einer bereits verstorbenen Opernsängerin. Betty besteht die Herausforderung mit Bravour, sie wird durch die Rolle über Nacht zum Star. Allerdings scheint sich das Gerücht zu bestätigen, dass auf der Oper *Macbeth* ein Fluch lastet: Betty wird von einem Stalker verfolgt, der vor ihren Augen auf bestialische Weise ihren Freund Stefano, den Inspizienten der Aufführung (William McNamara), ermordet. Trotz weiterer Opfer, darunter auch mehrere Raben, tappt die Polizei im Dunkeln. Schließlich gelingt es Marco, mit Hilfe einer List den Täter zu identifizieren: Er entlässt die Raben in den Zuschauersaal, in dem er den Täter vermutet; ein Rabe, der die Ermordung seiner Artgenossen beobachtet hat, hackt dem Täter ein Auge aus. Dadurch wird offensichtlich, dass der Kommissar, der die Ermittlungen geleitet hat (Urbano Barberini), in Wahrheit der Mörder ist. Als Tatmotiv wird eine sadomasochistische Abhängigkeitsbeziehung suggeriert: Inspektor Santini diente Bettys Mutter als ›Sklave‹, ohne von ihr die erträumte sexuelle Befriedigung zu erfahren. Er erdrosselte deshalb die Mutter und erhofft sich nun, mehrere Jahre später, von der Tochter die ersehnte Erfüllung. Doch obwohl der Rabe ihn als Mörder identifiziert hat, gelingt es Santini, seinen Verfolgern zu entkommen und das Opernhaus zu verlassen. In einem surrealen Epilog, der in einer sommerlichen

Alpenlandschaft spielt, wird auch Marco, der inzwischen mit Betty liiert ist, durch Santinis Hand niedergemetzelt. Erst am Ende des Epilogs wird Santini unter Beteiligung von Betty durch die Polizei gestellt.

Argentos Film ist ein spielerischer Angriff auf das Publikum – zunächst einmal auf das in seinem Film dargestellte Opernpublikum. In einer der ersten Szenen (die im Folgenden als ›Referenzszene‹ bezeichnet sei) fällt ein Scheinwerfer, der in einer Loge im vierten Rang befestigt war, auf die Zuschauer/innen. Es bleibt bei einem kurzen Schreck, es wird niemand verletzt, zumindest niemand aus dem Publikum – noch nicht. Zu Beginn der Referenzszene wird die Trennung zwischen der Realität, in der dieses Publikum verortet ist, und der Realität der Operninszenierung, d. h. der fiktionalen Realität des *Macbeth*-Stoffes, durch eine signifikante räumliche Oppositionierung verdeutlicht. In der ersten Einstellung der Referenzszene schwenkt die Kamera zu den Klängen der Ouvertüre von Verdis *Macbeth* vom Zuschauerparkett über die vier Ränge zum an der Decke befestigten Kronleuchter, um von dort wieder hinab in einem seitlichen Schwenk die einzelnen Ränge abzutasten und schließlich nach einer 180-Grad-Drehung auf dem Vorhang zu enden, der sich just in diesem Moment öffnet und den Blick freigibt auf eine Kriegsszenarie: eine mit Leichen übersäte schwarzgrau schimmernde Trümmerlandschaft, in deren Mitte ein verkohltes Flugzeugwrack herausragt. Raben flattern über die Bühne. Die metadiegetische Realität², die durch dieses Bühnenbild konstituiert wird, bildet einen starken visuellen Kontrast zu dem Opernpublikum, das die Bühne betrachtet. Der Schwenk über das Publikum macht klar, mit wem wir es zu tun haben: gutbürgerliche Herren und Damen in Smoking und

² Auch an dieser Stelle wird auf die Terminologie Genettes zurückgegriffen: der Begriff ›metadiegetisch‹ bezeichnet eine in die erzählte Realität ›eingebettete‹ Erzählung zweiter Stufe (vgl. 1998, 162–167).

Abendkleid, die, insofern sie nicht in der letzten Reihe der Galerie sitzen, für ihre Eintrittskarten ein halbes Vermögen ausgegeben haben (ein Blick in die Preisliste der Mailänder Scala verrät, dass Plätze im Parkett gegenwärtig 210 Euro kosten; in den Logen der vier Ränge schwanken die Preise zwischen 500 und 2000 Euro). In ein derartiges Publikum stürzt nun der Scheinwerfer.

Was dieses Publikum nicht mitbekommt, doch wir als Publikum des Argento-Films, ist die Ursache für den Absturz des Scheinwerfers: In der Loge, in der letzterer befestigt war, wird ein Angestellter der Oper auf brutale Weise ermordet; sein Kopf wird mehrfach in einen Garderobenhaken gestoßen. Seine Schreie gehen in dem Tumult unter, der nach dem Scheinwerfersturz im diegetischen Publikum ausbricht. Wir als non-diegetisches Publikum kennen die Ursache des Scheinwerfersturzes. Der nur von uns beobachtete Mord erzeugt eine klassische Suspense-Konstellation: Es gibt eine im diegetischen Sinn reale Bedrohung, die zum genannten Zeitpunkt weder dem diegetischen Publikum noch dem Opernensemble bewusst ist. Für beide scheint eine scharfe Trennung zwischen ihrer eigenen physischen Sicherheit und den grausigen Ereignissen, die auf der Bühne thematisiert werden, zu existieren. Keine Figur zieht diese Trennlinie schärfer als Marco, der Regisseur der Aufführung: er weist in einem der Referenzszenen unmittelbar vorausgehenden Gespräch mit Betty darauf hin, dass er das Gerede von einem Fluch, der auf der Oper *Macbeth* laste, für Unsinn halte. Das Darzustellende befindet sich laut Marco in einer anderen Sphäre als die Darstellenden und das Publikum – eine Gewissheit, die im weiteren Handlungsverlauf zunehmend erschüttert wird.

Der Scheinwerfersturz, dieser erste Angriff auf das diegetische Publikum, liefert nur eine Vorahnung von dem, was noch kommen wird. Er etabliert

eine Planting-Struktur: Das textimmanente Pendant zu dieser ersten Attacke ist der Sturzflug des Raben, der gegen Ende des Films sein Opfer im Publikum lokalisiert und diesem ein Auge entreißt – einem Opfer allerdings, das eigentlich der Täter ist, derselbe Täter, der für den Mord verantwortlich ist, bei dessen Durchführung der Scheinwerfer aus der Loge gestoßen wird. Beide Ereignisse, der Scheinwerfersturz und der Angriff des Raben, lassen sich auf transtextueller Ebene mit künstlerischen Hypotexten³ in Verbindung bringen, die Argento nachweislich schätzte: die Filme Alfred Hitchcocks und Gaston Leroux's Roman *Le Fantôme de l'Opéra* [*Das Phantom der Oper*] (1909/10).⁴

Auf einen Einfluss Hitchcocks deutet nicht nur die bereits erwähnte Suspense-Konstellation in Bezug auf den Logenmord hin, sondern auch das Motiv der Vögel, die einer Filmfigur die Augen aushacken. Argentos Kameramann Ronnie Taylor (der u. a. mit *GANDHI* [GB/IND 1982, Richard Attenborough] bekannt wurde) gelingt eine nicht minder spektakuläre Flugbewegung der Kamera wie seinem Kollegen Robert Burks in der berühmten Schulkinder-Szene in *THE BIRDS* [*DIE VÖGEL*] (USA 1963). Taylor lässt uns zunächst in Vogelperspektive über dem Opernpublikum kreisen und schließlich auf dieses hinabstürzen. Die Kamera nimmt den POV des fliegenden Raben ein, dies zwingt uns in die Täterperspektive: Das

³ Als ›Hypotexte‹ bezeichnet Genette (1993, 18–21, 39–47) Prätexte, die sich in einem präsenten Text (›Hypertext‹) identifizieren lassen und die mit letzterem durch Imitations- und Transformationsrelationen verbunden sind (die also nicht in absolut identischer Form in den präsenten Text einfließen).

⁴ Vgl. Argento im Interview mit Rudolphe Gianni und Christian Cools (1998): »Ich war begeistert von Wissenschaftsfilmen, vor allem von Filmen des deutschen Expressionismus und des russischen Futurismus. Mich beeindruckte auch sehr das amerikanische Kino der 40er und 50er Jahre, Kriminalfilme, Filme von Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang und, of course, von Meister Alfred Hitchcock.« Siehe auch Argentos Fernsehfilm *TI PIACE HITCHCOCK? (DO YOU LIKE HITCHCOCK? I/E 2005)*. Zum *Phantom der Oper* vgl. Argentos filmische Adaption *IL FANTASMA DELL'OPERA (I 1998)*.

non-diegetische Publikum attackiert quasi das diegetische Publikum.

Zu Leroux's *Phantom der Oper* gibt es in Argentos *TERROR IN DER OPER* eine ganze Reihe von analogen Strukturen. Hier genannt werden soll nur der Absturz des Kronleuchters der Pariser Oper auf das diegetische Publikum. In der Referenzszene aus *TERROR IN DER OPER* bildet der Kronleuchter den Scheitelpunkt des bereits erwähnten Schwenks zur Decke des Opernhauses. Argento spielt an dieser Stelle nur mit der Möglichkeit, dass vom Kronleuchter eine Gefahr für das Publikum ausgehen könnte – die tatsächliche Gefahr kommt dann gänzlich unvorhersehbar aus der Loge, aus der der Bühnenscheinwerfer abstürzt, wobei, wie erwähnt, das Publikum zunächst mit dem Schrecken davonkommt. Anders verhält es sich in *IL FANTASMA DELL'OPERA* [DAS PHANTOM DER OPER] (I 1998), Argentos filmischer Adaption von Leroux's Romanvorlage, die er elf Jahre nach *TERROR IN DER OPER* realisiert (mit Asia Argento und Julian Sands in den Hauptrollen; die Musik schrieb Ennio Morricone). Im *PHANTOM DER OPER* lässt Argento den Kronleuchter dann tatsächlich ins Publikum stürzen.

Ein weiteres transtextuelles Phänomen, das in die Referenzszene eingeflochten ist, sind die Raben, die einen elementaren Bestandteil der in *TERROR IN DER OPER* gezeigten Verdi-Aufführung bilden. Sie verweisen nicht nur auf Hitchcock, sondern auch auf den Text von Shakespeares Drama *Macbeth* (verfasst um 1606, Uraufführung 1611), der literarischen Vorlage für Verdis gleichnamige Opernkomposition. Die Arie, die Betty in der Referenzszene singt, stammt aus der fünften Szene des ersten Aktes der Verdi-Oper. In dieser Szene taucht in Verdis Libretto kein Rabe auf. Dieser findet sich jedoch in der korrespondierenden Szene in Shakespeares Drama. In dieser Szene, ebenfalls der fünften im ersten Akt, erfährt Lady Macbeth, dass ihr Gatte siegreich aus der Schlacht zurückkehren wird und dass er laut

Prophezeiung der drei Hexen gute Chancen hat, König von Schottland zu werden. Lady Macbeth erkennt, dass dies mit der Ermordung Duncans, des bisherigen Throninhabers, bezahlt werden muss:

The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements.
(Shakespeare, um 1606a: Act 1, Scene 5.)

Der Rabe selbst würde mir lieblich singen,
der mir Duncans fatale Ankunft
unter meine Zinnen krähen würde.
(Shakespeare, um 1606b: Akt 1, Szene 5.
Übers. von C. M. Wieland, 1765.)

Der Rabe, der in Verdis Libretto verschwunden ist, wird von Marco, dem Horrorfilmregisseur in *TERROR IN DER OPER*, als lebendes Element des Bühnenbildes revitalisiert. Betty entschließt sich in ihrer Rolle als Lady Macbeth, ihren Gatten zum Königsmord anzustiften. Unmittelbar bevor in der Filmhandlung der Scheinwerfer abstürzt und der Logenmord stattfindet, singt sie einen Teil der Arie Nr. 3 (*Cavatina di Lady Macbeth*):

Vieni t'affretta! Accendere
Ti vo' quel freddo core!
L'audace impresa a compiere
Io ti darò valore;
Di Scozia a te promettono
Le profetesse il trono...
Che tardi? Accetta il dono,
Ascendivi a regnar.
(Verdi 1847, Arie Nr. 3.)

Komm, eile! Ich will
dein kaltes Herz entzünden!
Ich gebe dir den Mut,
die kühne Tat zu vollbringen!
Die Prophetinnen versprechen dir
den Thron Schottlands...
Was zögerst du? Nimm das Geschenk an,
besteige ihn und herrsche!
(Ebd., übers. von Christian Arseni, 2011.)

Der Librettotext ist präzise auf den Verlauf der Filmhandlung abgestimmt. Das Verhalten des Mörders, der von der Loge aus Betty mit einem Fernglas beobachtet, lässt sich als durch den Arientext in doppelter Hinsicht motiviert betrachten. Zum einen wird der Mörder durch Lady Macbeths Aufruf zum Mord an Bettys Mutter erinnert: an die Operndiva, die von ihm erwartete, dass er, um sie sexuell zu stimulieren, vor ihren Augen wehrlose Opfer zu Tode quälte. Argento bringt diese Erinnerung dadurch zum Ausdruck, dass er die Filmhandlung im Opernhaus, kaum hat Betty die entsprechende Stelle im Arientext intoniert, durch eine Rückblende unterbricht. Diese Rückblende visualisiert in der Subjektive des Mörders die genannte sadomasochistische Konstellation. Die Rückblende ist auch akustisch mit einer Zäsur verbunden: Bettys Arie verstummt, stattdessen hört man ein psychedelisch anmutendes Soundexperiment von Bill Wyman (1987 noch Bassist der Rolling Stones).

Mit dem Ende der Rückblende kehrt im Bild wie im Ton die *Macbeth*-Aufführung zurück. Der nun folgende Mord an dem Opernhausangestellten, der den Mörder zufälligerweise in der Loge überrascht, lässt sich ebenfalls als durch den Libretto-Auszug motiviert lesen: Inspektor Santini folgt dem Aufruf Bettys zum Mord, wobei er nicht zwischen ihrer Rolle als Lady Macbeth, ihrer Mutter und ihrer individuellen Persönlichkeit unterscheidet. Sein psychopathisches Verhalten äußert sich u. a. darin, dass er, anders als der Horrorfilmregisseur Marco, die metadiegetische Realität der *Macbeth*-Inszenierung und die diegetische Realität der Darstellenden zu einer einzigen Wirklichkeitsebene zusammenzieht und zudem Vergangenheit und Gegenwart nicht auseinanderhalten kann.⁵

⁵ Vgl. dazu auch folgendes Gespräch zwischen Marco und Santini, als letzterer mit der Aufklärung des Mordes an Bettys Freund Stefano beschäftigt ist: »**Santini:** *I've seen a lot of your movies. You are an expert in this field. I'd be very interested to know your opinion.* **Marco:** *It's unwise to use movies as guides for reality, isn't it?*«

Als die Musik nach dem Scheinwerfersturz und dem Logenmord schließlich wieder einsetzt, geschieht dies an einer Stelle, an der sich im Librettotext die folgenden Worte finden:

Qual petto percota – non vegga il pugnàl.
(Verdi 1847, Arie Nr. 3.)

Der Dolch soll nicht sehen, welche Brust er durchbohrt!
(Ebd., übers. v. Christian Arseni, 2011.)

Dieser Librettotext lässt sich auf drei unterschiedliche Realitätsebenen beziehen: zum einen auf die *Macbeth*-Handlung – aus unserer Perspektive eine Diegese zweiter Stufe, ein Spiel im Spiel: die Operninszenierung innerhalb der filmischen Inszenierung –, zum anderen auf das diegetische Publikum, d. h. das Publikum der Filmhandlung, und drittens ebenso auf uns selbst als non-diegetische Zuschauer/innen. Auch wir sind zu diesem Zeitpunkt der Filmhandlung noch nicht darüber im Bild, wer der Mörder ist. Die bereits erläuterte Suspense-Konstellation basiert auf einem nur partikulären Wissen unsererseits: Im Gegensatz zu dem im Film dargestellten Opernpublikum wissen wir, *dass* ein Mord stattgefunden hat. Doch wie dieses Publikum kennen wir nicht den Mörder. Wir sehen – und hören – nur die Handlung, durch die der Mord vollzogen wird. Filmisch wird dies dadurch realisiert, dass wir die Perspektive des Mörders teilen: Wir begleiten ihn, kameratechnisch kontinuierlich aus der Subjektiven gefilmt, bei seinem heimlichen Aufstieg zur Loge. Währenddessen hören wir die Ouvertüre aus Verdis *Macbeth*. Die Oper wird sowohl auf diegetischer als auch non-diegetischer Ebene von einem Horrorfilmregisseur inszeniert: auf ersterer von Marco, auf letzterer von Argento. Auch im Hinblick auf die Filmmusik verschwimmen beim Aufstieg im Treppenhaus die Grenzen zwischen der diegetischen und der non-diegetischen Realität: Es lässt sich, dem psychopathischen Verhalten Santinis korrespondierend,

nicht mehr klar unterscheiden, ob Verdis Musik nun diegetisch oder non-diegetisch ist. Für ersteres spricht, dass die Musik entsprechend Santinis Entfernung von den Türen zum Zuschauerraum lauter und leiser wird. Eine non-diegetische Wirkung hat die Musik dagegen insofern, als dass sie derart präzise auf die Bewegung der Kamera und, davon abhängig, auf den Bewegungsablauf Santinis abgestimmt ist, als wäre sie extra für dessen Aufstieg im Treppenhaus komponiert worden.

Diese Mehrdeutigkeiten decken sich mit einer klassischen Strategie des Horrorfilmgenres: der gezielten und, je nach Publikum, lustvollen Verunsicherung. In Argentos *TERROR IN DER OPER* ist nichts, wie es scheint: Auf den Kronleuchter im Zuschauerraum wird zwar explizit hingewiesen, doch er bleibt, anders als im *Phantom der Oper*-Stoff, in seiner Verankerung. Der ermittelnde Polizist entpuppt sich als der gesuchte Mörder. Marco, der durchweg ungeheuer gelassen wirkende Horrorfilmregisseur, ein Meister der effektvollen Inszenierung, fällt auf einen billigen Schausteller-Trick des Mörders herein: Santini setzt eine Puppe statt seiner selbst in Brand, wodurch ihm die Flucht aus dem Opernhaus gelingt – was Marco am Ende mit dem Leben bezahlt. Wir werden als das non-diegetische Publikum in die Perspektive des Mörders gezwungen und zugleich in die Perspektive der Opfer, deren aufgerissene Augen das Verhalten des Mörders reflektieren. Und schließlich nehmen wir auch die Perspektive des Rächers ein: die des Raben, der ein Auge des Mörders zerstört. Die erste Einstellung des Films zeigt das Auge eines Raben in Großaufnahme, darin spiegelt sich der Innenraum der Oper. Was ist hier innen, was ist außen? Anders gefragt: Ist Argentos Film ein Horrorfilm, der Opernszenen enthält, oder eine als Horrorfilm inszenierte Oper?

Filme & Musik

IL FANTASMA DELL'OPERA [DAS PHANTOM DER OPER] (I 1998, Dario Argento). DVD, 2001: Sunfilm Entertainment. (Sprachen: englisch/deutsch; Untertitel: deutsch.)

PROFONDO ROSSO [ROSSO – FARBE DES TODES] (I 1975, Dario Argento). DVD, 2012: Platinum. (Sprachen: italienisch/englisch.)

OPERA [TERROR AT THE OPERA] (I 1987, Dario Argento). DVD, 2003: Arrow Films. (Sprachen: italienisch/englisch; Untertitel: englisch.)

Various Artists (1987) *Dario Argento, Opera*. Original Motion Picture Soundtrack. CD, 2010: Cinevox.

THE BIRDS [DIE VÖGEL] (USA 1963, Alfred Hitchcock). DVD, 2001: Universal Pictures. (Sprachen: englisch/deutsch; Untertitel: deutsch/niederländisch/schwedisch/etc.)

Literatur

Gianni, Rudolphe/Cools, Christian (1998) *Interview mit Dario Argento*. Online: <http://www.arte.tv/de/interview-mit-dario-argento/104518,CmC=1365898.html> (Stand: 14.03.2014).

Genette, Gérard (1993 [frz. 1982]) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers.: Bayer, Wolfram/Hornig, Dieter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Genette, Gérard (1998 [1994, frz. 1972 + 1983]) *Die Erzählung*. 2. Auflage. Übers.: Knop, Andreas. München: Fink (UTB).

Leroux, Gaston (1957 [1909/10]) *Le Fantôme de l'Opéra*. (Le Livre de Poche.) Paris: Hachette.

- Merlin, Dieter (2012) Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm. In: *Film und Musik als multimedialer Raum*. Hrsg. v. Tarek Krohn und Willem Strank. Marburg: Schüren. S. 111–145.
- Shakespeare, William (um 1606a) *Macbeth*. Engl. Originalfassung. URL: http://nfs.sparknotes.com/macbeth/page_32.html (Stand: 30.12.2013).
- Shakespeare, William (um 1606b) *Macbeth*. Dt. Übers. von C. M. Wieland, 1765. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6975/pg6975.txt> (Stand: 30.12.2013).
- Sonntag, Sabine (2013) *Einfach toll! Der Opernbesuch im Spielfilm*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Verdi, Giuseppe (1847) *Macbeth*. Libretto in italienischer, deutscher und englischer Sprache. Übers. der dt. Fassung: Christian Arseni, 2011. URL: <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=387#libretto> (Stand: 30.12.2013).
- Vossen, Ursula (Hg.) (2004) *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Wulff, Hans J. (2011) Hardrock-/Heavy-Metal-Musik und Splatterfilm: Affekte und Symbole in den Filmen der Rocksploitation. In: *Samples 10*, 2011. URL: <http://aspm.ni.lo-net2.de/samples-archiv/Samples10/wulff.pdf> (Stand: 30.12.2013).

Empfohlene Zitierweise

Merlin, Dieter: Auge um Auge, Ohr um Ohr – Argentos TERROR IN DER OPER. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 154–166, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p154-166>.

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.

»Das wird sowas von dermaßen unerträglich« Besuche von Wagner-Opern im Spielfilm

Sabine Sonntag (Hannover/Berlin)

Das Theater der Wagner-Zeit war nicht annähernd in der Lage, Wagners szenische Visionen einzulösen. Was Wagner sich vor allem für seinen *Ring des Nibelungen* erträumte, konnte eine Bühne ohne elektrisches Licht, fahrbare Podien und Beleuchtungseffekte nicht realisieren. So war denn Wagner nach der Uraufführung des *Ring* in Bayreuth vollkommen verzweifelt ob des technischen Desasters. Das »unsichtbare Theater« forderte Wagner, da das sichtbare, immerhin von ihm entworfene Theater den Offenbarungseid angesichts der szenischen Entwürfe leisten musste, die weit ins 20. Jahrhundert vorauswiesen und die – wenn überhaupt – heute durch den Fantasyfilm einzulösen wären. Die Konsequenz daraus müsste heißen: Verfilmung des *Ring* im Studio. Aber genau das ist bis jetzt nicht passiert. Überhaupt gibt es nahezu keine Opernfilme zu Wagners Werken. Zweimal wurde der *Fliegende Holländer* im Studio gedreht, einmal *Lohengrin*, einmal *Tristan*, einmal *Rheingold* und einmal *Parsifal*. Fast alle diese Filme stammen aus der Zeit vor 1970, nur *Parsifal* von Hans Jürgen Syberberg ist jünger, der jüngste in der Reihe, aus dem Jahr 1982.

Das Filmstudio verweigert sich, wohl wegen einer zu kleinen Zielgruppe. *Traviata*, *Bohème* und *Tosca* sprechen eben mehr Leute an. Interessant aber ist, dass filmische Techniken mehr und mehr auf der Bühne Einzug halten. War Patrice Chéreau in seinem grandiosen *Ring* von 1976 noch an den offenen Verwandlungen des *Rheingold* und der *Götterdämmerung* gescheitert – nachdem Walhall in der *Rheingold*-Generalprobe fast zerstört wurde, musste schließlich doch der Verwandlungsvorhang fallen – so haben aber besonders die letzten beiden *Parsifal*-Produktionen in Bayreuth von

Christoph Schlingensiefel und vor allem Stefan Herheim bewiesen, wie viel das Theater von filmischen Methoden der Blenden, Schnitte, Großaufnahme profitieren kann.

Der Gegenstand Wagner und Film lässt sich auf vier Themenbereiche hin untersuchen:

Verfilmung von Wagners Opern; Wagner im biographischen Film; Verwendung von Wagners Musik in Spielfilmen; Wagner-Szenen in Spielfilmen. Der erste Aspekt ist, wie gezeigt, wenig ergiebig. Wagner im biographischen Film dagegen ist und bleibt ein interessantes Thema. Die Fragen der Anverwandlung durch einen Schauspieler, die Authentizität der Geschehnisse, die interpretatorische Freiheit und vor allem der Wandel in den Moralvorstellungen einer Gesellschaft, für die ein solcher Film gemacht ist, werden immer wieder neu gestellt, zuletzt mit der bemerkenswerten Darstellung Wagners durch Edgar Selge in der neuesten Verfilmung des Lebens König Ludwigs II. (D 2012, Marie Noelle/Peter Sehr).

Die Verwendung von Wagners Musik im Spielfilm in neuem Kontext hat Filme wie APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola), THE GREAT DICTATOR (USA 1940, Charles Chaplin) oder MELANCHOLIA (DK/SWE/F/D 2011, Lars von Trier) herausgehoben aus der großen Masse. Man stelle sich diese Filme ohne den »Walkürenritt«, ohne das *Lohengrin*-Vorspiel oder ohne die Einleitung zu *Tristan* vor. Es wären andere Filme geworden. Wagners Musik kommt in allen diesen Fällen eine agierende und interpretierende Funktion zu. Seine Musik übt selbst Terror aus (APOCALYPSE NOW) oder wird zum Synonym für eine psychoanalytisch zu deutende Weltsicht (MELANCHOLIA).

Der vierte Themenbereich, der nun hier ausführlicher beleuchtet wird, sind Szenen aus Wagner-Opern im Spielfilm. Wenn sich schon vollständige Werke Wagners via Film kaum vermitteln lassen, wie verhält es sich grundsätzlich mit der Präsenz von Wagners Werken im Spielfilm? Der Opernbesuch ist ein beliebtes Element des Filmes, mehrere hundert Filme enthalten solche Szenen, in denen die Figuren aus den unterschiedlichsten Gründen im Opernhaus anzutreffen sind. Besonders häufig sehen sie dann *La Traviata*, *Tosca*, *Faust* oder *Don Giovanni*. Der Prototyp aller Opernbesuche dürfte jener in *PRETTY WOMAN* (USA 1990, Garry Marshall) sein, in dem eine Frau in ähnlicher Situation wie die Hauptdarstellerin der Oper eine Aufführung von Verdis Oper *La Traviata* sieht. Vivian ist eine Prostituierte, die aber auf dem Weg zum anständigen Mädchen ist und genau an diesem Opernabend durch ihre Identifikation mit der Bühnenfigur echte Liebe begreift. Der Film arbeitet mit sämtlichen Klischees, die zur Oper zu gehören scheinen: schöne Kleidung, ein Schmuckgeschenk vom Verehrer, Stretchlimousine und Privatjet, dann die Ankunft in allerletzter Minute und die Probleme mit dem Opernglas. Spätestens jetzt outet sich Vivian als vollkommener Opernneuling, der noch nie einen Operngucker in der Hand hatte. Aber die Verzauberung des Ereignisses Oper greift augenblicklich. Als Vivian am Ende der Aufführung in einem ihrer Kleidung unangemessenen vulgären Ton Begeisterung äußert, desavouiert sie mit dem Satz: »Ich hätte mir bald in diese Hosen gepinkelt« das feine Getue ihrer Logennachbarin.

Voraussetzung für das Funktionieren dieser Opernsequenz ist die Tatsache, dass es sich bei *La Traviata* um eine äußerst bekannte Oper handelt, deren Handlung einfach zu verstehen ist, deren Musiknummern prominent wie Schlager und vor allem kurz und in sich abgeschlossen sind. Selbstverständlich ist schon die Wahl der Oper zwingend, denn welche Oper würde besser die Film-Geschichte einer Prostituierten parallelisieren als es

eben *La Traviata* tut. Wie nun lassen sich all diese Topoi auf Wagner übertragen? Auf den ersten Blick gar nicht. Man meint, Wagners Werke müssten sich durch ihre Realitätsferne, komplizierten Handlungen, unbekanntem Melodien und ausufernden Szenen ohne wirkliches Ende dem PRETTY WOMAN-Modell geradezu verweigern. Umso erstaunlicher ist es, dass eine ganze Reihe von Spielfilmen Besuche von Wagner-Opern enthält. Im biografischen Film gehören sie natürlich dazu, im Sängerfilm auch, aber eine besondere Wirkung entfalten Wagner-Szenen im Spielfilm vor allem im Genre der Komödie.

Die Opernszenen im biografischen Wagner-Film kranken meist daran, dass nicht echte Sänger singen, sondern dass gutaussehende Schauspieler zu Schallplattenaufnahmen agieren. Das dem Publikumsgeschmack und der optischen Disposition von Wagner-Sängern vor 1970 geschuldete Verfahren findet sich grundsätzlich in Komponistenfilmen ebenso wie in verfilmter Oper bis etwa 1970. Singende Sänger, die den Mund aufreißen und vielleicht sogar schwitzen, weil Singen anstrengend ist – das wollte man nicht sehen. Lieber sollte Sophia Loren die Lippen nur einen Spalt weit zum Gesang von Renata Tebaldi öffnen, als dass das Singen selbst Teil der Inszenierung geworden wäre. Eine Veränderung trat hier erst spät ein.

Trotzdem vermitteln Szenen, in denen die Komponisten ihre eigenen Opern besuchen, eine kleine Ahnung davon, wie man zur jeweiligen Zeit auf der Bühne ausgesehen und agiert hat. Die Filme WAGNER mit Richard Burton (UK/A/Ungarn 1982, Tony Palmer) und die neueste LUDWIG II.-Verfilmung gehen da einen anderen Weg: Opernszenen werden spärlich eingesetzt und wenn, dann mit echten Sängern, die selbst agieren. Für Wagner-Szenen im Spielfilm gilt jedoch das, was für alle Filme gilt: Es ist oft besser, wenn man während des Opernbesuchs als Kinzuschauer nicht das sieht, was die

Filmfiguren sehen. Anders ausgedrückt, der beste Opernbesuch im Film ist der unsichtbare Opernbesuch. Das liegt an der Double-Methode, und es liegt auch an der in aller Regel antiquierten Darstellungsart. Für die Oper als Genre ist dies kontraproduktiv, weil die Filmemacher die ohnehin zu Hauf vorherrschenden Klischees damit potenzieren. Nur wenige Gegenbeispiele sind bekannt, zwei davon aus jüngster Vergangenheit, allerdings nicht im Zusammenhang mit Wagner. In Dustin Hoffmans *WUARTETT* (UK 2012, Dustin Hoffman) und in Woody Allens *TO ROME WITH LOVE* (USA 2011, Woody Allen) wurden erfreulicherweise echte Sänger eingesetzt oder wie in *QUARTETT*, zwar aus dramaturgischen Gründen auch Schauspieler, die aber nicht zu irgendwelchen Platten die Lippen bewegen.

Wenn Wagner-Szenen im Spielfilm sozusagen eins zu eins erscheinen und ungebrochen die jeweilige Oper repräsentieren sollen, dann ist das Ergebnis meist problematisch. Besonders deutlich wird das in Rolf Thieles Verfilmung von Thomas Manns Novelle *WÄLSUNGENBLUT* (D 1965, Rolf Thiele). Die hier vom Roman-Autor intendierte Wechselwirkung oder besser Parallelisierung von Privathandlung in der Loge der Münchner Oper und der Bühnenhandlung krankt an eben jener antiquierten Umsetzung der *Walküre*-Szenen. Glücklicher ist es, wenn nur die Musik wirkt und durch das Gesicht der Darsteller gespiegelt wird wie im Fall von *BIRTH* (USA/UK/D 2004, Jonathan Glazer), in dem man das Vorspiel zur *Walküre* durch die Mimik von Nicole Kidman erlebt. Backstage-Geschichten wie das Fünfziger-Jahre-Melodram *INTERRUPTED MELODY* (USA 1955, Curtis Bernhardt) oder *MEETING VENUS* (UK/Japan/USA 1991, István Szabó) bergen das gleiche Problem, dass nämlich die Visualisierung von Wagners Werk in starkem Kontrast zur Ausführung steht.

Einen Sonderfall des Filmdramas stellt der Propaganda-Film des Dritten Reiches dar. Die allgemeine Meinung, dieses Film-Genre speise sich zu großen Teilen aus Wagner-Musik, ist ohne Grundlage. Von den über 1000 Filmen, die zwischen 1933 und 1945 in Deutschland entstanden, enthalten nur ganz wenige Wagner-Musik. Sogar Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (D 1935, Leni Riefenstahl) ist bis auf eine *Meistersinger*-Passage frei von Wagner. Der einzige Film, in dem Wagner tatsächlich instrumentalisiert wird, ist der Durchhaltefilm STUKAS (D 1941, Karl Ritter,). Hier findet ein Besuch der Bayreuther Festspiele statt, und die damit verbundene Absicht des Films ist nur allzu klar – so klar, dass die übertrieben engagierte Botschaft heute wie eine Parodie wirkt:

Die für STUKAS gewählte Wagner-Musik ist »Siegfrieds Rheinfahrt« aus der *Götterdämmerung*. Es handelt sich um ein Orchesterzwischenstück; die Visualisierung durch eine Bühnenszene entfällt glücklicherweise. Das musikalische Hauptthema der Rheinfahrt wurde früher im Film bereits eingeführt. Zwei hohe Offiziere hatten es vierhändig auf einem Flügel gespielt. An dieses Ereignis erinnert sich Oberleutnant Wilde (Hannes Stelzer) nun, als er die Musik im Bayreuther Festspielhaus wieder hört. Wilde lag verwundet und kriegsmüde im Spital, so dass eine Krankenschwester (Else Knott) auf die Idee kam, den Soldaten in Bayreuth auf andere Gedanken zu bringen:

Schwester: Er muss hier raus aus dem Lazarett, in eine andere Umgebung. Er muss mal ein neues großes Erlebnis haben. Ich glaube, er sollte doch die Reise nach Bayreuth mitmachen, Herr Geheimrat.

Arzt: Bayreuth?

Schwester: Es gibt keinen Menschen, der von dort (*sie richtet den Blick schwärmerisch nach oben*) ohne Ergriffenheit weggehen kann.

Arzt: Meinetwegen, Schwester Ursula, nehmen Sie ihn mit nach Bayreuth.

Nach diesem kurzen Dialog überblendet der Film in die Szene in Bayreuth. Man sieht Schwester Ursula und Wilde – beide in Dienstkleidung – in einem Gartenlokal sitzen. Im Hintergrund erkennt man das Festspielhaus. Eine Überblendung zeigt die beiden Personen im Festspielhaus. Sie sitzen ziemlich weit vorn links, werden in der Gemeinschaft ›Gleichgesinnter‹ gezeigt, bevor die Kamera auf das Paar zoomt. Wilde ist zunehmend begeistert, obwohl er – wie der Filmdialog an früherer Stelle verkündet hatte – klassische Musik nicht mag. Dass er diese Musik in ihrer auf dem Klavier gespielten Version vorzieht, kommentiert Schwester Ursula mit einem wohlwollenden Lachen, der Filmzuschauer heute kann es kaum glauben. Die wichtige Filmbotschaft, die den Grund für die gesamte Bayreuth-Sequenz in STUKAS bildet, folgt nun: Oberleutnant Wilde hält es nach der Vorstellung nicht mehr an seinem Platz. Schwester Ursula fragt: »Wo wollen Sie denn so schnell hin?« Wilde: »Schnell sagen Sie? Viel zu langsam. Jetzt weiß ich wieder, wohin ich gehöre.« Das ist alles sehr leicht zu durchschauen, war aber offensichtlich bereits im Dritten Reich zu plakativ, um den gewünschten Effekt zu erreichen. Drehaufnahmen ›on location‹, hoch emotionale Musik mit einem Hundertmannorchester, ein aufwärtsgerichtetes musikalisches Thema, »immer laut« (Vorschrift Wagners), keine Irritation durch eine womöglich misslungene Bühnenoptik, ein junges hübsches Paar, allerdings ohne jegliche erotische Attitüde – das sind die Ingredienzien dieser Szene.

Dieser Besuch einer Wagner-Oper funktioniert trotz der Einschränkungen. Als wirklich optimal muss allerdings die Kombination Wagner-Oper und Comedy bezeichnet werden. Man könnte es solcher Art komprimieren: Wagner-Musik eignet sich als **Soundtrack** besonders für das **Filmdrama**,

weil Musik aus *Tristan*, *Lohengrin* und *Walküre* dem jeweiligen Film eine neue Dimension, eine neue Deutungsebene hinzugewinnt. Wagner-Szenen eignen sich als **Handlungselement** besonders gut für die Filmkomödie, weil aus der Diskrepanz zwischen (hohem) Anspruch der Wagner-Oper und (niederen) menschlich-allzumenschlichem Verhalten der Figuren der komödiantische Impuls gezogen wird. Einige Beispiele sollen diese These belegen. Dabei ist es diesmal nicht unbedingt von Bedeutung, ob die Wagner-Oper als Bühnenszene gezeigt wird oder nicht.

Das latent Komische von gezeigten Opernaufführungen im Film kann bewusst eingesetzt werden wie im Fall der DDR-Komödie *WEIHNACHTSGANS AUGUSTE* (DDR 1988, Bodo Fürneisen). Die absichtlich unbeholfene *Lohengrin*-Inszenierung unterstützt den Film in seiner Komik zusätzlich, ist aber nur ein Teil der Gesamtanlage. Der Film spielt mit verschiedenen Wagner-Klischees wie verschrobener Text, unverständliche Handlung, absurde Bühnenauftritte. Im Mittelpunkt stehen ein Heldentenor (Dietrich Körner) und die Gans, die in seiner Familie als Weihnachtessen serviert werden soll. Während einer *Lohengrin*-Aufführung vermischen sich beim Tenor die geliebte Familiengans und der Schwan der Oper. Der Sänger hat Textprobleme, wirkt angesichts des Federviehs wie paralysiert und singt schließlich nicht mehr vom Schwan, sondern von der Gans. Das irritierte Publikum hat nur eine Erklärung: »modernes Regietheater«. Opernkenner werden ihre Freude daran haben, im Nachspann den Namen Christine Mielitz als Regisseurin dieses Film-*Lohengrin* zu lesen. Mielitz war damals noch völlig unbekannt und hat sich nach dem Mauerfall tatsächlich rasch einen Namen als Vertreterin des neuen Regietheaters gemacht. Aus dem historischen Abstand heraus wird man die *Weihnachtsgans* heute nicht zu Unrecht belächeln als zeitlich und auch örtlich determiniertes Dokument. Anders verhält es sich bei den beiden folgenden Beispielen, die frei von Zeit

und Ort paradigmatisch für die gute Partnerschaft von Wagner und Comedy gelten können.

Das nächste Beispiel stammt aus dem Billy-Wilder-Film *LOVE IN THE AFTERNOON* (USA 1957, Billy Wilder). In der Mitte des Films treffen die Darsteller im Pariser Opernhaus während einer Aufführung von *Tristan und Isolde* aufeinander. Musik spielt in diesem Film überhaupt eine große Rolle: Die Hauptdarstellerin Ariane (Audrey Hepburn) ist Musikstudentin am Konservatorium. Sie spielt Cello und übt im Moment stundenlang Haydns 88. Sinfonie. Ihr (alleinerziehender) Vater (Maurice Chevalier) versteht wenig von Musik und verwechselt schon mal die 88. mit der 98. Sinfonie von Haydn. Diese Winzigkeit genügt Wilder, um den Stellenwert von Musik beim Vater zu beschreiben. Arianes Vater ist Privatdetektiv und beschattet im Moment den reichen Amerikaner Flannagan (Cary Cooper), der im Ritz logiert und dort ein intensives Sexualeben mit meist verheirateten Damen pflegt. Ariane belauscht ein Kundengespräch ihres Vaters und eilt ins Ritz, um Flannagan, den sie noch gar nicht kennt, vor einem der gehörnten Ehemänner zu retten. Dies gelingt, und Ariane verliebt sich schnell in den deutlich älteren Charmeur. Die beiden beginnen eine kurze Affäre ohne Sexualität – eben eine Nachmittags-, keine Abendaffäre. Nur nachmittags kann Ariane den Angebeteten besuchen, und mit dabei ist immer eine Gruppe von Zigeunermusikern, die mit Flannagan um die Welt reist und den stets gleichen Soundtrack seiner Abenteuer spielt. Die Musiker beginnen mit Operettenmusik und enden immer mit *Fascination* (ein 1904 von Fermo Dante Marchetti komponierter Walzer). Danach ist üblicherweise ihr Dienst zu Ende, weil Flannagan jetzt mit seiner Dame das Schlafzimmer betritt. Mit Ariane kommt es nie so weit, nicht zuletzt, weil Flannagan mit Fortdauer des Filmes echte Gefühle für das Mädchen entwickelt.

Er verlässt Paris und kommt erst ein Jahr später zurück. Als er Ariane wiedersieht, kann er sich zunächst nur mit Mühe an sie erinnern. Die Begegnung findet im Opernhaus Le Palais Garnier in Paris statt. Ohne Vorbereitung durch den Dialog setzt die Szene etwa drei Minuten nach Beginn der Oper ein. Die erste Einstellung gilt dem Kronleuchter mit dem angrenzenden Deckengemälde von Chagall. Billy Wilder definiert damit den Ort als Originalschauplatz, der dem Ganzen einen authentischen Rahmen verleiht. Nach einem Schnitt sieht man für einige Sekunden den Dirigenten das *Tristan*-Vorspiel dirigieren. Die Kamera befindet sich etwa in der Position der zweiten Geigen, filmt den Maestro also im Unterschnitt (was ihn übergroß erscheinen lässt, übergroß wie die Musik, die er dirigiert) und zoomt dann rasch auf die Galerie. Dort sitzt Ariane zusammen mit ihrem Kommilitonen Michel (Van Doude). Michel liest die Partitur und dirigiert mit (diesen ›Dirigenten‹ nimmt die Kamera frontal, und es entsteht ein ganz anderer Eindruck als zuvor). Für Michel ist Wagner der größte Musiker aller Zeiten, er wird später im Pausenfoyer sagen: »Verdi, Puccini, Rossini – das ist Musik für Leierkastenspieler. Aber Wagner...!« Ariane ist weit weniger mitgerissen, sie hört zwar zu, ist aber nicht so recht bei der Sache. Daher fällt ihr ein Faden am Ärmel ihres Begleiters auf. Sie will den Faden herausziehen, hat aber plötzlich einen Teil des Ärmelfutters in der Hand. Mit einem Lächeln steckt sie Michel das Futter als Reverstaschentuch ein und wendet sich wieder der Musik zu. Genau auf den Akzent in der Musik geschnitten ist der erstaunte Blick, mit dem Ariane einen zu spät kommenden Gast im Parkett bemerkt. Wilder verwendet das, was oft bei Opernszenen im Spielfilm eingesetzt wird: das Erscheinen der Hauptfiguren **nach** Beginn der Aufführung. Besonders Verfilmungen russischer Literatur arbeiten mit diesem Element.

Ariane erkennt in dem Herrn mit Dinnerjacket, der nun mit seiner Begleiterin den Platz links hinter dem Dirigenten einnimmt, sofort Mr. Flannagan. Von nun an interessiert sie sich überhaupt nicht mehr für *Tristan*, dessen sehnsuchtsvoll angespannte Musik sich weiter steigert. Die Musik wird immer drängender, schmerzvoller, die dazu von Wilder gezeigten Handlungen werden immer banaler und reichen bis zu Slapstickelementen, die im Zusammenklang mit der Wagner-Musik geradezu unanständig anmuten. Ariane beobachtet Flannagan mit dem Opernglas, das sie zunächst falsch herum hält. Im Gegensatz zu »pretty woman« Vivian weiß Ariane natürlich schon, wie man solch einen Gegenstand handhabt, aber Wilder zeigt mit dem kleinen Aperçu, wie verwirrt Ariane ob der Wiederbegegnung ist. Flannagan seinerseits schaut ebenfalls durch eine Art Opernglas in die Logen über ihm. Er hat im Programmheft nachgesehen, was da überhaupt gespielt wird: *Tristan and Isolde*. Mit der Titeleinblendung vermittelt Wilder dem Kinobesucher, um welches Werk es sich da handelt. Später wird Flannagan sagen, dass er nur aus Versehen in dieser Oper gelandet ist: Auf Grund seines schlechten Französisch seien ihm Karten für die Oper statt für die Follies Bergères verkauft worden. Flannagan treibt also zu der aufgeladenen Musik seine Späßchen mit dem aus dem Programmheft gebastelten Fernrohr, und es scheint fast, als wollte Wilder diese offensichtliche Bloßstellung dem Zuschauer dann nicht weiter zumuten. Jedenfalls blendet Wilder die Musik nach nochmaligem Erreichen des Tristan-Akkords mit dem abrupten Abfall ziemlich unsanft aus und zeigt die Darsteller im Pausenfoyer. Michel erklärt Ariane gerade, wie großartig Wagner ist und dass das Schönste noch komme, nämlich »Isoldes Liebestod«. Wieder muss Michel das Gesagte durch Dirigierbewegungen unterstützen, da platzt der Ärmel seines Jacketts. Wilder greift hier das Element der mühsam zusammengeflickten Opernkleidung auf, in der ein

echter Enthusiast steckt, während Flannagan, der Banause, im makellosen Dress die Oper besucht und doch nichts mit *Tristan* anfangen kann.

Durch das Malheur verschafft sich Wilder nun die dramaturgische Möglichkeit, Michel aus der Szene zu entfernen (der will sich die Naht nähen lassen, früher haben die Garderobendamen so etwas tatsächlich in den Pausen gemacht!). Ebenfalls ›entsorgt‹ muss die Begleiterin von Flannagan werden, bevor es zur Wiederbegegnung des Liebespaares kommen kann. Dies geschieht dadurch, dass die fremde Dame die Toilette aufsuchen möchte, was aus Gründen der Diskretion natürlich nicht ausgesprochen, sondern dadurch angedeutet wird, dass die Dame Flannagan etwas ins Ohr flüstert, woraufhin der galante Herr ihr eine Münze (für die Toilettenfrau) übergibt. Filmdramaturgisch handelt es sich dabei um einen Querverweis auf eine frühere Unterredung Arianes mit Michel. Sie hatte am Anfang des Films Michel mehrmals um eine Telefonmünze gebeten, um im Hotel Ritz anzurufen und Flannagan vor dem eifersüchtigen Ehemann zu warnen.

Jetzt stehen sich Ariane und Flannagan nach einem Jahr wieder gegenüber. Der Playboy kennt immer noch nicht ihren Namen, weiß nur von ihrer Handtasche, dass er mit ›A‹ beginnt. Er erklärt, dass er nur aus Versehen in der Oper ist, und Billy Wilder kümmert sich nun nicht weiter um den Fortgang des Opernabends. Er nimmt nur noch im nachfolgenden Dialog darauf Bezug und führt eine Art Verschränkung zwischen Hochkultur und Unterhaltungsmusik herbei. Als Ariane nach Hause kommt, summt sie eine Melodie. Das sei aus *Tristan*, erklärt sie ihrem Vater. Der hat nur eine oberflächliche Ahnung von diesem Stück (›Tristan und Isolde, wenn sie nicht so viel gesungen hätten und sich stattdessen eine Privatdetektiv genommen hätten, könnten sie heute noch leben.«), aber er bezweifelt, dass diese gesummte Melodie aus der Wagner-Oper stammt, er habe diese Musik

schon wo anders gehört. Damit klammert Wilder die beiden Musiken zusammen, um gleichzeitig ihren immensen stilistischen Unterschied deutlich zu machen. Natürlich ist die gesummte Melodie nicht aus *Tristan*, sondern es ist *Fascination*, die immer von der Zigeunerkapelle auf dem Gipfelpunkt von Flannagans Verführungen gespielt wird. Ariane hat sie oft gehört, und auch der Vater kennt sie, weil er derweil draußen vor der Hotelzimmertür auf seinem Posten gestanden hatte.

Von ähnlich zeitloser Gültigkeit ist ein anderes Beispiel aus dem Genre der Fernsehsatire. Es handelt sich um die Münchner TV-Serie MONACO FRANZE. DER EWIGE STENZ (D 1983, Helmut Dietl), in der der Regisseur Helmut Dietl ebenfalls Wagner in seiner maximalen Spannweite zwischen Hochkultur und Profanie verwendet. Titelfigur ist Franz Münchinger (Helmut Fischer), ein eher lustloser Polizeikommissar aus München, dem die Stadt zum Spitznamen wurde: Monaco, Betonung auf der zweiten Silbe. Franz und sein Kumpel Mani Kopfeck (Karl Obermayer) sind lieber in Schwabinger Kneipen als im Büro, aber Frauen erobern, das geschieht dann doch eher verbal denn in der Realität. Der Monaco ist eigentlich ganz gern verheiratet, auch wenn seine Frau ›etwas Besseres‹ ist, von Adel und damit natürlich Mitglied der feinen Münchner Gesellschaft. Frau von Söttingen (Ruth-Maria Kubitschek) gehört ›dazu‹, und wer dazugehört, sieht selbstverständlich in der Oper Münchens neuen *Ring*. Das *Rheingold* hat bereits stattgefunden, und der Monaco hatte sich erfolgreich gedrückt. Er setzt in solchen Fällen eine plötzliche Fahndung an, weiß aber ebenso wie sein Kollege, dass die Gattin das schon lange nicht mehr glaubt. Frau von Söttingen sagt es dem Gatten auf den Kopf zu:

Im Grunde deines Herzens möchtest du nämlich nichts lieber, als in die Oper gehen, aber du traust dich nicht, weil du denkst, du würdest es nicht verstehen und dich womöglich bei unseren Freunden blamieren. Das sagt

übrigens der Doktor Schönferber auch: Es ist leichter, sich über Wagner lustig zu machen, als ihn ernst zu nehmen.

Da nun die *Walküre* unmittelbar bevorsteht, sieht es mit neuen Ausreden schlecht aus. Frau von Söttingen-Münchinger tut alles, damit sich ihr Franz nicht blamiert. Und hier beginnt die eigentliche Opernsequenz: Man hört als nondiegetische Musik einen Ausschnitt aus *Rheingold* und zwar jene Stelle, in der die drei Rheintöchter unisono und fortissimo das Jubelthema »Rheingold, Rheingold, klares Gold« singen. Dazu sieht der Zuschauer das Ehepaar Münchinger aus einem Schallplattenladen in der Münchner Fußgängerzone kommen. Franz hat einen Stapel Vinyl-Platten unter dem Arm. Gleich darauf verlassen die beiden einen Buchladen, und es sind noch etwa fünf Wagner-Bücher hinzu gekommen. Man erkennt deutlich Cosima Wagners Tagebücher darunter. Ein Schnitt, und die Szene wechselt in das Büro vom Monaco. Dort sitzt er mit zermartertem Gesicht, auf den Ohren große Kopfhörer, und er hört das, was der Zuschauer schon die ganze Zeit hört: »Rheingold, Rheingold«. Es entspinnt sich ein Dialog der beiden Beamten Monaco und Manni, die Kamera folgt in Schuss-Gegenschuss-Technik genau dem Pingpong des Dialogs.

Monaco: »Das wird so grauenvoll, sowas von furchtbar, sowas von dermaßen unerträglich, das hältst du in deiner kühnsten Phantasie nicht für möglich! Weiawagaduwelle.«

Manni: »Franze, schau, des derfst du doch nicht so wörtlich nehmen. Da is ja a Musi ano dabei.«

Es sei wie bei einem Schlager das »BabyBabyBallaBalla«, meint Manni. Doch das tröstet den Monaco auch nicht, er verwechselt ja schon die Walküren mit den Rheintöchtern. Manni Kopfeck empfiehlt dem Kollegen, einfach alles auswendig zu lernen.

Witze über die Namen der Walküren greifen immer, und so kommt Dietl über das retardierende Moment des vergessenen Fracks, den die Haushälterin der Münchingers (Erni Singerl) ins Büro trägt, zur Aufführung. Von dieser sieht man nur das Vorher und das Nachher, denn darum geht es dem Regisseur – ebenso wie den erzählten Figuren. Das Publikum schwärmt beim Verlassen des Nationaltheaters von dieser »Jahrhundertaufführung«. Franz Münchinger versucht, sich um eine eigene Meinung zu drücken. Er hat nämlich keine und rettet sich erst einmal auf die Herrentoilette. Dort trifft er – ein Segen – rein zufällig Münchens Großkritiker (eine Anspielung auf den berühmten Rezensenten der Süddeutschen Zeitung Joachim Kaiser). Dieser Mann macht seinem Herzen Luft, wettet gegen die fürchterliche Aufführung, schimpft auf die Sänger. Und damit bekommt der Monaco sozusagen eine Meinung ›geschenkt«. Bei der anschließenden Feier genötigt, nun doch auch mal etwas zu sagen, verkündet Münchinger die Kritikermeinung als die Seine. Die Partygesellschaft ist außer sich, Frau von Söttingen glaubt sich ruiniert. Wer wird nun noch in ihrem teuren Antiquitätengeschäft kaufen? Eklat, Tumult, Ende der Feier. Am nächsten Tag jedoch sieht alles anders aus. Jetzt steht Monacos Meinung sogar gedruckt in der Zeitung, eine vernichtende Kritik über die vermeintliche Jahrhundertaufführung. Wer hätte gedacht, dass Franz Münchinger ein solch gutes Urteilsvermögen hat!

Es ist dem Werk Wagners eigen, dass dort gerne mit Superlativen hantiert wird. Wagner polarisiert wie kein anderer, die einen sagen »Jahrhundertaufführung«, die anderen sagen, »Riesenmist«. Bei Verdi und Mozart geht alles eine Spur »normaler« zu, nicht so exaltiert, entsprechend der Musik eben. Aber genau deshalb eignen sich Wagneropern perfekt für die Filmkomödien, weil es dort um Polarisierung und Überspitzungen geht. Davon lebt die Komödie, und mit Wagner lebt sie nicht schlecht.

Literatur

- Drehmel, Jan/Jaspers, Kristina/Vogt, Steffen (2013) *Wagner Kino*. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst. Hamburg.
- Fawkes, Richard (2000) *Opera on Film*. London.
- Sonntag, Sabine (2013) *Einfach toll! Der Opernbesuch im Spielfilm*. Würzburg.
- Sonntag, Sabine (2010) *Richard Wagner im Kino*. Studien zur Geschichte, Dramaturgie und Rezeption filmmusikalischer Künstlerbiographien. Köln.
- Wagnerspectrum*, Schwerpunkt Wagner und Fantasy/Hollywood, Heft 2/ 2008, hrsg. Von Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser [u.a.]. Würzburg 2008.
- Tibbetts, John C. (2005) *Composers in the movies: studies in musical biography*. New Haven u. London.
- Wlaschin, Ken (2004) *Opera on screen*, Los Angeles.

Empfohlene Zitierweise

Sonntag, Sabine: »Das wird sowas von dermaßen unerträglich«. Besuch von Wagner-Opern im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 167–183, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p167-183>.

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.

Puccini und Romantic Comedy: Zur Rolle von Giacomo Puccinis *La Bohème* in Norman Jewisons MOONSTRUCK

Niclas Stockel (Mainz)

Abstract

Unter den zahlreichen Filmproduktionen, die sich Inhalte und Musiken aus Opern zu eigen machen, nimmt der Film MOONSTRUCK (USA 1987, Norman Jewison) eine Sonderposition ein. Ohnehin fragliche Etiketten wie ›Opernfilm‹ und ›Filmoper‹ lassen sich hier nicht anwenden, denn MOONSTRUCK entzieht sich derlei Kategorisierungen: Giacomo Puccinis Oper *La Bohème* (1896) wird zwar explizit erwähnt, einzelne Aufführungsszenen werden ins Bild gesetzt und das Musikerlebnis einzelner Arien exponiert, doch entspinnt sich all das stets als ein Spiel mit verschiedenen Situationen und Sinnzusammenhängen der Opernhandlung. Interpretations- und Reflexionsräume werden durch den Film gerade da geöffnet, wo sich Analogien nicht so einfach ziehen lassen. Motive aus der Oper, seien sie personeller, emotionaler oder situativer Art, werden aus ihrem Kontext herausgelöst und in den neuen filmischen überführt, wodurch sich Bedeutungsverschiebungen ergeben – eine Verfahrensweise, die der Motivtechnik in der Opernmusik Puccinis ähnlich ist.

***La Bohème* und MOONSTRUCK**

Etwa neunzig Jahre liegen zwischen den Uraufführungen beider Werke. In dieser Zeitspanne hat sich Puccinis Oper *La Bohème* zu einer der weltweit meistgespielten Opern entwickelt. Der Film MOONSTRUCK aus dem Jahr 1987 gesellt sich in gewisser Weise zu einer Reihe von zahlreichen Filmproduktionen, die seit Anbeginn der Filmgeschichte den Stoff aus *La*

Bohème entweder schlicht adaptierten, deren Musik vereinzelt integrierten oder auf sonstige Art zu ihr Bezug nahmen. Hinsichtlich dieser Zuordnung kommt Norman Jewisons Film eine Sonderrolle zu. Der Film verweist gleich auf mehreren Ebenen auf die Oper, ohne jedoch allzu vordergründig deren Handlung zu adaptieren oder einen Großteil der Opernmusik als Filmmusik zu verwenden. Die zahlreichen Bezüge zu Puccinis Oper, die sich auf der Bild- und Tonebene finden, lassen sich hinsichtlich der Dramaturgie, Figurenkonstellation und Musikverwendung aufschlüsseln. An dieser Stelle sei auf die Arbeit der US-amerikanischen Musikwissenschaftlerin Marcia J. Citron verwiesen, die in ihrem 2008 erschienenen Aufsatz »*An honest contrivance*: opera and desire in MOONSTRUCK bereits übersichtlich das Verhältnis von *La Bohème* und MOONSTRUCK aufgeklärt hat. Der Aufsatz, der dann 2010 als eigenes Kapitel in Citrons Band *When Opera Meets Film* (2010) erschien, dient hier nun als Grundlage und hat zu eigenen Schlüssen darüber hinaus verholfen. Die Bezugnahme des Films auf die Oper selbst, auf deren Handlungsablauf etwa sowie deren immanente Musikbeschaffenheit und Motivtechnik, bildet dann im Wesentlichen den Gegenstand der hier vorliegenden Überlegungen. Zunächst empfiehlt es sich jedoch, einen Überblick über konkret greifbare Zusammenhänge zwischen Film und Oper zu geben.

La Bohème als Dramaturgielieferant

Gleich zu Beginn der Oper verweist Rodolfo auf den Himmel. Dieser sei grau und weit, dem »Rauch aus tausend Pariser Schornsteinen« (Mehnert 1995, 8) geschuldet. Das urbane Milieu, das hiermit angezeigt wird,

exponiert auch MOONSTRUCK direkt zu Beginn: die Skyline von New York mit ihrem Himmel darüber, in dem ein übergroßer Mond leuchtet. Zum städtischen Milieu in *La Bohème* gehört das Café Momus, welches den Bohemiens als Treffpunkt dient. Ein Pendant dieses Cafés findet sich im Film in dem italienischen Restaurant, dessen Bedienstete die Protagonisten des Films schon länger zu kennen scheinen. In *La Bohème* wird zunächst die Lebenswelt der Bohemiens vorgestellt. Es sind einfache Leute in einfachen Verhältnissen, gewiss keine Helden oder gar mythische Gestalten.

Die Themenwahl bedient indes sowohl in Puccinis Oper als auch im Film vielmehr klassische Sujets. Liebe und Tod sind als omnipräsente Themen in Film und Oper auszumachen. Während das Todesthema in Puccinis Oper mit dem Sterben Mimìs den Gesetzen der Tragödie folgt, bereitet MOONSTRUCK Tod und Liebe in der Art einer Komödie auf. Innerhalb der Filmhandlung muss niemand sterben, die Angst vor dem Tode wird vielmehr – vor allem durch die weiblichen Protagonisten – karikiert, die sich durch die melodramatische Haltung der männlichen Protagonisten provoziert fühlen. Da ist zum einen Johnny, der Verlobte der Protagonistin Loretta, zu nennen, der den Tod seiner in Sizilien lebenden kranken Mutter fürchtet, die sich dann aber doch urplötzlich erholt, nachdem sie von seinen Heiratsplänen erfahren hat. Loretta, die Verlobte, scheint die vorgeblich lebensbedrohliche Krankheit der Mutter von Beginn an nicht ernst zu nehmen und sorgt sich ausschließlich um Johnnys Reisebefinden. Der Vater von Loretta scheint hingegen seinen eigenen Tod zu fürchten, obwohl es keinen Hinweis auf eine Krankheit gibt. Bei ihm handelt es sich offenbar um eine existenzielle Angst. So ist er in melancholischer Haltung beim Hören eines Popsongs aus den fünfziger Jahren zu sehen (DVD 0:14:40), wobei er sich die Zeile »I shall die« immer wieder vorsingt, als hätte er einen Ohrwurm (vgl. Citron 2010, 182). Seine Frau Rose, Loretta's Mutter,

verdächtigt ihn des Seitensprungs und sieht seine Sehnsucht nach Bigamie in seiner Todesangst begründet. Ihre Reaktion bleibt vorerst nüchtern und lakonisch. In *La Bohème* ist es Rodolfo, der unter der zum Tode führenden Krankheit Mimìs mehr zu leiden scheint als sie selbst. Vor allem im dritten und vorletzten Bild der Oper verleiht er seiner Angst Ausdruck, die ihn unter anderem zum Bruch mit Mimì drängt. Die Figuren in MOONSTRUCK, nahezu ausnahmslos im italo-amerikanischen Milieu angesiedelt, entstammen einfachen Verhältnissen, wenngleich sie keine Künstlertypen wie die Bohemiens darstellen. Dennoch werden ihnen im Laufe der Filmhandlung mehr oder weniger eindeutig Parallelen zu den Figuren aus *La Bohème* eingeschrieben.

Figurenkonstellation

Besondere Aufmerksamkeit soll hier dem Film-Paar Ronny und Loretta zukommen. Analogien zu dem Pärchen Rodolfo und Mimì lassen sich auf einen ersten Blick nicht herstellen. Erst durch die Bezugnahme auf szenische Kontexte und Verweise lässt sich ein Versuch wagen, Bezüge zu den *La Bohème*-Protagonisten herzustellen. Loretta etwa wandelt sich im Laufe des Films von der schwarztragenden Witwe zu einer lebensfrohen Erscheinung, die dann mehr der schillernden Musetta aus Puccinis Oper ähnelt (vgl. Citron 2010, 180). Ronny zeigt sich zunächst als rauer, verbitterter Rebell, im Laufe der Filmhandlung tritt er dann fortwährend als sensibler, eloquenter Redner, gar Dichter in Erscheinung (vgl. Citron 2010, 177). Wo Rodolfo und Mimì letzten Endes auf tragische Art und Weise auseinandergehen, finden Ronny und Loretta in MOONSTRUCK

lebensbejahend zueinander. Es deutet sich also hier bereits an, inwieweit sich die Komödie MOONSTRUCK den Handlungsverlauf der Tragödie *La Bohème* zu eigen macht.

Bei Filmfigur Ronny ist eine eindeutige Parallelisierung zu den Figuren der Oper weniger gut möglich als bei Loretta, die sich in zwei Erscheinungsbildern zeigt. Der Film führt sie als schwarztragende Witwe mit schwarzgrauem Haar ein, bevor sie sich dann in der Vorbereitung des Opernbesuchs im Sinne einer Metamorphose zu einer schillernden Erscheinung wandelt. Ihr Verlobter Johnny ist dann gar mit der Figur des Consigliere Alcindoro verwandt, den Musetta zugunsten des Marcello verlässt, zumal Johnny für Loretta ebenfalls wie Alcindoro für Musetta bloß eine Sicherheit, aber keine wahre Liebe bedeutet. Loretta wird erst dann gewissermaßen auch zur Mimì, wenn der Einsatz von Puccinis Musik – zusammen mit der Bedeutung des zugehörigen Textes – Lorettas Gemütsbewegungen spiegelt und Mimìs Ausdruck sich in ihr Bewusstsein verlagert. Auch Ronny erscheint in zweierlei Gestalt. Zunächst in der Erscheinung eines äußerst verbitterten Rebellen, dann aber, beim Opernbesuch, als eloquenter melodramatischer Redner – eine Referenz an die Opernfigur Rodolfo, den wortgewandten Dichter. Dass beide zueinander in Bezug gesetzt werden, wird noch in einem weiteren szenischen Element deutlich: Ronny ist Bäcker und arbeitet an einem Ofen im Keller unter seiner Wohnung, Rodolfo verbrennt seine Arbeit in einem Ofen auf dem Dachboden (vgl. Citron 2010, 177). Deutlich hervorgehoben werden in MOONSTRUCK familiäre Beziehungen und deren Werte und Traditionen. In *La Bohème* bilden die Bohemiens so etwas wie eine Familie. Sie wohnen ebenso wie Loretta, die mit ihren Eltern und ihrem Großvater zusammenlebt, gemeinsam in einem Haus. Der Regisseur Norman Jewison hatte ursprünglich gar eine Zuteilung der Darsteller auf die verschiedenen

Gesangsfächer der Oper erwogen, diese dann aber nicht umgesetzt.⁶ Der Film verzichtet auf Gesangseinlagen der Hauptdarsteller Cher und Nicolas Cage und bleibt ganz den Traditionen des ›romantic comedy‹-Genres verhaftet. Seit den 1980er Jahren hat dieses Genre eine neue Erfolgswelle erlebt, die sich insbesondere in Filmen wie HARRY AND SALLY (USA 1989, Rob Reiner), PRETTY WOMAN (USA 1990, Garry Marshall) und SLEEPLESS IN SEATTLE (USA 1993, Nora Ephron) niederschlug. MOONSTRUCK adaptiert nun aber nicht einfach einen Urstoff, um ihm ein neues, heutiges Gewand zu geben (wie etwa PRETTY WOMAN als moderne Fassung von *La Traviata*), sondern es werden durchweg subtile Referenzen zur Vorlage hergestellt.

La Bohème als Musikquelle

Unüberhörbar bedient sich der Film zahlreicher musikalischer Einheiten aus Puccinis Oper, die zum Teil als Motive und Figuren musikalische Schlaglichter auf vereinzelte Szenen werfen. So werden nicht bloß prominente Arien herangezogen, sondern auch partiell musikalische Versatzstücke dramaturgisch sinnvoll in den Handlungszusammenhang eingestreut, selbst wenn in einem solchen Falle die Musik Puccinis in einen anderen harmonischen Zusammenhang gebracht wird und gar eine Dekonstruktion erfährt. An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, einen Blick auf die motivische Arbeitsweise Puccinis zu werfen, um später dann auch die Verfahrensweise des Films hiermit in Verbindung zu bringen.

⁶ Vgl.: Audiokommentar von Norman Jewison auf der DVD *Moonstruck*, MGM, Twentieth Century Fox 2000.

Exkurs: Puccinis Motivtechnik

Motivik wird bei Puccini nicht zum System erhoben wie etwa bei Wagner. Wagner arbeitet mit Leitmotiven, die einem Ur-Motiv, einem »embryonalen« (Moormann 2010, 32) Motiv entspringen und die immer dann zum Einsatz kommen, wenn es eine Opernfigur musikalisch zu markieren gilt. Puccini hingegen streut eine Vielzahl von prägnanten Motiven aus, welche er dann, dem emotionalen Kontext entsprechend, verändert und zersetzt. So findet sich bei Puccini eine dramatisch und dramaturgisch begründete Variierung von Motiven anstelle von wörtlichen Wiederholungen derselben. Vor allem in seiner Oper *Tosca* hat Puccini seine Idee einer Motivik sehr unkonventionell umgesetzt: Musikalische Motive werden hier nicht bloß als Erinnerungsmotive variiert und wiederholt, sondern zum Teil kombinatorisch ver- und zersetzt, sodass sie sich einer genauen Zuordnung zu verweigern scheinen. Vielmehr handelt es sich dann um »lockere Assoziationen« (Döhring 1984, 255), die semantisch unpräzise die jeweiligen Bezüge verwischen. In diesem Sinne gibt es dann offenbar keine bewusst gesetzten Anspielungen mehr, vielmehr entsteht durch eine »Auflösung fester Beziehungen« ein »Nuancenreichtum« bis hin zu einer »Mehrdeutigkeit« (Döhring 1984, 257). So erscheinen Motive etwa an unvermuteter Stelle und können dem Kontext nicht direkt zugeordnet werden.

In *La Bohème* lässt Puccini beispielsweise bereits im zweiten Bild das Totengeläut aus dem dritten Bild im Orchester leise andeuten, obwohl Mimì hier von Rodolfo lediglich seinen Freunden vorgestellt wird. So wird also schon an dieser Stelle auf den späteren Tod von Mimì verwiesen. Die Präsenz einer anderen Situation, Idee oder Figur wird einem weiteren

Kontext eingelagert, wodurch eine eigentümliche Hintergründigkeit entsteht, die aus einem Netz aus irritierenden Parallelen und dem scheinbaren Ausbleiben von Sinnzusammenhängen resultiert. Diese besondere Motivtechnik wird im Hinblick auf die Rolle von Puccinis Werk in MOONSTRUCK von großer Bedeutung sein.

Musikverwendung in MOONSTRUCK

Dem eingangs erwähnten Aufsatz von Marcia J. Citron ist auch in diesem Zusammenhang viel zu verdanken, da dort bereits ein einschlägiger Überblick zur verwendeten Musik aus Puccinis Oper geliefert wurde; Citrons tabellarische Übersicht »Musical cues from *La Bohème*« (Citron 2010, 184f.) sei hier in deutscher Übersetzung zitiert:⁷

⁷ Die Tabelle findet sich sowohl in Citron 2008 als auch in dem Kapitel zu *La Bohème* und MOONSTRUCK in Citrons Band *When Opera Meets Film*; letzterer enthält zusätzliche Anmerkungen (übersetzt und zitiert nach Citron 2010, 185f.): »Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Ricordi Klavierauszug, arrangiert durch Carlo Carignani. Die englische Version wurde durch William Greist und Percy Pinkerton besorgt. Das Urheberrecht 1906 und 1907, sowie der Nachdruck 1999 liegen bei Milan: Ricordi Edition 115494. Die drei Zahlen, durch Schrägstriche voneinander abgesetzt, weisen auf Seitenzahl, System und Takt. Die Probemarkierungen [»Rehearsal numbers«] sind sowohl im Klavierauszug als auch in der Partitur zu finden. Angaben zum Einsatz-Zeitpunkt auf der DVD beziehen sich auf die MGM *Deluxe Edition*-DVD.«

Quelle des Ausschnittes	Zeitpunkt des Einsatzes auf der DVD	Klavierauszug	Filmhandlung	Weitere Charakteristika
3. Akt	29:38 – 30:32	S. 206 unten; Beginn 6 Takte nach »Probenummer« 21	Ronnys Vortrag im Keller der Bäckerei	Instrumentales Arrangement
1. Akt	32:41 – 33:56	S. 64–65; Beginn 7 Takte vor »Probenummer« 30	Cosmo und Mona im Café	Instrumentales Arrangement
3. Akt	34:06 – 34:25	S. 216; Beginn 5 Takte vor »Probenummer« 29	Ronny am Schallplattenspieler	Wortlaut im Gesang: »[ser]barla a ricordo d'amor«
1. Akt (Zusammenstellung)	38:52 – 40:06	S. 81–82; S. 79–80; Beginn bei »Probenummer« 42	Ronnys und Loretas erste Liebesnacht	Wortlaut im Gesang (2. Ausschnitt), Reihenfolge verdreht, zweiter Ausschnitt »O soave fanciulla«
2. Akt	42:44 – 47:41	S. 139 ff.; Beginn bei »Probenummer« 21	Zuschnitt von Blicken auf den Mond (Mond-Montage)	Instrumentales Arrangement des Musettenwalzers.
2. Akt	55:20 – 55:55	S. 123–126; Beginn bei »Probenummer« 16	Loretta im Beauty Shop, in der Boutique	Verzicht auf Gesangstext
3., 1., 2. Akt (Zusammenstellung)	58:08 – 1:00:13	S. 179–180 (Beginn des 3. Aktes), S. 80–81, S. 87–88	Ronny und Loretta am Lincoln Center Plaza, im Begriff, in die Met zu gehen	Instrumental, Gesang ausgelassen; Zweiter Abschnitt erscheint versetzt
1. Akt	1:01:42 – 1:01:53	S. 3	Beginn der Operaufführung	Tatsächlicher Beginn der Oper
	1:09:30 – 1:11:09	S. 215/ 3. System/ 1. Takt- S. 216; Beginn 5	Während der Operaufführung; Ronnys und Loretas	Wortlaut im Gesang:»Bada

3. Akt		Takte nach »Probennummer« 28	Hände berühren sich	... serbarla a ricordo d'amor... addio, senza rancor«
1. Akt	1:17:55 – 1:19:10	S. 64/ 2. System/ 2. Takt bis S. 65; Beginn 11 Takte vor »Probennummer« 30	Ronnys Monolog auf der Straße	Wortlaut im Gesang: »Ch gelida manina«; vorbereitet durch instrumentales Arrangement
1. Akt	1:25:26 – 1:26:55	S. 79 81/ 2. System/ 2. Takt; Beginn bei »Probennummer« 41	Ronny am Schallplattenspieler, Loretta auf dem Heimweg	Wortlaut im Gesang: »O soave fanciulla«
2. Akt	1:37:45 – 1:38:42	S. 151ff; Beginn 8 Takte nach »Probennummer« 25	Happy End; »Alla famiglia« - Trinkspruch	Wortlaut im Gesang; Wiederholung des Musettenwalzers

Der für den Film hinzugezogene Komponist und Arrangeur Dick Hyman nutzt zum einen Mittel der Instrumentation, indem er vereinzelte Motive wie etwa die prägnante Melodik des *Walzers der Musetta* durch den Einsatz von Mandoline, Akkordeon und Gitarre in einen folkloristischen Kontext setzt, der dem italo-amerikanischen Milieu, in dem der Film angesiedelt ist, angemessen erscheinen soll. Zum anderen werden Arien-Motive an prominenter Stelle in die Filmmusik integriert und eben dadurch funktionalisiert, dass sie häufig in instrumentalen Arrangements erscheinen – der entsprechende Librettotext läuft so als stummer Subtext mit, spiegelt und erweitert das filmische Geschehen.

In MOONSTRUCK wird ausschließlich Musik aus den ersten drei Bildern der Oper verwendet, was wohl dem Umstand geschuldet ist, dass das vierte Bild von einer dunklen Stimmung getragen ist und Puccinis Oper hier endgültig die Wendung von der Komödie zur Tragödie vollzogen hat; der Film dagegen bleibt seiner komödiantischen Ausrichtung bis zuletzt treu. Musik aus dem dritten Bild, welches bei Puccini bereits deutlich dunkel eingefärbt ist, wird im Film insbesondere dann eingesetzt, wenn auf Bewusstseinsinhalte der Protagonisten hingewiesen wird, die in gewisser Weise die Idee oder Möglichkeit einer Tragödie verhandeln, und verweisen damit auf die Stimmung der *Bohème*. In diesen Fällen sind dann zum einen unbearbeitete Aufführungsmitschnitte von *Bohème*-Arien zu hören, die in der Filmdiegeese von einem Schallplattenspieler abgespielt werden oder im Rahmen eines Opernbesuchs im Opernsaal selbst erklingen. Zum anderen werden Teile der Arien als nondiegetische Filmmusik eingesetzt, die das Filmgeschehen entscheidend einfärbt.

Manche *Bohème*-Arien werden in der Filmmusik zu MOONSTRUCK mehrmals eingesetzt, etwa im Sinne einer Rückbesinnung, also in einer dramaturgisch gedachten Motivik. Dies gilt insbesondere für den dem dritten Bild entnommenen Arienausschnitt »...serbarla a ricordo d'amor...« (Puccini 1897, 205), Rodolfos Arie *O soave fanciulla* (ebd., 61) aus dem ersten Bild sowie für den *Walzer der Musetta* aus dem zweiten Bild. Rodolfos Arie *Che gelida manina* (ebd., 67) aus dem ersten Bild taucht dagegen nur einmal auf. Zu einem großen Teil findet sich also Musik aus dem ersten Bild im Film, um dessen romantisch-heiteren Charakter durch die Musik mitzutragen. Anhand zweier Szenenanalysen soll nun herausgestellt werden, wie der Film in besonderen Schlüsselmomenten musikalische Motive sowie szenische und textliche Verweise auf die Oper verarbeitet. So sollen hier die erste Begegnung zwischen Ronny und Loretta

mit der darauffolgenden Liebesnacht sowie der Opernbesuch als dramaturgischer Wendepunkt und emotionales Schlüsselerlebnis näher beleuchtet werden. Auch dieses Kapitel orientiert sich an vereinzelt Analysen Marcia J. Citrons, die auf die Musikverwendung und Librettoverwendung hinweisen, auch dann, wenn der Text in der jeweiligen Szene nicht hörbar ist. Über diese Analysen hinaus kommt einer rückläufigen Verwendung der *Bohème*-Handlung in diesem Zusammenhang dann besondere Aufmerksamkeit zu. Abschließend soll dann noch einmal, in Ergänzung zu Citrons Ansatz, die Motivtechnik Puccinis ins Zentrum der Betrachtungen rücken.

*Szenenanalyse 1: Die erste Begegnung zwischen Ronny und Loretta
(0:25:30–0:38:40)*

Ronny und Loretta begegnen sich zum ersten Mal in der Bäckerei, in der Ronny arbeitet. Johnny, Ronnys Bruder und Lorettas Verlobter, hatte vor seiner Abreise nach Sizilien Loretta um den Gefallen gebeten, Ronny zur geplanten Hochzeitsfeier einzuladen, auch zwecks einer Versöhnung zwischen den beiden Brüdern. In der Bäckerei ist dann durch Ronny zu erfahren, wie es zu dem Zerwürfnis der Brüder kam: Ronny gibt Johnny die Schuld daran, dass er eine Handprothese zu tragen gezwungen ist, seit Johnny ihn vor fünf Jahren bei der Arbeit mit der Brotschneidemaschine ablenkte. In einer äußerst theatralischen Rede gibt er melodramatisch überspitzt seiner Lebensverdrossenheit Ausdruck, die aus dem Bruch mit seiner Verlobten resultiert, die ihn aufgrund seiner verlorenen Hand verließ. Seine Rede erscheint hier wie eine ungesungene Arie, so sehr wird hier mit pathetischem Ausdruck in der Gestik agiert. Die Musik, von Hyman

instrumental arrangiert, setzt mit den letzten Worten Ronnys ein. Ein Motiv aus dem dritten Bild der *Bohème* erklingt, im Original ein ausgelassener Gesang Rodolfos, in dem er die Gründe kundtut, die ihn zur Trennung von Mimì bewogen. Hier spiegelt sich also durch den Musikeinsatz und dessen Rückführung auf seinen ursprünglich zugewiesenen Textinhalt und Kontext Ronnys Schicksal mit dem Mimìs (vgl. Citron 2010, 185).

Loretta zeigt sich zunächst unbeeindruckt von Ronnys melodramatischem Auftritt und bittet ihn zu einem Gespräch in seine Wohnung. Die Szene in Ronnys Wohnung beginnt mit einer Einstellung, die suggeriert, dass Ronny schon länger am Schallplattenspieler steht und Musik hört, während Loretta in der Küche Essen für ihn zubereitet. Ronny hört erneut Musik aus dem dritten Bild. Dieses Mal handelt es sich um einen Aufführungsmitschnitt der Szene, in der Mimì und Rodolfo auseinandergehen und sie ihn bittet, doch das Häubchen, das er ihr geschenkt hat, zu behalten. Ronny vergegenwärtigt sich hier den für ihn wohl traumatischen Augenblick der Trennung von seiner Verlobten. Noch befindet er sich in einem Zustand voller Selbstmitleid und Verbitterung. Im Laufe der Szene kommt es zu einem Streit zwischen Loretta und Ronny. Wenn Loretta ihm als Reaktion auf Ronnys Worte, sie sei eine Braut ohne Kopf, entgegnet, er sei ein Wolf ohne Fuß, wird Ronny ungehalten und es scheint fast, als fühle er sich sexuell herausgefordert. Ähnlich wie Mimìs Hände, denen Rodolfos Hingabe gilt, ließe sich nun hier Ronnys Hand als ein Symbol für Sexualität interpretieren. Nach einem stürmischen Kuss trägt er Loretta zum Bett, und sie ist offenbar bereit, sich ihm hinzugeben. Auf dem Weg zum Bett setzt *offscreen* wieder Musik ein. Es ist zunächst eine von Hyman neu arrangierte, kurz anhebende Figur aus dem ersten Bild der *Bohème* zu hören, bevor dann fast unmerklich wiederum ein Aufführungsmitschnitt der *O soave Fanciulla*-Arie des Rodolfo, ebenfalls dem ersten Bild entnommen, ansetzt

(vgl. Citron 2010, 188). Die Arie spiegelt hier gewissermaßen Ronnys Sehnsucht, sie scheint direkt seinem Bewusstsein zu entspringen, denn den Schallplattenspieler hatte er – *onscreen* – zuvor ausgeschaltet. Der *offscreen* zu hörende Arientext ergänzt das Filmgeschehen nun also durch seine Verweise auf das Mondlicht und den Traum von der Liebe.

In der Art und Weise, wie Loretta sich Ronny hier hingibt, gleicht sie wiederum Mimì, die Rodolfo auf seine »Verzückung« (Mehnert 1995, 49) erwidert: »Du sollst allein gebieten, Liebe!« (ebd., 49). Bemerkenswert an dieser Szene ist die umgekehrte Chronologie in der Musikverwendung: Zunächst ist im Film Musik aus dem dunkleren dritten Bild der *Bohème* zu hören, später suggeriert die zugespielte Musik aus dem ersten Bild eine stimmungsmäßige Rückkehr zum Glück eben dieses frühen Handlungsteils der Oper. Ronnys Schwermut, die durch z. T. gar diegetisch eingesetzte Musik aus dem dritten Bild der Oper mit seiner von Trennungsschmerz getragenen Stimmung illustriert wurde, scheint überwunden. Wo in der Oper an dieser Stelle noch alles auf Trennung und Auseinandergehen hindeutet, erfolgt in der Filmhandlung ein Zueinanderkommen der Hauptfiguren. Die Überblendung des *La Bohème*-Plakates in Ronnys Wohnung mit dem Mond über New York markiert mithin die Verschränkung beider Werke im Sinne einer Einlagerung der Opernhandlung in den Film. Diese Lesart soll nun in der Vorstellung einer weiteren Szenenfolge zur Anwendung kommen, die unter anderem den Opernbesuch von Ronny und Loretta als dramaturgischen Wendepunkt in den Blick nimmt.

Szenenanalyse 2: *Der Opernbesuch* (0:55:25–1:23:33)

Der Opernbesuch in *MOONSTRUCK* kann insofern als Wendepunkt der Filmhandlung bezeichnet werden, als Ronny und Loretta zu Beginn dieses Handlungsabschnitts längst noch kein Pärchen im konventionellen Sinne sind. Erst im Anschluss an den Opernbesuch wird deutlich, dass die Erlebnis der Operaufführung entscheidend zu ihrem Zueinanderkommen beigetragen hat. Insbesondere Loretta weigert sich nämlich zunächst, Ronnys Zuneigung anzunehmen und sich ihre eigene Zuneigung für ihn einzugestehen: Ihre Verlobung mit Johnny stellt sie vor ein Dilemma. Sobald Loretta vor der Metropolitan Opera aus dem Taxi steigt, ist *offscreen* die Musik aus dem Beginn des dritten Bildes der *Bohème* zu hören. Gemeinsam mit Ronny betritt sie das Opernhaus, begleitet durch einen musikalischen Zusammenschnitt aus Motiven der ersten drei Bilder (vgl. Citron 2010, 193f). Als Ronny und Loretta ihre Plätze eingenommen haben und die Operaufführung beginnt, wechselt die Musik auf *onscreen*, die Ouvertüre der Oper ist zu hören. Etwas später wird gar für einen kurzen Moment das Geschehen auf der Bühne gezeigt. Eben jene Szene aus dem dritten Bild ist zu sehen, die Ronny zuvor am Schallplattenspieler gehört hatte, während Loretta in der Küche stand. Das Bühnengeschehen suggeriert die Trennung von Rodolfo und Mimì. Rodolfo nähert sich Mimì, sie weicht von ihm. In diesem Augenblick setzt der Film einen Schnitt und zeigt Ronny und Loretta, deren Hände sich berühren, während sich ihre ergriffenen Blicke ineinander zu spiegeln scheinen. Wo auch hier die Oper Trennung darstellt, findet in der Filmhandlung ein Zueinanderkommen statt. Wenig später wird wieder das Bühnengeschehen ins Blickfeld gerückt, wo sich Rodolfo und Mimì die Hände reichen. Loretta scheint nun in die Welt der

Oper hineingezogen worden zu sein, und dennoch will sie die Bindung mit Ronny noch nicht zulassen.

Nach dem Opernbesuch führt Ronny sie zu seiner Wohnung. Er hält eine melodramatische Rede über die Unzulänglichkeiten des menschlichen Daseins, bittet Loretta zu sich, streckt seine Handprothese zu ihr aus, und es beginnt zu schneien. In dieser Situation erklingt das erste und einzige Mal die Arie *Che gelida manina* aus dem ersten Akt der *Bohème* in einer Orchestereinspielung⁸. Der Text hält wiederum bezeichnende Parallelen zur filmischen Situation bereit:

Wie eiskalt ist dies Händchen! Lassen Sie es mich wärmen. Was nützt das Suchen? Im Dunkeln findet man nicht. Aber zum Glück haben Wir eine Mondnacht, und hier haben Wir den Mond ganz nahe. Warten Sie, mein Fräulein, ich werde Ihnen in zwei Worten sagen, wer ich bin, was ich mache und wie ich lebe. Wollen Sie?
(Mehnert 1995, 43)

Auch hier ist nun wieder die Opernhandlung entgegengesetzt chronologisch eingesetzt worden. Zumindest der Musikeinsatz suggeriert erneut eine Entfernung aus dem leidvollen dritten Bild hin zum freudvollen ersten Bild. Die Szene endet mit einer weiteren Liebesnacht zwischen Ronny und Loretta, tags darauf werden sie sich verloben. Trennung und Auseinandergehen in der *La Bohème*-Handlung scheinen damit endgültig überwunden. Am Morgen nach der Liebesnacht allerdings verlässt Loretta Ronny vorerst im Zweifel, zumal sie noch nicht weiß, dass Johnny die Verlobung von sich aus und aus anderen Gründen lösen wird. Während sie zurück zum Haus ihrer Eltern läuft, spielt sich Ronny erneut Musik aus Puccinis Oper am Schallplattenspieler vor. Jedoch erklingt hier nun nicht etwa die ›Trennungsmusik‹, sondern die Arie *O soave fanciulla*, die so einen

⁸ Die Titel im Abspann des Films geben leider keine Auskunft über die Quelle der Einspielung.

zweiten filmmusikalischen Einsatz erfährt. Mit der musikalischen Vergegenwärtigung der Liebe zwischen Rodolfo und Mimì ruft sich Ronny noch einmal seine erste Liebesnacht mit Loretta ins Gedächtnis und vergewissert sich seiner Liebe zu ihr. Als er die Lautstärke an seiner Stereoanlage höher dreht, schneidet der Film zu Loretta auf ihrem Heimweg. Die Musik ist dabei weiter zu hören und scheint nun Lorettas Erinnerung und Bewusstsein zu entspringen. Das verspielte Herumstoßen einer auf der Straße herumliegenden Dose macht dabei ihren inneren Zustand sichtbar: Das emotionale Dilemma, das sie weiterhin umtreibt, gerade weil sie sich ihre Liebe zu Ronny eingestehen muss. Erneut sind Mimìs Worte »tu sol comandi, amore« zu hören. Loretta gehört nun zu Ronny, wie Mimì zu Beginn der Oper zu Rodolfo gehört.

Ein Befund

Die Verschränkung von *La Bohème* und MOONSTRUCK vollzieht sich auf zahlreichen Ebenen. Nicht bloß in der Verwendung von Puccinis Musik verweist der Film auf die Oper, sondern es finden sich auch auf der Bildebene, in der Handlung sowie in der Konstellation der Figuren Referenzen an Puccinis Werk. Jedoch wird etwa der Begriff der Opernadaption dem Film nicht gerecht, bedient er sich doch vielmehr spielerisch der Oper im Sinne einer lockeren Bezugnahme auf einen Prätext, einen Urstoff. Der Film öffnet Reflexions- und Interpretationsräume gerade da, wo das Ausmachen von Analogien zu *La Bohème* scheitert. So sind vor allem keine klaren Parallelen zu den Figuren der Oper auszumachen. Vielmehr scheinen einzelne Figuren des Films aus mehreren Figuren der

Oper zusammengesetzt worden zu sein. Insbesondere die Figur der Loretta lässt sich je nach situativem Kontext des Films auf Mimì oder eben auf Musetta zurückführen. In Loretta vereinen sich zwei gegensätzliche Frauentypen: die ›Femme fragile‹ und die ›Femme fatale‹. Bei Puccini ist die Figur der Mimì ebenfalls aus zwei Frauengestalten zusammengesetzt, die auf Henri Murgers Roman *La vie de Bohème* (1920) zurückgehen. In diesem sind die Figuren Mimì und Musetta wiederum aus mehreren Vorbildern komponiert worden. Vor diesem Hintergrund ließe sich die Figurenzeichnung in MOONSTRUCK gar als eine Art Rückführung auf den Urstoff der *Bohème* deuten.

Auch die Filmfigur Ronny lässt sich auf mehr als eine der *Bohème*-Figuren zurückführen. Sein Charakter wird mehrdeutig, wenn er je nach szenischem Kontext mal die eine, mal die andere Figur aus der Oper repräsentiert, jedoch ermöglichen die Einsätze von Puccinis Musik im Film in den meisten Fällen eine gezielte Interpretation ihrer Referenzen an die Opernhandlung. Puccinis Musik gerät so zur Spiegelung der Bewusstseinsinhalte der Filmfiguren und setzt diese somit in die Nähe zu den Operncharakteren mitsamt ihren Gemütsbewegungen und Motivationen. Die Musik wird im Film auch motivisch benutzt, wenn etwa an vergangene Momente in der Filmhandlung erinnert werden soll. Auf diese Weise macht sich der Film Puccinis Musik zu eigen und löst aus ihr Motive heraus, die im Film in einen neuen Kontext eingelagert werden. Der jeweilige Musikeinsatz im Film deutet die Präsenz einer weiteren Idee, Figur oder Situation an, eben auch dann, wenn sich der jeweilige Bezug nicht gleich erschließen lässt.

Insgesamt können die Verweise auf die Oper *La Bohème* zunächst als Assoziationen verstanden werden, die sich genau dann als konkrete Bezüge

erweisen können, wenn eine eingehende Interpretation von Puccinis Werk angestrengt wird. Der Film löst eindeutige Beziehungen zugunsten einer Mehrdeutigkeit auf. Etwaige Parallelen sind verwirrend und evidente Analogien entbehren eines Fundaments. In dieser Hinsicht wendet der Film in der Art, in der er auf die Oper verweist, ein Verfahren an, das Puccinis Motivtechnik verwandt scheint. Ähnlich wie Puccini arbeitet Hyman in seiner Filmmusik zu *MOONSTRUCK* mit Allusionen, mit assoziativen Anspielungen, gar mit Bausteinen, die isoliert aus dem jeweiligen Kontext in einen weiteren Zusammenhang gebracht werden, dessen Sinnzusammenhang sich nicht immer ganz erschließen lässt. Hier liegt die Vermutung nahe, dass der Film Bezug nimmt auf die Opernmusik Puccinis, insbesondere auf eine ihr innewohnende technische Verfahrensweise. Die spezifisch musikalische Motivtechnik Puccinis wird immer dann auch im Film zur Anwendung gebracht, wenn er sich auf das Werk Puccinis bezieht. So ist der zentrale Befund eben dieser, dass der Film in dem Sinne imitatorisch angelegt ist, dass er die Motivtechnik Puccinis übernimmt, sich zu eigen macht und sie dann durch die Zerstreung von Verweisen auf sein Werk auf ihn selbst zurückwirft.

Literatur

- Citron, Marcia J. (2008) »An honest contrivance«: opera and desire in »Moonstruck«. In: *Music & Letters* (journal), 89, S. 56–83. Oxford: Oxford University Press.
- Citron, Marcia J. (2010) *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Döhring, Sieghart (1984) Musikalischer Realismus in Puccinis Tosca. In: *Analecta Musicologica*. Hrsg. von Friedrich Lippmann unter Mitwirkung von Sabine Henze-Döhring und Wolfgang Witzemann (= Studien zur Italienischen Musikgeschichte Band 22). Laaber.

Mehnert, Henning (Hrsg.) (1995) *Giacomo Puccini, La Bohème. Scene de »La Vie de Bohème« di Henri Murger. Quattro Quadri*. Textbuch Italienisch/Deutsch. Stuttgart.

Moormann, Peter (2010) *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams* (= Filmstudien 57). Baden-Baden.

Murger, Henri (1920) *Scènes de la vie de Bohème*. Berlin.

Musikalien

Puccini, Giacomo (1897) *Die Bohème. Scenen aus Henry Murgers »Vie de Bohème« in vier Bildern von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica*. Deutsch von Ludwig Hartmann. Mailand u. a.

Puccini, Giacomo (1981) *La Bohème (Scene da »La vie de Bohème« di H. Murger) in Quattro quadri. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, Partitura nuova ed., riveduta e coretta*, Milano.

Verwendete DVD-Fassung

MOONSTRUCK (USA 1987) Norman Jewison, MGM Home Entertainment, Twentieth Century Fox 2000.

Empfohlene Zitierweise

Stockel, Niclas: Puccini und Romantic Comedy: Zur Rolle von Giacomo Puccinis *La Bohème* in Norman Jewisons MOONSTRUCK. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 184–204, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p184-204>.

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.

Die *CINÉPHONIES* von Émile Vuillermoz und Jacques Thibaud. Claude Debussys *Children's Corner* von Marcel L'Herbier (1936)

Jürg Stenzl (Salzburg)

Die »CINÉPHONIES«

Im Jahre 1935 gründete der berühmte französische Geiger Jacques Thibaud (1880–1953), heute vor allem bekannt durch das mit ihm, dem Cellisten Pablo Casals und dem Pianisten Alfred Cortot gebildete Klaviertrio, zusammen mit dem bedeutenden Musik- und Filmkritiker Émile Vuillermoz (1878–1960) in Lyon die *Companie des Grands Artistes Internationaux*. Sie machte es sich zur Aufgabe, »CINÉPHONIES« zu produzieren:¹ »CINÉPHONIES« nannten sie Kurzfilme, denen ein vollständiges musikalisches Werk zu Grunde lag; ausgewählte Filmregisseure sollten sie mit den aus ihrer Sicht geeigneten filmischen Darstellungsmitteln realisieren und hervorragende Musiker sie – teilweise sichtbar – spielen.

Der Großteil der sieben überlieferten »CINÉPHONIES« (von deren acht wir Kenntnis haben) entstand 1935, zwei weitere 1936 und die letzte erst 1940:

¹ Über Vuillermoz als »erstem« Filmkritiker umfassend, allerdings nur bis 1930 reichend und strikt auf Vuillermoz' filmkritische Arbeit von 1910 bis 1930 beschränkt, Pascal Manuel Heu, *Le Temps du cinéma. Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique 1910-1930*, Paris, L'Harmattan 2003. – Vuillermoz' wichtigste musikalische Arbeiten sind (neben seinen Kritiken vor allem für *Le Temps*) sein Beitrag in *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, 2 Bde, Paris 1925, Bd. 1, 323–388, die *Histoire de la musique*, Paris 1949 und *Claude Debussy*, Genève, Kister 1957, Paris ²1963, deutsch Frankfurt/M. 1957.

Die »CINÉPHONIES« von Jacques Thibaud (1880–1953)
und Émile Vuillermoz (1878–1960)

AVE MARIA [= *Ellens Gesang III*, D. 839] (Franz Schubert). – Elisabeth Schumann, Sopran, ungenannter Pianist. Regie: *Max Ophüls* (1935) – Dauer unbekannt

LES BERCEAUX [op. 23, Nr. 1] (Gabriel Fauré). – Ninon Vallin , Sopran, unbekannter Pianist. Regie: *Dmitrij Kirsanov* (1935) – 5'15

JEUNE FILLE AU JARDIN [aus *Scènes d'enfants* (1915-18), Nr. 5: *Jeunes filles au jardin*] (Federico Mompou). – Magda Tagliaferro,² Klavier, Clotilde Sakharov, Tanz.³ Regie: *Dmitrij Kirsanov* (1935) – 4'20

LA FONTAINE D'ARÉTHUSE [aus *Mity (Mythen)*, 1915), op. 30, Nr. 1] (Karol Szymanowski). – Jacques Thibaud, Violine, Tasso Janopoulo, Klavier. Regie: *Dmitrij Kirsanov* (1935) – 5'58

LA VALSE BRILLANTE EN LA BÉMOL [op. 34, Nr. 1] (Frédéric Chopin). – Alexandre Brailowsky, Klavier. Regie: *Max Ophüls* (1935) – 5'10

TROIS TABLEAUX DE CHILDREN'S CORNER [L. 119 (113), Nr. 1, 3 und 6, 1906-08] (Claude Debussy). – Alfred Cortot, Klavier. Regie: *Marcel L'Herbier* (1936) – 8'58

MALAGUEÑA [op. 165, Nr. 3] (Isaac Albéniz). – Jacques Thibaud, Violine, [Tasso Janopoulo], Klavier. Regie: *unbekannt* (1940) – Dauer unbekannt

² Im Film selbst wird ihr Name irrtümlich »Tagliafero« geschrieben.

³ Geb. Clotilde von der Planitz (1892–1974), Künstlername 1910–1919: Clotilde von Derp; ab 1919 verheiratet mit dem Tänzer Alexandr Sakharov (1886–1963), mit dem sie auch gemeinsam weltweit aufgetreten ist.

Von den »CINÉPHONIES« sind auf YouTube zugänglich (alle zuletzt 26.06.2013):

http://rateyourmusic.com/list/Eye_Shaking_King/une_cinephonie
(mit Ausnahme von AVE MARIA und MALAGUEÑA), zudem:

– LES BERBEAUX:

<http://www.youtube.com/watch?v=vcDmOHfEkLA>

– JEUNE FILLE AU JARDIN:

http://www.youtube.com/watch?v=Zbd_Cl8ytnU

– FONTAINE D'ARÉTHUSE:

<http://www.youtube.com/watch?v=JmMykNwh7UM>

– LA VALSE BRILLANTE:

<http://www.youtube.com/watch?v=7GEP24SYXQE>

– TROIS TABLEAUX DE CHILDREN'S CORNER:

<http://www.youtube.com/watch?v=vcDmOHfEkLA>

Es ist bekannt, dass bereits in der Stummfilmzeit eine große Anzahl Filme entstanden sind, in denen berühmte Sänger und Tänzer einzelne Nummern, die Sänger meist Opernarien, die Tänzerinnen vor allem ihre berühmtesten Solochoreographien, zu sehen waren; allen voran die Hunderte sogenannter ›Photo scènes‹ der französischen Firma Gaumont. Für derartige Filme haben unterschiedliche Verfahren der Verbindung von Bild und zugespieltem Ton (u. a. Film und Schallplattenaufnahmen) Verwendung gefunden haben.⁴

Doch die Ansprüche der »CINÉPHONIES« von Jacques Thibaud und Émile Vuillermoz sollten weiter reichen als nur zu einer möglichst perfekten

⁴ Über die bereits zu Beginn des Stummfilms bestehenden Verbindungen von Bild- und Tonaufzeichnungen die Dokumente in Gillian B. Anderson, »The Presentation of Silent Films, or Music as Anaesthesia«, in: *Journal of Musicology* 5 (1987), 257–295, bes. 258f. Zu den »Cinéphonies« auch, scharf ablehnend, Hans Emons, *Für Auge und Ohr: Musik als Film oder die Verwandlung von Kompositionen ins Licht-Spiel*, Berlin, Frank & Timme 2005, 15f. Und 66–72, u. a. zu LA FONTAINE D'ARETHUSE.

Bild/Ton-Synchronisation und der visuellen Vorführung berühmter Künstler. Vuillermoz durchaus auch didaktisches Ziel war es, einem breiten Publikum die Musik selbst vermittelt filmischer Darstellungsmittel näher zu bringen. Darüber hinaus war er überzeugt, dass die Grundstrukturen des Films mit denen derjenigen der Musik übereinstimmen: Töne, Harmonik, Melodik und vor allem die Abstraktheit ihrer Basismaterialien, die Töne wie die Einstellungen. – Doch bereits 1931, also nur ein Jahr nach René Clairs erstem wirklich erfolgreichem französischen Tonfilm *SOUS LES TOITS DE PARIS*, und vier Jahre vor der Gründung der *Companie des Grands Artistes Internationaux*, hatte Jean Epstein dasselbe, damals ungewöhnlich populäre Lied »Les Berceaux« von Gabriel Faurés zu einem Kurzfilm verarbeitet, der dem Konzept der »CINÉPHONIES« weitgehend entspricht. Doch es sei Emile Vuillermoz gewesen, der die »musique pure«, die »absolute Musik« mit dem Film verheiratet habe, äußerte 1936 eine der zahlreichen begeisterten Kritikerinnen (Ginsty-Brisson 1936, 186).

In gewisser Weise wurde diese Art von »Musikfilmen« – wenn auch nicht ihrer Intention nach und zudem in einem völlig anderen Musikbereich – zu Vorgängern der seit den späten 1970er Jahren als Promotionsmittel der Musikindustrie in Video und Fernsehen bekannt gewordenen »(Video-)Clips«.

Projiziert wurden die »CINÉPHONIES« in Frankreich zumeist als »Vorfilm«, die einem »Hauptfilm« vorausgingen (wie noch heute Film-Trailer und Werbung). Zwei dieser »CINÉPHONIES«, *JEUNE FILLE AU JARDIN* und *CHILDREN'S CORNER*, wurden 1936 beim 4. Filmfestival in Venedig gezeigt und ausgezeichnet. Die drei »CINÉPHONIES« von Kirsanov wurden, zusammen mit Max Ophüls' *VALSE BRILLANTE* von Chopin, 1939 in Paris zur Erstaufführung gebracht. Alle acht »CINÉPHONIES« sind 1939 in New

York als »First Film Concert« in einer Art Gesamtauführung gezeigt worden.⁵

Bemerkenswert ist die Auswahl der musikalischen Werke, von denen vier in Frankreich populär waren: Schuberts *Ave Maria* (in Wirklichkeit die deutsche Übersetzung von Walter Scotts *Hymne to the Virgin* aus *The Lady of the Lake*, III, 29), D. 839, dann Gabriel Faurés *Les Berceaux*, (vgl. Nectoux 1972, 42f) aber auch der Chopin-Walzer und die vielfach bearbeitete *Malagueña* von Isaac Albéniz. Von drei weiteren waren die beiden Werke von Federico Mompou und Karol Szymanowski wohl kaum bekannt und die drei Sätze aus Debussys Klaviersuite *Children's Corner*, 1906 (die Nr. 3) und 1908 (die weiteren fünf Sätze) waren noch auf dem Wege ins unbestrittene Klavier-Repertoire.⁶ Dass Marcel L'Herbier mit drei Klavierstücken aus Debussys *Children's corner* einen funkelnden Filmkristall für Kinder und Erwachsene gewinnen konnte, war gewiss nicht voraussehbar. Kein Zufall ist allerdings der Auftritt der legendären Tänzerin Clotilde Sacharoff zusammen mit einem Klavierstück von Mompou (den man gelegentlich als »spanischen Erik Satie« bezeichnet hat): Émile Vuillermoz hatte 1933 in Lausanne die erste Monographie über das Ehepaar *Clotilde et Alexandre Sakharoff* veröffentlicht und Vuillermoz hatte sich bereits früher als Musikkritiker nachhaltig für diesen Komponisten

⁵ Im achten Film, dessen Titel und Regisseur bisher unbekannt blieb, soll der Cellist Gregor Piatigorsky ein *Andante und Rondo* gespielt haben, siehe (zuletzt 26.6.2013) <http://www.blockbuster.com/browse/catalog/movieDetails/183048#redMore>. Es handelt sich dabei wohl um Gregor Piatigorskys eigene Transkription für Cello und Klavier des *Adagio und Rondo*, (auch *Concertino*) F-Dur für Harmonichord und Orchester, J. 115 / WcV 12 (1811) von Carl Maria (von) Weber, die, Pablo Casals gewidmet, von der International Music Company publiziert wurde. Gesamtdauer ca. 5 ½ Min.

⁶ Sie wurden allerdings bereits 1910 in André Caplets Orchestrierung erstmals in New York gespielt und 1911 durch Durand gedruckt. 1912 wurde die Bearbeitung von L. Roques jener drei Nummern 1, 3 und 6 für Klavier vierhändig durch Durand veröffentlicht, die im Film Verwendung fanden.

eingesetzt. Nicht überraschend ist die Mitwirkung von Jacques Thibaud selbst in den beiden Werken für Violine und Klavier von Karol Szymanowski und Isaac Albéniz.

Dass Dmitrij Kirsanov gleich drei »CINÉPHONIES« gedreht hat, ist auch nicht zufällig, denn er war ursprünglich Musiker (Cellist) und kam als solcher kurz nach dem Ende des 1. Weltkriegs aus Estland nach Paris um seine Cellostudien weiterzuführen. Seine »CINÉPHONIES« wurden, wie erwähnt, am 14. Januar 1936, zusammen mit der *VALE BRILLANTE* von Max Ophüls, im Pariser Cinéma Edouard VII, als »Vorfilme«, erstmals gezeigt (vgl. Trebuil 2003, 61–69, 146–148).

Marcel L’Herbiers TROIS TABLEAUX DE CHILDREN'S CORNER

Da ich die beiden Filmfassungen von Faurés *Les Berceaux* durch Jean Epstein und Dmitrij Kirsanov in meiner jüngst erschienenen Kirsanov-Monographie ausführlich besprochen habe, (vgl. Stenzl 2013, 96–114) werde ich hier vor allem auf L’Herbiers besonders geglückten *Children’s Corner*-Film von 1936 eingehen. Er ist schon deshalb von besonderem Interesse, weil ihm nicht eine Musik mit Textbezug (wie bei Schubert und Fauré) und auch kein Werk mit einer programmatische Idee (wie bei Szymanowski und Mompou), ein Tanz (Chopins Walzer) oder eine »couleur locale« wie bei Albeniz (aber auch Chopin) zu Grunde liegt. Sicher, die drei von sechs Sätzen aus Debussys Klaviersuite von 1906/08 sind auch keine »musique pure«, »absolute Musik: Der Titel der Nr. 1«, »Docteur Gradus ad Parnassum«, spielt auf eine berühmte Klavierschule (und ein Kontrapunkt-Lehrbuch) an, die Nr. 3, »Serenade for the Doll«, richtet sich an eine –

hörbar fernöstliche – Puppe und auch der »Golliwogg« im abschließenden »Golliwogg's cake walk« ist ein Hampelmann⁷, die Musik ein Ragtime, in dem gleich vier Mal ausgerechnet Wagners *Tristan-Motiv* unverändert mitzutanzten scheint.

Marcel L'Herbier (1890–1979) war einer der bedeutendsten französischen Filmpioniere seit der Frühzeit des Stummfilms. Sein wohl berühmtester Film ist *L'ARGENT (DAS GELD)*, 1928 entstanden und damals der teuerste französische Film überhaupt. Zuvor entstanden sind 1921 *EL DORADO* und 1924 *L'INHUMAINE*. 1930 drehte er seinen ersten Tonfilm *LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE*.

Ausgangspunkt für L'Herbiers 1936 entstandene »CINÉPHONIE« war fraglos der Titel von Debussys Werk, *Children's Corner*, das Kindereck, und die Widmung des Werks durch den Komponisten: »À ma chère Chouchou avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre« (Für meine liebe Chouchou – die vierjährige Tochter Claude-Emma – mit den zärtlichen Entschuldigungen ihres Vaters für das was folgen wird). *Children's Corner* erinnert unmittelbar an Robert Schumanns *Kinderszenen*, op. 15, aber auch an Gabriel Faurés mit dem Übernamen *Dolly* der Tochter Hélène Bardac der Sängerin und Faurés Geliebter Emma Bardac benanntem Werk für Klavier vierhändig, op. 59. Dass L'Herbier für den Film zu einer Auswahl von drei der sechs Sätze kam, hängt sicher mit der Gesamtdauer des Zyklus von 14–15 Min. zusammen;⁸ für die »CINÉPHONIES« galt offenbar ein Zeitlimit. *Children's Corner* ist mit knapp neun Minuten deutlich der längste der fünf zugänglichen »CINÉPHONIES«.

⁷ Golliwogg ist eine von der britischen Illustratorin Florence Upton erfundene Figur einer »Negerpuppe«, die in der rassistischen Tradition der Minstrel-Shows steht.

⁸ Die historische Einspielung durch Alfred Cortot von 1928 mit auffällig schnellen Tempi dauert 13'42, die drei verwendeten Sätze 2'07, 1'46 und 2'26.

Jeder der drei Sätze beginnt, nach einem Vorspann des Films, mit einem je eigenen Vorspann mit dem Titel des folgenden Satzes und einem kurzen Einführungstext. So der erste Satz:

DOCTEUR GRADUS AD PARNASSUM

Sobald die Stimme des Müssens mit ihren unbarmherzigen Sechzehnteln ihr befiehlt, eine Rechnung abzuschließen, die Nadel zu gebrauchen oder eine Fabel zu lernen, ist es einem kleinen Mädchen wohl erlaubt, dem Befehl seiner Spielzeuge zu widerstehen, die boshafterweise den Zeitpunkt ihrer Erholungspause hinausschieben wollen.

Dann sieht man, wie sich Alfred Cortot an den Flügel setzt und diesen Satz zu spielen beginnt. Das wird überblendet, man sieht ein Kind, das an einer Tafel auch wirklich eine Addition macht. Nach einer Schwarzblende dasselbe Kind mit einem Wollknäuel und seiner Puppe, dann schaut sich die Kamera im Kinderzimmer um und das kleine Mädchen beginnt einen (stummen) Dialog, der während des ganzen Teils anhält, mit unterschiedlichsten Holz- und Stofftieren und Puppen; man sieht es auch mit einem Buch an seinem Arbeitspult. Dazwischen wird mehrmals der spielende Pianist eingeblendet. Der Film erzählt in diesem Satz keine Geschichte, sondern beschreibt eine Situation, in der sich lernen müssen und Spiel heiter abwechseln.

Der zweite Satz ist nicht mehr, wie bei Debussy mit »Serenade of the Doll«, sondern gleich überschrieben mit

SÉRÉNADE À LA POUPPÉE

Während ihre kleine Herrin schläft, möchten zwei vom Mondschein benebelte Puppen leben, flirten und tanzen. Doch das empörte Klavier ruft sie zur Ordnung auf.

So sehen wir denn auch eine der Puppen auf einem Fenstersims sitzen, davor ein Kanapee, auf dem eine zweite Puppe sitzt. Dann erst setzt die Musik ein, die zweite Puppe nähert sich der ersten und beginnt mit ihrer Gitarre eine Serenade. Die erste springt herunter, beide zusammen vom Kanapee auf eine Tanzfläche und sie beginnen zusammen zu tanzen.



Abbildung 1 Marcel L'Herbier, TROIS TABLEUX DE CHILDREN'S CORNER, Teil 2 (*Sérénade à la poupée*), Tanz der beiden Puppen (4'50).

Doch dann wird der Pianist spielend sichtbar, die Tanzenden werden voneinander getrennt. Schließlich sind beide wieder – wie zu Beginn – auf dem Kanapee zu sehen; der Serenadensänger macht eine Abschiedsgeste und die Kamera zeigt nicht nur die Hände des Pianisten, sondern ganz am Schluss auch, wie er den Klavierdeckel schließt. Dieser zweite Satz im Film hat also eine zweiteilige Mini-Handlung, bestehend aus Serenade und dem Tanz des Paares. Wie es der einleitende Text angekündigt hat, macht der

dritte Spieler am Klavier, kaum hat der Serenadenspieler erneut begonnen, dem ganzen Spiel ein schwarzes Ende, indem er die weiß-schwarzen Tasten mit dem schwarzen Klavierdeckel zudeckt.

Der dritte Teil beginnt nicht mit dem Titel von Debussys letztem Satz, sondern mit einer Warnung:

Vorsicht, meine Damen und Herren!

Der schreckliche Neger mit der Feder wird mit seinen Übungen beginnen.

Vergessen Sie nicht, ihm zu applaudieren, denn er hat einen schlechten Charakter.

Bevor die Musik von »Golliwogg's cake walk« einsetzt, beginnt ein Vorspiel: Ein Wecker läutet, ein weißes Stofftier mit schwarzem Zylinder in der Hand begrüßt die Zuschauer, ein Trommelwirbel ertönt, man sieht eine Puppenbühne und ein kleines Mädchen, das offensichtlich verantwortlich ist für die kommende Vorstellung. Dann verstummt der Trommelwirbel, das Mädchen erscheint auf der Puppenbühne, schlägt drei Mal mit einem Stab und gibt dem Klavierspieler den Einsatz. Alfred Cortot beginnt denn auch mit den ersten zehn Takten als einer Art Ouvertüre. Es folgt der Auftritt der »Negerpuppe« aus seiner Box und das am Boden herumkriechende Kind sorgt für Ordnung. Dann entspannt sich ein Dialog zwischen dem wild gestikulierenden Schwarzen und dem Puppenpublikum. Am Ende dieses *Allegro* applaudiert es auch brav und der »Neger« bedankt sich.



Abbildung 2 Marcel L'Herbier, TROIS TABLEUX DE CHILDREN'S CORNER, Teil 3 (*Golliwogg's cake walk*), Das applaudierende Publikum (7'11)

Dann kommt dessen zweiter Auftritt, langsam, voller Pathetik, der musikalische Teil mit den vier Tristan-Zitaten, dazwischen kurz der Pianist und immer wieder Teile des Publikums. Das endet damit, dass der »Neger« wieder in seiner Box verschwindet. Das Mädchen feuert das Publikum an, auch kräftig zu applaudieren, was dieses auch tut, die Puppe bedankt sich und verschwindet schließlich in seiner Box, deren Deckel sich schließt.

Übrig bleibt der spielende Pianist und der Deckel des Flügels dient als eine Art Spiegel, in dem wir die Theaterleiterin ein letztes Mal erblicken.

Unverkennbar, dass es hier mehr »Handlung« gibt und mehr Akteure – aber alles ist Theater. Mehr noch: Alles ist Theater, Theater auf der (Puppen-)Bühne, aber auch Theater im (Puppen-)Auditorium.

Die Dramaturgie des ganzen Films ist unverkennbar als eine Steigerung angelegt, und wohl auch diese Idee hat die Auswahl der Stücke ebenso bestimmt wie die Titel und der Ausdruck der drei Sätze von Debussy.

Das Bemerkenswerteste ist jedoch vor allem, in welchem Masse und mit welcher feinem Gehör der Regisseur Marcel L'Herbier auf die Musik eingeht und sie in virtuoser Weise mit den Bildern verbindet. Die drei Teile von *Golliwogg's cake walk* dauern 0'55 (das Vorspiel ohne Musik), 1'07 (die erste *Allegro*-) und 1'26 (die zweite, pathetische Szene). Am besten zeigt sich das, wenn man, was filmisch zu sehen ist, in die Partitur – hier dem Schlussteil von 0'51 Dauer, den letzten vierzig Takten des *Golliwogg's cake walk* nach dem Ende der »zweiten Szene« der Puppe, einträgt:

Claude Debussy, *Children's Corner* (1906, 1908)

VI. – Golliwogg's cake walk

78 a Tempo
p pp f ff f

83 *dim.* *p* *piu p*
Ende 2. Szene Kind Retenu

88 *pp* *pp* *pp*
Kind CORTOT
Toujours retenu - - - - //

92 1^o Tempo
p *p*
Kind animiert zu applaudieren.

97 *molto* *f* *ff*
Puppe applaudiert (im Takt)

102 Neger dankt 8'26 Kind ermuntert zu applaudieren.

108 Treppen applaudieren

113 Negerin Box CORTOT

118 Neger: Danke Danke

124 Dank In Box Cortot 8'51

ENDE des Films: 8'58.

Abbildung 3 Claude Debussy, »Golliwogg's cake walk« aus *Children's Corner*, Nr. 6, T. 78–128.

Mit der einstimmigen Wiederaufnahme des Hauptmotivs in den T. 90–93 ist zunächst der Pianist im Bild; während der folgenden Viertaktphrase ermuntert das Mädchen das Tier- und Puppenpublikum zu applaudieren, was dieses in den folgenden vier Takten denn auch tut. Dafür dankt der Schwarze (T. 102–105). Es folgt eine erneute Aufforderung und der gehorsam ausgeführte Schlussapplaus (bis T. 112). Der Neger verschwindet in seine Box und erneut kommt (T. 114–120) Cortot ins Bild. In den Takten 121–125 dankt der Schwarze weitere Male, um, mit der letzten heftigen absteigenden Unisono-Passage in T. 126/7, endgültig in seiner Box zu verschwinden und dem Pianisten das »letzte Wort« in Form eines dreifachen staccato-es zu überlassen. Wir sehen – und wir hören – ein intensives Wechselspiel der vier Hauptbeteiligten, des Pianisten (und mit ihm die Musik), des Mädchens, seines schwarzen Schauspielers und des bunten Publikums.



Abbildung 4 Marcel L’Herbier, TROIS TABLEUX DE CHILDREN’S CORNER, Teil 3 (*Golliwogg’s cake walk*), Der »Neger« verdankt den Applaus (8’38)

Wenn man sich diese »CINÉPHONIE« von Marcel L’Herbier genauer anschaut, deren Gestaltung und die Verhältnisse zwischen Bild, Zwischentiteln (*nota bene* in einem Tonfilm) genauer ansieht und ebenso genau anhört, ergibt sich gleichsam eine besondere Art von »opéra minute«, wie sie von Darius Milhaud seit 1927 komponiert worden sind. Nur ohne Singstimmen und mit noch weniger Instrumenten als bei Milhaud und sogar Igor Strawinskys fünf Musikern in der Epoche machenden *Histoire du soldat*; zwei von Milhauds ersten drei »opéras minute« sind sogar noch etwas kürzer als die knapp neun Minuten von L’Herbiers zauberhaftem Film.

Ich bin überzeugt, dass Claude Debussy sich über diese »CINÉPHONIE« wohl ebenso gefreut hätte wie seine geliebte Chouchou.

Literatur

Ginsty-Brisson, Anne-Marie (1936) in *Lupta* (März 1936), hier zitiert nach Philippe Rougier, »Emile Vuillermoz et les cinéphonies. La Fontaine d’Aréthuse. Les Berceaux. Jeune fille au jardin«, in: *Cinémémoire, Catalogue du 3e Festival International Films re- trouvés – Films restaurés*, [hrsg. von] Emmanuelle Taulet und Christian Belaygue, Paris, Cinémathèque Française 1993, 186.

Nectoux (1972), J.-Michel, *Fauré*. Paris: Seuil (*solfèges*, 33), S. 42f.

Stenzl, Jürg (2013) *Dmitrij Kirsanov. Ein verschollener Filmregisseur*. München: edition text + kritik, Kapitel 3, S. 96–114.

Trebuil, Christophe (2003) *L’oeuvre singulière de Dimitri Kirsanoff*. Paris: L’Harmattan, S. 61–69, 146–148.

Empfohlene Zitierweise

Stenzl, Jürg: Die *cinéphonies* von Émile Vuillermoz und Jacques Thibaud. Claude Debussys *Children's Corner* von Marcel L'Herbier (1936). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 205–221, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p205-221>.

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.

FETZERS FLUCHT – vielumstritten, verboten, vergessen...

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Am 13. Dezember 1962 strahlte das DDR-Fernsehen, damals: *Deutscher Fernsehfunk* genannt, die Fernseh-Oper FETZERS FLUCHT auf ein Libretto von Günter Kunert und mit der Musik von Kurt Schwaen aus. Dies geschah einen Tag vor dem offiziellen 10jährigen Jubiläum des Sendebetriebs in Berlin-Adlershof¹ und zudem zu allerbesten Sendezeit um 20 Uhr. In den Monaten davor war in den publizistischen Vorbesprechungen der beabsichtigte Experimentcharakter des Werkes sehr positiv hervorgehoben und mit Spannung erwartet worden. So hieß es beispielsweise im *Neuen Deutschland* vom 02.04.1962 unter der Überschrift: *Experiment mit Film und Musik* (Knietzsch 1962) »...Nur eines ist bereits spürbar, der Wille der Beteiligten, Konventionen filmischer Gestaltung zu überwinden und die Ausdrucksmittel der Filmkunst zu bereichern.« Jedoch eine Woche nach der Sendung begann in der ostdeutschen Presse eine unerwartete (kultur-)politische Kampagne unter dem Verdikt des »Formalismus«. Auf dem Höhepunkt dieser politisch motivierten Aktion gegen das Werk und insbesondere gegen Librettist und Regisseur äußerte sich der Komponist ironisch in einem Leserbrief an die *BZ am Abend* vom 05.01.1963:

Die Musik geht im wesentlichen auf die gleichnamige Funkoper zurück, die vor einigen Jahren als Beitrag der DDR bei einem OIR-Wettbewerb in Prag ausgezeichnet wurde. Die Beurteilung erfolgte durch eine internationale Jury unter dem Vorsitz von Schostakowitsch, der sich über die Musik besonders positiv äußerte. Vielleicht versteht er zu wenig von neuer Musik...

¹ Zum Datum des Jubiläums vgl. Wrage 2008, 300.

Fakt war, dass das Werk im Archiv verschwand und es zu negativen beruflichen Auswirkungen für die Autoren kam, vor allem für den Lyriker und Erzähler Günter Kunert und den jungen Regisseur Günter Stahnke.

Welche Gründe waren seinerzeit für die heftige Ablehnung von FETZERS FLUCHT maßgeblich und welche Kriterien einer innovativen film- und musikdramaturgischen Arbeit lassen das Werk im Rückblick als beachtenswerte Kunstleistung jenseits der Erzählmuster damals gängiger Fernseh-dramatik erscheinen? Der Filmhistoriker Günter Agde hält bereits aus rein filmischer Sicht dieses verschollene Werk für den interessanten Versuch, einen äußerst eng gefassten Realismus-Begriff experimentell zu erweitern. Agde (2005) benennt explizit

die dem Wesen des Films nahestehenden Kurz-Szenen und Rückblenden, die mehrere Erzählebenen gestatten. Konsequenterweise nutzen Regie und Kamera diese dramaturgischen Vorgaben durch viele filmische, optisch markante Details: Spiegelungen aller nur denkbaren Art, Wasser-Reflexe, [...], ungewöhnliche Kamerawinkel, allemal Details, die man als technische Spielereien abspesen könnte, wenn sie nicht einen wesentlichen Teil des Innovativ-Avantgardistischen in der damaligen Bildsprache von Film- und Fernsehkunst ausmachten.

Soweit der filmstilistische Aspekt. Innovative Merkmale in Bezug auf die Musik von Kurt Schwaen erschließen sich **nicht** im Vergleich mit der zeitgenössischen Oper, sondern unter filmmusikalischem Aspekt. Denn Schwaens Partitur zur ersten Film-Oper des Deutschen Fernsehfunks² gehört

² Zwischen 1962 und 1977 entstanden drei Bildschirm-Opern für das Fernsehen der DDR; nach FETZERS FLUCHT (1962) von Jean-Kurt Forest HETE (1965; nicht gesendet) und Kurt Dietmar Richters BEWÄHRUNG ÜBER DEN WOLKEN (1977), die auf eine frühere Bühnenoper zurückging (vgl. Thiel 1978). Dass es spätestens seit AMAHL AND THE NIGHT VISITORS von Carlo Menotti (USA 1951) auch anderswo Versuche gab, eine originäre, medien-spezifische Fernseh-Oper zu schaffen, wurde in der ostdeutschen Presse nie thematisiert. Dies kann durchaus als ein Indiz für die abgeschottete Situation der DDR-Gesellschaft bewertet werden, welche ausländische Entwicklungen nicht zur Kenntnis nahm bzw. nicht über diese informiert wurde.

zu jenen konzeptionell und stilistisch von Brecht und Eisler herkommenden Kompositionen, die sich gegen den damaligen filmmusikalischen Mainstream stellten und – wie auch vergleichbare Arbeiten von André Asriel, Paul Dessau, Hans-Dieter Hosalla oder Joachim Werzlau zeigen – eine echte Alternative zur spätromantischen Orchestermusik und melodramatisch orientierten Dramaturgie bildeten, die im DEFA-Film der 1950er Jahre noch vorherrschend war.

Der Komponist Kurt Schwaen

Er war einer jener kreativen Menschen, denen es vergönnt ist, bis ins Greisenalter hinein schöpferisch tätig sein zu können. 2007 verstarb Kurt Schwaen 98jährig in Berlin. Nach 1990 hatte er, als viele seiner ostdeutschen Berufs- und Altersgenossen angesichts veränderter gesellschaftlicher Schaffens- und Distributions-Rahmenbedingungen resignierten, unbeirrt sein Schaffen jenseits aktueller stilistischer Moden fortgesetzt. 1909 in Kattowitz geboren, war Schwaen als Komponist Autodidakt und in seiner musikalischen Produktion zeitlebens offen für Anfragen, Anlässe, Gelegenheiten und für die vorhandenen konkreten Gegebenheiten der jeweiligen Aufführungspraxis.

Als Begleiter der Ausdruckstänzerinnen Oda Schottmüller und Mary Wigman schrieb er in den 1930er Jahren tanzbare Klavierstücke; und als Berater für Gründung und Einrichtung von Berliner Volksmusikschulen nach 1945 komponierte er hauptsächlich Musik für Zupfinstrumente und Laienchöre, da hier seinerzeit der größte Mangel an brauchbarer Literatur bestand.

Seine Begegnung mit Bertolt Brecht – von ihm als das Zusammentreffen mit dem größten Künstler in seiner Berufskarriere bewertet – führte zur Komposition von Bühnenmusiken für das *Berliner Ensemble* und zur Schulooper *Die Horatier und die Kuriatier*. Die Zusammenarbeit mit diesem Dichter ließ ihn die Prinzipien des epischen Theaters schaffensästhetisch verinnerlichen, was sich auch in der dramaturgischen und stilistischen Konzeption seiner wenigen Filmmusiken niederschlug. Seine Zeit als Filmkomponist umfasste nur ein paar Jahre um 1960, in denen neben FETZERS FLUCHT bemerkenswerte Partituren für die DEFA-Spielfilme SIE NANNTEN IHN AMIGO (DEFA 1958, Heiner Carow) und DER FALL GLEIWITZ (DEFA 1961, Gerhard Klein) entstanden.³ In den nachfolgenden Jahrzehnten zeigt Schwaens Œuvre, das außer der Sinfonik nahezu alle Genres mit unterschiedlicher Gewichtung und Bedeutung umfasst, eine neue Schwerpunktsetzung, nämlich die Komposition von Kinderoperen, die eng verknüpft mit seiner Arbeit als künstlerischer Leiter einer AG *Kindermusiktheater* in Leipzig war.⁴

Wenn wir uns der Entstehungsgeschichte von FETZERS FLUCHT zuwenden, so muss zum Verständnis der inneren Antriebe, ästhetischen Ziele und politischen Implikationen eine wichtige biografische Komponente erwähnt werden. Bereits in seiner Jugend kam Kurt Schwaen mit sozialistischem Gedankengut in Berührung, machte sich dieses als Richtschnur für soziales Handeln zu eigen, trat 1932 in die KPD ein und (er-)trug in der Nazi-Zeit die hieraus erwachsenden persönlichen Konsequenzen. Im Rückblick sah er es selbst als eine Folge glücklicher Zufälle an, dass er nach verbüßter

³ In ersterem erklingt jene inspirierte Liedmelodie, die in der DDR jedes Schulkind kannte: »Wer möchte nicht im Leben bleiben...«

⁴ Schwaen gründete diese Arbeitsgemeinschaft 1973 und leitete sie 10 Jahre lang. Fotos aus der Probenarbeit zeigen den Komponisten bei einer gestisch lebendigen, sehr praxisnahen szenischen Arbeit mit den Kindern.

Zuchthausstrafe nicht ins KZ kam und in den letzten Kriegsjahren als Soldat das Strafbataillon 999 überlebte.

Das Gesellschaftssystem der DDR hat er – zumindest in der heute in Rede stehenden Zeit – gewiss voll bejaht, als Musiker und Kulturfunktionär unterstützt, ohne sich künstlerisch in besonderer Weise ideologisch plakativ zu exponieren. FETZERS FLUCHT, diese Geschichte eines jungen Mannes, der beim Verlassen der DDR Schuld auf sich lädt, den Tod eines Menschen herbeiführt, im Westen nicht Fuß fassen kann und die BRD – verfolgt von einem Agenten – über einen Fluss in Richtung Osten wieder verlässt, – diese Geschichte der Rückkehr eines »Verlorenen Sohnes« aus den Endfünfziger Jahren war den Autoren ein echtes Anliegen, das sie nicht mit den herkömmlichen Gestaltungsmitteln kurrenter Fernseh dramatik und kulinarischer Oper realisieren wollten.⁵

Von der Funkoper zur Fernsehfilmversion

Am 26.03.1959 hatte Kurt Schwaen nach dem Vorspiel der Funkoper notiert: »Der Fernsehfunk will die Oper ebenfalls produzieren.« (Schwaen 1959).

Bereits Anfang Juni 1960 lag ein Drehbuch in erster Fassung vor. Im Mai 1962 begannen dann im Tonatelier von Potsdam-Babelsberg die Musikaufnahmen zum bereits geschnittenen Film. Also alles ganz in der Art einer Filmmusik-Produktion. Ausführende waren neben den singenden

⁵ In dem chronologischen Werkverzeichnis, das vom Kurt-Schwaen-Archiv (KSA) in Berlin-Mahlsdorf zusammengestellt und publiziert worden ist, findet man die Funkoper aus dem Jahre 1959 unter der Nummer 167 aufgeführt, während die Nummer 242 die gleichnamige Fernsehoper von 1962 auflistet.

Schauspielern das DEFA-Sinfonieorchester unter der Leitung des damaligen Chefdirigenten Karl-Ernst Sasse sowie der Rundfunk-Chor Leipzig unter dem Dirigat von Dietrich Knothe. Der Komponist war mit der Qualität des Orchesters unzufrieden und notierte am 11. Mai kurz und bündig ein »Unbefriedigend«. In einem Typoskript über seine *Musik zu Filmen* (Schwaen 1964) merkte er später an:

...die fernsehoper ›fetzers flucht‹, die so viel aufsehen erregte, benutzt ja nur die gleichnamige funkoper, um die musik für die rahmenhandlung erweitert...die bezeichnung ›fernsehoper‹ stammt nicht von mir, ich halte sie für nicht ganz zutreffend.

Ein Vergleich beider Werke zeigt, dass die voraufgegangene Funkoper trotz ihrer oratorischen Züge weitaus eher als »Oper« zu charakterisieren ist als die spätere Fernsehadaptation. Sie beginnt nach einer kurzen instrumentalen Introduction mit einem songartigen Sologesang »Wo Deutschland war, liegen zwei Länder...« und dem sich anschließenden Chorsatz »Tags und nachts fahren Eisenbahnen«. Diese agitatorisch ausgerichteten Texte vermitteln die parteioffizielle Sicht auf die bestehende Teilung Deutschlands.

Stilistische Merkmale der (Fernseh-) Filmoper

Bei der Umwandlung der Funkoper in ein fernseh-dramatisches Werk entfielen nicht nur der Eingangschor sowie weitere Gesangspartien⁶, sondern es kam generell zu einer Auflösung komplexerer musikalischer

⁶ Zu nennen wären der agitatorische Sologesang am Anfang, der Eingangschor, die songhafte Ballade von Bergsteigern in Alaska, die Parodie eines Kinder-Abendliedes und ein A-cappella-Chor der Flüchtlinge.

Formen, so dass sich die Abfolge der Nummern nunmehr auf einen Wechsel von Soli und wenigen Chorsätzen beschränkt. Die stärkste Veränderung erfolgte jedoch durch eine zum Krimi tendierende aktionsreichere filmische Rahmenhandlung und deren neu komponierte instrumentale Fragmente von ausgesprochen filmmusikalisch-illustrativem Charakter. Sie umfassen die Musik-Rollen 1–7, von denen jede meist nicht länger als eine Minute ist. Schwaen arbeitete mit einer Orchesterbesetzung, die neben den traditionellen Instrumenten auch Saxophone, eine Gitarre und ein Akkordeon, Cembalo und Klavier einbezieht.⁷ Strukturell vorherrschend sind motorische Verläufe mit knapp gefassten signalartigen Motiven⁸ und einem scharfen harten Klang, zu dem neben der Spaltklang-Instrumentation die bitonale Anlage der Harmonik beiträgt.⁹ In der Rolle 3 wird eine Music-Box imitiert. Altsaxophon, Gitarre und Akkordeon begleiten die Stimme einer Schlagersängerin, welche die auf Fetzer bezogene Frage stellt: »Wo ist der Mörder verschwunden?« Das Ganze ist sowohl instrumentatorisch als auch von der Melodie her eigentlich mehr ein deklamierender Song mit dem Gestus eines stilisierten Schlagers. Auffällig am Soundtrack insgesamt sind die fehlenden Geräusche (mit Ausnahme des

⁷ Orchesterbesetzung: 2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, Alt-, Bariton- und Bass-Saxophon, 2 Fagotte; 3 Trompeten, Horn, 3 Posaunen; Schlagwerk (kleine Trommel, große Trommel, Becken, Xylophon, Vibraphon; Pauken), Streichorchester; Gitarre, Akkordeon, Klavier und Cembalo.

⁸ Ein Schwaen'sches Stilmerkmal ist die in fast allen Takes anzutreffende Ostinato-Technik bzw. eine durchlaufende Begleitfläche motorischer oder lyrischer Art. Die motorischen Begleitflächen werden durch Bassfiguren gebildet, welche entweder bestimmten Tanzformen (wie z. B. Boogie oder Blues) entstammen oder freie Ostinati darstellen. Der lyrische Typ baut hingegen auf Orgelpunkten oder Bordunbässen (wie in den Szenen mit Gesa, der Frau des Eisenbahn-Wächters) auf.

⁹ Zudem vollzieht sich die harmonische Entwicklung nicht selten linear, indem innerhalb eines Ausgangsakkordes diatonisch oder chromatisch, sukzessiv oder simultan in allen, in einigen Stimmen oder auch nur in einer Stimme fortgeschritten wird.

Motorengeräuschs vom Auto des Agenten und der Schritte des fliehenden Harry Fetzter).

Stilistisch zeigt die Fernsehoper jene transparente und perkussiv geprägte Sonorität, wie sie für die Bühnenmusiken des *Berliner Ensembles* charakteristisch war.

Vorbildwirkungen der Kurt Weill'schen Song-Oper, des Kampfmusik-Stils von Hanns Eisler (insbesondere in dem kommentierenden Song zu Fetzters drei Entscheidungen) und, in den deklamierenden Chören, auch Einflüsse von Carl Orffs Tonsprache sind unverkennbar. Der Chor kommentiert nach dem Vorbild der altgriechischen Tragödie die Fabel und greift in der dramatischen Szene auf dem Kohlenwaggon mit seiner Warnung »Achtung, Gefahr!« auch ins Handlungsgeschehen ein. Darüber hinaus trafen die Autoren gestalterische Entscheidungen, welche zwar den Willen zum Experiment unterstrichen, jedoch die Wirkung des Werkes im Vergleich zur Funkoper abschwächten.

Nach der Erstsending – FETZERS FLUCHT im Spiegel von Presse und Literatur

Im Dezember 1962 erschien in der Zeitschrift *Deutsche Filmkunst* eine sehr ausgewogene Kritik von Dieter Kranz, »Braucht die Filmoper Charaktere?«, welche die Vorzüge und Schwächen des Werkes differenziert gegenüberstellte. Zum einen wird

...in Milieuwahl, Lichtgestaltung, Kamera- und Schauspielerführung stets ein antinaturalistischer Stil angestrebt. Fast menschenleer sind die Straßen und

Plätze, wodurch Fetzers innere Einsamkeit angedeutet wird...

Zum anderen führe der völlige Verzicht auf eine psychologische Durchzeichnung der Charaktere zu einer »statuarisch-demonstrierenden Darstellungsweise, die für die Sichtbarmachung von Prozessen nicht ausreicht«. Fragwürdig sei auch die Methode, »niemals den singenden, sondern stets nur den zuhörenden Partner im Bild zu zeigen.«

Es wurden ausgezeichnete Schauspieler wie Ekkehard Schall als Harry Fetzer, Gerry Wolff als Schiffer und Fred Düren als Wächter verpflichtet, die aber allesamt mehr singen als sprechen mussten, ohne dass ihr Singen im Bilde sichtbar wird. Somit wurden alle Musikeinsätze in den non-diegetischen Bereich verlagert. Da auch die Sprache stets aus dem Off kommt, gerät FETZERS FLUCHT über weite Strecken zu einer filmischen Pantomime mit (Sprech-)Gesang und Musik. Der Regisseur entschied sich – nach eigener Aussage – für den Einsatz singender Schauspieler anstelle von Sängern im Playback, »um die reale Handlung nicht durch das Pathos klangvoller Stimmen zu beeinträchtigen« (Stahnke 1962). Dies führte jedoch zu einer starken und problematischen Vereinfachung der Gesangsstimmen. Und obwohl der Ambitus der Melodien von Schwaen denkbar eng gehalten wurde und die Partien meist den Gestus des Sprechgesangs erfordern, überzeugt eigentlich nur Gerry Wolff als kommentierender Moritaten-Sänger. Insbesondere die stimmliche Fehlbesetzung der Gesa als Frau des tödlich verunglückten Eisenbahners beschädigte diese Rolle enorm.

Günter Stahnkes Argumentation bleibt fragwürdig, da auf Grund der stark stilisierenden Mise-en-scène »durch die Verengung und Überhöhung der komplexen Wirklichkeit auf wenige symbolische Stationen« (Funke 1962) die reale Handlung bereits so stark formal verfremdet worden war, dass eine

Darstellung der Gesangspartien durch geschulte Sänger keinesfalls die Wirkung beeinträchtigt hätte.

Der Rest ist Polemik. Unmittelbar nach der Sendung waren die Rezensionen zunächst im Grundton positiv und in Kritik und Zustimmung durchaus differenziert gehalten. Dann kam der (kultur-)politisch motivierte Umschlag. Jetzt wurde der ideologische Holzhammer geschwungen und das Signal für nunmehr ausschließlich negative Kritiken gegeben. Den Anfang machte eine Erklärung der Kulturredaktion der *BZ am Abend* vom 22.12.1962 unter der Überschrift: »FETZERS FLUCHT – in die Dekadenz«, in der dem Librettisten »ein intellektualistisches Gedankenspiel mit dem Nichts« vorgeworfen wird. »Doch in diesem Nichts eben verbirgt sich...ein Negieren der Traditionen deutscher Opern- und Musikkultur...« Das Pamphlet schmückte sich zudem mit einem Zitat aus der *Prawda* vom 17. Dezember 1962, in dem der in der Sowjetunion selbst gemaßregelte Komponist Wano Muradeli harsche Kritik an den Verfechtern der bürgerlichen formalistischen Musik übte. Dem schloss sich im *Neuen Deutschland* vom 23.12.1962 unter dem Titel »Kunerts Flucht in den Schematismus« eine von der SED-Parteilinie in Auftrag gegebene Philippika von Walter Baumert, dem Autor und Dramaturg des Deutschen Fernsehfunks, an.

Schärfste Wortgeschütze wurden gegen den Librettisten aufgeföhren: Vorwürfe des Formalismus, Modernismus, Snobismus, »Abbau der reichen, auf den besten Traditionen des Humanismus aufgebauten Kunst des sozialistischen Realismus«, Negierung jeder Volkstümlichkeit usw. Ähnliche vernichtende Kritiken an die Adresse des Dichters veröffentlichte u. a. auch das FDJ-Blatt *Junge Welt*.

Nach diesem polemischen Dambruch in den Gazetten schwappte eine trübe Flut von offenbar unzensierten, da erwünschten Leserbriefen in die

Bezirkszeitungen von Dresden, Leipzig usw. »...grober Unfug« (in *FF dabei* Nr. 3/63) gehörte noch zu den gesitteten Äußerungen. Eine Stimme aus Dresden fragte: »War die Sendung für die Insassen einer Nervenheilanstalt gedacht?« Seitenweise wurde teilweise hanebüchene Leserschriften mit konservativ-kleinbürgerlichem Musik- und Kunstgeschmack Raum gegeben: »keine melodiose Musik«; »experimenteller Totalschaden«; »widerliche Effekthascherei«; ja sogar »Anschlag auf das Leben« hieß es mit Hinweis auf Äußerungen des damaligen Sekretärs der KPdSU über künstlerische Verirrungen und unter Berufung auf den gesunden Menschenverstand und auf den normalen Geschmack. Eine Abrechnung mit dem bis dahin weitgehend verschont gebliebenen Komponisten erfolgte in der Fach-Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* im Heft 2/1963.

Die bisher vorliegende Literatur über FETZERS FLUCHT¹⁰ hat sich vornehmlich mit dem Verlauf und den ideologischen Hintergründen dieser Kampagne gegen ein Werk beschäftigt, das ja zuvor alle Kontroll- und Zensurinstanzen des Fernsehens durchlaufen hatte, um gewissermaßen als Jubiläums-Gabe zur besten Sendezeit eingesetzt zu werden. Wahrscheinlich erfolgte der Befehl für die Kehrtwendung um 180 Grad »von ganz oben« als Auswirkung einer von Nikita Chruschtschow im Dezember 1962 angezettelten Formalismus-Diskussion über Bildende Kunst. Walter Ulbricht weilte zu dieser Zeit in Moskau, kam in die DDR zurück und suchte nach Beispielen von Formalismus in der DDR. Seine Frau Lotte hatte den Film gesehen und machte ihren Mann darauf aufmerksam. Auf der Politbüroberatung vom März 1963 dienten dann die Fernsehoper und der nicht gesendete Fernsehfilm MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER von dem

¹⁰ Vgl. Wrage 2008 und die dort angeführte Literatur.

gleichen Autorenpaar Kunert und Stahnke als Corpora delicti in der Rede des Chefideologen Kurt Hager über Parteilichkeit und Volksverbundenheit in Literatur und Kunst. Diese Beratung wird heute als Vorläufer des berüchtigten 11. Plenums der SED im Jahre 1965 betrachtet, dem ja bekanntlich die gesamte DEFA-Produktion eines Jahres zum Opfer fiel.

Literatur

- Agde, Günter (2005) Fernsehoper »Fetzers Flucht« wiederentdeckt. In: *Mitteilungen des Kurt-Schwaen-Archivs* (19), Berlin, S. 8.
- Funke, Christoph (1962) In: *Der Morgen* vom 15.12.1962.
- Knietzsch, Horst (1962). In: *Neues Deutschland* vom 02.04.1962.
- Kranz, Dieter (1962) Braucht die Filmoper Charaktere? In: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 12, S. 479/80.
- Schwaen, Kurt (1959) In: Kurt-Schwaen-Archiv (KSA) Berlin, Mappe [B 2.91c].
- Schwaen, Kurt (1964) aus: *Einige Bemerkungen über meine Musik zu Filmen*. In: KSA Berlin, Mappe [B 2.91c], S. 8/9.
- Stahnke, Günter (1962) In: *Wochenpost* Nr. 14.
- Thiel, Wolfgang (1978) Bewährung über den Wolken – Versuch einer Fernsehoper. In: *Musik und Gesellschaft*, H. 1 / 1978, S. 49–52.
- Wrage, Henning (2008) *Die Zeit der Kunst, Literatur, Film und Fernsehen in der DDR der 1960er Jahre. Eine Kulturgeschichte in Beispielen*. Heidelberg.

Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: FETZERS FLUCHT – vielumstritten, verboten, vergessen... In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 222–234, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p222-234>.

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.

Eine TV-Dramaturgie für die Oper? LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF und AIDA AM RHEIN¹

Delphine Vincent (Freiburg i. Ü.)

Im Laufe der letzten Jahre wurden im Fernsehen viele Live-Opern gezeigt. Neben gefilmten Live-Aufführungen findet man in den Fernsehprogrammen manchmal Opern, die explizit für das Fernsehen verfilmt wurden. In diesem Fall sitzt der Zuseher direkt in den Logenplätzen. Manche dieser Projekte versuchen mit Hilfe der technischen Mittel mehr Genauigkeit in Bezug auf das Opernlibretto zu schaffen, wie zum Beispiel bei *TOSCA* (1992) in Rom. Diese Oper ist so verfilmt, dass die im Libretto angegebenen Orts- und Zeitanweisungen genau befolgt werden. Andere Projekte finden auf der Straße mit den Passanten statt. Diese Unternehmungen stellen einen Versuch dar, das Bild der Oper aufzufrischen und sie mit einem neuen Publikum in Verbindung zu bringen. Die Oper wird sozusagen in den Alltag eingeführt.

In diesem Artikel werden zwei TV-Produktionen dieses Typus untersucht: *LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF* (2008) in Zürich und *AIDA AM RHEIN* (2010) in Basel, beides Produktionen des Schweizer Fernsehens. Wie wird eine Oper im Rahmen solcher Produktionen musikalisch angepasst? Welcher Adaptationsprozess findet statt, insbesondere in Bezug auf die Streichungen? Die Stellen der Streichungen und ihre Funktionen ermöglichen Überlegungen zur Art und Weise, in der die Operndramaturgie für eine Fernsehinszenierung geändert wird: Sie sind der Schlüssel um herauszufinden, ob eine TV-Dramaturgie existiert. Der Vergleich mit Filmen, in denen die zugrunde liegenden Opernwerke auch erheblich

¹ Besonderen Dank an Anna Windisch für die Hilfe bei der sprachlichen Übertragung dieses Artikels ins Deutsche.

gekürzt wurden (Zeffirellis TRAVIATA, 1982, und Fracassis AIDA, 1953), wird nachträglich erlauben, unterschiedliche Popularisierungsstrategien zwischen Kino und Fernsehen auszuloten.

Die Produktion AIDA AM RHEIN enthält wenige Streichungen, die jedoch hauptsächlich das Ballett betreffen: der Anfang der *scena seconda* des ersten Aktes mit der *Danza Sacra delle Sacerdotesse*, die *Danza di piccoli schiavi mori* im zweiten Akt und der *Ballabile* des *Gran Finale secondo* sind gestrichen. Außerdem finden sich noch zwei Streichungen in dieser Version: Vor *Ritorna vincitor* (1. Akt), sowie bei *nel tempio* am Anfang des dritten Aktes (*O tu che sei d'Osiride*) ist der Chor gekürzt.

Der Grund für diese Ballett-Streichungen ist leicht nachvollziehbar: Auch im Theater werden Opern oft mit Ballett-Streichungen aufgeführt. Dies geschieht zumeist darum, weil manche Aspekte der Dramaturgie der *grand opéra* ein zeitgenössisches Opernpublikum nicht mehr ansprechen. So eine Dramaturgie ist für ein generell nicht an Oper gewöhntes Publikum noch schwerer zu verstehen. Im Aida-Film von Fracassi hingegen werden alle Ballette beibehalten, auch wenn sich im Kinopublikum wahrscheinlich wenige regelmäßige Opernbesucher fanden. In diesem Film liegt der Schwerpunkt jedoch auf dem Spektakulären und dem Exotischen, wie in vielen Hollywood-Filmen. Diese Tatsache ist nicht überraschend: Beide Elemente sind wesentlich für eine Kino-Ästhetik, die Filme für das breite Publikum produziert. Das Gegenteil ist der Fall beim Fernsehen. Der TV-Bildschirm ist bedeutend kleiner als die Kinoleinwand, darum ist es äußerst schwierig, in einer Gesamtaufnahme im Fernsehen Details zu erkennen. Wäre aber das Ganze nur in Nahaufnahmen gedreht, würde es die Wahrnehmung des Gesamtblickes beeinträchtigen. Aus diesem Grund sind Balletteinlagen im Fernsehen mitunter problematisch. Möglicherweise war

es in diesem Fall auch von Produktionsseite schwierig, Passagen ohne Gesang und nur mit Tanz in diesem spezifischen Raum zu konzipieren. Das Projekt befasst sich allerdings auch mit der Nähe zum Publikum: Die Passanten auf der Straße stehen weniger als drei Meter von den Sängern entfernt, während Tänzer generell mehr Raum brauchen um zu tanzen. Die Sänger segeln in diesem Projekt auf dem Rhein (zum Beispiel in der zweiten Szene des vierten Akts), jedoch waren in diesem Fall die Passanten, auch wenn sie nichts sahen, durch den Gesang emotional in die Geschichte verwickelt. Andererseits werden die Chor-Streichungen eingesetzt, um musikalische und textliche Wiederholungen zu vermeiden. Der Chor *Su! del cor prorompa il grido – Su! del Nilo sacro lido* im ersten Akt fällt auch in Fracassis Film dem Schnitt zum Opfer, obwohl die Streichungen anders positioniert sind.

Es ist verwunderlich, dass AIDA AM RHEIN so wenige Streichungen enthält, denn die Oper stammt aus Verdis letzter Phase, welche musikalisch sehr anspruchsvoll ist. Das Projekt unterscheidet sich deutlich von Fracassis Film: Hier geht es darum, die Oper dem Publikum näher zu bringen. Man versucht nicht – wie in Fracassis AIDA – alle Opernkonventionen zu vermeiden. Wichtig ist, es anders zu machen: auf der Straße und mit dem Mikrofon. Es geht nicht darum, die Hälfte des Werkes zu kürzen, denn Dauer ist kein Problem im Gegensatz zu den meisten Opernfilmen. Darüber hinaus wird auch nicht unterlassen, den Zuschauer in seinen filmischen Gewohnheiten zu stören. Das Projekt behält alle *a parte*-Teile bei, die im Vergleich zu Fracassis Film sehr oft ausgelassen sind, wohl weil sie unrealistisch wirken würden. Die *a parte*-Teile in AIDA AM RHEIN werden durch Untertitel unterstützt: So versteht das Publikum alle Zeilen des Texts. Zusätzlich fasst ein Kommentator die Geschichte vor und nach den Akten zusammen.

Diese Haltung bringt auch die Unterschiede zwischen Film- und TV-Dramaturgie hervor. In Fracassis Film sind viele *da sè*-Passagen ausgelassen; das heißt, dass die Opernkonvention der inneren Rede ausradiert ist. Man versucht zu vermeiden, dass die Darsteller verschiedene Texte singen, ohne einander zu hören. In diesem Film wird auf viele musikalische und textliche Wiederholungen verzichtet, zum Beispiel in der berühmten Arie *O patria mia*. Hier zeugen die musikalischen Streichungen von einem Bestreben nach mehr Realismus: Die Version soll so wenig statische Momente, Wiederholungen und *da sè*-Gesänge wie möglich aufweisen. Realismus ist das Stichwort in Fracassis AIDA, und deshalb sehen wir Sophia Loren und nicht Renata Tebaldi, die eigentlich die Partie singt, auf dem Bildschirm. Die Sänger werden von Schauspielern gedoubelt, um mehr Glaubwürdigkeit im Schauspiel zu erzielen. In AIDA AM RHEIN finden wir im Gegensatz dazu wenige Streichungen, womit die Operndramaturgie gewahrt bleibt. Zusätzlich sind die Sänger auch die Schauspieler; es gibt keine Doubles.

Am Ende dieses Vergleiches lässt sich feststellen, dass der Adaptationsprozess zwischen Fernsehen und Kino reichlich differiert. Der Film privilegiert exotische und spektakuläre Komponenten einer Hollywoodästhetik und versteckt die Konventionen der Oper mit gezielten Kürzungen, im Gegensatz dazu aktualisiert das Fernsehen die Handlung und behält die ursprüngliche Form des Werkes fast gänzlich bei.

Die Untersuchung eines weiteren Beispiels wird Unterschiede zwischen TV-Produktionen desselben Werkes aufzeigen. Mit TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF verhält es sich tatsächlich ganz anders. Die Adaption enthält viele Streichungen, was erstaunlich ist, da die Oper *La Traviata* ungefähr eine Stunde kürzer ist als *Aida*. Mit einem Großteil der Kürzungen

wird die Absicht verfolgt, musikalische Wiederholungen zu vermeiden. *La Traviata* stammt aus dem Jahr 1853, einer Zeit also, als Verdi noch den klassischen Formen der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts nahe stand. Die *solita forma* effektiert ein Hin und Her zwischen dynamischen und statischen Passagen. In den statischen Teilen – *adagio* und *cabaletta* – gibt es traditionell musikalische Wiederholungen, die in LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF ausgelassen sind (zum Beispiel sind in Violettas Arie im ersten Akt die Wiederholungen im *adagio Ah fors'è lui* und in der *cabaletta Sempre libera* gestrichen). Das ist jedoch nicht neu, denn derselbe Adaptationsprozess wurde bereits in Zeffirellis Film LA TRAVIATA angewandt. Außerdem besteht eine lange Tradition in der Musiktheater-Aufführungspraxis, die italienische Oper des 19. Jahrhunderts zu kürzen. Beispielsweise enthielt die Aufführung aus dem Zürcher Opernhaus, die 2005 abgefilmt wurde, drei Streichungen: Die Wiederholung der *cabaletta Oh mio rimorso!*, gesungen von Alfredo am Anfang des zweiten Akts, die Wiederholungen im *Duetto* von Violetta und Alfredo im dritten Akt, das *adagio Parigi, o cara* und die *cabaletta Ah! Gran Dio! Morir sì giovane*.

Es wundert darum kaum, dass man diese Dramaturgie auszugleichen versucht, da sie mit diesem ›stop-and-go‹-Aufbau extrem unrealistische Zeitstrukturen erfordert. Obwohl diese Werke auch im Theater oft mit vielen Streichungen aufgeführt werden, stellt die Operndramaturgie immer eine Herausforderung für Filmregisseure dar, die ein realistisches Milieu anbieten wollen. Diese Herausforderung wird im Fernsehen, welches auch das Format des Reality-TV hervorgebracht hat, tatsächlich zu einem Problem. Der Begriff Reality-TV begründet sich nämlich auf Echtzeit, auf die Möglichkeit, eine Handlung fortlaufend und ohne Schnitte zu sehen.

In den Live-Oper-Experimenten, die spezifisch für das Fernsehen gedreht werden, sind die Zeitstrukturen wesentlich. Wie bereits erwähnt, wurde TOSCA in Rom an den exakt im Libretto beschriebenen Zeiten und Orten gedreht. Vor kurzem wurde RIGOLETTO A MANTOVA (2010) mit demselben Verfahren verfilmt. Wichtig und auffallend ist in diesen Produktionen die Reality-TV-Komponente, auch wenn sie einige Schwierigkeiten mit sich bringt: Zum Beispiel sang Plácido Domingo um sechs Uhr abends *E lucevan le stelle* (›Und es leuchten die Sterne‹)! Solche Projekte stellen jedoch eine Übertragung dieses Reality-TV-Begriffs auf die Oper dar. Dieser Aspekt wohnt auch anderen Live-Oper-Experimenten inne, obwohl dies in anderer Form zu Tage tritt. In LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF versucht man, die *stop-and-go*-Struktur abzuflachen, um sich der Echtzeit zu nähern.

Darüber hinaus kommentierte Alexander Pereira, damals Intendant des Opernhauses Zürich, in einem Trailer zu LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF:

Die Geschichten, die ich da im Fernsehen sehe, sind eigentlich nicht viel anders als die, die wir in der Oper spielen.²

Er hob die Ähnlichkeiten im Plot hervor, die man bei LA TRAVIATA auf den ersten Blick sieht. Jedoch mussten die Zeitstrukturen arrangiert werden, und hierin nicht nur die musikalischen und textlichen Wiederholungen, sondern auch das Tempo der Geschichte. Der signifikanteste Eingriff ist die Streichung beinahe des gesamten *Finale ultimo*, das heißt der Eintritt von Giorgio Germont und *Prendi; quest'è l'immagine*. Man geht direkt vom Duett *Parigi, o cara* zum *parlando*-Ende *Cessarono gli spasmi* über. Nach Violettas letztem Wort *Oh gioia!* hört man nur das Orchester – wie oft im

² LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF, TV-Dokumentation 2008, Schweizer Fernsehen SF 1, Regie/ Redaktion: Felix Breisach, TC: 0:17:00.

Theater – so auch in Zeffirellis Film. Die Kürzung vermeidet eine altmodische Konvention, die in unserer heutigen Gesellschaft kaum nachvollziehbar wäre: Violetta erlaubt Alfredo, eine Jungfrau zu heiraten («Se una pudica vergine, degli anni suoi nel fiore, a te donasse il core sposa ti sia lo vo'«). Die Kürzung ermöglicht einen Spannungsbogen, der besser zu unserer zeitgenössischen Sensibilität passt: ein direkter Übergang von der Hoffnung (*Parigi, o cara*) und der Feststellung, dass die Krankheit unheilbar ist (*Gran Dio! Morir si giovane!*), hin zum Tod. Die Streichung der Reaktionen der anderen Figuren auf Violettas Tod betont das tragische Schicksal. Diese Umarbeitung des Finales der Oper vermeidet ein Stoppen der Erzählzeit: Das Tempo der Handlung wird beschleunigt.

Im Fall von *LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF* finden sich mehr Schnittpunkte zwischen TV- und Kino-Adaptationsprozess. Dieses Beispiel unterstreicht, dass die Oper im Theater – so wie im Kino oder im Fernsehen – umgearbeitet wurde. Somit wird auch ersichtlich, dass das Ausmaß des Adaptationsprozesses auch abhängig ist von den individuellen Merkmalen des Werkes.

Am Ende dieser Studie kann festgehalten werden, dass sich die TV-Dramaturgie und die Kino-Dramaturgie zwar unterscheiden, jedoch auch einige ihrer Adaptationsstrategien teilen. Der Film nutzt oft das Spektakuläre, zum Beispiel verlängert Zeffirelli den *Coro di Matadori Spagnuoli* (2. Akt) und die *Baccanale* (3. Akt), während das Fernsehen diesen Aspekt ausradiert. Jedoch kommt der Schwerpunkt der Adaption durch unterschiedliche Ansichten in Bezug auf den Realismus, den jedes Medium auf seine Art stellt, anders zur Geltung. Das Fernsehen privilegiert die Direkt-Sendung, während das Kino die Wahrscheinlichkeit privilegiert. Infolgedessen entfalten die beiden Medien eine unterschiedliche Beziehung

zur Zeit: Die Direktübertragung impliziert die Idee von Echtzeit, die jedoch für eine Kinoästhetik nicht wesentlich ist. In Spielfilmen sind filmische Verfahren üblich, die die Kontinuität der Handlung unterbrechen. Dazu gehören zum Beispiel Rückblenden, Vorausblenden oder Ellipsen, was heißt, dass die Dauer der filmischen Handlung nicht mit der Dauer der vorgeführten Handlung übereinstimmt.

Trotz der Unterschiede im Adaptionprozess zwischen *Aida am Rhein* und *LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF* kann festgehalten werden, dass eine spezifische TV-Dramaturgie für Operninszenierungen existiert. Beide TV-Projekte versuchen, Oper neuartig darzustellen. Sie nutzen eine aktualisierte Inszenierung, was keine Neuheit ist, da Regietheater-Inszenierungen im Theater sehr üblich sind. Die Novität bezieht sich jedoch auf eine neue Art von Interaktion mit dem Publikum, und somit tritt die Oper in das alltägliche Leben ein. Die Sendung ist wie eine Fernsehreportage konzipiert: Echtzeit ist so nicht nur zentral für die Musik, sondern für die ganze Sendung. Der Sprecher spielt die Rolle des Sonderkorrespondenten und interviewt die Schauspieler und das Publikum. Die Interviews und das ›making of‹ lenken vom Thema ab; es gibt mehr Pausen als im Theater. Dieses ›hinter die Kulissen blicken‹ ist typisch für eine bestimmte Art von Musikrezeption: Zum Beispiel findet sich dieselbe Strategie bei Live-Übertragungen aus der Metropolitan Opera in New York. Zudem wird das Publikum durch den Reality-TV-Ansatz stärker integriert, zum Beispiel mit Abstimmungen per SMS. Weiters charakteristisch für Reality-TV ist eine Art ›Vorbereitung der Realität‹. In diesen Fernsehshows wird als ›direkt eingefangene Realität‹ bezeichnet, was in Wirklichkeit teilweise geprobt ist. In den studierten Opernproduktionen bezieht man sich auf ein Live-Experiment, das jedoch vorbereitet wurde und dessen Verlauf gegebenenfalls auch von Sicherheitskräften beaufsichtigt wird. Diese

Spannung zwischen Realität und Vorbereitung ist typisch für Reality-TV. Solche Projekte, speziell für das Fernsehen realisiert, übernehmen auch die Codes des Fernsehens. Schließlich führen unterschiedliche Ziele – und die Mittel, diese zu erreichen – sowie das Publikum zu unterschiedlichen Dramaturgien von Film und Fernsehen. In den beiden hier behandelten TV-Produktionen wird durch eine spezifisch der Fernseh-Ästhetik zugeschriebenen Reality-TV-Strategie Aufsehen erregt, die den musikalischen Adaptationsprozess beeinflusst.

Anhang

AIDA AM RHEIN

Tabelle der Streichungen (Nummern und Seiten nach Dover-Ausgabe)

1. Akt, <i>Su! Del cor prorompa il grido – Su! del Nilo al sacro lido</i>	Von 48/1/1 auf dem dritten Takt bis 53/1/1 auf dem dritten Takt. Chor abgekürzt.
1. Akt, <i>Possente Fthà</i>	Von S. 73 bis S. 81. Anfang der <i>scena seconda</i> und <i>Danza Sacra delle Sacerdotesse</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Chi mai fra gl'inni e i plausi – Ah! vieni</i>	Von 104/1/4 auf dem zweiten Takt bis S. 117 »E« auf dem zweiten Takt. <i>Danza di piccoli schiavi mori</i> geschnitten.

2. Akt, <i>Ballabile</i>	Von 163/1/1 auf dem zweiten Takt bis S. 193. <i>Ballabile</i> geschnitten.
3. Akt, <i>O tu che sei d'Osiride</i>	Von 260/1/1 nach dem ersten Achtel (der Chor fängt nicht an) bis S. 264 »B«. Chor geschnitten

LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF

Tabelle der Streichungen und Änderungen (Nummern und Seiten nach Dover-Ausgabe)

1. Akt, <i>Ebben? che diamin fate?</i>	Von 64/3/6 auf dem zweiten Takt bis S. 65. Orchester-Schluss geschnitten.
1. Akt, <i>È strano – Ah fors'è lui – Follie! Follie! – Sempre libera</i>	Von 85/2/1 bis 89/1/2. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.
1. Akt, <i>È strano – Ah fors'è lui – Follie! Follie! – Sempre libera</i>	Von 96/1/5 bis 102/1/5. Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Annina, donde vieni? – Oh mio rimorso!</i>	Von 123/1/2 bis 130/1/2. Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Pura siccome un angelo – Non sapete quale affetto – Bella voi siete e giovine – Dite alla giovine – Morrò!</i>	Von 159/2/1 nach dem ersten Achtel bis 162/1/4 auf dem zweiten Achtel. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.

2. Akt, <i>Pura siccome un angelo – Non sapete quale affetto – Bella voi siete e giovine – Dite alla giovine – Morrò!</i>	Von 170/2/2 (auf Violettas Eintritt) bis 172/1/2 (auf Violettas Eintritt). Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
2. Akt, <i>Pura siccome un angelo – Non sapete quale affetto – Bella voi siete e giovine – Dite alla giovine – Morrò!</i>	Von 179/1/4 bis 179/2/6. Letzte Wiederholung geschnitten.
2. Akt, <i>Nè rispondi d'un padre all'affetto? – No, non udrai rimproveri</i>	Von S. 209 bis 222/1/4 auf dem dritten Takt. <i>Cabaletta</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Annina? Comandate?</i>	350/1/1-2 »Or fate cor«: Annina singt nicht.
3. Akt, <i>Addio del passato</i>	356/1/6 bis 359/2/5. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Parigi, o cara</i>	381/1/2 bis 385/1/3. Wiederholung des <i>andante</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Ah non più... a un tempio – Gran dio! Morir sì giovane</i>	396/1/1 auf dem zweiten Takt (ohne Violetta) bis 399/2/5 auf dem zweiten Takt. Wiederholung der <i>cabaletta</i> geschnitten.
3. Akt, <i>Ah non più... a un tempio – Gran dio! Morir sì giovane</i>	403/1/4-6: Keine instrumentale <i>coda</i> .

3. Akt, <i>Ah Violetta! – Prendi; quest'è l'immagine – Se una pudica vergine</i>	Von 404 bis 421/1/5 (ohne »che!«). <i>Finale ultimo</i> fast ganz geschnitten.
3. Akt, <i>Ah Violetta! – Prendi; quest'è l'immagine – Se una pudica vergine</i>	Von 422/1/9 bis Ende: Nur Orchester, ohne Gesang.

Literatur

- Citron, Marcia J. (2000) *Opera on screen*. New Haven-London: Yale University Press.
- Leopold, Silke (2013) *Verdi. La Traviata*. Kassel-Leipzig: Bärenreiter-Verlag-Henschel.
- Vincent, Delphine (2012) *Musique classique à l'écran et perception culturelle*. Paris: L'Harmattan.
- Vincent, Delphine (2013) »*Questa poi la conosco pur troppo.*« *Pratiques d'adaptation et public implicite du »film opéra«* [Actes de la journée d'études *Opéra et cinéma. Citations, scènes, imaginaires, affinités électives*, Université Rennes 2, 11 février 2013].

Primärquellen

- DVD, *Aida* [1953] Giuseppe Verdi, Giuseppe Morelli (Dirigent), Clemente Fracassi (Filmregisseur), Renata Tebaldi/Sophia Loren (Aida), Giuseppe Campora/Luciano Della Marra (Radames), Ebe Stignani/Lois Maxwell (Amneris), Gino Bechi/Afro Poli (Amonasro), Orchester und Chor der RAI (Rom), Immortal. IMM 960022.
- DVD, *Aida am Rhein* [2010] Giuseppe Verdi, Gabriel Feltz (Dirigent), Georges Delnon (Regisseur), Nadja Zonsorowa (Filmregisseur), Angeles Blancas (Aida), Sergej Khomov (Radames), Michelle De Young (Amneris), Alfred Walker (Amonasro), Sinfonieorchester Basel, Chor und Extrachor des Theater Basel, Basel, Schweizer Fernsehen, Radio Télévision Suisse, Radiotelevisione svizzera, 3sat, ZDF theaterkanal.

- DVD, *La Traviata* [1982] Giuseppe Verdi, James Levine (Dirigent), Franco Zeffirelli (Filmregisseur), Teresa Stratas (Violetta), Plácido Domingo (Alfredo), Cornell MacNeil (Giorgio), Axelle Gall (Flora), Geraldine Decker/Pina Cei (Annina), Allan Monk (Douphol), Orchester und Chor der Metropolitan Opera, Deutsche Grammophon. 00440 073 4364.
- DVD, *La Traviata* [2005] Giuseppe Verdi, Franz Welser-Möst (Dirigent), Jürgen Flimm (Regisseur), Felix Breisach (Filmregisseur), Eva Mei (Violetta), Piotr Beczala (Alfredo), Thomas Hampson (Giorgio), Katharina Peetz (Flora), Irène Friedli (Annina), Valeriy Murga (Douphol), Orchester und Chor der Oper Zürich, Opernhaus Zürich, Arthaus Musik. 101 247.
- DVD, *La Traviata im Hauptbahnhof* [2008] Giuseppe Verdi, Paolo Carignani (Dirigent), Adrian Marthaler (Regisseur), Felix Breisach (Filmregisseur), Eva Mei (Violetta), Vittorio Grigòlo (Alfredo), Angelo Veccia (Giorgio), Katharina Peetz (Flora), Liuba Chuchrova (Annina), Gabriel Bermudez (Douphol), Orchester und Chor der Oper Zürich, Zürich, Schweizer Fernsehen – Arte.
- VHS, *Tosca* [1992] Giacomo Puccini, Zubin Mehta (Dirigent), Giuseppe Patroni Griffi (Regisseur), Brian Large (Filmregisseur), Plácido Domingo (Mario Cavaradossi), Catherine Malfitano (Flora Tosca), Ruggero Raimondi (Scarpia), Orchester und Chor der RAI, Rom, Teldec Video. 6302779715.

Empfohlene Zitierweise

Vincent, Delphine: Eine TV-Dramaturgie für die Oper? LA TRAVIATA IM HAUPTBAHNHOF und AIDA AM RHEIN. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 235–248, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p235-248>.

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.

***Insideout*. Eine begehbare Installation von Sasha Waltz mit Musik von Rebecca Saunders**

Susanna Avanzini (Mailand)

Eine wichtige Erklärung scheint mir erforderlich, bevor man die Lektüre dieses Beitrages beginnt. Wahrscheinlich wegen der notwendigen komplizierten architektonischen Bühnenbildstruktur dieser Vorstellung wird *Insideout* nicht so oft aufgeführt, und ich habe es deshalb leider nie live gesehen. Meine Analyse stützt sich daher auf eine DVD (ein Video von Philip Bussmann und Hannah Groninger) und verschiedene Materialien, die ich in Berlin von Sasha Waltz & Guests bekommen habe.¹ Bei einem Telefongespräch hat mir Rebecca Saunders freundlicherweise einige wichtige Auskünfte über ihr Kompositionsverfahren gegeben. Andere Materialien habe ich wissenschaftlichen Zeitschriften bzw. dem Internet entnommen. Meine Schlüsse gründen sich infolgedessen nicht nur auf meine direkte Erfahrung als »virtuelles Publikum«, sondern auch unvermeidbar auf die Eindrücke der nicht-tanzenden »Akteure« der verschiedenen Live-Aufführungen. Nach dieser Vorbemerkung komme ich zur Geschichte und Analyse der Vorstellung.

1999 plante aus Anlass der Veranstaltung *Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas* der Grazer Soziologe Karl Stocker mit dem wissenschaftlich-kulturellen Verein *Bisdato* eine begehbare Installation zu organisieren. Ihr Titel sollte *Die List des Objekts* sein und sie bezog sich auf Bourdieus Buch *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 1991). Das Projekt sollte die

¹ Ich bedanke mich besonders bei Yoreme Waltz, die mir diese Materialien zur Verfügung gestellt hat.

soziokulturelle Entwicklung und den Wandel von Lebensstilen in österreichischen Familien in der Zeit der Globalisierung darstellen; sich auf den Gebrauch von Objekten, Statussymbolen usw. stützend, sah es den Aufbau einer Struktur vor, in der Schauspieler und Zuschauer interagieren könnten.² Nachdem Stocker ganz zufällig im Fernsehen Sasha Waltz' *Allee der Kosmonauten* gesehen hatte,³ war er »fasziniert von der analytischen Schärfe und dem ironischen Zugang dieser künstlerischen Sozialreportage« (Stocker/Cusimano/Schurl 2004, 6) und nahm mit der Choreografin Kontakt auf. Sie schlug ihm ein Projekt über die Lebensgeschichte ihrer Tänzer vor: eine besondere Menschengruppe, deren unterschiedliche Herkunft erlauben würde, ein sehr facettenreiches Bild der postmodernen Identität zu zeichnen. Die Recherche zielte darauf, Porträts zu umreißen, die nicht nur die Familiengeschichten, sondern auch die Phasen bzw. die Schichten vorstellen sollten, durch die sich die menschlichen und kulturellen Identitäten der Tänzer gebildet haben. Deshalb wurde eine Sammlung theoretischer, soziologischer Texte dazu zusammengestellt und den TänzerInnen zugänglich gemacht. In sehr kurzen, 15-minütigen, auf den theoretischen Texten basierenden Interviews sammelten Waltz und Stocker frei formulierte, getanzte Improvisationen oder gesprochene Antworten (Waltz 2003, 9). Ein Thema taucht sehr deutlich auf: die Konstruktion der eigenen Karriere und infolgedessen die zurückgelegte Strecke und/oder die Schwierigkeiten, auf welche die Tänzer auf dem Weg zu ihrer eigenen künstlerischen Verwirklichung gestoßen sind (Stocker/Cusimano/Schurl 2003).

² Vgl. Katia Schurl (2004); vgl. auch Stocker/Cusimano/Schurl 2003.

³ *Allee der Kosmonauten* ist eine Choreografie, die das Thema des Lebens in der Plattenbausiedlung von Berlin-Marzahn behandelte: Waltz stützte sich bei der Erarbeitung ihres Tanzstückes auf die Interviews mit den Anwohnern.

Laut Waltz erforderte aber Stockers Bearbeitung einen riesigen, mit ihren Aufgaben unvereinbaren Zeitaufwand (Waltz 2007), so entschloss sie sich, selbst andere Gespräche zu führen. Die Arbeit ging weiter, jedoch auf zwei verschiedene Weisen: Der am Anfang vorgesehene Untertitel *Wissenschaft und Kunst im Dialog* wurde in der letzten Projektphase gestrichen (Schurl 2004, 368), da die notwendigen Voraussetzungen für den versuchten »Spagat« zwischen Wissenschaft und Kunst« (Schurl 2004, 368) fehlten. Es gibt also zwei Endprodukte, die »völlig unabhängig voneinander« (Schurl 2004, 366) sein sollten:

1) Das Buch *Insideout*, das die Beiträge der Tänzer zusammen mit den theoretischen Auszügen aus Bourdieus, Baudrillards, Barthes' und Sennetts Texten enthält. Aus diesen entnimmt man Begriffe, die ich in vier Punkten zusammenfassen möchte:

- Mit der Globalisierung setzt ein Vorgang von Individualisierung und Traditionsverweigerung ein.
- Der Raum-, Zeit- und Statusbegriff und die zwischenmenschlichen Beziehungen ändern sich.
- Die Familie wird zu einer Gruppe, in der die Mitglieder Erfahrungen und Interessen teilen.⁴
- Es gibt kein festes Haus mehr, sondern nur Dinge, die man mitbringt, um überall eine heimische Umwelt rekonstruieren zu können.

2) Das Tanzstück *Insideout*, eine begehbare Installation, die laut Katia Schurl »die Vielschichtigkeit des Tanzensembles und gegenwärtige ›Patchworkidentitäten« (Schurl 2004, 368) thematisiert. Von der Berliner

⁴ Vgl. Stocker/Cusimano/Schurl 2003, 43–48.

Schaubühne produziert, wurde es am 18. September 2003 in Graz uraufgeführt und hatte am 9. Oktober 2003 Premiere in Berlin.

Thomas Schenk baute dafür ein gigantisches »vielschichtiges« Bühnenbild: Häuser, Hütten, Pavillons und Glasvitrinen – zehn (?) teilweise durch bewegliche Wände veränderbare Räume, mit Treppen und Gängen miteinander verbunden, welche die Herkunftsorte bzw. das Umfeld der Tänzer symbolisieren (Schurl 2004, 367). Das Publikum musste sich frei durch die Räume bewegen (Waltz 2007) und autonom entscheiden, zum Beispiel einen bestimmten Tänzer zu verfolgen oder ständig durch die Struktur zu wandern, durch Schlitze und Fenster die Szenen ansehend, die dargestellt werden; jeder sollte seine eigene Erzählung zusammensetzen und auf diese Weise – den Wechselprozess »von innen und außen, von privat und öffentlich« mitvollziehend (Waltz 2003, 16) – selbst »zum Akteur« (ebd.) des Stückes werden.

Laut Waltz untersucht die Arbeit die entstehenden Zusammenhänge zwischen Tänzern, Medien, Werbung und Äußerlichkeit (Waltz 2003) und es gibt »keine Dramaturgie von Zeit- oder Raumblöcken« (13), welche die Zuschauer gemeinsam zu einem besonderen Weg zwingt. Aus den von Waltz direkt geführten Gesprächen entnahm die Choreografin biografisches – improvisiertes, gesprochenes bzw. getanztes – Material: Motive, die nicht als solche dargestellt werden können, sondern eine Übersetzung in Richtung Fiktion benötigen. Die choreografische Arbeit gründet sich auf die besondere, von Waltz entwickelte Bewegungstechnik bzw. Bewegungsqualität: eine Grundsprache sozusagen – deren Basis die Kontakt-Improvisation, die als physikalische Grundlage der Bewegung die Schwerkraft statt der Muskelkraft ausnutzt, ist –, mit einem »extra Fokus« (Waltz 2007), der auch durch Bilder entsteht, welche die Choreografin aus

der Release-Technik entwickelt (Waltz 2003). Laut Gerald Siegmund sind dagegen in dieser Vorstellung die Bewegungen »schön aufgeführt [...] doch konventionell und manchmal auch arg symbolträchtig« (Siegmund 2003, 20).

Um »eine ganze Palette, ein Kaleidoskop an Emotionen und Erinnerungsbildern [zu] entwickeln« (Waltz 2003, 8), überarbeitet Waltz die ursprünglichen Sequenzen und vergibt die verschiedenen Rollen (Mutter, Vater, bzw. Bruder) an keinen der Erzähler – um diese sich frei fühlen zu lassen – sondern an andere Tänzer. Getanzte Soli, Duette oder Trios und eher theatralische Bilder werden in Collage montiert und in den verschiedenen, parallelen bzw. überlagerten Räumen gleichzeitig aufgeführt (s. Abb. 1 und Abb. 3), wenn auch nach einer besonderen Reihenfolge, wie »wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung« beweisen (s. Abb. 2). *Insideout* stellt eine Art symbolischen Generations- Generalstammbaum auf (Waltz 2007) – beginnend mit den persönlichen Biografien und dann in die Familiengeschichten überwechselnd (Waltz 2007) – der darstellen soll, welcher Gruppe man sich über die Familie hinaus zugehörig fühlt (Waltz 2007, 11).



Abbildung 1: Sasha Waltz, *Insideout*, die verschiedenen Räume des Bühnenbildes. Foto: © <http://www.klausrudolph.com>

Während einer langen Probenphase wurde das choreografische Material mit der von *musikFabrik* gespielten Musik verknüpft: der sich ergebende Zeitplan – zwei Seiten handgeschriebene, schwer lesbare Dokumente – sollte die räumlich-zeitliche Entwicklung der Aufführung darstellen (s. Abb. 3).

Man kann jedoch daraus klar schließen, wie Musik, Ereignisse und Strecken in einer Art horizontaler und vertikaler Montage assoziiert sind und dass der Zeitplan nur als Grundschema gilt: In der Aufführung gibt es eine verschiedene chronologische Reihenfolge der Ereignisse (s. Abb. 2). Es gibt keinen Dirigenten, so sind Tanz und Musik durch LCD-Uhren synchronisiert. Rebecca Saunders kannte die Geschichte von *Insideout*; ganz unabhängig von der Choreografie komponierte sie die »Tonspur« der Aufführung. Es gibt keine Gesamtpartitur: Die Musik besteht aus einer Collage von Soli, Duos bzw. Terzetten; einige Musikstücke wurden besonders für *Insideout* komponiert und später zu eigenständigen Werken überarbeitet; andere wurden aus *Chroma (2002–2010) for chamber groups in several spaces* entnommen und für *Insideout* überarbeitet: Die Musik zu *Chroma* und *Insideout* wurde fast zeitgleich geschrieben.

Insideout

Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung

Plattenspieler an vor Einlassbeginn		
Tänzer schlafend		
Piano beginnt bei Einlassende	00:00:00	
Tänzer wachen auf, Beginn Soli	00:05:45	Charlotte cue 08:00
Soli I Ende bei	00:08:00	Luc exit cold entrance Charlotte
		Charlotte exit cold 20:45
Soli II Ede bei	00:22:25	
Start corpse/sowie KB solo	00:22:35	
Grid Ende bei	00:34:50	Zeitgeber wird auf 00:00 gestellt (Pianist)
Dauer Family (Sequenz)	00:06:20	
Ende Family line bei	00:45:10	
Dauer Stammbaum	00:06:00	
Ende Stammbaum bei	00:51:10	
Dauer Verhör insgesamt	00:10:00	
davon 02:00 Improvisation		
davon 07:00 fixed		
davon 01:00 sculptures		
Ende Verhör bei	01:01:00	
Dauer Costume line	00:03:00	
Ende Costume Line	01:04:00	
Dauer Vitrinen	00:10:00	
Ende Vitrinen	01:14:00	
Dauer Vitrine in space	00:05:20	
Ende Vitrine in space	01:19:00	
Dauer couples	00:05:00	
Ende couples	01:24:00	Klarinette startet nach 00:00:30
Dauer Chalk	00:02:00	
ENDE	01:26:00	

Abbildung 2: *Insideout*, Wichtige Zeiten innerhalb der Vorstellung,

© Sasha Waltz & Guests.

Akkordeon Solo (wurde Solo-Akkordeonstimme von Doppelkonzert für Klavier und Akkordeon, Orchester und Chor *Miniata*)

Klavier Solo (wurde ein Teil von *Crimson* Klavier Solo)

andere Solo Klang-Elemente wie Lautsprecher Atem, Akkordeon Elemente, Schlagzeug usw.

Spieldosen – als Gruppe und einzeln

Plattenspieler (Geräusche)⁵

Von der Edition Peters habe ich einige Module aus *Chroma* und einige der überarbeiteten eigenständigen Werke bekommen: *Fury* und *Insideouts* Kontrabass Solo sind z. B. ganz verschiedene Werke, auch wenn die Kompositionstechnik, Saunders' eigene Geste, gleich ist – wie mir die Komponistin selbst bestätigt hat. Für jedes Stück gibt es eine sehr präzise, bis ins kleinste Detail bestimmte Partitur (s. Abb. 4). Die Musiker haben keine Aufführungsfreiheit und spielen auf die verschiedenen Räume verteilt. Die Musikstücke werden gleichzeitig aufgeführt: Verschiedene Klangoberflächen schichten sich und münden beziehungslos – wie die Monologe in Becketts Theaterstücken – in ein Ganzes, das jedes Mal, von dem Aufführungsraum und der Zuschauerperspektive abhängig, eine neue Kontur hat (s. Abb. 5).⁶

⁵ Die ganze Liste habe ich von Rebecca Saunders durch Briefwechsel bekommen.

⁶ *Chroma* ist kein abgeschlossenes Werk. Abhängig von der Architektur, der Größe und der Akustik der Aufführungsräume collagiert Saunders einige feste und verschiedene fakultative Soloinstrumenten- und Kammerensemblestücke.

trio for clarinet in Bb, electric guitar and violoncello

A succession of expressive gestures exploring the timbral and dynamic limits of this combination of instruments. Intimate. The trio is seated close together in the usual manner. The trio is in two clearly defined parts with a break of a number of minutes between them. Performance can be limited to one part only, depending on the juxtaposition of the several layers of the work and the positioning of the chamber groups. Pauses between the gestures can be even longer and must be timed anew for each new environment or space/s. Pauses are particularly dependent on the size and acoustic of the spaces, as well as the overall layout of the ensembles.

Violoncello

- ST ————— Sul tasto.
- flute ————— Non vib., unless otherwise stated, ST extreme flautando bow stroke at half way node on string.
- flaut. ————— Flautando.
- SP ————— Sul pontic.
- pp/ppp bring out overtones.
- pp/ppp and flautando, overtones dominate sound completely.
- fff sound tends towards distortion.
- Distort! Lots of bow pressure first complete distortion of tones.
- heavy deep in the string and slower bow for more distortion.
- ♩-sp ————— Still SP colouring, but actual tone heard more clearly.
- Attack marcato extreme bow stroke deep in string and release - distorted. After accent: sub. ord. unless otherwise stated.
- ————— Bowstop onto the next beat.
- > ————— Very hard biting accents
- CL ————— Col legno.
- Col legno battuto bounces towards bridge from fingerboard.
- (x) ————— Highest tone on string.
- Gilissando. During a gilissando the cross denotes point inbetween.
- (nrvrv) ————— Bow freely.
- Con sordino.
- Senza sordino.
- Artificial harmonic.
- Natural harmonic.
- ————— Open string.
- I II III IV ————— The strings.
- Left hand pizzicato.
- Accidentals raised or lowered by 1/4-tone unless otherwise stated (1/8-tone).
- Cres. and dim from and to nothing.
- vib. ————— To a wide and extreme vibrato.
- Assume non vibrato unless otherwise stated.
- Vibrato pulse at start of note and always followed by subito non vibrato unless otherwise stated.
- Heel Vert. ————— Vertical bow motion on opening strings from fingerboard to bridge with crescendo - complete "noise".
- Battuto violently crini over the fingerboard. Hear wood of bow hit the fingerboard.

(page 2)

Abbildung 4: Rebecca Saunders, *Chroma* (2002–2008), *Trio for clarinet in Bb, electric guitar and violoncello*, Explanatory Notes. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

General Text

Each new collage version of chroma depends on the performance spaces available and their acoustics. A new formal collage, juxtaposing the several layers, or sound surfaces, re-defines the order and durations of the groups.

It may be necessary to provide additional layers of music, or to reduce the number of sound surfaces, responding to the potential of the individual performance spaces. Groups 7. and 9.-13. are optional and may need to be omitted.

As a new time plan is made for each new performance space, the actual duration of the whole composition can vary.

At present the duration is between 21 and 35 minutes.

Two performances occur with a 10 minute break, enabling the same public to experience a second and different perspective of the work.

The spaces must be acoustically connected allowing music from several chamber groups to be audible simultaneously. Some groups can be in two or more parts of a single larger space.

One single very large space can be used.

Spaces explored so far are museums, concert halls and foyers, and industrial spaces.

Each surface of sound is framed by the sound worlds around it and equally acts to frame them.

The public is not seated and is drawn through the performance spaces by the music.

Each chamber group has their own score, with duration marked in seconds at regular intervals for precise co-ordination of the different layers during rehearsals and performance.

There is a new time line drawn up for each new space, but there is no general score.

Each performer or chamber group needs a stop watch (without „beep“ when setting).

The 3-4 performers of the music boxes and the record players do not read from a score and need not be instrumental performers.

There is no conductor for the performances. The composer takes part, or all, of the preparatory separate chamber music rehearsals.

A minimum of one three-hour tutti rehearsal on the day prior to the concert and one general rehearsal on the day of the concert is required in the performing spaces.

The composer has an assistant for greater efficiency during tutti rehearsal phase.

An additional technical assistant (of ensemble or festival) is necessary, responsible for the record players and music boxes, and for the ensembles general performing requirements.

Chroma I-XIV

<i>chroma I - tate modern (2003)</i>	1-6, 8 one piano
<i>chroma II - paris (2003)</i>	1-6, 7b, 8 one piano
<i>chroma III - geneva (2005)</i>	1-6, 7b, 8 two pianos, 13
<i>chroma IV - stockholm (2006)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 9 one piano, 10, 13
<i>chroma V - lyon (2006)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 13, 14
<i>chroma VI - malmo castle (2007)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 9 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14
<i>chroma VII - luxembourg philharmonie (2007)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 9 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14
<i>chroma VIII - bern paul klee museum (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 old, 17
<i>chroma IX - witten (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17
<i>chroma Xa - hofkirche innsbruck (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18
<i>chroma Xb - mart museum roverto (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17
<i>chroma XI - studio köln philharmonie (2008)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17
<i>chroma XII - hannover herrenhausen (2010)</i>	1-2, 3+tpt2, 4-6, 7a, 8 two pianos, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18, 19
<i>chroma XIII - geneva musée histoire (2010)</i>	1-6, 7a, 8 two pianos, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18
<i>chroma XIV - hudderfield town hall (2010)</i>	1-2, 3+tpt2, 4-6, 7a, 8 two pianos, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 new, 17, 18, 19, 20?

Abbildung 5: Rebecca Saunders, *Chroma* (2002–2010), General Text. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

Die kompositorische Idee ist die einer unlösbaren Situation, wo es kein entwickelndes Subjekt gibt, sondern ein Objekt, das von verschiedenen Perspektiven – von oben, von hinten, von links und von rechts herumgedreht – dargestellt und durch Nebeneinandersetzung und Vertauschen einer begrenzten Klangpalette erhalten wird.⁷ In seiner Gesamtheit ist Saunders' Werk »wie ein Mobile, das in einem Raum hängt«,⁸ von dem man schrittweise einen verschiedenen Teil bzw. eine Ansicht sehen kann; man kann sogar in dieses Mobile eindringen und von nahem die Eigenschaften seines konstitutiven Materials untersuchen oder wahrnehmen (vgl. Nauck/Saunders 2009). Es ergibt sich aus dem Schweigen (bzw. aus dem Dunkel), das die musikalische Geste, diese hervorhebend, einrahmt. Es wird statisch dargestellt – wobei das Entwicklungsprinzip aufgehoben ist; es ändert aber so zu sagen bei jedem Perspektivenwechsel sein Gewicht, sein Licht oder seine Farbe. Saunders' Poetik bezieht sich auch auf Malverfahren – besonders auf die von Mark Rothko; tatsächlich hat so jede Linie, jede notwendige, gebildete und identifizierte Form, eine Farbe, eine besondere Klangfarbe, die durch streng gegensätzliche Klangpaletten, »eine Auswahl von Klängen jedes einzelnen Instruments« (Padszierny/Saunders, 85–86), die nicht überarbeitet, sondern montiert werden (Wilkins 2001), erhalten wird⁹ – vgl. Abb. 6.

⁷ Rebecca Saunders, Telefongespräch mit der Autorin am 27.06.2011.

⁸ Den Hinweis auf den Beitrag von Nauck verdanke ich Dr. Julia H. Schröder.

⁹ Vgl. auch Goethes *Farbenlehre* und Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912.

2

fury (2005)
for double bass solo

Rebecca Saunders (* 1967)

Abbildung 6: Rebecca Saunders, *Fury* (2005), Takt 1–24. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York

Oft wird die Klangfarbe eines einzelnen Tons entweder durch mikrotonale Alterationen, oder ihn auf verschiedenen Saiten spielend oder seine Naturobertöne erklingen lassend, verändert. Der so geschaffenen kurzen Linie wird dann eine Terz bzw. eine Oktave hinzugefügt (Nauck/Saunders 2009, 14), um eine echte Melodie, die man – laut Saunders – wie eine von Bach spielen soll (»A reduced melodic line, think Bach!«)¹⁰, zu bilden – vgl. Abb. 6 und 7.

¹⁰ Rebecca Saunders, *Duo I for two violins and solo trumpet*, Explanatory Notes.

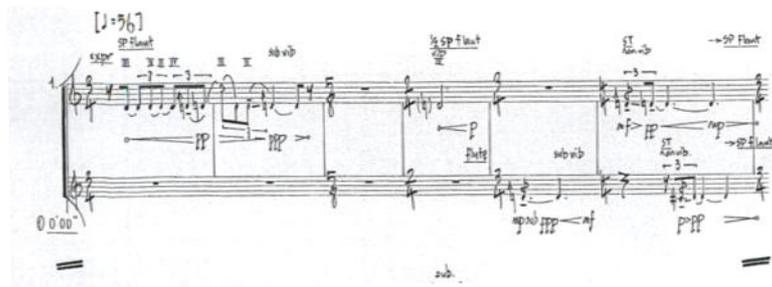


Abbildung 7: Rebecca Saunders, *chroma* (2002–2008), *Duo I for two violins*, Takt 1–6. © C. F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

Einige Stücke entwickeln eine Art Zirkularität – *Fury* beginnt mit einer klanglich modifizierten Note, fährt fort, indem es das Klangobjekt durch Nebeneinandersetzung von Elementen bildet, die dann nach und nach dem Klangobjekt genommen werden, um die Komposition wieder mit einer langen klanglich modifizierten Note zu beenden; andere Stücke erreichen einen Höhepunkt und kehren dann plötzlich wieder zur Stille zurück. In dem Werk werden verschiedene, gegensätzliche (Klang-)Farben nicht vermischt, weil sie einander auslöschen können, sondern nebeneinander gestellt, übereinander gestellt oder in Kontrapunkt gesetzt¹¹ (Wilkins 2001, 7). Es kommt gerade aus dieser Entgegensetzung – die vergleichbar ist mit der von Leuten, die sich in einer klaustrophobischen Situation befinden –¹² dass sich die Energie, die Spannung entwickelt, die Saunders »the intention of the piece« (Padszierny/Saunders, 93–94) nennt. Wenn diese Töne einander erschöpft haben, führt die Komponistin neue Klangobjekte ein – Spieldosen z. B. –, die einen Bezug zu anderen, parallelen Welten schaffen und die eine

¹¹ Vgl. auch Bresson 1985, 149.

¹² Vgl. Padszierny/Saunders.

Wende, eine neue Richtung in der Komposition darstellen. Durch die Aufführungsräume wandernd, sich »durch den Klang, mit dem Gefühl, keinen Körper mehr zu haben« (Nauck/Saunders 2009, 13) fortbewegend, hört oder besser gesagt nimmt der Zuschauer auf seine persönliche und besondere Weise nicht nur akustisch, sondern auch visuell das Klangobjekt¹³ wahr, das jedes Mal durch Überlagerung und Schichtung von Strukturen Gestalt annimmt.

Meiner Meinung nach gründen sich Musik und Choreografie auf dasselbe Formprinzip: das der Anbau- und Schichtstruktur eines Klang- und zugleich Sozialobjektes, das je nach den verschiedenen Perspektiven dem Zuschauer angeboten wird. Dieses Prinzip – eine unlösbare Situation könnte man sagen, etwas das sich um sich dreht, in einem Kaleidoskop von Situationen, von denen keine sich auflöst, sondern sich erschöpft. Tanzstück und Musik haben noch eine gemeinsame Eigenschaft, d. h. die der Zirkularität, insofern die Choreografie mit den gesprochenen/getanzten Soli der Tänzer beginnt, mit Duetten und Familiengruppen fortfährt, sich bis zur riesigen Modegruppe (die Kostümlinie, s. Abb. 8) steigert und am Ende zur Intimität »des Eigenen und Privaten, der inneren Räume« (Waltz 2007, 11) zurückkehrt.

¹³ Pierre Schaeffer (1966), Anm. 3, S. 23: »Par objet sonore nous désignons ici le son lui-même, considéré dans sa nature sonore, et non pas l'objet matériel (instrument ou dispositif quelconque) dont il provient.«



Abbildung 8: Sasha Waltz, *Insideout*, die Kostümlinie. Foto:
© <http://www.klausrudolph.com>

Mit starker Ironie stellt Sasha Waltz ihre Tänzer auf der Flucht vor der Tradition dar:

- durch Soli, in denen sie Häuser aus Klebeband bilden (s. Abb. 9), bzw. die Erzählung ihrer dramatischen Flucht in einen scheinbaren russischen Volkstanz verwandeln;



Abbildung 9: *Insideout*, das Haus aus Klebeband, Videostill. Video-Design:
Philip Bussmann.

- durch Duette, in denen jemand dem anderen gewaltsam die Augen öffnet (s. Abbildung 10)



Abbildung 10: *Insideout*, die Augen öffnen, Videostill. Video-Design: Philip Bussmann.

- oder der Märchenprinz »Schneewittchen« (s. Abb. 11) mit einem Kuss aufweckt, aber sie dann wie eine Beute auf den Rücken nimmt, ihr einen Klaps auf den Hintern gibt und mit ihr weggeht.



Abbildung 11: *Insideout*, »Schneewittchen«. Foto:

© <http://www.klausrudolph.com>

- durch Familienbilder, wo der ›Gesetzesbrecher‹ wegen seiner unangemessenen Bekleidung streng gerügt wird, sich aber dann dafür rächt, indem er seine Familie in Formen verwandelt, die er nach seinem Belieben herumträgt (s. Abb. 12);



Abbildung 12: *Insideout*, Die ›tragbare‹ Familie, Videostill. Video-Design: Philip Busmann.

- durch einen Stammbaum mit Händen, durch den eine von einer Hand zur anderen transportierte Tänzerin von ihrem Traditionsbündel (im vorliegenden Fall einer Strumpfhose voller Reis), das sie daran hindert, sich frei zu bewegen, befreit wird. (siehe Abb. 13)



Abbildung 13: Sasha Waltz, *Insideout*, der Stammbaum. Foto:
© <http://www.klausrudolph.com>

Es ist zu bemerken, dass es in dieser neuen Familie, am Gipfel dieses flüsternden tausendäugigen Baumes nur ein aktuelles Foto gibt: Sasha Waltz!



Abbildung 14: Sasha Waltz, *Insideout*, Inquisitionsverhören. Foto:
© <http://www.klausrudolph.com>

Dann, nach gewaltsamen Inquisitionsverhören, mit denen die Identitäten der in einem fremden Land ankommenden Tänzer festgestellt werden sollten

(s. Abb. 14), stellt die Choreografin deren ›Patchwork-Identitäten‹ dar, indem sie die Tänzer verkleidet und alles in eine Sammlungswut münden lässt (s. Abb. 8): Markenkostüme, -kleider und -schuhe, welche die Tänzer zwangsmäßig austauschen und übereinander legen, indem sie diese aufs Geratewohl anziehen – die Schuhe unter dem Hut bzw. Korsette als Kopfbedeckung. Hier nämlich, wo Waltz ihre Tänzer »ihre Zeichen kultureller und geschlechtlicher Zugehörigkeit einfach austauschen« (Siegmund 2003, 21) lässt, »bevor sie in ihrer bizarren Hybridität erstarren« (ebd), sieht auch Siegmund, so wie ich, eine der Aufführungstärken; meiner Meinung nach handelt es sich hier um den Höhepunkt des Sozialobjektes. Dann, in den Vitrinen, wird alles ausgelegt und verkauft – von Kokain bis Unterwäsche, von chirurgisch modellierten (oder entstellten) Körpern (s. Abb. 15) bis zum simulierten ›live‹ übertragenen Tod – und alles, sogar Weihnachten, wird mit leichtem Geld gekauft: Eine Darmentleerung goldener Geldstücke wird vorgetäuscht.

Die Marke herrscht, zusammen mit dem Besitz von Gegenständen, die so wertvoll wie rar sind: sogar ein (in ein Haustier verwandeltes?) Krokodil. Schließlich, von der Klarinette (ist sie ein Rattenfänger?) geführt, die eine Melodie anstimmt, tauschen die Paare neue Werte aus, indem sie einander etwas von sich als (virtuelle) Nahrung schenken oder die Rede des Tanzpartners für die anderen übersetzen oder ihrem Tanzpartner eine Geschichte erzählen, um ihn zum Schlafen zu bringen oder ihn ein japanisches Liedchen lehren.



Abbildung 15: Sasha Waltz, *Insideout*, der modellierte Körper. Foto:

© <http://www.klausrudolph.com>

Auf diese Weise stellt Sasha Waltz die verschiedenen Wege zum Aufbau der Karriere und ein Bild der ›Patchwork-Identitäten‹ ihrer Tänzer dar. *Die List des Objektes* des ursprünglichen Projekts wird sozusagen zu einer *Liste der Objekte*. Statt Kultur und Tradition, die Bourdieu als Grundlage des Geschmacks und deshalb als Ursprung der Unterschiede betrachtet, entsteht daraus ein neues Bezugssystem: die Mode, die, laut Baudrillard, »das einzige universalisierbare Zeichensystem«¹⁴ (Sigmund 2003, 156 und 163) ist. Das Schlussprojekt ist eine nur scheinbar inhaltslose Aufführung, die ein Sozialobjekt, von verschiedenen Gesichtspunkten aus gesehen – von oben, von hinten, von links, von rechts, von innen und von außen herumgedreht – darstellt. Meiner sowie auch Schurls Meinung nach sind das Buch *Insideout* und das Tanzstück *Insideout* begrifflich nicht so verschieden voneinander und ich denke, dass beide die vier am Anfang aufgelisteten Punkte

¹⁴ Vgl. Baudrillard 1982.

entwickeln. Außerdem, vom Gesichtspunkt der Form aus, ist auch das Buch eine Collage schriftlicher aus Interviews entnommenen bzw. aus soziologischen Werken gestrichenen Texten, die ein Bild der ›Patchwork-Identitäten‹ der Tänzer geben sollten.

Ich denke aber, dass Waltz' begehbarer Installation eine besondere Formähnlichkeit mit John Krizancs Interaktionsvorstellung *Tamara* aus dem Jahre 1981 aufweist. Dieses Spiel erzählt die echte Geschichte des Treffens in Gardone Riviera (Italien) von Tamara de Lempicka und Gabriele D'Annunzio, der die Malerin zu seinem dortigen Wohnsitz ›Il Vittoriale‹ eingeladen hatte, um sich von ihr porträtieren zu lassen.¹⁵ Es handelt sich um eine postmoderne Vorstellung, in der zehn Schauspieler in einer großen aus zahlreichen Räumen bestehenden Struktur, die ›Il Vittoriale‹ darstellen sollte, zeitgleich auftreten. Hier interagieren Publikum und Schauspieler, d. h. die Zuschauer können entscheiden, welchem Schauspieler sie folgen und auf diese Weise ihre eigene Geschichte mit erschaffen. *Tamara* bildet eine erzählerische Organisationsmetapher – der sich *Insideout* sehr gut anpasst – wo die Bedeutung der Ereignisse von vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten abhängt, die von den durch Zuschauer ausgewählten Strecken bestimmt werden. Wie *Tamara* erlaubt auch *Insideout* dem Publikum »a different experience of the same, essentially static object« (Auslander 1999, 52) zu haben. *Insideout* ist noch statischer als *Tamara* (vgl. oben), weil sowohl die Musik als auch die Choreografie streng festgesetzt und nach sehr präzisen Zeitdauern ausgeführt sind (wie schon erwähnt, sind sie durch LCD-Uhren koordiniert).

¹⁵ Vgl. Boje 1995; vgl. auch Auslander 1999. Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich Claudia Jeschke.

»Was das nun mit wessen [der Tänzer] Biographie zu tun hat, erfährt man nicht« (Siegmund 2003, 20): So schreibt Gerald Siegmund in einer Kritik über *Insideout*. Ich denke aber, dass Sasha Waltz durch Montage und Verknüpfung von Tanz und Musik das Publikum durch die Lebensgeschichte ihrer Tänzer von der ursprünglichen Familienunannehmlichkeit über die Suche nach neuen Werten bis zur Auffindung der einzigen und richtigen Familie führt. Zwischen Tanz und Musik ergeben sich Parallelismen, die Interpretation also lenkend, auch durch häufige Verwendung von verzerrten und streng dissonanten Tönen und manchmal störenden Geräuschen, deren Quelle zuweilen schwer erkennbar ist, als würde man so auf die Unannehmlichkeit des Familienurzustandes der Tänzer – Leute, die sich in einer klaustrophobischen Situation befinden – hindeuten. Musik und Tanz besitzen die gleiche Struktur, jedoch »vying for the same terrain« (Cook 1998, 103) – wie Nicholas Cook in *Analysing Musical Multimedia* theorisiert – »each medium elaborates the underlying structure in a different way« (Cook 1998, 102), sodass beide Medien einander ihre »gaps« ausfüllen können und eine neue Bedeutung erscheinen kann. Auch die Suche nach an einigen Stellen der offiziellen DVD durch Montage erzeugten Parallelismen zwischen Musik und Choreografie ist sehr gut erkennbar: In dem Video von Philip Bussmann und Hannah Groninger ist die Partitur des Kontrabass-Solos sehr klar sichtbar; die Geste des Spielers aber entspricht der gehörten Musik nicht. Dass die Musik offensichtlich nachträglich hineingeschnitten wurde, scheint von dem Willen zu zeugen, einen Interpretationshinweis zu geben.

Insideout ist wie eine *soap-opera* organisiert; es gibt verschiedene Episoden, verschiedene Geschichten, die nebeneinander gesetzt und montiert werden. Statt des Karriereaufbaus geht es um die Entstehungsgeschichte einer

(Waltz'!) Familie, einer neuen Gemeinde, die sich auf verschiedenen Ebenen und an verschiedenen Orten entwickelt. Wegen der Bewegung der Zuschauer, die, nach einer Art Zappen, aus diesem erzählerischen Raum einzelne ›Szenen‹ durchschneiden und montieren, wird der Aufführungsraum diskontinuierlich benutzt. Das Fernsehen wird zum Muster der Live-Aufführung, die mediatisiert wird, d. h. geplant, als ob sie im Fernsehen gesehen werden sollte (Auslander 1999, 30). Laut Philip Auslander handelt es sich um eine Konsequenz von Walter Benjamins Theorie, die er in seinem Buch *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aufstellt: »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks« (Benjamin 1977⁴, 17). Ein Kunstwerk wird hervorgebracht, um reproduziert zu werden – ein typisches Merkmal der postmodernen Vorstellung (Auslander 1999, 31). Laut Auslander werden Aufführung und Reproduktion miteinander verbunden: »the live performance is just one more reproduction of a given ›text‹¹⁶ or one more reproducible ›text‹« (Auslander 1999, 55). Die Live-Aufführung hängt von der Ausdrucksform der Massenreproduktion ab und deswegen trägt sie in sich den Keim ihrer möglichen Mediatisierung. Sie orientiert sich an der Fernsehproduktion, durch die sie im Laufe der Zeit ersetzt wurde, weil das Publikum sie lieber hat und erwartet, eine Art Video zu sehen, eine Darstellungsweise, die es schon vom Fernsehen kennt (Auslander 1999, 34). In der Fernsehaufnahme einer theatralen Live-Aufführung nehmen die verschiedenen verwendeten Kameras unterschiedliche beachtenswerte Szenen auf. Der Regisseur kann dadurch die Aufmerksamkeit der Zuschauer manipulieren: Er kann die theatralische Wirkung kreieren, den Blick des Publikums von einem Punkt zum anderen

¹⁶ Vgl. ebd. Anführungsstriche innerhalb des Zitats von mir.

verlagern;¹⁷ durch die von ihm ausgewählten Stellen erhält er als Endprodukt eine »performance that never took place« (Auslander 1999, 22). »In an ›inversion of the structural dependence of copies upon originals‹ [...] the performance is only successful as a simulacrum of the record« (Auslander 1999, 35). Die Vorstellung kann sich der herrschenden Ästhetik der technischen Reproduzierbarkeit nicht entziehen und wird von ihr kontaminiert: Man nimmt die Realität als solche nur durch einige Geräte wie das Mikroskop bzw. den Fernseher wahr, die den Eindruck vermitteln, im Inneren der Sachen zu sein (Auslander 1999, 35). Diese Nähe, die das Publikum sucht, ist aber nur eine trügerische und auch das gemeinsame Nutzen des Live-Aufführungsraumes »does not in itself guarantee any sort of intimacy, connection or communication between performers and spectators« (Auslander 1999, 66). Eine wirkliche Nähe stört vielmehr die Arbeit der Aufführenden; die Anwesenheit der Zuschauer auf der Bühne gilt für sie nur als soziokultureller Wert (Auslander 1999, 66).

In *Insideout*, sowohl in der Live-Aufführung als auch auf der DVD, fangen die verschiedenen Zuschauerblicke bzw. Kameras verschiedene Szenen ein. Laut Gerald Siegmund jedoch wird in *Insideout* das Publikum choreografiert, d. h. seine Wahrnehmung wird durch kleine Signale durch den Raum gelenkt: eine rasche Bewegung bzw. ein Einsatz der Musik (Siegmund 2003, 20–21). Seine Aufmerksamkeit würde also wie durch eine Art Montage manipuliert. Auf der Bühne zu sein würde dem Zuschauer erlauben, den Tänzern näher zu sein: *Das Publikum selbst wird zum Akteur* lautet der Titel des Programmheftes. Das würde ihm aber nur den Eindruck vermitteln, an der Aufführung teilzunehmen, weil die Ereignisse sehr streng ablaufen und kein Raum für Improvisation oder für echte Interaktion

¹⁷ Das erinnert von Nahem an Ejzenštejns Montage von Handlungen-Attraktionen.

vorhanden ist: Die Zuschauer können ein paar Worte mit den Tänzern wechseln, aber nur in einigen der ›gespielten‹ Episoden, für die diese Interaktion wahrscheinlich vorgesehen ist. Logischerweise finden die getanzen Episoden in sehr gut abgegrenzten Räumen statt, wo das Eindringen dem Publikum offensichtlich nicht erlaubt ist: es darf aber durch Schlitze, Fenster bzw. Gitter oder ringsum bleibend die Tanzaufführung verfolgen. Es hat nur den Eindruck, im Inneren der Sachen zu sein.

Auch in dieser Vorstellung, in der die Tänzer die Anregungen zur Choreografie geben und es keine echte Dramaturgie gibt, verzichtet Sasha Waltz überhaupt nicht auf ihre Rolle (Waltz 2003, 13–14) und verwandelt die Geschichte ihrer Tänzer in die Geschichte der Kompanie. Jetzt wird vielleicht eine Erklärung der Choreografin in einem Interview verständlich:

Ich ziehe aus dem Material und aus den Begegnungen das heraus, was ich davon haben möchte. Und diesen Prozess der Veränderung, den mache ich allein. Die Tänzer kommen gleich in meine Vision hinein und kreieren in den Improvisationen quasi in diesem Visions-Raum. (Waltz 2008, 30)

Es wird vielleicht auch Katia Schurls Behauptung verständlich, d. h. dass es, während der Entwicklung des gemeinsamen *Insideout*-Projektes, Schwierigkeiten gab, die Genehmigung der Tänzer zur Transkription der Interviewtexte zu erhalten (einige, die sich verletzt fühlten, haben sogar die Kompanie verlassen)¹⁸, und warum Nadia Cusimano als Sprecherin der TänzerInnen »für die wissenschaftliche Umsetzung des Themas« (Schurl 2004, 366) ins Team integriert wurde. Hier scheint die Choreografin ihre eigene Vision der Tänzer aus den Improvisationen zu kreieren und damit ihre besondere Individualität auf die Tänzer bzw. das Publikum zu projizieren. Es könnte jedoch auch nicht so sein, denn wie die Choreografin

¹⁸ Vgl. Schurl 2004.

selbst behauptet, findet sie durch ihre Arbeit »Bilder, die den Zuschauer anstoßen sollen, darüber nachzudenken« (Waltz 2007, 4) und hofft, »dass der Zuschauer sich selbst und die gesellschaftliche Situation kritisch betrachtet« (Waltz 2007, 4).

Literatur

- Auslander, Philip (1999) Live performance in a mediatized culture. In: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London/New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean (1982) *Der Symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes und Seitz Verlag GmbH.
- Bauer, Ingrid (Hrsg.) (2004) *Kunst – Kommunikation – Macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003*. Innsbruck: Studien Verlag.
- Benjamin, Walter (1977⁴) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Boje, David M. (1995) Stories of the Storytelling Organisation: A Postmodern Analysis of Disney as »Tamara-Land«. In: *Academy of Management Journal*, Vol. 38. No. 4.
- Bourdieu, Pierre (1991⁴) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag.
- Bresson, Robert (1985) Notes on Sound in Film Sound. In: *Theory and Practice*. Hrsg. v. E. Weis und J. Belton. New York: Columbia University Press.
- Cook, Nicholas (1998) Models of Multimedia. In: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Kandinsky, Wassily (1912) *Über das Geistige in der Kunst*. München.
- Nauck, Gisela / Saunders, Rebecca (2009) Chroma: Musik wie ein Mobile. In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Nr. 78 (Februar 2009), S. 12–15.
- Padszierny, Matthias/Saunders, Rebecca (2013) Komponieren mit Klangpaletten. Die Klangfarbenmusik der Rebecca Saunders. In: *Kiss, Kultur in Schule und Studium*. Online: <https://www.siemensartsprogram.de/>, S. 82–96.
- Schaeffer, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil.

- Schurl, Katia (2004) *Insideout – Wissenschaft – Tanz – Installation*. Ein kritisches Review zu Kooperation mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests der Berliner Schaubühne Tanzcompagnie. In: *Kunst- Kommunikation- Macht: Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003*. Hrsg. v. Ingrid Bauer. Innsbruck: Studien Verlag.
- Siegmund, Gerald (2003) *Der wandernde Blick. Biographien zu Tanz: Sasha Waltz zeigt »Insideout« an der Berliner Schaubühne*, «Theaterheute», Nr. 12 (Dezember 2003), S. 20–21.
- Stocker, Karl/Cusimano, Nadia/Schurl, Katia (Hrsg.) (2003), *Insideout*. Wien/New York: Springer.
- Waltz, Sasha (2003) *Das Publikum selbst wird zum Akteur. Carolin Emcke im Gespräch mit Sasha Waltz*, Programmheft der Uraufführung, Graz, 18. September 2003, und der Premiere, Berlin, 9. Oktober 2003.
- Waltz, Sasha (2007) *Interviews mit Yvonne Hardt*, Berlin, 14.5.2005 und 1.6.2006 erschienen unter *Sasha Waltz di Yvonne Hardt* in der Reihe *Dance for word/Dance forward. Interviste sulla coreografia contemporanea*. Palermo: L'Epos.
- Waltz, Sasha (2008) *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*. Berlin: Alexander Verlag.
- Weis, E./Belton, J. (Hrsg.) (1985) *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Wilkins, Caroline (2001) *In Stille gerahmt: Ein Porträt der britischen Komponistin Rebecca Saunders*. In: *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik*, 88, S. 4–8.

Empfohlene Zitierweise

Avanzini, Susanna: *Insideout*. Eine begehbare Installation von Sasha Waltz mit Musik von Rebecca Saunders. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 249–277, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p249-277>.

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.

Die Musik in Ingmar Bergmans Filmen

Marcos Azzam Gómez (Salamanca)

Abstract

In diesem Artikel werden einige generalisierbare Ergebnisse meiner Dissertation präsentiert, die Ende 2012 an der Universität von Salamanca (Spanien) verteidigt wurde und welche die Erforschung der Verwendung, Funktionalität und der Präsenz der Musik im Kino von Ingmar Bergman zum Gegenstand hat. Was die bereits vorhandene klassische Musik betrifft, so sind neben anderen bedeutenden Komponisten, die der Regisseur in sein Kino aufgenommen hat, vor allem die Werke von Johann Sebastian Bach hervorzuheben, daneben Chopin, Beethoven, Schumann und D. Scarlatti. Als Urheber von Original-Kompositionen für Bergmans Filme sind insbesondere Erland von Koch, Erik Nordgren und Lars Johan Werle zu erwähnen. Der vorliegende Artikel beschäftigt sich daneben auch mit interdisziplinären Aspekten der Musik, sprich, mit ihrer Beziehung zur Soziologie, Psychologie und Ästhetik in jenen Spielfilmen, bei denen das Drehbuch Anlass zu Überlegungen dieser Art gibt.¹

¹ Die Dissertation in spanischer Sprache kann unter folgendem Link abgerufen werden: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/108931/1/DDEMPC_Azzam_Gomez_M_ElCineDeIngmarBergman.pdf (letzter Zugriff: 20.01.2014).

1. Vorbestehende ›klassische‹ Musik in Bergmans Filmen

Der Einsatz bereits existierender ›klassischer‹ Musik war eine Konstante, von der Ingmar Bergman nie abgewichen ist. Im Schaffen Bergmans spielt die Musik von Johann Sebastian Bach eine besonders wichtige Rolle, denn Bach ist der klassische Komponist, auf den Bergman am häufigsten zurückgegriffen hat (z. B. in *VISKNINGAR OCH ROP* [SCHREIE UND FLÜSTERN], 1972; *SÅSOM I EN SPEGEL* [WIE IN EINEM SPIEGEL], 1961; *TYSTNADEN* [DAS SCHWEIGEN], 1963; *PERSONA* [PERSONA], 1966; *HÖSTSONATEN* [HERBSTSONATE], 1978; *FANNY OCH ALEXANDER* [FANNY UND ALEXANDER], 1982). Einem Großteil der Geschichten in Bergmans Filmen verleiht Bachs geistliche oder weltliche Musik ein symbolisches, emotionales oder soziologisches Element, das zum Profil der Figuren und Szenen, in denen sie eingesetzt wird, kontrastierend oder verstärkend wirkt. Dabei muss die Bedeutung, die diesem Komponisten im Rahmen der protestantischen Konfession in Gesellschaften wie der schwedischen und im Umfeld, in dem der Regisseur als Sohn eines protestantischen Pfarrers aufgewachsen ist, zukommt, berücksichtigt werden. Auch wenn mit der Verwendung von Bachs Musik keinerlei Indoktrinierung verfolgt wird, so strebt sie doch eine Öffnung der christlichen Religion für das Transzendente an, wenn auch im Rahmen eines sehr eigenen Verständnisses des Regisseurs am Rande der institutionalisierten Kirche. Gleichzeitig verleiht die Charakteristik vieler Stücke Bachs bestimmten Szenen (z. B. Ausschnitte aus den *Goldberg-Variationen* in *DAS SCHWEIGEN*, 1963) als audiovisuelles

Kunstprodukt über das Dramatisch-Symbolische hinaus Atmosphäre.²

Ein weiterer Komponist der westlichen Bildungstradition, auf den Bergman häufig zurückgegriffen hat, ist Frédéric Chopin. In diesem Zusammenhang ist eine konkrete Sequenz des Films HERBSTSONATE (1978) von besonderer Bedeutung, in der wiederholt auf dem Klavier das *Präludium Nr. 2 in a-Moll* gespielt wird. Es ist ein Moment von großer Schönheit und Eleganz, der zu ganz verschiedenen Reflexionen ästhetischer und psychologischer Art führen kann – bezogen auf die Wahrnehmung und psychoanalytische Deutung.³ Die Präsenz und Funktionalität einiger weiterer Klavierstücke von Chopin in SOMMARLEK [EINEN SOMMER LANG] (1951) und einiger Stücke von Domenico Scarlatti in RITEN [DER RITUS] (1969) und DJÄVULENS ÖGA [DAS TEUFELSAUGE] (1960) sind außerdem bemerkenswert.

In SOMMARNATTENS LEENDE [DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT] (1955) findet sich außerdem Musik von Liszt (*Liebestraum* S/G 541, Nr. 3), Chopin (*Impromptu* Nr. 4 cis-Moll op. 66) und Schumann (*Aufschwung* aus *Fantasiestücke* op. 12), in ANSIKTE MOT ANSIKTE [VON ANGESICHT ZU ANGESICHT] (1976) verwendet Bergman W. A. Mozart (*Fantasie in c-Moll* für Klavier KV 475). In SCHREIE UND FLÜSTERN (1972) erklingt Musik von Bach (*Sarabande* der *Suite Nr. 5* für Violoncello in c-Moll BWV 1011) und Chopin (*Mazurka in a-moll* für Klavier op. 17, 4), in HERBSTSONATE (1978) ebenfalls von Bach (*Sarabande* aus *Suite Nr. 4* Es-Dur für Violoncello solo

² Bei folgenden Autoren finden sich Ausführungen zur Verwendung von Bachs Musik und ihrer Deutung in den Filmen Bergmans: Renaud (s. a., passim); Cowie 1992, 213; Company 2007, 38, 46–51, 54, 90; Bird 2008, 4–8; Zubiaur 2004, 227, 229, 231; Puigdomènech 2004, 101–105. Für einen Überblick zur Bedeutung von Bachs Musik im Leben Ingmar Bergmans siehe auch: Janzon 1962, 16; Bergman 1995, 53.

³ Vgl. hierzu: Cowie 1992, 326; Bergman 1995, 196–97; Bird 2008, 10–12; Walker 2008, 1–5. Für eine musikalische Analyse dieses *Prélude* von Chopin siehe: Meyer 2001, 109–112.

BWV 1010) und Chopin (*Prélude* a-Moll op. 28 Nr. 2), deren Kompositionen auch in vielen anderen Filmen enthalten sind, sowie von Händel (*Largo* Sonata F-Dur für Flöte, Cembalo und Violoncello HWV 369).

Bergman verwendet Musik von Beethoven in den Filmen AN DIE FREUDE (*Overture* zu *Egmont* op. 84, *Allegro molto e vivace* aus der Sinfonie Nr. 1, C-Dur op. 21, *Finale* aus der Sinfonie Nr. 9, D-Dur op. 125) und MUSIK IM DUNKELN (*Adagio sostenuto* aus der Klaviersonate Nr. 14 cis-Moll op. 27, 2).

Die vorbestehende ›klassische‹ Musik wird sowohl diegetisch als auch non-diegetisch verwendet, wobei der diegetische Einsatz häufiger ist. In einigen Szenen, in denen ein bestimmtes klassisches Stück vorkommt, erlangt der symbolische Faktor eine besondere Bedeutung und es entsteht eine Metatextualität. Dies führt gleichzeitig zu der Überlegung, bis zu welchem Punkt es notwendig ist, dass der Zuschauer die Stücke und deren Ursprung kennt, sowie zu Überlegungen zum Potenzial des ästhetischen Kontrastes zwischen diegetisch eingesetzter ›klassischer‹ Musik und dem non-diegetischen Original-Soundtrack.

2. Klangsemantik

Bergmans Affinität bezüglich bestimmter klanglicher Elemente, die häufig zu symbolisierenden Beziehungen neigen, findet Raum in gelegentlich anekdotisch anmutenden musikalischen Aspekten, wie beispielsweise die Verwendung des Glockenklangs in fast allen seiner Filme. Durch diesen werden in den Filmen mehrfach dramatische oder strukturelle Beziehungen

aufgebaut. Daneben umhüllen die Glocken mit ihrer charakteristischen Klanglichkeit zahlreiche Momente in Bergmans Filmen, in denen die Religion und die Philosophie der Metaphysik einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Wenn man diese künstlerische Affinität in Bezug auf die Musik weiterverfolgt, so muss auch die Präsenz eines Musikinstruments, des Klaviers, beachtet werden, unabhängig davon, ob es von einer der Figuren gespielt wird oder nicht. Seine Gegenwart bringt Konnotationen ein, die in bestimmten Fällen über einzelne Episoden hinausgehen. Es besteht kein Zweifel daran, dass dieses Instrument – ähnlich wie Radios und andere ›musikalische‹ Objekte (Partituren, Bilder von Komponisten, Violinen an der Wand, Spieluhren usw.) – dazu beiträgt, dass ein intimes, gelegentlich präziöses Klima entsteht. Diese Wirkung verstärkt sich, wenn die Figuren über musikalische Fragen sprechen.⁴

Ganz unabhängig davon, aus welcher Schaffensphase die Filme stammen, greift Bergman auf den der Musik innewohnenden klanghaft-instrumentellen Symbolismus zurück. Dieser geht von einer Art ›musikalischer Stenografie‹ aus, von Codes, die sich im Laufe der Geschichte der Musik, der Literatur, der Malerei, der Bildhauerei, des Kinos etc. herausgebildet haben und aus denen sich schließlich eine Reihe von mit bestimmten Instrumenten verbundenen, konnotativen Elementen entwickelt hat, welche die Assoziierung der Präsenz und des Klangs dieser Instrumente mit emotionalen, landschaftlichen, ideologischen oder sozialen Zusammenhängen gefördert haben. Auf diese Weise führt das Kino im Allgemeinen und, was uns hier interessiert, Bergmans Kino im Besonderen,

⁴ Dies tangiert eine interessante Frage nach der Rolle des Schauspielers als Musikinterpret – in Bergmans Filmen spielen nicht selten Schauspieler mit musikalischer Bildung.

eine Tradition fort, zu der es zugleich seinen Beitrag leistet. Zahlreiche Filme des Künstlers haben sich die klangliche Besonderheit und den spezifischen Rang einiger Instrumente zu Nutze gemacht und so verschiedene dramatische Charakterisierungen betont.

3. Non-diegetische Musik und Stille

Man kann feststellen, dass auf Grund der großen Zahl von Berufs- oder Amateurmusikern in Bergmans Filmen, z. B. in *HERBSTSONATE* (1978), *TILL GLÄDJE [AN DIE FREUDE]* (1950) und *MUSIK I MÖRKER [MUSIK IM DUNKELN]* (1948), diegetische Musik dementsprechend häufig vorkommt und somit eine Dominanz der non-diegetischen Musik vermieden wird, wenn auch letztere klar überwiegt. Im Laufe der Jahre ging der Einsatz non-diegetischer Musik bei Bergman zurück. Nicht selten dient das Radio dazu, Musik, die zu einem wichtigen dramatischen Element der Szene werden kann, diegetisch einzuführen, so z. B. in *PERSONA*⁵. Dies ist eine nachvollziehbare Rechtfertigung für die Präsenz von Musik, ohne dass zu stark auf den Einsatz non-diegetischer Musik zurückgegriffen werden muss. Dazu kommt, dass viele von Bergmans Figuren einen Plattenspieler oder ein Radio bedienen. Bei der Analyse, wie der Regisseur auf verschiedene Weise Musik diegetisch oder non-diegetisch verwendet, kann man sehr persönliche Details beobachten. So ist beispielsweise die Linie, die diegetische von non-diegetischer Musik trennt, verschwommen und der Zuschauer weiß nicht genau, wo sich die Originalquelle der Musik befindet oder ob diese

⁵ TC 0:10:46–0:12:21.

abstrakter Art ist. In diesem Sinn wird auch in Abhängigkeit von dramatischen und erzählerischen Anforderungen der Geschichte der Sprung von einer Art der Filmmusik zur anderen erlaubt.

Der Einsatz von non-diegetischer Musik wirkt sich nicht nur in dramatischer Hinsicht auf die Szene aus, sondern wird zum Katalysator, der ein konkretes Moment aus einer bestimmten Szene herauslöst und eine zeitliche Parenthese schafft, gleich einer Flucht an einen anderen Ort. Dies ist insbesondere der Fall, wenn dies mit dem Aussetzen von realen Geräuschen verbunden ist und man »innerhalb der Zeit außerhalb der Zeit ist« (Chion 1997, 216). Am Beginn von *EINEN SOMMER LANG* (1951) und in einigen Momenten der transzendentalen Reise des Professors Borg in *SMULTRONSTÄLLET [WILDE ERDBEEREN]* (1957) wird diese ästhetische Strategie angewandt, die auch in *KRIS* (1946) präsent ist.

Filme wie *SKAMMEN [SCHANDE]* (1968), *EN PASSION [PASSION]* (1969) oder *ANSIKTE MOT ANSIKTE [VON ANGESICHT ZU ANGESICHT]* (1976) spiegeln in den 1960er und 1970er Jahren Bergmans neue stilistische Dimension wider. Die Einbindung klassischer Stücke oder in Auftrag gegebener Kompositionen hat – obwohl die Musik in einigen Produktionen merkbar verringert wird – weiterhin eine große Bedeutung für seine Filme. Gleichzeitig setzt sich der Soundtrack nicht nur aus Musik zusammen, sondern bezieht Geräusche mit ein, die entweder musikalischer, dialogischer oder umweltbedingter Art sein können. Letztere sind besonders wichtig, da sie in vielen Filmen des Regisseurs verstärkt werden, entweder durch die Lautstärke oder durch ihr Auftreten inmitten von Stille. Sie können in einem gewissen Sinn als eine »musikalische« Begleitung der Bilder oder Dialoge

gelten, die über das diegetisch Notwendige hinaus reicht.⁶ Gelegentlich geht es darum zu erkennen, wie von diesen Geräuschen ausgehend leitmotivische Assoziationen entstehen. Einige Filme aus den 1960er und 1970er Jahren – PERSONA (1966), DAS SCHWEIGEN (1963) und VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (1976) – sind paradigmatisch für diese Verwendung von Geräuschen.

Die Präsenz der Stille in Bergmans Filmen scheint sehr wichtig, vor allem in den Filmen ab 1961 mit WIE IN EINEM SPIEGEL (1961). Dieser Film ist prägend für eine neue stilistische Richtung, die bis zu seinem letzten Film bestimmend ist. Die Stille bezieht sich auf die Dialoge zwischen den Figuren, aber auch auf die Musik. Dank der symbolischen Kraft, die der Stille zukommt, ihrer expressiven Qualitäten, ihrer Fähigkeit, das musikalisch Gehörte zu beeinflussen, ihrer dramatisch-strukturellen Dimension, gelingt es Bergman, einen großen Teil der tiefsinnigen Inhalte seines Werks zu übermitteln.⁷

4. Strukturelle und syntaktische Funktionen der Musik bei Bergman

Aus struktureller Perspektive zeigt die Analyse der Beziehung zwischen der Musik und einigen syntaktischen Elementen des Kinos, dass die statischen

⁶ Viele Autoren haben diesem Phänomen bereits ihre Aufmerksamkeit gewidmet. Vgl. z. B.: Cowie 1992, 210; Duncan und Wanselius 2008, 299, 370; Nieto 2003, 14–15; Tarkovsky 2008, 188; Björkman, Manns und Sima 1973, 97–98; Gado 2007, 403; Chion 1993, 183–97.

⁷ Die Stille kann bei Bergman als Metapher verschiedener Themenbereiche angesehen werden: Eine »Stille Gottes«, Störungen der zwischenmenschlichen Kommunikation, psychologische Probleme der Figuren, das radikale Gefühl von Einsamkeit, stummer Aufschrei vom Innersten der Figuren.

Aufnahmen, die Arbeit beim Schnitt, die *Zooms* und *Travellings*, die Wechsel und sonstigen filmischen Techniken mit der Musik in Verbindung stehen. In Werken wie *PERSONA* und *WIE IN EINEM SPIEGEL* wird diese strukturelle Beziehung in besonderer Weise sichtbar.⁸ Eine andere Beziehung ergibt sich, wenn die Musik als Kontinuitätsfaktor fungiert, d. h. wenn sie die Diskontinuität des Schnitts überbrückt. Die entstehende auditive Kontinuität scheint die visuelle, räumliche oder zeitliche Diskontinuität zu homogenisieren. Dadurch wird z. B. am Ende von *FANNY UND ALEXANDER* (1983) eine dramatische Kontinuität zwischen verschiedenen Sequenzen erreicht.⁹

Das strukturelle Konzept der Musik steht in enger Beziehung zum dramatischen und erzählerischen Aspekt. Dies zeigt sich bei Bergman gelegentlich auch in einer leitmotivischen Arbeitsweise und deren möglichen Varianten. *WILDE ERDBEEREN*¹⁰, *MUSIK IM DUNKELN*¹¹ und *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT*¹² zeigen diese Vorgehensweise deutlich. Auch wenn Bergmans Arbeitsweise nicht direkt vergleichbar ist mit ihren Ursprüngen in den populären Hollywood-Produktionen der 1930er und 1940er Jahre, so verzichtet Bergman nicht darauf, den leitmotivischen Einsatz von Musik mit einer dramatisch-strukturellen Funktionalität einzusetzen.

⁸ In *PERSONA* z. B. ab TC 0:56:31, in *WIE IN EINEM SPIEGEL* z. B. ab 0:35:26.

⁹ TC 2:25:04–2:38:50. Es ist jedoch offensichtlich, dass solche strukturellen Bezüge nicht allein in Bergmans Filmen existieren, vgl. Copland 1976, 192 und Gorbman 1987, 89–90.

¹⁰ TC 0:17:52–0:19:17 und 0:43:12–0:43:35.

¹¹ TC 0:21:56–0:23:07 und 1:03:57–1:04:35.

¹² TC 0:03:46–0:04:12 und 0:59:05–0:59:33.

Man findet bei Bergman viele Beispiele, in denen die Musik verschiedene Teile des Filmes zueinander in Beziehung setzt und dadurch konnotative und symbolische Elemente einbringt. Ihre Präsenz nimmt zukünftige Ereignisse vorweg (oder täuscht uns in dieser Hinsicht), begleitet bestimmte Worte der Figuren und verleiht diesen dadurch semantische Tiefe.¹³ Der eigene emotionale Gehalt der Musik steht zur Thematik des Films in einem parallelen und wechselseitigen Verhältnis, unterstützt die Charakterisierung der Figuren, verhält sich zum Gezeigten mal »emphatisch«, mal nicht.¹⁴

5. Distanz, Psychologie und topic-bedingte Klischees

Bergman fügt in manche seiner Werke Elemente Brecht'scher Distanzierung mit Hilfe der Musik ein, wie Momente von *DER RITUS* (1969) und *DAS TEUFELSAUGE* (1960) zeigen. Gleichzeitig befinden sich die Figuren in seinen Geschichten nicht selten in ausweglosen Situationen, sind angstbehaftet und werden von ihren inneren Dämonen, ihren Existenzkrisen oder psychischen Störungen (*PERSONA*, 1966), und von ihrer Vergangenheit (*EINEN SOMMER LANG*, 1951) getrieben. Unter diesen Umständen wirkt die Musik wie ein kathartisches Element, wie eine ästhetische Formel, durch welche die Figuren für kurze Zeit diesem Leben entfliehen. Ebenso begleitet und verstärkt ihre non-diegetische Verwendung Szenen einer eventuell

¹³ Z. B. Chopin in *EINEN SOMMER LANG* 0:37:08–0:38:37; in *DAS SCHWEIGEN*: J. S. Bach 0:38:18–0:51:35 bzw. Jazz 0:31:51–0:33:08; in *DAS SIEBTE SIEGEL* 0:04:20–0:04:28 und 0:10:11–0:10:45; in *DER RITUS* 0:59:39–0:50:45; in *DAS TEUFELSAUGE* 0:18:08–0:19:07; in *EINEN SOMMER LANG* 0:08:34–0:08:59; in *WILDE ERDBEEREN* 1:14:54–1:15:01; in *KRIS* 0:29:24–0:30:31.

¹⁴ Zum Konzept der »emphatischen« und »nicht-emphatischen« Musik siehe Chion 1997, 232–233.

besseren Zukunft, eine Möglichkeit, an die sich die Figuren auch im Sinne einer Flucht klammern, was beispielsweise in *DET REGNAR PÅ VÅR KÄRLEK* [ES REGNET AUF UNSERE LIEBE] (1946)¹⁵ zu beobachten ist.

Da zahlreiche Hauptfiguren in Bergmans Filmen Künstler mit einem instabilen psychischen Profil sind, kann die in diesen Filmen vorkommende Musik gesondert behandelt werden. Hierbei zeigt sich, dass Bergman einige der Ergebnisse von Studien der klinischen Psychologie über Künstlerprofile kannte. Auch lässt sich beobachten, wie die avantgardistische Musik des 20. Jahrhunderts mit einigen der ihr eigenen Merkmale zur Illustrierung von Instabilität und Andersartigkeit der Figuren in Filmen wie *VARGTIMMEN* [DIE STUNDE DES WOLFS] (1968) und *PERSONA* (1966) eingesetzt wird.

Nicht immer ist Musik bedeutsam in Bergmans Filmen. Sie ist dann nur Teil von Übergangsszenen oder Hintergrundbegleitung, ohne eine weitere Bedeutung. In diesem Sinn kann man von ›Umstandsmusik‹ sprechen. Diese büßt allerdings nicht an Legitimität ein. Sie bleibt bedeutsam im Rahmen einer Kunstform, für die das Musikalische ein wichtiges Element der Gesamtinszenierung ist, ohne das Gefühl einer verpflichtenden Anhaftung, und wo die Vermeidung der Stille und alles, was damit psychologisch verbunden ist, nicht übersehen werden darf.

In anderen Fällen handelt es sich um ›entbehrliche Musik‹, nämlich dann, wenn diese unnötig erscheint, weil ihre Verwendung oder ihr Stil wenig oder nichts zu der jeweiligen filmischen Sequenz beitragen und die Musik deshalb wie eine scheinbar unnötige Redundanz dessen erscheint, was allein die Bilder schon zeigen. Bestimmte Szenen und Charakter-Typen (Liebesszenen, symphonische Themen für boshafte oder naive Charaktere)

¹⁵ TC 0:08:52–0:09:14.

in frühen Filmen von Bergman wie KRIS (1946) oder MUSIK IM DUNKELN (1948) weisen in diese Richtung.

6. Überlegungen zur Ästhetik der Kunst

In einigen Momenten von Bergmans Kinofilmen kommt der Musik so große Bedeutung zu, dass sie Überlegungen ästhetischer Art auslöst, wie z. B. die Präsenz von Chopins Musik in HERBSTSONATE (1978) (Walker 2008, 3–5; Livingston 1982, 245–247; Renaud o. J., 7), Reflexionen zur 9. *Sinfonie* in d-Moll von Ludwig van Beethoven in AN DIE FREUDE (1950) (Zubiaur 2004, 159–60; Puigdomènech 2004, 69; Cowie 1992, 81–82; Siclier 1962, 66–68) oder WILDE ERDBEEREN (1957). Hier erhält z. B. das Denken einiger romantischer Philosophen, der Topos des Erhabenen und das Sinnieren über Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer semantischen Dimension von Instrumentalmusik einen Raum. Ebenso wird die Rolle der Kunst (insbesondere der Musik) und des Künstlers in bestimmten Zusammenhängen thematisiert, außerdem die Möglichkeiten sozialer Interaktionen mittels Kunst, wie z. B. in SCHANDE (1968) (Livingston 1982, 229–31; Company 2007, 38, 40; Björkman, Manns und Sima 1973, 228–235; Wood 1972, 195–204; Gado 2007, 356f). In anderen Filmen wie DIE STUNDE DES WOLFS (1968) oder SCHREIE UND FLÜSTERN (1972) ersetzt die Musik das Wort an Stellen, an denen Sprache nicht in der Lage ist, die Bedeutung wiederzugeben oder die Kommunikation aufrecht zu erhalten (Steene 1972, 44; Tarkovsky 2008, 216f).

7. Original-Soundtracks für Bergmans Filme und ihre musikalischen Stile

Die wichtigsten Komponisten von Original-Soundtracks zu Bergmans Filmen sind Lars Johan Werle, Erland von Koch und Erik Nordgren.¹⁶ Ersterer komponierte bereits Mitte der sechziger Jahre die Musik zu *PERSONA* (1966) und *DIE STUNDE DES WOLFS* (1968) in einem Stil, der von Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Arnold Schönberg, Anton von Webern und Pierre Boulez beeinflusst ist und in dem außerdem für Elemente elektronischer Avantgarde-Musik Raum ist, was die Modernität der Komposition und der Filme selbst steigerte (Company 2007, 100ff; Heijne 2007, 75f).¹⁷ Der Modernismus dieser Musik ist für beide Produktionen auf Grund ihres Plots sehr angemessen. Aus dramatischer, struktureller, symbolisch-ästhetischer und sogar psychoanalytischer Sicht leistet die Einbindung dieses Musikstils einen wichtigen Beitrag. Allerdings ist eine Tendenz zur klischeehaften Verwendung dissonanter avantgardistischer Musik im Kontext psychischer Instabilität zu beobachten. Die beiden genannten Filme mit der Musik von Werle sind nicht die einzigen Filme, die diesen musikalischen Stil aufweisen. Auch von anderen Komponisten wird dieser Stil aufgegriffen, z. B. in *GYCKLARNAS AFTON* [ABEND DER GAUKLER] (1953, Musik: Karl-Birger Blomdahl) oder in *DER*

¹⁶ Nähere Ausführungen zur Arbeit dieser Komponisten siehe: Malmer 1967, 76ff; Nordgren 1960, 108f; Duncan and Wanselius 2008, 146; Lack 1999, 210; Cowie 1970, 126; Comuzio 1992, 294f, 418f, 652; Colon Perales, Infante del Rosal and Lombardo Ortega 1997, 98; Valls Gorina and Padrol 1990, 163.

¹⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die von Chion angefertigte detaillierte Analyse der Eingangssequenz von *PERSONA* (1966), die auch die avantgardistische Musik einschließt (1993, 183–197).

RITUS (1969, Musik: unbekannt¹⁸).

Die Arbeit von Erlan von Koch für Bergman konzentriert sich hauptsächlich auf die Filme seiner ersten Schaffensphase (erste Hälfte der vierziger Jahre). Die Rede ist hier von klassisch zu nennender Film-Sinfonik, die den Nachhall der Spätromantik und des Romantizismus spüren lässt – inklusive der Instrumentationsklischees und Tendenzen zur musikalischen Illustration bis hin zum Mickey-Mousing. Dies alles trägt dennoch dazu bei, die filmischen Geschichten zu entwickeln, die der Regisseur unter dem starken Einfluss bedeutender europäischer und amerikanischer Autoren der Epoche zu erzählen wusste, wobei er Stück für Stück seinen persönlichen Stil fand.

Was Nordgren betrifft, so ist er der Komponist, der typischerweise mit Ingmar Bergman in Verbindung gebracht wird, vor allem durch die Filme *DET SJUNDE INSEGLET* [DAS SIEBTE SIEGEL] (1956) und *WILDE ERDBEEREN* (1957). Ihm gelingt es, im Laufe seiner 15-jährigen Zusammenarbeit mit Bergman gebräuchliche, filmmusikalische Sinfonik mit modernen Tendenzen zu vereinen. Wenige Jahre vor dem Bruch des Tandems aus Regisseur und Komponist komponierte er die kurze Partitur von *JUNGFrukällan* [DIE JUNGFRAUENQUELLE] (1960), für die er seine Inspiration aus mittelalterlicher Musik bezog, sowie die Partitur von *ANSIKTET* [DAS GESICHT] (1958). Hier entwickelte er einen eleganten und subtilen Stil, der eine angemessene Begleitung mit Hilfe einer sehr leichten Instrumentierung schafft (Gitarre, Harfe, Schlagwerk), was die musikalische Behandlung des Films zu einem Sonderfall innerhalb des filmischen Werkes des Regisseurs macht.

¹⁸ Weder in der einschlägigen Literatur noch in Institutionen wie dem Svenska Filminstitutet oder bei Svensk Filmindustri ließen sich Informationen darüber beschaffen, wer die Musik zu diesem Film komponierte.

Bis Ende der fünfziger Jahre ist das sinfonische Element in Bergmans Filmen stark präsent, vor allem in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, aber ebenso in zahlreichen, wenn auch nicht in allen Produktionen der fünfziger Jahre. Zwar verwenden einige Filme (SOMMAREN MED MONIKA [DIE ZEIT MIT MONIKA] (1953) oder FRAUENTRÄUME (1955)) das sinfonische Element nur selten oder überhaupt nicht, andere Filme hingegen (WILDE ERDBEEREN (1957), DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT (1955) und DAS SIEBTE SIEGEL (1956)) nehmen es wieder auf. In bestimmten Filmen (im Rahmen Bergmans sogenannter »rosa Periode« zu Beginn der 1950er Jahre) findet in ein und demselben Film ein Übergang von einem rein sinfonischen Stil zu einem weiten Bereich musikalischer Stile statt, bis hin zu einer Verwendung von Musik, welche den großen Orchesterklang ausschließt. Dies kann schon im Film TÖRST [DURST] (1949) beobachtet werden. Zudem sei darauf hingewiesen, dass musikalische Elemente des Impressionismus in einigen Originalkompositionen von Erlan von Koch oder Nordgren die Filmmusik in Bergmans Filmen charakterisieren.

8. Selbstreflexionen

Anhand der Filme DAS GESICHT (1958) und FÄNGELSE [GEFÄNGNIS] (1949) sowie anhand einiger Momente des viel später entstandenen Films FANNY UND ALEXANDER (1983) kann ein typisches Merkmal der Filme Bergmans veranschaulicht werden: Selbstreflexionen über das Kino und die eigene Persönlichkeit. In den ersten beiden Filmen geschieht dies durch Kommentare und Dialoge zum Verhältnis von Kunst und Publikum, im zuletzt genannten Film dadurch, dass die Musik Robert Schumanns zu hören

ist,¹⁹ während sich Alexander (als *alter ego* des Regisseurs) in den Welten seiner überschäumenden Phantasie verliert, z. B. während er mit seinem Marionettentheater spielt. Dabei wird als musikalische Inszenierung eine Spieldose verwendet, wodurch ein metasprachlicher Ansatz entsteht, der über die Musik eine dramatische Wirkung entfaltet. Die Marionetten und Anspielungen auf die *laterna magica* referieren deutlich auf einen generellen Diskurs zu Film als Kunst.

Ein Film, der gesondert behandelt werden muss, ist FÖR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR [ACH DIESE FRAUEN] (1964). Es handelt sich um eine Ausnahme in Bergmans filmischem Werk, vor allem, wenn man bedenkt, dass der Film aus dem Jahr 1964 stammt. Seine scheinbare Leichtigkeit und Komik ist nicht mit den vorangegangenen Werken wie DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT (1955) oder EN LEKTION I KÄRLEK [LEKTION IN LIEBE] (1954) zu vergleichen. Die Situation ist humorvoll, der komische Charakter einiger Szenen und Gags wird von der Musik begleitet. Es ist sogar eine parodistische und zugleich kritische Perspektive zu beobachten, und zwar anhand eines Künstlers, der Musiker ist. Es scheint, als ob sich der Regisseur in einigen Momenten des Films über sich selbst und die Welt der Musik lustig macht, über einige Aspekte der Kunst, über die Mystifizierung des Musikers durch Kritiker, sowie über die Exegeten seines filmischen Werkes, über den Kult um den Künstler (in diesem Fall ist der Künstler ein Musiker) als eine Art unberührbarer Demiurg oder auch über die avantgardistische Musik der Epoche.

Ebenso müsste Bergmans berühmtem mittelalterlichen Dyptichon ein besonderer Abschnitt gewidmet werden. Die Rede ist von DAS SIEBTE SIEGEL (1956) und DIE JUNGFRAUENQUELLE (1960). Teilweise wird die

¹⁹ TC 0:00:01–0:02:56.

Verwendung von mutmaßlich mittelalterlichen musikalischen Elementen angestrebt, wobei außerdem bestimmte interessante Aspekte der Musiksoziologie umfasst werden, teilweise verfällt die Musik in einen Anachronismus. Besonders erwähnenswert ist die Verwendung der gregorianischen Choral-Sequenz *Dies Irae*²⁰ und die Musik der Gaukler²¹ in DAS SIEBTE SIEGEL , sowie das Lied des Mönchs (hier eine Art fahrender Mönch) und die häufig auftretende Flötenmelodie²² in DIE JUNGFRAUENQUELLE (1960).

9. Jazz in Bergmans Filmen

Jazzmusik ist im Kino Bergmans eher selten vorzufinden. Unter den wenigen Titeln sind auch Stücke wichtiger schwedischer Jazzmusiker. Die Bedeutung von Jazzmusik in Bergmans Filmen ist als deutlich geringer anzusehen als die der ›klassischen‹ Musik und der Musik, die von Komponisten in Bergmans Auftrag geschaffen wurde. Gelegentlich hat sie allein eine Ausstattungsfunktion und wird zur Milieuschilderung verwendet. In anderen Fällen wird sie eingesetzt, um die Hauptfiguren der Filme soziologisch zu positionieren (wie in DAS SCHWEIGEN²³ und in HAMNSTAD [HAFENSTADT], 1948²⁴) oder um wichtige dramatische, ästhetische oder

²⁰ TC 0:36:46–0:38:48.

²¹ TC 0:32:25–0:33:52.

²² TC 0:19:30–0:20:08.

²³ Z. B. TC 0:31:51–0:33:08 und 0:35:45–0:36:06.

²⁴ Z. B. TC 0:10:53–0:14:14 und 1:16:33–1:20:11.

historische Faktoren einzubringen, wie z. B. in das *DAS SCHLANGENEI* (1977).²⁵

10. *Oper in Bergmans Filmen*

Aus genreübergreifender Perspektive sind die Verbindungen zur Oper hervorzuheben, und zwar ausgehend von jenen filmischen Momenten, in denen das Drehbuch, die Situation, Wendepunkte in der Handlung, Figuren und Sonstiges so zu verstehen sind, dass sie möglicherweise auf den Einfluss eines Opernlibrettos zurückgehen. Diese Übertragungen wurden an den der Oper eigenen Satzbau angepasst.²⁶ *DIE STUNDE DES WOLFS* (1968) enthält eine Sequenz mit Musik aus der *Zauberflöte* von Mozart.²⁷ Über die dramatisch-symbolische Verbindung zu dieser Oper wurde im Zusammenhang mit der Hauptfigur Johan Borg von verschiedenen Forschern, die sich mit Bergmans Werk beschäftigen, bereits viel geschrieben.²⁸

²⁵ Z. B. TC 1:25:40–1:26:23 und 1:28:22–1:33:15.

²⁶ So hat z. B. Wood (1972) Beziehungen zu einigen Mozart-Opern hergestellt, vgl. Wood 1972, 66–67, 70–73. Zu Oper in schwedischen Filmen siehe auch: Gado 2007, 232; Björkman, Manns und Sima 1973, 127; Bergom-Larsson 1978, 68; Citron 2000, 39, 58.

²⁷ TC 0:34:48–0:36:18. Bergman selbst hat sich zur Verwendung dieser Musik in seinem Film mehrfach geäußert, vgl. Bergman 2001, 41; Bergman 1995, 231.

²⁸ Die erste, tief gehende Reflexion hierüber stammt wohl von Katy Gyllström, siehe: Steene 2005, 937. Vgl. zu diesem Thema auch: Gado 2007, 347–349; Livingston 1982, 235f; Wood 1972, 182–84, 187; Gervais 2001, 106; Cowie 1992, 246f.

11. Abschluss

Abschließend ist noch SARABAND (2003) zu erwähnen, das filmische und zugleich filmmusikalische Vermächtnis Ingmar Bergmans, bei welchem er im Bewusstsein, dass es sich um sein letztes filmisches Werk handeln würde, einen Großteil der Themen zusammenfasst, die er im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit behandelt hat. Dies geschieht mit dem gleichen filmischen Stil, den er in vielen seiner früheren Meisterwerke verwendet hat. Die Musik im Film spiegelt auch sein Verständnis zur Filmmusik wider.²⁹

Der Musik in Bergmans Œuvre kommt insgesamt betrachtet eine große Bedeutung zu, und, obwohl in einigen Produktionen gar keine Musik vorkommt, stellt sie dann, wenn sie zum Einsatz kommt, ein Schlüsselement dar. Dies kann auf verschiedenen Ebenen geschehen – funktional, ästhetisch, strukturell, ideologisch, dramatisch, emotional.

²⁹ Eine aufschlussreiche Analyse des Films und einiger Aspekte der Filmmusik ist bei Koskinen zu finden, vgl. Koskinen 2008, 19–34.

Literatur

- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns (2005) *El Cine y la Música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ahlander, Lars (Ed.) (1988) *Ingmar Bergman at 70. A Tribute*. Chaplin special issue.
- Arcos, María de (2006) *Experimentalismo en la Música Cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Assayas, Olivier; et Björkman, Stig (1990) *Conversation avec Bergman*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- Benet, Vicente J. (1999) *Un Siglo en Sombras. Introducción a la Historia y la Estética del Cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Bergman, Ingmar (1965) *Cuatro Obras*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Bergman, Ingmar (1995) *Linterna Mágica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bergman, Ingmar (2001) *Imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bergom-Larsson, Maria (1978) *Ingmar Bergman and Society*. London: Tantivy Press.
- Bird, Michael (2008) Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman (1996). In: *Kinema. A journal for film and audiovisual media*, online: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315&feature> (Stand: 14.02.2014).
- Björkman, Stig; Manns, Torsten; Sima, Jonas (1973) *Bergman on Bergman*. London: Secker and Warburg.
- Burt, George (1994) *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Cage, John (2005) *Silencio*. Madrid: Árdora.
- Chion, Michel (1993) *La Audiovisión*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Chion, Michel (1997) *La Música en el Cine*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Citron, Marcia J. (2000) *Opera on Screen*. New Haven and London: Yale University Press.
- Colón Perales, Carlos; Infante del Rosal, Fernando; Lombardo Ortega, Manuel (1997) *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Company, Juan Miguel (2007) *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra.

- Comuzio, Ermanno (1992) *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo.
- Copland, Aaron (1976) *Cómo Escuchar la Música*. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cowie, Peter (1970) *El Cine Sueco*. México: Ediciones Era.
- Cowie, Peter (1992) *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. New York: Limelight Editions.
- Donner, Jörn (1964) *The Personal Vision of Ingmar Bergman*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Duncan, Paul; Wanselius, Bengt (Hrsg.) (2008) *The Ingmar Bergman Archives*. Hong Kong/Köln/London...: Taschen.
- Fubini, Enrico (2002) *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gado, Frank (2007) *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.
- Gavoty, Bernard (1977) *Chopin. (A Biography)*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Gervais, Marc (2001) *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Montreal and Kingston/London/Ithaca (New York): McGill-Queen's University Press.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press/London: The British Film Institute.
- Heijne, Ingemar von (2007) *Lars Johan Werle*. Stockholm: Atlantis.
- Jankélévitch, Vladimir (2005) *La Música y lo Inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- Janzon, Bengt (1962) Bergman on Opera. In: *Opera News*, Mai.
- Koskinen, Maaret (ed.) (2008) *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. London/New York: Wallflower Press.
- Kracauer, Siegfried (1960) *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Lack, Russell (1999) *La Música en el Cine*. Madrid: Cátedra.
- Lexmann, Juraj (2006) *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern...: Peter Lang.
- Livingston, Paisley (1982) *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Ithaca and London: Cornell University Press.

- Llort Llopart, Victoria (2011) *La Memoria de las Musas. Aspectos Metodológicos del Comparatismo Artístico*. Barcelona: Tizona.
- Malmer, Lennart (1967) Om Filmmusik. In: *Chaplin* (9).
- Mera, Miguel; Burnand, David (eds.) (2006) *European Film Music*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Meyer, Leonard B. (2001) *Emoción y Significado en la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mitry, Jean (1999) *Estética y Psicología del Cine. Las Estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Mitry, Jean (2002) *Estética y Psicología del Cine. Las Formas*. Madrid: Siglo XXI.
- Nordgren, Erik (1960) En Filmkompositör Berättar. In: *Chaplin* (5).
- Nieto, José (2003) *Música para la Imagen. La Influencia Secreta*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Olarte, Matilde (Hrsg.) (2005) *La Música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Otterbach, Friedemann (1990) *Johann Sebastian Bach. Vida y Obra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plantinga, León (2002) *La Música Romántica*. Madrid: Akal.
- Powrie, Phil; Stilwell, Robynn (Hrsg.) (2007) *Changing Tunes: the Use of Pre-existing Music in Film*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music. A Neglected Art*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Puigdomènech, Jordi (2004) *Ingmar Bergman. El Último Existencialista*. Madrid: Ediciones JC.
- Radigales, Jaume (2008) *La Música en el Cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Renaud, Charlotte (2008) *An Unrequited Love to Music*, online: <http://ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music> (Stand: 15.02.2014)
- Sarris, Andrew (1975) *Entrevistas con Directores de Cine*. (Vol. I). Madrid: Magisterio Español.
- Schrader, Paul (1999) *El Estilo Trascendental en el Cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC Clementine.
- Siclier, Jacques (1962) *Ingmar Bergman*. Madrid: Rialp.

- Siclier, Jacques (1958) Ingmar Bergman. In: *Cahiers du Cinéma*, num. 88, Oktober.
- Steene, Birgitta (1968) *Ingmar Bergman*. New York: Twayne.
- Steene, Birgitta (Hrsg.) (1972) *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs (New Jersey)/London/Sydney...: Prentice-Hall.
- Steene, Birgitta (2005) *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tarkovsky, Andrei (2008) *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Rialp.
- Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan (1990) *Música y Cine*. Barcelona: Ultramar Editores.
- Walker, Elsie (2008) *An incorrigible music: Ingmar Bergman's Autumn Sonata*, online: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=194&feature> (Stand: 15.02.2014).
- Wood, Robin (1972) *Ingmar Bergman*. Madrid: Fundamentos.
- Zubiaur, Francisco Javier (2004) *Ingmar Bergman. Fuentes Creadoras del Cineasta Sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Empfohlene Zitierweise

Azzam Gómez, Marcos: Die Musik in Ingmar Bergmans Filmen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 278–301, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p278-301>.

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.

**NANOOK OF THE NORTH (USA 1922, Robert J. Flaherty):
Repertoiremusik und Neukomposition**

Roswitha Skare (Tromsø)

Einleitung

NANOOK OF THE NORTH [NANUK DER ESKIMO] war der erste Film Robert J. Flahertys (1884–1951). Flaherty hatte bereits auf Expeditionen in den 1910er Jahren über 70 000 Fuß mit Film aufgenommen (vgl. Danzker 1979, 52–64). Als er dieses Material jedoch redigieren wollte, fiel seine Zigarette in den Film und ließ diesen in Flammen aufgehen. Flaherty konnte den Film nicht vergessen und entschied sich dafür, zurückzureisen und einen neuen Film zu drehen:

1920 . . . To make a long story short, I could not forget the film; I decided to go North again, this time wholly for the purpose of picturing the people I had come to like so much. Mr. John Revillon and Capt. Thierry Mallet, of Revillon Freres, undertook to finance the project. Their fur post at Cape Dufferin, on northeastern Hudson Bay, was to be the nucleus for my work. (zit. nach Griffith 1953, 38)

Obwohl Flaherty für uns heute vor allen Dingen als Regisseur bekannt ist, betrachtete er sich selbst nicht in erster Linie als Künstler, sondern als Entdecker: »First I was an explorer; then I was an artist« (zit. nach Barsam 1988, 4). Flaherty war Mitglied der Royal Geographical Society und schrieb eine Reihe von Artikeln über seine Expeditionen und seine Filmarbeit unter arktischen Verhältnissen.

NANOOK OF THE NORTH präsentiert alltägliche Episoden aus dem Leben von Nanook und dessen Familie: Wir sehen Nanook auf der Jagd nach Nahrung, wie er ein Iglo baut und wie die Familie auf ihrem Hundeschlitten durch die Eisöde reist. In der Filmgeschichtsschreibung wird NANOOK häufig als erster Dokumentarfilm, aber auch als erster ethnographischer Film bezeichnet (vgl. beispielsweise Petermann 1984 und Ruby 2000).

Der Film hatte am 11. Juni 1922 im New Yorker *Capitol* Premiere und hatte unerwartet großen Erfolg in Nordamerika, aber auch in Europa.

Since its release in New York City in the summer of 1922, it has been screened throughout the world, by culturally diverse audiences in college documentary film classes, grade schools, and at film festivals in the United States, Canada, Europe, and Asia. (Berger 1995, 177)

Wenn man davon ausgeht, dass etwa 93 Prozent (Horak 1998, 48) aller Stummfilme im Laufe der Jahre verschwunden sind – entweder weil sich der Nitratfilm aufgelöst hat oder weil sie als nicht wertvoll aufgefasst und weggeworfen wurden – ist es erstaunlich, dass gerade NANOOK erhalten werden konnte und bis heute auf Filmfestivals gezeigt wird. Eine Erklärung dafür können die vielen Kopien von NANOOK sein, die in unterschiedlichen Archiven und Bibliotheken überlebt haben. Für das heutige Publikum ist der Film zudem einfach und kostengünstig auf VHS oder DVD zugänglich. Die restaurierte und inzwischen digitalisierte Version ist – so Steven Dobi – »a *Nanook* whose visual composition, timing and sequence match as closely as possible the original film which opened in New York City at the Capitol Theater in June of 1922« (Dobi 1977, 8).

Obwohl der restaurierte Film so nah wie möglich am Original liegt, gibt es mehrere Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Versionen, die im Laufe der Jahre gezeigt wurden. In diesem Beitrag möchte ich auf vier

Versionen des Films eingehen, die über unterschiedliche Filmmusik³⁰ verfügen und mit unterschiedlichen Vorführsituationen verbunden sind. Dabei konzentriere ich mich jeweils auf eine Szene, die »Winter«-Szene.

1922: *Premiere im Capitol*

Heute stehen weder Aufnahmen noch andere Quellen aus dem Jahre 1922 zur Verfügung, die Auskunft über die Vorführsituation und die Wahl der Musik geben können. Denn obwohl sowohl die *New York Times* vom 12. Juni 1922 als auch *Moving Picture World* vom 24. Juni 1922 von der Premiere berichteten, bleibt die Filmmusik völlig unerwähnt. Heute weiß man lediglich, dass *Nanook* am 11. Juni 1922 im New Yorker *Capitol* Premiere hatte. Das *Capitol* war zu diesem Zeitpunkt ein Kino mit 5300 Sitzplätzen.³¹ Daraus kann man immerhin schließen, dass der Film mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Orchester begleitet wurde:

A film shown in a theater of this size, obviously, could not have been accompanied by a mere piano. To accompany films as well as vaudeville acts, most of these venues had orchestras on their payrolls. Most of them, too, installed in their orchestra pits the elaborate and expensive new instrument called the theater organ. (Wierzbicki 2009, 46)

Aus Zeitschriften wie *Moving Picture World* können wir zudem erfahren, wie die Premiere des Films vorbereitet wurde:

³⁰ Ein anderer wichtiger Unterschied sind die unterschiedlichen Vorwörter. Vgl. dazu Skare 2010.

³¹ Vgl. zur Größe der Kinos und der jeweiligen Orchester auch Kreuzer 2003, 43ff.

the Capitol management and Pathe had secured for the ›Nanook‹ premiere the interest of society leaders and the entire membership of the American Geographical Society, the Explorer's Club, the Canadian Club, and other organizations of wide influence in travel and outdoor recreation. (MPW 1922, 707)

Sowohl im *Museum of Modern Art* (MoMA) in New York als auch im *British Film Institute* (BFI) in London findet man eine Kopie des 1922 gezeigten 35-mm-Kinofilms, der für die französische Pelzfirma *Revillon Frères* produziert worden war. Dieser Film war 1525 Meter lang, was etwa 79 Minuten Vorführzeit entspricht, und wurde in Kinos unterschiedlicher Größe gezeigt. Wie zu diesem Zeitpunkt üblich, wurde der Film gemeinsam mit Musikempfehlungen vertrieben. Solche Musikempfehlungen konnten konkrete Titel oder lediglich eine Beschreibung von Tempo und Stimmung der Musik enthalten und wurden als »musical suggestions«, »musical settings«, »musical programs«, »musical plots« oder »music cues« geführt.

Ernst Luz: Musical Plot

Im *Campaign Book for Exhibitors* findet sich eine ganze Reihe von unterschiedlichen Materialien, die Veranstalter verwenden konnten, um für den Film zu werben. Auf Seite 14 sind Ernst Luz' Musikvorschläge für den Film zu finden.

Ernst Luz, der bereits seit 1912 in der Zeitschrift *Moving Picture News* eine Spalte unter dem Titel »The Musician and the Picture« hatte, ist in der Filmmusikgeschichte bekannt für seine »musical plots« (vgl. Wierzbicki 2009, 39f). Luz beschreibt für NANOOK zunächst, welche Art von Musik er vorschlägt – wie beispielsweise Wiegenlied oder Walzer. Er schlägt weitere

konkrete Titel vor – dabei ist auch vermerkt, welche der Titel kostenpflichtig sind – und gibt schließlich Hinweise für diejenigen Stellen des Films, an denen der jeweilige Titel beginnen und enden soll. Da der Film offenbar auf sechs Filmrollen vorlag, schlägt Luz jeweils drei Titel pro Rolle vor, insgesamt 18 Melodien. Carl Fischer und G. Schirmer – zwei der in Klammern angegebenen Herausgeber der jeweiligen Noten – dominierten den amerikanischen Markt für klassische Musik zu diesem Zeitpunkt (vgl. Wierzbicki 2009, 50). Bei den vorgeschlagenen Titeln handelt es sich offenbar um populäre Musik: beispielsweise das Volkslied *An Eskimo Lullaby* mit anonymen Komponist und Textverfasser (1. Zeile: »Still now and hear my singing«).³² Für das längste der Musikstücke (Nr. 17: »Morning Journal« ist etwas länger als fünf Minuten) gibt Luz eine detaillierte Beschreibung:

A long concert waltz with a long introduction in hurried tempo, suggesting the dramatic. The picture ends with a Nocturne of the lighter character. At no time select heavy numbers as the picture can only benefit by character illustration and like musical interpretation. (*Campaign Book for Exhibitors*, 74)

Während Luz eine bestimmte Musik vorschlägt, warnt er auch vor dem Einsatz unpassender Musik: »Music selected should maintain and never disturb the Arctic Zone or Eskimo atmosphere«. Luz schlägt Eskimo- oder skandinavische Musik vor: »Eskimo or quaint melodious music of Scandinavian character should be selected.« (*Campaign Book for Exhibitors*, 74)

³² Vgl. dazu <http://www.lib.utk.edu/music/songdb/songdb.php?word=0&title=A%20LULLABY> (Stand: 5. Oktober 2013).

So ist nicht verwunderlich, dass er beispielsweise das Stück *Frühlingsrauschen* des norwegischen Komponisten Christian Sinding (1856–1941) für die erste Szene im dritten Teil vorschlägt. Diese Szene unter der Überschrift »Winter...« beginnt mit folgendem Zwischentitel:

Winter...

Long nights – the wail of the wind – short, bitter days –
snow smoking fields of sea and plain – the brass ball of
sun a mockery in the sky – the mercury near bottom and
staying there days and days and days.

Vor den Augen der Zuschauer erscheint in dieser Szene eine öde, fast menschenleere Landschaft; lediglich im Hintergrund bewegt sich eine Person. Wir sehen, wie der Wind den Schnee aufwirbelt und durch die Gegend bläst – und im Inneren hören wir vielleicht das Heulen des Windes.

Nun steht bereits der Titel *Frühlingsrauschen* im Gegensatz zu dieser mit »Winter« überschriebenen Szene. Sindings Musik, die von starken dynamischen Kontrasten und einer lebhaften Modulation geprägt ist, soll »agitato«, also in einem rastlosen und beschwingten Stil gespielt werden. Inwieweit das Publikum diese Musik als passend zu den eher trostlosen und wenig Handlung zeigenden Bildern dieser Szene erlebt, ist sicherlich von Person zu Person unterschiedlich. Zudem weiß man wenig darüber, wie das Publikum 1922 auf diese Musikwahl reagierte. Immerhin stimmt die Wahl skandinavischer Musik einerseits mit dem ersten Rat Ernö Rapées überein: »– Firstly – determine the geographic and national atmosphere of your picture« (1925, 13). Andererseits war offenbar »agitato« eher Gaunerfilmen vorbehalten: »The Villain ordinarily can easily be represented by any Agitato of which there are thousands.« (Rapée 1925, 14)

Luz schlägt einerseits konkrete Titel vor, gibt andererseits aber auch generelle Ratschläge für den Einsatz von bestimmten Musiktypen, die dem

Kinobesitzer die Möglichkeit geben, eigene Melodien zu wählen, sei es auf Grund seiner Vorlieben oder aus ökonomischen und praktischen Gründen. Die von Ernst Luz zusammengestellten Musikvorschläge sind damit völlig in Übereinstimmung mit der gängigen Praxis dieser Jahre, wie sie Werner Loll beschreibt:

Unter dem Begriff Cue Sheet ist eine Liste zu verstehen, in der eine Abfolge von Stücken in Korrelation mit dem filmischen Geschehen aufgeführt ist und die zusammen mit den Filmkopien an die Lichtspielhäuser geliefert wurden. Zunächst sind sie häufig noch recht allgemein gehalten und legen lediglich Charakter, Tempo und Genre der Musik fest. Später werden auch bestimmte Stücke vorgeschlagen, wobei populäre Musiken und Kompositionen der ersten Musik häufig bedenkenlos gemischt werden. (Loll 2012, 87)

James C. Bradford: Thematic Music Cue-Sheet

Neben dem »music plot« von Ernst Luz findet man im Archivmaterial auch das von James C. Bradford zusammengestellte »thematic music cue-sheet«. Auf dem Deckblatt findet man neben dem Titel des Films auch dessen Untertitel, den Namen der Produktionsgesellschaft und den Namen Flahertys zusammen mit seiner Mitgliedschaft in der Royal Geographical Society (F. R. G. S.). Man erfährt zudem, dass Bradfords Vorschläge zum Patent angemeldet waren: »(Pat. Applied for)«, was diesem Vorschlag offizieller erscheinen lässt als der Vorschlag von Luz.

Die von James C. Bradford zusammengestellten Vorschläge bestehen aus 24 Stücken. Bradfords »cue sheet« ist jedoch nicht nur eine Liste von Titeln, wie bei Luz, sondern liefert auch die Noten für die verschiedenen Melodien. Dies macht es für die Musiker einfacher, den Charakter der jeweils vorge-

schlagenen Melodie zu erfassen, auch wenn der betreffende Titel nicht in der Bibliothek des Kinos vorlag:

The artist who cues the picture for this sheet may specify a certain music number for a certain title or action, but the oldtime handicap is obviated by the fact that a strain of the musical selection he specifies is printed on the sheet. (MPW 1924, 32)

In Nummer 4 führt Bradford ein Thema – »Nanook Theme«: Nanook's hunt for the year – ein, das in Nummer 7 und 20 wiederholt wird. Die für die hier besprochene »Winter«-Szene vorgeschlagene Musik ist die Nummer 12, die ebenfalls in Nummer 24, ganz am Ende des Films noch einmal wiederholt wird. Bradford schlägt zum Teil klassische Musik von Edvard Grieg und Antonín Dvořák vor, aber auch Melodien von zu dieser Zeit bekannten Komponisten wie Joseph Carl Breil, Otto Langey, Henry Hadley und John Stepan Zamecnik (vgl. Cooke 2008, 18, 26). Bradford gibt lediglich die Länge der einzelnen Stücke in Minuten an, die zwischen 1 und 6 Minuten variiert.

Dass Bradford ein Nanook-Thema einführt, ist in Übereinstimmung mit Rapées zweitem Rat für die Wahl von Filmmusik:

– Secondly – embody everyone of your important characters with a theme. Undoubtedly there will be a Love Theme and most likely there will be a theme for the Villain. If there is a humorous character who makes repeated appearances he will also have to be characterized by a theme of his own. (Rapée 1925, 13)

Das Nanook-Thema unterstreicht zudem, dass es sich bei Nanook um die Hauptperson des Filmes handelt, was bereits durch den Titel des Films und nicht zuletzt durch Flahertys Art zu Filmen deutlich wird.

Für die Winterszene (Nummer 12 und 24) empfiehlt Bradford Antonín Dvořáks »Largo«, also eine eher langsame Musik. Dieser Largosatz stammt

aus Dvořáks vielleicht bekanntesten Werk, seiner 9. Symphonie mit dem Untertitel »Aus der neuen Welt«. Im Gegensatz zu Sindings »Frühlingsrauschen« ist Dvořáks »Largo« aufgrund des langsamen Tempos und der eher trauernden Stimmung vielleicht eher in Übereinstimmung mit den Bildern zu sehen. Dvořáks Symphonie ist auch unter den Werken, die Rapée für Landschaftsfilme empfiehlt:

purely melodious music moving in the same atmosphere as the picture; the Andante Movement of symphonies such as the ›New World‹ by Dvorak or the ›Rustic Wedding‹ by Goldmark or the ›5/4 Movement of Tschaikowsky's 5th‹ will be found very pleasing and satisfactory material. (Rapée 1925, 9)

Dass sowohl Luz als auch Bradford Musik für den Film vorschlagen, die bereits existiert und einem großen Publikum bekannt und vertraut ist, ist keineswegs überraschend. Zu diesem Zeitpunkt hatten die wenigsten Filme spezialkomponierte Musik. Vielleicht überraschend ist dagegen die eher leichte und melodiöse Musik, die für uns im Gegensatz zu der eher monotonen Handlung zu stehen scheint. Eine mögliche Erklärung dafür kann sein, dass die gezeigten Ereignisse, aber vor allem die Umgebung für einen westlichen oder europäischen Zuschauer fremd und exotisch angemutet haben müssen, und dass solche exotischen Szenen nicht selten mit Musik begleitet wurden, die eher als lustig oder munter empfunden wurde.

Obwohl wir auf die »cue sheets« von Luz und Bradford zurückgreifen können, wissen wir sehr wenig darüber, wie der Film eigentlich in den unterschiedlichen Kinos vorgeführt wurde. So ist zum Beispiel die Aktivität von Geräuschemachern an keiner Stelle vermerkt, obwohl bekannt ist, dass bei vielen Vorführungen neben dem Pianisten oder einem Orchester auch Geräuschemacher anwesend waren. Lediglich annehmen kann man deshalb,

dass filminterne Geräusche wie das Bellen der Hunde, das Laufen auf Schnee und Eis oder das Heulen eines Sturms bei diesen Vorstellungen zur Geräuschkulisse beitrugen.

Wie bereits erwähnt, kann man für die Premiere und spätere Vorführungen lediglich vermuten, dass der überraschende Erfolg des Films dazu beigetragen hat, dass der Film in größeren Kinos mit größerer Orchesterbesetzung anstatt mit einem einzelnen Pianisten vorgeführt wurde. Inwieweit die verschiedenen Kinos den Vorschlägen von Luz oder Bradford folgten oder eigene Musik zusammenstellten, kann nicht rekonstruiert werden. Für Nanook gibt es keine Überlieferungen wie für Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* [DIE GEBURT EINER NATION] (USA 1915), der in der Geschichte der Filmmusik immer wieder als Beispiel herangezogen wird.

Man weiß heute allerdings, dass die Verwendung der »cue sheets« nicht so verbreitet war, wie man lange Zeit angenommen hat. Viele Vorführorte arrangierten nach wie vor ihre eigene Musik, um Geld und/oder Zeit zu sparen. Außerdem war es nicht ungewöhnlich, dass ein Film an unterschiedlichen Orten mit unterschiedlicher Musik vorgeführt wurde.

The cue sheet would be practical, however, only if the theater's library already contained or could quickly acquire whatever pieces the cue sheet specified; assuming the theater employed an orchestra, it would likewise be practical only if the prescribed music existed in arrangements that suited the instrumentation and the performance ability of the accompanying ensemble. (Wierzbicki 2009, 65)

Immerhin kann aus den »cue sheets« für die hier vorgeführte Szene entnommen werden, dass eher beschwingte bzw. melodiöse Musik gespielt wurde, die für uns heute wenig in Übereinstimmung mit den Bildern zu sehen ist, von der wir jedoch annehmen können, dass sie dem Geschmack des Publikums und den Gewohnheiten der Filmvorführung Anfang der

1920er Jahre entsprach.

VHS und DVD: neue Medien – neue Musik

Für das heutige Publikum sind historische Filme wie *NANOOK OF THE NORTH* entweder auf VHS beziehungsweise DVD oder auf Filmfestivals zugänglich. In beiden Fällen erlebt das Publikum diese Filme natürlich nicht stumm, sondern wie bereits 1922 unter Begleitung von Musik. Dabei darf man jedoch nicht übersehen, dass der Film seit seiner Premiere 1922 eine Entwicklung durchlaufen hat, die in mehreren Versionen des Films resultiert hat. So produzierte man 1947 mit Genehmigung Flahertys eine Tonfilmversion des Films mit Berry Kroeger als Erzähler. Rudolph Schramm komponierte die Musik, die – wie er behauptete – in der musikalischen Tradition der Inuit stehen sollte. Dieser Film war lediglich 50 Minuten lang und wurde vor allem an Schulen gezeigt und von Bibliotheken ausgeliehen. Soweit mir bekannt ist, existiert eine Kopie dieses Films heute lediglich am Robert and Frances Flaherty Study Center in Claremont (Kalifornien, USA).

1970 initiierte International Film Seminars in New York die Restaurierung des Films. David Shepard wurde mit der Restaurierung beauftragt und versuchte, mit Hilfe verschiedener Archivkopien so weit wie möglich zur originalen Version aus dem Jahre 1922 zurückzufinden (vgl. dazu Dobi 1977 und Shepard 1989). So wurden die Zwischentitel wieder eingesetzt und eine neue Filmmusik von Stanley Silverman komponiert. Diese Version lag 1976 vor und hatte eine Länge von 69 Minuten. Zugänglich wurde der Film nun auf VHS und später auch auf DVD.

1998 wurde diese restaurierte Version von *Criterion Collection* auf DVD mit einer neuen von Timothy Brook komponierten Musik und mit Extramaterial wie einem Interview mit Frances Flaherty aus den 1950er Jahren herausgegeben. Warum man sich in den 1990er Jahren dafür entschied, eine neukomponierte Filmmusik in Auftrag zu geben, wird meines Wissens an keiner Stelle erwähnt. Man kann lediglich vermuten, dass entweder rechtliche Fragen oder aber der Wunsch nach Profilierung in der Reihe von *Criterion Collection* dazu beigetragen haben können.

Nun ist es vielleicht nicht ganz richtig, die Filmmusik der Tonfilmausgabe mit den beiden späteren Filmmusiken zu vergleichen, da die Erzählerstimme einen relativ großen Raum einnimmt. Die Musik gerät dadurch an mehreren Stellen in den Hintergrund. Im Tonfilm sind zudem Geräusche wie das Bellen der Hunde und das Heulen des Windes in mehreren Szenen dominierend.

In der hier besprochenen Winterszene ist Rudolf Schramms (1902–1981) Musik anfangs nur im Hintergrund anwesend, während die Aufmerksamkeit des Zuschauers vor allem von der Erzählerstimme und dem Heulen des Windes in Anspruch genommen wird. Erst allmählich wird die Musik lauter und deutlich bedrohlicher, was die Dramatik der Bilder – Eis, Schnee und Wind – verstärkt. Durch die Narration wird die Bedrohung noch deutlicher; der Zuschauer wird durch Bild und Ton auf den Zusammenhang zwischen Winter und Tod aufmerksam gemacht indem die Erzählerstimme sagt:

›The dead of winter‹ is a phrase that has grim meaning in the far north – all land and sea locked in solid ice – long nights – short, bitter days – the sun, a mocking brass ball in the sky – the wail of the wind – fields of smoking snow –

Im Folgenden wird zudem über Nanooks Schicksal informiert:

Gone are the days of the nesting birds, the walrus and the salmon. Long months lie ahead; it seems there is no living thing anywhere in all the land.

Im Gegensatz zu Schramms dramatischer und bedrohender Musik erleben wir sowohl Stanley Silvermans als auch Timothy Brocks neukomponierte Musik als eher monoton. Beide Musiken stimmen überein mit den Bildern, die wir sehen und übernehmen so eher eine illustrierende Funktion. Beide Musiken sind für eine kleine Besetzung komponiert.

Neukompositionen: Stanley Silverman (1976) und Timothy Brock (1997)

Steve Dobi geht in seinem Artikel zur Restaurierung des Films auch auf die Wahl der Filmmusik ein. Zu diesem Zeitpunkt – so Dobi – wusste man lediglich, dass ein »cue sheet« zum Film im Besitz von Flahertys Tochter war, und dass Flahertys Frau Frances den Film privat mit unterschiedlicher Musik vorgeführt hatte:

Monica Flaherty Frassetto, Flaherty's youngest daughter, still has a cue sheet for the film. She has also done research on the film and her research indicates that there may have been an original score composed in Italy for a screening there. Often when the film was shown by Frances, she experimented with accompaniment by Beethoven, Bach, Debussy and more modern composers. (Dobi 1977, 11)

Dobi beschreibt weiter die unterschiedlichen Möglichkeiten für eine neukomponierte Filmmusik:

When the Trustee Music Committee first met, they considered three approaches to the problem of adding an original music score to a film classic:

A score that would sound like the music actually heard by a 1922 movie audience. (This approach was rejected because there was no record of the original score, only a cue sheet, and because of a hesitation that an attempt to re-create 1922 movie music would have the effect of making NANOOK OF THE NORTH quaint).

A more traditional Western Symphonic score. (This was rejected not only because of the high cost of an orchestral recording, but because aesthetically NANOOK ... seemed to require smaller instrumentation.)

A contemporary score composed for a small instrumental group on the basis that the film was still alive in 1976, and not simply an antique with archival value alone. (Dobi 1977, 14)

Während die ersten beiden Möglichkeiten sowohl aus ökonomischen wie praktischen Gründen verworfen wurden, entschied man sich für eine Komposition für ein Kammerorchester. Silverman wählte für die Musikaufnahme eine bereits etablierte Gruppe: »Tashi, a chamber group unique for its instrumentation (piano, clarinet, violin, cello) and for its repertoire, which was largely centred on contemporary composers« (Tashi 2013).

Silvermans Musik versucht die offene und weite Landschaft nachzuahmen: mit nur einigen wenigen Akkorden, die lange gehalten werden, entwickelt sich die Melodie nur langsam. Diese minimalistischen Geräusche stehen damit im Gegensatz zur melodiosen und fast lebhaften Musik, die 1922 zum Film gespielt wurde. Nur an wenigen Stellen mit dramatischem Inhalt wie etwa in den Jagdszenen oder am Ende des Films, wenn die Hunde miteinander kämpfen, nimmt die Musik einen mehr dramatischen Ton an. Die eintönige, zum Teil wenig melodiose Musik unterstreicht die monotone Landschaft und das Warten Nanooks auf beispielsweise einen Fang. Dobi äußert sich zu Stanley Silvermans Musik in der Szene, wo das Iglo gebaut wird und eine Fuge von Bach Verwendung findet, folgendermaßen:

The fugue works wonderfully for the igloo-building sequence. The rest of the score seems to me at times a bit monotonous, and yet seems to reflect the monotony of that frigid and white world. (Dobi 1977, 17)

Eine Neukomposition ist mit hohen Kosten verbunden; selbst die von International Film Seminars in den 1970er Jahren gewählte kleine Besetzung für Silvermans Komposition sprengte das Budget. Trotzdem entschied man sich für die Neuauflage des Film auf DVD in der Serie von Criterion Collection für eine Neukomposition. Timothy Brock, der für die meisten Stummfilmliebhaber kein unbekanntes Name – er hat nicht nur eine ganze Reihe von Stummfilmmusiken komponiert, sondern auch die Musik von Charlie Chaplins Filmen restauriert – wurde mit der Aufgabe betraut. Die DVD wirbt deshalb nicht überraschend mit Brocks Musik: »New orchestral score by silent film music specialist Timothy Brock.«

Für Brocks Musik gilt ähnliches wie für Silverman: Monoton und zurückhaltend illustriert die Musik die Bilder, an keiner Stelle steht sie im Gegensatz zu den Bildern und entspricht damit Idealen, die bereits 1924 von Ernö Rapée formuliert wurden: »If you come out of the theatre almost unaware of the musical accompaniment to the picture you have just witnessed, the work of the musical director has been successful« (zit. in Cooke 2008, 16).³³

³³ Vgl. dazu auch die Worte des italienischen Regisseurs Federico Fellini, der den Komponisten Nino Rota mit folgenden Worten lobt: »He knows that, in a film, music is something marginal and secondary, something that cannot occupy the foreground except in a few rare moments and ... must be content to support the rest of what's happening« (zit. in Wierzbicki 2009, 4).

Schlussbemerkung

Obwohl der Zuschauer heute vor allem zwischen zwei unterschiedlichen Video- bzw. DVD-Aufnahmen wählen kann (1976 und 1997) und Bilder und Musik für uns deshalb heute in einem engeren Zusammenhang stehen, hat nicht eine Originalmusik unbedingt Vorrang vor der anderen. Ähnlich wie man den Film in den 1920er Jahren mit unterschiedlicher Musik in unterschiedlichen Kinos oder gar in unterschiedlichen Städten und Ländern sehen konnte, können kann man den Film heute noch unterschiedlich erleben. Dabei ist wenig überraschend, dass die eigens für den Film komponierten Musiken einheitlicher auf uns wirken als die 1922 vorgeschlagenen Zusammenstellungen unterschiedlicher Melodien. Komponisten wie Silverman oder Brocks nehmen Rücksicht auf den Film als Ganzes und wählen eine Strategie, wie sie sich den Bildern gegenüber verhalten. Weder bei Silverman noch bei Brocks steht die Musik im Gegensatz zu den Bildern.

Das heutige Publikum ist daran gewöhnt, Filme – und natürlich auch Stummfilme – mit eigener Filmmusik zu erleben. Zeitgenössische Zuschauer haben jedoch nicht nur ein größeres Wissen um das Filmmedium, sondern auch einen ganz anderen Bezug zu Melodien wie Sindings *Frühlingsrauschen* oder Dvořáks *Largo* als das Publikum aus dem Jahre 1922. Während man in den 1920er Jahren versuchte, beispielsweise die Mittelklasse mit Hilfe klassischer Musik in die Kinos zu ziehen bzw. breitere Schichten an klassische Musik heranzuführen, wird diese Musik heute anders erlebt und gehört. Was 1922 üblich und passend war, würde heute vermutlich als komisch oder ironisch aufgefasst. Zudem sind wir heute an raschere Wechsel in der Musik gewöhnt als dies von Luz mit 18

und von Bradford mit 24 Melodien für einen Film von 79 Minuten Länge der Fall ist. Nicht vergessen sollte man auch, dass die überwiegende Anzahl der Filme zu diesem Zeitpunkt nicht über eine »durchkomponierte[n] Musik[en]« (Loll 2012, 89) verfügte: »Zum Standard wurden Verbindungen von Kompilationen mehr oder weniger bekannter Repertoirestücke mit für den jeweiligen Film neu komponierten Kennmelodien und Überleitungen.« (ebd.) Das für NANOOK OF THE NORTH aufgefundene Archivmaterial belegt diese Entwicklung nicht nur; es deutet auch an, dass unterschiedliche Ausformungen gleichzeitig angeboten werden konnten und zugänglich waren. Gleichzeitung illustrieren auch die neuen Kompositionen von Silverman und Brock das Prinzip, die Musik nicht in den Vordergrund der Publikumsaufmerksamkeit zu rücken; sekundär und unterstützend zu sein sind nach wie vor relevante Charakteristika.

Literatur

- Barsam, Richard (1988) *The Vision of Robert Flaherty. The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Berger, Sally (1995) Move over Nanook. In: *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice* 17.1, S. 177–191.
- Campaign Book for Exhibitors (1980). In: *Studies in Visual Communication* 6.2, S. 61–76.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danzker, Jo-Anne Birnie (red.) (1979) *Robert Flaherty. Photographer/Filmmaker. The Inuit, 1910–1922. An Exhibition*. Vancouver, B. C.: The Gallery.
- Dobi, Steve (1977) Restoring Robert Flaherty's nanook of the north. In: *Film Library Quarterly*. 10.1/2, S. 6–17.
- (1924) Exhibitor Problem Solved by Thematic Music Cue Sheets. In: *Moving Picture World* 6. September 1924, S. 32.

- Griffith, Richard (1953) *The World of Robert Flaherty*. London: Victor Gollancz LTD.
- Horak, Jan-Christopher (1998) Der Fall DIE FREUDLOSE GASSE. Eine Rekonstruktion im Münchner Filmmuseum. In: *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*. Hrsg. von Ursula von Keitz. Marburg: Schüren Verlag, S. 48–63.
- Kendrick, James (2001) What is the Criterion? The Criterion Collection as an Archive of Film as Culture. In: *Journal of Film and Video* 53.2/3 (Summer/Fall), S. 124–139.
- Kreuzer, Anselm C. (2003) *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Loll, Werner (2012) Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung. In: *Film und Musik als multimedialer Raum*. Hrsg. von Tarek Krohn und Willem Strank. Marburg: Schüren Verlag, S. 85–96.
- Petermann, Werner (1984) Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. Hrsg. von M. Friedrich, A. Hagemann-Doumbia, R. Kapfer, W. Petermann, R. Thoms, M.-J. van de Loo. München: Trickster Verlag, S. 17–54.
- (1922) Premiere of NANOOK OF THE NORTH at the Capitol Is Marked by Many Unusual Tie-up Displays. In: *Moving Picture World* 24. Juni 1922, S. 707.
- Rapée, Erno (1925) *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Belwin Inc.
- Ruby, Jay (2000) *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Shepard, David (1980) Authenticating Films. In: *The Quarterly Journal of the Library of Congress*. 37, S. 342–354.
- Skare, Roswitha (2010) Nanook of the North (1922) – Zur Rolle paratextueller Elemente für das Verständnis des Films. In: *Neohelicon* 37, S. 231–246.
- Tashi (2013) In: *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/583840/Tashi> (Stand: 08.03.2013).
- Wierzbicki, James (2009) *Film Music. A History*, New York [u. a.]: Routledge, Taylor & Francis.

Empfohlene Zitierweise

Skare, Roswitha: NANOOK OF THE NORTH (USA 1922, Robert J. Flaherty).
Repertoiremusik und Neukomposition. In: *Kieler Beiträge zur
Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 302–320, DOI:
<https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p302-320>.

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.

»Wir sind den Umständen nicht dankbar, die uns zu diesem Film herausforderten.« Zur zeitkritischen Kommentarfunktion der Musik in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (1958)

Anika Thorhauer (Kiel)

DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (BRD 1958, Rolf Thiele)¹ behandelt die Geschichte der Prostituierten Rosemarie Nitribitt, die es durch Kundschaft aus den höchsten Kreisen der Frankfurter Geschäftswelt zu finanziellem Wohlstand bringt, jedoch durch Spionagetätigkeiten und Erpressungsversuche den Unmut ihrer Verehrer und Freier auf sich zieht und schließlich von einem unbekanntem Täter in ihrer Wohnung ermordet wird. Erzählt wird die Zeitspanne von Rosemaries Eintritt in die »bessere« Frankfurter Gesellschaft bis zu ihrer Ermordung. Die Idee des Films basiert auf dem realen und bis heute unaufgeklärten Fall der Rosemarie Nitribitt, die am 1. November 1957 ermordet in ihrer Wohnung aufgefunden wurde.² Wie der reale Mordfall wird auch das Filmprojekt von Regisseur Rolf Thiele und Autor Erich Kuby zum skandalträchtigen Medien- und Gesellschaftsereignis (vgl. Feldvoß 1989, 164–182). Neben den Protesten verschiedenster Institutionen und Unternehmen, die sittliche und imageschädigende Konsequenzen befürchten, erheben auch politische Instanzen moralische Einwände gegen einen Film, in dem die »Mißverhältnisse des Wirtschaftswunderlandes nach allen Richtungen hin augenfällig werden« (DER SPIEGEL 36/1958, 47). Mit der Nominierung für die Biennale in Venedig 1958 avanciert DAS MÄDCHEN ROSEMARIE endgültig zum

¹ Die folgenden filmographischen Angaben beziehen sich auf die DVD: DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (2009 [1958]). Arthaus/Edition Deutscher Film/10.

² Ausführliche Informationen zum realen Mordfall Rosemarie Nitribitt finden sich beispielsweise bei Ulrich (2008, 40–49) und Pötzl (2006, 260–263).

Politikum. Versuche, ein Aufführungsverbot zu erwirken, misslingen, laut FSK-Beschluss muss jedoch eine gegen die Wiederbewaffnung der Bundeswehr gerichtete Szene verändert und ein den Realitätsbezug verschleiernder Vorspann eingefügt werden:

Wir sind den Umständen nicht dankbar, die uns zu diesem Film herausforderten. Sicherlich sind die Auswüchse unseres Wohlergehens Ausnahmen. Sie sollten dennoch nicht dazu verführen, den Kopf in den Sand zu stecken. Denn wir haben gar keinen Sand, sondern eine Demokratie.³

Zeit- und Gesellschaftskritik entfalten sich in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE auch und insbesondere auf musikalischer Ebene, etwa durch Gesangseinlagen, die die Filmhandlung immer wieder kommentierend unterbrechen und den Film in die Tradition des politischen Kabarett stellen. Durchzogen von Allegorien, satirischen Elementen und karikierenden Anspielungen geht der Film mit vorherrschenden Werten, politischen und ökonomischen Verhältnissen sowie (doppel-)moralischen Vorstellungen ins Gericht – mitunter so gut »versteckt«, dass diese trotz aller Einwände und Eingriffe der FSK die »Zensur« passieren konnten.

Neben den musikalischen Auftritten verschiedener Figuren wird im Film auch immer wieder Musik extradiegetisch eingesetzt – hierbei handelt es sich stets um reine, stellenweise synthetisch erzeugte klingende⁴,

³ Zitiert nach Feldvoß (1989, 137); in der DVD-Fassung (2009) ist kein Vorspann enthalten. Bei den letzten beiden Sätzen handelt es sich laut Kuby um »eine Improvisation von Thiele, gedacht, die ganze Vorkritik ad absurdum zu führen – aber siehe da, eben dies ging (bei der Freiwilligen Selbstkontrolle) durch.« Zitiert nach DER SPIEGEL (38/1958, 59).

⁴ Zum besonderen Einsatz und Stellenwert der »abstract-sounding electronic sounds« in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE vgl. Larson Powell (2013). Neben einer ausführlichen Behandlung der strukturellen und allegorischen Bedeutung der Filmmusik weist Powell darauf hin, dass die elektronischen Elemente nicht lediglich zur Illustration oder Parodie einer modernen industrialisierten Lebensweise eingesetzt werden, sondern vielmehr »for ironic distantiating than shock, to produce an aesthetic of dry impassivity or indifference, even coolness« (Powell 2013, 121).

Instrumentalmusik, die sich, je nach filmischer Situation, deutlich voneinander unterscheidet: In einigen Szenen, so zum Beispiel während des Vorspanns und unmittelbar vor der Ermordung Rosemaries, wird durch im Hintergrund leise eingespielte rhythmische Trommelschläge, langgezogene Töne sowie langsam ansteigende und fallende Klangfolgen eine bedrohliche Spannung erzeugt, durch die die Grundstimmung des Films unterschwellig festgelegt wird. Kontrastierend lässt in bestimmten Szenen, so etwa bei der gemeinsamen Autofahrt von Rosemarie und Konrad Hartog oder dem Aufeinandertreffen von Rosemarie und Alfons Fribert, das Zusammenspiel verschiedener Instrumente und abwechslungsreicher Melodien eine beschwingte und romantische Stimmung entstehen. Teilweise wird hierbei auf Melodien zurückgegriffen, die sich an anderer Stelle im Film intradiegetisch wiederfinden – die einzelnen Szenen werden so akustisch miteinander verbunden.⁵ Der Kontrast zwischen düster-bedrohlichen und fröhlich-romantischen Klängen verweist auf die immer wieder thematisierten und vielfältigen Dichotomien im Film – sei es in Bezug auf die Rolle Rosemaries als Geliebte und Prostituierte, als abhängiges Mädchen und selbständige Karrierefrau, als Täterin und Opfer, die Doppelmoral der Männer oder die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen Arm und Reich im Wirtschaftswunderland.

Ein weiteres Merkmal der extradiegetischen Musik stellt die Vermischung mit Soundeffekten dar, die im Film immer wieder in Zusammenhang mit technischen Abläufen auftauchen: So werden vorbeifahrende Autos, die Bewegung der Drehtür und der auf- und abfahrenden Paternosteraufzüge im Palast-Hotel sowie die Maschinen in der Fabrik von Generaldirektor Bruster

⁵ Beispielsweise wird die Melodie des erst kurz vor Filmende in der *Rialto-Bar* gesungenen Liedes mit dem Refrain »Küssen, Küssen kann ich auch« bereits gespielt, als Rosemarie auf Fribert trifft.

mit markanten und wiederkehrenden Klangbildern versehen, die zwar in einem semantischen Zusammenhang mit den gezeigten Bildern stehen, durch den synthetisch und überzeichnet wirkenden Klang jedoch gleichzeitig eine irritierende Differenz zwischen Bild und Ton erzeugen.⁶ Extra- und intradiegetische Klänge fügen sich zu einer ganz eigenen Melodie der mechanischen Monotonie und Gleichförmigkeit zusammen, die eine bedrückende Ausweglosigkeit und das Feststecken gesellschaftlicher Geschehnisse in einer Endlosschleife symbolisiert. Ein Motiv, auf das auch Anfang und Ende des Films verweisen: In der Anfangssequenz wird Rosemarie vom Concierge des Palast-Hotels brüsk des Platzes verwiesen: »Sie dürfen nicht einmal vor dem Hotel warten« (0:00:34). Eine Sequenz, die sich am Ende des Films mit ihrer Nachfolgerin in der gleichen Art und Weise wiederholt.

Auf intradiegetischer Ebene finden sich mehrere Lieder von Rosemarie selbst und von der Bardame der Rialto-Bar, die neben dem Palast-Hotel einen immer wieder auftauchenden Schauplatz darstellt. Beide Frauen kommentieren in ihren Liedern wiederholt das filmische Geschehen. Bei einem Fest des Generaldirektors Bruster ist zeitgenössische Unterhaltungs- und Tanzmusik zu hören, die ebenfalls eine, wenn auch wortlose, Kommentarfunktion einnimmt.⁷ So wird beispielsweise Rosemaries, von der Gesellschaft unerwünschtes, Eintreffen auf dem Fest mit

⁶ Vgl. hierzu auch Hester Baer (2009, 243): »The taped, filtered, and electronically processed noises are aurally decoupled from their sources, but remain visually connected by the presence of the sources on screen.« Baer sieht hierin einen Distanz erzeugenden Effekt, der die Künstlichkeit des Gezeigten hervorhebt. Des Weiteren vermutet Baer in den bedrohlich wirkenden Klängen einen Verweis auf das von Überwachung und Beobachtung gekennzeichnete Klima des Kalten Krieges als Subtext des Filmes.

⁷ Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Musik von einer Live-Band am Rande der Tanzfläche gespielt wird.

spannungsgeladenen Tangoklängen begleitet. Während Rosemarie die Herren der Gesellschaft erpresserisch zum Tanz mit ihr zwingt, werden verschiedene Gesellschaftstänze gespielt. Die durch die Musik transportierte Heiterkeit steht auch hier im krassen Kontrast zur über der Gesamtsituation schwebenden bedrohlichen Atmosphäre und der offensichtlichen betrügerischen Doppelmoral.⁸

Besondere Bedeutung kommt im Film jedoch den satirischen Liedern zweier kleinkrimineller Sänger zu, die in Tradition von Moritat und Bänkelsang durch die Straßen ziehen und zunächst von Rosemarie, später von ihrer Nachfolgerin, begleitet werden. Die beiden Männer agieren hierbei als eine Art Zuhälter der beiden Frauen. Die Relevanz der Gesangseinlagen der beiden Sänger liegt darin, dass die Figuren durch ihre Musik einerseits selbst charakterisiert werden, andererseits aber auch eine *übergeordnete* Kommentarfunktion für den gesamten Film einnehmen.

Seinen ersten Auftritt hat das Gesangsduo noch während des Vorspanns, nachdem die Figur Rosemarie mit ihrem sozialen Status eingeführt und der Ort der Handlung, das Palast-Hotel und das urbane Frankfurt, dargestellt wurden. Mit einem langsamen Kameraschwenk wird eine marode Hauswand hinunter und in einen Hinterhof hinein gefilmt, in dem zwei Männer mit Ziehharmonika und Gitarre musizieren. Ist zunächst noch nur die Melodie zu hören, beginnen die Männer zu singen, kurz bevor sie aus einer Vogelperspektive im Bild zu sehen sind:

⁸ In einigen Szenen im Film bleibt offen, ob die Musik in der erzählten Welt erzeugt wird – die filmische Situation lässt jedoch vermuten, dass sich die Quelle der Musik in der innerfilmischen Welt befindet. So ist in den Szenen vor der Rialto-Bar, in der sich die Männer in weiblicher Begleitung amüsieren, leichte Unterhaltungsmusik zu hören – das unmoralische Geschehen in der Bar bleibt somit akustisch auch außerhalb dieses geschützten Raumes präsent.

Wie schön, dass es uns gut geht, gelobt sei unsere Zeit.
Wir sitzen wieder oben, durch unsere Tüchtigkeit. Als wir
am Boden lagen, da ham wir uns geschworen: Wir
kriegten alles wieder, was wir einmal verloren. Ja, die
Blüte unseres Wunders leuchtet hell im Neonlicht.
(0:01:59)

Ihren Blick richten die beiden nach oben in Richtung Kamera, sie adressieren ihren Gesang somit einerseits an die Zuschauer und andererseits an noch unbekannte Personen, die für die Zuschauer zwar nicht sichtbar sind, sich jedoch vermutlich im angrenzenden Haus hinter der Kamera befinden. Diese Vermutung wird nicht nur durch die Blickrichtung der Sänger, sondern auch durch den Text gespeist, der offensichtlich eine andere Perspektive als die der Sänger darstellt – denn sie sitzen nicht oben im Neonlicht, sondern befinden sich tief unten in einem Hinterhof. Neben der somit erfolgten Statuszuordnung der beiden Sänger sind die Zuschauer auch darüber informiert, dass es neben dem *Unten* auch ein *Oben* gibt – eine Opposition, die auch als Weiterführung der zuvor dargestellten Behandlung Rosemaries durch den Concierge lesbar ist und Rosemarie und ihre Zuhälter auf eine soziale Stufe stellt. Des Weiteren werden in den wenigen Zeilen bereits die Themen *Wirtschaftswunder* und *Kapitalismus* thematisiert, die auch in den später folgenden Texten der beiden Sänger immer wieder eine Rolle spielen und ein übergeordnetes Sujet des Films darstellen.

Wurde Rosemaries Profession vor dem Vorspann bereits durch den Platzverweis angedeutet, wird er durch das zweite Lied der zwei Sänger, das sie, nun gemeinsam mit Rosemarie, im Hinterhof singen, konkretisiert. Zudem wird ihre Funktion als Freier-Anwerber und Zuhälter Rosemaries offengelegt:

Dies Kind, meine Herren, das heißt Rosemarie. Sie schob
schon sehr früh ihren Rock übers Knie [...] wenn Du
lernen willst mein Lieber, komm und zahle, ich zeige Dir
dafür die Horizontale [...] (00:04:12)

Auch die Adressaten des Gesangs werden nun personifiziert – die einflussreichen Männer des Isoliermatten-Kartells tagen im Palast-Hotel und öffnen bei Rosemaries Auftritt das Fenster zum Hinterhof, der Generaldirektor Bruster wirft einen Zettel zwecks Verabredung mit Rosemarie herunter. In der Strophe »Ein Kind unserer Zeit, so wie Rosemarie, die versteht sehr, sehr viel von der Geometrie« (0:04:27) wird wiederum die unterschwellige Zeitkritik deutlich – Rosemarie ist *Produkt der Gesellschaft*. Eben diese Formulierung nutzt Fribert zu einem späteren Zeitpunkt im Film, um Rosemarie drohend vor einer zu gewagten Provokation zu warnen. Rosemarie, mit ihrem Wunsch nach Reichtum und der Bereitschaft, sich dafür zu prostituieren, stellt keinen Einzelfall dar, sondern spiegelt vielmehr im Kleinen eine gesellschaftliche Entwicklung wider, in der Geld, Macht und das damit verbundene Ansehen wichtiger sind als Moral und Werte.

Während des Gesangs erfolgt ein mehrmaliger Wechsel der Kameraperspektive: Rosemarie wird abwechselnd aus der Vogelperspektive – aus Sicht der Männer am Fenster – und aus der Froschperspektive gefilmt. Ist es ein vorausdeutender Hinweis auf ihre finanzielle Abhängigkeit auf der einen und ihre zeitweilige Macht über die Männer auf der anderen Seite? Eine vorübergehende Macht, die sie einerseits durch die Besuche der Männer in ihrer Wohnung, andererseits aber auch durch das ausspionierte und auf Tonbändern festgehaltene Wissen über Firmeninterna erhält. Auch ihr vermeintlicher Aufstieg in der Gesellschaft, der mit ihrem steigenden finanziellen Wohlstand einhergeht, wird bereits angedeutet.

Ein weiterer musikalischer Auftritt der beiden Sänger, in dem erneut insbesondere die im Liedtext ausgedrückte Zeit- und Gesellschaftskritik im Vordergrund steht, findet statt, als Hartog für Rosemarie ein Appartement

ausstattet und die beiden Sänger spontan engagiert, um die Einrichtungsgegenstände tragen zu lassen. Im Gegensatz zu ihren anderen Auftritten wird der Gesang hier nicht mit den eigenen Instrumenten begleitet, sondern durch Musik aus einem Radio, das die Männer nach oben tragen. Zur Melodie des bekannten Königgrätzer Marsches singen die beiden, während sie die Treppen im Marschrhythmus empor steigen, die folgende erste Strophe:

Wir ham den Kanal, wir ham den Kanal, wir ham den
Kanal noch lange nicht voll, wir hams über Nacht zum
Wohlstand gebracht, wir spielen in Dur und nicht mehr in
Moll. Ein Koffergerät, ein Stabmixgerät, in jedem
Haushalt ein Fernsehgerät, Brillianten an der Hand,
Picasso an der Wand, Mein Kampf ham wir leider
verbrannt. (00:20:46)

Auf dem Treppenabsatz wird kurz pausiert, um ein Fernsehgerät anzuschließen. Wie bereits das Radio verweist auch der Fernseher selbstreflexiv auf die Rolle und Relevanz der Medien, die in den 1950er Jahren einen wachsenden Stellenwert einnehmen und bestimmte Gesellschaftsbilder propagieren. Bilder von festlichen Bällen, Damen in Pelzen und feudale Neubauten sind auf dem Fernsehbildschirm zu sehen, Symbole der Dekadenz, entstanden durch Wirtschaftswunder und Kapitalismus, die eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte verdrängt und eigene Wertvorstellungen hervorbringt. Weiter im Text heißt es:

Wir ham es geschafft, aus eigener Kraft und finden uns
selber famos. Und links noch kaputt und rechts noch
kaputt und liegt noch so manche Bombe im Schutt.
(00:22:15)

Gesungen wird diese Strophe auf der Straße, während zunächst die Stiefel vorbeimarschierender Soldaten in Großaufnahme und dann eine Bundeswehrparade mit jubelnden Zuschauern gezeigt werden, sodann die

beiden Sänger selbst auf eine Trümmerruine zumarschieren: ein klarer Verweis auf die umstrittene Wiederbewaffnung der Bundeswehr zu einer Zeit, in der die Kriegsschäden noch immer präsent waren.

Der Widerspruch, den die beiden Sänger selbst darstellen, wird in einer Szene deutlich, in der sie bildsprachlich eindeutig als Kriminelle präsentiert werden. Sie blicken aus ihrer Kellerwohnung durch vergitterte Fenster nach oben auf die Straße zu Rosemarie und singen folgende Textzeilen:

Fährst Du 'nen neuen Wagen, fahren wir im Geiste mit.
Und folgen Deinen Spuren, im gleichen Schritt und Tritt.
Wer heute noch zu Fuß geht, hat einen schweren Stand,
kommt leicht unter die Räder im Wirtschaftswunderland.
(00:52:51)

Ihr eigener Wunsch nach Wohlstand und der Teilhabe an Rosemaries neuen Errungenschaften wird hier formuliert und in den nächsten Textzeilen wiederum kritisch bedacht: »Ja, das Leben ist schon grausam, will nur Sattheit, Glück und Gold. Und die allerhöchsten Werte werden davon überrollt« (0:53:29). Während das Lied gesungen wird, fährt Rosemarie mit ihrem Wagen versehentlich einen jungen Studenten an, der die Zeitschrift *Der Wächter* verkauft und als moralisierend gesetzte Gegenfigur immer wieder im Film auftaucht. Seine Schriften fallen zu Boden und Rosemarie überrollt im wahrsten Sinne des Wortes die personifizierte Moral.

Die gewählten Textausschnitte aus den einzelnen Liedern zeigen, dass die beiden Sänger, die offensichtlich selbst gegen gängige Moralvorstellungen verstoßen und durchaus am Wirtschaftswunder teilhaben wollen, eine kritisch kommentierende Funktion einnehmen. Sie schlagen immer wieder den Bogen vom Fall Rosemarie zur Gesamtgesellschaft und klagen Erscheinungen der Zeit an. In jedem der beschriebenen musikalischen Auftritte werden Themen behandelt, die sich als Gesellschafts- und

Zeitkritik verstehen lassen: Seien es die besungenen Statusunterschiede in der Wirtschaftswundergesellschaft, die kapitalistischen und dekadenten Auswüchse, die zu Lasten von moralischem Handeln gehen, oder der mangelnde Umgang mit der unmittelbar zurückliegenden politischen Vergangenheit. Die Tatsache, dass zwei geldgierige kleinkriminelle Zuhälter eine solche Kritik äußern, macht diese auf den ersten Blick weniger greifbar, da sie in doppelter Hinsicht in ein satirisches Licht gerückt scheinen. Es ist jedoch gerade diese Art der Präsentation, die die gesellschaftliche Durchdringung der kritisierten Entwicklungen hervorhebt. So wie auch Rosemarie als kein Einzelfall, sondern als ein Produkt eben dieser Zeit dargestellt wird, so sind auch die beiden Sänger mit ihrem Handeln Produkt und Bestandteil der Gesellschaft. Eine Gesellschaft, darauf deutet auch die Wiederholung der Anfangsszene mit der »neuen Rosemarie« hin, die in ihrer eigenen Entwicklung gefangen ist, sich selbst reproduziert und der es an menschlichem Mitgefühl mangelt: So heißt es im Refrain des letzten Liedes der beiden Sänger, das sie im Hinterhof des Palast-Hotels nach Rosemaries Ermordung singen: »Keine Träne und kein Abschied« (1:32:20).

Literatur

- Baer, Hester (2009). Sound and Spectacle in the *Wirtschaftswunder*. The Critical Strategies of Rolf Thiele's *The Girl Rosemarie* (1958). In: ders.: *Dismantling the Dream Factory. Gender, German Cinema, and the Postwar Quest for a New Film Language*. New York, Oxford: Berghahn Books, S. 235–256.
- (1958a) Neu in Deutschland. Das Mädchen Rosemarie (Deutschland). In: *DER SPIEGEL*. Ausgabe 36/1958 vom 03.09.1958, S. 47. Online abgerufen unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759099.html> (Stand: 04.02.2014).
- (1958b) Nitribitt. Die notwendige Klarheit. In: *DER SPIEGEL*. Ausgabe 38/1958 vom 17.09.1958. S. 58f. Online abgerufen unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759138.html> (Stand: 04.02.2014).
- Feldvoß, Marli (1989) Wer hat Angst vor Rosemarie Nitribitt? Eine Chronik mit Mord, Sitte und Kunst aus den fünfziger Jahren. In: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, S. 164–182.
- Pötzl, Norbert F. (2006) Lüster und spießig. Der Mordfall Nitribitt und seine vertuschten Verbindungen ins Promi-Milieu. In: *Die 50er Jahre. Vom Trümmerland zum Wirtschaftswunder*. Hrsg. von Georg Bönisch und Klaus Wiegrefe. München: Deutsche Verlags-Anstalt/Hamburg: SPIEGEL-Buchverlag, S. 260–263.
- Powell, Larson (2013) Allegories of Management. Norbert Schultze's Soundtrack for *Das Mädchen Rosemarie*. In: ders.: *The Differentiation of Modernism. Postwar German Media Arts*. Rochester, New York: Camden House, S. 119–133.
- Ulrich, Bernd (2007) Rosemarie Nitribitt. In: *Skandale in Deutschland nach 1945*. Hrsg. von Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: Kerber, S. 40–49.
- DVD: DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (2009 [1958]). Arthaus/Edition Deutscher Film/10.

Empfohlene Zitierweise

Thorhauer, Anika: »Wir sind den Umständen nicht dankbar, die uns zu diesem Film herausforderten.« Zur zeitkritischen Kommentarfunktion der Musik in DAS MÄDCHEN ROSEMARIE. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 321–332, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p321-332>.

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.

Ethnomusikologie – filmisch: Neue Filme zur Erforschung nationaler und regionaler Musikkulturen

Hans J. Wulff (Kiel)

Inhalt:

SOUND OF HEIMAT (2012, Arne Birkenstock, Jan Tengeler)

ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT (2012, Klaus Betzl)

BALKAN MELODIE (2012, Stefan Schwietert)

POLYPHONIA – DIE VERGESSENEN STIMMEN ALBANIENS (2011, Björn Reinhardt, Ekehard Pistrick)

Die Annahme, dass die soziale und kulturelle Realität der Musik eng mit den Traditionen und Aufführungspraxen, mit sozialen Beziehungen und Machtverhältnissen, mit allen systemischen Tatsachen der Kulturen verbunden sind, denen sie angehören und zu deren kulturellen Ausdrucksmitteln sie gehören, ist nur das eine. Das andere ist die epistemologische Hypothese, dass der Ethnologe einer Musikkultur als Fremder entgentritt, als einer, der die innere und wesenhafte Gebundenheit der Musik in die kulturelle Realität nicht von vornherein beherrscht, nicht einmal mit ihr vertraut ist – weil er kein Mitglied des die sozialen Bedeutungen tragenden Kollektivs ist. Selbst dann, wenn einer die musikalischen Formenwelten und performativen Praxen der eigenen Kultur aus einer ethnologischen Perspektive untersuchen will, konstituiert er die eigene Position als die eines (methodisch kundigen und wendigen) Fremden, sucht den »fremden Blick« einzunehmen, um aus dieser epistemischen Distanz auf Bestimmungselemente seines Gegenstandes vorzustößen. Natürlich ist die Erkenntnisposition des Ethnologen fragil.

Allzu schnell ist er in Vorurteilen gefangen, zieht falsche Schlüsse, sitzt vielleicht der irreführenden Selbstinterpretation derjenigen auf, die er besucht. Ob man die als fremd gesetzte Musikkultur aus einer (pseudo-)objektivierenden Perspektive zu verstehen sucht (quasi mit einem »Blick ins Herbarium«) oder ob man sich als selbst Performierender in die musikalischen Praxen vor Ort einzubringen und dadurch ein reflektiertes Innenverständnis zu gewinnen sucht, ändert an der komplizierten Situation nichts.

Das methodische Problem jeder Musikethnologie spielt auch in jedem filmischen Versuch eine Rolle, sich Musikkulturen anzunähern. Auch dazu bedarf es einer Analyse, einer Reflexion der Bedingungen, unter denen das Dargestellte steht und unter denen die filmische Aufbereitung geschehen kann. Filmische Darstellung bedarf der Analyse, ja, sie ist sogar eine. So unterschiedlich die Sujets der vier im Folgenden vorgestellten Dokumentarfilme¹ auch sind, so sehr gründen sie auf der Positionierung der Filme, der Filmemacher oder der Protagonisten gegenüber ihren Gegenständen. Ein erster Versuch erzählt von einer Reise durch eine äußerst heterogene nationale Musikkultur, nimmt dabei eine »naive« Haltung ein und zeigt am Ende eine nicht zu schließende Differenz zwischen den Interpretationen des Protagonisten und dem, was er vorgefunden hat. Der zweite Abschnitt schildert eine fast experimentell anmutende Konstellation, die wie in einem Happening elementare Bestimmungselemente musikalischer Praxis dekonstruiert und lesbar macht. Beide Filme sind in Deutschland angesiedelt, beide vermögen es, das so scheinbar Vertraute unvertraut zu machen, induzieren ein Nachdenken über Dinge, die uns

¹ Die Analyse zu SOUND OF HEIMAT erschien zuerst in *Lied und populäre Kultur* 58, 2013, die zu POLYPHONIA in: *Zeitschrift für Balkanologie* 49,1, 2013.

alltäglich erscheinen. Die beiden folgenden Kapitel thematisieren die Musikkulturen des Balkans. Der erste zeigt, wie der Export regionaler Musiken in einen letztlich ökonomisch angetriebenen Mechanismus der Verwertung einmündet, der das Spezifische in etwas anderes transformiert – ein Prozess, der auch in den Ursprungsländern zur Veränderung musikalischer Praktiken führt, die auch darauf ausgerichtet sind, sich mit der Internationalisierung und Ausbeutung des Eigenen auseinanderzusetzen. Der letzte Film der kleinen Sammlung führt den Zuschauer in eine Kultur hinein, die sich unter dem Druck von Industrialisierung, Modernisierung, Medialisierung und dem Dominantwerden anderer Kulturen schrittweise auflöst.

So sehr die vier Filme als ethnologische Versuche zu verstehen sind, so sehr vertrauen sie immer wieder auf die ästhetische Prägnanz und auf den verführerischen Zauber, den Musiken auslösen können. Man mag diese Beobachtung durchaus als Hinweis darauf nehmen, dass das Musikalische bei aller kulturellen Gebundenheit eine eigene Qualität hat, die sich auch über alle Fremdheit hinweg mitzuteilen vermag. Die Frage, ob Musik eine elementare und allgemein-menschliche Ausdrucksmöglichkeit ist, hat sich bei aller Ethnologisierung der filmischen Annäherungen an den Gegenstand damit nicht erledigt, soll das heißen. Die Faszination, die die Filme auslösen, beruht eben nicht nur auf dem Analytischen, sondern auch auf dem Musikalischen.

1. *Vom Singen und Machen oder Vom Kanon zur Volxmusik: Eine Reise durch die Realitäten gesungener deutscher Volksmusik (alter und neuer). Arne Birkenstocks und Jan Tengellers Film SOUND OF HEIMAT (BRD 2012)*²

Wenn einer eine Reise tut, um etwas zu lernen über die Kultur des Landes, in dem er unterwegs ist, so kann er das tun als Bildungsreisender, der bestens informiert ist, der Bücher gewälzt und Quellen studiert hat. Oder er kann sich dem aussetzen, was er vorfindet, Eindrücke sammeln, dem Zufall vertrauen und so auch alle Absurditäten und Widersprüche aufspüren, die es geben mag. Er kann aber auch als »naiver« Reisender antreten, um das, was ihm widerfährt, ungefiltert aufzunehmen, obwohl er mit einer methodischen Voreinstellung antritt. Hayden Chisholm, der Protagonist des musikalischen Roadmovies SOUND OF HEIMAT, nimmt eine Zwischenposition ein – er tut so, als sei er naiv, und er ist es doch nicht. Er ist Musiker, in Neuseeland geboren, aus einer Familie schottischer Herkunft, in Köln ausgebildet, fast perfekt Deutsch sprechend. Für den Blick auf deutsche Volksmusik, den der Film ausprobiert, ist es wichtig, dass Chisholm kein Deutscher ist, sondern jemand, der sich dem Feld wie ein Ethnologe nähern kann. Deutsche Volksmusikultur als fremde Kultur, SOUND OF HEIMAT als ethnographisch-filmische Studie³?

Chisholm nimmt sich nach eigenem Bekunden vor zu verstehen, warum die Deutschen ein Problem mit der Volksmusik haben, warum es ihnen peinlich ist, Volkslieder anzustimmen, vor allem im Ausland, und warum sie oft

² Zu Dank bin ich Britta Hartmann und Ina Wulff verpflichtet, die eine erste Version des Textes mit wichtigen Anmerkungen versahen. Dank gilt auch Philipp Kepper, der mir den Zugang zum Film ermöglichte.

genug nicht einmal die Texte beherrschen. Eine stillschweigend gesetzte These unterliegt der Reise Chisholms, die sich im Verlauf des Films immer deutlicher herauskristallisiert: Musik sei überall auf der Welt eine Ausdrucksform nationaler Identität, und wenn die Deutschen Schwierigkeiten haben, mit diesem Erbe volkstümlicher Kultur umzugehen, so seien es Nachwirkungen der Nazizeit, die Volkslieder als Mittel der Propaganda funktionalisiert hätten. Ob die These wirklich trägt, muss allerdings befragt werden (nicht nur in Bezug auf Deutschland, sondern auch auf andere nationale Kulturen wie die Englands oder Frankreichs). Es geht sicherlich nicht um den brutalen Zynismus, von dem der Buchenwald-Häftling Władisław Koźdoń erzählt: Wenn ein Häftling nach einem Fluchtversuch ins Lager zurückgebracht wurde, mussten die anderen Häftlinge »Alle Vögel sind schon da« anstimmen, ein Horror, wie er selbst anmerkt. Nein, diese Geschichten waren kaum bekannt, sie können darum auch nicht verantwortlich sein für das Absinken der Bedeutungen gesungener Volksmusik in der Nachkriegszeit. Nachfrage: Ist die Praxis des

³ Auf einer gewissen Ebene ist der Film mit *FULL METAL VILLAGE* (BRD 2006) über das Hardrock-Festival in Wacken von der jungen Koreanerin Sung Hyung Cho verwandt – auch dieser Film nimmt eine künstlich-ethnographische Haltung ein. Andere Filme, die ebenfalls auf die Begegnung oder Konfrontation von Musik-Kulturen und die daraus gewonnenen Möglichkeiten, die jeweils andere Kultur zumindest punktuell auszuhorchen, ausgerichtet sind, gehen nochmals andere Wege. Zwei Beispiele aus Österreich: Der sechzigminütige *BALKAN BLUES* (aka: *Balkan Blues - Die Wiener Tschuschenkapelle auf Balkantour*, Österreich 2009, Wolfgang Beyer) dokumentiert eine Reise, die eine vierköpfige Kapelle von in Wien lebenden Exilmusikern nach Kroatien und Bosnien, in Serbien, Mazedonien und Albanien macht; an allen Orten der Reise musizieren sie mit Kapellen, die sie vor Ort treffen (ähnlich, wie Chisholm sich darum bemüht, mit möglichst vielen Ensembles zusammen zu spielen). Hubert von Goisern startete 2007 die *Linz Europa Tour 2007-09*: Mit einem zur Bühne umgebauten Lastschiff samt Schubschiff und Wohnschiff, Band und Crew, schipperte er die Donau stromabwärts bis zum Schwarzen Meer und zurück nach Linz; er legte vielerorts an, um mit lokal bekannten Künstlern Konzerte an Bord zu spielen, bei freiem Eintritt für ein lokales Publikum an Land; die Tour wurde als Goisern Goes East auch als Film dokumentiert (Österreich 2009; auch als fünfteilige TV-Reihe). Zu den Vorüberlegungen, an deren Ende Chisholm als Protagonist von *Sound of Heimat* gewählt wurde, vgl. ein Interview mit Arne Birkenstock im *Kölner Stadtanzeiger* (21.09.2012).

Volksliedsingens überhaupt in den 1950ern verschwunden? Oder sind es die Jüngeren, die den Krieg als Kinder erlebt haben, die sich in den Adenauerjahren anderen Formen der populären Musik zugewendet haben, dem Schlager und später dem Rock'n'Roll, der Beat- und der Rockmusik? Die der breiten Kommerzialisierung der Populärmusik gefolgt sind und sich dem betulichen, manchmal gar dumpfen Traditionalismus der Heimatvereine und -verbände verweigerten? Die das Wirtschaftwunder, die sich abzeichnende Konsumgesellschaft und die gesellschaftlichen Umbrüche in den 1950ern mit neuen Sounds, mit anderen Rhythmen und Tänzen assoziierten?

Fragen ohne Antworten. Auch die Rolle, die das Singen bereits im 19. Jahrhundert gespielt hatte, als es darum ging, »das Deutsche« auch als der Nation gemeinsame kulturelle Praxis zu etablieren – all dieses liegt außerhalb des Interesses von SOUND OF HEIMAT. Der Film handelt nicht von der Geschichte des Singens von Volksliedern, dazu finden sich nur wenige ganz ungeordnete Anekdoten, die meist wenig aussagekräftig sind. Ähnlich unscharf ist die Bestimmung der musikalischen Qualitäten der Lieder, denen wir lauschen können – »volkstümlich-regionale Lieder« wäre eine genauere Beschreibung. Da finden sich dem Kanon zugehörige Lieder neben anderen viel jüngeren Datums und viel engerer Verbreitung. Die so schwierige Differenzierung zwischen »Volkslied« und »volkstümlicher Musik« spielt in der Darstellung des Films eben keine Rolle.

Ganz am Ende des Films wird noch ein Blick auf die Neubelebung deutschstämmigen Liedgutes geworfen – unter dem Vorzeichen von »Folk«: Erst im Zuge der Jugendrevolten der späten 1960er kam es zur Wiederentdeckung des traditionellen Liedgutes; das Regionale wurde zum musikalisch-ästhetischen Ausdruck einer Protesthaltung gegen das BRD-

System. Es waren allein im norddeutschen Raum Gruppen wie *Liederjan* (noch lebende Mitglieder stimmen gegen Ende des Films auf einem Segelschiff zwei ihrer Lieder an) oder die Hamburger Formation *Ougenweide*, Sänger wie Hannes Wader, Knut Kiesewetter oder Fiete Kay, die sogar das Niederdeutsche als Sprache ihrer Lieder wieder einführten. Man sprach vom *Deutschfolk*⁴, einer Musik, die vor allem von einem alternativ-linken Publikum rezipiert wurde und in der die Lieder der deutschen Protest- und Widerstandsbewegungen vor allem des 19. Jahrhunderts eine gewichtige Rolle spielten: Es ging auch um die andere, die aufrührerische Geschichte Deutschlands, die neu entdeckt werden musste.

⁴ Vgl. dazu Tom Kannmacher: »Das deutsche Volkslied in der Folksong- und Liedermacherszene seit 1970« (in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 23, 1978, 33–42); Mathias R. Schmidt: »The German Song-Writing Movement of the Late 1960s and 1970s« (in: *The Journal of Popular Culture* 13,1, Summer 1979, 44–54); Richard Nate: »Nachsehen, was mit der alten Linde wär...« Zum Umgang mit dem Volkslied in der Folkbewegung der sechziger und siebziger Jahre« (in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 39, 1994, 76–95). Vgl. als Überblick Florian Steinbiß: *Deutschfolk. Auf der Suche nach der verlorenen Tradition* (Frankfurt: Fischer 1984).

Die Deutschfolk-Bewegung hat sich inzwischen in eine Vielzahl regionaler Varianten mit musikalischer Mischformen weiterentwickelt und wird oft als *Neue Volksmusik* (auch allgemein *Volxmusik*, gelegentlich *Volkspunk*; gelegentlich war auch vom *Austropop* die Rede) bezeichnet, als Hinweis auf den Zusammenhang traditioneller Volksmusik und ihrer modernen Weiterentwicklungen und auf die gleichzeitige Abgrenzung zur kommerzialisierten und medialisierten (Massen-)Volksmusik. Vgl. zu dieser im gesamten deutschsprachigen Raum erkennbaren Musikpraxis Hermann Fritz: »Neue Volksmusik? Stilmischung zwischen Kleinkunst und Kommerz« (in: *Weg und Raum*. [= *Sommerakademie Volkskultur*, 3, 1994, Altmünster, Gmunden.] Hrsg. v. Walter Deutsch. [...] Wien: Sommerakademie Volkskultur 1995, 300–305). Vgl. zu den österreichischen Kontexten dieser Entwicklungen der letzten beiden Dekaden Kurt Luger: »Populärkultur und Identität. Symbolische Ordnungskämpfe im Österreich der Zweiten Republik« (in: *Medien-Kulturkommunikation*. Hrsg. v. Ulrich Saxer. Opladen: Westdeutscher Vlg. 1998, 115–138). Zum weiteren Umfeld vgl. *Regionale Stile und Volksmusikalische Traditionen in populärer Musik* (hrsg. v. Helmut Rösing [= *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 17, 1996]).

Aber es war eine verfremdende Neubelebung als »Folk«: *Folk* ist dann, wenn man hören kann, dass es sich einerseits um volkstümliche Musik handelt, die andererseits aber nicht von hier ist (oder die zumindest dem Gewohnten kontrastiert). Es kommt ein Moment des Fremdmachens ins Spiel, das die alte-neue Musik als anders erscheinen lässt und das darum eine Rezeption außerhalb der traditionellen Kontexte ermöglicht.

Eine andere Wendung nahm die Verarbeitung der traditionellen Musik und der neuen Lieder im Stil volkstümlicher Musik in der DDR. Eine der Stationen, an denen Chisholm auf seiner Reise haltmacht, ist eine Bandoneon-Fabrik im Vogtland. Er trifft auf den Musiker Rudi Vogel, der in der DDR-Zeit vor allem in den Hotels aufgetreten ist, in denen »die großen Brüder aus Rußland« zu Gast waren – nach genauer Kontrolle der Setlist und der einzelnen Texte. Lieder wie das höchst ironische »Chia, chia, chia, cho, Käse gibt's in der HO / lange Schlange muss'te stehn, aber Käse kriegst'e keen«, das er noch in der Fabrik anstimmt, gehörten dem unkontrollierten Privatraum an; die Zensur hätte nie zugestimmt, sie auch öffentlich vorzutragen. Vogel hatte in der DDR-Zeit das Musizieren aufgegeben; erst nach der Wende begann er wieder, das traditionelle Liedgut des Erzgebirges vorzutragen. Den Deutschfolk hat es seit den späten 1970ern im übrigen auch in der DDR gegeben (mit Gruppen wie *De Plattfööt* oder den auch im Westen bekannten *Folkländern*, die die alten Melodien neu intonierten und mit neuen Elementen u. a. aus dem Jazz unterzogen).

Volkslieder also als Elemente einer (neuen) Protesthaltung (und darum eher eingebunden in subkulturelle Praxen)? Als Elemente einer Gegenwehr gegen die kommerzielle Ausbeutung volkstümlicher Musik? Wenn Rudi Vogel im Biergarten vor einem Lokal das bekannte Steigerlied (»Glück auf,

der Steiger kommt«) und das »‘s ist Feierabend« anstimmt, zeigt der Film nicht nur die Musikanten, sondern enthält *reaction shots* auf die Gäste, die dem Vortrag lauschen – sie können einstimmen, nehmen Melodie und Text auf, als könnten sie wieder einschwingen in eine Musik, die sie biographisch begleitet hat, ohne dass es die Offizialmusik des Regimes oder des kommerziell orientierten Musikfernsehens gewesen wäre (das bis heute mit Formaten wie dem *Großen Abend der Volksmusik*, dem *Musikantenstadl* und ähnlichem die Plattenindustrie bewirbt und zugleich einer überregionalen Standardisierung der Musiken zuarbeitet⁵).

Die These, der der Film zuzuarbeiten scheint, wird so zumindest brüchig. Eines wird schnell klar: Das Nationale entfaltet sich sprachlich, thematisch und musikalisch als Vielfalt des Regionalen⁶. Die Reise beginnt in Köln, wird im Allgäu fortgesetzt, führt über Bamberg, das Erzgebirge und Mitteldeutschland bis in den hohen Norden nach Flensburg. Chisholm, dessen Stimme mehrfach die eigene Reise kommentiert und deren Sujet zu benennen sucht, spricht immer wieder von »den Deutschen«. Doch die Gäste der Stadtviertelkneipe »Weißer Holunder«, in der jeden Sonntag

⁵ Verwiesen sei insbesondere auf das *Antistadl*, die sich selbst als Gegenentwurf gegen das als »Fernsehvolkstümelhampelstadl« bezeichnete *Musikantenstadl* bezeichnen, Volksmusik gleich mit »x« (*VolXmusik*) schreiben und mit den Künstlernamen zweier ihrer Protagonisten – Marihuanne (David Saam) und Kiffael (Christoph Lambert) – auf die Respektlosigkeit und ironische Renitenz ihrer Annäherungen an volkstümliche Musik hinweisen; vgl. die Homepage der Initiative, URL: http://www.antistadl.de/cms/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 (Stand: 01.03.2014).

⁶ Dass es neben den musikalischen Kleinszenen, von denen der Film erzählt, auch einen ganz anderen, sich auch musikalisch artikulierenden Mainstream gibt, demonstriert der Film eher zufällig, als Chisholm in Jena den gröhrenden Zuschauern eines Fußballspiels (Deutschland-Argentinien, Ergebnis: 4:0) entgegenkommt; dass er allerdings »Hallo, ihr deutschen Brüder« als Gegenstimme gegen die trunkene Nationalbegeisterung und die Fluten von Nationalflaggen anstimmt, wirkt einigermassen präventiv (und macht deutlich, dass ihn nicht die deutsche Massenkultur interessiert, sondern die musikalische Kleinkunst in gesellschaftlichen Nischen).

kollektiv gesungen wird, nennen schon zu Beginn des Films das Lied »En unserem Veedel« als das Lied, das sie als schönstes und regional besonderes ansehen würden. Übertragbar ist das nicht. Schon im Münsterland würden andere Titel genannt werden. »Die Deutschen« erweist sich im Verlauf des Films immer wieder als synthetische Fiktion, gleich auf mehreren Ebenen.

Der *Sound of Heimat* ist vielstimmig und vielgestaltig, in jeder Hinsicht. Regional. Subkulturell. Und auch musikalisch. Chisholm trifft auf Musiker, die Elemente des traditionellen Volksliedes stilistisch mit anderem kombinieren, mit einer Mélange von Rap (auf einer Performance der Kölner Band BamBam Babylon Bajasch), Hip-Hop, Jazz und Balkan-Pop (in einer Performance des »Antistadls« in Bamberg), mit dem Kabarett (in einem Lied der Wellküren, dreier Schwestern der bekannteren Formation Biermösl Blosn, die mit ihren eigenen Kompositionen in den Stilen der volkstümlichen Musik – aber nicht nur dieser! – weit über Bayerns Grenzen hinweg bekannt geworden sind), mit Elementen irischer Musik (im Spiel von Liederjan), mit fast experimentell anmutender, Stilelemente aus Jazz und Pop integrierender Musik der vormaligen Rocksängerin Bobo: Sie performiert in einer Kirche in Gräfenhainichen nahe Wittenberg ihre Lieder nicht nur mit einem präparierten Harmonium, sondern sogar mittels eines

Zu den Bedeutungen und Nutzungen der Volksmusik in der Praxis der Nazi-Propaganda vgl. Thomas Phleps: »Was bedeutet: Aufarbeitung der ›Musikerziehung‹ in NS-Deutschland« (in: *Kultureller Wandel und Musikpädagogik*. Hrsg. v. Niels Knolle. Essen: Die Blaue Eule 2000, 235–276 [Musikpädagogische Forschung 21.]); Britta Sweers: »The Power to Influence Minds: German Folk Music During the Nazi Era and After« (in: *Music, Power, and Politics*. Ed. by Annie J. Randall. New York [...]: Routledge 2005, 65–86). Zu den komplexen Beziehungen des Volksliedes zu nationalistischen und allgemeinen politischen Horizonten vgl. auch einen kleinen Artikel zu *Sound of Heimat*, den Oliver Koch in der *Jungle World* (46, 15.11.2012) veröffentlicht hat. Eine eigene Überlegung wäre die Beobachtung wert, dass der Film immer wieder zeigt, welche Rolle das Erlebnis von Zusammenhalt und Geborgensein des einzelnen in einer kleinen musizierenden Gemeinschaft darstellt, dass er also eine spezifische Inszenierungsform des Musikalischen präsentiert, die scharf gegen Massenveranstaltungen wie die im Text erwähnten Volksmusiksendungen des Fernsehens abgegrenzt sind. Dem werde ich hier aber nicht nachgehen.

Megaphons (»Die Gedanken sind frei«). Eine der musikalisch berührendsten Szenen des Films gehört der jungen Frau, die ganz am Ende des Films unter den Abspanntiteln nach einem deftigen Tanzlied der Antistadl-Musikanten eine nie gehörte Fassung der ersten vier Strophen von »Der Lindenbaum« (»Am Brunnen vor dem Tore«, Text: Wilhelm Müller, Musik: Franz Schubert, Bearbeitung: Friedrich Silcher) singt. Dass die Lieder nicht in einer puristischen »Ursprungsform« vorgetragen werden, sondern Material für eine nicht enden wollende Flut brikolierender, manchmal gar hybridisierender Aneignung sind, sie in immer neuem musikalischem Gewand präsentieren, ist eine der auffallendsten Qualitäten des Films und selbst Teil einer weiteren, allerdings nur impliziten These, der der Film folgt.

Darum auch gehören zwei zunächst irritierende Szenen zum Thema des Films. Da sind zum einen hundert chinesische Kinder, die auf dem Stelzenfestival mit traditionellen chinesischen Instrumenten deutsche Kinderlieder spielen (»Alle Vöglein sind schon da«). Und da ist kurz vor dem Ende des Films eine kurze Szene, in der Chisholm in schottischer Tracht eine deutsche Melodie auf einer Sackpfeife (*bagpipe*) spielt, auf einer Wiese, ganz allein (»Morgen muss ich fort von hier«). Hybridisierung im deutschen Sprachraum ist nur das eine; ihr steht eine globale Aneignung deutscher Volkslieder gleichberechtigt zur Seite. Eine Suche nach »Ursprüngen«, nach einer authentisch-traditionellen Form muss angesichts dieser internationalen musikalischen Praxen illusionär bleiben.

Ganz zu Beginn des Films, in einer weiten Aufnahme, der Gewandhaus-Chor Leipzig, er stimmt »Wenn alle Brunnlein fließen« an. Der Chor ist im Halbrund wie zu einer Konzertveranstaltung aufgestellt. Doch wird die Suggestion eines Chor-Konzerts sogleich unterbrochen, der Chorleiter

Gregor Meyer wendet sich direkt an die Kamera, ein imaginäres Publikum im Saal ansprechend. Das Szenario erinnert an Zoltan Spirandellis Zwölfminüter DER HAHN IST TOT (BRD 1988) nach einem französischen Kanon, in dem Spirandelli als Leinwandfigur das Publikum in Gruppen aufzuteilen sucht, die dann im Kinosaal das Lied intonieren sollen (und es bei zahllosen Vorführungen auch tun). In SOUND OF HEIMAT ist dieser Beginn von Bedeutung, weil er die kurz aufflammende Suggestion, man werde sich fortan mit kanonisierten und institutionalisierten Aufführungsformen von »Heimatmusik« (vor allem Volksliedern) beschäftigen, sofort als Illusion demontiert. Der Chor tritt nach einem im Bus gesungenen »Ännchen von Tharau« noch einmal auf, in der Mitte des Films, als sie für Chisholm, der sie noch einmal auf dem Stelzenfestival im Vogtland getroffen hatte, das Abschiedslied »Morgen muss ich fort von hier« anstimmen. Ein langsamer Rundschwenk lokalisiert die Szene vor der Scheune, in der das Festival stattfindet, und vor einer weiten Hügellandschaft. Auch hier mag sich die Illusion einer kontrollierten Konzertaufführung nicht einstellen, auch hier überlagert das Performative alle formale Ordnung – mehrfach muss der Vortrag unterbrochen werden, weil Gelächter die Musiker aus dem Gesang herauswirft.

Fast immer geht es um kollektive Aufführungsformen, nicht Performances von Musikern, denen das Publikum gegenübersteht. Das Mitsingen, die Adressierung der Zuhörenden, das wie selbstverständlich wirkende Einschwingen von Älteren und Jüngeren in den musikalischen Vortrag und sogar das Tanzen als Aneignung der Musik durch das Publikum findet sich allenthalben. Die Biermösl Blosn spielen zum Tanz auf, Chisholm und eine der Wellküren finden sich zum Rundtanz – eine Szene, die auch das Fest als einen Ort zeigt, an dem Volksmusik mit der ganzen Körperlichkeit der Tanzenden rezipiert wird. Das Kollektive ist ein Bestimmungselement

volkstümlicher Musik, scheint der Film zu suggerieren. Wenn Chisholm gelegentlich an einem Waldrand für sich allein ein Lied intoniert, mit kurzen auf seinem Saxophon gespielten Phrasen ausschmückt, ist dies eine ganz ungewöhnliche Situation (und es mag signifikant sein, dass die Szene mit einem Voice-Over unterlegt ist, in der Chisholm über das nachzudenken versucht, was er erlebt hat).

Chisholm ist selbst Jazzmusiker, Reisender, Lernender und performierender Musiker gleichzeitig. Immer wieder sucht er sich in den Vortrag anderer miteinzubringen, nimmt melodische Phrasen auf oder setzt eine zweite Stimme dazu. Die so wichtige Rolle des Performativen auf der Seite der Musiker ebenso wie auf der des Publikums, die Kollektivität des Geschehens, die Hybridisierung und kreative Weiterbearbeitung der bekannten Grundelemente – alles dies kennzeichnen das Volksmusikalische als eine Form musikalischer Praxis und gerade nicht als bares Abrufen eines standardisierten Kanons.

Das Volkslied gelte als »verstaubt«, merkt Gregor Meyer einmal an. Der Film zeigt allerdings, dass es eine Fülle musikalischer Techniken der Entstaubung gibt und dass diese Musiken nicht einem einheitlich-konservativen Milieu zugehören, sondern vielmehr in einem subkulturellen Kontext neu verortet werden können. Die Antistadl-Musikanten treten in einem Studentenkeller auf, und die Zuhörer tanzen vor der Bühne der wie entfesselt aufspielenden Musiker in selbstgewählten ebenso wilden und unregulierten Tanzformen, oft sind die Tänzer allein. Entstaubung auch historisch, in einer unübersehbaren Vielfalt subkultureller Kontexte endend: Rainer Prüß (aus der Liederjan-Gruppe) erzählt am Ende von den politisch-ästhetischen Kontexten des Protestes, die zu einer Neuproduktion des Volksliedes seit den späten 1960ern geführt haben. Vor allem Bobos Lieder

transformieren Altbekanntes zu einer nie gehörten Kunstform. Und gleich zu Beginn führt die Reise zu dem Projekt »Jodeln und Wandern mit Loni Kuisle«, bei dem eine Gruppe Interessierter in die Allgäuer Berge aufsteigt und mehrstimmigen Jodelgesang einübt – eine Selbsterfahrungsübung an den Grenzen zu einer alternativ-esoterischen Praxis, auf eine vorindustriell anmutende Einheit von Mensch, Identität, Gesang und Natur zielend (die zumindest in den zahlreichen Landschafts- und Naturaufnahmen des gesamten Films lesbar ist und manchmal auch in schwärmerisch gefärbten Äußerungen Chisholms aufscheint, wenn er etwa von »German Soul Music« oder von der »Innerlichkeit« deutscher Volksmusik spricht). Das alles ist aber nicht homogen, sondern zutiefst unterschiedlich, vielfältig, ja: sogar zersplittert. Volkstümliche Musik lebt, möchte man fortsetzen, aber es ist eben kein einheitliches »Die Deutschen«, in das hinein man das, was der Film zusammenträgt, generalisieren könnte.

»Tiefverborgen in dieser Musik ist das Gefühl von Heimat«, resümiert Chisholm am Ende; und die Melancholie in vielen der Lieder, die er gehört hat, sie gehöre wohl dazu, »hier in Deutschland«. Gegen das zu Beginn vom Protagonisten bekundete Erkenntnisinteresse zeigt der Film aber: Eine »deutsche Volksmusik« in einem unifizierenden, das Nationale betonenden Sinne gibt es gar nicht (wie man wohl in allen anderen Nationen auch eine tiefe regionale Differenzierung antreffen würde). »Das Deutsche« zeigt sich auf Chisholms Reise als Ensemble von Regionalem und subkulturell Differenziertem, zumindest im Musikalischen aber sicher nicht als imaginär-nationalistische Realität. Gerade der unaufgelöste Widerspruch zwischen Chisholms Versuch, das spezifisch Deutsche auf seiner musikalischen Reise zu finden, und der regionalen und stilistischen Vielfalt des Gefundenen, die sich gegen jede Vereinheitlichung sperrt, ist eine der großen Qualitäten des Films, der die Fragen eines informierten, neugierigen und kritischen

Zuschauers stimulieren kann, ohne dass der Film auch nur ansatzweise Antworten geben könnte.

Die »ethnologische Naivität«, in der Chisholm seine Reise antritt, bleibt so blind. Zu Beginn hatte er sich selbst als »Heimatlosen« ausgegeben, der die Welt bereist habe auf der Suche nach musikalisch »Ursprünglichem«. Angesichts der Realität einer regional und sozial hochdifferenzierten musikalischen Praxis, angesichts der Strategien des Mischens und Brikolierens, Ironisierens, Hybridisierens, Dekonstruierens, Artifizialisierens, auf die er in SOUND OF HEIMAT allenthalben trifft, an denen er selbst teilnimmt und für die er doch weder eine Sprache noch einen analytischen Zugang findet, fällt ein – mehrfach im Film auch ausgestelltes – narzißtisches Moment um so stärker auf, in dem die Befangenheit und Fremdheit des Protagonisten seinem Gegenstand gegenüber bis zum Ende aufbewahrt bleibt.

An der Fülle und Vergnüglichkeit der Funde, die er auf seiner Reise macht, ändert das nichts – die Fröhlichkeit der Musizierenden springt verlässlich auf die Zuschauenden über. Der Film tourte nach seinem Kinostart monatelang durch die Kinos. Es mag kurios anmuten, aber es werden aus diversen Kinos Szenen berichtet, in denen das Publikum begann, lauthals in die Lieder des Films einzufallen, mitzusingen. Die Texte der meisten Lieder sind wie beim Karaoke per Untertitel beigegeben, das erleichtert's! Doch auch dieses ist vielleicht nur ein Zeichen dafür, dass das kollektive Singen sogar im Kino einen Raum hat...

2. Zwischen Abenteuer, Happening und sozialem Experiment: Klaus Betzls Film ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT (BRD 2012)

I.

Die Geschichte der Musik ist nicht allein eine Geschichte der musikalischen Formen, sondern auch eine Geschichte der wandernden Barden, der singenden Vagabunden und der fahrenden Sänger. An eine Umwelt gewöhnt, in der Musikalisches jederzeit verfügbar ist, muss man sich eine Realität, die ohne die technischen Medien der Reproduktion und Verbreitung lebte, mühsam vorstellen – als eine Wirklichkeit, in der Selbstgesungenes, sakrale Musiken bei den kirchlichen Veranstaltungen, vielleicht Militärkapellen, die zu Marsch und Tanz aufspielten, vielleicht regionale Tanzkapellen die musikalische Aufführung immer als etwas Besonderes aus dem Alltag herausstellten. Die musikalische *performance* schwamm wie eine Insel im vorbeiziehenden Alltag, sie war eine Enklave der Zeit, ein Moment der Anderswirklichkeit. Es waren Feste und es waren kirchliche und herrschaftliche Orte, an denen das Musikalische institutionalisiert, zum festen liturgischen Bestandteil des Geschehens und zu einem Element der sozialen Bedeutungen wurde. Aber da waren auch jene unberechenbaren anderen Momente, in denen Musik das Regiment der Zeit übernahm, für einen kurzen Einbruch der Alltagsroutinen zumindest.

Kann man das Wunder dieser überraschenden Unterbrechung des Vergehens der Alltagszeit heute noch hervorbringen? Ja, behauptet Klaus Betzls faszinierender kleiner Film, der von einer musikalischen, zwischen sozialem Experiment und experimenteller Selbsterfahrung der Musikerinnen

changierenden Reise erzählt, wie man sie wohl nur im Sommer antreten kann. Vier Musikerinnen, alle Ende der Zwanzig, beschließen, zu Fuß durch die Bundesrepublik zu ziehen, ohne einen Pfennig Geld in der Tasche, ausgerüstet mit Isomatten, Schlafsäcken und dem Nötigsten, was man auf der Walz braucht. Es gilt, sich mit der Musik der Vier Essen und Nachtlager zu verdienen. Die vier jungen Frauen haben keine Verträge, sie sind nicht auf Tournee, sondern auf einer Wanderung, deren Stationen nicht einmal genau festlegen. Sie gelangen in Orte, die sie nicht kennen, suchen Plätze, wo sie sich aufbauen können, oder sprechen einzelne an, in deren Gärten oder Häusern sie musizieren. Sie wollen kein Geld verdienen, bieten nur ihre Musik als Tauschobjekt an.

Von einer eigenen Kraft angetrieben, ziehen sie von Ort zu Ort. Die Wanderung selbst kulminiert in einer langen Einstellung aus dem Fenster eines Ausflugschiffes, auf dem die Vier musizieren – ein Bild, das die Regensburger Uferpromenaden zeigt, die Autos, die auf der Straße im Hintergrund vorbeifahren, die Verkaufsstände in Ufernähe. Die Bewegung des Schiffes hat keinen fokalen Ankerpunkt, es folgt niemandem, sondern scheint sich schwerelos voranzubewegen. Eine Bewegung, die keinen Anlass hat (außer dem der Wanderung) und kein Ziel zu verfolgen scheint. Das Bild ist eines in einer ganzen Reihe anderer Bilder und Szenarien, die eine symbolische Strategie ganz in das Visuelle verlagert, die die Erzählung des Films trägt. Einmal haben die Musikerinnen Aufstellung am Waldrand genommen; vor ihnen fällt das Land sanft ab; gegenüber, auf der anderen Seite des Tals, sieht man eine gewaltige Klosteranlage; bis zu sechshundert Nonnen hätten dort gelebt, erklärt die Sängerin, die aus Bayern stammt und die Einzelheiten kennt. Nein, sie begeben sich in der Filmerzählung nicht in das Kloster hinein, sondern stimmen hier, in Ansicht des Klosters, ihr Lied an.

Das mag verwundern, weil das Motiv der Pilgerreise ein anderes Tiefenthema des Films ist. Es geht den Musikerinnen auch um das Heraustreten aus ihrem beruflichen und privaten Alltag und um eine Selbsterfahrung, die sie ohne die Wanderung nicht machen könnten. Eine der jungen Frauen spricht einmal von »Reinigung«, die sie erfahre. Es ist nicht allein die Erschöpfung des Körpers, die sie meint, und es ist auch nicht allein das Heraustreten aus dem eigenen Alltag oder die Auslieferung an die Unbilden von Natur und Wetter, sondern eine tiefere Konzentration auf die Musik und die so unvermittelte Begegnung mit Anderen, die zufällig in ihr Leben treten. Manchmal gerät die Begegnung mit den Gastgebern zu einem fast intim anmutenden Austausch über früher Erlebtes und Erlittenes, über Krankheiten und Beschädigungen – und die Angerührtheit der Erzählerin berührt ihrerseits.

Die Nähe der Reise zu den tieferen Motivationen des Pilgerns werden im Film sehr früh vorbereitet. Der Weg führt an Heiligenstatuen und Kreuzen vorbei, die im Münsterland so zahlreich die Wege über das Land säumen. Das Alter der Statuen und die Modernität der Bilder werden dabei mehrfach in Kontrast zueinander getrieben: Pkws und Lkws fahren vorbei, scheinen die Ruhe der steinernen Skulpturen zu stören; eine kleine Bildmontage zeigt eine Marienskulptur, deren Blick auf den Betrachter der Skulptur so gänzlich in eine unbeachtete Leere geht, dass man sich fragt, ob nicht die Kamera (und mit ihr die vier Musikerinnen) die Frage stellen, wem dieser steingewordene Blick eigentlich gilt.

Eines der Tiefenmotive des Films ist die Nähe zur Natur, die sich immer wieder einstellt, gewollt oder ungewollt. Es ist vor allem im ersten Teil des Films ein wiederkehrender Bildtypus, der im Vordergrund in größter Schärfe Halme, Dolden und Ähren zeigt; im in Unschärfe verschwimmenden

Hintergrund erahnt man die Tiefe der Landschaft. Die Weite des Landes wird zum Geheimnis, zur Andeutung abgesenkt. Manchmal setzen die Bilder das so gewohnt werdende Szenario, bevor sich die Wanderinnen durch das Bild bewegen. Der so regelmäßig verwendete Bildtypus wird fast zu einem Symbol des Verfahrens, in dem die Frauen ihren Versuch durchführen – im Kleinsten ein Großes zu suchen, der Perfektion der musikalischen Stücke die Weite und Schönheit des Landes entgegenzustellen. Weil es auch um das Eintauchen in die sommerliche Natur geht, sind die Pausen, die das Quartett macht, so wichtig, Pausen, in denen geprobt wird, und Momente des Ausruhens, gar des Schlafs im wäldlichen Schatten. Hier gibt es kein Publikum, hier ist die Gruppe bei sich. Darum auch geben die anfänglich so vielen Aufnahmen der Schuhe einen verdeckten Hinweis auf die Mühseligkeit der Wanderung.

Die Lieder, die die Vier singen, handeln von Heimat und Liebe, erklärt eine einmal. Und sie suchten die Nähe zu den Mundarten und regionalen Traditionen der Landschaften, die sie durchwandern. Der Film zeigt, dass all dieses keine Naivität ist, sondern ein höchst artifizielles Projekt: Nicht nur, dass die Lieder in einer musikalischen Art vorgetragen werden, die allein auf Grund der klassischen kammermusikalischen Instrumentierung und des Kunstvortrags der Sopranistin ungewohnt ist und sich so gar nicht in die Vorstellung »volkstümlicher Musik« fügen will, sondern auch, weil der Film die Wanderung der Frauen in Bildern zeigt, die deutlich der romantischen Darstellung der Natur verpflichtet sind. Es sind die Aus- und Durchblicke, die die Frauen in der Tiefe des Raums anordnen; manchmal sind sie durch Büsche und Bäume wie in einem Vignettenbild gerahmt, stehen noch im sommerlichen Schatten, während sich hinter ihnen die Weite der Felder und der Wälder am Horizont ergießen. Selbst diese visuelle Spur ist ironisch gebraucht; einmal sehen wir die Vier bei einer Probe vor einer kleinen

Verweilhalle im Wald proben; eine Fahrradfahrerin ist wohl zufällig vorbeigekommen, stehengeblieben, sie lauscht, bricht wieder auf, schiebt das Fahrrad ein paar Meter, als wolle sie nicht stören, steigt wieder auf, verlässt das Bild.

II.

Anders als in der normalen Musik-Aufführung sind es nicht anonyme Andere, die den Liedern lauschen, sondern Besondere. Man merkt oft, dass nach dem Ende der Lieder der Applaus verhalten und schüchtern ist, als falle auf, dass ein Klatschen wie im Konzertsaal unangemessen ist. Kehrt die Musik hier zumindest manchmal zu einer nicht-entfremdeten *unitas* von Kunst-Musizierenden und Zuhörenden zurück? Oder ist die unmittelbare Begegnung eines Quartetts mit einem oft kaum größeren Publikum eine Art von Happening, in dem die Begegnung von Musik mit den Zuhörern reflexiv gebrochen wird? Auch die Distanz, die bei den Straßenkonzerten zwischen den Vier und einem (nie gefilmten) Publikum der Passanten herrscht, ist vielleicht ein Indiz für die Unsicherheit der Begegnung zwischen Alltag und Kunst; wir sehen nur die wenigen, die an die Gruppe herantreten und ein Geldstück in den geöffneten Violinkoffer werfen.

Im zweiten Teil, der das Tempo zurücknimmt, kommt der Film auch auf die Mühseligkeit des Experiments zu sprechen. Es regnet, kaum jemand ist auf der Straße, ein Bauer weist die jungen Frauen ab. Es mag Neugier erregen, dass die Vier – zumindest der filmischen Erzählung folgend – die dörfliche Bevölkerung schneller gewinnen können als die alleinwohnenden Bauern; mag es daran liegen, dass die Themen der Gruppe – Natur, Liebe, Heimat,

Mundart etc. – in den Dörfern von größerer Bedeutung sind als bei den Landwirtschaftern? Immerhin könnte man argumentieren, dass die Wohn-Inszenierungen der Gastgeber der Musikerinnen zwar vielleicht Regionalität noch im Ausnahmefall mit ihren Möbeln realisieren, dass die meisten aber den Vorbildern aus Katalogen entstammen, bis zum Extremfall einer modernistisch-kitschigen Wohnzimmerschrank-Skulptur, vor der die jungen Frauen Aufstellung nehmen; die Zuhörer sitzen ihnen gegenüber, sowohl das Quartett wie den Schrank betrachtend-bestaunend. Natur wird zum Sehnsuchtsgegenstand, möchte man das Argument verlängern, wenn sie in Distanz gerät oder gar verloren ist. Auch hier ist ein ernstes Augenzwinkern im Spiel, das den Blick auf den Film immer wieder in Tiefen aufreißt, die weit über den reinen Bericht hinausgeht.

Die Wiederherstellung des so unvermittelten Einbruchs in die Alltagswirklichkeit, von der eingangs die Rede war, ist nur ironisch zu einzuordnen – als ein im Grunde melancholischer Versuch, Kunst und Realität einander anzunähern. Wenn die Vier in einem Garten vor vier oder fünf Älteren aufspielen, so drängt sich auch der Eindruck einer Unangemessenheit des Verhältnisses der technischen Perfektion des Vortrags und der Kleinheit des Publikums auf. Oft gehören die Zuhörenden einer Klientel an, die sicherlich nicht in kammermusikalische Konzerte gehen wird. Im zweiten Teil zeigt der Film ein Gespräch, in dem die Vier vier Männern (in einer bayerischen Gaststätte) gegenüber sitzen und ein mühsames Gespräch zu führen versuchen («A wie Anna, B wie Barbara, CD wird noch gemacht, E wie Eva und F wie Friederike» ordnen sie sich ihre Namen zu). Und einmal (im ersten Teil) kredenzt ein Hobby-Brenner ihnen wenige Schlucke eines selbstgemachten Obstbrandes, die Einzigartigkeit und den Wert des Getränks hervorhebend – hier sind es die Musikerinnen, die nicht zu verstehen scheinen, dass es auch ihrem Gastgeber um einen

eigentlich ästhetischen Wert geht, den es zu bewahren gilt und mit dem man sparsam umgehen sollte. Ironische Unangemessenheit kulminiert kurz vor Schluss des Films, als die Vier Aufstellung in einem winzigen Bagel-Shop in Regensburg nehmen; der Laden ist mit den Vieren vollständig gefüllt; während ihres Vortrags macht die Inhaberin Bagels fertig, die die Vier am Ende verzehren. Sie haben sich ein Essen erspielt; aber die Bedingungen der Aufführung unterlaufen den uns so vertrauten Kunstanspruch vollständig.

Der erste Teil des Films trägt die Anmutungen einer romantischen Reise, die die Kunst in die verborgensten Winkel über das Land trägt. Getragen von einer reinen Naivität, euphorisch, die Kunst in Landschaft und Natur einschmiegend, ganz auf den höheren Zweck des Einswerdens von Leben, Handeln und Umgebung ausgerichtet. Im zweiten Teil nun tritt der sozialexperimentelle Charakter in den Vordergrund, kontrastiert dem ersten, entlarvt die Vorstellung einer alle Reserven des Alltags unterlaufenden Einheit von Kunst/Künstlern und Publikum. Die *performances* des Quartetts stellen die Zuwendung des Publikums nicht unvermittelt und ungebrochen her; und die Vorstellung, dass die Aufführung von Kunst quasi eigenmächtig eine eigene Insel des Kunstgenusses im Fluss des Alltags herstelle, erweist sich schnell als Schimäre. Es gehört zur experimentellen Logik des Projekts, dass sich das Zuhören nicht von alleine herstellt, sondern dass es Teil eines komplizierteren sozialen Kontraktes der Vier und der Anderen ist: Das Zuhören ist in vielen einzelnen Stationen der Reise auf eine sanfte und unmerkliche Weise gar kein freiwilliges Innehalten in den Vollzügen des Alltags, sondern selbst Teil eines Tauschgeschäftes. »Das Angebot ›Kost & Logis‹ gegen Musik könnte man ja hier auch anders formulieren: Wenn ihr uns beherbergt, dann spielen und singen wir für euch! Eine reine, nicht fordernde Gastfreundschaft ohne ›musikalische Bezahlung‹, als wohlmeinende Reaktion auf den Anblick von vier erschöpften jungen

Frauen, die ein Dach über dem Kopf suchen, erscheint fast als unmöglich... Es drängte sich doch hier und da der Eindruck auf, das Musizieren sei notwendiger Bestandteil des ›Deals‹ und müsse also absolviert werden«, schrieb mir ein Freund⁷, und er verwies auf eine spürbare Peinlichkeit, die sich im Sitzarrangement der Zuhörenden und vor allem in den Beifallsbekundungen ausdrückt.

Willst Du den Apparat an Regeln, der die soziale Wirklichkeit konstituiert und kontrolliert, herausfinden, musst du sie verletzen – erst in der Übertretung der Regel wird sie selbst greifbar, sagt eine der Richtungen der Alltagssoziologie. ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT geht einen raffinierten Weg, um am Ende den auch kritischen Impuls zu finden, der dem Projekt zugrunde lag: Denn natürlich drängt sich die Frage auf, ob die Vorstellung der Unvermitteltheit von Kunstgenuss und Heraustreten aus den Routinen des Alltagslebens selbst ein Ideologem ist, Teil des Wegsperrens der Kunst in ein gesellschaftliches Reservat. Es ist die Frage, »inwieweit nicht jeder ›klassische Kunstgenuss‹ auch in größerem sozialem Rahmen nur auf vermeintlicher Freiwilligkeit basiert, ist er doch meist institutionalisiert und in den entsprechenden Gesellschaftsschichten innerhalb des Freizeitmanagements eingebunden, als notwendige Dosis an ›Hochkultur‹ sozusagen. Das Publikum der Vier muss sich zwischen dem institutionalisierten Kunstmusikhören und einem aus dem Tausch Unterkunft-gegen-Musik entstehenden Tauschverhältnis positionieren. Keiner reagiert mit Desinteresse oder setzt sich zur Wehr, niemand gewährt aber auch Unterkunft, ohne die musikalische Gegenleistung anzunehmen.

⁷ Brief von Ingo Lehmann v. 28.07.2012; ich habe den Film mit ihm zusammen gesehen und lange mit ihm darüber gesprochen. Welche Beobachtungen und Thesen des vorliegenden Artikels von ihm oder von mir stammen, mag ich oft nicht entscheiden. Im erwähnten Brief wirft Lehmann die Frage nach der Genrezugehörigkeit des Films auf – und plädiert für »musikalisches Road-Movie«, was mir einleuchtet, dem ich hier aber nicht weiter nachgehe.

Niemand spricht dem Projekt der Vier seine Ehren- und Ernsthaftigkeit ab – doch ob es wirklicher Musikgenuss ist oder ein Hineintreten in eine institutionalisierte Rolle, die der über alle Klassen hinweg gefestigten Aura der Kunstmusik entspringt, das lässt der Film offen.

Vielleicht ist es die Anwesenheit der Kamera, die auch das Publikum diszipliniert, das mag man als Zuschauer nicht zu entscheiden. Sicherlich ist der Film mit Interviews durchsetzt, die *en face* in die Kamera hinein geführt werden. In den Szenen aber, die die Begegnung mit den Anderen zeigen, bleibt die Kamera versteckt; es sind manchmal winzige Blicke, die zeigen, dass die Anwesenden sich der Präsenz der Kamera bewusst sind. Nur ein einziges Mal – als es gelungen ist, an einem Hauseingang den Einlass zu gewinnen – wird die Kamera selbst adressiert: Die Sängerin wendet sich um, geht ein paar Schritte auf die Kamera zu, hebt den Daumen, als wolle sie signalisieren: Gelungen is's! Die so einzigartige Szene, während der wir die Frau im Hauseingang nie zu Gesicht bekommen, ist für den Aufbau des Gesamtfilms wichtig, weil sie dokumentiert, dass das, wovon erzählt wird, öffentliches Geschehen ist, nicht allein auf dem Kontakt der Musikerinnen mit ihren Gastgebern beruht, sondern unter Beobachtung steht. Die Vier haben die Kamera dabei, die man sicher auch als Instrument der Kontrolle und als Insignum der Autorität der Medien oder auch nur als zusätzliche soziale Rolle bedenken muss. Die eigentlichen Versuchspersonen sind nicht die Musikerinnen, auch das wird im zweiten Teil des Films klar, sondern diejenigen, denen sie begegnen.

III.

HIKING SONGS («Wanderlieder«, aber auch »Wandernde Lieder«) ist der englische Titel des Films, der nicht allein über ein Sujet berichtet, sondern in seiner Bildgestaltung, Montage und Argumentation das Geschehen in tiefere Bezüge einrückt. Klaus Betzls Film berichtet über ein künstlerisches Projekt und ein soziales Experiment gleichzeitig. Er nutzt die Traditionen romantischer Bildnerie, reiht die Wanderung der vier Musikerinnen in eine viel ältere ikonographische und naturmythologische (deutsche) Tradition ein; er lokalisiert das Projekt vor dem Hintergrund der Pilgerreise und ihrem Horizont von Selbsterfahrung; er deutet mehrfach einen Diskurs über die Kommerzialisierung und Entfremdung der Beziehungen zwischen Musikern klassischer Ausbildung und ihrem Publikum an; und er illustriert den Einbruch von Kunstmusik in einen Alltag von Anderen, die so wenige Beziehungen zu dieser Art von Musik zu haben scheinen, dabei die Voraussetzungen des experimentellen Designs des Unternehmens selbst reflektierend. Der Film, der in drei von Thema und Rhythmus verschiedene Teile gegliedert zu sein scheint (ein erster, schneller Teil, der ganz der Reise und den Auftritten der Vier gewidmet ist, ein zweiter, langsamerer, der die Mühseligkeiten der Reise und die Beziehungen der vier Musikerinnen zu ihren Publika akzentuiert, und ein dritter, der das Unternehmen in Regensburg zum Ende bringt), ist – bei aller Ernsthaftigkeit – immer in einer sympathiegetragenen Ironie vorgetragen.

Der Film beginnt und endet mit einem kleinen Konzert in einer Barockkirche. Die Musik der Vier tritt hier in einen vertrauten Kontext ein, den sie für die Dauer einer sommerlichen Reise verlassen hatte. »Danke für's Mitsingen!«, beendet die Sängerin ihren Vortrag, selbst darin ironisch

augenzwinkernd ausgreifend auf eine Form der Teilhabe von Publikum an Musik, die heute in Schlager- und Popmusik eher zu finden ist als in der Kunstmusik.

3. *»Uns sind nur die Eier geblieben«: Stefan Schwieterts Film BALKAN MELODIE (Schweiz/Bulgarien/Rumänien 2012)*

BALKAN MELODIE, der neue Musikdokumentarfilm Stefan Schwieterts, erzählt von einer doppelten Reise – einer, die der Lebensarbeit des 1925 geborenen Musikethnologen, Musikverlegers, Radio-Journalisten und Hobby-Musikers Marcel Cellier und seiner Ehefrau Cathérine folgt, und einer zweiten, die ihn heute an die Orte führt, die mit Celliers Arbeit verbunden sind. Zahllose Fahraufnahmen, historische und neue, interpunktieren und rhythmisieren den Film, als sollten sie die Bewegung aufnehmen, der die Celliers gefolgt sind und der auch Schwietert folgt, in einer allerdings ganz anderen Motivation, mit anderen Fragen ausgestattet. Fasziniert von der so nahen und entfernten Sphäre der rumänischen und bulgarischen Musik sind beide. Doch so sehr die einen auf die Sammlung und auf die Entdeckung des musikalisch Einzigartigen aus waren, fragt der andere nach dem Wesen dieser Musiken und danach, wie sich die politische Geschichte in sie hinein auswirkte.

Die Arbeit von Marcel und Cathérine Cellier

Die erste Reise: Der 1925 geborene Marcel Cellier kam als Vizedirektor einer Erz- und Metallfirma 1950 zum ersten Mal nach Osteuropa, um dort Rohstoffe für seine Firma einzukaufen; schon damals begleitete ihn seine spätere Frau Cathérine. Bereits auf dieser Reise, erzählt Cellier, sei die Faszination an den so anders anmutenden Klangwelten Rumäniens, Bulgariens und anderer Länder des damaligen Ostblocks erwacht, die Faszination auch an Instrumenten wie Panflöte, Cymbalom, Taragot, Cobza usw., die man im Westen schlicht nie gehört hatte. Cellier kaufte sich ein Tonbandgerät (zunächst ein Telefunken, später eine Nagra), machte erste Mitschnitte vor allem auf rumänischen Hochzeiten. In gewisser Weise begab er sich auf die Spuren von Béla Bartók und Zoltán Kodály, die Anfang des 20. Jahrhunderts die osteuropäische Musik der Bauern und der Dörfer zu dokumentieren begonnen hatten; Cellier war allerdings mehr an der Musik der nicht oder wenig sesshaften Zigeuner interessiert, nahm auch andere Performances auf. Im Lauf der Jahre kamen so Tausende von Aufnahmen zustande, die trotz zahlloser Platten- und CD-Editionen z. T. bis heute unveröffentlicht sind. Dokumentation als Ergebnis der Sammelarbeit war aber eher Abfallprodukt. Cellier bereitete seine Aufnahmen schon früh als Radiosendungen auf, montierte sie oft noch vor Ort und sandte die sendefähigen Bänder in die Schweiz – das Radio der Suisse Romande versendete seit 1960 wöchentlich eine halbstündige Sendung (u. d. T. *De la Mer Noir à la Baltique*); andere Sender wie ORTF, Radio France, France-Musique, der Westdeutsche Rundfunk, Radio Bremen oder der Bayerische Rundfunk schlossen sich dem an.

Als Cellier 1968 den 26jährigen Panflötenspieler Gheorghe Zamfir aus dem Dorf Gaesti in den südlichen Karpaten kennenlernte, wurde aus dem von Sympathie getragenen Journalisten ein Agent, der Zamfir 1969 (oder 1970, wie der Film behauptet) aus einem Kontrakt herauskaufte, der jenen an ein Restaurant in der Schweiz band, und ihn selbst unter Vertrag nahm. Zamfir erzählt, er habe einen prophetischen Traum gehabt, die Panflöte zusammen mit einer Orgel zu spielen, Cellier gibt das gleiche als seine eigene Idee aus. Sie realisierten das Projekt, obwohl Cellier noch nie vorher Orgel gespielt hatte, in einer 45minütigen, durchgängigen Session und Aufnahme – und die Platte wurde ein Welterfolg; sie war die erste Produktion eines eigenen Plattenlabels *Disques Cellier*, das Cellier 1971 zu genau diesem Zweck gegründet hatte. Weitere Platten und Tourneen, die das Duo bis nach Australien führten, schlossen sich an. Schließlich kam es gegen Ende der 1970er Jahre wohl aus finanziellen Gründen zum Zerwürfnis, das bis heute nicht beigelegt wurde. Zamfir arbeitet heute als Professor an einer Musikhochschule in Bukarest, bildet dort Panflötenspieler(innen) aus, der Film zeigt ihn mehrfach in seinem Unterricht.

Bereits 1975 erschien ebenfalls bei *Disques Cellier* unter dem Titel *Le Mystère des Voix bulgares* die erste von insgesamt vier Aufnahmen des *Bulgarian State Radio & Television Female Vocal Choir*, die ihrerseits weltweit zum Erfolg wurden – vor allem, nachdem das englische Independent-Label 4AD zwei Re-Kompilationen der Aufnahmen (1986 und 1988) gemacht hatte, die von Nonesuch in den USA und Philips für den Weltvertrieb lizenziert wurden –, gar in die amerikanischen Charts eingingen; 1989 (ausgegeben 1990) erhielten Cellier und der Chor für diese Platten einen Grammy-Award. Zahllose Rechtsstreitigkeiten trübten den Erfolg, weil die Musik oft ohne Nennung der Quellen und ohne Zahlung von Tantiemen für Werbespots, Filmvertonungen u. ä. benutzt wurde.

Cellier trat die Nutzungsrechte an amerikanische Major-Labels ab, die den Chor für einige Jahre erfolgreich vermarkteten, dann aber wieder fallenließen.

Cathérine Cellier hat ihren Mann auf allen diesen Reisen begleitet. Sie betreute oft die Aufnahmegерäte und machte eine Fülle von Photos und 8mm-Filmaufnahmen. Schwietert greift massiv auf dieses Material zu, wenn er die Geschichte der Celliers erzählt, so immer wieder den Rahmen einer nur aus autobiographischer Erzählung gespeisten Lebenserinnerung sprengend. Es sind zudem Zeitungsausschnitte und eine große Anzahl von Wochenschau- und TV-Aufzeichnungen, gelegentlich mit einer Art Nachrichtensprecherstimme unterlegt, die darauf hindeuten, dass große Teile dieser Geschichte öffentlich wahrgenommen wurden, in öffentlichen Auftritten zu ihren Höhepunkten fanden. Als Rahmen dienen Aufnahmen im Haus der Celliers, kurze Gespräche, immer wieder Bilder, die den 85jährigen vor seiner Musikanlage zeigen, suchend, sich hörend in die alten Aufnahmen verlierend.

Eine Unzahl von Fahraufnahmen interpunktieren die einzelnen Segmente, aus denen der Film komponiert ist. Grob folgt er der Lebensgeschichte Celliers, unterschneidet sie aber mit aktuellen Episoden (Einleitung / die Zamfir-Episode / ein Zwischenstück mit Ioan Pop und der Gruppe Grupul Iza / die Le-Mystère-des-Voix-bulgares-Episode / die Episode des Gypsy-Pop mit der Gruppe Mahala Rai Banda / Finale). Schon diese Aufsicht auf die Gesamtgliederung des Films zeigt, dass er keine Hommage an Cellier oder gar ein biographischer Film ist, sondern dass er Segmente, die mit seiner Geschichte verbunden sind, mit anderen Stücken kontrastiert, sie relativiert und sie in den Horizont einer Frage hineinstellt, die über das Interesse an Cellier weit hinausgehen. BALKAN MELODIE wiederholt die

Reisen Celliers nicht, sondern nimmt sie als historische Ausprägungen einer Annäherung an die Kulturen des Balkan, und er befragt und historisiert sie. Wenn der Film denn eine Biographie ist, so ist er dem Biographierten gegenüber kritisch, bei aller Sympathie.

Als Unterbrechungen und immer wieder neue Hinleitungen zu Orten, Musikern und Themen dienen die Fahrten. Alte Aufnahmen, die oft menschenleere Straßen und Wohnviertel und Pferdefuhrwerke zeigen und zu denen das Voice-Over erzählt, dass die Leute im Lande aus Angst nicht mit westlichen Touristen sprechen wollten; und neue Bilder, die die »neuen« Metropolen Bukarest und Sofia erfassen und dabei immer den Eindruck großer Flüchtigkeit machen, als sollten diese Bilder den Eindruck einer Fremdheit einfangen und wiedergeben, der sich heute ebenso schnell einstellt wie vor vierzig oder fünfzig Jahren. Manche Bilder zeigen die Landschaften, die unberührt vorüberziehen – und erst wenn die Stimmen der bulgarischen Frauen sich über die Hügellandschaft eines langen Schwenks wie die Nebelschwaden im Bild legen, kommen Bild und Musik für einen Moment zusammen, geraten in Deckung. Dann aber erfasst erneut die Ruhelosigkeit von vorher die Fahraufnahmen wieder, auf einer manchmal atemlos wirkenden Bewegung zu den nächsten Protagonisten, die in Dialog mit der Kamera treten.

Die Musik Rumäniens und Bulgariens als hybride Form

Es geht also um die Fragen, die BALKAN MELODIE seine zwischen Cellier-Biographie und heutiger Musikkultur alternierende Struktur geben und die das Ziel ausmachen, zu dem die doppelte Reise hinführen soll. Die alten

Aufnahmen von Performances gehören bereits der zweiten Reise an, die Schwieterts Film antritt, auf der es oberflächlich um die Frage der Authentizität geht, um den Status dieser Entdeckungen. Hat Cellier archaische Formen der Musik aufgetrieben und für den Westen zugänglich gemacht? Oder ist er einer »entwickelten Form« von Folklore auf der Spur, die zwar ihre Wurzeln in der volkstümlichen Musik Rumäniens und Bulgariens hat, die sich aber in vielerlei Hinsicht aus diesem ursprünglicheren Kontext längst gelöst hat? Gehören Zamfir und der Frauenchor der Volksmusik an? Nein, die Antwort, die der Film gibt, ist klar: Nein, das ist keine Folklore, sondern eine besondere Form der Kunst- bzw. Unterhaltungsmusik, die sich nur aus den politischen Bedingungen der kommunistischen Diktatur erklären lässt. Nicht nur die Landwirtschaft und die Industrie wurden kollektiviert, sondern auch die musikalische Volkskultur, die damit ihrer latent systemkritischen Impulse und Potentiale beraubt wurde.⁸ Eine Szene des Films zeigt Ioan Pop und seine Gruppe in dem Privathaushalt eines alten Bauern, der jahrelang im Gefängnis gesessen hatte, weil er sich gegen die Enteignung seines Hofes gewehrt hatte. Die Musiker spielen ein improvisiert wirkendes Stück, zu dem der Text intoniert wird: »Das Kollektiv hat unser Stroh gestohlen / Jetzt haben wir nur noch unsere Eier / Meine Mutter sagte: Mit drei Promille kann mein Mann nicht mehr / Gefickt sei die Mutter des Kollektivs!« Die Texte der Lieder nach der kommunistischen Inbesitznahme der Musikkultur standen unter Kontrolle, verherrlichten die Tugenden des sozialistischen Subjekts. Eine aus

⁸ Die These, dass sich die Volksmusik Bulgariens während des kommunistischen Regimes massiv verändert habe und dass Musiker als kulturelle Außendarstellung der staatlich kontrollierten Musik- und Kulturszene aufgetreten seien und als Indikatoren einer politischen Veränderung Bulgariens interpretiert werden könnten, findet sich auch Donna Anne Buchanans Buch: *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press 2006 [= Chicago Studies in Ethnomusicology]).

Alltagserfahrung stammende Kritik oder Verhöhnepipelung des Systems wurde unmöglich.

Am auffälligsten ist die Vereinnahmung der Volkskultur durch die zentralen Herrschaftsinstitutionen am Beispiel der musikalischen Aufführungsformen. Die *Hora* – ein Zirkeltanz, bei dem sich die Tänzer an den Händen halten, einen Kreis bilden und im gemeinsamen Takt jeweils drei Schritte vor und einen zurück machen – wurde traditionellerweise auf Festen und Hochzeiten im dörflichen Kontext, oft in privaten oder halbprivaten Räumen getanzt. Im Rahmen der kommunistischen Kulturpolitik wurde sie zum Kernelement nationaler Kulturinszenierung, aus dem Kontext von dörflichem Fest und Hochzeit herausgebrochen und in die Kulturhäuser, Veranstaltungshallen und großen Arenen verlagert; aus dem sich spontan formierenden Rund der Tänzer wurde eine Inszenierung auf der Bühne. Es waren große, vor allem weibliche Tänzergruppen, die in Trachten auftraten; und es waren Musiker, die vom Staat bezahlt wurden. Der Film berichtet von einem Besuch Breschnjews, der schon am Flugplatz von fast 50 Tänzerinnen begrüßt wurde, die ihm im Halbrund die Ehre erwiesen; und auch später schien er von horatanzenden Gruppen eingehüllt und permanent begleitet gewesen zu sein. Im Gefolge dieser neuen, staatlich verordneten und organisierten Nutzung der *Hora* kommt es zur Auflösung der ursprünglichen dörflichen Einheit von Musikern und Zuschauern/Zuhörern, die jederzeit in den Kreis der Tanzenden eintreten konnten – den Musikern und Tänzern auf der Bühne stand nun die Masse des Publikums gegenüber, die die Aufführung nur noch als Schauende rezipieren konnten.

Zahlreiche historische Fernsehaufnahmen von Shows unterstreichen den Charakter des Inszeniertseins. Und manche Aufnahmen machen gar den Eindruck, als sollten die Aufnahmen die Musiker als Stars vorführen, darin

den Promo-Videos der westlichen Musikindustrien nicht unähnlich. Der Film zeigt Bilder von Tracht tragenden Frauen, die im Garten sind und an einer Schaukel spielen, die einen Abhang hinunterlaufen und sich gelegentlich zum Gesang formieren. Oder wir sehen Bilder des Panflöte spielenden Zamfir, die – bei durchlaufender Musik – von Bildern Zamfirs und seiner Musiker auf einer Wiese abgelöst werden, mit klarer Konzentration auf Zamfir, den Star der Angelegenheit. Wir sehen zudem alte Fernsehshows, die sogar kindliche Sänger vor einem Riesenpublikum auftreten lassen. Irritierend bleibt eine Loge, in der die Parteiobere über dem Rest des Publikums thronen und nach dem Auftritt der Musiker ungerührt Beifall spenden.

Man mag diese Entwicklung als Entfremdung kennzeichnen. Allerdings führte sie unter Umständen auch zu einer Professionalisierung der Musiker. Insbesondere der Staatliche Frauenchor, der das Ende des Kommunismus überlebt hat und bis heute existiert, rekrutierte seine Sängerinnen aus einem gewaltigen Repertoire an Bewerberinnen, von denen nur die wenigsten aufgenommen wurden. Stimm- und Gesangsausbildung folgten. Das Repertoire des Chors scheint auf den ersten Blick auf archaische Formen der Musik zurückzuweisen, die bis in die Antike zurückklagen. Tatsächlich aber vollzog der Chor unter der Hand eine radikale Modernisierung – einheimische Komponisten schrieben auf der Basis alter Chorsätze neue Musiken für ihn, die mit zahlreichen Formelementen der Musik-Moderne durchsetzt waren und sich so als zumindest partielle Ausprägung einer bulgarischen Musik-Avantgarde lesen ließen, die sich unter der Tarnung der Traditionalität des Repertoires artikulieren konnte. Der Chor setzt diese Bewegung bis heute fort; der Film zeigt Auszüge aus einer Probe, die anschaulich illustriert, wie kunstvoll auch die neuen Stücke Elemente modernen Chorgesangs aufnehmen.

Der Film zeichnet die Widersprüche der rumänischen und bulgarischen Musikkultur auf, lässt sich nicht auf eine vielleicht versöhnliche Zusammenschau ein. So zeigt er immer wieder auch Szenen einer ursprünglicheren Integration der Musik in das Alltagsleben. Wir sehen einen Bauern, der auf einem vom Pferd gezogenen Heuwagen vom Feld nach Hause fährt und lauthals vor sich hin singt. Wir sehen einen Lastwagen, auf dessen Ladefläche ein ganzes Blasensembel Platz genommen hat, das im abendlichen Sonnenschein auf dem Weg in ein Dorf ist (von einer Rotte begeisterter Kinder begleitet). In einem der glücklichsten Momente des Films stimmen die Frauen des Mystère-Chors in einem Bus ein improvisiert wirkendes Stück an, das sich so gar nicht in den Rahmen der Profi-Auftritte zu fügen scheint, in dem sie sonst agieren.

Natürlich gibt es Gegenbewegungen und Fortschreibungen. Der eine Weg: Der Bauernsohn Ioan Pop, der sich ohne Kenntnis der Noten schon als Kind das linkshändige Spiel auf der Violine beibrachte, gründete 2000 die Gruppe Grupul Iza, mit der er die traditionellen Formen neu beleben will, weil sie in der kommunistischen Zeit beschädigt, ja sogar zerstört worden seien. Die Aufnahmen, die Pop auf einem dörflichen Friedhof inmitten buntbemalter, geschnitzter Holzkreuze zeigen, mit denen der in der nordöstlichen rumänischen Provinz Maramuresch lebende Musiker eingeführt wird, nehmen das Stichwort der verschwundenen Authentizität der rumänischen Volksmusik zum ersten Mal auf. Wenn der Friedhof am Ende noch einmal gezeigt wird, ist er lesbar geworden nicht als melancholischer Hinweis auf eine verloren gegangene Ursprünglichkeit der Musik, sondern als Hinweis auf eine permanente, nicht umkehrbare Veränderung der Musikkultur selbst, die hier, bei den Alten, ihren Ursprung hatte. Dass es unmöglich ist, sie wiederherzustellen, ist bis dahin auch klar geworden.

Einen anderen Weg geht Aurelio Ionita und seine Band Mahala Rai Banda, die modernen Balkan-Pop (bzw. Gypsy-Swing) spielt, eine Musik, die auch im Westen zunehmend Anhänger findet. Beide gehen fast gegensätzliche Wege, auch wenn sie sich auf die gleichen Wurzeln berufen. Beide müssen sich am Markt durchsetzen, keiner von beiden ist durch staatliche Finanzierung gesichert. Nach der Vereinnahmung der Musik durch das kommunistische Regime folgt diejenige durch die kapitalistische Logik des Erfolgs und die Zwänge kommerzieller Verwertung. Schon Zamfirs Erfolg lässt sich nicht als Effekt seiner Virtuosität erfassen. Vielmehr bediente er mit seinen Klängen ein westliches, geradezu exotisch anmutendes Bedürfnis nach Ursprünglichkeit, fast sakral wirkender Meditativität und Entweltlichung (der Film gibt den Hinweis, Zamfir habe geschmackliche Erwartungen der Späthippie-Zeit erfüllt – und der darum nicht im Kontext der rumänischen Panflötenmusik, sondern im Kontext westlicher Popkultur beschrieben werden muss, möchte man fortsetzen). So, wie die propagandistischen Funktionen, die der Musik in der Zeit des kommunistischen Regimes zugemutet wurden, sich letztlich im Imaginären von nationaler Identität und herrschaftlicher Inszenierung realisieren, so tritt die Musik nach dem Fall des Ost-Systems in den symbolischen Warenkreislauf kapitalistischer Regime ein, bleibt dem Imaginären (von tiefenästhetischen Erwartungen, Geschmack, innergesellschaftlicher Differenzierung etc., am Ende eines geldwerten Erfolgs beim Publikum) auch dann verhaftet. Wenn James Last mit Gheorghe Zamfir ein Fernsehkonzert gibt, wird Zamfir vollends in den Horizont kitschiger westlicher Unterhaltungsmusik eingerückt, sein Können wird in Besitz genommen und in einer Musikkultur ästhetisch und ökonomisch ausgebeutet, der er gar nicht zugehört hatte. Der Film zeigt aber eben auch: Die Hybridisierung der traditionellen Musik findet in mehrere Richtungen

gleichzeitig statt, die Produkte sind nicht homogen. Avantgardistische Kunstmusik wird mit traditionellem Chorgesang amalgamiert, Balkan-Musik nimmt Elemente des westlichen Pop auf, wird gar zu exotisch anmutender Musik in westlicher Rezeption.

Zwischen Dokumentation und Analyse: Musikdokumentarfilm als ethnographische Methode

Auch die Arbeit Celliers gerät so in einen kritischen Blick, weil er – bei aller unzweifelhaften Begeisterung für die Musik – sie in den Westen exportierte und dort marktgängig gemacht hat. Neben die Funktion des Dokumentierens tritt eine (verborgene oder offene) Ausbeutung des Könnens der Musiker und der Stilistik der Musik gleichzeitig. Schwieterts Film geht einen anderen, von Celliers radikal unterschiedlichen Weg, ist sensibel für die Transformationen und Hybridisierungen der Balkan-Musik – und ist so näher an der Realität der Musikkulturen, als es ein letztlich kolonialistisch-registrierender Zugang wie der der Celliers es je sein könnte. Der Respekt für die Arbeit der Celliers bleibt dennoch präsent. Zu viele Szenen des Films zeigen Erinnerungen und das Ehepaar bei der Durchsicht von Dias, Zeitungsausschnitten oder beim Abhören alter Aufnahmen (Detailaufnahmen eines laufenden Spulentonbands erinnern mehrfach daran, dass wir es des öfteren mit Reproduktionen längst vergangener Performances zu tun haben). BALKAN MELODIE ist aber kein Film des Erinnerns geworden, sondern sucht – wie der Engel der Geschichte – einen Blick von heute in die Vergangenheit.

Auf die Frage nach einer wie auch immer gearteten historischen oder sozialen Authentizität der Musiken verzichtet er am Ende ganz, steht ihr sogar zunehmend skeptisch-ironisch gegenüber. Wenn der trotz seiner enormen Erfolge verarmte Zamfir nach zwei Dritteln des Films von der »reinigenden Kraft der Panflötenklänge« schwärmt, gar die Balkan-Musik als Basis für eine neue Weltmusik ausgibt, mit der es gelingen könne, die heutige Welt von »musikalischem Schmutz« und den satanischen Klängen von Rock'n'Roll, Jazz, Diskotheken und ähnlichem zu befreien, dann wirkt die Äußerung nur noch als abstruses, fundamentalistisches Gespenst – die musikalische Praxis der Balkan-Musik hat sich längst weiterentwickelt. Gegen Ende kommt einer der Protagonisten darauf zu sprechen, dass es manchen Musikern möglich sei, »für die Seele« zu spielen, als gehe es dann nicht mehr um die Formen der Musik und um traditionelle Aufführungspraxen, sondern um das Performative selbst. Diese Qualität, dieses Aufgehen im Moment des Musizierens hat sich bei aller historischen Veränderung erhalten, viele der meist kurzen Musikstücke, die BALKAN MELODIE anspielt, beweisen es zur Genüge.

4. Eine sterbende Musikkultur. Björn Reinhardts und Eckehard Pistricks Film POLYPHONIA – DIE VERGESSENEN STIMMEN ALBANIENS (BRD 2011)

Das Innere Albaniens ist auf der kognitiven Weltkarte fast aller Deutschen weiter entfernt als Kalifornien auf der anderen Seite der Erde. Es mag mit der jahrelangen Abschottung des Landes in der Zeit der Diktatur Enver Hoxhas und seiner Erben (1976–1990) zusammenhängen, dass das Land

von Geheimnissen umwittert war und für viele nur durch viel ältere Fiktionen erschlossen wurde (vor allem Karl Mays *Durch das Land der Skipetaren* [1888] hat wohl die Vorstellungen über Land und Leute nachhaltig bis in die Gegenwart befördert⁹). Selbst die Öffnung des Landes 1990 hat die in Deutschland verbreiteten kollektiven Bilder des Landes kaum verändert (von der Vorstellung abgesehen, dass mit den Albanern eine neue Migration von latent kriminellen Fremden eingesetzt habe). Das Innere Albaniens ist bis heute für Reisende kaum erschlossen – faktisch immer noch gegen das umgebende Europa isoliert. Allerdings zeigt POLYPHONIA, ein Film über die traditionelle Musikkultur des Landes, dass es eine einseitige Abschottung ist: Gerade die Jungen verlassen das Land, auf der Suche nach Arbeit und nach Anschluss an die modernen europäischen Kulturen. Es nimmt nicht wunder, dass der Film am Ende von einer Reise der Älteren zu ihren Freunden und Kindern nach Griechenland erzählt, von den Schwierigkeiten, den nach wie vor der Grenzübertritt bereitet, von der Mischung zweier verschiedener Lebensstile, als die Alten und die Jungen zusammenkommen.

Es sind gerade die Brüche, die Kontraste und Konflikte, die Widersprüche zwischen dem Alten und dem Neuen, um die herum Björn Reinhardt und Eckehard Pistrick ihren Film erzählen. Der Titel verweist darauf, dass die albanische Musikkultur gegenüber den (west-)europäischen

⁹ Vgl. Schmidt-Neke, Michael: »Von Arnauten und Skipetaren. Albanien und die Albaner bei Karl May« (in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 24, 1994, 247–284) sowie die dort angegebene Literatur. Vgl. dazu auch: Schmidt-Neke, Michael: »Pseudologia phantastica und Orientalismus. Albanien als imaginäre Bühne für Spiridon Gopcevic, Karl May und Otto Witte« (in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft*, 2006, 151–183). Zur Vorstellungsgeschichte Albaniens vgl. Arapi, Lindita: *Wie Albanien albanisch wurde. Rekonstruktion eines Albanienbildes* (Marburg: Tectum 2005; zuerst als Diss., Wien 2001). Zur Rezeption Albaniens in der Kunst vgl. Hudhri, Ferid: *Albania and Albanians in world art* (Athens: Giovanis 1990).

Musiktraditionen von großer Eigenständigkeit ist. Sie wird als gelebte und praktizierte Gesangskultur von den Älteren bis heute ausgeübt. Aber sie ist in Auflösung begriffen, begünstigt und beschleunigt durch die nur mündliche Überlieferung der Texte und der oft improvisierend variierten musikalischen Ausdrucksformen. Selbst die Tatsache, dass die UNESCO die besondere Art dieser mehrstimmigen Volksmusik im Jahre 2005 als immaterielles Weltkulturerbe anerkannt hat, kann den Prozess ihres Verschwindens nicht aufhalten. Der polyphone Gesang Albaniens wird nur als museale Musikform aufbewahrt werden können – ein Widerspruch, den der Film von Beginn an selbst thematisiert: Er zeigt die Lebendigkeit des Singens und seine intime Verklammerung mit heutiger alltäglicher Erfahrung der Singenden; und er trägt zugleich dazu bei, das, was die beiden Filmemacher haben erfassen können, aufzubewahren und es so dem kollektiven Gedächtnis hinzuzufügen (also: der Musealisierung des Dargestellten zuzuarbeiten). Dass Eckehard Pistrick Musikethnologe ist (an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) und dass die Vorarbeiten zu diesem Film im Rahmen einer Feldforschung entstanden¹⁰, mag das

¹⁰ Pistricks Buch/CD-Kombination *Versteckte Stimmen* (Halle: Destinatio-Verlag [2008] [Ed. Decus.]), eine Art »wissenschaftlichen Reisetagebuchs«, ist eine der wichtigsten Vorarbeiten zu *Polyphonia*. Das Projekt, in dem die Vorarbeiten zu dem Film stattfanden, war »Aural and Visual Representations of Albanian Identity« betitelt; die Ergebnisse liegen inzwischen auch gedruckt vor: *Audiovisual media and identity issues in Southeastern Europe* (ed. by Eckehard Pistrick, Nicola Scaldaferri and Gretel Schwörer. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011). Vgl. dazu auch Pistricks Aufsätze »Celebrating the imagined village. Ways of organizing and commenting local soundscapes and social patterns in South Albanian feasts« (mit Gerda Dalipaj, in: *International Journal of Euro-Mediterranean Studies* 1,2, 2008, 163–191), »Whose is the song? Fieldwork views on multipart singing as expression of identities at South Albanian borders« (in: *Balkan border crossings. First annual of the Konitsa summer school*. Ed. by Vassilis Nitsiakos [...]. Berlin: Lit 2008, 358–381), »Singing back the kurbetlli. Responses to migration in Albanian folk culture as a culturally innovative practice« (in: *Anthropological Notebooks* 16,2, 2010, 29-37) und »A fading musical memory? National identity construction in Lab epic songs« (in: *Albania. Family, society and culture in the 20th century*. Ed. by Andreas Hemming [...]. Wien [...]: Lit 2012, 187–205 [Studies on South East Europe. 9.]).

Moment der Dokumentation einer sterbenden kulturellen Praxis unterstreichen, die es schon bald nicht mehr in dieser Vielfalt geben wird.

Selbst die beiden Protagonisten, um die herum die Erzählung des Films versammelt ist, sind durch einen Widerspruch gebunden: Der eine (Anastas) ist orthodoxer Christ, der andere (Arif) Muslim: Sie sind befreundet, obwohl der Konflikt der Religionen (sowie die Tatsache, dass Hoxha Albanien zum ersten »atheistischen Staat« erklärt hatte, was zu einer massiven Verfolgung aller Religionen führte) zur Geschichte des Landes dazugehört¹¹. Beide sind Ziegenhirten. Beide lieben die Musik. Und beide kommunizieren sogar singend mit ihren Tieren. Die so besondere Klangwelt des polyphonen Singens setzt aber das singende Kollektiv voraus – darum auch sind die Zusammenkünfte das dramaturgische Zentrum, um das herum sich die Besonderheiten gruppieren, die die Hervorbringung des Gemeinsamen überhaupt erst erfassbar machen. Sieben Männer sitzen in der Runde, trinken Kaffee und Raki; Arif stimmt eine Melodie ein; die anderen setzen ein, setzen dem Lied einen vielstimmigen tiefen Halteton entgegen (einen sogenannten Bordun-Ton, wie wir ihn auch aus der Glocken-, Orgel- oder Drehleiermusik kennen) – und erst jetzt vereinigt sich das Kollektiv im Klang. Der Film zeigt die Vielfalt der Alltagsarbeiten, die alle Beteiligten erledigen müssen; und er setzt jene Situationen des gemeinsamen Singens als Momente der Ruhe, als fast meditative Inseln im Fluss des Arbeitens dagegen. Es ist nicht die Meditation einzelner, sondern es sind ganze Gruppen, die im Klang zueinander kommen. Das individuelle Singen der beiden Helden mit ihren Ziegen ist nur eine Vorform, die erst in der

¹¹ Dass die albanische Bevölkerung seit dem Zweiten Weltkrieg unter Herrschaftsverhältnissen gestanden hat, wird im Film einmal von einem der Hirten als nur ironisch kommunizierbare Umkehrung erzählt – während man im Krieg als Helfer oder Sympathisant der Partisanen verfolgt wurde, wurde man es danach als Helfer der italienischen bzw. deutschen Besatzungsmacht.

Gemeinschaft zu ihrer endgültigen Entfaltung kommt (auch wenn die Glocken der Ziegen bereits jene isopolyphonen Klangwelten¹² aufzunehmen scheinen, die später im Gesang entfaltet werden).

Der Film braucht fast zwanzig Minuten, bis er zum ersten Mal dieses Klanggeschehen zeigt (und wenn man an eine filmische Dramaturgie der Retardation denkt, an eine Phase der Vorbereitung und Einstimmung, dann wird der Eindruck später durch einen der Sänger bestätigt, der im Interview davon spricht, dass ein Lied erst reifen müsse, bevor man zusammen den erstrebten gemeinsamen Klang erzeugen könne und einander musikalisch verstehe – eine Phase, die auch dem gelingenden Gespräch vorausgehen müsse). Bis zu jener ersten Versammlung zeigt der Film die Dorfbewohner bei der Arbeit, kurze Interviewstücke und stimmungsvoll komponierte, das Pittoreske der Bergwelt des oberen Shpati in Mittelalbanien einfangende Landschaftsaufnahmen. Arbeit: das ist das Hüten und später das Verkaufen der Ziegen, das Beladen von Eseln, das Schleifen von Beilen, die Bereitung des Essens. Die Musikszenen stehen der Szenenfolge wie Ruhepole entgegen (und gehören dennoch ebenso zum Tagesablauf wie Phasen eines gemeinsamen Gebets). Und es sind nicht nur die Männer, die diese Gesangsform anstimmen – eine Szene zeigt eine Gruppe von Frauen, die ähnliches anstimmen (auch die Geschlechterrollen sind im Umbruch, erzählt

¹² Zur Isopolyphonie vgl. Tole, Vasil S.: *Folklori muzikor. Iso polifonia dhe monodia* ([Permbledhje studimesh etnomuzikologjike.] Tiranë: Shtëpia Botuese Uegen 2007) sowie die Dokumentation, die im Rahmen des UNESCO-Projekts *Safeguarding Albanian Folk Iso-Polyphony: A Unesco Masterpiece of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity* entstanden ist – Tole, Vasil S.: *Inventory of performers on iso-polyphony* (Tirana: Albanian Music Council 2010, URL: <http://www.isopolifonia.com/Other%20docs/Inventory%20of%20Performers,%20on%20iso-polyphony.pdf>, Stand: 01.03.2014. Vgl. zudem die *Isopolyphonia*-Datenbank, URL: <http://www.isopolifonia.com/>. Zur albanischen Musikkultur vgl. Emerson, June: *The music of Albania* (Ampleforth: Emerson Edition 1994) und Shetuni, Spiro J.: *Albanian traditional music. An introduction, with sheet music and lyrics for 48 songs* (Jefferson, NC [...]: McFarland 2011).

der Film eher hintergründig; doch dies sei hier ausgespart).

Die Lieder thematisieren den Alltag und die Veränderungen, die ihn am Ende grundlegend umformen werden. Es ist vor allem die Emigration der Jüngeren, die in Gesprächen und Liedern vielfach angesprochen wird. Anastas, dessen Kinder in Griechenland sind, singt einmal: »Die Alten haben ihr Leben geändert/ Und die Jugend bleibt in der Ferne/ Oh weh! Oh weh!/ Klagt ihr Armen, denn Kummer naht.« Das Land selbst ist vom Rest des Landes abgeschnitten, mit modernen Verkehrsmitteln kaum zu erreichen. Es soll zwar eine Straße gebaut werden (der Film zeigt mehrfach die Bauarbeiten), doch wird sie die schleichende Zerstörung der Familien- und Nachbarschaftsbindungen im Dorf nicht aufhalten können. Wenn der Bürgermeister des Dorfes über die touristische Erschließung der ganzen Gegend spekuliert, die mit der Straße ermöglicht werde, mutet das angesichts der Alltagsrealität der Dorfbewohner nachgerade grotesk an.

So sehr das bisher Gesagte darauf hindeuten könnte, die traditionellen Formen des Zusammenlebens im Dorf als einen vorindustriellen Idealzustand zu feiern, so sehr unterminiert der Film diesen Eindruck vor allem in der Figur einer alten Frau, deren Hütte abgebrannt ist. Sie hat sich aus gefundenen Resten und Stoffstreifen mühsam ganz allein eine Art Sommerhütte gebaut. Wie sie den kalten Winter überstehen soll, ist vollkommen unklar. Sie sucht Steine und Felsstücke, die sie in der Umgebung findet, schichtet sie zu einer Trockenmauer auf – ohne jede Hilfe von anderen, als sei sie vom Dorf exterritorialisert und von der Gemeinschaft ausgeschlossen. Der Film klärt die Gründe dafür nicht auf. Aber er setzt sie mehrfach als Kontrapunkt gegen die so idyllisch scheinende *unitas* der anderen, als Hinweis auf eine Grausamkeit im Umgang mit einzelnen, die dem Dorf ebenso normal zu sein scheint wie die

Bedeutung der Feste als Höhepunkten der Selbstvergewisserung des Kollektivs.

Es ist ein Rituale, Spiele und Gesänge vereinigendes orthodoxes Osterfest, das den Höhepunkt des Films bildet. Dass auch Arif, der Muslim, daran teilnimmt, unterstreicht weniger das Toleranz-Verhältnis der Religionen als vielmehr die Bedeutung, die Feste für die Hervorbringung des Kollektivs haben. Zwar seien die Jüngeren religiöser orientiert als die Alten (durchaus eine Folge der Verbote und Verfolgungen, mit der in der Zeit der Diktatur alle Kirchen unterdrückt wurden, aber auch ein Hinweis auf die neue Rolle, die den Kirchen in der Neuformation von Gemeinschaftsstrukturen zukommt), doch seien sie nicht mehr an der traditionellen Musik interessiert, äußert sich Anastas einmal. Tatsächlich ist der kulturelle Bruch nirgends so spürbar wie in den Szenen, in denen der Film Jüngere zeigt, deren Musik aus Radio und Fernsehen und Kassettentonbandgeräten schallt – es ist moderne arabeske Popmusik, meist türkischer Herkunft. TV-Apparate, die den ganzen Tag laufen und Shows und Musiksendungen zeigen, die an die Buntheit von Werbesendungen erinnern, sowie Handys sind allgegenwärtig – technisch sind die Jungen an die Medienwelt des umgebenden Europa angeschlossen (und umso mehr stellt sich die Frage, ob gerade die Medien ihnen die Möglichkeit einer konsumistisch und hedonistisch orientierten Lebenswelt vermitteln, die unter den Lebensbedingungen des Dorfs niemals hergestellt werden könnten und so die Emigration der Jungen nur unterstützen).

Und doch bleiben Anklammerungen an die traditionellen Lied- und Klangformen sowie manche ihrer performativen Elemente spürbar. Auf einer Dorf-Disco-Veranstaltung, auf der ein sehr junger DJ die Platten auflegt, werden traditionelle Tanzschritte mit dieser so anderen

Unterhaltungsmusik kombiniert. Der DJ gibt sogar zu verstehen, dass die gesungenen Verse der Musik der Alten schön seien, gegenüber der im Computer arrangierten Musik, die er selbst auflegt. Für die Fete musste ein eigener Stromerzeuger in Gang gesetzt werden, sonst hätten weder die Musikanlagen noch die bunten Lichter, die das Fest illuminieren, in Betrieb genommen werden können.

Die im Titel des Films benannte Polyphonie möchte man auf den ersten Blick als Metapher eines vielstimmigen Miteinander ansehen, als Hinweis auf eine vorindustrielle Intensität eines identitätsstiftenden dörflichen Miteinander, das scharf gegen die Realität der westlichen Industriegesellschaften gesetzt ist. Der Film setzt aber – bei aller Faszination durch die so eigenständigen Klang- und Gesangsformen, von denen er berichtet – die Realität des Dorfes als zerrissen von Widersprüchen und von tiefen Veränderungen erfasst dagegen, erzählt von der Armut und von den Mühsalen der Arbeit. Dass von der inneralbanischen Musikkultur am Ende nur Spuren übrigbleiben werden, ist nach der Erzählung des Films ebenso unausweichlich wie er von der Tatsache fasziniert ist, dass die Älteren voller Selbstbewusstsein ihre Zugehörigkeit zu einer sterbenden Kultur im gemeinsamen Gesang beschwören und in den Momenten des Singens auch jene Dichte des Augenblicks herstellen können, die man als »ästhetische Gegenwart« bezeichnen möchte. Die Unaufhaltbarkeit des Geschehens werden diese Momente aber nicht umdrehen können. Es ist die filmische Form selbst, die den Affekt des Trauerns unterstützt, der sich auch dem Zuschauer aufdrängt: Wie mit einer rhythmisierenden Interpunktion sind die Handlungsszenen (Szenen der Arbeit, Interviews, Gesänge) mit den oben schon erwähnten Landschaftsaufnahmen, mit stillebenartigen Aufnahmen einzelner Objekte oder Porträts voneinander getrennt. Diese Bilder sind von Stille begleitet, von einem unidentifizierbaren, diffusen

Naturklang begleitet und manchmal mit rein instrumentalen, klagenden Flötenklängen unterlegt. Die Melancholie der Lieder zeigt sich so als Echo eines Wissens der Singenden – und sie ist zugleich ein Affekt, der sich dem Zuschauer angesichts der ästhetischen Prägnanz polyphonen Gesangs und der zugleich kommunizierten Einsicht, dass sie als lebendiges kulturelles Tun aussterben wird, erschließt.

Filmographische Angaben

BALKAN MELODIE

Schweiz/Bulgarien/Rumänien/BRD 2012

B/R: Stefan Schwietert

Kamera: Pierre Mennel

Ton: Dieter Meyer, Oswald Schwander, Jörg Höhne

Schnitt: Isabel Meier

Darsteller: Marcel und Cathérine Cellier, Gheorghe Zamfir, Le Mystère des Voix Bulgares, Aurel Ionita und die Gruppe Mahala Rai Banda, Ioan Pop und die Gruppe Grupul Iza, Nicolae Pitis

Produktion: Maximage GmbH (Cornelia Seitler), Agitprop [Bulgarien], Zero One Film [BRD]; Koproduktion: Bayerischer Rundfunk (BR), Bulgaria TV, Radio Télévision Suisse (RTS), SRG SSR idée suisse; mit finanzieller Unterstützung durch die Filmstiftung, Succes Cinéma, Succes Passage Antenne, MEDIA, Fachausschuss Audiovision und Multimedia der Kantone Basel-Stadt und Basel-Landschaft, Stipendium der Robert Bosch Stiftung, Entwicklungsbeitrag von Marco Forster, National Film Center Bulgaria

Verleih: BRD: Ventura Film; Schweiz: Look Now!

92min, Dolby Digital 5.1, F u. SW; FSK: o.E.; UA: 7.2.2013 (BRD);

OF mit dt. Untertiteln

Website zum Film:

<http://www.ventura-film.de/balkan-melodie/page/balkan-melodie.htm#schwietert> ,

Stand: 01.03.2014.

Interview mit Schwietert: <http://www.youtube.com/watch?v=7vPmxOI08Sc>

Stand: 01.04.2014.

POLYPHONIA – DIE VERGESSENEN STIMMEN ALBANIENS

BRD/Rumänien 2011

Regie: Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick

OmU, 97 min.

[*] Der Film wurde von Björn Reinhardt in sein *Maramures-Filmarchiv* eingestellt, das seit 2001 besteht und ständig erweitert wird.
(URL: <http://www.maramures.de/Archiv/Seiten/indexseite.html>).
Der Film ist als DVD direkt über das Archiv beziehbar.

SOUND OF HEIMAT - DEUTSCHLAND SINGT

BRD 2012

Buch/Regie: Arne Birkenstock, Jan Tengeler

Kamera: Marcus Winterbauer

2. Kamera: Thomas Schneider, Christoph Rohrscheidt

Standfotos: Steffen Junghans, Christian Hüller

Schnitt: Volker Gehrke, Katharina Schmidt

Ton: Ralf Weber

Produktion: Tradewind Pictures GmbH (Köln), Fruitmarket Kultur und Medien GmbH (Köln), in Co-Produktion mit: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln);
produziert von Arne Birkenstock, Helmut Weber, Thomas Springer

Redaktion: Birgit Keller-Reddemann, Lothar Mattner, Jutta Krug

Aufnahmeleitung: Martin Pelzl

Musiker: Gewandhaus-Chor Leipzig (Leitung: Gregor Meyer); BamBam Babylon

Bajasch; »Jodeln und Wandern mit Loni Kuisle«; Antistadl, »die berühmteste

Volxmusikveranstaltung in Bamberg«; Familie We: Die Wellküren; Rudi Vodel;

Bobo; Rainer Prüß (ehemals Liederjan)

Dreharbeiten: 23.6.2010 bis 30.1.2011

Verleih: 3Rosen Filmverleih GmbH (Berlin)

93min, 35mm, 1:1,78; Farbe, Stereo; FSK: ab 0

UA: 27.9.2012.

ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT

BRD 2012 [copyrighted 2011]

Regie und Ton: Klaus Betzl.

Kamera: Julia Bichel.

Montage: Katja Reutter.

Sounddesign und Tonmischung: Andrew Mottl.

Darsteller: Ensemble Unterwegs (Barbara Schachtner, Sopran; Eva Hennevogl,

Geige; Friederike Holzapfel, Bratsche; Anna Reitmeier, Cello).

64min.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Ethnomusikologie – filmisch: Neue Filme zur Erforschung nationaler und regionaler Musikkulturen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 333–379, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p333-379>.

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.

Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts*

Bernd Hoffmann (Köln)

Abstract

From 1926 musical shorts begin to appear commercially in the US as a support to talkies in the recently-built cinemas. Some of these shorts appear useful as a source for jazz research but have been rarely analysed, showing various forms of music and its presentation. With a yearly production volume of about 1000 titles (1926–1940) the musical shorts reflect the spirit of the time using respective performance and stage characteristics, and using serious as well as popular music.

In this paper, eight film formats will be looked at systematically, belonging to the most established types of movies. Referring to the musical repertoire of the syncopated music of the musical shorts they can be divided into a first period (1926–1932), and then a more jazz-oriented second period (1932–1940). It is remarkable that the blackface activities correlate with syncopated music (ragtime, cakewalk, coon songs). The showing of social life makes up a large part of the programme: illusory fictitious scenes are staged, such as cabins in front of cotton plantations, a jazz club in Harlem, etc. An analysis of the representative Paramount musical short *AFTER SEBEN* (USA 1929) reveals both musical and visual characteristics of the first and the second period.

As a result of the analysis musical shorts can be considered as a significant source for the research on popular music in the USA as well as a basic documentation of the different jazz styles at the time. Due to little material funds a search for these musical shorts should be intensified.

* Dieser Artikel wurde zuerst veröffentlicht in: *Jazzforschung / Jazz Research* 44. Hrsg. v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger. Graz: Adeva Musik, S. 159–184.

Einleitung

Im Übergang von der Stummfilm- zur Tonfilmära lässt sich auf dem US-amerikanischen Markt das Erscheinen eines unterhaltenden Filmformates beobachten, das innerhalb weniger Jahre eine erstaunliche Akzeptanz beim Publikum erfährt. Kurze, rund zehnmünütige Reportagen, News-, Zeichentrick-, Musik- oder Tanzfilme beleben die Kino-Präsentation und komplettieren als Beiprogramm die angebotenen Hauptfilme.

Für dieses Kurzfilm-Format der Shorts und Features, dem der Jazzforscher Alfons M. Dauer »zusehends [eine] eigene Bedeutung und sogar eigene Formen« (Dauer 1980, 47) attestiert, entsteht in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ein eigenständiger Zweig der einheimischen Filmindustrie. Künstlerinnen und Künstler aus allen Teilbereichen der populären Musik sind interessiert an diesem neuen Format.

In these experimental years, as sound and camera techniques improved, studios rushed to enlist talent from every available source – vaudeville, the Broadway stage, concert halls, nightclubs, and burlesque – at the same time competing for these entertainers with the rapidly developing radio industry. (Smith 1988, 381)

So ist es wenig überraschend, dass innerhalb der Dokumentation von Bradley (2005) eine thematische Vielfalt der Kurzfilm-Formate auftaucht, die für den Zeitraum 1926–1932 insgesamt elf Themenkreise fasst, produziert von 14 größeren und einer Reihe kleinerer US-amerikanischer

Filmfirmen.¹ Seine detaillierte Auflistung belegt rund 4500 Shorts, von denen ein Viertel als musikalische Produktionen ausgewiesen sind. Dieser musikalische Niederschlag im Themenfeld der Shorts umfasst neben wenigen Darbietungen der ernsten Musik vor allem unterhaltende Genres populärer Musik: Sie »präsentieren sowohl weiße Tanzorchester als auch schwarze Big Bands, deren Musik, nun als musikalische Folie verstanden, genügend visuellen Raum bietet für die Illustrationen des kommenden Musikfilmformates« (Hoffmann 2011, 98). Gestützt wird die Rekonstruktion dieses Kurzfilm-Formates weiterhin durch historische Verlagsinformationen der produktionsstarken Firma Vitaphone (1926–1970), ausgegeben zur Orientierung und zwecks Bestellung des Beiprogramms an lokale Lichtspielbetreiber (Liebman 2003). Dieser Katalog dient hier als ausführlicher Kommentar zu Spielsituationen, Besetzung sowie verwendetem Repertoire; besonders zu stilistischen Fragestellungen für den Bereich der Syncopated Music (Hendler 2010b) lassen sich Repertoireschwerpunkte aufspüren, da ein großer Teil der frühen Shorts und Features aufgrund mangelnder Erhaltungsmaßnahmen diverser Filmfirmen nicht mehr als dokumentarische Quellen herangezogen werden können. Über diesen Katalog Vitaphone Films wird auch die nach 1940 deutlich nachlassende Produktionskapazität innerhalb der Filmfirma sichtbar sowie die Neuorientierung der Musikfilmindustrie und ihre

¹ Bradley (2005) untersucht folgende Produktionsfirmen: Columbia, De Forest, Disney, Educational, Fleischer, Fox, Hal Roach / MGM, MGM, Paramount, Pathé / RKO Pathé, RKO Radio, Tiffany, Universal und Warner Bros. / Vitaphone. Sein Kategoriensystem gruppiert die Kurzfilme zu folgenden Themengruppen: Performance Acts, Opera and Operatic Stars, Dramatic Playlets, Straight Comedies, Musicals, Musical Comedies and Revues, Newsreels and Newsmagazines, Travelogues / Adventure, Documentaries and Other Non-Fiction, Trailers, Novelties and Miscellaneous und Industrial / Commercial / Promotional. Alle aufgeführten Kurzfilme ergeben insgesamt 4502 Titel (1926–1931), davon belegen die drei Kategorien (a) Performance Acts, (b) Opera and Operatic Stars und (c) Musicals, Musical Comedies and Revues gemeinsam 25,36%.

Investitionen in das meist dreiminütige Soundieformat, das zwischen 1940 und 1946 über das technische Abspielsystem Panoram Visual Jukebox mit über 1800 Soundies zum Einsatz kommt (MacGillivray/Okuda 2007). Unterschiedliche technische Produktionsverfahren, aber auch divergierende Präsentationsformen von Shorts und Soundies erschweren den ästhetischen Vergleich; gleichwohl erlauben beide Kurzfilmformate einen ausführlichen Blick auf rezente Repertoireformen der populären Musik. Ein drittes Kurzfilmformat, die Snader Telescriptions, werden zu Beginn der 1950er Jahre bereits für US-amerikanische Fernsehstationen produziert; diese rund 900 Einspielungen vermitteln vor allem detaillierte Erkenntnisse zum schwarzen R&B jener Zeit. Wie die Soundies bilden die Snader Telescriptions durchgängig separate Musiktitel ab. Teilweise werden bei späteren Lizenzwechselln einzelne Telescriptions-Kurzfilme zu längeren, pseudodokumentarischen Konzertfolgen zusammengefasst (siehe u. a. SHOWTIME IN HARLEM, USA 1955, N. N.) und die Primärquellen mit Publikumseinblendungen und Moderationen kaschiert. Ähnliche Kurzfilmkombinationen lassen sich bereits in frühen Filmeinspielungen der Jahre 1929 und 1930 nachweisen; zusammengesetzte, analoge Ablaufformen (Länge: 90–110 Minuten) bestimmen die Struktur von Filmen wie ON WITH THE SHOW (USA 1929, Alan Crosland), SHOW OF SHOWS (USA 1929, John G. Adolf), HOLLYWOOD REVUE OF 1929 (USA 1929, Charles »Chuck« Riesner) oder KING OF JAZZ (USA 1930, John Murray Anderson).

Aus quantitativem Blickwinkel erlauben die Arbeiten von Bradley und Liebman eine grobe Schätzung zum Produktionsvolumen der Shorts und Features im frühen US-amerikanischen Tonfilm: So sind die 4502 gelisteten Kurzfilmtitel anteilig recht unterschiedlich; allein das Vitaphone-Label bringt zwischen 1926 und 1931 über 25 Prozent aller Kurzfilm-Formate auf den amerikanischen Kinomarkt. Alle Labels veröffentlichen gemeinsam

1142 Produktionen der Kategorien »Performance Acts«, »Opera and Operatic Stars« und »Musicals, Musical Comedies and Revues«,² dabei schlägt die Kategorie »Opera and Operatic Stars« mit nur 5,4 Prozent zu Buche. Auch hier wird die marktbeherrschende Rolle des Vitaphone-Labels sichtbar; innerhalb der Kategorie »Performance Acts« (808 Titel) sind immerhin 70,04 Prozent Produkte der Firma Vitaphone Films. Die Bilanz im Zeitraum 1926–1931 lässt sich für das Vitaphone-Label mit circa 230 Produktionen pro Jahr ansetzen. Für die Kategorien »Performance Acts« und »Musicals, Musical Comedies and Revues«, die mit 667 Vitaphone-Produktionen (= 57,89 Prozent) gelistet sind, ergibt sich somit eine durchschnittliche Jahresproduktion von 133 Titeln. Kombiniert mit den Produktionslisten des historischen Vitaphone-Katalogs, die den berechneten Fünf-Jahres-Zeitraum zu einer knappen Dekade (1926–1935) weiten, entsteht ein stark verändertes Bild: Die insgesamt 3075 Titel verteilen sich im Durchschnitt auf circa 340 Produktionen pro Jahr, die Differenz zur Bradley-Liste beträgt rund 110 Einspielungen. Hierfür kann die deutliche Produktionssteigerung des Labels in der ersten Hälfte der 1930er Jahre mitverantwortlich sein; zudem werden die beiden Kurzfilm-Produktionsstätten an West- und Ostküste ausgebaut und intensiv genutzt.

Das vorliegende Katalogverzeichnis bietet eine Systematisierung der Reportagen, News-, Zeichentrick-, Musik- oder Tanzfilme an und auch die Möglichkeit, entsprechende Musikkurzfilme einer ersten musikalischen Orientierung und stilistischen Zuordnung zu unterziehen. In der Kopplung der beiden Bradleyschen Kategorien »Performance Acts« und »Musicals,

² Vorgelegte Kurzfilm-Produktionen (Anzahl in Klammern) der einzelnen Labels nach Bradley: Columbia (154), De Forest (69), Disney (64), Educational (266), Fleischer (111), Fox (351), MGM (318), Paramount (406), Pathé / RKO Pathé (656), RKO Radio (144), Hal Roach / M GM (121), Tiffany (95), Universal (341) und Warner Bros. / Vitaphone (1152). Weitere Filmfirmen werden mit 254 Produktionen angegeben.

Musical Comedies and Revues« wird das Repertoirefeld der Musical Shorts sichtbar: Anhand der gewählten Produktionstitel und ihrer ausführlichen Songlisten lassen sich die Kurzfilme mit musikalischen Formen der Syncopated Music, also Ragtime oder Cake-Walk (Hendler 2010a), des Blues, des Sacred Singing, früher Jazzstile oder der Latin Music identifizieren. Weiterhin zeichnen sich Themenkomplexe wie die Rezeption afroamerikanischer Kultur durch ein weißes Kinopublikum und die damit korrespondierende, scheinbar verblässende ideologische Komponente der Minstrelsy ab; die imaginären Orte und Bezugsquellen US-amerikanischer populärer Musik, also die Film-Projektionen zu Broadway, Harlem und die Tanz-Bewegungsmuster im Kurzfilm, sind ein besonders attraktiver und vitaler visueller Bestandteil der Musical Shorts (Hoffmann 2012, 501f).

Diese Aspekte – Blackface-Minstrelsy, Projektionsflächen des Showbusiness sowie filmische Bewegungsmomente, ergänzt um die Bewertung der Musikformen – bestimmen den ästhetischen Kern der Musical Shorts, deren jazzwissenschaftliche Materialgüte Helmut Weihsmann nur zögerlich bestätigt:

Ihr dokumentarischer Wert ist [...] nicht unbedeutend: Sie stellen – selbst bei all ihrer Zweideutigkeit dem Jazz gegenüber: Verdünnung des Gehaltes, zeitgebundene Stereotypisierung des Gegenstandes – eine frühe und wichtige Quelle für die Jazzforschung dar. (Weihsmann 1988, 589)

Schon die Experimentalphase der Musical Shorts bietet bis zu ihrer filmtechnischen Serienentwicklung im Jahre 1926 mehrere Filmdokumente (Hoffmann 2011, 87f), die als Tonfilmversuche der Ingenieurfirmen Kellum Patents und DeForest Phonofilm vereinzelt Jazzmusiker oder Jazzgruppen dokumentieren. Trotz ihrer spürbaren Versuchsanordnung vermitteln diese

Aufnahmen³ eine authentische Situation, in der der spontane Moment des Variierens oder Improvisierens eingefangen wurde. Weiterhin vermitteln sie spieltechnische Erkenntnisse, die besonders im Bereich rhythmischer Phrasierung der Syncopated Music oder früher Jazzstile graduelle Unterschiede sichtbar machen. So bemerkt Tim Brooks zum gefilmten Klavierspiel des Pianisten Eubie Blake: »Blake even chimes in on the chorus, something he never did on record« (Brooks 2004, 381). Schließlich entsteht über die Experimentalphase der Musical Shorts hinaus ein neuer Materialbestand, der dem auf akustischen Tondokumenten basierenden Jazzkanon eine andere Perspektive verleiht.

Schon vor dem Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm, der für den Spielfilmbereich mit dem Erscheinen des nur in Teilen mit Originalton versehenen *THE JAZZ SINGER* (USA 1927, Alan Crosland) gleichgesetzt wird, produzieren gleich mehrere Firmen ihre Musical Shorts mit Filmton. So entsteht bereits 1926 bei Vitaphone ein seltsamer Repertoire-Mix,⁴ der die Tannhäuser-Ouvertüre, gespielt vom New York Philharmonic Orchestra, neben Kammermusik-Einspielungen oder Opernarien beinhaltet und im unterhaltenden Bereich mit einer Minstrelaufnahme des kommenden Jazz-Singer-Stars Al Jolson endet. Mit dem Beginn dieser ersten kommerziellen Phase und einer angenommenen Produktionsrate von circa 900 Titeln pro Jahr entwickeln sich verschiedene inhaltliche Formen, die entweder im One-Reel-Format (rund zehn Minuten Spieldauer) oder im Two-Reel-Format (bis

³ Siehe hierzu die folgenden Tonfilmversuche: *A BIT OF JAZZ* (USA 1921, Orlando E. Kellum; Phonokinema Short Film: *The Famous Van Eps Trio*), *SONGS OF YESTERDAY* (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Abbie Mitchell's New York Dixie Review*), *EUBIE BLAKE PLAYS ...* (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Eubie Blake*), *SNAPPY TUNES* (USA 1923, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Eubie Blake/Noble Sissle*) und *SWEET GEORGIA BROWN* (USA 1925, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Ben Bernie's Orchestra*).

zu 18 Minuten Spieldauer) veröffentlicht werden. Beide Formate sind von ihrer Spieldauer deutlich länger als die nach 1940 entstehenden Soundies, die zudem eine andere filmtechnische Herstellungsweise nutzen. Während die Musical Shorts bei Film- und Tonaufnahmen auf eine entsprechende Synchronität angelegt sind, werden die später entstandenen Soundies aus zwei nacheinander ablaufenden Verfahren zusammengefügt und gefertigt:

Many times, the singers and musicians were touring the nation and could only fit one free day into their schedules for filming while they are in town (New York, Chicago or Hollywood). In these cases the music was recorded in the morning [...] and the action was filmed in the afternoon, with the performers miming to the playback recording. (MacGillivray/Okuda 2007, 385)

Die unterschiedlichen Formen der Musical Shorts überraschen durch inhaltliche wie filmtechnische Vielfalt sowohl für die One-Reel-Formate als auch für die Two-Reel-Formate. Nur unzureichend ordnet die Dauersche Film-Systematik (Dauer 1980, 54ff.) diesen Bestand, zumal unter seinen Positionen 9 und 10 verschiedene Kurzfilm-Formate versammelt sind, die nach Musical Shorts und Soundies zu separieren wären. Die im Folgenden vorgenommenen Modellbeschreibungen werden nicht einzelne Kurzfilme

⁴ Siehe hierzu die folgenden Musical Shorts: OVERTURE TO TANNHAUSER (WAGNER) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 314: New York Philharmonic Orchestra, Leitung: Henry Hadley), HIS PASTIMES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 302: Roy Smeck »Wizard of the String«), THEME AND VARIATIONS FROM THE KREUZER SONATA (VAN BEETHOVEN) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 279 [und 281]: Efrem Zimbalist and Harold Bauer »Renowned Violinist and Famous Pianist«), CARO NOME FROM RIGOLETTO (VERDI) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 308: Marion Talley and the New York Metropolitan Opera), LA FIESTA (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 294: Anna Case & New York Metropolitan Opera Chorus & Vitaphone Symphony Orchestra, Leitung: Hermann Heller), HUMORESQUE (DVORAK) & GAVOTTE (GOSSEC) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 275: Mischa Elman »Concert Violinist«), BEHIND THE LINES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 339: Elsie Janis in A Vaudeville Act, accompanied by the chorus from the 107th Army Regiment) und A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson). – Barrios (2010, 15f.) beschreibt ausführlich die ersten Schritte des Vitaphone-Labels bei Veröffentlichungen aus den Bereichen der Symphonik und Oper; siehe hierzu auch Gotto (2009, 120).

im Detail wiedergeben, auch wenn diverse Musical Shorts den entsprechenden Modellen als Filmquelle beigeordnet werden. Dabei ist die Kreativität der Short-Macher, Musikalisches zu präsentieren, recht beachtlich, aber aufgrund der geringen Anzahl von heute vorzeigbaren Musical Shorts wird ein großer Teil dieses Repertoires und seiner Filmideen für immer verloren sein.⁵ Die acht Musical-Short-Modelle zeigen unterschiedliche filmische Strukturmerkmale und Präsentationsformen, die hier zur Differenzierung herangezogen werden und für beide Reel-Formate gelten:

1. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch eine permanent im Bild befindliche Formation, ggf. Einzelkünstler, Ansagen (meist Bandleader) leiten von Musikelement zu Musikelement über. Neben Einzeltiteln können die Musikpräsentationen auch in Form von Medleyfolgen ablaufen. In beiden Fällen wird als Hintergrund durchgängig nur eine Kulisse oder Orchesterbühne verwendet; die filmtechnische Formatlänge: One Reel.

Beispiele: A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson) und HAZEL GREEN AND COMPANY (USA 1927, Bryan Fox; Vitaphone Release 2112: Foremost Feminine [Orchestra] Director and Singer).

2. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch mehrere permanent im Bild befindliche Formationen; die Musikelemente sind über eine Rahmenhandlung miteinander verbunden. Schauspieler oder Musiker

⁵ So schätzt der Leiter des US-amerikanischen Vitaphone-Projektes, Ron Hutchinson, dass Vitaphone-Kurzfilme, die bis Ende der 1920er Jahre produziert wurden, momentan zu mehr als 80 Prozent aufgrund falscher Lagerung nicht abspielbar sind und nur mit hohem finanziellen und technischen Aufwand einer Filmrestauration zuzuführen wären (Mail an den Autor vom 26. Februar 2007).

agieren in dieser Rahmenhandlung, die wie ein roter Faden die einzelnen Musikelemente verbindet (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: THAT'S THE SPIRIT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders) und BARBER SHOP BLUES (USA 1933, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1551: Claude Hopkins and Band, Four Step Brothers).

3. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch eine Formation, wobei neben der Banddarstellung weitere filmische Elemente (reale Bildfolgen etc.) hinzugefügt werden. Diese Bildelemente können auch animierte Passagen enthalten und dienen der Illustration der vorgestellten Musik (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and his Hotel Brunswick Orchestra) und YAMEKRAW (USA 1930, Murray Roth; Vitaphone Release 1009: James P. Johnson).

4. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch eine ständig abgebildete Formation, ggf. Einzelkünstler, Karaoke-ähnliches Verfahren von Songtexten im Bild sowie Regulierung der Gesangsgeschwindigkeit über »Bouncing Ball« (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiel: RUDY VALLEÉ MELODIES (USA 1932, N. N.; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: With the Famous Bouncing Ball).

5. Animierte Story in Kombination mit Bandpräsentation, dabei rückt der Ablauf der Filmgeschichte in den Vordergrund. Serien wie Paramount Song Cartoons nutzen das Image der entsprechenden Musik (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: I'LL BE GLAD WHEN YOU'RE DEAD YOU RASCAL YOU (USA 1932,

Dave Fleischer; Paramount Pictures Short: Louis Armstrong and Orchestra) und PIE, PIE BLACKBIRD (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and his Orchestra).

6. Biographische Skizzen von Musikern in realen Bilderfolgen; Milieu-Präsentation von Szene und Publikum (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: OL' KING COTTON (USA 1930, Ray Cozine; Paramount Music Short: George Dewey Washington) und CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1933 [1934], Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra).

7. Spielfilmartige Musical Shorts, die bei teilweise doppelter Spieldauer musikalische Themen in den Hintergrund drängen und eine durchgehende Story präsentieren, die auch choreographierte Tanzpassagen enthält (filmtechnische Formatlänge: One Reel oder Two Reels).

Beispiele: BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and his Orchestra) und I SURRENDER DEAR (USA 1931, Mack Sennett; Educational Featurette [Two-Reel Short]: Bing Crosby, Arthur Stone, Julia Griffith).

8. News-Mitteilungen informieren in Beitragsform über diverse Künstler oder Musikszenen.

Beispiel: RECORD MAKING WITH DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA (USA 1937, Havrilla; Paramount: Paramount Pictorial Magazine, Magazin-Ausgabe Nr. 889).

Diese Modelle bieten zwar erste Anhaltspunkte für eine Systematik der Musical Shorts, aber die Variantenvielfalt der erhaltenen Kurzfilme verlangt

ein umfangreiches Ordnungssystem, das erst nach Sichtung eines größeren Materialbestandes sinnvoll zu entwerfen ist. Der Vorteil der hier aufgelisteten Modelle liegt in ihrer Offenheit für jegliche musikstilistische Positionierung.

Musikalische Strukturen der Musical Shorts

Die Klangwelten der Musical Shorts zeigen ein Kaleidoskop diverser Musikstile. In diesen Kurzfilmen spiegeln sich die stilistischen Einlagerungen verschiedenster Kulturen, sei es der musikalische Reflex früherer Kolonialmächte, die Spielweisen west- und osteuropäischer Einwanderer, karibische Unterhaltungsmusikmoden sowie die diversen eigenständigen US-amerikanischen Musikformen, die aus der starken kulturellen Dynamik zwischen den Bevölkerungsteilen der USA hervorgegangen sind.

Für den Entstehungs- und ersten Produktionszeitraum der Musical Shorts bilden die produzierenden Filmfirmen bis zum Beginn der 1930er Jahre die unterschiedlichen aktuellen Strömungen der populären Musik ab,⁶ dabei flankiert die Produktionsnähe zum Broadway stark diese erste Musical-Short-Phase.

⁶ Siehe die unterschiedlichen Musikstile in folgender Auswahl von Musical Shorts: THE COWBOY AND THE GIRL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2236: Ray Mayer and Edith Evans), LERDO'S MEXICAN ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 705: Premiere Mexican Orchestra), MEXICAN TIPICA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 707: National Mexican Orchestra), RADIO RHYTHM (USA 1929, N. N.; Paramount Music Short: Rudy Valleé and his Connecticut Yankees), JAZZ À LA CUBA [= PEANUT VENDOR] (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Orchestra) und ST. LOUIS BLUES (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Bessie Smith, James P. Johnson Band; Hall Johnson Choir).

Der Filmmarkt der USA steht am Übergang von der Stummfilm- zur Tonfilmära vor einer gewaltigen Veränderung: Von circa 15.000 US-amerikanischen Filmtheatern, die 1925 regelmäßig Stummfilmvorführungen präsentieren, sind vier Jahre später bereits 5521 Filmtheater auf Tonfilm umgerüstet (Hoffmann 2011, 88 nach Crafton 1997), ein erstaunlicher technischer Umbau im Studio- wie im Kinobetrieb. Die Filmfirmen, die für diesen Markt produzieren, geben sowohl ihre Musical Shorts als auch zeitlich größere Filmformate an lizenzierte Kinobetreiber ab. Die Kurzfilme dienen gerade in dieser Übergangssituation auch als Versuchsfelder für finanziell anspruchsvollere Projekte. Knapp ein Jahr vor der Veröffentlichung des *JAZZ SINGER* (USA 1927) tritt Schauspieler und Sänger Al Jolson in einem frühen Vitaphone Short auf, »exterior of a cabin in the cottonfield« (Liebman 2003, 13). Als Feldarbeiter kostümiert, singt er »in blackface« drei Songs: *When the Red, Red Robin Comes Bob, Bob Bobbin' Along*, *April Showers* und *Rock-a-bye Your Baby with a Dixie Melody* und erhält für seinen Auftritt in *A PLANTATION ACT* (USA 1926) insgesamt 25 000 \$. Dem dritten Song ist eine rhythmische Folge von 5 Impakten, aufgeteilt auf 8 Zählzeiten, unterlegt ([II .II .I.] = Cinquillo), die im kubanischen Danzón und im Ragtime als gestaltbildende Formel verwendet wird (Hendler 2012, 1902). Bis zum Beginn der 1930er Jahre, dem Ende der ersten Musical-Short-Phase, treten neben den aktuellen Formen der populären Musik vor allem ältere Syncopation-Modelle in den Musical Shorts auf; einen ähnlichen rhythmischen Befund bieten einige US-amerikanische Spielfilme des Jahres 1929 (Hoffmann 2012). Die dort nachgewiesenen Cinquillo- und Secondary-Rag-Formeln bestimmen auch

die rhythmische Folie einiger Musical Shorts.⁷ Auffallend ist hier die stereotype Verwendung der [II .II .I.]-Formel, deren Gebrauch nach 1930 deutlich abnimmt. In diesen elf Gruppen und Bands – es ist keineswegs eine repräsentative Auswahl – spielen bis auf eine Ausnahme (Norman Thomas Quintette) nur weiße Musikerinnen und Musiker, deren Orientierung an der gehobenen Unterhaltungsmusik aufgrund von Arrangement, Besetzung und Repertoireauswahl spürbar bleibt. Die visuelle Inszenierung, geprägt von beeindruckender Virtuosität und der Beherrschung verschiedenster Instrumente, wirkt anfänglich etwas statisch, dabei sind die Modelle 1 und 3 vorherrschend. Von dieser hier erörterten Auswahl im frühen Stadium (bis Ende 1929) kann der These von Smith nicht gefolgt werden, dass die Musical Shorts ein ideales Medium seien, »in which to present black talent, since if objections were raised, the short could be eliminated from the programm« (Smith 1988, 381). Die frühen Musical Shorts (1926–1928) lockern die starre Fixierung der Klangkörper visuell über Tanzeinlagen (im

⁷ Siehe die Auswahl folgender Musical-Short-Produktionen mit Syncopated-Music-Formeln: A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson; mit dem Titel *Rock-abye Your Baby with a Dixie Melody* [II .II .I.]), DICK RICH AND HIS MELODIOUS MONACHS (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2595; mit dem Titel *There Must Be a Silver Lining* [I..II .I.]), Larry Ceballos' ROOF GARDEN REVUE (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2627; mit den Titeln *Over the Garden Wall* [II .II .I.], *It was the Dawn of Love* [II .II .I.] und *Pretty Little Bom Bom Maid from Bombay* [II .II .I.]), SOL VIOLINSKY »THE ECCENTRIC ENTERTAINER« (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 709; mit dem Titel *Apache* [II .II .I.]), GREEN'S TWENTIETH CENTURY FAYDETTES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 710: An All-Girl Jazz Band; mit dem Titel *Ah, Sweet Mystery of Life* [II .II .I.]), RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and his Hotel Brunswick Orchestra; mit dem Titel *Milenberg Joys* [II .II .I.]), HARLEM-MANIA (USA 1929, Roy Mack; Vitaphone Release 827: Norman Thomas Quintette; mit dem Titel *Listen to the Mocking-Bird* [II .II .I.]), THE INGENUES »THE BAND BEAUTIFUL« (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 2573; mit den Titeln *Sunshine* [II .II .I.] und *Let a Smile be Your Umbrella* [II .II .I.]), HAZEL GREEN AND COMPANY (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 2112: »Foremost Feminine [Orchestra] Director and Singer«; mit den Titeln *That Why I Love You* [II .II .I.] und *A Bird's Eye View of My Old Kentucky Home* [II .II .I.]), MUSICAL MOODS (USA 1931, Roy Mack; Vitaphone Release 1308: Horace Heidt and His [Famous] Californians; mit den Titeln *Shine on, Harvest Moon* [II .II .I.], *Notre Dame* [II .II .I.] und *Nola* [II .II .I.]) und ABY LYMAN [AND] BAND (USA 1932, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1485; mit dem Titel *Auld Lyng Syne* [II .II .I.]).

Vordergrund) auf, oder ihre Regisseure verwenden meist naturalistische Einspielfilmsequenzen, die kontrapunktisch zur Bühnensituation den Bewegungsmodus im entsprechenden Kurzfilm steigern. Die zunehmende Unabhängigkeit von akustischen Aufnahmeverfahren befreit aber indirekt das Bild. Nach 1930 ändert sich allmählich der Blick auf die Musik: Mit dem Verlassen der sterilen Studiosituation, die bei kleineren Ensembles meist eine gutbürgerliche Wohnzimmer-Eck-Einrichtung bedeutet, wird das Erleben von Bandauftritt und dazugehöriger Tanzperformance an entsprechenden Szeneorten realistischer produziert. Allmählich findet eine Verschiebung zugunsten der Jazz- und Swingeinspielungen statt, und die Welt der »Synkopen-Bands« wechselt den Stil und teilweise die Hautfarbe.

Mit steigender Produktivität differenzieren sich gegen Ende der 1920er Jahre die Präsentationsmodelle aus: Neben den Modellen 1 und 3, deren Stilformen der Syncopated Music nun mit denen des Jazz ausgetauscht werden (siehe u. a. RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES, usa 1929), treten vermehrt biographische skizzen von musikern oder spielfilmartige musical shorts in den vordergrund. Die Kurzfilme nutzen die Modellgruppen 6 und 7. So zeigt CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (usa 1935) den schwarzen Bandleader Cab Calloway, der mit seinen Mitmusikern und ihrer weiblichen Begleitung nach einem gemeinsamen Club-Auftritt durch das nächtliche Harlem eilt, um an einer Harlem Rent Party teilzunehmen. Der New Yorker Stadtteil Harlem wird bald zum Synonym für schwarzes urbanes Leben,⁸ und so erlebt der Betrachter eine Inszenierung täglichen Entertainments und

⁸ Siehe die beiden Kurzfilme des Regisseurs Dudley Murphy aus dem Jahre 1929. – Nachfolgend eine Auswahl von Musical Shorts mit Harlem-Bezug: AFTER SEBEN (USA 1929, S. Jay Kaufman; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV. Corp.]; James Barton), CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1933 [1934], Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra) und MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes).

Amusements, die für Peter Stanfield eher eine »white sponsored fantasy world of blackness« (Stanfield 2005, 6), eine filmische Scheinwelt darstellt. Diese Projektionen eines schwarzen Milieus – wie sie die Filmfirmen propagieren – geschehen meist über die Auftrittspräsentation schwarzer Jazz-Bands; sie beleben das Musical-Short-Vorkommen mit einer Vielzahl spielfilmartiger Sequenzen. Dauer (1982) sieht diese Aufführungen eher im Nutzungsbereich von langen Spielfilmproduktionen (siehe seine Kategorie 3).

Vor allem den weißen Ensembles wird eine andere Sichtweise zugestanden, es ist ein eher distanzierteres und repräsentatives Image: Eingefangen in ruhigen Bildsequenzen zeigt ihr Konzertieren ein stimmungsvolles In-Szene-Setzen musikalischer Momente, die Bildregie folgt den kompositorischen und improvisatorischen Strukturen und kennzeichnet sie. Eine solche filmische Umsetzung erscheint überzeugend gelöst in der Komposition SYMPHONY IN BLACK (USA 1935) des Pianisten Duke Ellington. Einen »elegant Paramount Music Short« nennt Meeker (1981, 3205) den Kurzfilm mit der Unterzeile A RHAPSODY OF NEGRO LIFE, ins Bild gesetzt vom Regisseur Fred Waller. Diese mehrsätzige Programmmusik setzt Ellingtons kompositorisches Bemühen zum Thema Schwarzes Leben in Amerika fort, eine Idee, die seit seinem Musical Short BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929) mehrfach filmisch inszeniert wird. »With an enlarged orchestra playing to an audience of white concert-goers« werden diese vier Sätze der Symphony in Black⁹ präsentiert wie eine »programmatic suite, building on the concept of an extended composition for jazz orchestra« (Nicholson 1999, 174). Ellington vermittelt Authentizität in den

⁹ SYMPHONY IN BLACK (USA 1935, Fred Waller; Paramount Music Short: Duke Ellington and his Orchestra [A Rhapsody of Negro Life]). Die Sätze: The Laborers; A Triangle (Dance – Jealousy – Big City Blues); A Hymn of Sorrow; Harlem Rhythm.

verschiedenen Sätzen, er greift auf Stilizitate des Blues (2. Satz) und des Sacred Singing (3. Satz) (Hoffmann 1998) zurück und kreiert schließlich ein rhythmisches Harlem-Verständnis (4. Satz), das sich vom musikalischen Gestus bis zu seinen Jungle-Sounds der Harlem-Renaissance-Periode zurückverfolgen lässt. Seine Musiker hingegen werden in »stereotyped roles« (Smith 1988, 381) dargestellt. Gleichwohl wird Ellington in der Rahmenhandlung der SYMPHONY IN BLACK als einsamer Jazzkomponist romantisch verklärt. Hier werden gleich mehrere Strategien der Inszenierung im Musical Short sichtbar: Regisseur Waller zeigt Schöpfer und Schöpfung im Prozess der kompositorischen Entstehung. Gleichzeitig bieten seine Filmbilder den orchestralen Partien eine Stütze bei der strukturellen Dekodierung der Komposition an und dies alles vor dem aufbereiteten Hintergrund schwarzer Musikkultur.

Abschließend wird der Blick auf zwei europäische Produktionen gerichtet,¹⁰ die zum Teil in den USA entstanden sind. Im britischen Musical Short ME AND THE BOYS (Großbritannien 1929), der in den New Yorker RKO Studios von Victor Saville produziert wird, begleiten Jazzmusiker wie Jimmy McPartland, Jack Teagarden und Benny Goodman die eher unbekannte Sängerin Estelle Brody. Hier kommt das 1. Modell zur Geltung: Die Musiker sind ohne Nahaufnahme räumlich sehr distanziert aufgezeichnet.

¹⁰ Dies sind ME AND THE BOYS (Großbritannien 1929, Victor Saville; British Music Short: Body, Mc Partland, Teagarden, Goodman, Morgan, Breidis, Bauduc; mit den Titeln Mean to Me und My Suppressed Desire) und JAZZ »HOT« (Großbritannien 1938, N. N.; BBC London: Quintette du Hot Club de France; mit dem Titel *J'attendrai*). – Erwähnt werden sollte an dieser Stelle auch die französische Kurzfilm-Produktion LE POMPIER DES FOLIES BERGERE (Frankreich 1928), eine kleine Stummfilmgeschichte, in der sich die begeisterte Reaktion des Pariser Publikums auf die Revue *Vent de folie* und ihrem US-amerikanischen Star Josephine Baker niederschlägt.

Die Präsentation von ME AND THE BOYS unterscheidet sich nur wenig von den US-amerikanischen Originalen. Im ersten Titel begleitet das Ensemble im Duktus einer Chicagoer Jazzband. Den zweiten Titel *My Suppressed Desire*, eröffnet von einem Vokaltrio, beendet nach ähnlichen Begleitmustern wie in *Mean to Me* im Mittelteil ein klassischer Ensembleklang – Variantenheterophonie im Stile des frühen New-Orleans-Jazz, gespielt von kommenden führenden Swingmusikern.

Nahezu gegensätzlich wirkt der intim gestaltete Kurzfilm mit dem Quintette du Hot Club de France, 1938 aufgezeichnet bei BBC London: Der einzige Titel *J'attendrai* wird mit dichten Bildern vermittelt, Details von Instrumenten und instrumentaler Behandlung blitzen auf. Auch jene oft beschriebene Spieltechnik des Gitarristen Django Reinhardt, verursacht durch eine Brandverletzung an der Hand, wird in der Nahaufnahme nicht tabuisiert. Gleichwohl befindet sich dieser europäische Kurzfilm vom Repertoirekern der eigentlichen Musical Shorts schon weit entfernt.

Leben an fiktiven Orten

Nach den acht Präsentationsmodellen, die bei einer äußeren Einordnung der Musical Shorts helfen sollen, wird hier eine weitere Systematik vorgeschlagen, die versucht, das In-Szene-Setzen dieser Kurzfilme, unterfüttert mit ihren jeweiligen ideologischen Scheinwelten, einzufangen. Dabei kommt es – aufgrund der Formenvielfalt – zu Mischungen realer, künstlicher und mentaler Dispositionen, die die Bild- und Musiksprache eines jeden Kurzfilmes bestimmen. Mit der dem Musical Short eigenen Konzentration auf das Wesentliche bleibt seine Konstruktion eher offen: Die

ideologische Inbetriebnahme von Ambiente, Kulisse und bemalter Haut, »Strategien, die Videoclips bis heute anwenden« (Aust/Kothenschulte 2011, 6), ermöglicht die Schaffung eines kleinsten gemeinsamen Nenners der US-amerikanischen populären Musik, die im Musical Short bebildert wird.

Das In-Szene-Setzen erfolgt hier in fünf Entwürfen, die für weiße wie afroamerikanische Künstler gelten. Die angeführten Belege zeigen reale, bearbeitete und animierte Bilder sowie ihre Mischformen:

(1) Wenn der schwarze Pianist Nat King Cole mit fahl geschminkten Händen die ersten Akkordfolgen von SWEET LORRAINE (USA 1951) am weißen Schleiflackflügel spielt und sich seine Gesichtsfarbe nur unwesentlich von der seines Instrumentes unterscheidet, dann ist diese absurd wirkende Präsentation von jener des weißen Schauspielers Al Jolson nicht weit entfernt, der in Minstrel-Staffage von Dixieland singt. Dieser in den Anfängen der Firma Vitaphone entstandene Musical Short verweist auf die ideologisch fixierte Blackface-Handhabung der US-amerikanischen Bühnentradition, die Abbott/Seroff (2007, 209f.) akribisch aufgearbeitet haben. Die Studioaufbauten für den PLANTATION ACT (USA 1926) umsäumen mit Hütte und Baumwollfeld – darin die pickenden Hühner – jenen imaginären Ort (Frahm 2010, 138), der bis hin zu Jolsons ausladenden und überdrehten Bewegungen alle habituellen Attribute der Minstrelsy beinhaltet. Diese frühe filmische Version der Minstrelsy,¹¹ klanglich durch die verwendete Syncopated Music »historisch« aufgeladen, enthält mit der Hütte im Baumwollfeld ein markantes Bildmotiv, das als ein Accessoire von Blackness mehrfach Verwendung findet.¹² Abgerundet wird diese Minstrel-Botschaft in PLANTATION ACT (USA 1926) durch den Schauspieler Al

¹¹ Für US-amerikanische Filme mit längerer Spieldauer hat Lisa Gotto bereits 2006 eine entsprechende Erörterung vorgelegt, der Bereich der Musical Shorts wurde hierbei nicht abgehandelt.

Jolson, zu dessen jahrzehntelanger Bühnenpräsentation die Blackface-Maske zählt. Die Bühne seines ersten Tonfilms *PLANTATION ACT* zeigt das stereotype Lokalkolorit, passend zu Blackface und zerrissener Kleidung.

Die Darbietungsform des Blackface zeichnet sich nun nicht dadurch aus, dass sie die schwarze Kultur (oder ihre Anklänge in musikalischer Form) inkorporieren wollte. Hier geht es nicht um Verkörperung – sondern um Inszenierung. Dieses ›in Szene setzen‹ zeigt der Film ausgiebig mittels eines transformativen Prozesses – nämlich durch das Auftragen der schwarzen Rußschicht auf das weiße Gesicht. (Gotto 2009, 132)

Diese Form der Inszenierung afroamerikanischer Kultur¹³ wird bei zahlreichen Musical Shorts zu beobachten sein, unterlegt von historischen wie aktuellen Klängen.

Zu diesem Hütten-Motiv gesellen sich weitere Bildprojektionen: Singende Pflückerinnen und Pflücker auf dem Baumwollfeld oder stampfende Mississippi-Dampfer, die hinter der Deichkrone des Flusses vorbeiziehen. Ähnlich der urbanen Scheinwelt Harlem kann hier das (ältere) rurale Gegenstück beobachtet werden: Die Welt der behäbigen Darkies, das entspannte Leben im Süden der USA, in »Dixieland«. Dass hier zudem historische Zuschreibungen aus dem Repertoire der Coon-Songs mit

¹² Einige Musical Shorts verwenden das Hütten-Motiv; so etwa *YAMEKRAW* (USA 1930, Murray Roth; Vitaphone Release 1009; James P. Johnson), *RUFUS JONES FOR PRESIDENT* (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1553-54), *BUNDLE OF BLUES* (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Duke Ellington and his Orchestra), *KING OF A DAY* (USA 1934, Roy Mack; Vitaphone Release 1687–1688; Bill Robinson; Original Titel *Black Orchids*) und *HOAGY CARMICHAEL* (USA 1939, Leslie Roush; Paramount Music Short: Jack Teagarden and his Orchestra). Schon die Filmfassung *UNCLE TOM'S CABIN* (USA 1903) von Thomas Alva Edison eröffnet eine Reihe von Versionen zu diesem Thema.

¹³ Weitere Blackface-Auftritte im Sinne der erörterten Inszenierung: *SWING TIME* (USA 1936, George Stevens; RKO Pictures: Ginger Rogers, Fred Astaire) und *DIE NACHT VOR DER PREMIERE* (BRD 1959, George Jacoby; Real-Film: Louis Armstrong, Marika Rökk).

einfließen, die Faulheit und ein langsames Arbeitsverhalten der schwarzen Bevölkerung thematisieren, verkompliziert diese Gemengelage ohnehin. Eine fortschreitende Industrialisierung, die schon im 19. Jahrhundert einsetzt, fördert außerdem die Rezeption der Südstaaten-Romantik, die Sehnsucht nach Sonne und Nichtstun, nach einem überschaubaren amerikanischen Wirkungskreis. Dieser weißen Vorstellung folgt bald auch die schwarze Gesellschaft, die nach ihrer stillen Völkerwanderung in den 1910er und 1920er Jahren feststellen muss, dass die Lebensverhältnisse im Norden besonders am unteren Ende der sozialen Skala ganz anderen Bedingungen unterliegen als vorher im Süden vermutet. Die Vorstellung von einem gemütlichen Lebensabend im Schatten der Levee-Camps an den Ufern des Mississippi wird später im Norden geträumt; eine entsprechend romantische Verklärung bietet der schwarze Sänger George Dewey Washington mit *OL' KING COTTON* (USA 1930), während Louis Armstrong and His Band im Soundie *WHEN IT'S SLEEPY TIME DOWN SOUTH* (USA 1942) schon eine eher problematische Betrachtung schwarzer Lebensumstände vermitteln.

(2) Das schwarze urbane Leben trägt inhaltlich ähnliche Charakterzüge: In beiden Murphy-Kurzfilmen aus dem Jahre 1929 wird den heldenhaften Protagonisten (Bessie Smith, Fredi Washington und Duke Ellington) die ganze Palette von Niedertracht, Lüge und Bigamie gegenübergestellt; es sind schwarze Klaviertransporteure, die weder Hausnummern ablesen noch die Uhrzeit bestimmen können und sich mit einer Flasche Alkohol bestechen lassen. Und weiter: Bessie Smiths schwarzer Geliebter verprügelt sie, tritt auf die am Boden Liegende ein und raubt ihr später das wenige ersparte Geld; gleichzeitig ist er ein virtuoser Tänzer, der die Damen

verführt und stets beim Würfelspiel gewinnt.¹⁴ Die »staging of blackness« (Vogel 2009, 101) symbolisiert die dunkle Welt der Betrüger, Dealer und Zuhälter (Hoffmann 1997, 46), dazu als Klangfarbe Jazzmusik in den Bars, Speak-Easys und Bordellen. Nebenan, in der Bahnhofshalle, erleben wir eher eine servile schwarze Scheinwelt: Das swingende Dienstmann-Idyll *SMASH YOUR BAGGAGE* (USA 1932) zeigt Elmer Snowden's Small Paradise Band, die Kofferträger verwandeln sich in Jazzmusiker, und zu ihren Klängen verwandelt sich die Bahnhofshalle in Bühne und Präsentationsplattform für Sketche und Tanzeinlagen.

(3) Neben den Darstellungen im ländlichen oder städtischen Ambiente bietet die Kombination aus Filmwirklichkeit und Traumsequenz eine oft genutzte Form der Kurzfilm-Präsentation (siehe Modell 3). Die zu behandelnden Beispiele,¹⁵ produziert in den Jahren 1932 und 1933, bilden – im Bezug auf ihre Auswahl – ein Gegenstück zu den Musical Shorts mit synkopischem Inhalt. Die mehrfach auftretenden afroamerikanischen Künstler wie Ethel Waters, Louis Armstrong, Eubie Blake oder die Mills Blue Rhythm Band sind dabei schwerlich im Sinne Smiths als Newcomer auf dem Musical-Short-Markt zu sehen, dies gilt indirekt auch für Cab Calloway oder James P. Johnson (siehe Smith 1988, 381). Vor allem im schwarzen Musical Short

¹⁴ Mehrere Autoren haben, basierend auf Sterling Brown (1969 [1937]), die Typologie schwarzer Filmfiguren systematisiert, u. a. Bogle (1973) und Guerrero (1993). Bei beiden Darstellungen wird das Format der Kurzfilme im behandelten Zeitraum nicht ausführlich untersucht.

¹⁵ Eine Auswahl von Musical-Short-Produktionen zum Thema Traumsequenz: *RHAPSODY IN BLACK AND BLUE* (USA 1932, Aubrey Scotto; Paramount Music Short: Louis Armstrong and his Orchestra), *PIE, PIE BLACKBIRD* (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and his Orchestra), *RUFUS JONES FOR PRESIDENT* (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1553–54: Ethel Waters, Sammy Davis, Hamtree Harrington, The Russell Wooding's Jubilee Singers) und *MILLS BLUE RHYTHM BAND* (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes). Diese vier Beispiele zeigen eine rein afroamerikanische Besetzung.

(nach 1930) erscheinen diese Traumsequenzen als probates Mittel, dem real existierenden afroamerikanischen Alltag eine andere Sichtweise entgegenzustellen, als »Symbolisierungen einer Gegenwirklichkeit, die nicht alleine für den Träumer gelten, sondern soziale Tatsachen sind« (Wulff 2002, 627) – Voraussetzung hierfür aber wäre die Kontrolle der Distribution, die Entscheidung über Story und Produktion. Auffallend sind dabei schon die negativen Äußerungen einiger Jazzfilm-Autoren zu einem Teil der vorliegenden Musical Shorts: geschmacklos, überdreht, bizarr. »Tasteless music short featuring Louis Armstrong and his orchestra in which Satchmo [is] dressed in a leopard skin and standing in soap bubbles« kommentiert Meeker (1981, 2674) den Paramount Music Short RHAPSODY IN BLACK AND BLUE (USA 1932). Hier bezieht sich Meeker auf den Traumteil des Kurzfilms, entstanden unter der Regie von Aubrey Scotto. Aber ohne die Rahmenhandlung, den Vor- und Nachspann zum Traumteil, stellt sich die Balance zwischen Realem und Fiktivem nicht ein. Im realen Teil des Kurzfilms erleben wir einen Schlagzeug übenden Jazzfan, der eine Armstrong-Platte auf Töpfen und Tiegeln begleitet. Dies zum Leidwesen seiner Mutter, die den Faulenzer schließlich mit dem Besen traktiert und ihn versehentlich bewusstlos schlägt. Jetzt setzt die Traumphase dieses Musical Shorts ein, es folgt der Aufstieg des Jazzfans in den Jazzhimmel: »Louis Armstrong [...] dressed in leopard-skin robes and living in a dream-induced kingdom called ›Jazzmania‹; amid billowing soap bubbles passing for heavenly clouds he plays Shine and I' ll be glad When You' re Dead, you rascal you in a superbly virile manner« (Smith 1988, 381). Nach dem Vortrag der Band – zurück auf dem Boden der Tatsachen – erwacht der schwarze Jazzfan überglücklich in der elterlichen Wohnung. Smith betont, wie viele andere Autoren, den absurden Gegensatz im Musical Short: einerseits die klaren Verweise auf einen fiktiven afrikanischen Exotismus,

andererseits die überzeugende musikalische Vorstellung von Solist und Band. Folgt man der Smith'schen Argumentation, bilden Musik- und Bildsprache einen eher unversöhnlichen Gegensatz.

Im Lichte der weiteren Musical Shorts mit Traumsequenzen aber muss wahrscheinlich ein kontrapunktisches Verhältnis angedacht werden, in dem sich Musik und Bild ergänzen – also ein Gegenentwurf zur Minstrelsy? Inwieweit das clowneske Element der Bandpräsentation in *PIE, PIE BLACKBIRD* (USA 1932), nach Smith ein »bizarre plot and setting« (Smith 1988, 381), die Story des Musical Shorts dominiert, bleibt dahingestellt: Eubie Blake and His Orchestra spielen als Bäcker verkleidet in einer Kuchenform, die unwillkürlich an die Präsentation der *Rhapsody in Blue* durch das Whiteman'sche Orchester denken lässt (siehe *KING OF JAZZ*, USA 1930). Dort wird die Form eines Flügels zum Bühnenrahmen, in dem das gesamte Orchester aus der Versenkung emporsteigt. Bei *PIE, PIE BLACKBIRD* ähnelt die Form, aber der Orchesteraufzug fehlt, die Blake-Musiker sitzen dicht gedrängt in der Kuchenform, im Zentrum zwei ineinandergestellte Flügel. Die Rahmenhandlung erinnert an den Vortrag eines Märchens: Erzählerin und zuhörende Kinder, die Protagonisten der Rahmenhandlung, hören die Geschichte und sind alsbald gefangen in der Traumsequenz, in der sie sich als Sängerin und Tap-Dance-Duo spiegeln. Neben dem Ensemble, das die beiden jungen Tänzer begleitet, beeindruckt Pianist Eubie Blake mit solistischen Passagen, die vor allem seine harmonische und rhythmische Weiterentwicklung zu den DeForest-Aufnahmen der Jahre 1922/23 belegen. Wenig Handlung bestimmt diesen Musical Short, dafür wird die Aufeinanderfolge der Kompositionen von Titel zu Titel vitaler und ekstatischer. Die Tap-Dance-Performance der Nicholas Brothers trägt Züge eines virtuosen Tanzwettkampfes, jeder der beiden überbietet den anderen Bruder mit immer neuen rhythmischen Tap-Kapriolen. Musik und Tanz

werden so schnell, dass die Füße qualmen, die Szenerie völlig undurchschaubar wird und die beiden Tanzenden schließlich aus dem dichten Qualm als Skelette auftauchen. Der beißende Rauch aber stammt eigentlich – und da kreuzen sich Realität und Traum – von einem verbrannten Kuchen, der im Ofen vor sich hin qualmt. Die schlichte Botschaft lautet: Die Mischung aus Jazz und Tapdance bildet ein feuriges Erlebnis. Nur ein Jahr liegt zwischen dem Entstehen des Eubie-Blake-Kurzfilms und der MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933). Wieder ist es der Regisseur Roy Mack, der für Vitaphone inszeniert; der Wandel seiner Bildsprache erscheint beachtlich. Das Filmthema: eine grandiose Harlem Rent Party über den Dächern von New York – ein prototypischer Musical Short der 2. Produktionsphase. Kein prominenter schwarzer Bandleader wird hier besonders hervorgehoben; die Story findet an zwei markanten Plätzen statt, einem Tanz-Club und einer überdimensionierten Wohnung mit Blick auf die New Yorker Skyline. Beide Orte des Amusements, der öffentliche Club und das private Etablissement, werden durch einen filmisch beeindruckenden Bandumzug miteinander verbunden. Die Mitglieder der Clubband wandern musizierend durch Treppenhäuser und Flure, die historische Assoziation ähnlicher New Orleanser Situationen liegt auf der Hand. Die Harlem Rent Party als urbanes schwarzes Motiv taucht auch in CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935) auf; wie bei der MILLS BLUE RHYTHM BAND wird eine Clubbesucherin (Freda Washington), die nicht in New York lebt, von ihrer Freundin (Sally Gooding) über die Idee der Rent Party aufgeklärt und anschließend hierzu eingeladen. Zudem wird die Einladung auch vom Bandleader im Club verlesen, wonach Band und Publikum spontan aufbrechen. Vor diesem Umzug begleitet das Ensemble im Club eine akrobatisch-tänzerische Performance, dann singt Sally Gooding *Love Is the Thing*. Später in der Wohnung spielt die Band zu den

wettbewerbsartigen Tap-Einlagen der Three Dukes, die in Polizeiuniform auftreten. Das musikalische Repertoire präsentiert sich in einem stilistischen Swingidiom, erst mit dem Titel *Peanut Vendor*, einem damaligen Hit des Latin Jazz, wird ein neues Element für eine schwarze Band eingeführt.¹⁶ Growl-Effekte und Ensemble-Glissandi – die Klänge der Jungle-Bands – künden die eigentliche kurze visuelle Traumsequenz an: Beim Anblick der tanzenden Gäste erinnert sich der schwarze Barkeeper und Rent-Party-Ausrichter an Festlichkeiten im afrikanischen Dschungel, augenblicklich verwandelt sich die gesamte Szene in ein obskures Kostümfest, die Tanzenden werden von Xylophonen begleitet. Diese plakative Wendung verweist zweifellos auf den ideologischen Hintergrund der Harlem Renaissance; hierfür ist bereits die eindeutige Klangfarbe der Jungle-Bands eine historische Referenz. Die zum Klischee stilisierte Inszenierung afrikanischer Vergangenheit wird »subjektiver Sinn« dieses schwarzen Musical Shorts, hier geht es »um Verarbeitung und Interpretation von Wirklichkeit, nicht um [die] Wahrheit« (Wulff 2002, 626).

Auch der vierte Musical Short, der für die Thematik der Traumsequenz im Kurzfilm als Beispiel dient, propagiert eine ganz eigene Wirklichkeit, es ist die eines schwarzen Kindes: *RUFUS JONES FOR PRESIDENT* (USA 1933). Die Vorstellung, dass ein gewählter Präsident der Vereinigten Staaten einer afroamerikanischen Minderheit angehört, mag für die 1930er Jahre schlicht unmöglich und kindisch erscheinen; dies gilt ebenso für die präsidentialen Ambitionen des schwarzen Trompeters Dizzy Gillespie Anfang der 1960er Jahre. Die einführende Rahmenhandlung kehrt zu bekannten Bildern zurück: Auf der Veranda ihrer armseligen Hütte wiegt eine schwarze Mutter ihr Kind in den Schlaf. Die anschließende Traumsequenz schildert die Suche

¹⁶ 1933 nimmt auch Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra diesen Titel als Paramount Musical Short auf.

nach einem neuen Präsidenten, seinen Wahlkampf, garniert mit opulenten Paraden, die Vereidigung nach gewonnener Wahl – also die Institutionalisierung der Macht – ausgeübt von einem Kind und gespielt von dem jungen Sammy Davis. Die Hoffnung auf eine gerechtere Welt bestimmt den Traum, und ihre »Interpretation von Wirklichkeit« vermittelt einen religiösen Ausdruck, der dem Glauben an eine bessere Zukunft im afroamerikanischen Spiritual Song des späten 19. Jahrhunderts überraschend ähnelt (Hoffmann 1998).

Anhand der vorgelegten Beispiele werden die zahlreichen Verweise und Bezüge zur afroamerikanischen Kultur sichtbar, sowohl in historischen Texturen als auch in der damaligen Aktualität des schwarzen Alltags. Das in Szene gesetzte afroamerikanische Leben entsteht als »rein« schwarze Inszenierung eines nicht schwarzen Filmmarktes, eine in sich geschlossene und scheinbar authentische Projektion, die keinen weißen Künstler in seiner Musik und Visualität stört. Diese so geformte Stimmigkeit von Klang- und Bildwelt bezieht ohne große Anstrengung auch Stereotype und Klischees mit ein, da sie das Gesamtbild einer Kultur abrunden. Tritt aber eine weiße Projektion in Konkurrenz zur schwarzen Inszenierung, entstehen Musical Shorts, die sich in Richtung Minstrelsy festlegen lassen.¹⁷

(4) Ein weiteres reichhaltiges Repertoire bilden die Musical Shorts im Bereich exotischer Klangfarben und Themen, eine Materialfülle, die sich für eine weitere Untersuchung anbietet, wenngleich eine Systematik unter geografischer Perspektive denkbar ist.¹⁸ Hendlers Zusammenstellung akustischer Dokumente zum Thema Exotismus belegt die hohe Anzahl US-

¹⁷ Siehe dazu Punkt 5: animierte Musical Shorts.

¹⁸ Hendler (2010a) hat in der zehnteiligen Manuskriptenfolge für die Sendereihe *Early Jazz: Die Welt der Syncopated Music* folgende regionale Systematik entworfen: Südamerika, Hawaii, Orient, Indien und Afrika.

amerikanischer Formationen, die die eigene Ensembleleistung mit fremdländischen Titeln dekorieren und somit attraktiver gestalten. Willkürlich erscheint dabei die Auswahl der Regionen, deren jeweiliger musikalischer Niederschlag nur geringste Effekte auf Klangfarbe, Form oder melodische Kontur bietet. Ein ähnlicher Prozess lässt sich bei den Musical Shorts beobachten, wobei hier vor allem weiße und deutlich weniger schwarze Ensembles auftreten. Die recht unterschiedlichen Besetzungen verwenden teilweise das Format der Unterhaltungsorchester, zur Big-Band-Formation tritt als Erweiterung des Ensembles ein Geigenersatz hinzu.¹⁹ Diese Ausweitung der Klangfarbe korreliert nicht direkt mit dem Phänomen des Exotismus; generell aber tendieren größer besetzte weiße Formationen mit dem Beginn der 1930er Jahre zu exotischem Flair, da die Klangfarbe Jazz den schwarzen Bands vorbehalten scheint. Ein plakatives Beispiel bietet HARRY RESER AND HIS ESKIMOS (USA 1936), seine mit vier Geigen verstärkte Big Band spielt in einer Schneelandschaft, die Bandbühne wird von einem riesigen Iglu umschlossen. Diese Kulisse erscheint als einziger realer Hinweis auf indigene Volksgruppen; auch weitere Gruppen wie The Three Yates Sisters, The Modenaires oder Lynn Gordon musizieren in dieser Scheinwelt aus geraspeltem Styropor (Kurzfilm-Modell 2). Schon die beiden Bandtitel *Tap on Toe* und *Tiger Rag*, zwei von insgesamt vier Titeln, zeigen keinerlei Bezug zum Set-Aufbau; beim Einsatz einer Hawaii-

¹⁹ Die folgenden Musical Shorts sind Beispiele für Ensembles mit einem Streichersatz: THE BAND BEAUTIFUL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2573: The Ingenues), RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and His Hotel Brunswick Orchestra), MUSICAL MOODS (USA 1931, Roy Mack; Vitaphone Release 1308: Horace Heidt and His Californians), ABY LYMAN [AND] BAND (USA 1932, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1485), THAT'S THE SPIRIT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders), BEN POLLACK AND HIS ORCHESTRA (USA 1934, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1696: Doris Robbins) und HARRY RESER AND HIS ESKIMOS (USA 1936, N. N.; Vitaphone Release 1983: The Three Yates Sisters, The Modenaires, Lynn Gordon).

Gitarre entsteht sogar eine musikalische Assoziation, die der Ausstattung mit Pelzkleidung und Schlittenhunden völlig widerspricht.

Die bunte Palette exotischer Bilder und Klänge verstärkt sich in der zweiten Phase der Musical-Short-Produktionen zu Beginn der 1930er Jahre. Gleichzeitig belegen die Produktionsakten des Vitaphone-Katalogs (Liebman 2003), dass eine gehörige Anzahl von Musical Shorts mit ausländischen Bands existiert,²⁰ die für den US-amerikanischen

Kurzfilm-Markt hergestellt wurde. Unter diesem Genreaspekt wird zudem der Anteil von Soundie-Einspielungen interessant; hier entsteht nach 1940 ein fließender Übergang zu dem kommenden technischen Format.

(5) Mit der Kombination realer und animierter Filmbilder erscheint die letzte filmische Scheinwelt der Musical Shorts. Der Vitaphone-Kurzfilm YAMEKRAW (USA 1930) kann als erster filmischer Versuch gesehen werden, afroamerikanisches Leben in stilisierten Bildern einzufangen. Der schwarze Pianist James P. Johnson schrieb diese »negro rhapsody which expresses the moods and the emotional side of negro life« (Smith 1988, 381), eine Komposition, die von Hugo Mariani als symphonische Tondichtung instrumentiert wurde. Entfernt sich hier die Ästhetik der Musical Shorts weit von der Ensemble-Präsentation, so vertieft sich dieser Bruch in der ersten Hälfte der 1930er Jahre; vor allem die Cartoons – Paramount Pictures Shorts – nutzen die Klangfarbe Jazz wie eine klingende Kulisse.²¹ »In the early 1930s, Louis Armstrong, Don Redman, and Cab Calloway were seen in

²⁰ Ensembles aus Mexiko und Kuba, die in den USA produziert werden (Auswahl): LERDO'S MEXICAN ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 705: Premiere Mexican Orchestra), MEXICAN TIPICA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 707: National Mexican Orchestra) und JAZZ À LA CUBA [= PEANUT VENDOR] (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra).

Max Fleischer's various Betty Boop cartoons, but only as exotics: Armstrong, for example, is compared to an African cannibal, while Calloway is caricatured as a singing walrus« (Gabbard 1996, 308). Zwar verweist Gabbard explizit auf den exotischen Aspekt dieser von Dave Fleischer produzierten Cartoons, aber die teils problematische Darstellung von handelnden afroamerikanischen oder afrikanischen Personen legt, trotz spielerischer Verpackung, die Fortführung ideologischen Gedankengutes nahe. Hier zeigen die Musical Shorts eine qualitativ sehr unterschiedliche Handhabung der Minstrelsy über eine Zeitspanne von mehr als einer Dekade. Die animierte Scheinwelt intensiviert diese Tendenz, sie betont stärker als reale Filmsequenzen die Fiktion des visuellen Ortes. Dabei tritt das klingende Material zunehmend in den Hintergrund, und die musikalische Performance verliert ihre profilierte Kontur.

Ein Kurzfilm der ersten Musical-Short-Generation: AFTER SEBEN

1928 entsteht unter der Regie von S. Jay Kaufman der Paramount Pictures Short AFTER SEBEN (USA 1929). Diesen Two-Reel-Short kommentiert Meeker als »[e]arly sound short vehicle for vaudeville comic James Barton performing in blackface which includes a short dance contest sequence in a

²¹ Siehe die folgenden in Sequenzen animierten Musical Shorts: MINNIE THE MOOCHER (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra), I'LL BE GLAD WHEN YOU'RE DEAD YOU RASCAL YOU (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Louis Armstrong and Orchestra), SLEEPY TIME DOWN SOUTH (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Boswell Sisters), SNOW-WHITE (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway), THE OLD MAN OF THE MOUNTAIN (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra) und I HEARD (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Don Redman and His Orchestra).

nightclub« (1981, 38), und Bradley (2005, 246) führt ihn mit weiteren 53 Titeln unter der Kategorie »Musicals, Musical Comedies and Revues« der Firma Paramount.

Die von James Barton geschriebene Story fokussiert den Schauspieler Barton, der von musikalischen und tanzenden Ensembles umgeben ist, die diesem Musical Short eine dichte Atmosphäre verleihen. Die drei Szenen des Tanzwettbewerbes werden von drei Paarformationen der Harlem Lindy Hoppers bestritten; musikalisch begleitet werden diese Tanzsequenzen und Bartons Soloauftritt von der zehnköpfigen Band des schwarzen Schlagzeugers Chick Webb. After Seben bedeutet vermutlich in der weißen Verballhornung schwarzer Sprache After Seven. Und ähnlich dieser verdrehten Sprachattitüde erscheint auch die Blackface-Rolle des Schauspielers James Barton – sie ist schon visuell nicht überzeugend im Kontext mit anderen schwarzen Künstlern. »AFTER SEBEN used a racist plot about the adventure of a lazy janitor«, so beschreibt Smith (1988, 381) die urbane Minstrel-Situation, die zu Jolsons ländlichem PLANTATION ACT nun eine entsprechende Ergänzung findet.

Die Story von AFTER SEBEN beginnt im leeren Jazzclub. Der verrückte Hausmeister, Mr. Nightingale, säubert gegen Morgen einen alten Tanzschuppen im Stadtteil Harlem – vielleicht ist es ein Speak Easy –, am Abend präsentiert er die Tanzpaare, die vor zahlreichem Publikum neue Schrittfolgen im Tanzwettbewerb demonstrieren. Nach seiner Arbeit besucht er in den frühen Morgenstunden kurz eine Pokerrunde, streitet sich anschließend zu Hause mit seiner Frau und schläft tagsüber bis zu seinem erneuten Arbeitsbeginn. Bei diesen verschiedenen persönlichen Situationen begleitet ihn die Kamera, somit erfolgen die musikalischen und getanzen Beiträge erst im zweiten Teil des Musical Shorts. Die asymmetrische Anlage

des Kurzfilms wirkt wenig ausbalanciert, gleichwohl illustriert der Einstieg wieder einmal (siehe ST. LOUIS BLUES) das »soziale Leben« einer afroamerikanischen Gesellschaft, konkret die Leidenschaft schwarzer Menschen am Karten- oder Würfelspiel und damit – im übertragenen Sinne – das Fehlen jeglicher Bildungsmotivation und Lernperspektive.

Die Musik im zweiten Teil von AFTER SEBEN wird vorgetragen von einer zehnköpfigen Besetzung unter der Leitung des afroamerikanischen Schlagzeugers Chick Webb, »but without his name appearing anywhere in the credits or in the dialog« (Gabbard 1996, 308). Als Jungle Band treten Webb und sein Orchester auf, ein Ensemble, das mit dreistimmigem Saxofonsatz, zwei Trompeten, Posaune sowie Rhythmusgruppe sukzessive die Erweiterung in Richtung Big-Band-Besetzung vollzieht.²² Die beiden zentralen Kompositionen, die in AFTER SEBEN erklingen, sind in ihrer formalen Struktur überaus konträr: Der Broadway-Song *Sweet Sue*, kurz vor der Produktion dieses Musical Shorts komponiert, dient den Harlem Lindy Hoppers als aktuelle populäre Musik zur Tanzdarbietung, dreimal wird das Thema intoniert; als »Tanzbegleitung« des Schauspielers James Barton hingegen erscheint der *Tiger Rag*, eine Komposition aus dem historischen Arsenal des New-Orleans-Jazz, ausgeführt jedoch ohne jegliche Historisierung. Vielmehr nutzt das auf die Stimmendopplung und Verdichtung einzelner Bläsersätze angelegte Arrangement konsequent den Klangkontrast der Sätze.

²² Nach Meeker (2012, Film Nr. 40) spielte Chick Webb and His Orchestra am 14. Juni 1929 in New York in der folgenden Besetzung: Ward Pinkett (tr, v), Edwin Swayze (tr), Benny Morton (tb), Hilton Jefferson (sax), Bobby Holmes (cl, as), Elmer Williams (cl, ts), Don Kirkpatrick (p), John Trueheart (bj, g), Beverley Peer (tu), Chick Webb (dr); siehe dazu auch Rust 1983: 1657f).

Viele Tanzforscher sehen diesen Musical Short als eine wichtige wissenschaftliche Quelle afroamerikanischer Tänze: »the earliest known Lindy on film, AFTER SEBEN, filmed in 1928 and released in 1929, includes a brief scene with Shorty Snowden« (Crease 1995, 211). Dieser Tanzwettbewerb präsentiert drei afroamerikanische Einzelpaare, die in der Vorphase des Lindy Hop entsprechende Bewegungen in unterschiedlicher Qualität beherrschen. In der Reihenfolge der auftretenden Paare tanzt George »Shorty« Snowden mit seiner Partnerin zum Schluss. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern zeigen sie stärker ausgreifende Raumbeherrschung und virtuose Beintechniken. »Steps include examples of Charleston, the Break-Away, and Cakewalk« (Stearns/Stearns 1964, 397).

Auf räumlichen Kontrast angelegt ist die Performance James Bartons. Er bewegt sich auf der Stelle, schüttelt den Körper, zittert und schlottert mit den Gliedern. Sein Bewegungsablauf wirkt überaus theatralisch, nicht so tänzerisch wie bei den Harlem Lindy Hoppers zuvor. Eine Übernahme aus dem Vaudeville scheint denkbar; die wellenartigen Körperbewegungen erinnern an das Karikieren alter schwarzer Tänze.

Als Musical Short der ersten Produktionsphase markiert AFTER SEBEN den Übergang zu den Bildern und Klängen der zweiten Generation: Die Tanzbilder der Harlem Lindy Hoppers und die swingenden Bläsersätze der Webb'schen Formation verweisen auf die kommenden musikalischen und visuellen Konzepte der 1930er Jahre. Das Repertoire der Syncopated Music gerät in Vergessenheit, die Minstrelattitüde bleibt kein vorherrschendes Thema mehr. Die Mischung aus vergangenen und kommenden Stilelementen der Musical Shorts findet in dieser Paramount-Produktion ihren sinnfälligen Ausdruck, weitere Kurzfilm-Analysen im Übergang zwischen der ersten und der zweiten Phase, also 1929–1932, müssten hier

folgen, damit die musikalischen und visuellen Veränderungen deutlicher erkennbar werden.

Ausblick

Musical Shorts »sind vor der Entstehung des dokumentarischen Films, bei aller ihrer zeitgebundenen Stereotypie, die wichtigste Quelle für die Jazzgeschichtsschreibung und Jazzforschung auf dem kinematographischen Sektor« (Dauer 1980, 48). Diese Quelle zeichnet sich für die Jazzwissenschaft erst in einigen Umrissen ab, zu umfangreich bleiben die Unschärfen aufgrund ihrer Themenvielfalt. Weitere Untersuchungen zu musik-, film- und tanzwissenschaftlichen Fragestellungen dieser Kurzfilme dürfen einen überaus interessanten und differenzierten Materialfundus erwarten (siehe Hoffmann 2013).

Die Bestandteile Musik, Bild und Bewegung bestimmen dabei die Aussagewirkung der Musical Shorts, gleichzeitig fangen sie den Zeitgeist der populären Musik ein und fokussieren die visuellen Aussagen aufgrund ihrer geringen thematischen Entfaltungszeit auf das Wesentliche. Diese Kurzfilme sind als Beiprogramm in den Tonfilmkinos nach 1930 überaus beliebt; dies hat eine enorme Steigerung der Produktionskapazität zur Folge. Somit lässt sich eine zweiphasige Struktur beobachten, die nicht nur durch unterschiedliche Produktionsvolumina bedingt ist. In der ersten Phase, die an die Experimente mit Tonfilmen anschließt, kann bis zum Beginn der 1930er Jahre musikalisch das Vorherrschen von Formen der Syncopated Music belegt werden, zudem verbindet sich das Phänomen der Minstrelsy gern mit den rhythmischen Modellen dieser Musik. Die zweite Phase,

geprägt von der populären Rezeption der Musical Shorts, verändert sowohl das Klangbild – hin zur ternären Phrasierung größerer Jazzbesetzungen im Swing – als auch die Blackface-Attitüde, die nun deutlicher zurücktritt. Dafür entstehen verstärkt kleine biografische Skizzen von schwarzen Künstlern, die das Leben in einer fiktiven schwarzen Gesellschaft propagieren. In beiden Phasen bleiben die weißen Repräsentationsorchester gleich stark vertreten, das exotische Flair einiger Titel verschafft vor allem in der Mitte der 1930er Jahre zusätzliche Attraktivität. Gleichzeitig werden originale ausländische Ensembles zu Musical-Short-Produktionen eingeladen, diese vermitteln konkret authentische Klangfarben einer meist urbanen Unterhaltungsmusik ihrer Länder.

Nach der Blüte der Musical Shorts schaffen andere technische Produkte der 1940er und 1950er Jahre, die Soundies und Telecriptions, neue Präsentationsformen, die sich deutlich von den musikalischen Kurzfilmen der beschriebenen Epoche absetzen. »Telecriptions differ from Soundies in that the performers do their acts live instead of pantomiming to playback recordings« (MacGillivray/Okuda 2007, 398). Als jazzwissenschaftliche Quelle bieten auch die Soundie-Formate zahlreiche sehenswerte Dokumente. Im Gegensatz zu den Musical Shorts, die einem Kinopublikum präsentiert werden, wird das neue Format der 1940er Jahre an anderen Vergnügungspätzen vermittelt. Die Panoram Visual Jukebox, »bestehend aus einer Musicbox und einem darauf montierten Bildschirm, auf dem die Bilder durch Rückprojektion sichtbar gemacht wurden, fand bevorzugt Aufstellung in Nachtclubs und Cocktailbars, was auch das thematische Schwergewicht der zu Tausenden in Hollywood produzierten Kurzfilme erklärt, die vor allem berühmte Jazz-Musiker (wie z. B. Duke Ellington) zeigten« (Keazor/Wübbena 2005, 57). Die Soundies, zeitlich limitiert auf eine knapp dreiminütige Vorführung, eignen sich zur Bebilderung populärer

Musiken; die Möglichkeiten der Shorts, mitunter eine kleine Musikgeschichte zu erzählen, haben sie hingegen nicht.

Filmliste

Die kursiven Titel stellen originale Produktionsüberschriften dar, eine systematisierte Schreibweise der Produktionstitel ist deshalb nicht gegeben.

1903:

UNCLE TOM'S CABIN (USA 1903, Thomas A. Edison)

1921:

A BIT OF JAZZ (USA 1921, Orlando E. Kellum; Phonokinema Short Film: The Famous Van Eps Trio)

1922:

EUBIE BLAKE PLAYS ... (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Eubie Blake)

SONGS OF YESTERDAY (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Abbie Mitchell's New York Dixie Review)

1923:

SNAPPY TUNES (USA 1923, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Eubie Blake & Noble Sissle)

1925:

SWEET GEORGIA BROWN (USA 1925, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Ben Bernie's Orchestra)

1926:

BEHIND THE LINES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 339: Elsie Janis in a Vaudeville Act, Accompanied by the Chorus from the 107th Army Regiment)

CARO NOME FROM RIGOLETTO [VERDI] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 308: Marion Talley and the New York Metropolitan Opera)

LA FIESTA (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 294: Anna Case & New York Metropolitan Opera Chorus & Vitaphone Symphony Orchestra, Leitung: Hermann Heller)

HIS PASTIMES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 302: Roy Smeck »Wizard of the String«)

HUMORESQUE [DVRÁK] & GAVOTTE [GOSSEC] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 275: Mischa Elman »Concert Violinist«)

OVERTURE TO TANNHAUSER [WAGNER] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 314: New York Philharmonic Orchestra, Leitung: Henry Hadley)

A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson)

THEME AND VARIATIONS FROM THE KREUTZER SONATA [VAN BEETHOVEN] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 279 [& 281]: Efrem Zimbalist and Harold Bauer »Renowned Violinist and Famous Pianist«)

1927:

CAROLYNE SNOWDEN AND COMPANY (USA 1927, N. N.; Vitaphone Release 2109: »Colored Syncopation«)²³

EARL BURNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA (USA 1927, N. N.; Vitaphone Release 2285: »Collegiate Jazz Artist«)

HAZEL GREEN AND COMPANY (USA 1927, Bryan Fox; Vitaphone Release 2112: Foremost Feminine [Orchestra] Director and Singer)

THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland; Warner Bros. Pictures)

ROGER WOLFE KAHN AND HIS ORCHESTRA (USA 1927, N. N.; Vitaphone Release 468 und 469: Popular Victor Recording Orchestra)

²³ Hier liegt nur der Soundtrack des Musical Shorts vor.

1928:

- THE BAND BEAUTIFUL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2573: The Ingenues)
- EARL BURNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2294: Collegiate Jazz Artist)
- LARRY CEBALLOS' ROOF GARDEN REVUE (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2627)
- THE COWBOY AND THE GIRL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2236: Ray Mayer and Edith Evans)
- DICK RICH AND HIS MELODIOUS MONARCHS (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2595)
- GUS ARNHEIM AND HIS AMBASSADORS (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2585)
- LE POMPIER DES FOLIES BERGERE (UN POMPIER QUI PREND FEU) (France 1928, N. N.; Muet sonorisé N&B)

1929:

- AFTER SEBEN (USA 1929, S. Jay Kaufman; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.] [Two-Reel Short]: James Barton)
- BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and His Orchestra, Fredi Washington, The Five Hotshots, Hall Johnson Choir)
- COMING HOME (USA 1929, N. N.; Metro Movietone Act / MGM: The Revellers Singing)
- HARLEM-MANIA (USA 1929, Roy Mack; Vitaphone Release 827: Norman Thomas Quintette)
- HOLLYWOOD REVUE OF 1929 (USA 1929, Charles »Chuck« Riesner; MGM: Hollywood Revue of 1929)
- HORACE HEIDT AND HIS CALIFORNIANS (USA 1929, Murray Roth; Vitaphone Release 902)
- GREEN'S TWENTIETH CENTURY FAYDETTES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 710)
- LERDO'S MEXICAN ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 705: Premiere Mexican Orchestra)

LONELY VAGABOND (USA 1929, N. N.; Metro Movietone Act / MGM: George Dewey Washington in Song)

ME AND THE BOYS (GB 1929, Victor Saville; British Music Short: Body, Mc Partland, Teagarden, Goodman, Morgan, Breidis, Bauduc)

MEXICAN TIPICA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 707: National Mexican Orchestra)

ON WITH THE SHOW (USA 1929 Colour, Alan Crosland Warner Brothers: u. a. Speed Webb & Orchestra; Ethel Waters)

PHIL SPITALNY AND HIS PENNSYLVANIA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Metro Movietone Act / MGM)

RADIO RHYTHM (USA 1929, N. N.; Paramount Music Short: Rudy Valleé and His Connecticut Yankees)

RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 870)

ZIEGFELD MIDNIGHT FROLIC (USA 1929, Joseph Santley; Paramount Music Short: Eddie Cantor)

RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and His Hotel Brunswick Orchestra)

SHOW OF SHOWS (USA 1929, John G. Adolf; Warner Brothers: u. a. Ted Lewis and his Bandmen; Pasadena American Legion Fife and Drums Corps)

SOL VIOLINSKY »THE ECCENTRIC ENTERTAINER« (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 709)

GREEN'S TWENTIETH CENTURY FAYDETTES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 710: A n All-Girl Jazz Band)

ST. LOUIS BLUES (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Bessie Smith, James P. Johnson Band; Hall Johnson Choir)

1930:

BELLE OF THE NIGHT (USA 1930, Mort Blumenstock Paramount Short [Two-Reel Short]: Dorothy McNulty)

CRAZY HOUSE (USA 1930, N. N.; MGM Colortone Novelty: Comedy Benny Rubin, Vernon Dent, Albertina Rasch Ballett)

OL' KING COTTON (USA 1930, Ray Cozine; Paramount Music Short: George Dewey Washington)

YAMEKRAW (USA 1930, Murray Roth; Vitaphone Release 1009: James P. Johnson)

KING OF JAZZ (USA 1930, John Murray Anderson; Universal Pictures)

1931:

I SURRENDER DEAR (USA 1931, Mack Sennett; Educational Featurette [Two-Reel Short]: Bing Crosby, Arthur Stone, Julia Griffith)

MUSICAL MOODS (USA 1931, Roy Mack; Vitaphone Release 1308: Horace Heidt and His [Famous] Californians)

1932:

ABY LYMAN [AND] BAND (USA 1932, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1485)

THOSE BLUES (USA 1932, Fred Waller; Paramount Music Short: Vincent Lopez and His Orchestra)

I'LL BE GLAD WHEN YOU'RE DEAD, YOU RASCAL YOU (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Louis Armstrong and Orchestra)

MINNIE THE MOOCHER (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra)

PIE, PIE BLACKBIRD (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and His Orchestra)

RHAPSODY IN BLACK AND BLUE (USA 1932, Aubrey Scotto; Paramount Music Short: Louis Armstrong and His Orchestra)

RUDY VALLEÉ MELODIES (USA 1932, N. N.; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: With the Famous Bouncing Ball)

SLEEPY TIME DOWN SOUTH (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Boswell Sisters)

SMASH YOUR BAGGAGE (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band)

1933:

BUNDLE OF BLUES (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra)

BARBER SHOP BLUES (USA 1933, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1551: Claude Hopkins and Band / Four Step Brothers)

CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1933 [1934], Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra)

I HEARD (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Don Redman and His Orchestra)

JAZZ À LA CUBA [= PEANUT VENDOR] (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra)

MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes)

THE OLD MAN OF THE MOUNTAIN (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra)

RUFUS JONES FOR PRESIDENT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1553–54: Ethel Waters, Sammy Davis, Hamtree Harrington, The Russell Wooding's Jubilee Singers)

SNOW-WHITE (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway, vocal)

THAT'S THE SPIRIT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders)

1934:

BEN POLLACK AND HIS ORCHESTRA (USA 1934, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1696: Doris Robbins)

KING OF A DAY (USA 1934, Roy Mack; Vitaphone Release 1687–1688: Originaltitel Black orchids; Bill Robinson)

1935:

CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935, Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra)

SYMPHONY IN BLACK (USA 1935, Fred Waller; Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra [A Rhapsody of Negro Life])

1936:

HARRY RESER AND HIS ESKIMOS (USA 1936, N. N.; Vitaphone Release 1983: The Three Yates Sisters, The Modenaires, Lynn Gordon)

JIMMIE LUNCEFORD AND HIS DANCE ORCHESTRA (USA 1936, Joseph Henabery;
Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson)

SWING TIME (USA 1936, George Stevens; RKO Pictures: Ginger Rogers, Fred
Astaire)

1937:

RECORD MAKING WITH DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA (USA 1937,
Havrilla; Paramount: Paramount Pictorial Magazine, Ausgabe Nr. 889)

1938:

JAZZ »HOT« (GB 1938, N. N.; BBC London: Quintette du Hot Club de France)

1939:

HOAGY CARMICHAEL (USA 1939, Leslie Roush; Paramount Music Short: Jack
Teagarden and His Orchestra)

1941:

AIN'T MISBEHAVIN' (USA 1941, Warren Murray; Soundie: Fats Waller and Band)

1942:

CARAVAN (USA 1942, N. N.; Soundie: The Mills Brothers)

WHEN IT'S SLEEPY TIME DOWN SOUTH (USA 1942, N. N.; Soundie: Louis
Armstrong and His Band)

1951:

SWEET LORRAINE (USA 1951, N. N.; Snader Telescriptions: Nat King Cole
Quartet)

1955:

SHOWTIME IN HARLEM (USA 1955, N. N.; Snader Telescriptions: Lionel Hampton, Nat King Cole, Delta Rhythm Boys)

1959:

DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959, George Jacoby; Real-Film)

Literatur

- Abbott, Lynn / Seroff, Doug (2007) *Ragged But Right: Black Traveling Shows, Coon Songs and the Dark Pathway to Blues and Jazz*. New Orleans / Jackson: University Press of Mississippi.
- Aust, Michael P. / Kothenschulte, Daniel (2011) *Pop Video: The Art of Pop Video*. [Katalog zur Ausstellung MA K-Museum für Angewandte Kunst, Köln 2011]. TelevisorTroika. Berlin: Distanz Verlag.
- Barrios, Richard (2010) *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. 2. Aufl. Oxford: University Press.
- Bogle, Tom (1973) *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Viking Press.
- Bradley, Edwin M. (2005) *The First Hollywood Sound Shorts, 1926–1931*. Jefferson: McFarland.
- Brooks, Tim (2004) *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry 1890–1919*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Brown, Sterling (1969) *Negro Poetry an Drama / The Negro in American Fiction. Studies in American Negro Life*. New York: Atheneum. Erstausgabe 1937.
- Crafton, Donald (1997) *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931*. New York: University of California Press.
- Crease, Robert P. (1995) Divine Frivolity: Hollywood Representations of the Lindy Hop, 1937–1942. In: *Representing Jazz*. Hrsg. v. Krin Gabbard. Durham / London: Duke University Press, S. 207–228.
- Dauer, Alfons Michael (1980) Jazz und Film: Ein historisch-thematischer Überblick. In: *Jazzforschung / Jazz Research* 12, S. 41–58.
- Frahm, Laura (2010) Jenseits des Raums: Zur filmischen Topologie des Urbanen. In: *Urbane Welten – Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung*. Hrsg. v. Laura Frahm und Susanne Stemmler. Bd. 2. Bielefeld: Transkript.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gotto, Lisa (2006) Traum und Trauma in Schwarz-Weiß: Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film. In: *Kommunikation audiovisuell: Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München* 38. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft.
- Gotto, Lisa (2009) ›Trans / formieren‹. Zum Verhältnis von Bild und Ton in ›The Jazz Singer‹ (Alan Crosland, USA 1927). In: *Jazzforschung / Jazz Research* 41, S. 119–134.

- Guerrero, Ed (1993) *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hendler, Maximilian (2010a) Early Jazz: Die Welt der Syncopated Music. Manuskripte zum Thema Exotismus: Lateinamerika, Hawaii, Orient, Indien und Afrika. In: Maximilian Hendler / Bernd Hoffmann: Westdeutscher Rundfunk, Köln. *WDR 3 Jazz*, 15.12.2010. 22.00–23.00 Uhr. Masch.-schr. / handschriftl. Ms. 33 Seiten.
- Hendler, Maximilian (2010b) Syncopated Music: Frühgeschichte des Jazz. In: *Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research* 14. Graz: ADEVA.
- Hendler, Maximilian (2012) Synkopen und Scotch Snaps in den Slave Songs of the United States (1867). In: *Jazz Research News* 40, S. 1896–1904.
- Hoffmann, Bernd (1997) ›Welche Farbe hat mein Heftpflaster?‹ – Zur Wertung der Hautfarbe in der afroamerikanischen Gesellschaft. In: *Populäre Musik: Musik und Unterricht – Zeitschrift für Musikpädagogik* 46, S. 43–52.
- Hoffmann, Bernd (1998) Sacred Singing. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 2. erw. Ausg. Sachteil Bd. 8 (Quer–Swi). Kassel [u. a.]: Bärenreiter, Sp. 793–830.
- Hoffmann, Bernd (2007) Und der Duke weinte – Afro-Amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy (1929). In: *Jazzforschung / Jazz Research* 39, S. 119–152.
- Hoffmann, Bernd (2011) Way down upon the Suwannee River: ›Jazz‹-Adaptionen im frühen experimentellen Tonfilm der USA. In: *Musik – Pädagogik – Dialoge: Festschrift für Thomas Ott* (= Musik – Kontexte – Perspektive 1). Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider. München: Allitera Verlag, S. 86–103.
- Hoffmann, Bernd (2012) Lindy Hop und Cotton Club: Tanz im frühen US-amerikanischen Film. In: *Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 501–518.
- Hoffmann, Bernd (2013) Alltag im Jazz-Himmel: Die Musical Shorts der 1930er-Jahre. In: *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider* (= Musik-Kontexte-Perspektiven 4). Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag, S. 103–125.
- Keazor, Henry / Wübbena, Thorsten (2005) *Video Thrills The Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: Transcript.
- Liebman, Roy (2003) *Vitaphone Films: A Catalogue of the Features and Shorts*. Jefferson and London: Mc Farland.

- MacGillivray, Scott / Okuda, Ted (2007) *The Soundies Book: A Revised and Expanded Guide to the »Music Videos« of the 1940s*. New York, Lincoln and Shanghai: iUniverse.
- Meeker, David (1981) *Jazz in the Movies*. London: Talisman Books.
- Meeker, David (2012) *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington: Library of Congress [© David Meeker, London 2005].
- Nicholson, Stuart (1999) *Reminiscing in Tempo: A Portrait of Duke Ellington*. Boston: Northern University Press.
- Rust, Brian (1970) *Jazz Records 1897–1942*. Bd. 2. 5. überarb. u. erw. Aufl. Chigwell: Storyville.
- Smith, Ernie (1988) Films. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. Bd. 1. Hrsg. v. Barry Kernfeld. London / New York: Macmillan Press, S. 375–386.
- Stanfield, Peter (2005) *Jazz and Blues in American Film 1927–63*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Stearns, Marshall Winslow / Stearns, Jean (1964) *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. New York: Schirmer Books Paperback Edition 1979.
- Vogel, Shane (2009) *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Weihsmann, Helmut (1988) Jazz und Film: ein kurzer historischer Abriß. Stilistischer Überblick. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt vom 29. Mai bis 28. August 1988. Hrsg. v. Klaus Wolpert. Darmstadt, S. 589–606.
- Wondrich, David (2003) *Stomp and Swoon: American Music Gets Hot, 1843–1924*. Chicago: A Chappella Books.
- Wulff, Hans J. (2002) Traum im Film. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 625–629.

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 380–427, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p380-427>.
Zuerst veröffentlicht in: *Jazzforschung / Jazz Research* 44, 2012, S. 159-184.

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.

Rezension:

Gengaro, Christine Lee: *Listening to Stanley Kubrick. The Music in His Films*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press. 2013.

In *Listening to Stanley Kubrick. The Music in His Films* beschäftigt sich die Musikwissenschaftlerin Christine Lee Gengaro mit der Filmmusik des Gesamtwerks von Stanley Kubrick. Dabei sind ihre Abhandlungen stets eine interessante Mischung aus Entstehungsgeschichte der Produktion und direkter Analyse der Musik im jeweiligen Film, die häufig zusätzlich durch Notenbeispiele veranschaulicht wird.

Das Buch beginnt nach einer kurzen Einführung in die Biografie Kubricks, worin seine Affinität zur Musik im Allgemeinen erläutert wird, mit den ersten Kurzfilmen des Regisseurs beziehungsweise mit einer Analyse der verwendeten Musik in diesen Filmen.

Gerald Fried ist der Komponist, der die Musik zu Kubricks erstem Spielfilm *FEAR AND DESIRE* (1953) schreibt. Die Zusammenarbeit setzen Fried und Kubrick mit den Filmen *KILLER'S KISS* (1955) und *THE KILLING* (1956) fort. Die Autorin greift zur genauen Schilderung der Entstehungsprozesse immer wieder auf Interviewauszüge mit Gerald Fried und Kubricks Executive Producer Jan Harlan zurück und weist in diesem Fall auf die noch nicht fertig ausgebildete musikalische Kompetenz des Regisseurs hin, die wiederum dem Komponisten Fried mehr künstlerische Freiheiten beschert.

Kubrick – allgemein dafür bekannt, ein Perfektionist zu sein und jeden Aspekt eines Films selbst zu gestalten, nimmt mit zunehmender Erfahrung auch immer stärkeren Einfluss auf die Gestaltung der Filmmusik. Dies geschieht zum Leidwesen von Fried, der sich nun eingeschränkt fühlt, und

führt dazu, dass seine Musik zu *PATHS OF GLORY* (1957) seine letzte Zusammenarbeit mit Kubrick ist.

In der musikalischen Gestaltung von *PATHS OF GLORY* (1957) zeigen sich im Gegensatz zu den vorangegangenen Filmen schon Elemente, die für das gesamte folgende Werk typisch sind.

Kubrick verzichtet über längere Passagen ganz auf Musik und setzt stattdessen diverse Geräuschkulissen des Krieges ein, wobei durch den Einsatz von Trommeln Musik und Geräusche miteinander verschmelzen. Auch verwendet er erstmals präexistente klassische Musik. In dieser Hinsicht ist Kubrick der Meinung, dass bereits existierende klassische Musik von Größen wie Beethoven oder Mozart oft von höherer Qualität sei als die neu komponierte Musik der meisten Filmkomponisten. Diese sind jedoch häufig der Meinung, dass bekannte klassische Stücke bereits mit zu vielen Assoziationen behaftet sind, um sie in einem Film einzusetzen. Kubrick beharrt jedoch auf seiner Meinung, was dazu führt, dass er in seinen späteren Filmen – von einigen Arrangements abgesehen – fast nur noch von ihm ausgewählte, präexistente Musik einsetzt.

Das zweite Kapitel behandelt die Filme *SPARTACUS* (1960), *LOLITA* (1962), *DR. STRANGELOVE* (1963), sowie *FULL METAL JACKET* (1987). Einen Zusammenhang dieser Filme sieht Gengaro darin, dass ihre Musik noch komplett oder zumindest zum Teil von einem Komponisten für den jeweiligen Film geschrieben wird.

SPARTACUS (1960), bei dem Alex North den Soundtrack liefert, wird manchmal aus dem Kanon der Kubrickfilme ausgelassen, da er bei diesem Projekt erst nachträglich als Ersatz für den gekündigten ersten Regisseur einsteigt. Während Kubrick bei dem Film wenig Einfluss auf das Drehbuch nehmen kann, hat er großen Anteil an der Gestaltung der Filmmusik und

greift auch auf die Technik aus der Zeit des Stummfilms zurück, den Schauspielern am Set Musik vorzuspielen, um sich auf die jeweilige Szene einzustimmen.

Die Autorin fährt nun mit einem Exkurs zum Thema des musikalischen Leitmotivs fort, welches auch die Filmmusik von SPARTACUS (1960) prägt. Solche übergreifenden Exkurse bereichern im Verlauf des Buches immer wieder die musikalischen Auseinandersetzungen mit den einzelnen Filmen.

Der Rest des Kapitels behandelt die Filme LOLITA (1962), DR. STRANGELOVE (1963) und FULL METAL JACKET (1987), die alle neben eigens komponierter Musik vor allem Stücke aus der Populärmusik und kaum klassische Musik verwenden. Die Autorin bleibt auch hier dem Schema treu, zuerst die Entstehungsgeschichte eines Films zu schildern, um danach die Musik und deren Einsatz zu beschreiben.

Das nächste Kapitel widmet sich ausschließlich 2001: A SPACE ODYSSEY (1968), der für Gengaro die Trennlinie zwischen Kubricks Mittel- und Spätwerk markiert. Kubrick hört in der Vorbereitung unter anderem Mahler, Orff und Beethoven und will von Beginn an ausschließlich bereits existierende Musik nehmen, engagiert aber auf Druck des Studios Alex North, mit dem er schon bei SPARTACUS (1960) gearbeitet hat. Kubrick bricht schlussendlich mit der Hollywoodtradition, einen Komponisten für die Musik einzusetzen, und verwendet keinen Takt der von North komponierten Musik – ein Vorgehen, das es jedoch schon seit der Stummfilmzeit gibt. Damals ist es beispielsweise üblich, Notensammlungen nach verschiedenen Emotionen kategorisiert für Filmpianisten zu publizieren. Kubrick räumt der klassischen Musik in seinen Filmen einen solchen Stellenwert ein, dass er viele Szenen nach der Musik schneidet, anstatt dass sich die Musik – wie üblich – nach den Bildern richtet. In

diesem Film macht Kubrick auch erstmals von Neuer Musik (u. a. Ligeti) Gebrauch.

A CLOCKWORK ORANGE (1971) ist die erste Zusammenarbeit von Stanley Kubrick und Wendy Carlos. Die Musikerin nimmt für den Soundtrack des Films auf einem Moog-Synthesizer neue Versionen von Kompositionen Beethovens, Purcells und Rossinis auf. Mit dem Einsatz von zeitgenössischen elektronischen Sounds trifft Kubrick den Geschmack des Publikums. A CLOCKWORK ORANGE (1971) wird zu einem großen Erfolg, auch wenn der Film aufgrund gewalttätiger Nachahmungstaten aus dem Verleih genommen wird.

Im folgenden Exkurs über die Verbindung von klassischer Musik und Gewalt im Film zieht Gengaro hinsichtlich der Liebe von Bösewichten zu Klassik Parallelen zu Figuren wie dem Mörder aus M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931, Fritz Lang) oder Hannibal Lecter.

Für BARRY LYNDON (1975) recherchiert Kubrick lange über die musikalischen Vorlieben des 18. Jahrhunderts, was die zahlreichen Korrespondenzen seiner Assistenten mit Musikverlagen bezeugen. Nachdem Fellinis Hofkomponist Nino Rota als Arrangeur des sich ausschließlich aus präexistenter Musik zusammensetzenden Soundtracks absagt, übernimmt Leonard Rosenman dessen Job, wofür er mit einem Oscar für den besten Soundtrack belohnt wird.

Für seinen nächsten Film THE SHINING (1980) greift Kubrick neben Synthesizer-Arrangements von Wendy Carlos wieder auf Neue Musik von Ligeti, Penderecki uva. aber auch auf populäre Songs der dreißiger Jahre zurück. Da der Regisseur bis zuletzt selbst neue Schnittversionen der Tonspur anfertigt und dabei immer wieder Teile der Musik wegschneidet oder verdoppelt, ist laut der Autorin eine komplette Auflistung der im Film

verwendeten Musik kaum möglich.

Im letzten Kapitel bespricht Gengaro *EYES WIDE SHUT* (1999), der wiederum fast nur präexistente Musik und einige Originalkompositionen von Jocelyn Pook verwendet. Die Verwendung religiöser Hindu-Musik in einer Sexszene führt in den USA zu Protesten und dazu, dass die entsprechende Musik aus dem Film entfernt wird.

Listening to Stanley Kubrick. The Music in His Films behandelt auf 305 Seiten detailliert die Musik in Stanley Kubricks filmischem Vermächtnis. Ein umfangreicher Anhang mit Inhaltsangaben aller Filme und einer genauen Auflistung der im jeweiligen Film verwendeten Musik vervollständigen das Buch.

Christine Lee Gengaro widmet sich neben dem bereits erwähnten Hauptwerk auch den nicht verwirklichten Projekten des Regisseurs beziehungsweise auch den nicht veröffentlichten Kompositionen für die diversen Soundtracks von Kubricks Filmen. Die Autorin zeigt durch ihre Kenntnis zahlreicher Details rund um Kubricks Filme ihr großes Fachwissen, welches sie offenbar auch bei ihren Lesern voraussetzt, da das Buch, dessen musikalische Beschreibungen ganz auf Bebilderungen verzichten, eine genaue Kenntnis des jeweiligen Films voraussetzt. Gengaro schlägt immer wieder Brücken zwischen Kubricks Biografie, seinen Filmen und deren Entstehungsgeschichte, um den starken Stellenwert, den die Musik für diesen Filmemacher hatte, zu unterstreichen. Dies gerät allerdings teilweise zu recht geschwätzigem Exkursen, deren Relevanz sich hinsichtlich ihrer Bedeutung auf musikwissenschaftlicher Ebene nicht immer erschließt. So werden neben äußerst sinnvollen Exkursen (wie zum Thema diegetische und nichtdiegetische Filmmusik) auch Themen wie die Erfindung der Steadycam oder die zahlreichen Verschwörungstheorien rund um Kubrick

und die Mondlandung behandelt, die bereits Thema zahlreicher Publikationen sind und auch keinen erkennbaren Bezug zum Topos Musik haben.

Insgesamt gewährt das Buch jedoch einen guten Überblick über die Musik in den Filmen von Kubrick und eröffnet dem film- oder musikwissenschaftlich interessierten Leser durch die genauen Analysen und Beschreibungen viele interessante und neue Aspekte in Bezug auf das Werk dieses viel diskutierten Filmmachers.

(Felix Wolfgang Metzner)

Empfohlene Zitierweise

Metzner, Felix Wolfgang: Rezension zu: Gengaro, Christine Lee: Listening to Stanley Kubrick. The Music in his Films. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 428–434, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p428-434>.

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.

Rezension zu:

Claudia Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik.*

Bielefeld: transcript 2013, 357 S. (TanzScripte. 27). ISBN 3-8376-2329-7, 978-3-8376-2329-1, EUR 32.80.

Dass Tanz nicht nur auf Theaterbühnen und in Ballsälen, sondern auch in Medien bewegter Bilder zur Aufführung kommt, dort eigene Darstellungsformen und spezifische Genres herausbildet, wird bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts reflektiert. »Der Tanz im Film«, so befindet der Journalist Siegfried Bergengruen 1929, »ist ein Phänomen, das wir so oft erlebt haben, dass wir es kaum mehr als besondere Sehenswürdigkeit bemerken. Trotzdem – und vielleicht gerade darum – erscheint es wichtig, das Bedeutsame ihres Zusammenschlusses hervorzuheben und die Aussichten zu erwähnen, die sich in Zukunft für Tanz und Tänzer im Film, durch den Film und über den Film hinaus [...] eröffnet werden« (Bergengruen, 4).

In der Traditionslinie dieser Befragung steht auch Claudia Rosinys jüngst erschienener Band »Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik« (Bielefeld: transcript 2013). Während sich Bergengruen Ende der 1920er Jahre vor allem für das Zukunftspotenzial der Verbindung von Tanz und Film interessiert, schaut Rosiny – gleichsam aus umgekehrter Blickrichtung – aus dem Jahr 2013 auf die umfangreiche Geschichte der Wechselbeziehungen von Tanz und Film seit Ende des 19. Jahrhunderts zurück.

Schon die Abbildungen, die sich wie einzelne Bildkader eines Filmstreifens über das Buchcover schlängeln, fächern das weite Untersuchungsfeld auf, das Rosiny mit ihrem Band in den Blick nimmt: Neben der provokativen Unteransicht einer Ballerina aus René Clairs Experimentalfilm *ENTR'ACTE* (1924), den (kaum weniger aufreizenden) *Tanzgirls* aus Busby Berkeleys Musical-Choreographien sind Abbildungen aus Lucinda Childs und Sol LeWitts Bühnenstück *Dance* (1979), dem Motion-Capturing-Video *GHOST CATCHING* (1999) und dem Flashmob-Video *T-MOBILE DANCE* (2009) arrangiert. In diesem suggestiven »Bilderreigen« deutet sich bereits an, dass der im Titel prominent platzierte Begriff »Film« in dieser Studie selbst gewissermaßen »intermedial« angelegt ist: Er steht hier metonymisch für eine Mediengeschichte bewegter Bilder, die neben Kino- und Experimentalfilmen auch Videokunst, Musikclips, Fernsehsendungen, Youtube-Videos und den Einsatz von Medien auf der Tanzbühne umfasst. Mehr als diese Pluralität filmischer Medien interessiert Rosiny die Frage nach der Intermedialität von Tanz und Film, die sie in Anschluss an Jürgen E. Müller als ein »konzeptionelles Miteinander« (22) modelliert. Dabei verfolgt die Studie eine doppelte Zielsetzung: Auf theoretischer Ebene geht es darum, »die verschiedenen intermedialen Verbindungen, Transformationsprozesse, Kopplungen, (Re-)Konfigurationen, Wechselbeziehungen und Konvergenzen von Tanz und audiovisuellen Medien« (17f.) zu systematisieren und zu analysieren. Zudem sollen in einer historischen Dimension »über einen Zeitraum von gut 100 Jahren mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert die Einflüsse analoger und digitaler Medien« (17) nachgezeichnet und aufgezeigt werden, wie sich die beiden Medien seit der Jahrhundertwende aufeinander beziehen, sich gegenseitig abbilden und ins Verhältnis zueinander setzen. Die Verknüpfung dieser beiden Ebenen wird bereits über die Gliederung des Bandes vorbereitet, die Rosiny im

einleitenden Kapitel entwickelt. Dort werden einige Theoriepositionen der (unterdessen kaum noch zu überblickenden) Intermedialitätsforschung vorgestellt und mögliche Fallstricke dieser Typologien und Terminologien problematisiert. Trotz der (zu Recht) formulierten Einwände entscheidet sich die Autorin »nicht für eine eigene Theorie oder Typologie der Intermedialität des Tanzes, sondern dafür, vorhandene Begriffe differenziert einzusetzen.« (310) Um diese Bewegung von der Theorie- zur Materialarbeit aufzugleisen, arrangiert sie ausgewählte Intermedialitätskonzepte – insbesondere die Theorien von Irina Rajewsky und Uwe Wirth, erweitert durch Konzepte der Transmedialität und Hybridität – zu einer Auslegeordnung, die den Band in sechs Themenfelder gliedert, die jeweils einer Ausprägung von Intermedialität zugeordnet werden: Transmedialität, Multimedialität, intermediale Genrebildungen, intermediales Paradegenre, Hybridität und Konvergenz. Diese Themenfelder sind (zumindest weitestgehend) chronologisch angeordnet, so dass der Band in seiner Gesamtstruktur einen Bogen von ersten »Tanzszenen« im frühen Film bis hin zu jüngeren Medienphänomenen wie Tanz in YouTube-Videos spannt. So fragt das erste Kapitel unter dem Konzept der »Transmedialität« nach »Medieneinflüssen auf die Tanzästhetik« zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Neben den Choreographien Loïe Fullers stehen zunächst einzelne Tanzszenen im frühen Kino (u. a. in den Filmen von Edison und Méliès), Körperpraktiken und choreographierte Massenszenen der 1910er Jahre im Fokus. Über einen Sprung in die 1970er Jahre zeichnet Rosiny sodann an Choreographien von Pina Bausch und William Forsythe nach, wie sich ›filmische‹ Verfahren umgekehrt auch in die Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes einschreiben. Als Formen von »Multimedialität« werden im zweiten Kapitel Choreographien mit »Medieneinsatz auf der Tanzbühne« analysiert – als Beispiele dienen hier ebenso Bühnenstücke der Ballets Russes und

Ballets Suédois aus den 1910er und 20er Jahren, Performances der Judson Church aus den 1960er Jahren sowie der Videoeinsatz im jüngeren Bühnentanz bei Wim Vandekeybus, Frédéric Flamand und Philippe Découflé. Das dritte Themenfeld untersucht »intermediale Genrebildungen« am Beispiel des Hollywood-Filmmusicals und des Tanzfilms; als weitere intermediale Genres werden zudem Musikvideos und Tanzsendungen im TV aufgeführt. Als »intermediales Paradegenre« stellt Rosiny im vierten Kapitel (insbesondere an den Arbeiten Merce Cunninghams) Entwicklungen des *videodance* seit den 1970er Jahren heraus. Unter den Schlagworten »Hybridität« und »Interaktivität« ist das fünfte Themenfeld »Tanz und digitale Technologien« in den Blick genommen. Überlegungen zu »medialer Konvergenz« an Fallbeispielen zur »Tanzästhetik im/via Internet« schließen den Band ab.

Während die Gliederung in Themenbereiche den Gegenstandsbereich panoramatisch aufzieht, »zoomt« der Band mit Einzelbeispielen in das Feld hinein, um in Nahaufnahmen exemplarische Choreographien, Film- und Videoarbeiten vorzustellen. Über Beschreibungen, umfangreiche Bezugnahmen auf die Sekundärliteratur und historische Kontextualisierungen werden so über hundert Beispiele dargeboten. Bereits deren Auswahl und Zusammenstellung lässt die Absicht erkennen, kanonischen Werken jeweils weniger bekannte oder neuere Choreographien und Filme gegenüberzustellen: Während mit René Clairs *ENTR'ACTE* (1924), Maya Derens *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (1946), Hollywood-Musicals, Tanzfilmen wie *THE RED SHOES* (USA 1948) und *FLASHDANCE* (1983) vielzitierte »Klassiker« aufgeführt werden, präsentiert Rosiny gerade im Bereich der frühen Filmgeschichte auch entlegene Beispiele wie die (nur fragmentarisch erhaltene) Verfilmung des italienischen Balletts *EXCELSIOR* (1913) oder Tourneurs *THE BLUE BIRD*

(1918), die in diesem Kontext bisher wenig diskutiert wurden. Eine Erweiterung des Korpus leisten auch die beiden letzten Themenfelder zu Tanz und »digitalen Technologien« respektive Internet, in denen Rosiny jüngere Entwicklungen wie Flashmob- oder Tanzvideos in den Blick nimmt, die über Internet-Videoplattformen zirkulieren.

Über die Gliederung des Bandes entwirft Rosiny ein ausgeklügeltes Koordinatensystem, das ganz im Sinne der doppelten Zielsetzung des Bandes ermöglicht, die Fallbeispiele einerseits systematisch über einzelne Intermedialitätskonzepte abzustecken und diese andererseits in historischer Dimension abzubilden. So wird die schiere Materialfülle der über hundert Beispiele übersichtlich strukturiert und in gut lesbare »Häppchen« von jeweils ein- bis dreiseitigen Beschreibungen portioniert. Die übersichtliche Anlage des Bandes erlaubt zudem, die einzelnen Werke mit auffächerndem Gestus und mit Mut zu elliptischen Sprüngen anzuordnen, so dass das ambitionierte Projekt einer Geschichtsschreibung der intermedialen Beziehungen von Film und Tanz als materialgesättigtes Mosaikbild anschaulich wird. Narrative einer *linearen* Geschichtsschreibung werden über dieses Vorgehen geschickt vermieden, zumindest über weite Strecken des Bandes. Lediglich Anfangs- und Fluchtpunkt der Studie sind (unnötig) teleologisch eingefärbt: So erschließt sich nicht, warum die Ausführungen zum frühen Film so stark von Zuschreibungen eines defizitären, »noch unfertigen« Mediums geleitet sind und der ästhetische Einsatz filmischer Mittel wiederholt über die »begrenzten technischen Möglichkeiten dieser ersten Filme« (54) plausibilisiert wird. Der Einbezug von Aufführungsbedingungen oder Darstellungsmustern verwandter kultureller Praktiken um 1900 – wie derzeit in zahlreichen Studien der Frühkino-Forschung produktiv gemacht – hätte sicherlich auch hier neue Einsichten und alternative Interpretationsmöglichkeiten geboten. Diskussionsbedürftig

scheint auch der in den Schlussfolgerungen etwas pauschal postulierte Befund, dass Intermedialität zu Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend von einer »Kunstproduktion der Konvergenzen« (314) abgelöst wird. Diese, so diagnostiziert die Autorin, »führen zu ästhetischen Konzepten, bei denen eine Unterscheidung der beteiligten Partner nach Kategorien der Intermedialität kaum noch sinnvoll erscheint« (311). Den Begriff der Konvergenz, den Jenkins und Thornburn als grundlegendes Prinzip medialer Transitionen einführen (vgl. Thornburn 2004, 1–16), deutet Rosiny genealogisch um und erklärt ihn zum Fluchtpunkt einer mediengeschichtlichen Entwicklung, wobei offen bleibt, wie sich Intermedialität und Konvergenz genau zueinander verhalten und ob mit dieser Betrachtungsweise nicht zugleich auch ein »Schwanengesang« auf die Intermedialitätsforschung – und damit auf den Ansatz der Studie selbst – angestimmt wäre.

Stärken entwickelt die Darstellung dort, wo es Rosiny in eher netzartigen, denn linearem Vorgehen gelingt, ästhetische Korrespondenzen, formale Ähnlichkeiten und intertextuelle Verknüpfungen innerhalb des doch sehr heterogenen Gegenstandsbereichs der Studie sichtbar zu machen. Wenn Björk im Musikvideo zu »It's all so quiet« auf die Filmmusicals Jacques Demys der 1960er Jahre anspielt, wenn die österreichische Fernsehsendung *Dancing Stars* die glamouröse Ausstattung von Hollywood-Musicals mit Ginger Rogers und Fred Astaire zitiert, wenn Videotanz-Arbeiten der 1970er Jahre an die Bildästhetik von Experimentalfilmen einer Germaine Dulac oder Maya Deren anknüpfen, eröffnen sich spielerische Querverbindungen, die andeuten, dass sich einzelne Werke auch selbstreflexiv ins Verhältnis zur Geschichte der intermedialen Beziehungen von Film und Tanz setzen. Während die *inneren* Strukturen des Forschungsfeldes somit recht detailliert kartographiert sind, bleiben die *äußeren* Grenzziehungen, also Fragen nach

dem Definitions- und Gegenstandsbereich dessen, was »als Tanz« und »als Film« untersucht wird, eher vage umrissen. Gerade dort, wo Fragmentierung und Montage als »filmische« Verfahren in zeitgenössischen Choreographien nachgezeichnet, wo das Schauspiel im Stummfilm als »tänzerisch« beschrieben werden sollen, wird dieses Versäumnis argumentativ spürbar. Hier strauchelt die intermediale Betrachtung an der Ausblendung ihrer medialen *Aprioris* – dies verdeutlicht (einmal mehr), dass sich das, was ›zwischen‹ Medien passiert, nur adäquat beschreiben und analysieren lässt, wenn offengelegt und mitreflektiert wird, welche Konstruktionen oder Vorstellungen der Einzelmedien und ihrer vermeintlichen »Spezifik« jeweils mittransportiert und (voraus-)gesetzt werden (vgl. kritisch dazu Schröter 1998, 129–154).

Fast schon sternförmig taucht der Band mit jedem Themengebiet in einen neuen Gegenstandsbereich ein, wechselt in rasantem Tempo zwischen Hollywood-Musicals der 1930er Jahre, jüngeren Bollywood-Produktionen, Musik-Videos, Tanz-Shows im Fernsehen und experimenteller Videokunst. Dass sich mit jedem dieser Streifzüge auch der theoretisch-konzeptuelle Standort verschiebt, von dem aus Intermedialität betrachtet wird, verlangt – zumindest im Modus eines linearen Lesens – eine gewisse geistige Flexibilität und »Sprungkraft«. Die einzelnen Ansätze der Intermedialität werden kaum zueinander in Bezug gesetzt, sondern vielmehr auffächernd nebeneinander gestellt. Als »Suchbegriff« (vgl. Herlinghaus 1994, 19) eingesetzt, eröffnen Schlagworte wie »intermediale Genrebildung«, »Hybridität und Interaktivität« oder »mediale Konvergenz« mit jedem Kapitel neue Fahrten und Ansichten auf das Thema. Dieses multiperspektivische Vorgehen ist zwar erfrischend, läuft jedoch zuweilen Gefahr, Prägnanz und Kontur dessen zu verwischen, was mit »Intermedialität« als »medientheoretische Rahmung« (23) des Bandes

angelegt war. So drängt sich im Verlauf der Lektüre die Frage auf, ob es (trotz oder gerade wegen der ambitionierten Bandbreite des Projekts) nicht hilfreich gewesen wäre, die Beschreibungen der Beispiele stärker an die jeweiligen Intermedialitätskonzepte und deren spezifische Fragestellungen rückzubinden. Zwar betont die Autorin mehrfach, es gehe ihr um eine »differenzierte Anwendung« bestehender Begriffe, doch gerade das im Material selbst angelegte, kritische Reflexionspotenzial, so scheint es, hätte die insgesamt eher offen gehaltenen Konzepte von Inter-, Multi- und Transmedialität produktiv schärfen, ausdifferenzieren und herausfordern können.

Während das Werkverzeichnis im Anhang auf Quellen-, Archiv- und Aufführungsangaben zum Weiterforschen verzichtet, verknüpfen zahlreiche Links in den Fußnoten und auf der Webseite des Verlags die Publikation mit Internetquellen, über die man sich Videos der besprochenen Filme ansehen kann. Diese Vernetzung ist nicht nur als Service und Aufforderung an die Leserschaft zu verstehen, sondern auch als symptomatischer Verweis darauf, dass Rosinys großangelegte Zusammenschau überhaupt erst unter den Bedingungen des *World Wide Web* denk- und realisierbar wird. Dass der Band strukturell in McLuhans Sinne eher dem »elektronischen Zeitalter« als der »Gutenberg-Galaxis« verpflichtet ist, reflektiert die Autorin selbst, wenn sie ihre Leserinnen und Leser dazu ermuntert, den »Band wie ein digitales Medium auch in netzartigen Strukturen zu nutzen und einzelne Abschnitte herauszugreifen« (13). Als Einladung zum lustvoll-vagabundierenden »Navigieren« durch das Themenfeld empfiehlt sich »Tanz und Film« ebenso wie als griffige Materialsammlung zu Tanz und filmischen Medien. Wer sich in diesem Themengebiet ein- oder weiterführend orientieren möchte,

dem ist mit dem Band ein gut »vernetztes« Buch zur Hand gegeben, das sich aufgrund seiner katalogähnlichen Ordnungsstruktur auch als praktisches Kompendium bewähren dürfte.

Literatur

Bergengruen, Siegfried (1929) Der Tanz im Film. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur*, Jg. 2, Nr. 10 (August 1929), S. 4–7.

Herlinghaus, Hermann (1994) *Intermedialität als Erzählerfahrung. Isabell Allende, José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen und Theater*. Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang, S. 19.

Schröter, Jens (1998) Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: *Montage AV* 7,2, S. 129–154.

Thornburn, David/Jenkins, Henry (2004) Introduction: Towards an Aesthetics of Transition. In: dies. (Hrsg.): *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Massachusetts: MIT Press, S. 1–16. (Für diesen Literaturhinweis danke ich Franziska Heller.)

(Kristina Köhler)

Empfohlene Zitierweise

Köhler, Kristina: Rezension zu: Claudia Rosiny: Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 435–444.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-RezKoehler.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Kristina Köhler.
All rights reserved.

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

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

Empfohlene Zitierweise

Köhler, Kristina: Rezension zu: Claudia Rosiny: Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 435-444, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p435-444>.

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.