

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 abrufbar.

ISBN 978-3-86916-707-7

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

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.«¹ – 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 flimmernenden 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,² 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 menetekelhafem 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 Gomorra 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?»³

Gerade die hier als institutionelle Gefahr heraufbeschworene ›Veredelung des Kinos, gleichzeitig eine Maßnahme zur Domestizierung anrühigen Kintopps durch die Transformation in (bürgerliche) Kunst,‹⁴ 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,⁵ so war es nur noch ein kleiner Schritt bis zur filmischen Anverwandlung dieser genuin opernahen Tableau-Dramaturgie bei Georges Méliès (*Damnation du docteur Faust*, 1904).⁶ 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 auratische Werk schlechthin den Konsequenzen seiner technischen Reproduzierbarkeit preisgab.⁷ Trotz aller Theorien, die den Film radikal von der Photographie und der »Kamera-Realität« her denken,⁸ 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«. ⁹ Und dass sich Erich Wolfgang Korngolds *Das Wunder der Heliane* drei Jahre später von einem Kritiker »kinoartige Theatralik« vorhalten lassen musste, ¹⁰ 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, ¹¹ was seine Ehefrau Luzi freilich als »bewußte [Selbst-]Täuschung« eines künstlerisch Entwurzelten identifizierte, ¹² so liegt dies in letzter Konsequenz genau auf der Linie einer Entwicklung, die den Film schon seit 1900 opernhaft 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 ›kinematographischen‹ 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