

Szenische Medien

Kirsten von Hagen, Martina Grempler (Hg.): Opernwelten Oper – Raum – Medien. Festschrift für Franz-Josef Albersmeier

Berlin: Erich Schmidt Verlag 2012 (Reihe Allgemeine
Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 16), 161 S.,
ISBN 978-3-503-12229-5, € 39,80

Oper wird nicht nur auf der Bühne in Szene gesetzt, sondern vielfach auch von anderen Kunstformen – Literatur, Film, Malerei – inszeniert: ihre Musik als Filmmusik und ihre Handlung als intertextuelle Referenz in der Literatur. Insbesondere ihr Auf führungsraum wird medienübergreifend als Topos für gesellschaftliche, politische und initiatorische Prozesse genutzt. Die vielfältigen Interaktionsmöglichkeiten zwischen der Oper und anderen Künsten zeigt sich auch darin, dass ihre Strukturprinzipien sprachlich in der Literatur und visuell im Film nachempfunden werden und sie selbst zum Spiegel von politischen Prozessen wird. Diesem Themenkomplex nähert sich der vorliegende Sammelband, der auf das gleichnamige Symposium zu Ehren von Prof. Dr. Franz-Josef Albersmeier im Jahr 2009 zurückgeht. Er strebt eine interdisziplinäre und intermediale Auseinandersetzung mit „Darstellungsformen der Oper in anderen Künsten sowie in Medien des 20. und 21. Jahrhunderts“ an (S.7), in deren Fokus insbesondere „die Oper als Raum“ stehen soll (S.8).

Kirsten von Hagen demonstriert in ihrem Beitrag an Beispielen aus Lite-

ratur, Malerei und Film die zentrale Funktion, die Opernszenen medienübergreifend zugewiesen wird und kommt zu dem Ergebnis, dass mittels der Opernszenen „das Kunstwerk in besonderer Weise auf sich selbst Bezug nimmt“ (S.12) und „das Verhältnis von Realität und Idealität, Wirklichkeit und Fiktion, Mimesis und Poiesis enthüllt“ (S.22). Des Weiteren exponiert sie die Loge als besonderen Ort, der durch den Blick – die Thematisierung von Sehen und Gesehenwerden – die Relation zwischen Bühnen- und Zuschauerraum fokussiert.

Mit Carpentiers Opernroman *Concierto barroco* (1974) setzt sich Volker Roloffs Beitrag auseinander. Besonders gewürdigt wird die „surrealistische *ars combinatoria*“, mit der „intermediale Prozesse im Medium der Sprache“ dargestellt werden (S.29). Hierbei identifiziert Roloff den Rhythmus als entscheidendes transmediales Element bei Carpentier.

Klaus Ley präsentiert ebenfalls den Rhythmus als zentrale musikalische Strukturanalogie in seiner Auseinandersetzung mit Vareses *Preziosa di Sanluri o vero i Montanari sardi* (1832). In seinem Beitrag zeichnet er die Entwicklungslinie des historischen Romans ausgehend

vom „Modell der Scott’schen Roman-konzeption“ nach und kann belegen, dass die „Musikalisierung des Genres“ bereits „bei Varese ihren Anfang findet“ (S.39).

Eine Auseinandersetzung mit den Opernbesuchen in den Texten von Thomas Mann stellt der Beitrag von Rüdiger von Tiedemann dar. Am Beispiel von *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) und fünf Erzählungen skizziert er überzeugend die „geradezu schicksalhafte Bedeutung“ der Opernbesuche „für die Protagonisten“ (S.54). Als zentrale Paradigmen, mit denen bei Mann die Oper korreliert, benennt Tiedemann das „Täuschungspotenzial“, den „Zusammenhang von Glück und Illusion“ (S.66) sowie die „Sakralisierung der Kunst“ (S.57).

Rolf P. Lessenich beschreibt in seinem Beitrag „Gattungskonversion: Höfisches Maskenspiel, heroisches Drama, heroischer Roman, heroische Oper“ die Entwicklung der englischen Oper vom Ende des 17. Jahrhunderts bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts und stellt diese in den Kontext des politischen Widerstreits der Whigs und Tories. „In der Oper als aristokratisch-konservativ-barock-gegenreformatorischer Gattung blühte mit höfischer Förderung der literarische Heroismus noch einem auf“ (S.73).

Ausgehend von einer Spezifizierung der konstitutiven Merkmale des architektonischen Raumes ‚Oper‘, beschreibt Martina Grempler am Beispiel von Honoré Daumiers Karikaturen und den Filmen *The Godfather III* (1990), *Phantom of the Opera* (1943) und *Citizen*

Kane (1941) die visuelle Darstellung der Opernhäuser, wobei sie sich besonders für die „Erfassung jener Perspektiven“ interessiert, „die einem Opernbesucher gemeinhin verschlossen bleiben“ (S.80).

Klaus Pietschmann liefert in seinem Beitrag Impulse zur „Erweiterung des Konzepts der Metatheatralität“, die neben der „expliziten Selbstreferenzialität“ auch die mittels ihrer implizit verhandelten Prozesse in den Blick nimmt. Am Beispiel der Wiener Opern um 1800 kann er überzeugend demonstrieren, dass dort Metatheatralität auf „Ausnahmesituationen jenseits bzw. hinter der Bühne“ verweist und diese somit auch „als theaterpolitisches Instrument von besonderer Prägnanz“ fungiert (S.99).

Bettina Schlüter widmet sich dem experimentellen Musiktheaterwerk *The Medium* (1981) von Sir Peter Maxwell Davies. Sie arbeitet die komplexen Referenzsysteme heraus, die sich aus dem Zusammenwirken von sprachlichen, musikalischen und szenischen Strukturen konstituieren und die zwischen psychosomatisch-seismographischer Innenschau der Protagonistin und psychoanalytischer Außenperspektive einer psychiatrischen Anstalt oszillieren.

Ausgehend von Baudelaires Thesen zur Moderne, die das „Sehen und Gesehenwerden“ als zentralen Gegenstand fokussieren, nimmt Anne Christina Scheuss den Opernraum in der Bildenden Kunst in den Blick. Am Beispiel von vier Gemälden aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie

einem Gemälde von Edward Hopper aus den 1920er Jahren kann Scheuss eindrücklich belegen, dass die „Oper als öffentlicher Raum, wo sich Gesellschaft wie auf einer Bühne [...] darstellt, kritisch betrachtet und so einen Prozess durchläuft, [...] ein Phänomen des späten 19. Jahrhunderts“ darstellt und sich danach ein Wandel in der bildenden Kunst vollzieht, bei dem der Opernraum nicht mehr als Raum der sozialen Interaktion fungiert, sondern vielmehr den „isolierten, objekthaften Menschen“ inszeniert (S.120).

Am Beispiel des Sujets *The Phantom of the Opera* plädiert Klaus Kanzog für einen „erweiterten methodischen Zugriff auf die intermedialen Realisationen der in ‚Ausgangswerken‘ enthaltenen Merkmalskomplexionen“ (S.132). In seiner vergleichenden Analyse der Romanvorlage von Leroux, der Filme und der Musicals konturiert Kanzog zum einen die durch das Medium bedingten Unterschiede und skizziert damit anhand verschiedener Varianten die „flexible Ausschöpfung des im Sujet enthaltenen Zeichenpotentials“ (S.132).

Joachim Paech konfrontiert in seinem Beitrag das barocke Welttheater und die von Bazin formulierte und von Morin weiterentwickelte Theorie des *Cinéma total*. Er diskutiert „wofür damals (Barock) und heute (Moderne) bestimmte handwerkliche, technisch-apparative und ideelle Mittel eingesetzt wurden, mit denen vergleichbare (ideologische) Absichten verfolgt wurden“ (S.134f.).

Abschließend macht sich Thomas Meder in seinem Beitrag „Appropriation now! Die Oper als Schlüsselreiz des Films“ in der internationalen Filmgeschichte auf die Suche nach Beispielen, in denen sich der Film die Oper aneignet und diese Aneignung „mehr als das Prinzip konvergierender Künste“ (S.145) darstellt, indem sie ein „starke[s] Erleben ad hoc“ evoziert (S.146).

Der Sammelband vereint Beiträge aus den Disziplinen der Literatur-, Musik-, Medien-/Filmwissenschaft sowie der Kunstgeschichte, die jeweils Aspekte des Phänomens ‚Oper‘ zunächst primär in ihren eigenen medialen Gegenständen untersuchen, aber auch erfreulich häufig eine interdisziplinäre Perspektive einbeziehen. Allerdings wäre es an manchen Stellen durchaus wünschenswert gewesen, deutlicher zwischen den Medienformaten zu differenzieren und vor allem aus methodischer Sicht das interdisziplinäre Vorgehen stärker zu reflektieren. Dem selbst gesteckten Ziel, nicht nur Einzelaspekte summarisch zu betrachten, wird der Sammelband daher nicht wirklich gerecht. Jedoch liefert er viele nützliche Impulse, die eine Systematisierung dieses intermedialen und interdisziplinären Forschungsdesiderats befruchten können.

Stephanie Großmann
(Passau)