

*Oper und Film. Geschichten einer Beziehung.* Hrsg. von Arne STOLLBERG, Stephan AHRENS, Jörg KÖNIGSDORF und Stefan WILLER. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 254 S., Abb., Nbsp.

Anlässlich eines Symposions zur gefeierten Aufführung von Erich Wolfgang Korngolds *Wunder der Heliane* in Berlin 2018 soll im vorliegenden Sammelband – vereinfacht gesprochen – ein zu definierendes „Opernhafes“ im Bezug zum Filmischen gesetzt werden. Mit Korngold selbst beschäftigen sich nur zwei Essays und ein Interview.

Janina Müller wagt den theoretischen Zugriff auf mögliche Erscheinungsformen des Opernhafes im Film. Sie folgt der Systematik Irina Rajewskys, wenn sie zwischen diskursiv simulierenden und faktisch reproduzierenden Bezügen (vgl. S. 18) unterscheidet. Opernhafes faktisch zu reproduzieren, heißt hier, konkrete Opernszenen in Diegese oder Soundtrack einzufügen. Der simulierende Bezug dagegen integriert strukturell das „Opernhafte“. Jenes zunächst recht vage Opernhafte – das durch Müllers Beispiele jedoch an Kontur gewinnt – wirkt als ein Stilisierungsfilter, der es ermöglicht u. a. die Zeitstruktur des Films zu manipulieren. Wenn Zeitlupenaufnahmen die Tableaux der Grand opéra evozieren oder der Kontrast von langsamen Ereignistempi und heftigen Affektbewegungen die Zeit wie in der Arie „festhält“, entstehen „dramatische Resonanzen“ (S. 20).

Volker Mertens bescheinigt in seinen Analysen Puccini eine „kinematographisch informierte Opernmusik“ (S. 68). Er stützt Müllers theoretischen Entwurf, nur verlaufen hier die Kraftlinien mehr vom Film zur Oper. Mertens rekurriert auf Richard Wagner, dessen Drama Techniken wie Zoom, Schnitt, Close up etc. vorweggenommen und somit prä-filmisch Filmtechniken realisiert habe (vgl. S. 51). Puccini habe dann vom Filmischen angeregt eine neue musikalische und szenische Haltung zu Perspektive, Zoom, Zeitraffer und Zeit-

lupe entwickelt. Demnach nehmen Puccinis Opern Strukturen des Stummfilms vorweg oder entwickeln sie parallel (vgl. S. 59).

Während jene Beiträge an einer gewissen Theoriebildung interessiert sind, trägt Norbert Abels' Geschichte der Fernsehoper bisweilen polemische Züge. Doch zeigt er – hierbei der Einschätzung Ernst Kreneks folgend –, dass die in den 1950er Jahren so verheißungsvoll beginnende originäre TV-Oper „neue Dimensionen in den musikdramatischen Raum“ (S. 73) fügen konnte. Im Gegensatz zur Abfilmung könne die genuine Fernsehoper perspektivisch erzählen, die Dichotomie von hoher und trivialer Kunst hinterfragen und einen demokratisierten Zugang zur Oper ermöglichen. Mittlerweile aber erschöpfe sich das veraltete Medium darin, Vorführungen großer Opernhäuser ohne Entwicklung einer eigenen Ästhetik abzufilmen.

Uta Felten vergleicht die unterschiedlichen Wahrnehmungsraster von gefilmter Opernaufführung und originärer Fernsehoper mittels der *Don-Giovanni*-Inszenierungen Luc Bondys bzw. Peter Sellars'. Sie zeigt, dass Bondys Aufzeichnung Inszenierungsrituale der Oper vom Tableau vivant zur Schäferdichtung einfach ins TV überträgt. So lässt sich inszenatorisch wie inhaltlich den ästhetischen und ethischen Werten und Deutungen des Settecento wenig hinzuzufügen. Sellars dagegen, der mit den Mitteln, Inszenierungen und Codes des Fernsehens arbeitet, ermöglicht strukturelle und inhaltliche Neu- und Mehrfachcodierungen der Mozart-Oper.

Immacolata Amodeo sucht und findet das Opernhafte in Fellinis *E la nave va*. Fellini gelingt es, in der Opulenz der Ausstattung, der Technik und der Stilmittel, den Wesensgehalt der Oper in das Medium Film zu überführen: Der Film wird im wahrsten Sinne des Wortes „melodrammatico“. Wenn Schönheitssucht, Manieriertheit und Gekünsteltes mit der utopischen „Sphäre edler Gefühle und Leidenschaften“ (S. 103) ausbalanciert werden, wird in *E la nave va* die Oper selbst – als Thema, als Dispositiv und als Medium – zur Protagonis-

tin und zur eigenen Parodie. Amodeo gelingt hier ein wirklicher Zugriff auf das von Müller theoretisch entwickelte „Opernhafte“.

Dirk Naguschewski analysiert mit *Karmen Gei* und *U-Carmen e-Khayelitsha* zwei afrikanische Verfilmungen der Bizet-Oper *Carmen*. Der *Carmen*-Stoff wird und wurde in Europa meist als Herausforderung durch das „Fremde“ und / oder durch die Sinnlichkeit der fremden Frau gelesen. Wie kaum ein anderer moderner Text, speist sich Carmens Erfolg aus Rasse- und Genderdiskursen. Die Verfilmungen dekonstruieren den neuzeitlichen Mythos, wenn sie ihn im nicht-europäischen Kontext afrikanisieren. So liest *Karmen Gei* das Fremde und das sinnlich Herausfordernde als lesbisches Begehren queer. Im moralisch konservativen Senegal ist dies ein provokantes Unternehmen und bezeugt die Produktivität des *Carmen*-Stoffes, der „komplexen Übertragungsverhältnis(en)“ (S. 122) unterliegt.

Anhand der Verfilmung von Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* und Kurt Weills Oper *Royal Palace* präsentiert Panja Mücke produktive Diskurse zwischen Oper und Film in den 1920er Jahren. Während die Strauss-Verfilmung auf die Nobilitierung des Films beim bürgerlichen Opernpublikum setzt, sucht Weill ein großstädtisches Publikum, das an Cabaret, Revue, Jazz und eben Film gewöhnt ist, an die Oper heranzuführen. Mücke demonstriert, wie *Der Rosenkavalier* durch Collagieren der Opernpartitur zu einem Stummfilm mit quasi genuiner Originalkomposition umgearbeitet wird, während Weill durch den Einbezug eines Films seiner Oper eine Art „Event-Charakter“ verleiht.

Leider sind die Ausführungen zu Erich Wolfgang Korngold, der ja den Anlass für den Sammelband lieferte, im Bezug auf die Synergie von Oper- und Film recht unergiebig. Arne Stollberg wirft die Frage auf, ob der Film an sich durch den Einfluss Korngolds opernhafter geworden sei. Leider verfolgt er diese Fragestellung nicht weiter, sondern sucht Korngolds Oper *Das Wunder der Heliane* gegen den Vorwurf einer „abgestandene(n) Romantik“

(S. 140) zu verteidigen. Er deutet die Oper als Mysterienspiel und koppelt sie an Fritz Langs *Metropolis* und an Max Reinhardts Massenszenierung *Das Mirakel*. Er will Korngold so als „zeitgemäß“ rehabilitieren. Dabei verliert Stollberg trotz interessanter Ausführungen zum katholischen Eros und zur Mechanik des Begehrens das Filmische und Filmmusikalische aus dem Blick. Auch Stephan Ahrens will Korngold gegen diverse Vorwürfe verteidigen, wenn er dessen Filmmusiken als Opern für die Leinwand definiert. Dabei verliert er sich in langatmigen Inhaltsangaben diverser Filme und deutet – letztlich recht beliebig – Filmcharaktere als Stellvertreter von Entitäten wie Kino, Film, Oper und Musik, die in ihren Handlungsmustern die strukturellen Kämpfe jener Medien ausfechten würden.

Dagegen zeichnet David Roesner ein hervorragendes Panorama zeitgenössischen Musiktheaters und seiner intermedialen Inszenierungen, wo das Wechselspiel von Musiktheater und audiovisuellen Medien produktiv wird. Filme werden hier zum Ausgangsmaterial von Opernproduktionen, Projektionen ermöglichen tief gestaffelte „Mises en abyme“ oder werden in abstrakten Szenographien selbst zu Protagonisten. Wenn der Film szenisch wird, kann das Verhältnis von Präsenz und Absenz, von Immersion und Ausstellung der Gemachtheit vermessen werden. Roesner zeigt, dass hier eine Kunstästhetik, in der „nicht ein Element das andere bereits deutet und erklärt“ (S. 193), mit den potentiellen Verschmelzungen des Gesamtkunstwerks konfrontiert wird. Im abschließenden Interview erläutert Götz Filenius kamera- und produktionstechnische Perspektiven bei der TV-Aufzeichnung von Opern. Das Transkript einer Podiumsdiskussion liefert gewisse Einblicke vornehmlich ins dramaturgische Denken Volker Schlöndorffs.

Leider kratzen – trotz aller musikwissenschaftlichen Expertise und der Vielfalt der Perspektiven – die meisten Beiträge nur an der Oberfläche der Thematik. Dies ist vornehmlich der mangelnden filmwissenschaftlichen und -theoretischen Tiefe geschuldet. Bisweilen

werden recht abgestandene Debatten – wie die (unnötige) ästhetische Verteidigung der Filmmusik an sich – aufgewärmt, während der Thematik angemessene Blickwinkel vom Expanded Cinema zur Screen Practice keinerlei Berücksichtigung finden.

(Februar 2020)

Konstantin Jahn

*CHRISTIANE SIBILLE: „Harmony must dominate the world“. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz 2016. 262 S., Abb., Tab. (Quaderni di Dodis. Band 6.)*

Allein schon der Umschlagillustration wegen lohnt es sich, den Band zur Hand zu nehmen: Nördlich-grau, östlich-tundrafarben und südlich-karminrot winden sich baumstammförmige „nationale Schulen“ umeinander, versehen mit Namensschildchen von „Grieg“ bis „Albéniz“. Markant und wettergerbt erhebt sich der Stamm „Wagner“, dicht daneben reckt sich ein etwas schlankerer namens „Brahms“ in die Höhe und rechts davon ein weiteres imposantes Exemplar namens „C. Franck“. Hoch oben in der Baumkrone verschlingen sich etliche, aber keineswegs alle dieser Stämme zu einem chamäleonartigen „Cosmopolitisme musical“.

Vergeblich sucht man im Buch selbst einen Kommentar zu diesem (nach 1915 zu datierenden) „Arbre généalogique de l’art musical“ von Alexandre Dénéréaz. Nichtsdestotrotz ist die Abbildung von hohem Symbolwert für Christiane Sibilles 2014 abgeschlossene Heidelberger Dissertation, sowohl was den internationalen Blick auf „nationale“ Musik(en) angeht als auch – auf der Meta-Ebene – hinsichtlich ihres umfassenden Zugriffs und ihrer vielschichtig verflochtenen Themenbereiche. Im Mittelpunkt steht eine Reihe von Organisationen, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die internationale Zusammenarbeit im Zeichen der Musik auf die Fahnen geschrieben haben. Dies sind neben

der *Internationalen Musikgesellschaft* (IMG), der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) und der *International Composers’ League* auch diverse Instanzen, die zum komplexen Geflecht der Völkerbunds-Organisationen gehören, darunter etwa die *Commission internationale des arts populaires*.

Sibilles Arbeit, im Heidelberger Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ entstanden, versteht sich als transnationaler Beitrag zur Geschichts- und zur Musikwissenschaft gleichermaßen und ist methodisch verankert in der Geschichte der internationalen Beziehungen. Für das Fach Musikwissenschaft leistet die Arbeit einen Grundsatzbeitrag zur Frage, wie man die von den Akteuren proklamierte Internationalität von Organisationen und die dazugehörigen Vorstellungen der internationalen Rolle von Musik aus einem transnationalen Blickwinkel untersuchen kann. Hierfür bietet das konzentrierte Einleitungskapitel eine konsequent argumentierende Basis. Der hilfreiche Literaturbericht zu neueren Ansätzen aus der Geschichtswissenschaft ist besonders hervorzuheben.

Gerade durch die transnationale Perspektive bekommt es Sibille im Zuge der Untersuchung mit diversen Strategien nationaler Bedeutungszuschreibung an Musik zu tun. Ihre Zielsetzung macht es außerdem notwendig, diverse disziplinäre Felder abzudecken, so dass die Arbeit auf knappem Raum auf so unterschiedliche Gegenstände zu sprechen kommt wie auf estnisch-finnische „Runenmelodien“, „ferndirigierte“, vom Rundfunk übertragene Konzerte, Ethnologenkongresse, UNESCO-Korrespondenzdossiers oder den Kairoer *Congrès de musique arabe* von 1932, für den Sibille die Mechanismen der Aneignung europäischer Methoden (angereist waren u. a. Johannes Wolf, Ernst von Hornbostel und Alois Hába) zur Legitimation eines arabischen kulturellen Selbstbewusstseins nachzeichnet.

Es ist der Autorin bewusst, dass sie jeweils die Expertise für die Einzelphänomene nur in pragmatischen Grenzen und in Relation zum Quellenmaterial erwerben kann. Jedes einzelne