

„Nessun dorma“ für Don Boyds ARIA (UK 1987)

Albrecht Riethmüller (Berlin)

I.

Die Bahnfahrt von Paris nach Wien, die Gustav Mahler Anfang 1911 im Anschluss an die atlantische Passage von New York her angetreten hat, bildete das Schlussstück seiner letzten großen Reise und, mehr als 60 Jahre nach dem Geschehen selbst, die Rahmenhandlung von Ken Russells Kinofilm MAHLER (UK 1974) Der Überfahrt, bei der auch Ferruccio Busoni und Stefan Zweig an Bord des Schiffes waren, war wiederum das letzte von Mahler in New York dirigierte Konzert vorausgegangen, dessen Reprise er aus Krankheitsgründen schon nicht mehr selbst hat dirigieren können. Auf dem Programm stand unter anderem eine Novität für das New Yorker Publikum, nämlich die 1906 mit Widmung an Karl Muck im Druck erschienene *Turandot*-Orchestersuite, deren Musik Busoni im selben Jahr 1911 auch für eine Max Reinhardt-Inszenierung des Theaterstückes von Carlo Gozzi am Deutschen Theater in Berlin verwendet hat. Sechs Jahre danach mitten im ersten Weltkrieg (in dem er seinen Berliner Wohnsitz gegen einen in Zürich eintauschte), hatte Busoni Gelegenheit, seinem Einakter *Arlecchino* am Zürcher Opernhaus zur Premiere zu verhelfen, benötigte aber zur Komplettierung des Opernabends im Mai 1917 noch ein zweites Stück und komponierte dafür auf ein eigenes, deutsch abgefasstes Libretto (nach Gozzi) in sehr kurzer Zeit, aber durchaus auch unter Rückgriff auf die Orchestersuite die zweiaktige *Turandot*. Deren Partitur ist Arturo Toscanini gewidmet, der sie aber offenbar nie dirigiert, wohl aber 1926 eine andere *Turandot* nach Gozzi an der Mailänder Scala herausgebracht hat, über deren Vollendung ihr Komponist Giacomo Puccini 1924 verstorben war – wenige Monate nach Busoni.

Wir alle haben einmal die Geschichte gehört, dass die von Franco Alfano komplettierte Partitur der puccinischen *Turandot* erst bei der Reprise zu Gehör kam und Toscanini bei der Premiere die Aufführung an der Stelle, bis zu der Puccini selbst komponierte, abgebrochen hat und sich mit der Nachricht, dass hier der Meister gestorben sei, an das Publikum gewendet hat. Opern, die die Autoren nicht mehr haben fertig stellen können – wie kurz hintereinander Busonis *Doktor Faust*, Puccinis *Turandot* und Bergs *Lulu* – sind für das Publikum stets eine Quelle besonderer Aufmerksamkeit, für Musiker und Editoren eine Quelle gesteigerter

Geschäftigkeit und für die Produzenten von Aufführungen oft mit einigem Risiko und Verdruss verbunden, von den nimmermüden Besinnungen der Kritiker ganz abgesehen. Das kann Jahrzehnte, wenn nicht Jahrhunderte anhalten und ist damit ein nicht zu unterschätzender Marktfaktor. Puccinis *Turandot* war zunächst alles andere als ein Erfolgsstück. Erst langsam begann die Oper zu jenen Leuchttürmen aus seiner Feder aufzusteigen, die sich durchs 20. Jahrhundert hindurch größter Nachfrage erfreuen durften. Einen nicht geringen Anteil daran hatte ein halbes Jahrhundert danach Luciano Pavarotti (1935 – 2007), der ein halbes Jahrhundert post festum eine Arie daraus – *Nessun dorma* – zu einem seiner Lieblinge erklärte und mit ihm allergrößte Verbreitung gefunden und damit Werbung für die Oper erzielt hat. Er war es auch, der dann im Juni 1990 im Rahmen der nach Italien vergebenen Fußballweltmeisterschaft in Rom eine auf drei Tenöre verteilte Version der Arie aufgelegt hat und zusammen mit den anderen beiden der so genannten „drei Tenöre“, Plácido Domingo und José Carreras, die Arie auch jenseits des großen Zirkels der Opernfans endgültig zum weltweiten Hit sondergleichen gemacht hat. Man sagt, dass die von dieser Veranstaltung abgesetzten 12 Millionen Tonträger im Klassiksektor der größte Verkaufserfolg gewesen seien, bevor der CD-Markt im Laufe des folgenden Jahrzehnts zusammengebrochen ist. Und noch einmal hat Pavarotti die Arie vor großer Öffentlichkeit gesungen, und zwar im Februar 2006 in Turin. Die Stimme war schon sehr eingeschränkt, aber zur Eröffnung der Olympischen Winterspiele ließ er es sich nicht nehmen, *Nessun dorma* beizutragen. Es klang wie ein Abschied, und es wurde – geplant oder ungewollt – sein letzter Auftritt.

II.

Ken Russell konnte selbstverständlich nicht wissen, was 1990 und 2006 geschehen würde, als er sich für Don Boyds 1987 herausgekommenen Episodenfilm *ARIA* auf *Nessun dorma* kapriziert hat.¹ Wohl aber konnte er jenen Horizont kennen, in dem in der *Turandot*-Rezeption Abschied und Tod immer wieder mit Erfolg und Triumph auf merkwürdige Weise verschränkt waren. *ARIA* ist – man verzeihe die generalisierende Ausdrucksweise – ein typisch englisches, typisch spleeniges und schrulliges Produkt. Der Produzent Don Boyd hat frank und frei heraus gesagt, was ihn dabei geleitet hat. Er wollte eine Neuauflage von Walt Disneys Episodenfilm *FANTASIA* von 1940 erzielen, dabei aber die Versuchsanordnung in zweierlei Hinsicht abändern. Zum einen sollten reale Personen, nicht gezeichnete Figuren mitwirken, zum anderen nur Vokal-, keine Instrumentalstücke verwendet werden. Tatsächlich ist das Vorbild ein Musikfilm, in dem gezeichnete Figuren Szenen bestreiten, denen wechselnde Instrumentalstücke zugrunde gelegt sind (mit Ausnahme des Schlusses, der sich mit Schuberts *Ave Maria* dezidiert zur Vokalmusik hin öffnet), während das Imitat zu einem Musikfilm gerinnt, in dem reale Schauspieler Opernszenen bevölkern, die von wechselnden Gesangsstücken getragen sind. *ARIA* besteht nicht aus einer Aufführung oder Darstellung der einzelnen Operausschnitte, sondern aus Szenen, die zu den musikalischen Ausschnitten hinzuerfunden sind.

¹ Angaben zu dem Film vgl. unter imdb.com oder imdb.de.

Neben *Fantasia* kommt, wenn man das Jahr 1987 in Betracht zieht, noch ein ganz anderer Bezug zum Vorschein: Der unaufhaltsame Aufstieg des Fernsehsenders MTV, der auf der Basis von Videoclips operierte und diese weltweit zu popularisieren begann. In ihnen wurde Musik, voran wurden Songs und Hits durch Szenarien bebildert. Zwar könnte man auch umgekehrt davon ausgehen, dass in ihnen gefilmte Szenen mit mehr oder weniger passender Musik unterlegt wären, doch zielte das an den seinerzeitigen Intentionen vorbei. Madonna zum Beispiel, damals im Zenit ihrer Karriere (und als hätte man den Videoclip eigens für sie erfinden müssen), war in ihren Clips nicht tönende Kulisse, sondern visueller Mittelpunkt, ohne dass zwischen der körperlichen und stimmlichen Präsenz im Clip eine Übereinstimmung durchweg hätte stattfinden müssen. (Playback und Fake erscheinen im fortgeschrittenen Medienzeitalter offenbar als mediengerecht und nicht als Kundenbetrug.) Zwar sind die einzelnen Episoden in *Aria* zu lang für das durchschnittliche Format der Videoclips, doch das ändert nichts daran, dass sie im Horizont des damals brandneuen musikalischen, audiovisuellen Genres stehen.

Nach dem Willen Boyds sollte jede der einzelnen Episoden von einem prominenten Filmregisseur gedreht werden; fast ausnahmslos outeten sie sich als veritable Opernfans. Am schmerzlichsten war für ihn der Umstand, dass der an dem Vorhaben interessierte Orson Welles zur Zeit der Verhandlungen verstorben ist. Später hat Boyd sich so geäußert, dass er aus Respekt vor der Autorität von Ken Russell in Sachen Musikfilm und in dessen unentwegter Bearbeitung des Themas Bild und Musik überhaupt gezögert habe, ihn zur Mitwirkung an *ARIA* aufzufordern (vgl. Anhang). Bei Jean-Luc Godard hat er sich hingegen getraut, obwohl auch dieser in seinen Filmen ein recht intimes Verhältnis zur klassischen Musik insbesondere deutscher Provenienz an den Tag gelegt hatte. Doch ist es unbestreitbar, dass kein europäischer Filmemacher der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der es als Regisseur zu weltweitem Ansehen brachte, für das Genre Musikfilm so wichtig und produktiv geworden ist wie Russell, der nach seinen Kinofilmen mit Höhepunkt in den früheren 1970er Jahren auch als Opernregisseur an großen Häusern zwischen London, Wien und Sydney unterwegs war, und zwar auch mit Opern, die seinerzeit fast unbeachtet waren wie Arrigo Boitos *Mefistofele*, der inzwischen wieder nachhaltiger ins Blickfeld getreten ist und so gut mit Russells meist pikanter Themenauswahl zusammenstimmt. Selbst noch in seinem erfolgreichsten Spielfilm, der D. H. Lawrence-Verfilmung *WOMEN IN LOVE* (mit Glenda Jackson, 1969) zeigt sich seine Vorliebe für die skurrile Ästhetik, das Alptraumhafte der fantastischen Bilder sowie sein Entlangschlingern an der Grenze zur Pornographie – allesamt Grundzüge seiner Werke, die einmal mehr, einmal weniger hervortreten. Auffällig an *Nessun dorma* für *ARIA* ist es, dass Russell formal und inhaltlich äußerst streng, fast monumentalistisch verfährt und es in *ARIA* andere Regisseure sind, die wie Altmeister Godard unter Zuhilfenahme von Barockopernmusik den voyeuristischen Altherrenblick sehr viel stärker zur Geltung bringen.

III.

Ob nun Boyd aus Ehrfurcht Russell zunächst nicht fragen mochte und ob wiederum Russell sich Boyd nicht von vornherein aufdrängen wollte, ändert nichts daran, dass beide die Sache so darstellen, als habe Russell in der Auswahl des Musik- bzw. Opernstückes keinen Spielraum mehr gehabt, sondern eben das übrig Gebliebene nehmen müssen. Daher bleibt es schwer zu beurteilen, ob Russells Preisen der Arie *Nessun dorma* sich einer Überzeugung verdankt oder aus Not geboren ist, wenn er sich dazu äußert, wie sehr ihm die Musik dieser Arie zusage. Jedenfalls entwarf er zu ihr eine Szenerie, die sich im Gefolge eines Autounfalls zwischen Leben und Tod abspielen soll und bei der Protagonistin allerlei Halluzinationen hervorruft. Angedeutet ist, dass die Idee dazu auf einem realen Vorkommnis im Bekanntenkreis beruhe, bei dem eine ihm nahe stehende Person ums Leben gekommen ist. Den Vorfall beschwört Russell in seiner Episode für *ARIA*. In einem Video-Statement, das im Rahmen des Bonus-Pakets einer englischen DVD mit *ARIA* erschienen ist (Second Sight Films 2NDVD 3163 VFD 31940), beschreibt Russell es so:

„I think I was one of the last people he approached, and so I didn't have a great choice of arias to choose from. And I think probably Puccini's *Nessun dorma* was the last, but I love that music, so I wasn't too sad about the final choice. I thought it was rather a mysterious piece, and that's why I chose the story of somebody who is on the brink of death. The thinking behind it was—this was a car accident, and the victim was hallucinating, imagining all sorts of things. She knew she was injured, but to her, the injuries weren't life threatening, they were just life enhancing, they were—all the injuries she sustained she saw as jewels and diamonds. So instead of blood, we had rubies and so on, that's what she felt, and they were done in very glamorous ways, and wherever she was hurt, whether it was her knee, or her foot, or her back, or her wrists, or even her face, the only thing we see for the majority of the film is diamonds and rubies. It's only as she begins to gain consciousness again that these give way to real injuries.“

Dementsprechend teilt die Episode sich in drei Teile: Einer anfangs längeren und am Ende kürzeren Umrahmung, die in beiden Fällen extrem stilisiert inszeniert ist und künstlich wirkt – realitätsfern zu Beginn und realitätsverfremdend am Schluss –, während der Mittelteil natürlicher wirkt. Der erste, in ruhiger Bewegung verlaufende und, wenn man so will, opernmäßig inszenierte Teil zeigt einen durch Puccinis Musik hörbaren, visuell hingegen stummen Chor und massiven Schmuck juwelengleich auf der Haut der Frau, der heute an das inzwischen massenhafte Piercing sowie an Tattoos denken lässt. Der Mittelteil, der mit dem Einsatz des Tenors auf die Textmarke „*Nessun dorma...*“ anhebt, bezieht sich deutlicher auf das real Geschehene, die Autokarambolage, und zeigt im Wesentlichen Erste Hilfe-Maßnahmen vor Ort (wobei nun die Rubine und Tattoos gegen Blut und Pflaster eingetauscht sind). Mit einer kurzen Überblendung von Bild und Musik fällt der Anfang des dritten Teils auf den Arientext „*Ed il mio bacio scioglierà il silenzio*“. Er erscheint wie eine Synthese aus den beiden vorangegangenen, er kombiniert die künstliche Stilisierung des

juwelenbesetzten Frauenkörpers mit dem Realismus eines Operationssaales im Krankenhaus samt dem Einsatz drastischer apparativer Reanimationsmittel, wobei das ärztliche Geschehen zugleich einigermaßen unwirklich dargestellt ist.

Die von Russell getroffene szenische Disposition findet bei Puccini so wenig eine Entsprechung, wie das Libretto der Oper mit dem Drehbuch des Films Übereinstimmungen aufweist – unbeschadet des Umstands, dass gewagte Interpretation es allemal vermag, auch das noch so Abweichende zusammenzuspannen. Der Anfang des dritten Aktes von Puccinis *Turandot* wird von vier Herolden bestimmt. Die Ankündigung der Turandot, dass niemand heute Nacht schlafen solle, sondern alle nach dem Namen des Prinzen suchen sollten, wird vom Chor aufgegriffen, und dann setzt die Arie (des Prinzen Kalaf) ein *Niemand soll schlafen*. Kalaf bedient sich also eines Stichwortes und wendet es zu seinen Gunsten; denn die Arie ist, bei Lichte besehen, eine Siegesarie, da er sich sicher genug fühlt, dass niemand seinen Namen herausfinden wird. Dass die verunglückte Protagonistin bei Russell am Ende überlebt, also siegreich bleibt (wie Kalaf es sich in seiner Arie erhofft), mag als Punkt der Gemeinsamkeit angesehen werden, ändert jedoch nichts daran, dass Oper und Film inhaltlich disparat sind. Ausschlaggebend sind ohnehin die strukturellen Parallelitäten zwischen der Filmszene und dem musikalischen Verlauf.

IV.

Vor allem die Farbästhetik des ersten Teils der Episode gemahnt, wenn man vom Veröffentlichungsjahr 1987 etwa zwei Dekaden zurückgeht, an das, was unter der Rubrik Psychedelic Art geläufig war, aber in den späten 1980er Jahren schon etwas angestaubt wirkte, jedenfalls dient das Mittel dazu, dass der Zuschauer sich unvermittelt in eine örtlich und zeitlich entrückte Welt versetzt sieht. Der dadurch gegebene Eindruck des „Exotischen“ birgt ein Überraschungsmoment, er lässt sich als opernmäßig bezeichnen, was das Visuelle bzw. Szenische betrifft. Die Ringe um den Frauenkörper, die Assoziationen sei es verrutschter und in Gang gekommener Heiligenscheine, sei es retadierter Hula-Hoop-Reifen (wie sie Ende der 1950er Jahre Mode waren), schlagen in dieselbe Kerbe. Musiker und Musikbetrachter sind es gewohnt, nach Assoziationen in ihrem angestammten Repertoire zu suchen, Filmmacher und Cineasten tun dasselbe. Und bei Russell zielen die Leuchtringe weder auf Alfano noch auf Puccini, weder auf Turandot noch Kalaf, sondern auf Maria, genauer gesagt auf jene Maria und ihr Maschinen-Double in Fritz Langs *METROPOLIS*. Das Wort Zitat erscheint dabei etwas schwach, denn die Referenz ist eine Reverenz für das verehrte Vorbild bzw. eine Hommage an Lang. *METROPOLIS* kam nur Monate später in die Kinos als Puccinis *Turandot* auf die Opernbühne. Das heißt jedoch keineswegs, dass Russell darauf hätte anspielen wollen, die Koinzidenz mag zufällig sein, eine inhaltliche Verknüpfung von Puccinis Oper und Langs Film wiederum wäre gekünstelt und hilflose Verlegenheit. Für Manche jedoch ist der kleine Schritt vom Beziehungszauber zur

Verknüpfungsobsession nur ein kurzer, oft alltäglich unbewusst vollzogener Sprung, in Wirklichkeit freilich ein großer hermeneutischer Sündenfall.

Die omnipräsente und vielfältige Symbolik von Gegenständen und Gesten – ob nun ein Schild oder ein Mundschutz, ein Spiegel oder ein Vergrößerungsglas, ob Diamanten oder Juwelen (Rubine als zu Stein gewordene Blutstropfen), nach oben gestrecktes Bein oder Handauflegen – fesseln den Blick, scheinen aber in keine nähere Verbindung mit der Musik zu treten; sie interpretieren die Musik so wenig, wie diese die Symbole erhellt. Angesichts von Russells *Nessun dorma* muss man nicht ins Grübeln über Puccinis Figuren oder seine dramatische Szene verfallen, deren Text und Kontext so wenig zu Russells Episode passen, dass es schon methodisch unklug wäre, die filmische Erzählung darauf beziehen zu wollen. Während Russell die Szene ausgetauscht hat, bleibt der Text der Arie immerhin hörbar, doch deshalb muss er keineswegs als interpretatorische Handleitung für Russells Inszenierung dienen. (Schon in der nichtszenischen Vokalmusik geht der unausrottbare Reflex, die Musik wie selbstverständlich vom Text her erklären zu wollen, nicht selten an der Sache vorbei und zielt manchmal ins Leere.)

Russells Episode setzt nicht Puccinis Partitur in Szene. Sie bringt sie auch nicht auf die Leinwand. Das Musikstück bildet vielmehr den Rahmen, in den er seine Erzählung gießt, das Fundament, auf dem er seine Geschichte errichtet. Er bedient sich der suggestiven Kraft dieser Musik, ihrer Dramaturgie und des stimmlichen Ausdrucksvermögens der Tenorstimme. Er schmiegt sich dem Duktus der Musik an; dieses wird am schönsten an den Übergängen der Teile sichtbar, die er besonders subtil umsetzt. Das alles sind letztlich formale künstlerische Kriterien. Im Grunde genommen bildet gar nicht die Passage aus Puccinis Oper, sondern eine Aufnahme davon den Ausgangspunkt, also nicht die Partitur, sondern eine Einspielung bzw. ein Tonträger-Derivat. Allerdings entschied Russell sich dabei nicht für Pavarotti, sondern für – gerade, was diese Arie betrifft – dessen Vorbild Jussi Björling in einer Aufzeichnung mit dem Orchester der Oper in Rom unter Leitung von Erich Leinsdorf. Auf sie legte Russell seine Regiearbeit, und das ist etwas fundamental Anderes, als wenn er den Anfang des 3. Akts von Puccinis *Turandot* inszeniert hätte.

Womöglich ist der Filmtitel ARIA einfach analog zu FANTASIA gebildet, und wie bei Romanen ist die Überschrift oft bei weitem mehr sprachspielerischer Blickfang als begriffsgeschichtliches Bekenntnis. Selbst in England dürfte im späten 20. Jahrhundert nur noch wenigen Spezialisten, kaum mehr dem Gros der Opernfreunde bekannt gewesen sein, dass die gegenwärtig geläufige Bezeichnung ‚aria‘ auch einmal synonym mit ‚air‘ war. In seinem Eintrag „Aria / air /...“ in das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* hat Wolfgang Ruf 1993 am Ende die Beobachtung mitgeteilt, dass sich die Bedeutungsebene ‚Luft‘ und damit das Moment der Leichtigkeit, das etwa bei Shakespeare auch im Englischen gegenwärtig war, im Laufe der Zeit verflüchtigt habe. Ein solcher Befund, so alltäglich er in der Wortgeschichte ist, mag hartgesottenen Etymologen ein Dorn im Auge bleiben, gestattet Ruf jedoch den Schluss, dass der Arienbegriff seine ästhetischen Horizonte zugunsten der satztechnischen verloren habe. Zwar ist in dem Film

ARIA das Element Luft als Vorstellungsrahmen des Titelwortes ebenfalls nicht kapitalisiert, aber wenigstens der Versuch unternommen, den ästhetischen Rahmen neu abzustechen. Und mit *Nessun dorma* hat Ken Russell sich vollständig in ihn eingefügt.

Anhang

Audio-Kommentar von Don Boyd als Unterlegung zu der von Ken Russell gedrehten Episode *Nessun dorma* im Bonus-Paket der ohne Jahresangabe erschienenen, aber wenigstens 15 Jahre nach Veröffentlichung des Films (1987) hergestellten englischen DVD mit *Aria* (Second Sight Films 2NDVD 3163 VFD 31940):

„Ken Russell never seems to relate his art to the real world. He seems to be constantly inspired by metaphorical ideas and images that come from his own very quirky brain. And yet, *if* there was a director that one would have wanted to have chosen to be involved in this project, it would have been Ken Russell, because of his massively brilliant work with music, composers, for the BBC in the early stage of his career that in a way explained how real images can work with musical images. And ironically I didn't ask Ken to be involved in this project at first, because I thought it was almost a cliché to have the great Ken Russell use his musical and cinematic talents together. Again, rather like Bruce Beresford, Ken Russell knows his music. He knows a bad note from a good note, he knows a great composer from a bad composer, he knows how to find unknown composers who are brilliant and show they can be wonderful. And when he heard I was doing this film, he rang me up and said, 'Why haven't you ask me?' I said, 'Ken, you were such an obvious choice, it would have been such a, you know, a cliché to have had you involved, and I thought you were going to say, No', and he said, 'Good heavens, no!' And he chose a piece of music that has since become immensely famous, because it was used as the theme tune connected with the world cup, but at that time, when he was involved in helping Andrew Lloyd Webber create *Phantom of the Opera*, this piece of music, albeit immensely famous in the opera world, hadn't any particular public link. It's Puccini's *Turandot*, and it's the aria *Nessun dorma* (And none shall sleep). And Ken did an amazing thing. He wrote me a letter – two page letter – which described what he wanted to do in this section of film. And it was just two small pages, hand written. And then he went to Genoa to direct an opera, he had some work to do for Andrew Lloyd Webber again, he was doing many other things – he is always very vibrant – and he collected a group of characters over the months and we had to work with these people that had to learn how to dance, they had to learn how to move, and they had to learn how to be naked and stuff like that. And he began to collect the set with the same designer that had designed his *Mephistopheles* opera in Genoa, and again, rather like the other directors, it seemed as if a huge amount of what they were doing in the months before they were able to shoot was to accumulate all the various technicalities, all the various elements – the pigment, the canvas – the aspects that were going to allow them to create their art in the best way. And going on to a Ken Russell set, this is never more apparent in terms of how well organized he is. First of all he is the operator (and a

very good director of photography, Gabriel Beristáin, who also shot the interlinking sequences of the film – and he was involved in the lighting and very meticulously so), but Ken was there with the dolly, with the 35 mm camera, and he, you could see that what he was doing was essentially making sure that all these elements that he had been getting together over the months were framed in front of his camera in such a way that he could then give his editor the images and put them to the piece of music with some form of coherence, some form of *fantastical* coherence. And here we have a woman in a car crash, and her link with a world that is in Ken's mind; it might be the world that she would experience after her life had ended, and linked in with the grisly, gruesome nature of the way that she dies in the car crash. Ken had had a very sad and tragic – *real* – event happen to him. Somebody that he had known very well had died in a car crash, and this was his tribute to that person. So there is always a personal link with Ken, despite the fantastic nature of these images. And I could feel that on set; he felt engaged for that reason. And this piece of music and those images were cut together by his editor within *one* day. He presented to me a very carefully written-out shot list, with every single shot linked to the timing on the aria, before we started shooting – he promised this to me in Genoa, when I thought, well this is never going to work out, Ken is never going to shoot this in the time. But in fact, when the editor got that three- or four-page shot list and the musical links to the second, he cut it, and within twenty-four hours the, again, *enfant terrible* of British cinema, Ken Russell, had produced a *masterpiece* in his mind when he wrote me that letter. And he then used the months that followed to create these extraordinary images that linked in with what was in his mind. And one thing I'd learnt from *ARIA* was the fact that all of these people were people whose imaginations were one thing – they also had the practical ability to be able to move their imaginations into a form on screen, which would then be powerful for people watching these images and stimulate their own imagination. And that's one of the beauties about Ken's section here: you can think about what real death might be like, how you might be able to rejuvenate somebody, how you might be able to stimulate them into a fantasy that has to do with what happens when they're between life and death, and you can imagine a thousand different things – they may not be necessarily Ken's imagination, but they are what opera and film can do, which is, create *your* form of fantasy.“

Der Essay erschien zuerst in
Wolfgang Hirschmann (Hrsg.),
Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf, Hildesheim 2011.
Er ist Wolfgang Ruf zugeeignet.

Empfohlene Zitierweise:

Riethmüller, Albrecht: „Nessun dorma“ für Don Boyds Aria (UK 1987).

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7, 2011.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 15.10.2011.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Albrecht Riethmüller. 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 für Filmmusikforschung“.