

Szenische Medien

Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Frank Viktor Spechtler (Hg.): Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „... ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999

Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2001 (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 48), 550 S., ISBN 3-85145-074-4, € 47,80

Als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ hat Richard Wagner 1872 die von ihm geprägte moderne Form des Musikdramas beschrieben, die die klassische Oper zugleich reformiert und revolutioniert hat. Der voluminöse Tagungsband, in dem (exklusive der Vor- und Grußworte) insgesamt 47 Beiträge versammelt sind, wendet das Wagnersche Diktum auf eine Medienkonstellation, deren historische Produktivität auf dem Unterhaltungssektor seit je her von enormer Bedeutung war, deren ästhetischer Mehrwert jedoch traditionell eher als geringfügig veranschlagt wurde. Während die vielfältigen Adaptionen- und Transformationsprozesse, mit denen das populäre Musiktheater (Operette, Revue, Musical, Variété) früh in die Unterhaltungssparten von Film, Radio und Fernsehen einging, die Mediengeschichte nachhaltig geprägt haben, wurden sie von der begleitenden Theoriebildung, deren Augenmerk sich in erster Linie auf die ‚hohen‘ Formen der Oper und des Kunstfilms richtete, äußerst skeptisch beurteilt.

Siegfried Kracauer etwa erschienen die gängigen Schulterschlüsse zwischen Musiktheater und kommerziellem Unterhaltungskino generell problematisch und nicht „filmgerecht“. Insbesondere aber sah er die „Welt der Oper [...] auf Voraussetzungen aufgebaut, die der filmischen Einstellung radikal zuwiderlaufen“ und „Oper auf der Leinwand [...] gleichbedeutend mit einem Zusammenstoß zweier Welten, der beide beschädigt“: „Was uns hier in der Tiefe beunruhigt, ist [...] vor allem, dass wir mitten in den furchtbaren Zusammenprall von filmischem Realismus und opernhafter Magie hineingezerzt werden [...], zwei Gestaltungsformen [...], die sich aus historischen, sozialen und ästhetischen Gründen gegenseitig ausschließen.“ (*Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1985, S.210ff.) Béla Balázs hielt die „prinzipielle Möglichkeit der Filmoper“ – unter der er die künstlerisch vollkommenste, weil unter dem Primat der Musik und der „Gesangsgeste“ sowie einer radikalen Stilisierung der Bilder erreichte Verschmelzungsform des Musiktheaters mit dem Film verstand – immerhin theoretisch für gegeben, praktisch jedoch für eine „leider noch nicht verwirklichte Kunstform.“ (*Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1949, S.259)

Insofern seine umfangreichsten Sektionen Kino- und Fernsehverfilmungen von Einzelwerken der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet sind, legt auch dieser Sammelband sein Hauptaugenmerk auf mediale Verarbeitungen dieser Gattung, wobei der Gattungsbegriff zuweilen so weit gefasst wird, dass in ihm Untersuchungen von Prokofieffs Musik für Eisensteins *Alexander Newski* oder der Umsetzung musikdramatischer Konventionen in Josef Vilsmayers Romanverfilmung *Schlafes Bruder* in ihnen Platz finden. Balázs' Befund von der noch bis in die fünfziger Jahre hinein ausstehenden ästhetisch gültigen Opernadaption durch den Film findet sich – so breit die Themen im einzelnen auch gestreut sind – in der Schwerpunktsetzung der Beiträge implizit bestätigt. In der Mehrzahl stehen Arbeiten europäischer Autorenfilmer der sechziger bis achtziger Jahre im Mittelpunkt: Ingmar Bergmanns *Zauberflöte* (1975), Manoel de Oliveiras *Die Kannibalen* (1988), Hans Jürgen Syberbergs *Parsifal* (1982), Carlos Sauras *Carmen* (1983), Straub/Huilletts *Von heute auf morgen* (1997) oder Peter Greenaways *Rosa* (1992). Eine ganze Reihe anderer Aufsätze handelt von renommierten Theaterregisseuren wie Jean-Pierre Ponnelle (dem allein drei Beiträge gewidmet sind), Walter Felsenstein oder von Götz Friedrich selbst verantworteten Film- und Fernsehversionen eigener Inszenierungen aus dem gleichen Zeitraum. Wo frühere Beispiele zur Sprache kommen, etwa in den beiden Beiträgen zur *Rosenkavalier*-Verfilmung von 1926, so geschieht dies bei Heinz Hiebler vor allem im Hinblick auf die Geschäftsinteressen aller Beteiligten sowie bei G. Bärbel Schmid unter der Prämisse der „Schwierigkeit einer Oper, ein Stummfilm zu sein“.

Auffällig schmal fällt dagegen die Sektion aus, die Einflüssen und Wechselwirkungen zwischen Film und den populären Formen des Musiktheaters gewidmet ist. Hier finden sich – neben einer Fallstudie zu Adaptionen von Schuberts *Dreimäderlhaus* und einer eher allgemeinen Betrachtung des Jazz im Film – vor allem Studien zum Hollywood-Musical: Ulrich Müller schlägt in seinem Versuch einer definitorischen Differenzierung vor, als Film-Musical Werke zu begreifen, die „ursprünglich für den Film konzipiert und dort auch realisiert wurden“, wohingegen unter den Begriff des Musical-Films Werke zu fassen wären, die „nach der Bühnenversion eines Theater-Musicals für die Leinwand bzw. den Fernsehschirm in irgendeiner Weise adaptiert wurden“. (S.462f.) Die sich anschließenden Fallstudien beschäftigen sich mit Beispielen beider Spielarten, ihre spezifischen Fragestellungen allerdings stehen quer zu Müllers Unterscheidung: Barbara Puschmann-Nalenz stellt das Film-Musical *My Fair Lady* (1964) einer Verfilmung von Shaws *Pygmalion* aus dem Jahre 1938 gegenüber, Luisa Cheng-Fan Chen geht auf ähnliche Weise der Frage nach, wie Leonard Bernsteins Musical-Film *West Side Story* musikalisch und dramaturgisch mit Motiven des *Romeo und Julia*-Stoffes umgeht.

Mitveranstalter der Tagung war seinerzeit das Teilprojekt B 7 „Theater im Fernsehen“ des an der Universität Siegen angesiedelten Sonderforschungsbereichs „Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien“. Insgesamt sieben

Beiträge des Bandes stammen aus dem Umkreis dieses Sonderforschungsbereichs. Während nur zwei Siegener Autoren – Sandra Nuy und Thomas Schmölz – sich indes explizit der Problematik der Fernsehadaptation widmen, gehen die beiden übergreifenden Ansätze zu einer Adaptionstheorie des Musiktheaters in den audiovisuellen Medien ebenfalls aus diesem Arbeitszusammenhang hervor. Jürgen Kühnel beleuchtet anhand des Begriffspaares der „mimesis“ (mit ihrem Bezug auf die Figurenrede) und „diegesis“ (mit ihrem Bezug auf die Erzählerstimme) die Möglichkeiten einer generellen ästhetischen Unterscheidung zwischen Opernfilm und filmischer Aufführungs-Reportage durch das Fernsehen. „Der Opernfilm“, so Kühnel, „erzählt“ die *Oper* mit den Mitteln des Films; und in dieser filmischen Narration gehen [...] filmische ‚mimesis‘ und ‚diegesis‘ eine unauflösbare Verbindung ein. Die ‚Aufführungs-Reportage‘ bedient sich zwar ebenfalls filmischer Mittel – der genuin filmischen Codes des Fernsehens –, aber sie ‚erzählt‘ nicht die *Oper*; vielmehr referiert sie die *Aufführung* einer *Oper*; sie ‚erzählt‘ diese nach. Dabei bleibt die Differenz zwischen den ‚mimetischen‘ Codes des Theaters und den Codes der filmischen Erzählung ebenso erhalten wie die spannungsvolle Interaktion zwischen Bühne und Orchestergraben. Zum Opernfilm gehört die Synthese von ‚mimesis‘ und ‚diegesis‘ [...]; die ‚Aufführungs-Reportage‘ zeichnet sich hier durch Differenz aus.“ (S.69) Rekuriert Kühnel bei der Wahl seiner Begriffe auf Platon, so erkennt Helmut Schanze in den Schriften Wagners die Matrix der aristotelischen Tragödientheorie wieder, die er als „basale Medientheorie“ liest. Ihr Begriffspaar der ‚opsis‘ und der ‚melopoiia‘, das einerseits den optisch-theatralischen Apparat, andererseits die musikalische Einrichtung bezeichnet, dient Schanze als dialektischer Kern, um den sich der ästhetische Wandel des Gesamtkunstwerk-Konzepts von Wagner über Murnaus *Faust* bis hin zu den digitalen Medien skizzieren lässt. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen ‚Apparat‘ und ‚Melodie‘ ist für Schanze dabei längst nicht mehr nur eine der Theatergeschichte, sondern einer „integralen Mediengeschichte“ (S.91).

Für eine solche integrale Geschichte (und Theorie) des Musiktheaters in den audiovisuellen Medien liefert der Tagungsband reichhaltiges Material. Insbesondere die Beiträge über „Neueste Versuche“ im Bereich der Multi-Media-Oper geben wichtige Anhaltspunkte zu einer Loslösung von traditionellen Bewertungskriterien und zur Dynamisierung essentialistischer Gattungsbestimmungen. Insgesamt geht die gebotene Überfülle an verschiedenen Textsorten, die von äußerst subjektiv geführten Gesprächen und pragmatischen Erfahrungsberichten aus der Praxis bis hin zu systematischen Analysen und historischen Fallstudien reichen, allerdings unweigerlich auf Kosten der Kohärenz und Übersichtlichkeit, zuweilen – da viele Vorträge unbearbeitet zum Abdruck gelangten – auch der Lesbarkeit. Davon unbenommen bleibt die Hoffnung, dass aus den hier vorgestellten Einzeluntersuchungen in naher Zukunft umfassendere Forschungsvorhaben hervorgehen werden.