

»Das wird sowas von dermaßen unerträglich« Besuche von Wagner-Opern im Spielfilm

Sabine Sonntag (Hannover/Berlin)

Das Theater der Wagner-Zeit war nicht annähernd in der Lage, Wagners szenische Visionen einzulösen. Was Wagner sich vor allem für seinen *Ring des Nibelungen* erträumte, konnte eine Bühne ohne elektrisches Licht, fahrbare Podien und Beleuchtungseffekte nicht realisieren. So war denn Wagner nach der Uraufführung des *Ring* in Bayreuth vollkommen verzweifelt ob des technischen Desasters. Das »unsichtbare Theater« forderte Wagner, da das sichtbare, immerhin von ihm entworfene Theater den Offenbarungseid angesichts der szenischen Entwürfe leisten musste, die weit ins 20. Jahrhundert vorauswiesen und die – wenn überhaupt – heute durch den Fantasyfilm einzulösen wären. Die Konsequenz daraus müsste heißen: Verfilmung des *Ring* im Studio. Aber genau das ist bis jetzt nicht passiert. Überhaupt gibt es nahezu keine Opernfilme zu Wagners Werken. Zweimal wurde der *Fliegende Holländer* im Studio gedreht, einmal *Lohengrin*, einmal *Tristan*, einmal *Rheingold* und einmal *Parsifal*. Fast alle diese Filme stammen aus der Zeit vor 1970, nur *Parsifal* von Hans Jürgen Syberberg ist jünger, der jüngste in der Reihe, aus dem Jahr 1982.

Das Filmstudio verweigert sich, wohl wegen einer zu kleinen Zielgruppe. *Traviata*, *Bohème* und *Tosca* sprechen eben mehr Leute an. Interessant aber ist, dass filmische Techniken mehr und mehr auf der Bühne Einzug halten. War Patrice Chéreau in seinem grandiosen *Ring* von 1976 noch an den offenen Verwandlungen des *Rheingold* und der *Götterdämmerung* gescheitert – nachdem Walhall in der *Rheingold*-Generalprobe fast zerstört wurde, musste schließlich doch der Verwandlungsvorhang fallen – so haben aber besonders die letzten beiden *Parsifal*-Produktionen in Bayreuth von

Christoph Schlingensiefel und vor allem Stefan Herheim bewiesen, wie viel das Theater von filmischen Methoden der Blenden, Schnitte, Großaufnahme profitieren kann.

Der Gegenstand Wagner und Film lässt sich auf vier Themenbereiche hin untersuchen:

Verfilmung von Wagners Opern; Wagner im biographischen Film; Verwendung von Wagners Musik in Spielfilmen; Wagner-Szenen in Spielfilmen. Der erste Aspekt ist, wie gezeigt, wenig ergiebig. Wagner im biographischen Film dagegen ist und bleibt ein interessantes Thema. Die Fragen der Anverwandlung durch einen Schauspieler, die Authentizität der Geschehnisse, die interpretatorische Freiheit und vor allem der Wandel in den Moralvorstellungen einer Gesellschaft, für die ein solcher Film gemacht ist, werden immer wieder neu gestellt, zuletzt mit der bemerkenswerten Darstellung Wagners durch Edgar Selge in der neuesten Verfilmung des Lebens König Ludwigs II. (D 2012, Marie Noelle/Peter Sehr).

Die Verwendung von Wagners Musik im Spielfilm in neuem Kontext hat Filme wie APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola), THE GREAT DICTATOR (USA 1940, Charles Chaplin) oder MELANCHOLIA (DK/SWE/F/D 2011, Lars von Trier) herausgehoben aus der großen Masse. Man stelle sich diese Filme ohne den »Walkürenritt«, ohne das *Lohengrin*-Vorspiel oder ohne die Einleitung zu *Tristan* vor. Es wären andere Filme geworden. Wagners Musik kommt in allen diesen Fällen eine agierende und interpretierende Funktion zu. Seine Musik übt selbst Terror aus (APOCALYPSE NOW) oder wird zum Synonym für eine psychoanalytisch zu deutende Weltsicht (MELANCHOLIA).

Der vierte Themenbereich, der nun hier ausführlicher beleuchtet wird, sind Szenen aus Wagner-Opern im Spielfilm. Wenn sich schon vollständige Werke Wagners via Film kaum vermitteln lassen, wie verhält es sich grundsätzlich mit der Präsenz von Wagners Werken im Spielfilm? Der Opernbesuch ist ein beliebtes Element des Filmes, mehrere hundert Filme enthalten solche Szenen, in denen die Figuren aus den unterschiedlichsten Gründen im Opernhaus anzutreffen sind. Besonders häufig sehen sie dann *La Traviata*, *Tosca*, *Faust* oder *Don Giovanni*. Der Prototyp aller Opernbesuche dürfte jener in *PRETTY WOMAN* (USA 1990, Garry Marshall) sein, in dem eine Frau in ähnlicher Situation wie die Hauptdarstellerin der Oper eine Aufführung von Verdis Oper *La Traviata* sieht. Vivian ist eine Prostituierte, die aber auf dem Weg zum anständigen Mädchen ist und genau an diesem Opernabend durch ihre Identifikation mit der Bühnenfigur echte Liebe begreift. Der Film arbeitet mit sämtlichen Klischees, die zur Oper zu gehören scheinen: schöne Kleidung, ein Schmuckgeschenk vom Verehrer, Stretchlimousine und Privatjet, dann die Ankunft in allerletzter Minute und die Probleme mit dem Opernglas. Spätestens jetzt outet sich Vivian als vollkommener Opernneuling, der noch nie einen Operngucker in der Hand hatte. Aber die Verzauberung des Ereignisses Oper greift augenblicklich. Als Vivian am Ende der Aufführung in einem ihrer Kleidung unangemessenen vulgären Ton Begeisterung äußert, desavouiert sie mit dem Satz: »Ich hätte mir bald in diese Hosen gepinkelt« das feine Getue ihrer Logennachbarin.

Voraussetzung für das Funktionieren dieser Opernsequenz ist die Tatsache, dass es sich bei *La Traviata* um eine äußerst bekannte Oper handelt, deren Handlung einfach zu verstehen ist, deren Musiknummern prominent wie Schlager und vor allem kurz und in sich abgeschlossen sind. Selbstverständlich ist schon die Wahl der Oper zwingend, denn welche Oper würde besser die Film-Geschichte einer Prostituierten parallelisieren als es

eben *La Traviata* tut. Wie nun lassen sich all diese Topoi auf Wagner übertragen? Auf den ersten Blick gar nicht. Man meint, Wagners Werke müssten sich durch ihre Realitätsferne, komplizierten Handlungen, unbekanntem Melodien und ausufernden Szenen ohne wirkliches Ende dem PRETTY WOMAN-Modell geradezu verweigern. Umso erstaunlicher ist es, dass eine ganze Reihe von Spielfilmen Besuche von Wagner-Opern enthält. Im biografischen Film gehören sie natürlich dazu, im Sängerfilm auch, aber eine besondere Wirkung entfalten Wagner-Szenen im Spielfilm vor allem im Genre der Komödie.

Die Opernszenen im biografischen Wagner-Film kranken meist daran, dass nicht echte Sänger singen, sondern dass gutaussehende Schauspieler zu Schallplattenaufnahmen agieren. Das dem Publikumsgeschmack und der optischen Disposition von Wagner-Sängern vor 1970 geschuldete Verfahren findet sich grundsätzlich in Komponistenfilmen ebenso wie in verfilmter Oper bis etwa 1970. Singende Sänger, die den Mund aufreißen und vielleicht sogar schwitzen, weil Singen anstrengend ist – das wollte man nicht sehen. Lieber sollte Sophia Loren die Lippen nur einen Spalt weit zum Gesang von Renata Tebaldi öffnen, als dass das Singen selbst Teil der Inszenierung geworden wäre. Eine Veränderung trat hier erst spät ein.

Trotzdem vermitteln Szenen, in denen die Komponisten ihre eigenen Opern besuchen, eine kleine Ahnung davon, wie man zur jeweiligen Zeit auf der Bühne ausgesehen und agiert hat. Die Filme WAGNER mit Richard Burton (UK/A/Ungarn 1982, Tony Palmer) und die neueste LUDWIG II.-Verfilmung gehen da einen anderen Weg: Opernszenen werden spärlich eingesetzt und wenn, dann mit echten Sängern, die selbst agieren. Für Wagner-Szenen im Spielfilm gilt jedoch das, was für alle Filme gilt: Es ist oft besser, wenn man während des Opernbesuchs als Kinzuschauer nicht das sieht, was die

Filmfiguren sehen. Anders ausgedrückt, der beste Opernbesuch im Film ist der unsichtbare Opernbesuch. Das liegt an der Double-Methode, und es liegt auch an der in aller Regel antiquierten Darstellungsart. Für die Oper als Genre ist dies kontraproduktiv, weil die Filmemacher die ohnehin zu Hauf vorherrschenden Klischees damit potenzieren. Nur wenige Gegenbeispiele sind bekannt, zwei davon aus jüngster Vergangenheit, allerdings nicht im Zusammenhang mit Wagner. In Dustin Hoffmans *WUARTETT* (UK 2012, Dustin Hoffman) und in Woody Allens *TO ROME WITH LOVE* (USA 2011, Woody Allen) wurden erfreulicherweise echte Sänger eingesetzt oder wie in *QUARTETT*, zwar aus dramaturgischen Gründen auch Schauspieler, die aber nicht zu irgendwelchen Platten die Lippen bewegen.

Wenn Wagner-Szenen im Spielfilm sozusagen eins zu eins erscheinen und ungebrochen die jeweilige Oper repräsentieren sollen, dann ist das Ergebnis meist problematisch. Besonders deutlich wird das in Rolf Thieles Verfilmung von Thomas Manns Novelle *WÄLSUNGENBLUT* (D 1965, Rolf Thiele). Die hier vom Roman-Autor intendierte Wechselwirkung oder besser Parallelisierung von Privathandlung in der Loge der Münchner Oper und der Bühnenhandlung krankt an eben jener antiquierten Umsetzung der *Walküre*-Szenen. Glücklicher ist es, wenn nur die Musik wirkt und durch das Gesicht der Darsteller gespiegelt wird wie im Fall von *BIRTH* (USA/UK/D 2004, Jonathan Glazer), in dem man das Vorspiel zur *Walküre* durch die Mimik von Nicole Kidman erlebt. Backstage-Geschichten wie das Fünfziger-Jahre-Melodram *INTERRUPTED MELODY* (USA 1955, Curtis Bernhardt) oder *MEETING VENUS* (UK/Japan/USA 1991, István Szabó) bergen das gleiche Problem, dass nämlich die Visualisierung von Wagners Werk in starkem Kontrast zur Ausführung steht.

Einen Sonderfall des Filmdramas stellt der Propaganda-Film des Dritten Reiches dar. Die allgemeine Meinung, dieses Film-Genre speise sich zu großen Teilen aus Wagner-Musik, ist ohne Grundlage. Von den über 1000 Filmen, die zwischen 1933 und 1945 in Deutschland entstanden, enthalten nur ganz wenige Wagner-Musik. Sogar Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (D 1935, Leni Riefenstahl) ist bis auf eine *Meistersinger*-Passage frei von Wagner. Der einzige Film, in dem Wagner tatsächlich instrumentalisiert wird, ist der Durchhaltefilm STUKAS (D 1941, Karl Ritter,). Hier findet ein Besuch der Bayreuther Festspiele statt, und die damit verbundene Absicht des Films ist nur allzu klar – so klar, dass die übertrieben engagierte Botschaft heute wie eine Parodie wirkt:

Die für STUKAS gewählte Wagner-Musik ist »Siegfrieds Rheinfahrt« aus der *Götterdämmerung*. Es handelt sich um ein Orchesterzwischenstück; die Visualisierung durch eine Bühnenszene entfällt glücklicherweise. Das musikalische Hauptthema der Rheinfahrt wurde früher im Film bereits eingeführt. Zwei hohe Offiziere hatten es vierhändig auf einem Flügel gespielt. An dieses Ereignis erinnert sich Oberleutnant Wilde (Hannes Stelzer) nun, als er die Musik im Bayreuther Festspielhaus wieder hört. Wilde lag verwundet und kriegsmüde im Spital, so dass eine Krankenschwester (Else Knott) auf die Idee kam, den Soldaten in Bayreuth auf andere Gedanken zu bringen:

Schwester: Er muss hier raus aus dem Lazarett, in eine andere Umgebung. Er muss mal ein neues großes Erlebnis haben. Ich glaube, er sollte doch die Reise nach Bayreuth mitmachen, Herr Geheimrat.

Arzt: Bayreuth?

Schwester: Es gibt keinen Menschen, der von dort (*sie richtet den Blick schwärmerisch nach oben*) ohne Ergriffenheit weggehen kann.

Arzt: Meinetwegen, Schwester Ursula, nehmen Sie ihn mit nach Bayreuth.

Nach diesem kurzen Dialog überblendet der Film in die Szene in Bayreuth. Man sieht Schwester Ursula und Wilde – beide in Dienstkleidung – in einem Gartenlokal sitzen. Im Hintergrund erkennt man das Festspielhaus. Eine Überblendung zeigt die beiden Personen im Festspielhaus. Sie sitzen ziemlich weit vorn links, werden in der Gemeinschaft ›Gleichgesinnter‹ gezeigt, bevor die Kamera auf das Paar zoomt. Wilde ist zunehmend begeistert, obwohl er – wie der Filmdialog an früherer Stelle verkündet hatte – klassische Musik nicht mag. Dass er diese Musik in ihrer auf dem Klavier gespielten Version vorzieht, kommentiert Schwester Ursula mit einem wohlwollenden Lachen, der Filmzuschauer heute kann es kaum glauben. Die wichtige Filmbotschaft, die den Grund für die gesamte Bayreuth-Sequenz in STUKAS bildet, folgt nun: Oberleutnant Wilde hält es nach der Vorstellung nicht mehr an seinem Platz. Schwester Ursula fragt: »Wo wollen Sie denn so schnell hin?« Wilde: »Schnell sagen Sie? Viel zu langsam. Jetzt weiß ich wieder, wohin ich gehöre.« Das ist alles sehr leicht zu durchschauen, war aber offensichtlich bereits im Dritten Reich zu plakativ, um den gewünschten Effekt zu erreichen. Drehaufnahmen ›on location‹, hoch emotionale Musik mit einem Hundertmannorchester, ein aufwärtsgerichtetes musikalisches Thema, »immer laut« (Vorschrift Wagners), keine Irritation durch eine womöglich misslungene Bühnenoptik, ein junges hübsches Paar, allerdings ohne jegliche erotische Attitüde – das sind die Ingredienzien dieser Szene.

Dieser Besuch einer Wagner-Oper funktioniert trotz der Einschränkungen. Als wirklich optimal muss allerdings die Kombination Wagner-Oper und Comedy bezeichnet werden. Man könnte es solcher Art komprimieren: Wagner-Musik eignet sich als **Soundtrack** besonders für das **Filmdrama**,

weil Musik aus *Tristan*, *Lohengrin* und *Walküre* dem jeweiligen Film eine neue Dimension, eine neue Deutungsebene hinzugewinnt. Wagner-Szenen eignen sich als **Handlungselement** besonders gut für die Filmkomödie, weil aus der Diskrepanz zwischen (hohem) Anspruch der Wagner-Oper und (niederen) menschlich-allzumenschlichem Verhalten der Figuren der komödiantische Impuls gezogen wird. Einige Beispiele sollen diese These belegen. Dabei ist es diesmal nicht unbedingt von Bedeutung, ob die Wagner-Oper als Bühnenszene gezeigt wird oder nicht.

Das latent Komische von gezeigten Opernaufführungen im Film kann bewusst eingesetzt werden wie im Fall der DDR-Komödie *WEIHNACHTSGANS AUGUSTE* (DDR 1988, Bodo Fürneisen). Die absichtlich unbeholfene *Lohengrin*-Inszenierung unterstützt den Film in seiner Komik zusätzlich, ist aber nur ein Teil der Gesamtanlage. Der Film spielt mit verschiedenen Wagner-Klischees wie verschrobener Text, unverständliche Handlung, absurde Bühnenauftritte. Im Mittelpunkt stehen ein Heldentenor (Dietrich Körner) und die Gans, die in seiner Familie als Weihnachtessen serviert werden soll. Während einer *Lohengrin*-Aufführung vermischen sich beim Tenor die geliebte Familiengans und der Schwan der Oper. Der Sänger hat Textprobleme, wirkt angesichts des Federviehs wie paralysiert und singt schließlich nicht mehr vom Schwan, sondern von der Gans. Das irritierte Publikum hat nur eine Erklärung: »modernes Regietheater«. Opernkenner werden ihre Freude daran haben, im Nachspann den Namen Christine Mielitz als Regisseurin dieses Film-*Lohengrin* zu lesen. Mielitz war damals noch völlig unbekannt und hat sich nach dem Mauerfall tatsächlich rasch einen Namen als Vertreterin des neuen Regietheaters gemacht. Aus dem historischen Abstand heraus wird man die *Weihnachtsgans* heute nicht zu Unrecht belächeln als zeitlich und auch örtlich determiniertes Dokument. Anders verhält es sich bei den beiden folgenden Beispielen, die frei von Zeit

und Ort paradigmatisch für die gute Partnerschaft von Wagner und Comedy gelten können.

Das nächste Beispiel stammt aus dem Billy-Wilder-Film *LOVE IN THE AFTERNOON* (USA 1957, Billy Wilder). In der Mitte des Films treffen die Darsteller im Pariser Opernhaus während einer Aufführung von *Tristan und Isolde* aufeinander. Musik spielt in diesem Film überhaupt eine große Rolle: Die Hauptdarstellerin Ariane (Audrey Hepburn) ist Musikstudentin am Konservatorium. Sie spielt Cello und übt im Moment stundenlang Haydns 88. Sinfonie. Ihr (alleinerziehender) Vater (Maurice Chevalier) versteht wenig von Musik und verwechselt schon mal die 88. mit der 98. Sinfonie von Haydn. Diese Winzigkeit genügt Wilder, um den Stellenwert von Musik beim Vater zu beschreiben. Arianes Vater ist Privatdetektiv und beschattet im Moment den reichen Amerikaner Flannagan (Cary Cooper), der im Ritz logiert und dort ein intensives Sexualeben mit meist verheirateten Damen pflegt. Ariane belauscht ein Kundengespräch ihres Vaters und eilt ins Ritz, um Flannagan, den sie noch gar nicht kennt, vor einem der gehörnten Ehemänner zu retten. Dies gelingt, und Ariane verliebt sich schnell in den deutlich älteren Charmeur. Die beiden beginnen eine kurze Affäre ohne Sexualität – eben eine Nachmittags-, keine Abendaffäre. Nur nachmittags kann Ariane den Angebeteten besuchen, und mit dabei ist immer eine Gruppe von Zigeunermusikern, die mit Flannagan um die Welt reist und den stets gleichen Soundtrack seiner Abenteuer spielt. Die Musiker beginnen mit Operettenmusik und enden immer mit *Fascination* (ein 1904 von Fermo Dante Marchetti komponierter Walzer). Danach ist üblicherweise ihr Dienst zu Ende, weil Flannagan jetzt mit seiner Dame das Schlafzimmer betritt. Mit Ariane kommt es nie so weit, nicht zuletzt, weil Flannagan mit Fortdauer des Filmes echte Gefühle für das Mädchen entwickelt.

Er verlässt Paris und kommt erst ein Jahr später zurück. Als er Ariane wiedersieht, kann er sich zunächst nur mit Mühe an sie erinnern. Die Begegnung findet im Opernhaus Le Palais Garnier in Paris statt. Ohne Vorbereitung durch den Dialog setzt die Szene etwa drei Minuten nach Beginn der Oper ein. Die erste Einstellung gilt dem Kronleuchter mit dem angrenzenden Deckengemälde von Chagall. Billy Wilder definiert damit den Ort als Originalschauplatz, der dem Ganzen einen authentischen Rahmen verleiht. Nach einem Schnitt sieht man für einige Sekunden den Dirigenten das *Tristan*-Vorspiel dirigieren. Die Kamera befindet sich etwa in der Position der zweiten Geigen, filmt den Maestro also im Unterschnitt (was ihn übergroß erscheinen lässt, übergroß wie die Musik, die er dirigiert) und zoomt dann rasch auf die Galerie. Dort sitzt Ariane zusammen mit ihrem Kommilitonen Michel (Van Doude). Michel liest die Partitur und dirigiert mit (diesen ›Dirigenten‹ nimmt die Kamera frontal, und es entsteht ein ganz anderer Eindruck als zuvor). Für Michel ist Wagner der größte Musiker aller Zeiten, er wird später im Pausenfoyer sagen: »Verdi, Puccini, Rossini – das ist Musik für Leierkastenspieler. Aber Wagner...!« Ariane ist weit weniger mitgerissen, sie hört zwar zu, ist aber nicht so recht bei der Sache. Daher fällt ihr ein Faden am Ärmel ihres Begleiters auf. Sie will den Faden herausziehen, hat aber plötzlich einen Teil des Ärmelfutters in der Hand. Mit einem Lächeln steckt sie Michel das Futter als Reverstaschentuch ein und wendet sich wieder der Musik zu. Genau auf den Akzent in der Musik geschnitten ist der erstaunte Blick, mit dem Ariane einen zu spät kommenden Gast im Parkett bemerkt. Wilder verwendet das, was oft bei Opernszenen im Spielfilm eingesetzt wird: das Erscheinen der Hauptfiguren **nach** Beginn der Aufführung. Besonders Verfilmungen russischer Literatur arbeiten mit diesem Element.

Ariane erkennt in dem Herrn mit Dinnerjacket, der nun mit seiner Begleiterin den Platz links hinter dem Dirigenten einnimmt, sofort Mr. Flannagan. Von nun an interessiert sie sich überhaupt nicht mehr für *Tristan*, dessen sehnsuchtsvoll angespannte Musik sich weiter steigert. Die Musik wird immer drängender, schmerzvoller, die dazu von Wilder gezeigten Handlungen werden immer banaler und reichen bis zu Slapstickelementen, die im Zusammenklang mit der Wagner-Musik geradezu unanständig anmuten. Ariane beobachtet Flannagan mit dem Opernglas, das sie zunächst falsch herum hält. Im Gegensatz zu »pretty woman« Vivian weiß Ariane natürlich schon, wie man solch einen Gegenstand handhabt, aber Wilder zeigt mit dem kleinen Aperçu, wie verwirrt Ariane ob der Wiederbegegnung ist. Flannagan seinerseits schaut ebenfalls durch eine Art Opernglas in die Logen über ihm. Er hat im Programmheft nachgesehen, was da überhaupt gespielt wird: *Tristan and Isolde*. Mit der Titeleinblendung vermittelt Wilder dem Kinobesucher, um welches Werk es sich da handelt. Später wird Flannagan sagen, dass er nur aus Versehen in dieser Oper gelandet ist: Auf Grund seines schlechten Französisch seien ihm Karten für die Oper statt für die Follies Bergères verkauft worden. Flannagan treibt also zu der aufgeladenen Musik seine Späßchen mit dem aus dem Programmheft gebastelten Fernrohr, und es scheint fast, als wollte Wilder diese offensichtliche Bloßstellung dem Zuschauer dann nicht weiter zumuten. Jedenfalls blendet Wilder die Musik nach nochmaligem Erreichen des Tristan-Akkords mit dem abrupten Abfall ziemlich unsanft aus und zeigt die Darsteller im Pausenfoyer. Michel erklärt Ariane gerade, wie großartig Wagner ist und dass das Schönste noch komme, nämlich »Isoldes Liebestod«. Wieder muss Michel das Gesagte durch Dirigierbewegungen unterstützen, da platzt der Ärmel seines Jacketts. Wilder greift hier das Element der mühsam zusammengeflickten Opernkleidung auf, in der ein

echter Enthusiast steckt, während Flannagan, der Banause, im makellosen Dress die Oper besucht und doch nichts mit *Tristan* anfangen kann.

Durch das Malheur verschafft sich Wilder nun die dramaturgische Möglichkeit, Michel aus der Szene zu entfernen (der will sich die Naht nähen lassen, früher haben die Garderobendamen so etwas tatsächlich in den Pausen gemacht!). Ebenfalls ›entsorgt‹ muss die Begleiterin von Flannagan werden, bevor es zur Wiederbegegnung des Liebespaares kommen kann. Dies geschieht dadurch, dass die fremde Dame die Toilette aufsuchen möchte, was aus Gründen der Diskretion natürlich nicht ausgesprochen, sondern dadurch angedeutet wird, dass die Dame Flannagan etwas ins Ohr flüstert, woraufhin der galante Herr ihr eine Münze (für die Toilettenfrau) übergibt. Filmdramaturgisch handelt es sich dabei um einen Querverweis auf eine frühere Unterredung Arianes mit Michel. Sie hatte am Anfang des Films Michel mehrmals um eine Telefonmünze gebeten, um im Hotel Ritz anzurufen und Flannagan vor dem eifersüchtigen Ehemann zu warnen.

Jetzt stehen sich Ariane und Flannagan nach einem Jahr wieder gegenüber. Der Playboy kennt immer noch nicht ihren Namen, weiß nur von ihrer Handtasche, dass er mit ›A‹ beginnt. Er erklärt, dass er nur aus Versehen in der Oper ist, und Billy Wilder kümmert sich nun nicht weiter um den Fortgang des Opernabends. Er nimmt nur noch im nachfolgenden Dialog darauf Bezug und führt eine Art Verschränkung zwischen Hochkultur und Unterhaltungsmusik herbei. Als Ariane nach Hause kommt, summt sie eine Melodie. Das sei aus *Tristan*, erklärt sie ihrem Vater. Der hat nur eine oberflächliche Ahnung von diesem Stück (›Tristan und Isolde, wenn sie nicht so viel gesungen hätten und sich stattdessen eine Privatdetektiv genommen hätten, könnten sie heute noch leben.«), aber er bezweifelt, dass diese gesummte Melodie aus der Wagner-Oper stammt, er habe diese Musik

schon wo anders gehört. Damit klammert Wilder die beiden Musiken zusammen, um gleichzeitig ihren immensen stilistischen Unterschied deutlich zu machen. Natürlich ist die gesummte Melodie nicht aus *Tristan*, sondern es ist *Fascination*, die immer von der Zigeunerkapelle auf dem Gipfelpunkt von Flannagans Verführungen gespielt wird. Ariane hat sie oft gehört, und auch der Vater kennt sie, weil er derweil draußen vor der Hotelzimmertür auf seinem Posten gestanden hatte.

Von ähnlich zeitloser Gültigkeit ist ein anderes Beispiel aus dem Genre der Fernsehsatire. Es handelt sich um die Münchner TV-Serie MONACO FRANZE. DER EWIGE STENZ (D 1983, Helmut Dietl), in der der Regisseur Helmut Dietl ebenfalls Wagner in seiner maximalen Spannweite zwischen Hochkultur und Profanie verwendet. Titelfigur ist Franz Münchinger (Helmut Fischer), ein eher lustloser Polizeikommissar aus München, dem die Stadt zum Spitznamen wurde: Monaco, Betonung auf der zweiten Silbe. Franz und sein Kumpel Mani Kopfeck (Karl Obermayer) sind lieber in Schwabinger Kneipen als im Büro, aber Frauen erobern, das geschieht dann doch eher verbal denn in der Realität. Der Monaco ist eigentlich ganz gern verheiratet, auch wenn seine Frau ›etwas Besseres‹ ist, von Adel und damit natürlich Mitglied der feinen Münchner Gesellschaft. Frau von Söttingen (Ruth-Maria Kubitschek) gehört ›dazu‹, und wer dazugehört, sieht selbstverständlich in der Oper Münchens neuen *Ring*. Das *Rheingold* hat bereits stattgefunden, und der Monaco hatte sich erfolgreich gedrückt. Er setzt in solchen Fällen eine plötzliche Fahndung an, weiß aber ebenso wie sein Kollege, dass die Gattin das schon lange nicht mehr glaubt. Frau von Söttingen sagt es dem Gatten auf den Kopf zu:

Im Grunde deines Herzens möchtest du nämlich nichts lieber, als in die Oper gehen, aber du traust dich nicht, weil du denkst, du würdest es nicht verstehen und dich womöglich bei unseren Freunden blamieren. Das sagt

übrigens der Doktor Schönferber auch: Es ist leichter, sich über Wagner lustig zu machen, als ihn ernst zu nehmen.

Da nun die *Walküre* unmittelbar bevorsteht, sieht es mit neuen Ausreden schlecht aus. Frau von Söttingen-Münchinger tut alles, damit sich ihr Franz nicht blamiert. Und hier beginnt die eigentliche Opernsequenz: Man hört als nondiegetische Musik einen Ausschnitt aus *Rheingold* und zwar jene Stelle, in der die drei Rheintöchter unisono und fortissimo das Jubelthema »Rheingold, Rheingold, klares Gold« singen. Dazu sieht der Zuschauer das Ehepaar Münchinger aus einem Schallplattenladen in der Münchner Fußgängerzone kommen. Franz hat einen Stapel Vinyl-Platten unter dem Arm. Gleich darauf verlassen die beiden einen Buchladen, und es sind noch etwa fünf Wagner-Bücher hinzu gekommen. Man erkennt deutlich Cosima Wagners Tagebücher darunter. Ein Schnitt, und die Szene wechselt in das Büro vom Monaco. Dort sitzt er mit zermartertem Gesicht, auf den Ohren große Kopfhörer, und er hört das, was der Zuschauer schon die ganze Zeit hört: »Rheingold, Rheingold«. Es entspinnt sich ein Dialog der beiden Beamten Monaco und Manni, die Kamera folgt in Schuss-Gegenschuss-Technik genau dem Pingpong des Dialogs.

Monaco: »Das wird so grauenvoll, sowas von furchtbar, sowas von dermaßen unerträglich, das hältst du in deiner kühnsten Phantasie nicht für möglich! Weiawagaduwelle.«

Manni: »Franze, schau, des derfst du doch nicht so wörtlich nehmen. Da is ja a Musi ano dabei.«

Es sei wie bei einem Schlager das »BabyBabyBallaBalla«, meint Manni. Doch das tröstet den Monaco auch nicht, er verwechselt ja schon die Walküren mit den Rheintöchtern. Manni Kopfeck empfiehlt dem Kollegen, einfach alles auswendig zu lernen.

Witze über die Namen der Walküren greifen immer, und so kommt Dietl über das retardierende Moment des vergessenen Fracks, den die Haushälterin der Münchingers (Erni Singerl) ins Büro trägt, zur Aufführung. Von dieser sieht man nur das Vorher und das Nachher, denn darum geht es dem Regisseur – ebenso wie den erzählten Figuren. Das Publikum schwärmt beim Verlassen des Nationaltheaters von dieser »Jahrhundertaufführung«. Franz Münchinger versucht, sich um eine eigene Meinung zu drücken. Er hat nämlich keine und rettet sich erst einmal auf die Herrentoilette. Dort trifft er – ein Segen – rein zufällig Münchens Großkritiker (eine Anspielung auf den berühmten Rezensenten der Süddeutschen Zeitung Joachim Kaiser). Dieser Mann macht seinem Herzen Luft, wettet gegen die fürchterliche Aufführung, schimpft auf die Sänger. Und damit bekommt der Monaco sozusagen eine Meinung ›geschenkt«. Bei der anschließenden Feier genötigt, nun doch auch mal etwas zu sagen, verkündet Münchinger die Kritikermeinung als die Seine. Die Partygesellschaft ist außer sich, Frau von Söttingen glaubt sich ruiniert. Wer wird nun noch in ihrem teuren Antiquitätengeschäft kaufen? Eklat, Tumult, Ende der Feier. Am nächsten Tag jedoch sieht alles anders aus. Jetzt steht Monacos Meinung sogar gedruckt in der Zeitung, eine vernichtende Kritik über die vermeintliche Jahrhundertaufführung. Wer hätte gedacht, dass Franz Münchinger ein solch gutes Urteilsvermögen hat!

Es ist dem Werk Wagners eigen, dass dort gerne mit Superlativen hantiert wird. Wagner polarisiert wie kein anderer, die einen sagen »Jahrhundertaufführung«, die anderen sagen, »Riesenmist«. Bei Verdi und Mozart geht alles eine Spur »normaler« zu, nicht so exaltiert, entsprechend der Musik eben. Aber genau deshalb eignen sich Wagneropern perfekt für die Filmkomödien, weil es dort um Polarisierung und Überspitzungen geht. Davon lebt die Komödie, und mit Wagner lebt sie nicht schlecht.

Literatur

- Drehmel, Jan/Jaspers, Kristina/Vogt, Steffen (2013) *Wagner Kino*. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst. Hamburg.
- Fawkes, Richard (2000) *Opera on Film*. London.
- Sonntag, Sabine (2013) *Einfach toll! Der Opernbesuch im Spielfilm*. Würzburg.
- Sonntag, Sabine (2010) *Richard Wagner im Kino*. Studien zur Geschichte, Dramaturgie und Rezeption filmmusikalischer Künstlerbiographien. Köln.
- Wagnerspectrum*, Schwerpunkt Wagner und Fantasy/Hollywood, Heft 2/ 2008, hrsg. Von Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser [u.a.]. Würzburg 2008.
- Tibbetts, John C. (2005) *Composers in the movies: studies in musical biography*. New Haven u. London.
- Wlaschin, Ken (2004) *Opera on screen*, Los Angeles.

Empfohlene Zitierweise

Sonntag, Sabine: »Das wird sowas von dermaßen unerträglich«. Besuch von Wagner-Opern im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 167–183.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Sonntag.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Sabine Sonntag.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.