



Arne Stollberg  
Stephan Ahrens  
Jörg Königsdorf  
Stefan Willer (Hg.)

# Oper und Film

Geschichten einer Beziehung



et+k

edition text + kritik

# Oper und Film

Geschichten einer Beziehung

Herausgegeben von Arne Stollberg, Stephan Ahrens,  
Jörg Königsdorf und Stefan Willer

---

et+k

edition text + kritik

In Kooperation mit dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, der Deutschen Oper Berlin, dem Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin und dem Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum Berlin.



  
**DEUTSCHE OPER BERLIN**



*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-86916-707-7

E-ISBN 978-3-86916-996-5

Umschlagentwurf: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Foto: Richard Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, Deutsche Oper Berlin 2010, Inszenierung: Philipp Stölzl, © Bettina Stöß

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz  
Druck und Buchbinder: Druckerei Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Str. 42,  
72810 Gomaringen

# Inhalt

Vorwort 7

Janina Müller

Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche 13

Volker Mertens

»Im Kino gewesen« – komponiert

Puccini, der Film seiner Zeit und kinematographische

Operndramaturgie 47

Norbert Abels

Die Fernsehoper

Lose Anmerkungen zu einem Relikt aus der Welt von gestern 69

Uta Felten

Mozart als TV-Serie?

Überlegungen zu Peter Sellars' *Don Giovanni* 84

Immacolata Amodeo

Das traurige Nashorn

Oper und Film bei Federico Fellini 98

Dirk Naguschewski

Exportschlager

*Carmen*-Adaptionen im afrikanischen Kino 108

Panja Mücke

»... jene Öffentlichkeit erreicht, die Musik hören möchte«

Musiktheater und Film in den 1920er-Jahren 123

Arne Stollberg

Mysterien – Mirakel – Marienspiele

Korngolds *Heliane* und ihre filmischen Schwestern 138

Stephan Ahrens

Opern für die Leinwand

Erich Wolfgang Korngolds Filmmusik

im Hollywood-Melodrama 164

## Inhalt

David Roesner

Beyond the Screen

Die Emanzipation der filmischen Bilder

in zeitgenössischen Musiktheater-Produktionen 184

»Die Faszination des ersten Erlebens bewahren«

Der Regisseur Götz Filenius über seine Arbeit und die Aufzeichnung  
der Neuinszenierung von Korngolds *Das Wunder der Heliane*

an der Deutschen Oper Berlin 212

Ist die Leinwand die bessere Bühne?

Eine Podiumsdiskussion mit Norbert Abels, Paul-Georg Dittrich,  
David Roesner und Volker Schlöndorff, moderiert

von Uwe Friedrich 221

Autorinnen und Autoren 239

Register 245

## Vorwort

»The cinematograph [...] may supersede the theater in the minds and hearts of the people. We cannot tell.«<sup>1</sup> – Diese Äußerung des französischen Komponisten Paul Dukas in einem Interview aus dem Jahr 1912 zeigt deutlich genug, dass das seinerzeit im Aufbruch befindliche Kino von den Opernschaffenden als Gefahr und Bedrohung wahrgenommen wurde. Dukas scheint zumindest nicht auszuschließen, dass sein Metier, das Musiktheater, über kurz oder lang zum Opfer einer technischen und künstlerischen Entwicklung werden könnte, bei der sich die Bühne den Möglichkeiten des neuen Mediums geschlagen geben muss: in den Köpfen und Herzen des Publikums verdrängt durch die zweidimensionale Faszination der flimmernen Leinwand.

War diese Sorge damals berechtigt? Von einer durch den Film konstitutiv herbeigeführten Krise der Oper dürfte rückblickend wohl keine Rede sein. Aber für Dukas mochte sich die Situation um 1910 anders darstellen, konnte er doch etwa in seinem Heimatland Frankreich erleben, wie dort Bemühungen Platz griffen, das bislang eher als halbseidene Jahrmarktsunterhaltung gehandelte Kino zu nobilitieren und einem bildungsbürgerlichen Publikum schmackhaft zu machen – jenem Publikum also, das ansonsten die Oper und das Schauspiel frequentierte. Dass für das erste Prestigeprojekt einer 1907 in Paris gegründeten Produktionsgesellschaft mit dem bezeichnenden Namen *Société du Film d'Art*, dem Streifen *L'Assassinat du Duc de Guise* (Regie: Charles Le Bargy und André Calmettes), der Doyen der französischen Musik, Camille Saint-Saëns, als Komponist verpflichtet worden war,<sup>2</sup> offenbarte den Anspruch der neuen Kunst, der altehrwürdigen Oper wie dem klassischen Schauspiel auf Augenhöhe zu begegnen, sie in einen Konkurrenzkampf mit ungewissem Ausgang hineinzuziehen. Das musste die Alarmglocken läuten lassen, nicht nur bei Dukas. Etwa zeitgleich, 1911, formulierte Hermann Kienzl mit menetekelhaftem Furor:

»Dem Theater ist ein gefährlicher Feind erstanden: der Kinematograph. Alle seine wirklichen und möglichen Verdienste in Ehren, daß er viele Men-

1 »An Interview with Dukas. By our Paris Correspondent«, in: *The Musical Courier*, New York, 21. August 1912, S. 23–24, hier S. 24.

2 Vgl. Arne Stollberg, »Illustration oder Komposition? Camille Saint-Saëns' Musik zu *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) im Licht späterer Gattungskonventionen«, in: *Ton-Spuren aus der Alten Welt – Europäische Filmmusik bis 1945*, hrsg. von Ivana Rentsch und Arne Stollberg, München 2013, S. 93–124.

schen vom Theaterbesuch ablenkt, kann doch nicht geleugnet werden. [...] Um sieben Gerechter willen wollte der Herr die Städte Sodom und Gomorha vor dem Untergang bewahren. Weder Shakespeare noch Ibsen würden in der Sintflut übrig bleiben, wenn wirklich der Kinematograph die Zukunft des Theaters wäre. [...] Wie aber?! Wenn der Kinematograph sich veredelt, wird er dann nicht erst recht der Kunstbühne gefährlich?»<sup>3</sup>

Gerade die hier als institutionelle Gefahr heraufbeschworene ›Veredelung des Kinos, gleichzeitig eine Maßnahme zur Domestizierung anrühigen Kintopps durch die Transformation in (bürgerliche) Kunst,<sup>4</sup> brachte den Film aber auch in allergrößte Nähe zur Oper. Hatte schon Eduard Hanslick die *Faust*-Vertonung Charles Gounods als »eine Art musikalischen Bilderbuchs« taxiert,<sup>5</sup> so war es nur noch ein kleiner Schritt bis zur filmischen Anverwandlung dieser genuin opernhafte Tableau-Dramaturgie bei Georges Méliès (*Damnation du docteur Faust*, 1904).<sup>6</sup> Ebenso wenig ist es ein Zufall, dass Thomas Alva Edison im selben Jahr 1904 auf der Grundlage der ein Jahr zuvor in New York gezeigten Bühneninszenierung eine Verfilmung von Wagners *Parsifal* herausbrachte (Regie: Edwin S. Porter) und damit das auralische Werk schlechthin den Konsequenzen seiner technischen Reproduzierbarkeit preisgab.<sup>7</sup> Trotz aller Theorien, die den Film radikal von der Photographie und der »Kamera-Realität« her denken,<sup>8</sup> steckt das illusionistische Musiktheater dem Kino gleichsam in den Genen – von der Tatsache, dass der sogenannte Stummfilm seit seinen Anfängen immer mit live dargebotener Musik assoziiert war, ganz zu schweigen.

Umgekehrt blieb die *Liaison* mit dem Film für die Oper nicht ohne Folgen, wobei man keineswegs nur an die ›Zeitoper‹ der 1920er-Jahre zu denken braucht, die technischen Neuerungen gegenüber emphatisch aufgeschlossen war, sondern etwa auch Richard Strauss' 1924 uraufgeführte »Bürgerliche Komödie« *Intermezzo* erwähnen könnte – letztlich »eine durch einzelne

3 Hermann Kienzl, »Theater und Kinematograph« [1911], in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, hrsg. und kommentiert von Jörg Schweinitz, Leipzig 1992, S. 230–234, hier S. 230, 232.

4 Vgl. Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel u. a. 1990.

5 Eduard Hanslick, »Gounod«, in: ders., *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875, S. 195–216, hier S. 200.

6 Vgl. Oliver Huck, *Das musikalische Drama im ›Stummfilm‹. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*, Hildesheim u. a. 2012, S. 90–113.

7 Vgl. ebenda, S. 67–71.

8 Vgl. exemplarisch Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, 1960]*, vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt/M. 1964, S. 285–305, bes. S. 286–288.

Kinobilder unterbrochene Symphonische Dichtung«. <sup>9</sup> Und dass sich Erich Wolfgang Korngolds *Das Wunder der Heliane* drei Jahre später von einem Kritiker »kinoartige Theatralik« vorhalten lassen musste, <sup>10</sup> zeigt ebenfalls, wie eng die Gattungen des Films und der Oper mittlerweile in produktiver Konkurrenz und gegenseitiger Einflussnahme zusammengewachsen waren. Wenn Korngold nach 1934 als Filmmusikkomponist in Hollywood jenen Sound kreierte, den wir bis heute geradezu klischeehaft mit der ›Traumfabrik‹ verbinden, und wenn er dabei dem Anspruch folgte, »Oper ohne Gesang« zu schaffen, <sup>11</sup> was seine Ehefrau Luzi freilich als »bewußte [Selbst-]Täuschung« eines künstlerisch Entwurzelten identifizierte, <sup>12</sup> so liegt dies in letzter Konsequenz genau auf der Linie einer Entwicklung, die den Film schon seit 1900 opernhafte und die Oper, zumindest partiell, filmisch gemacht hatte.

\*\*\*

Es war denn auch Korngolds *Wunder der Heliane*, das Anlass zu jenem Symposium gab, dessen Beiträge im vorliegenden Band versammelt sind – genauer gesagt die spektakuläre, überaus erfolgreiche und von der Zeitschrift *Opernwelt* zur »Wiederentdeckung« der Spielzeit 2017/18 gekürte Neuproduktion des Werkes an der Deutschen Oper Berlin im März 2018 (Musikalische Leitung: Marc Albrecht, Inszenierung: Christof Loy, Bühne: Johannes Leiacker, Kostüme: Barbara Drosihn, Licht: Olaf Winter, Chöre: Jeremy Bines, Dramaturgie: Dorothea Hartmann und Thomas Jonigk). Die Tagung wurde konzipiert in Zusammenarbeit zwischen vier Berliner Institutionen: der Deutschen Oper, dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität, dem Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung und dem Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum. Leitend war dabei der Gedanke, historische Fallstudien mit generellen Reflexionen über das ›Opernhafte‹ des Kinos und das ›Filmische‹ der Oper zu verschränken und beides in aktueller Perspektive auf die Praxis heutiger Opernregie einerseits sowie auf die ästhetischen Spezifika der Verfilmung von Bühneninszenierungen andererseits zu beziehen, konkret auf

9 Huck, *Das musikalische Drama im ›Stummfilm‹* (Anm. 6), S. 279.

10 Max Springer, »Das Wunder der Heliane.« [...] Erstaufführung in der Staatsoper am 29. Oktober«, in: *Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk* [Wien], 30. Oktober 1927, S. 12–13, hier S. 13.

11 Vgl. Robbert van der Lek, »Oper ohne Gesang? Zur Gattungsbestimmung von Korngolds Musik für den Film«, in: *Die Musikforschung* 53 (2000), S. 401–413.

12 Luzi Korngold, *Erich Wolfgang Korngold. Ein Lebensbild*, Wien 1967 (= Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts 10), S. 80.



die Aufzeichnung der Berliner *Heliane*-Produktion für DVD. Die beiden letztgenannten Aspekte bildeten das Thema der Podiumsdiskussion und eines separat geführten Interviews mit dem (Bild-)Regisseur Götz Filenius, die hier am Ende des Buches stehen und es mit dem lebendigen O-Ton mündlicher Rede ausklingen lassen (für die Transkription des Podiumsgesprächs sei an dieser Stelle Morten Grage und Tim Raudies herzlich gedankt, ebenso für die Erstellung des Registers).

Den Reigen der Aufsätze eröffnet Janina Müllers grundsätzliche Erörterung des ›Opernhaften‹ im Film anhand jenes ausdifferenzierten Kategoriensystems, das von neueren Methoden der Intermedialitätsforschung zur Verfügung gestellt wird. Volker Mertens widmet sich den Strategien ›kine-matographischen‹ Komponierens bei Giacomo Puccini, während Nobert Abels ein Genre in den Blick nimmt, das mit der virulenten Nähe zwischen Oper und Film im Sinne einer tatsächlichen Gattungssymbiose Ernst macht: die Fernsehoper. Uta Felten untersucht die Anverwandlung TV-spezifischer Präsentationsformate in Peter Sellars' aktualisierender Adaption der Da-Ponte-Opern Wolfgang Amadeus Mozarts, *Immacolata Amodeo* die Ausprägung des »gusto melodrammatico« in einem der Schlüsselwerke des opernnahen Autorenkinos, Federico Fellinis *E la nave va*. Mit Beispielen, die den Medientransfer zum Kulturtransfer ausweiten, nämlich zwei afrikanischen *Carmen*-Verfilmungen der Jahre 2001 und 2005 (*U-Carmen eKhayelitsha*, *Karmen Gei*), befasst sich der Aufsatz von Dirk Naguschewski.

Mit dem Beitrag Panja Mückes über die *Rosenkavalier*-Verfilmung sowie den Einsatz einer Filmsequenz in Kurt Weills *Royal Palace*, beides Werke der 1920er-Jahre, wechselt die Perspektive vom ›Opernhaften‹ des Kinos zum ›Kinohaften‹ der Oper. Anschließend tritt Erich Wolfgang Korngold in den Fokus: Arne Stollberg erörtert die verkappte Kino-Affinität des *Wunders der Heliane* in Bezug auf die Verfilmung der Pantomime *Das Mirakel* (Karl Vollmoeller / Max Reinhardt) sowie auf Fritz Langs *Metropolis*, Stephan Ahrens problematisiert die Hollywood-Melodramen, zu denen Korngold die Musik schrieb, als Reflexionen über die Möglichkeiten und Grenzen des Versuchs, tatsächlich »Opern für die Leinwand« zu schaffen. Zuletzt macht David Roesner anhand einer Reihe aktueller Beispiele die Tendenz anschaulich, dass das avancierte, experimentelle Musiktheater die Frage nach der eigenen Gattungszugehörigkeit und danach, ob definitorische Demarkationslinien zwischen verschiedenen Medien und Genres heute überhaupt noch Sinn ergeben, immer wieder aufs Neue aushandelt.

\*\*\*

Für die substanzielle Mitwirkung an der Redaktion des vorliegenden Buches sei Tim Raudies herzlich gedankt. Gleichmaßen gilt unser Dank Johannes Fenner von der edition text + kritik für die rundum erfreuliche Zusammenarbeit. Und jetzt: Vorhang auf – Kamera läuft.

Berlin, im März 2019

Die Herausgeber



## Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche

Das Schlagwort der ›Opernhaftigkeit‹ von Filmen eröffnet ein weites Assoziationspektrum. Es umfasst das Opulente und Prunkhafte der Inszenierung, dramatische, affektgeladene Momente, den musikalischen Gefühlsexzess, die Künstlichkeit und Manieriertheit der Darstellung, Tanz, Grandeur und Spektakel, Buffoneskes und Komödiantisches, den pathetischen Tod, die ritualisierte Zeit. Was sich in diesem Reigen des Opernhaften manifestiert, ist natürlich nicht die Essenz der Oper als solcher. Oper und Opernhafte haben keine Essenz, sondern nur verschiedene Spielarten. Wenn Autorenfilme auf die Oper rekurren, dann scheint sich die Faszination an der Gattung jedoch in erster Linie aus dem kanonisierten Repertoire des 18. und insbesondere des 19. Jahrhunderts zu speisen. »The Neorealist film«, liest man zum Beispiel bei David Bordwell und Kristin Thompson, »typically includes a sweeping musical score that recalls opera in its underlining of a scene's emotional development.«<sup>1</sup> Marcia J. Citron sieht in der *Godfather*-Trilogie »a kind of cinematic *verismo* in a grand-opera framework«.<sup>2</sup> Lars von Trier lässt die Welt in *Melancholia* (2011) zu Wagners *Tristan*-Vorspiel untergehen. Und selbst die Alien-Diva aus Luc Bessons *The Fifth Element* (1997) verzaubert ihr Publikum mit einer Darbietung der »Wahnsinnsarie« aus *Lucia di Lammermoor*. Die Konturen des Opernhaften gewinnt der Film allem Anschein nach im Rückbezug auf Vergangenes. Doch nicht alle musikalischen Entlehnungen dieser Art bringen einen Effekt hervor, der sich als opernhafter Moment kristallisiert.

Dieser intermediale Effekt, um den es im Folgenden gehen soll, kann als ein spezifischer illusionistischer Modus des Filmischen charakterisiert werden, der bestimmte Merkmale der Oper bzw. des Musiktheaters aufgreift und medial aktualisiert. In Anlehnung an die von Irina Rajewsky entwickelte Systematik intermedialer Systemreferenzen lassen sich dabei drei typologische Grundmuster, die »reproduzierende«, die »imitierende« sowie

1 David Bordwell und Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, Madison/WI u. a. <sup>3</sup>2010, S. 333.

2 Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge u. a. 2010, S. 22.

die »simulierende Systemerwähnung« unterscheiden.<sup>3</sup> Zur Veranschaulichung der Techniken des Opernhaften im Film ziehe ich Beispiele aus *The Godfather Part III* (1990), *Match Point* (2005), *E la nave va* (1983), *Moonstruck* (1987), *Melancholia*, *Vertigo* (1958), *A Clockwork Orange* (1971) und *Barry Lyndon* (1975) heran.

## I Zur Typologie intermedialer Bezüge

Rajewsky und Werner Wolf haben Typologien zur Intermedialität literarischer Texte entwickelt, die einerseits Beziehungen zum Film, andererseits zur Musik abstecken. Beide treten zwar mit dem Anspruch auf, ein Theorieangebot zur Verfügung zu stellen, das potenziell auch auf andere intermediale Konstellationen übertragbar ist, bleiben in ihren Definitionen jedoch deutlich dem Phänomenbereich der Literatur verhaftet. Das zeigt sich insbesondere an ihrer Begriffsbestimmung von Intermedialität im engeren Sinne. Nach Rajewsky handelt es sich dabei um ein »Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur Letzteres ist materiell präsent.«<sup>4</sup> Dem entspricht, was Wolf als »covert« or indirect intermediality« bezeichnet,<sup>5</sup> bei der allein das dominante Medium direkt erscheint. Literarische Texte können filmische bzw. musikalische Qualitäten nur scheinhaft evozieren, indem sie Charakteristika des Bezugsmediums sprachlich imitieren.

Was mit Blick auf die Literatur unmittelbar einleuchtet, stellt sich bei der Beziehung zwischen Oper und Film jedoch anders dar. Als Hybridmedien besitzen sie »medial deckungsgleiche Elemente«<sup>6</sup> (Musik, Text, szenischer Raum), so dass der Film Komponenten der Oper faktisch reproduzieren kann. Was das für die Frage nach der intermedialen Qualität von Opernhaftigkeit bedeutet, wurde bislang nicht reflektiert, obwohl Studien wie Citrons *When Opera Meets Film* explizit an die Intermedialitätsforschung anknüpfen. Für

3 Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen – Basel 2002.

4 Ebenda, S. 19.

5 Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam – Atlanta/GA 1999 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35), S. 41.

6 Rajewsky, *Intermedialität* (Anm. 3), S. 109. Zur Medialität des Musiktheaters siehe auch Julia Franzreb und Anno Mungen, »Musiktheater«, in: *Handbuch Musik und Medien*, hrsg. von Holger Schramm, Konstanz 2009, S. 441–469.

Citron ist Wolfs Unterscheidung zwischen offener und verdeckter Intermedialität problemlos auf den Film übertragbar:

»In the first two *Godfather* films [...] the operatic tone that is crafted by image, pacing, and ritual creates covert intermediality, for opera's signifiers [sic!] are subordinate and they join the medial realm of film. With the diegetic performance of the *Cavalleria rusticana* the situation changes. The first part of the sequence constitutes overt intermediality, but in the second half the status is ambiguous as the camera cuts away often.«<sup>7</sup>

In der Art, wie Citron das Begriffspaar adaptiert, entfernt sie sich jedoch von Wolfs Definitionen, ohne dies kenntlich zu machen. Unter dem Phänomen der offenen Intermedialität subsumiert Wolf Hybridmedien wie Oper und Film, die mindestens zwei als distinkt wahrgenommene Medien kombinieren, sowie auch literarische Werke, die Illustrationen oder Notenbeispiele enthalten. Dagegen definiert er die verdeckte bzw. indirekte Intermedialität als

»participation of (at least) two conventionally distinct media in the signification of an artefact in which, however, only one of the media appears directly with its typical or conventional signifiers and hence may be called the dominant medium, while another one (the non-dominant medium) is indirectly present ›within‹ the first medium. Consequently, this other medium is not present in the form of its characteristic signifiers but, at least minimally, as an idea, as a signified.«<sup>8</sup>

Mit Blick auf Literatur und Musik ist diese Definition plausibel: Romane enthalten keine klingende Musik, sondern Klang evozierende Sprachstrukturen. An der intermedialen Konstellation von Film und Oper läuft sie jedoch vorbei. Denn mindestens ein »charakteristischer Signifikant« der Oper – die Musik – ist in opernhafte Filmszenen durchaus präsent.

Um keiner Begriffswucherung Vorschub zu leisten, ist es grundsätzlich sinnvoll, ähnliche intermediale Verfahrensweisen durch die Übernahme von bereits entwickelten Kategorien kenntlich zu machen. Die von Rajewsky vorgestellte Systematik bietet in diesem Fall jedoch den geeigneteren Anknüpfungspunkt. Sie weist bestimmte Parallelen zu Wolf auf, zielt aber – trotz der literaturwissenschaftlichen Orientierung – stärker auf die Einbeziehung von Hybridmedien. Auf erster Ebene unterscheidet Rajewsky zwischen einer »expliziten Systemerwähnung« und einer »Systemerwähnung *qua*

7 Citron, *When Opera Meets Film* (Anm. 2), S. 8.

8 Wolf, *The Musicalization of Fiction* (Anm. 5), S. 41.

Transposition«. <sup>9</sup> »Explizit« meint hier die ausdrückliche Thematisierung des Bezugsmediums, wenn zum Beispiel von der Oper im Film die Rede ist oder ein Opernbesuch gezeigt wird. Ein solcher Hinweis auf die Oper, eine konkrete Aufführung oder eine Opernarie ist an und für sich noch kein Beleg für Intermedialität im engeren Sinne, kann aber eine Signalwirkung haben, die unsere Wahrnehmung für das entsprechende Medium sensibilisiert.

Von der »expliziten Systemerwähnung« unterscheidet sich die »Systemerwähnung *qua* Transposition« dadurch, dass das Bezugsmedium (in unserem Fall die Oper) nicht nur erwähnt wird, sondern in Form einer Illusionsbildung in das Objektmedium (den Film) eindringt. Diese Illusionsbildung beruht, Rajewsky zufolge, auf einer Ähnlichkeitsbeziehung, wobei sie an Wolfs Konzept der ästhetischen Illusion anknüpft und es entsprechend modifiziert:

»Zu bedenken ist dabei, daß Grundlage jeder Illusionsbildung eine Ähnlichkeitsbeziehung ist: Während im Falle der allgemeinen werkseitigen Illusionsbildung eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der dargestellten und einer außertextuellen ›Wirklichkeit‹ bzw. bestimmten konventionalisierten Wirklichkeitsentwürfen für das Zustandekommen der ästhetischen Illusion grundlegend ist, muß im Falle einer fremd- bzw. altermedial bezogenen Illusionsbildung eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des Textes und dem jeweiligen Bezugssystem bzw. entsprechenden Komponenten desselben aufgebaut werden.«<sup>10</sup>

Auch der Begriff des ›Opernhafte‹ lässt an den von ihr hervorgehobenen Als-ob-Charakter einer solchen »fremd- bzw. altermedial bezogenen Illusionsbildung« denken. Er suggeriert eine Mimesis an das Medium Oper *mit den Mitteln des Films*. Während die Literatur nur über den Umweg ihres eigenen Zeichensystems auf die Oper verweisen kann, kann der Film Opernhaftigkeit durch die Kombination von spezifisch filmischen Techniken und medial deckungsgleichen Elementen bis hin zu konkreten materialen Entlehnungen – in Form von interpolierten Operaufführungen oder musikalischen Zitaten auf der Ebene des Soundtracks – erzeugen. Diese materiale

9 Rajewsky, *Intermedialität* (Anm. 3), S. 78ff., hier S. 79. Der Begriff »Systemerwähnung« bedeutet in diesem Zusammenhang eine punktuelle intermediale Referenz und wird bei Rajewsky von der »Systemkontamination« als einer durchgehenden intermedialen Qualität abgegrenzt.

10 Ebenda, S. 89. Siehe auch Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*, Tübingen 1993 sowie ders., Walter Bernhart und Andreas Mahler (Hrsg.), *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam – New York 2013 (= *Studies in Intermediality* 6).

Präsenz wiederum ist jedoch weder ein hinreichendes noch ein notwendiges Kriterium für den Effekt des Opernhaften, wie später deutlich werden wird.

Mit Blick auf literarische Texte arbeitet Rajewsky drei verschiedene Formen der »Systemerwähnung *qua* Transposition« heraus: die (Teil-)Reproduktion, die Evokation und die Simulation. Mit Ausnahme der Evokation, die an das sprachliche Stilmittel des Vergleichs gebunden ist,<sup>11</sup> können sie für eine Typologie des Opernhaften im Film herangezogen werden. Bei der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung »werden [...] bestimmte Elemente und/oder Strukturen [des Bezugssystems] tatsächlich reproduziert, d. h. nicht nur illusionistisch, sondern faktisch.«<sup>12</sup> Die simulierende Systemerwähnung hingegen basiert auf einer »Bezugnahme, bei der medienspezifische Elemente und/oder Strukturen des fremdmedialen Bezugssystems diskursiv imitiert bzw. simuliert werden.«<sup>13</sup>

Um diese beiden typologischen Grundmuster auf das Opernhafte im Film übertragen zu können, müssen die Definitionen und Unterscheidungsmerkmale jedoch noch einmal präzisiert werden. Filme *reproduzieren* konkrete Opernszenen in der Diegese bzw. musikalische Opernzitate auf der Ebene des Soundtracks. Die von Rajewsky als Grundvoraussetzung einer fremdmedial bezogenen Illusionsbildung definierte Ähnlichkeitsbeziehung stellt sich in diesem Fall ganz unmittelbar her. Solche Einzeltextreferenzen können unterschiedliche Funktionen erfüllen, zum Beispiel die eines Kommentars oder einer thematischen Spiegelung von Opern- und Filmhandlung.<sup>14</sup> Opernhafte als intermediale Kategorie hängt mit intertextuellen Verfahren zusammen, ist mit ihnen allerdings nicht identisch, insofern nicht jedes Opernzitat im Film eine illusionsbildende Wirkung hervorruft und die Illusion des Opernhaften nicht notwendigerweise an Zitatverfahren gebunden ist.

Von der reproduzierenden Systemerwähnung lässt sich die simulierende Systemerwähnung als eine abstraktere Form der intermedialen Bezugnahme abgrenzen. Während Rajewsky Simulation und Imitation in der oben genannten Definition synonym behandelt, schlage ich eine begriffliche Differenzierung zwischen beiden Kategorien vor. Filme können Gattungsmerkmale der Oper *in imitierender Weise aufrufen*, indem sie zum Beispiel Szenen-

11 Rajewsky, *Intermedialität* (Anm. 3), S. 92–93. Die im Bereich einer literarischen Intermedialität mögliche Unterscheidung zwischen Evokation und Reproduktion bzw. Simulation büßt im filmischen Kontext an Trennschärfe ein.

12 Ebenda, S. 105.

13 Ebenda, S. 204.

14 Zu eingebetteten Opernszenen im Spielfilm siehe Tobias Plebuch, »Musikdramaturgie im Spielfilm«, in: *Der dramaturgische Blick: Potentiale und Modelle von Dramaturgien im Medienwandel*, hrsg. von Christa Hasche, Eleonore Kalisch und Thomas Weber, Berlin 2014, S. 69–84.



typen nachbilden, mit einer Ouvertüre beginnen oder auf musikalischer und/oder visueller Ebene leitmotivische Strukturen verwenden. Inwiefern solche Verfahren nicht bloß als entlehnte Konventionen, sondern als opernhaf im Sinne der hier vorgestellten Definition wahrgenommen werden, ist wiederum von der spezifischen Rezeptionslenkung abhängig. Den Typus der simulierenden Systemerwähnung reserviere ich hingegen für Phänomene, die gattungstypische Merkmale weniger direkt imitieren als vielmehr *scheinhaft aufrufen*. Ein Beispiel hierfür wären Szenen, in denen mit Musik synchronisierte Dialoge eine pseudo-arienhafte Qualität annehmen. Aber auch die Simulation einer opernhaften Zeitstruktur gehört in diese Kategorie. Bei den meisten der folgenden Beispiele ist der Bezug auf das Medium Oper durch Einzeltextreferenzen vermittelt; ein Verfahren, das wiederum auch in literarischen Texten zur Anwendung kommt.<sup>15</sup>

## II Die reproduzierende Systemerwähnung

Unter einer reproduzierenden Systemerwähnung verstehe ich in Anlehnung an Rajewsky ein Verfahren, bei dem die Oper als Bezugssystem faktisch reproduziert wird, und zwar so, dass der Film punktuell eine illusionsbildende Qualität von Opernhaftigkeit ausprägt. Wie bereits angedeutet, ist diese Kategorie nicht gleichzusetzen mit filmisch integrierten Opernaufführungen oder musikalischen Zitaten per se. Wagners »Ritt der Walküren« verwandelt einen Hubschrauberangriff auf ein vietnamesisches Dorf nicht automatisch in eine opernhafte Szene. Auch die Verknüpfung von Opern- und Filmhandlung, wie wir sie beispielsweise in *Pretty Woman* (1990), *Moonstruck*, *The Godfather Part III*, *Quantum of Solace* (2008) oder *Match Point* finden, ist nicht zwangsläufig opernhafte. Wie genau sich eine entsprechende Illusionsbildung einstellt bzw. wodurch sie verhindert wird, lässt sich anhand einer Gegenüberstellung von drei Filmbeispielen verdeutlichen.

Im dritten Teil von Francis Ford Coppolas *Godfather*-Trilogie ist die ausgedehnte Gewaltsequenz, in der der Corleone-Clan seine Gegner aus dem Weg räumt, mit Ausschnitten einer Aufführung von Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* im Teatro Massimo in Palermo gekoppelt. Die Kamera wechselt dabei beständig zwischen dem Geschehen auf der Bühne, den Vorgängen im Opernhaus (ein Auftragskiller versucht, Michael Corleone zu erschießen)

15 Vgl. Rajewsky, *Intermedialität* (Anm. 3), S. 149ff.

und den diversen parallelen Handlungssträngen außerhalb von Palermo. Was wir auf der Bühne sehen, ist indes kein zusammenhängender Opernausschnitt, sondern ein ausgewähltes »Best of« von Szenen. Ihr recht freies Arrangement – die Aufführung beginnt mit der »Siciliana« hinter dem Vorhang, springt von hier aus zu Alfios Lied »Il cavallo scalpita«, anschließend zum *brindisi* und der Konfrontation zwischen Turiddu und Alfio (»A piacer vostro«), dann zurück zur *preghiera*-Szene und schließlich zum Finale – ist an die sich steigernde Dramaturgie der Morde innerhalb und außerhalb des Theaters angepasst, und zwar so, dass sich szenische Parallelen zwischen Bühnen- und Filmhandlung ergeben.<sup>16</sup> Opernritual und Gewaltrituel gehen eine symbiotische Verbindung ein. Dennoch ist es nicht die Oper, die den Film in ihren Bann zieht und ihm dadurch den Gestus des Opernhaften verleiht, sondern der Film, der sich der Oper *ad libitum* bemächtigt, um sie für eine effektvolle Montage zurechtzustutzen. Dabei wird die diegetisch eingebundene Opernaufführung nicht nur häufig durch Schnitte bzw. Szenenwechsel unterbrochen, sondern auch mit nondiegetischer Musik (darunter Michaels Thema) collagiert.

Eine stärker illusionsbildende Wirkung geht von jenem Opernzitat in Woody Allens *Match Point* aus, zu dem der bekennende Opernliebhaber Chris Wilton seinen mörderischen Plan in die Tat umsetzt. Um seinen sozialen Aufstieg vom Tennislehrer in die gesellschaftliche Elite nicht zu gefährden, tauscht er den Schläger gegen ein Jagdgewehr und entledigt sich kurzerhand seiner Geliebten Nola Rice. Sie erwartet ein Kind von ihm und droht damit, sich an seine Ehefrau zu wenden. Als Chris das Büro verlässt, um sich auf den Weg zu Nolas Wohnung zu begeben, setzt eine instrumentale Passage aus dem Finale des zweiten Aktes von Verdis *Otello* ein, in die der misstrauisch gestimmte »Mohr« mit den Worten »Desdemona rea!« (»Desdemona schuldig!«) einfällt.<sup>17</sup> Im Unterschied zum vorherigen Beispiel läuft die Musik ab diesem Moment in einem kontinuierlichen Fluss. Dabei bildet sie eine Art akustisches Spiegelbild zur Handlung, ohne mit dieser de facto kongruent zu sein. In der Opernszene treten ein hitziger Otello und ein kühl intrigierender

16 Siehe hierzu Lars Franke, »The Godfather Part III: Film, Opera, and the Generation of Meanings«, in: *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, hrsg. von Phil Powrie und Robynn Stilwell, Aldershot – Burlington/VT 2006, S. 31–45. Zu den Opernbezügen der *Godfather*-Trilogie siehe auch Naomi Greene, »Family Ceremonies: or, Opera in The Godfather Trilogy«, in: *Francis Ford Coppola's »The Godfather« Trilogy*, hrsg. von Nick Browne, Cambridge u. a. 2000, S. 133–155.

17 Giuseppe Verdi, *Otello. Drama lirico in quattro atti [Othello. Musikdrama in vier Akten]*. Textbuch Italienisch/Deutsch, Libretto von Arrigo Boito, übersetzt und hrsg. von Henning Mehnert, Stuttgart 1996, S. 58–59 (Akt 2, Szene 5).

Jago auf. Letzterem gelingt es, die glimmende Eifersucht seines Herrn aufzulockern zu lassen, indem er ihm von einer merkwürdigen Begebenheit berichtet. Er habe Cassio im Traum belauscht, wie dieser seine leidenschaftliche Liebe zu Desdemona enthüllte. Um ihre Untreue durch ein Indiz zu bekräftigen, will er Desdemonas Taschentuch (ein Liebespfand von Otello) am vorigen Tag in Cassios Hand gesehen haben.<sup>18</sup> Otello ist rasend. »Jago, ho il cuore di gelo« (»Jago, mein Herz wird zu Eis«), quillt es aus ihm hervor. »Lungi da me le pietose larve! / Tutto il mio vano amor esalo al cielo« (»Fort von mir die Geister des Mitleids! / All meine eitle Liebe hauche ich zum Himmel aus«).<sup>19</sup> Zu diesen Worten, mit denen Otello Rache an der unschuldigen Desdemona schwört, richtet Chris seine Waffe auf Nola und drückt den Abzug.

Solche punktuellen dramatischen Resonanzen, die teilweise parodistisch wirken, sind für die Filmsequenz charakteristisch. Als Chris in der Wohnung von Nolas Nachbarin mit zitternder Hand sein Jagdgewehr lädt (er erschießt die freundliche alte Dame zuerst, um das Ganze wie einen Raubüberfall aussehen zu lassen), tönt Otellos »Addio, sublimi incanti del pensier!« (»leb wohl, was ich mir an Erhabenem ausmalte!«). Als ihm die Patrone auf den Boden fällt, kommentiert Jago »Pace, signor« (»Nur ruhig, Herr«).<sup>20</sup> Nach dem Schuss auf die Nachbarin sinkt Chris bestürzt in sich zusammen, passend zum eruptiven Ausbruch der Musik, die Otellos Angriff auf Jago illustriert. Dabei wirkt der Soundtrack nicht wie ein kommentierender Zusatz, sondern wie ein imaginiertes Drama im Kopf des Protagonisten, als würde sich Chris im Geiste zu einer Opernfigur stilisieren, wie Marie Luise Herzfeld-Schild es treffend ausdrückt: »Chris *liebt* die Oper nicht nur, er *lebt* die Oper. [...] Denn sein Verhalten, sein Leben und Lieben entspricht dem Klischee des tragischen Opernhelden dermaßen, dass er selbst zum ›tragischen Held‹ [sic!] seines Lebens, seiner eigenen ›tragischen Oper‹ wird.«<sup>21</sup>

Verdi begegnet uns auch im dritten Beispiel, einem *exemplum classicum* für eine reproduzierende Systemerwähnung. Fellinis *E la nave va* lässt den Ozeandampfer »Gloria N.«, der die Asche der Edmea Tetua zusammen mit dem illustren Fanclub der Diva zur Insel Erimo befördern soll, begleitet von den Klängen der Oper *La forza del destino* in See stechen. Wer genau hinhört, wird

18 Diese Passage (von Otellos »E qual?« bis Jagos »lo vidi in man di Cassio«, ebenda, S. 64) wurde in *Match Point* eliminiert, um Otellos Ausbruch mit dem Schuss auf Nola zu synchronisieren.

19 Ebenda, S. 64–65.

20 Ebenda, S. 60–61.

21 Marie Louise Herzfeld-Schild, »The Tragedy of Life. Zum Opern-Soundtrack in Woody Allens *Match Point*«, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 274–292, hier S. 288; Hervorhebung original.

jedoch feststellen, dass dieser Verdi in etwa so echt ist wie das liebeskranke Nashorn, das im Bauch des Schiffes stumm vor sich hin leidet. Tatsächlich handelt es sich um eine Montage von Auszügen aus der »Ronda« im dritten Akt, dem *allegro agitato e presto* der Ouvertüre, dem Duett zwischen Don Carlo und Don Alvaro im vierten Akt und dem berühmten Thema der Arie der Donna Leonora »Madre, pietosa Vergine«. Musikalisch bearbeitet hat sie Gianfranco Plenizio, während der italienische Dichter Andrea Zanzotto für die Verse verantwortlich zeichnet.<sup>22</sup> *E la nave va* beginnt indes nicht als Oper, sondern als Stummfilm im Stil der Lumière-Brüder, und durchläuft dann, in wenigen Minuten, eine mediale Evolution. Zu den sepiafarbenen, pseudo-dokumentarischen Aufnahmen von dem emsigen Treiben an der Anlegestelle, die vom Geräusch eines Filmprojektors begleitet werden, treten zunächst einzelne akustische Effekte wie das Schiffshorn und das Rattern des Seilzugs, der die Holzkiste auf das Schiff hievt. Die eingeblendeten Texttafeln erinnern weiterhin an den Stummfilmcharakter der Szene. Plötzlich setzt ein Klavier mit den ersten Takten des »Agnus Dei« aus Rossinis *Petite Messe solennelle* ein, das die Ankunft der prachtvollen Kutsche mit der Urne der Diva in eine weihevoll-mysteriöse Atmosphäre taucht. Die ersten gesprochenen Worte im Film begleiten den Empfang der Urne durch den Schiffskapitän. Dann nimmt das Bild allmählich Farbe an.

Opernhafte gestaltet Fellini den zeremoniellen Aufbruch der »Gloria N.«. Maestro Albertini tritt vor, und die Anwesenden wenden sich zu ihm hin, so als handele es sich um einen verabredeten Moment (Abbildung 1). Auf seine Geste hin erklingt der Anfangsakkord der »Ronda« aus *La forza del destino*. Die Phrase des Klaviers aufgreifend, stimmt der bärtige Tenor Fuciletto mit den Worten »Ahi voce, quale fato t'involò?« ein (»O Stimme, welches Schicksal hat dich verstummen lassen?«).<sup>23</sup>

Der Chor antwortet ihm im *unisono*: »È l'ora salpiamo!« (»Die Stunde ist gekommen, lasst uns in See stechen!«). Hieran schließt sich das Thema des »Compagni, sostiamo« an, neu textiert durch die Verse Zanzottos:

Amici, salpiamo	Freunde, lasst uns in See stechen,
l'immenso tentiamo	lasst uns das Unendliche erkunden,
sia gioia o dolor(e),	sei es Freude oder Schmerz,

22 Zu einer detaillierten Analyse der Materialcollage der Chorszenen in *E la nave va* siehe Roberto Calabretto, »... qualche strofetta, non del tutto indecente: I Cori di Zanzotto per *E la nave va*«, in: Andrea Zanzotto. *Tra musica, cinema e poesia*, hrsg. von dems., Udine 2005, S. 241–268.

23 Für die deutsche Übersetzung der Verse Zanzottos danke ich Silvio Danuser.



Abbildung 1: Federico Fellini, *E la nave va* (Aufbruch der »Gloria N.«)

sia pace o terror(e)  
un'eco divina  
ci sorreggerà.

Amici, salpiamo  
l'occulto sfidiamo  
memoria e prodigio  
ci accompagnerà.<sup>24</sup>

sei es Friede oder Schrecken,  
ein göttliches Echo  
wird uns Halt geben.

Freunde, lasst uns in See stechen,  
lasst uns das Verborgene herausfordern,  
Erinnerung und Wunder  
werden uns begleiten.

24 Calabretto, »... qualche strofetta, non del tutto indecente« (Anm. 22), S. 253.



Abbildung 1 (Fortsetzung)

Das notorische Schicksalsmotiv der Ouvertüre begleitet den Einstieg der singenden Passagiere: »Dove sei / dove sei? / Mondi e dei / piangeranno con noi« (»Wo bist du / wo bist du? / Welten und Götter / werden mit uns weinen«). Auf dem Schiffsdeck intoniert ein Tenor das Thema des *andante* aus dem Duett von Don Alvaro und Don Carlo, und schließlich strömt die selige Melodie der Arie der Leonora aus dem Hals einer Sopranistin, zu der der Chor hinzutritt. Eine Huldigung an die unvergessliche Stimme der Tetua:

Voce a ognuno amica e lieta quale primavera, ora sola e prigioniera nei silenzi che la morte ordì.	Stimme, allen freundlich und froh wie der Frühling, nunmehr allein und gefangen in der Stille, die der Tod brachte.
---	--

Die Zuschauer winken zum Abschied; eine Reprise des »Amici, sostiamo« rundet die Szene ab. Fellinis Medienevolution mündet in einer intermedialen Systemreferenz. Ihre illusionistische Qualität beruht nicht nur auf dem einfachen Umstand, dass Filmfiguren plötzlich wie Opernfiguren zu singen beginnen, sondern darauf, dass die gesamte Sequenz in ihrer Choreographie den Charakter einer Opernszene annimmt – einer Opernszene indes, die sich als Parodie *à la manière de* Verdi zu erkennen gibt und deren Inszeniertheit Fellini bewusst zur Schau stellt. Einzelne Figuren (die Sopranistin Ildebranda Cuffari, Ines Ruffo Saltini und die Valegnani sowie zwei Schaulustige) blicken direkt in die Kamera oder wenden sich ihr mit einer Bewegung zu. Verfremdungseffekte wie der mitunter auffällig manipulierte Klang des Klaviers (bei einem der Akkorde aus der »Ronda« sinkt die Tonhöhe ab) und das künstlich klingende Pfeifen des Windes kehren den parodistischen Ton des Szenarios noch zusätzlich hervor. Fellini verklärt die Synthese der Künste und Medien nicht zum Gesamtkunstwerk, sondern führt sie als brüchiges Konstrukt vor.

### III Die mediale Dominante

Bei der reproduzierenden Systemerwähnung entsteht der Eindruck des Opernhaften nicht durch das Zitatverfahren als solches, sondern durch die Art und Weise, wie die Oper im Film aufgerufen wird. Dabei ist es auch nicht entscheidend, ob es sich tatsächlich um Zitate handelt (auch wenn die Sequenz aus *E la nave va* nicht mit Themen aus *La forza del destino*, sondern mit vollständig neu komponierter Musik im Stile einer italienischen Oper arbeiten würde, hätte sie einen opernhaften Charakter). Die Frage ist vielmehr, ob sich durch die Art der Reproduktion eine mediale Verschiebung ereignet, bei der die Oper temporär als das dominante(re) »System« erscheint. Hier bietet es sich an, auf eine von Wolf eingeführte Kategorie zurückzugreifen: »Intermediality can [...] be differentiated according to its occurrence in a relation in which none of the media involved is clearly dominant or, alternatively, whereby one medium is dominant as opposed to a non-dominant one.«<sup>25</sup> Mediale Dominanz meint nicht nur eine quantitative Relation (etwa

25 Wolf, *The Musicalization of Fiction* (Anm. 5), S. 38.



ob ein literarisches Werk durchgängig bebildert ist oder nur vereinzelt Illustrationen enthält), sondern auch, »whether a medium is dominant in the sense that it overtly occupies the level of the signifiers of a work, while another, non-dominant medium does not appear on this level and is only covertly or indirectly involved in the signification«. <sup>26</sup>

Auch diese Kategorie ist der Theorie nach klar, erweist sich jedoch als verwickelt, wenn man intermediale Bezüge zwischen Hybridmedien wie Oper und Film ins Auge fasst. Tritt der Film als das dominante Medium auf, sobald der Schnitt bzw. die Montage als filmischer Code durchweg präsent ist? Dass dies nicht zwangsläufig der Fall ist, kann man sich am Beispiel der gefilmten Oper (das heißt der aufgezeichneten Live-Oper) vergegenwärtigen, die zwar mehrere Kameras verwendet und dadurch zwischen unterschiedlichen Perspektiven wechseln kann, aber doch nach wie vor der Oper nähersteht als dem Film. Ähnlich verhält es sich mit einer frühen Opernverfilmung wie Georges Méliès' *Damnation du docteur Faust* (1904), bei der die Kamera weitgehend statisch auf die Bühnentableaux gerichtet bleibt.

Ohne an dieser Stelle alle möglichen qualitativen Beziehungen zwischen Oper und Film durchspielen zu können, bleibt festzuhalten, dass die Oper medial umso dominanter scheint, je mehr sich der Film an die für sie charakteristischen musikalischen und szenischen Codes anpasst. Bei der Sequenz aus *The Godfather Part III* ist dies nicht der Fall, da Coppolas Montage einen genuin filmischen Rhythmus ausprägt, in den die Opernszenen wie Versatzstücke eingefügt werden. Dagegen hören wir in *Match Point* einen längeren, zusammenhängenden Ausschnitt aus Verdis *Otello*, dessen interne Dramaturgie gewissermaßen intakt bleibt. Die rein akusmatisch präsente Opernszene färbt unsere Wahrnehmung der Filmsequenz, auch wenn das Bezugssystem keine eindeutige mediale Dominanz ausbildet. Suggestiert wird, dass Chris die Oper in seiner Vorstellung abspult, um sich innerlich für sein ›dramatisches‹ Vorhaben zu rüsten. Aber diese Stilisierung wird eben nur evoziert, während Chris weiterhin als Filmfigur auftritt. Dabei teilt sich der Soundtrack in zwei Komponenten: die imaginierte Oper und die diegetisch verankerte Ebene des Dialogs sowie der Geräuschwelt der sichtbaren Handlung. Die illusionsbildende Wirkung ist durch diese Dualität hörbar eingeschränkt. Nur im Fellini-Beispiel verschiebt sich die Dominanz in Richtung Oper. Hier verwandeln sich die filmisch exponierten Figuren augenscheinlich bzw. ohrenfällig in Opernsängerinnen und -sänger, die sich nach Art eines Büh-

26 Ebenda.



nenarrangements solistisch, in Paaren, kleineren Ensembles und Chören positionieren und in synchronisiertem Bewegungsablauf die Einstiegstreppe des Ozeandampfers hinaufsteigen.

#### IV Die imitierende Systemerwähnung

Es gibt bestimmte operntypische Komponenten, die sich der Film gewissermaßen einverleibt und seinen Zwecken angepasst hat. Dazu gehören die Leitmotivtechnik und die Ouvertüre, wobei Letztere – neben Zwischenaktmusiken – auch zur musikalischen Begleitpraxis des Sprechtheaters gehörte. Der Adaptionsprozess beginnt in der Stummfilmzeit, in der die Oper dem Film in mancherlei Hinsicht als Materialsteinbruch und Inspirationsquelle diente.<sup>27</sup> Insbesondere die Leitmotivtechnik erschien als Schlüssel zu einer stimmigen musikalischen Dramaturgie der Stummfilmbegleitung:

»Throughout the late teens and twenties, new methods of establishing musical continuity and expressing character emotion were sought by cue sheet compilers, composers, and musical directors. No solution had a more distinguished career than thematic organization of musical settings, based on the assignment of musical themes or leitmotifs to the hero and other major characters [...]. Often associated with Richard Wagner, thematic treatment of film music was at the time just as confusing and controversial as leitmotif scholarship.«<sup>28</sup>

Auch die Praxis einer orchestralen Eröffnungsmusik wurde an den größeren Kinopalästen gepflegt. Dabei kamen nicht nur reguläre Opern- und Operettenouvertüren ausschnittsweise oder in Gänze zum Einsatz, sondern auch andere populäre klassische Stücke wie Sinfoniesätze und Sinfonische Dichtungen.<sup>29</sup> Ein unmittelbarer Bezug zum nachfolgenden Programm, das neben dem eigentlichen Hauptfilm auch kleinere Beiträge wie Nachrichten («news-reels») und Tanznummern umfasste, war dabei in der Regel nicht gegeben,

27 Siehe hierzu Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*, New York – Oxford 1997, S. 71 ff.; Paul Fryer, *The Opera Singer and the Silent Film*, Jefferson / NC – London 2005; Richard Fawkes, *Opera on Film*, London 2002; David Schroeder, *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*, New York – London 2002; Peter Franklin, »Movies as Opera (Behind the Great Divide)«, in: *A Night in at the Opera: Media Representations of Opera*, hrsg. von Jeremy Tambling, London u. a. 1994, S. 77–110.

28 Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York 2004, S. 372.

29 Vgl. ebenda, S. 380.

obgleich Ernö Rapée in seiner *Encyclopædia of Music for Pictures* (1925) eine entsprechende Empfehlung abgibt:

»The Overture and its selection depends largely upon the general lay-out of the program. If you have a Spanish picture and you are building a Spanish prologue and you happen to have a Spanish scenic it is obviously desirable to choose a Spanish Overture to keep the program in the same vein throughout. Establish your atmosphere with your Overture and keep the same atmosphere leading up to your feature picture, which is assumed to be the strongest number on your program.«<sup>30</sup>

Mit dem Übergang zum Tonfilm etablierte sich die Konvention der Titelmusik (»Main Title«, gelegentlich auch als »Overture« oder »Prelude« bezeichnet), die dem Film nicht länger als separates Ereignis vorausgeht, sondern selbst Teil des Films ist. Sie übernimmt Funktionen der traditionellen Ouvertüre, insofern sie auf die Filmhandlung oder das Genre einstimmt. Im klassischen Hollywood-Kino stellt sie in der Regel die zentralen musikalischen Themen vor. Ein ostentativer Rückbezug auf die Oper kommt bei den epischen Monumentalfilmen der 1950er- und 1960er-Jahre zum Tragen: *Ben-Hur* (1959) oder *Lawrence of Arabia* (1962) weisen Ouvertüren auf, die ihrer ursprünglichen Präsentationsform nach (dem *roadshow*-Format, bei dem die Premiere eines zumeist episch dimensionierten Films zunächst exklusiv auf wenige Kinos in größeren Städten beschränkt ist) der Filmvorführung vorausgehen und thematisches Material häufig nach Art eines Potpourris exponieren.<sup>31</sup>

Weder die Titelmusik noch die von der Filmvorführung separierte Ouvertüre sind opernhafte im Sinne einer intermedialen Systemerwähnung: Im ersten Fall handelt es sich um eine filmisch etablierte Konvention, im zweiten Fall liegt – insofern die Musik bei geschlossenem Vorhang gespielt wird – keine Intermedialität im engeren Sinne vor. Allerdings gibt es Ouvertüren, die diese Bedingung erfüllen, selbst wenn sie nur zu einem Standbild oder zu einem schwarzen Hintergrund erklingen. Kubrick bedient sich dieser Technik in *Spartacus* (1960) und *2001: A Space Odyssey* (1968), wobei Alex North' Potpourri-Ouvertüre und der zum kosmischen Getöse stilisierte Klang von Ligeti's *Atmosphères* denkbar unterschiedliche Eindrücke vermitteln.

30 Ernö Rapée, *Encyclopædia of Music for Pictures. As Essential as the Picture*, New York 1925, S. 8.

31 Einen detaillierten Überblick über die Ouvertürenpraxis des Films gibt Christoph Henzel, »Die Filmmusikouvertüre«, in: *Filmmusik: Ein alternatives Kompendium*, hrsg. von Frank Hentschel und Peter Moormann, Wiesbaden 2018, S. 101–122.