



HAL
open science

**Carmen & Fausto: Genese einer imaginären Oper am
Río de la Plata. (Re)Konstruktion einer
lateinamerikanischen Opern-Film-Beziehung:
Interkulturelle Dimensionen unter Einfluss der
französischen Oper**

Gabriel Gabriel Rodríguez Silvero

► **To cite this version:**

Gabriel Gabriel Rodríguez Silvero. Carmen & Fausto: Genese einer imaginären Oper am Río de la Plata. (Re)Konstruktion einer lateinamerikanischen Opern-Film-Beziehung: Interkulturelle Dimensionen unter Einfluss der französischen Oper. Literature. Université de Pau et des Pays de l'Adour; Justus-Liebig-Universität (Giessen, Allemagne). Kunstgeschichtliches Seminar, 2021. German. NNT : 2021PAUU1092 . tel-04321924

HAL Id: tel-04321924

<https://theses.hal.science/tel-04321924>

Submitted on 4 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Carmen & Fausto: **Genese einer imaginären Oper** **am Río de la Plata.**

(Re)Konstruktion einer lateinamerikanischen
Opern-Film-Beziehung: Interkulturelle Dimensionen unter Einfluss der
französischen Oper



1

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches
Literatur- und Kulturwissenschaften / Romanistik
der Justus-Liebig-Universität Gießen
im Rahmen eines Cotutelle-Vertrages
mit der Universität
Université de Pau et des Pays de l'Adour
vorgelegt von
Gabriel Rodríguez Silvero
(2021)

¹ Vgl. Del Campo, Estanislao : *Fausto. Impresiones del gaucha Anastasio el Pollo, en la representación de esta ópera*. Imp. Buenos Aires, Calle de Moreno. Buenos Aires 1866.

Dekan: Prof. Dr. Thomas Möbius

Prof. Dr. Alexander Graf

1. Berichterstatterin: Prof. Dr. Kirsten von Hagen

2. Berichterstatterin: Prof. Dr. Caroline Fischer

Tag der Disputation: 07.12.2021

Inhalt

Vorwort	V
01. Einleitung	1
02. Theoretische und methodische Vorüberlegung.....	13
02.1 <i>Opernfilm</i> (film-opéra) & <i>Imagópera</i>	23
02.1.1 Ein <i>Opernfilm criollo</i> am Río de la Plata	32
02.1.2 Genre <i>imaginario criollista</i>	39
03. Oper als transkulturelles Phänomen	46
03.1 Lateinamerikanische Exotik im Opernhaus	56
03.2 Fantasiervolle Sichtbarmachung Lateinamerikas	63
03.3 Die (Spät)Romantik der Argentinier*innen und das Erbe der Imagination	76
03.4 Französische Oper – Identität – Vorstellungskraft	86
04. Intermedial inszenierte Vorstellungskraft erzeugt Eigenes und Fremdes.....	94
04.1 Ausgedehnte (Alp)Träume	100
04.2 Unterbewusste nationale Fiktionen einer Metropole	104
05. <i>Faust</i> und <i>Carmen</i> auf der Leinwand Argentiniens	109
05.1 Cine Mudo <i>afrancesado</i>	109
05.2 <i>Afrancesamiento</i> (Post)Moderno	113
06. <i>El Fausto (Criollo)</i> (1922) – Eduardo Martínez de la Pera & Ernesto Gunche	116
06.1 Der französische Komponist Charles F. Gounod.....	116
06.2 Rekonstruktion des Stummfilms.....	118
06.3 Gounod wird verschwiegen.....	120
06.4 Gounod in den Kinosälen von Buenos Aires.....	133
06.5 Martínez & Gunche und der Humor	138
07. <i>El Fausto criollo</i> (1979) – Luis Saslavsky	141
07.1 Rekonstruktion des Tonfilms.....	142
07.2 <i>Visualización Imaginada</i>	146
07.3 <i>Parodisierende</i> Systemerwähnung	158
07.4 Film- und Figurenanalyse – Die Opernhaftigkeit eines kontroversen (Opern)Films	167
07.4.1 Erzählstruktur & Setting – Ausdruck einer hybriden <i>Vision</i>	168
07.4.2 Figurenkonstellation und -konzeption	176
07.4.3 (Pseudo)Historische Bühnenästhetik.....	188
07.4.4 Hybride Opernhaftigkeit – Zwischen Tradition und Umsetzungsfreiheit.....	194
07.5 Der <i>Faust</i> -Stoff als gauchisches Imaginäres	200
08. <i>La Carmen criolla</i> (1918) – Federico Valle	224

08.1	Der französische Komponist Georges Bizet.....	224
08.2	Rekonstruktion des Animationsfilms	225
08.3	Außergewöhnliche <i>Carmen</i> -Rezeption	228
08.4	Gesetzlose Gauchos & Gitanos – Vergleichbare Fremdzuschreibungen	236
08.5	<i>Satirisierende</i> Systemerwähnung	260
08.5.1	Argentiniens Staatspräsident als <i>femme fatale</i>	266
09.	<i>Carmen (1943) – Luis César Amadori</i>	270
09.1	Rekonstruktion des Tonfilms.....	272
09.2	Rezeptionsgeschichte einer <i>Carmen rioplatense</i>	275
09.2.1	Die Oper im Zentrum einer Metropole – <i>Madreselva (1938)</i>	293
09.2.2	Grenzüberschreitende Filmrezeption und Identität mit <i>la gitana</i>	297
09.3	Marshall-Slapstick.....	304
09.3.1	Lateinamerikanische Parodien der <i>Carmen</i>	325
09.3.2	Humor fördert Widerstand.....	327
09.4	Film- und Figurenanalyse – (Alp)Traum einer <i>Carmen argentina</i>	331
09.4.1	Identitätsstiftende Funktion am Beispiel opernhafter Alptraumbilder	331
09.4.2	Erträumte französische Oper oder mediale Re-Inszenierung	342
09.4.3	Erzählstruktur und Handlung – Verwechslungsspiel und Rollentausch.....	344
09.4.4	Setting und Mise-en-Scène: Ambivalenzen zwischen Opernbühne und Filmset	359
09.4.5	Figurenkonstellation und -konzeption – Imaginierte Fremdheit.....	362
09.5	Die filmische Darstellung des (Un)Bewussten – <i>Incubo sopra Carmen</i>	376
10.	<i>Imagóperas am Río de la Plata – Zwischenfazit</i>	407
11.	<i>Brasilien & Mexiko – Ausblick</i>	412
11.1	Brasilien.....	413
11.2	Mexiko.....	425
12.	<i>Identitätsstiftung eines Homo Imaginans – Fazit</i>	435
13.	<i>Anhang</i>	448

A Juan Manuel Criscioni Ferreira,
mi amigo y compañero de vida,
quien me animó a imaginar.

Vorwort

Die Tatsache, dass ich in Deutschland geboren wurde und meine Kindheit und Jugend in Paraguay verbracht habe, ist für die Entstehung dieser Arbeit von besonderer Bedeutung. Dieser einprägsame lateinamerikanische Aufenthalt hat u. a. dazu beigetragen immer wieder auf diese „Neue Welt“, die für mich stets in die Ferne rückt, mit Neugierde zurückzublicken. Wieder zurück in Deutschland, wurde ich zunächst für die Szenischen Künste durch mein Dramaturgie- und Schauspielstudium sensibilisiert; die Faszination für Szenische Kunst im Allgemeinen hat bei mir seither nicht nachgelassen. Nicht zuletzt habe ich es meinen längeren Studienaufenthalten in Spanien und Frankreich zu verdanken, dass sich meine Leidenschaft hinsichtlich szenischer Künste weiter entwickelte. So konnte ich mit Hilfe der Kompetenz von Professor Dr. Jens Malte Fischer, Michael Börgerding, Bernard Faivre d’Arcier, Professor. Dr. Hubert Minkenberg, Ingrid Töteberg, Karin Rauers, Miguel Herrero, German Wiener, Florian Deterding und José Pablo Estrada Torrescano mein Interesse für Theater, Oper und Film weiter ausbauen, bis ich das mir erträumte Medienkunstfestival „FIKTIVA“² in Düsseldorf und Paris verwirklichte, worauf meine Dissertation folgen sollte.

Einen besonderen Dank möchte ich gegenüber dem Professor Dr. Volker Roloff aussprechen, der mir bei der Suche nach lateinamerikanischen intermedialen Phänomenen, wie beispielsweise die lateinamerikanische Opern-Film-Beziehungen, Mut gemacht hat. Gleiches gilt auch für die Professorin Dr. Kirsten von Hagen, die sich zusammen mit der Professorin Dr. Caroline Fischer auf diesen Dissertationsprozess begeben haben und zu meinen unverzichtbaren Beraterinnen und Unterstützerinnen geworden sind. In diesem Zusammenhang möchte ich mich ebenfalls für die Rückmeldungen im Rahmen der Doktoranden-Kolloquien am Institut für Romanistik der Justus-Liebig-Universität bedanken, bei denen ich besonders von Professorin Dr. Verena Dolle dazu angeregt wurde meinen Forschungshorizont zu erweitern. Mein Dank gilt auch der Deutsch-Französischen Hochschule

² FIKTIVA ist ein Medienkunst-Festival, das 2014 zunächst unter dem Namen „TheaterFilmFest“ in Düsseldorf ins Leben gerufen wurde. Im Rahmen des Festivals wurde u. a. gezielt nach „intermedialer Kunst“ im lateinamerikanischen Raum gesucht und geforscht. Dadurch wurden lateinamerikanische „Theaterfilme“, seltener sogenannte *Opernfilme*, eingereicht. Vgl. Rodriguez Silvero, Gabriel: *FIKTIVA*. Tiamat Verlag. Düsseldorf 2017, S. 2: „Ob sich Realität und Fiktion heutzutage mehr begegnen und überschneiden denn je, sei einmal dahingestellt. Festzustellen ist, dass sich die gesellschaftliche Wahrnehmung sehr verändert hat, seit sich die elektronischen Medien immer weiter in unseren Alltag einfinden und sich buchstäblich vor unsere Augen schieben. Plötzlich entsteht der Eindruck, Realität könne durch eine virtuelle Realität verdrängt oder ersetzt werden. Gilt es dies zu verhindern?“

(DFH) für die Unterstützung der binational ausgelegten Dissertation im Rahmen einer Cotutelle.

Während meiner Recherche-Aufenthalte in Argentinien und Frankreich, bin ich ebenfalls auf sehr viel Ermunterung und Zuversicht gestoßen. In diesem Sinne danke ich dem *Instituto Nacional de Estudios de Teatro* (INET), dem *Archivos del Teatro Nacional Cervantes*, der *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), dem *Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno* (BNMM), der *Biblioteca Nacional de Maestros "Palacio Sarmiento"* und dem *Archivo General de la Nación* (AGN) in Buenos Aires. Ich danke weiter der *Cinémathèque française*, der *Bibliothèque nationale de France* in Paris so wie der *Bibliothèque universitaire* und der *Médiathèque André Labarrère* de Pau. Und in Deutschland gilt mein Dank der *Robert Schumann Hochschule*, dem *Heinrich-Heine-Institut* in Düsseldorf, der Bibliothek der *Folkwang Universität der Künste* in Essen, als auch dem *Ibero-Amerikanischen Institut* in Berlin. In diesem Kontext möchte ich mich herzlich bei den Bibliotheken der *Justus-Liebig-Universität* und speziell bei den Bibliothek-Beauftragten des Instituts für Romanistik bedanken.

Im Rahmen meiner Recherchen in den unterschiedlichen Bibliotheken Argentiniens konnte ich mit der freundlichen Unterstützung der INET-Direktorin Laura Mogliani und ihre Mitarbeiter*innen Daniela Villagra und Jorge Conde, so wie Marcelo Lorenzo, als Leiter des *Archivo del Teatro Nacional Cervantes*, rechnen. Ich bedanke mich ausdrücklich bei Lucio Mafud und dem Forscherteam der ENERC, da ich ohne ihren freundlichen Einsatz nicht vorwärtsgekommen wäre. Des Weiteren gilt mein Dank der Bibliothekarin des „Teatro Colón“, Alejandra Balussi und ihrem Team.

Für ihre kritische Lektüre danke ich insbesondere Sylvie Leblanc, Linnet Oster, Gautier Juret Rafin, Steve Peumadji Seukdeu und Gudrun Tartini. Für das Korrektorat und der Beihilfe beim Formatieren danke ich Dr. Manuela Kahle. Ansonsten gilt mein Dank den Studienkollegen*innen des Instituts Romanistik der JLU, insbesondere Amanda Rosasco Mazzini und Richard Vargas. Für die technische Unterstützung möchte ich mich noch bei Leonie Becker und Jan Buschmann bedanken. Ausserdem danke ich meinen Kollegen*innen aus Frankreich und Argentinien Amandine Dongois, Gabriela Trujillo, Dr. Aníbal E. Cetrangolo, Emiliano Jelicié und Dana Zylberman, so wie meinen Freunden*innen Katja Brunner, Dr. Semjon Dreiling und Dr. Bruno López Petzoldt, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen.

Für die emotionale Unterstützung möchte ich mich herzlich bei meiner Familie, Maria-Theresia Rodríguez-Silvero, Ricardo Rodríguez-Silvero, Marcel Rodríguez-Silvero und Jörg Dröber bedanken. Doch mein ganz besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang meiner Freundin Gundula Völker, da ohne ihren täglichen Zuspruch diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Euch und vielen anderen noch danke ich für die bereichernden Gespräche und die Aufrichtigkeit, mit der Ihr mir begegnet seid.

01. Einleitung

Los sueños son la actividad estética más antigua

Jorge Luis Borges³

Der Kulturkampf zwischen Frankreich und Italien um die Vormachtstellung innerhalb des Opernwesens ist allgemein bekannt. Spätestens seit der Machtergreifung des französischen Königs Ludwig XIII. und besonders unter dem „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. ist diese französisch-italienische Auseinandersetzung in Bezug auf die Oper gut dokumentiert. Zu diesem Zeitpunkt wirkte die vom französischen Hof in Auftrag gegebene italienische Oper zunehmend „als eine Bedrohung der französischen Kultur.“⁴ Es ist daher nicht verwunderlich, dass dies einen Wendepunkt innerhalb des Opernwesens in Frankreich herbeigeführt und erste Maßstäbe für eine typisch französische Oper gesetzt hat.

Von jenem französisch-italienischen Machtspiel ist in den lateinamerikanischen Ländern noch ein Echo zu vernehmen. Belegbar ist dieser beharrliche Streit nicht nur anhand der näheren Betrachtung des lateinamerikanischen Opernwesens, sondern ebenso angesichts des lateinamerikanischen Filmwesens, dem die hier angesetzte Analyse insbesondere Rechnung tragen will. Da sich die Forschung offenbar vorwiegend der italienischen Seite bei der Untersuchung der „klassischen“ Musikereignisse auf dem lateinamerikanischen Kontinent verschrieben hat und sie derzeit dabei ist, italienische Kulturerrungenschaften im lateinamerikanischen Raum herauszuarbeiten, entsteht gezwungenermaßen ein Forschungsvakuum bezüglich der französischen Oper in Lateinamerika. Gerade deshalb sollten die Auswirkungen der französischen Oper im lateinamerikanischen Raum nicht vernachlässigt werden. Diese Arbeit soll dazu beitragen, den Blick auf den Einfluss der französischen Opernkultur in Lateinamerika zu lenken. Dabei wird vor allem der Film in den

³ Vgl. Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975 – 1985*. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009 [1980], S. 266.

⁴ Vgl. Schulze, Hendrik: *Terpsichore, Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV.* (Band 7). Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 97.

Fokus gerückt, der durch seine Fähigkeit, die Oper (teil-)reproduzieren⁵ zu können, Bedeutung erlangt. Insbesondere das *kreative borgesianische Übersetzungspotential* des Films im Adaptationsprozess ist zentral.

Im Rahmen der Arbeit werden vorwiegend französische Opern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Betracht gezogen, da sie das damals aufkommende Filmwesen maßgeblich und nachträglich beeinflusst haben. Dabei wird untersucht, inwieweit diese Oper und ihre Merkmale von dem lateinamerikanischen (Opern)Film im borgesianischen Sinn *kreativ übersetzt* wurden. Im Besonderen geht es um die Entdeckung von argentinischen (Opern)Filmen, die ein intermediales Verhältnis mit der Oper aufweisen oder eine Opernhaftigkeit manifestieren, sodass zumindest über die Möglichkeit eines sogenannten lateinamerikanischen *Opernfilms* nachgedacht werden kann. Per se ist nicht auszuschließen, dass sich in Lateinamerika mediale Mischformen zwischen Oper und Film ergeben, die neue Genres hervorgebracht haben. Argentinien, das sich neben Brasilien und Mexiko als starker Repräsentant der lateinamerikanischen Opern- und Filmkultur erwiesen hat, scheint ideale Voraussetzungen für mediale Mischformen zu liefern. Den Fokus auf das Land Argentinien zu legen war entsprechend sinnvoll, zumal es in dem Zeitraum zwischen 1857⁶ und 1950 eine beachtliche Statistik bezüglich der Opern-⁷ und Filmproduktion⁸ aufweist. In einer weiteren Forschungsperspektive werden Brasilien und Mexiko, sowie weitere lateinamerikanische Länder, gelegentlich zum Vergleich herangezogen.

Der Anlass für die Untersuchung hinsichtlich Frankreichs Einfluss auf Lateinamerika bzw. Argentinien erklärt sich u. a. durch die im postkolonialen Lateinamerika intellektuelle Auseinandersetzung mit der französischen Kultur, die als „Gallomanie“⁹ oder „mentaler

⁵ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 79: „Es lassen sich verschiedene Spielarten von Rekursen unterscheiden, die von einem ‚schlichten‘ Reden über das Bezugssystem bis hin zu einer spezifischen Form der ‚Reproduktion‘ bestimmter Elemente und/oder Strukturen desselben reichen.“

⁶ Vgl. Sabugo, Mario; Molinos, Rita: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Ministerio de Desarrollo Urbano. Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2011, S. 23: „En la inauguración oficial, el 25 de abril de 1857, se representó *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, con la actuación del tenor Enrique Tamberlik y la soprano Sofía Vera Lormi.“

⁷ Vgl. Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968*. (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969.

⁸ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016. Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012.

⁹ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 19.

Gallizismus“¹⁰ bezeichnet wird. Dem deutschen Literaturwissenschaftler Kurt Hahn und der argentinischen Literaturwissenschaftlerin Andrea Pagni zufolge trifft vor allem die französische Kultur innerhalb Lateinamerikas auf Begeisterung und/oder Ablehnung¹¹ – im politischen wie sozialen Sinn. Dabei ist zu bedenken, dass jene Studien, die eine Gallomanie erkennen wollen, sich primär auf Romane und weniger auf die Oper, den Film oder das Filmdrehbuch konzentriert haben.¹²

Dass die lateinamerikanischen Opernhäuser erheblich dazu beigetragen haben, das 19. Jahrhundert als das „Zeitalter der Musik“¹³ zu erschließen, wurde bisher in der europäischen Opernforschung kaum berücksichtigt¹⁴, obschon sich die Länder Lateinamerikas bei der Gestaltung des Opernrepertoires, sowie der Opernhäuser an europäischen Vorbildern orientiert haben.¹⁵ Diese Geringschätzung bzw. diese Vernachlässigung erscheint weniger verwunderlich bei der Betrachtung von folgendem Hinweis:

„Die [lateinamerikanische] Narrativik des 19. Jahrhunderts – so unscharf und vorläufig eine derartige Zusammenschau auch sein mag – sah sich lange Zeit mit Bewertungsmaßstäben und Urteilen konfrontiert, die sie kategorial verfehlten, ihre literarästhetische Relevanz einschränkten oder sogar von offener Geringschätzung zeugten.“¹⁶

Auch wenn bei diesem Urteil, die Oper deutlich außen vor bleibt, ist es nicht schwer festzustellen, dass der Operngeschichte in Lateinamerika kaum Beachtung geschenkt wird; die europäische Geringschätzung gegenüber dem lateinamerikanischen Opernwesen ist jedenfalls offensichtlich. Die oben angeführte Erkenntnis Hahns dient als wichtiger Anhaltspunkt, um die Entwicklung der Oper in Lateinamerika besser nachvollziehen zu können und um die Relevanz des Opernwesens in der lateinamerikanischen Gesellschaft

¹⁰ Vgl., ebd., S. 21f.: „Als ‚galicismo de la mente‘, als *mentaler Gallizismus* bildet er (Ruben Darío/Juan Valera) nicht nur das Fundament des ästhetizistischen Modernismo, sondern verfestigt sich zu einer symbolischen und kognitiven Matrix, die inzwischen in die hispanoamerikanische Selbstwahrnehmung eingegangen ist.“

¹¹ Ebd., S. 15f. Vgl. Pagni, Andrea: *Post-koloniale Reisen: Reiseberichte zwischen Frankreich und Argentinien im 19. Jahrhundert*. Stauffenburg Verlag. Tübingen 1999, S. 78f.

¹² Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 20.

¹³ Vgl. Höhn, Gerhard; Liedtke, Christian: *Auf der Spitze der Welt. Mit Heine durch Paris*. Hofmann und Campe Verlag. Hamburg 2012, S. 74.

¹⁴ Bis dato zeichnet sich ein Desinteresse am Libretto ab, wobei das lateinamerikanische Libretto noch stärker betroffen sein dürfte. Vgl. Gier, Albert: *Das Libretto*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2009.

¹⁵ Vgl. Cetrangolo, Anibal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 20f. Vgl. Budasz, Rogério: *Opera in the Tropics. Music and Theater in Early Modern Brazil*. Oxford University Press. New York 2019, S. 357f.

¹⁶ Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 29.

hervorzuheben. Hahn motiviert durch seine Analyse von Fallstudien zu einer französischen „Genealogie“¹⁷ der hispanoamerikanischen Narrativik im Sinne Foucaults, einen Blick auf die Opernproduktionen in Lateinamerika zu werfen, um schließlich die „Opern-Film-Beziehung“¹⁸ auf dem Neuen Kontinent besser erfassen zu können. Aufschlussreiche Schlüsse werden so hinsichtlich der lateinamerikanischen Opern- wie Filmproduktion, insbesondere unter Berücksichtigung der „Región Rioplatense“, gezogen. Außerdem können Erkenntnisse über die transkulturellen, interkulturellen und intermedialen Phänomene, die bei der Begegnung zwischen der französischen und lateinamerikanischen Kultur entstehen, gewonnen werden.

Angesichts der Ästhetik der französischen Opern ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist es naheliegend, dass die Bewegung der Romantik¹⁹, als kulturelle Strömung im 19. Jahrhundert, fokussiert wird. Denn sie beteiligte sich offensichtlich an der Entwicklung des Opernwesens in Frankreich und Europa; und die Oper hat im 19. Jahrhundert für eine außereuropäische Verbreitung romantischer Ideen gesorgt. Hiervon zeugen zum Teil bedeutende Opern, die ebenfalls im Opernrepertoire Lateinamerikas vorzufinden sind, wie beispielsweise *La Traviata* (1853), *Faust* (1859) oder *Carmen* (1875). Dass die Ästhetik dieser *musikalischen* Romantik in Frankreich, vor allem von dem französischen Roman bestimmt wurde, während sich Italien primär auf das „melodrama“ konzentriert haben soll²⁰, konnte die Literaturwissenschaftlerin Immacolata Amodeo bei ihrer Untersuchung des „Opernhaften“²¹ aufzeigen. Ferner erklärt sie, Italien hätte dem Druck des romantischen französischen Stils auf Dauer nicht standhalten können. In der Tat sind viele Opern des „patriotischen Komponisten“²² Verdi, von der literarischen wie musikalischen Romantik Frankreichs durchdrungen:

„[...] In der für Verdi gültigen Form [Rigoletto] stammt das Verfahren aus der französischen Romantik (Berlioz, Liszt, Meyerbeer) als konsequenteste musikalische – und so nur in der Musik mögliche – Ausformung des Kontrastprinzips. Überflüssig zu sagen, daß der szenische

¹⁷ Vgl., ebd., S. 58f.: „Heterogenität und Hybridität [...] bestimmen schon die romanesken Anfänge auf dem Kontinent und laufen jedweder programmatischen Fixierung zuwider.“

¹⁸ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1992, S. 42ff.

¹⁹ Vgl. Gier, Albert: *Das Libretto*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2009, S. 154.

²⁰ Vgl. Amodeo, Immacolata: *Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa*. Transcript Verlag. Bielefeld 2007, S. 10.

²¹ Ebd., S. 9.: „Das Opernhafte läßt sich von der Oper ableiten und wurde in der italienischen Literatur- und Kulturtheorie im Sinne einer ästhetischen Kategorie bzw. im Sinne einer kulturtypologischen Kategorie gebraucht.“

²² Vgl. Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi*. Insel Verlag. Berlin 2015, S. 163.

Grundeinfall, ein räumlich getrennter Doppel-Dialog, wiederum durch Hugos Drama vorgegeben war.“²³

Sogar Richard Wagner, der die Oper zum Musikdrama revolutionieren sollte, wurde bereits von Nietzsche als französisch angehauchter Romantiker eingestuft.²⁴ Für diese Arbeit ist die Romantik auch insofern relevant, da sie sich ungeachtet der anderen literarischen Gattungen und musikalischen Bestrebungen, die sich weiterentwickelt haben, offenbar nicht abschütteln lässt: Theodor Adorno zitiert eine Aussage des Komponisten Arnold Schönberg, die deutlich macht, wie händeringend bedeutende Komponisten auf der Suche nach einem neuen musikalischen Ausdruck waren, unfähig, das vermeintlich „Romantische“ abzustreifen: „Nicht länger mehr romantisch schreib‘ ich, romantisch haß‘ ich.“²⁵ Ferner bemerkt Adorno:

„Der Begriff Romantik ist dabei einigermaßen unbesehen von der Dichtung, auch der Malerei übernommen. Stillschweigend gehorcht man dem von Schumann wohl erstmals formulierten, später von Philosophen, so Croce, ebenfalls vertretenen Prinzip, die Ästhetik der einen Kunst sei auch die der andern, ästhetische Kategorien der einen ließen sich ohne weiteres in die andere übertragen.“²⁶

Vor diesem Hintergrund einer Intermedialität und Transmedialität der Künste ist anzunehmen, dass vor allem der romantische Stil bzw. seine Ästhetik, besonders dann von lateinamerikanischen Filmen übernommen wurde, sobald sie auf die Oper Bezug nahmen. Zweifellos stehen die Filme in enger Verbindung mit der europäischen Kulturerrungenschaft aus der ersten und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Exotik und Orientalisierung, d. h. die Definierung des Fremden und die Festlegung von Identität eine bedeutende Rolle spielte. In diesem Zeitraum entstehen besonders bedeutende Opernproduktionen in Frankreich/Paris. Das weltweite Opernrepertoire des 20. und 21. Jahrhunderts zeugt und profitiert bis heute davon. So lassen beispielsweise eine Reihe von (Opern)Filmen jene Opern (teil-)reproduziert zum Ausdruck kommen. Ästhetisch gesehen, vermochte sich die Romantik

²³ Döhning, Sieghart: „Le Roi s’amuse – Rigoletto: vom ‚drame‘ zum ‚melodramma‘“, in: Gier, Albert (Hrsg.): *Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg 1986, S. 239f.

²⁴ Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Nietzsche contra Wagner“, in: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*. Philipp Verlag. Stuttgart 2013, S. 154.

²⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften. 1. Klangfiguren*. Suhrkamp Verlag. Berlin 1959, S. 182.

²⁶ Ebd., S. 183.

besonders durch das Offenlegen der „Innenwelt“²⁷ ihrer Figuren auszeichnen, wonach Alpträume, Träume, Halluzinationen und Visionen als Kontrapunkt zur Realität gestaltet wurden und als Erlebniswelten allmählich ineinander übergangen.²⁸ Signifikant ist hierbei, dass insbesondere die französische Oper jene kreative Bewegung nach *innen* geleistet hat, auf die sich der Musikwissenschaftler Ulrich Schreiber mit Anerkennung des „imaginären Gesamtkunstwerks“²⁹ des französischen und romantischen Komponisten Hector Berlioz bezieht. Und da u. a. der Roman in Frankreich als Vorlage für die Entwicklung einer nach innen gerichteten Oper gedient haben soll³⁰, ist daraus zu folgern, dass bei der Betrachtung der lateinamerikanischen Kulturproduktion der französische Kontext zu berücksichtigen ist, um Erkenntnisse über die Oper in Lateinamerika und schließlich dem lateinamerikanischen (Opern)Film zu erlangen:

„Und tatsächlich erschließt sich das hier in Frage stehende [lateinamerikanische] Romanspektrum nicht ohne die Berücksichtigung europäischer, insbesondere französischer Modelle.“³¹

In Anbetracht der oben angeführten „Berücksichtigung [...] französischer Modelle“ ist die Frage berechtigt, welche Rolle die französische Oper in Lateinamerika spielte, insbesondere wenn dabei bedacht wird, dass im 19. Jahrhundert verschiedenste französische Operngattungen – „Grand Opéra“, „Opéra Lyrique“, „Opéra-Comique“, „Operette“ – weltweit populär waren, von denen jede von einer romantischen Ästhetik geprägt war. Während sich in Frankreich in

²⁷ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 9f.: „[...] seit Sigmund Freuds grundlegender Neuinterpretation [dominiert] die Auffassung vom Traum als individuellem psychischem Produkt, das mit persönlichen Gedanken und unbewussten Wünschen direkt verknüpft ist. Zum Universellen kommt im 20. Jahrhundert also der Charakter des Privaten und Intimen hinzu. Der Traum erscheint nun als Tor zur Innenwelt, ja als Schlüssel zum Verständnis des einzelnen Menschen.“

²⁸ Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 128. Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 155f.

²⁹ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 413.

³⁰ Vgl. Gier, Albert: „Ein Traum, was sonst?“ Zur Dramaturgie von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater“, in: Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. (Band 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 34f.

³¹ Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 31.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die französische Opernform „Opéra Lyrique“³² entwickelte, wurde in der Región Rioplatense“ mit der Bauplanung von Opernhäusern begonnen, welche die Funktion erhielten, das „nationale“ Bewusstsein zu befördern.³³ Schon bald sollten talentierte Musiker und Komponisten die Stadt Buenos Aires verlassen, um sich in Europa, u. a. in Paris³⁴, weiter auszubilden. Einige der Komponisten, die zu dieser Zeit immer noch den „musikalischen Flair“ der Stadt Paris prägten, waren beispielsweise Charles Gounod und Georges Bizet.³⁵ Ihre musikalische Leistung sorgte für ihren internationalen Bekanntheitsgrad, der sich in Lateinamerika bemerkbar machte. Die Anzahl der Operaufführungen ihrer Musikwerke in Lateinamerika³⁶ sorgte sogar dafür, dass ihre sogenannten „Hits“³⁷ die Filmszene Lateinamerikas erreichten und beeinflussten. Vielen europäischen Musikforschern, u. a. Bekker, Schreiber oder Gier ist es allerdings entgangen, wie einflussreich diese französischen Komponisten auch außereuropäisch waren. Erst unter Berücksichtigung der Anzahl französischer Werke, die in Lateinamerika aufgeführt wurden, konnte der jeweilige Bekanntheitsgrad der betreffenden Komponisten deutlicher erfasst werden. So fungiert Lateinamerika ohne Zweifel als eine der wichtigsten Orte für Opernproduktionen und für die Festlegung eines Opernrepertoires. Kein Wunder also, dass die Komponisten und ihre Werke von der frühen lateinamerikanischen Filmszene wahrgenommen wurde – die Ausdehnung des Wirkungsbereichs kam der französischen Oper sicherlich auch entgegen. Rückblickend konnten sich besonders zwei französische Opern im argentinischen Filmwesen durchsetzen: *Faust* (1859) und *Carmen* (1875). Daher konzentriert

³² Vgl. Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934], S. 129f.: „Während in Deutschland Wagner, in Italien Verdi die sprachlich nationale Oper vollendet, entsteht in Frankreich eine neue Gattung: die lyrische Oper. Zuerst eine Art Zwischenerscheinung auf halbem Wege zwischen grosser Oper und spielhafter Comique, gewinnt sie bald so viel Boden, dass sie zur Repräsentantin französischen Operschaffens wird, die wichtigsten volkseigenen Begabungen an sich fesselt und allmählich auch das Ausland in ihren Geltungsbereich einbezieht: nicht nur Italien, auch die neuerdings an der Opernproduktion teilnehmenden slavischen Völker.“

³³ Vgl. Cetrangolo, Anibal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 19f.

³⁴ Vgl. Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934], S. 37: „Paris war für die Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr als die Hauptstadt Frankreichs und eine Weltmetropole; Paris war bereits der Mythos seiner selbst, es war, wie oft betont wurde, die musikalische Hauptstadt Europas: wer eine internationale Karriere machen wollte, für den war es selbstverständlich, dass sein Weg nach Paris führte.“

³⁵ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 62.

³⁶ Vgl. Dillon, César; Sala, Juan A. (Hrsg): *El Teatro Musical en Buenos Aires*. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1997. Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999. Vgl. Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968*. (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969.

³⁷ Vgl. Vincent, Delphine: *Verdi on screen*. Editions L'Age d'Homme. Lausanne Suisse 2015, S. 145.

sich die Arbeit auf die Genese eines lateinamerikanischen Filmgenres hinsichtlich dieser zwei französischen Meisterwerke. Ohne Zweifel haben jeweils Gounod und Bizet ein Werk von zentraler Bedeutung geschaffen, das nicht nur ein wichtiger Impulsgeber für den frühen europäischen Film³⁸, sondern auch für den frühen argentinischen Film werden sollte. Beide genannten Opern gelten bereits der Forschung als Meilensteine angesichts der Häufigkeit, mit der sie im europäischen Filmbereich zitiert wurden.³⁹ Welche Bedeutung sie allerdings im lateinamerikanischen Filmwesen erlangt haben, ist bisweilen unbekannt geblieben. Unter Berücksichtigung der Anregungen, die die französischen Opern im argentinischen Filmbereich ausgelöst haben, lassen sich bei der näheren Betrachtung der formalen und inhaltlichen Aspekte der (Opern)Filme verblüffende Ähnlichkeiten identifizieren. So weisen schon das Leben, Denken und Schaffen der Komponisten ebenso Berührungspunkte auf, wie die argentinischen Filmregisseure Luis César Amadori und Luis Simón Saslavsky, die die Musikwerke der französischen Komponisten für den Film adaptierten, dass man meinen könnte, Faust und Carmen seien auch dazu prädestiniert gewesen die lateinamerikanische Leinwand zu erobern. Warum die genannten französischen Komponisten für die argentinische bzw. lateinamerikanische Opern- und Filmszene ausschlaggebend waren, ist Bestandteil der Untersuchung.

Die Annahme, dass französische Opern den lateinamerikanischen Film beeinflusst haben, beruht ausserdem auf der Forschung französischer Medien- und Theaterwissenschaftler*innen – Aude Ameille, Pascal Lécroart, Timothée Picard, Emmanuel Reibel – die davon ausgehen, dass viele Filmregisseur*innen die Oper in ihr Filmschaffen deshalb eingearbeitet haben, da sie sich unmittelbar in ihrem kulturellen Umfeld befand:

„De Buñuel, Visconti, Bertolucci, Coppola, Herzog à Scorsese, de Palma, Argento, Bergman ou Téchiné, nombre de grands réalisateurs ont d’ailleurs entretenu des liens privilégiés avec l’opéra, soit parce qu’il joue un rôle essentiel dans la culture dont ils sont les héritiers (c’est évidemment le cas pour des réalisateurs italiens, italo-américains ou allemands), soit pour des raisons d’affinités personnelles particulières – quand ce ne sont pas les deux à la fois.“⁴⁰

In diesem Sinne haben europäische Opern häufiger Filmemacher*innen dazu angeregt, Filme

³⁸ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 93f. und 113f.

³⁹ Vgl., ebd.

⁴⁰ Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel: *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 14.

zu produzieren, sodass auch die lateinamerikanische Filmszene unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen bleibt. Das (neue) Medium Film sollte jedenfalls die europäische Oper auf ihre jeweils eigene Art im lateinamerikanischen Raum wiederbeleben. Da neben der medialen Umsetzung, die *kreative* borgesianische „Traducción“⁴¹ der argentinischen Filmregisseure, d. h. ihre jeweilige Handschrift die Opernwirkung veränderte, verliehen sie dem musikalischen Bühnenwerk eine neue Ausdrucksweise. In der Tat hat die lateinamerikanische Kulturlandschaft alle nötigen Voraussetzungen erfüllt, um lateinamerikanische Filmregisseur*innen hervorzubringen, die fähig waren Filme mit opernhafte Qualitäten zu produzieren. Allerdings werden in der Film- und Opernforschung im Zusammenhang mit der französischen Oper nur selten, bis keine lateinamerikanischen Filmregisseur*innen genannt. Daher gilt es zunächst aufzuzeigen, welche französischen Opernstücke einen *Impakt* auf die lateinamerikanische Kulturszene hatten. In diesem Sinne wurden lateinamerikanische Filme nach französischen Opernstoffen bzw. musikalischen Opernfragmenten durchleuchtet. So ergab die Tonfilmperiode Argentiniens zwei Filmbeispiele, *Carmen* (1943) von Amadori und *El Fausto criollo* (1979) von Saslavsky, deren „thematische Titel“⁴² bereits den Opernbezug verlauten lassen. So rücken besonders diese zwei Filme in den Fokus der Analyse. Allerdings hat die Stummfilmperiode Argentiniens einen regen Umgang mit europäischen bzw. französischen Opern vorweggenommen; Mario Gallo und Federico Valle gelten als Filmpioniere dieser ersten Opern-Film-Beziehung in Argentinien. Ob sie damit als *Opernfilm*-Pioniere sogar in Lateinamerika gelten, sei zunächst dahingestellt. Diesbezüglich ist anzumerken, dass eine Filmanalyse der Stummfilmperiode Argentiniens nur begrenzt möglich ist, da der größte Anteil zerstört wurde oder als verschollen gilt.⁴³ Dessen ungeachtet, wird im Kapitel 3 das Filmwerk *La Carmen criolla* (1918) von Federico Valle als Musterbeispiel eines Auftakts präsentiert, um den genuinen filmischen Umgang mit der französischen Oper im argentinischen Raum aufzuzeigen. Hier, wie auch in den anderen herangezogenen argentinischen Filmbeispielen, manifestiert sich die französische Oper über die filmische Darstellung des Imaginären. Daher wird bereits im 2. Kapitel, sowie explizit in den jeweiligen Filmanalysen im 6., 7., 8., und 9. Kapitel, darauf eingegangen, inwiefern das Imaginäre bzw.

⁴¹ Vgl. Waisman, Sergio: „Teorías borgeanas de la *maltraducción*: el potencial de los márgenes“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Traducción e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 87.

⁴² Vgl. Genette, Gérard: *Seuils*. Éditions du Seuil. Paris 1987, S. 85f.

⁴³ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 13.

die Imagination, so wie auch die damit verwandten *traumhaften*⁴⁴ Zustände des Erlebens, wie beispielsweise (Wach)Träume oder Alpträume, innerhalb des argentinischen Filmwesens eine Rolle spielen. Speziell hat die argentinische filmische Übersetzung der jeweiligen französischen Opern durch das Hinzuziehen des Imaginären, zur Schöpfung eines neuen (Opern)Filmtypus beigetragen, der hier als *Imagópera* bezeichnet wird. Besonders das Konzept der „radikalen Imagination“⁴⁵ des Philosophen und Psychoanalytikers Cornelius Castoriadis, sowie die Vorstellung des „Homo Imaginans“⁴⁶ der uruguayisch-mexikanischen Philosophin Maria Noël Lapoujade, sind für die Hervorhebung des Genuinen dieser argentinischen Filme grundlegend und haben dazu angeregt, den Neologismus *Imagópera* zu *schöpfen*.

Die Theorien und Methoden, die für diese (explorative) intermediale Forschung notwendig sind, werden im folgenden Kapitel 2 kurz dargestellt, gefolgt von der Differenzierung zwischen *Opernfilm* und *Imagópera*. Vorerst ausgehend von Oliver Hucks filmwissenschaftlich begründeten *Opernfilm*-Definition, konnte die lateinamerikanische Filmproduktion miteinbezogen und im Besonderen argentinische (Opern)Filme untersucht werden. Dabei wird zunächst analysiert, ob eine französische Oper als Impulsgeber für den Film fungierte. Folgerichtig werden Elemente der französischen Oper herausgestellt, die in den herangezogenen (Opern)Filmen konstitutiv sind, um zu verdeutlichen, wie die jeweilige Oper über das neuere Medium der argentinischen Gesellschaft vermittelt wurde. Zudem werden literarische, soziokulturelle und politische Aspekte immer wieder beleuchtet, um den Kontext abzustecken, in dem ein solches Filmgenre entstehen konnte. Die konkrete Filmanalyse der zwei argentinischen Tonfilme, *Carmen* (1943) und *El Fausto criollo* (1979), sollte im Rekurs auf den hier gewählten Begriff *Imagópera* erfolgen. So gilt es insbesondere die originelle Form der medialen Umsetzung bzw. *Übersetzung* französischer Opern in Argentinien hervorzuheben. Gerade die argentinischen Filmregisseure haben einen besonderen Umgang mit der französischen Oper gefunden, der sich in hohem Maße von

⁴⁴ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 12: „Ebenso wie das französische *onirique* umfasst auch der Begriff des ‚Traumhaften‘ [...] nicht nur Träume und das Träumen, sondern darüber hinaus traumaffine Zustände [...]“

⁴⁵ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 52.

⁴⁶ Vgl. Lapoujade, Maria Noël: *Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana*. Revista de Filosofía. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F. 2004. Vgl. Lapoujade, María Noël: *Filosofía de la Imagenación*. Siglo veintiuno editores. Mexico 1988, S. 193 und 194.

europäischen Transpositionen und Adaptationen von Opern unterscheidet, wie sich im Laufe der Analyse herausstellt. Insbesondere der argentinische Rückgriff auf filmische Darstellungen des Unbewussten, des Imaginären bzw. des (Alp)Traums – filmische Eigenschaften, die Deleuze vor allem dem europäischen Film zugeschrieben hat⁴⁷ – verlieh der französischen Oper einen radikal neuen medialen Ausdruck, der bis dato ohnegleichen und unbemerkt geblieben ist. Diese Arbeit soll deshalb dazu beitragen, zu zeigen, wie es in Argentinien zu einer derartigen (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung⁴⁸ von französischen Opern kam, bei der das Imaginäre in den Vordergrund gelangte. So wird zunächst, mit Hilfe der Terminologie von der deutschen Literatur- und Medienkulturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky auf die Filmfähigkeiten und dessen Prozesse hingewiesen, ein fremdmediales System wie die Oper abrufen, d. h. simulieren, evozieren und schließlich reproduzieren bzw. aktualisieren zu können. In Anbetracht des parodistischen und satirischen Humors der jeweiligen argentinischen Filme, ist es notwendig gewesen das Rajewsky-Konzept um zwei weitere Referenzformen zu erweitern: parodisierende und satirisierende Systemerwähnung. Ferner wird in den Kapiteln 3. und 4. auf die Oper als transkulturelles Phänomen eingegangen. Dabei wird u. a. thematisiert wie die Imagination der Zuschauer*innen von der musikalischen und dramatischen Ebene der Opern dazu angeregt wurde, das vermeintlich Fremde bzw. Andere zu (re)konstruieren und zu erfinden. Dadurch dass dem Film grundsätzlich eine ähnliche Rolle bei der (Re)Inszenierung des „Ichs“ und des *exotisch* Anderen zufällt, ist die Arbeit darum bemüht die Aspekte der Identitätsstiftung und Fremdzuschreibung herauszustellen. Da im argentinischen Filmwesen die französische Operngrundlage als „imaginario argentino“⁴⁹ bzw. „imaginario criollista“⁵⁰ neu inszeniert wird, offenbart sich über

⁴⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 78f.

⁴⁸ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 116f.

⁴⁹ Vgl. Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K.: „De bandido a héroe: el poder integrador del simbolismo gaucho en la Argentina.“, in: Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1ª Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011, S. 183.

⁵⁰ Morales, Iván: „Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, 1940)“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 122.

die „Fokus-Figur“⁵¹ bzw. das „Traum-Ich“⁵² und der internen Fokalisierung zweifellos eine argentinische Perspektive, die ein Zusammenspiel von Fremd- und Eigenbild entwirft. Auf dieser Grundlage rückt die Frage nach der argentinischen Identität in den Vordergrund der Filme, mit deren Analyse und in Anlehnung an Konzepte von Castoriadis (radikale Imagination), Lapoujades („Homo Imaginans“) und Bhabhas (Dritter Raum) diese Arbeit abschließen soll.

Im 7. Kapitel, bei der Analyse des Films *El Fausto criollo* (1979), erhält das filmisch inszenierte Imaginäre eines *Gauchos*⁵³ den Fokus, während sich bei *Carmen* (1943) der filmisch dargestellte Alptraum in den Mittelpunkt drängt. Die hierfür verantwortlichen Filmregisseure, Amadori und Saslavsky, deren Filmregiearbeit parallel verlief, verbindet auch die filmische Umsetzung des Imaginären; sie trugen dazu bei, dass die französische Oper auf einer meta-diegetischen Ebene im argentinischen Filmwesen als imaginäres Konstrukt prominent hervorscheint. Zwischen den jeweiligen Filmpremieren von *Carmen* (1943) und *El Fausto criollo* (1979) ist zwar ein großer zeitlicher Abstand offensichtlich, die allerdings analog zu einer Opern-Affinität der europäischen Filmproduktionshäuser verliefen, weshalb gelegentlich europäische *Opernfilme* oder opernhafte Filme zum Vergleich herangezogen werden.

Nach dem Zwischenfazit, der den besonderen filmischen Rekurs auf französische Opern in Argentinien zusammenfasst, rückt hier die Einmaligkeit der Umsetzung eines „imaginario criollista“ in den Fokus, da er sich offenbar sehr gut dazu eignet eine *kreative* Übersetzung der Oper à la Borges herbeizuführen. Diese Besonderheit wird zusätzlich durch die im 11. Kapitel zum Vergleich herangezogenen Opern-Film-Beziehungen in Brasilien und Mexiko noch deutlicher. Es stellt sich heraus, dass sich jene intermediale Beziehung von derjenigen in Argentinien klar unterscheidet, da sie das Imaginäre einer Figur während des

⁵¹ Vgl. Gier, Albert: „„Ein Traum , was sonst?“ Zur Dramaturgie von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater“, in: Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. (Band 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 34f.

⁵² Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 47

⁵³ Vgl. Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K.: „De bandido a héroe: el poder integrador del simbolismo gaucho en la Argentina.“, in: Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1ª Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011, S. 153: „La valoración del gaucho como tipo histórico-social sufrió, desde el surgimiento en tiempos coloniales hasta principios del siglo XX, una completa transformación, que lo llevó der ser considerado peyorativamente a convertirse, ya como figura histórica y literaria, en uno de los elementos centrales del simbolismo colectivo argentino.“

Opernbezugs nicht fokussieren. Die französischen Opern erscheinen offensichtlich nur auf einer mentalen meta-diegetischen Ebene in Argentinien am Río de la Plata. Abschließend wird im 12. Kapitel auf das argentinische Filmphänomen hingewiesen und formuliert, inwiefern die filmische Gestaltung des Imaginären mit der Konstruktion bzw. Erfindung einer lateinamerikanischen Identität einherging. Neben Todorov und Lapoujade, die hier herangezogen werden, um die Relevanz des Imaginären angesichts der Identitätsstiftung seit der Entdeckung Lateinamerikas zu betonen, werden für das letzte Kapitel insbesondere die Überlegungen des palästinensisch-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Edward Saïd und die des indischen Literaturwissenschaftlers Homi K. Bhabha richtungsweisend. Da sich beide an der Überwindung von (Kultur)Grenzen in augenfälliger Weise beteiligt haben, und zu Modellen und Konzepten für ein besseres Miteinander, d. h. eine Verbesserung von Lebensumständen angeregt haben, rückt die Konstruktion der imaginären oder onirischen Opern der vorliegenden Filme als „Dritter Raum“⁵⁴ in den Vordergrund. Angelehnt an Bhabhas Theorie eines „Schwellenraums zwischen Identitätsbestimmungen“⁵⁵, erhebt diese Arbeit die ausgedehnte imaginäre Sequenz der Filme zu einem *[T]Raum*, da dieser im Film der einzige „Ort [ist], an dem Polarisierungen verhandelt werden, indem die Grenzen des Diskurses herausgefordert und dessen Begrifflichkeiten verschoben werden.“⁵⁶ Da sich die betreffende Filmfigur nach dem Traumzustand, d. h. erst im Wachzustand von der französischen Oper distanziert und dann seine argentinische Identität determiniert und so Gefahr läuft essentialistische Nationskonzepte oder gar nationalistische Gedanken zu entwickeln und umzusetzen, möchte die Arbeit nahelegen, sich den *[T]raum*, ob Alptraum oder Wachtraum, für ein friedvolles Miteinander und als „estética más antigua“⁵⁷ zum Vorbild zu nehmen.

02. Theoretische und methodische Vorüberlegung

Der „Theaterfilm“ setzte sich in den 90er Jahren als Begriff und als Filmform in anderen europäischen wie auch außereuropäischen Ländern durch, gewann zunehmend an Bedeutung

⁵⁴ Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 259.

⁵⁵ Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000, S. 5.

⁵⁶ Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 260.

⁵⁷ Vgl. Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975 – 1985*. Grupo Editorial Planeta S. A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009 [1980], S. 266.

und wurde in der intermedialen Forschung aufgenommen.⁵⁸ Im Zentrum dieser Untersuchung steht der Film und seine Systemerwähnung von Theater und theaterverwandten Künsten. Entsprechend erschien es naheliegend und sinnvoll Filme zu untersuchen, die Medienbezüge zur Oper aufwiesen; in der vorliegenden Arbeit handelt es sich konkret um die französische Oper als Bezugssystem im argentinischen Film.

Bei einer zunehmenden Anzahl an Theorien und Forschungsansätzen vor dem Hintergrund der Intermedialitätsforschung, die sich sowohl auf die Oper als auch auf den Film beziehen, wird deutlich, dass Vertreter*innen aus unterschiedlichsten Forschungsdisziplinen mehr Präzision und Konsens angesichts der willkürlichen Begriffsverwendung von „Medium“ herbeiwünschen:

„Hinsichtlich des inflationären Gebrauchs des Terminus ‚Medium‘, der je nach theoretischer Perspektive unterschiedlich bestimmt und verwendet wird, besteht ein ausgesprochen hoher Definitionsbedarf, schließlich sinken und fallen alle weiteren zentralen Begriffe der intermedialen Taxonomie gemeinsam mit dem zugrundeliegenden [sic!] Medienbegriff.“⁵⁹

Für die Analyse der Opern-Film-Beziehung rückt daher die „Intermediale Systemreferenz“⁶⁰ oder „Systemerwähnung“ von Rajewsky ins Zentrum der hier angewandten Forschungsmethode:

- Explizite Systemerwähnung -> 1. Grundtypus: keine Illusionsbildung
- Systemerwähnung *qua* Transposition -> 2. Grundtypus: mit Illusionsbildung („Als ob“)⁶¹

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem der zweite Grundtypus von Relevanz, da hier die Illusionsbildung einer Oper im Medium Film untersucht werden soll. Für Rajewsky kann sich

⁵⁸ Vgl. Roloff, Volker (Hrsg.): *Cocteau Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Transcript Verlag, Bielefeld 2004, S. 13.

⁵⁹ Steltz, Christian: *Zwischen Leinwand und Bühne*. Transcript Verlag, Bielefeld 2010, S. 135f.

⁶⁰ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 79: „Es lassen sich verschiedene Spielarten von Rekursen unterscheiden, die von einem ‚schlichten‘ Reden über das Bezugssystem bis hin zu einer spezifischen Form der ‚Reproduktion‘ bestimmter Elemente und/oder Strukturen desselben reichen.“

⁶¹ Vgl., ebd., S. 79f. und 83f.

die sogenannte Illusionsbildung über *Evokation*⁶², *Simulation*⁶³ und *(Teil-)Reproduktion*⁶⁴ einstellen: Alle drei besitzen eine illusionsbildende Qualität, bei denen die Zuschauer*innen mittels einer Rezeptionslenkung *manipuliert* werden.⁶⁵ Die Illusionsbildung, die sich im Medium ausdehnt, beruhe auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zweier unterschiedlicher Medien, in diesem Fall zwischen Oper und Film; in der Tat besitzen diese Hybridmedien „medial deckungsgleiche Elemente“⁶⁶ und „der Film kann Komponente [sic!] der Oper faktisch reproduzieren“⁶⁷. Da die analysierten argentinischen Filme allerdings einen hohen Bestandteil an Humor aufweisen, der sich insbesondere durch Parodie und Satire äußert, ist es durchaus sinnvoll einerseits von einer *parodisierenden* Systemerwähnung und andererseits von einer *satirisierenden* Systemerwähnung zu sprechen. Da sich sowohl Parodie als auch Satire grundsätzlich dafür auszeichnen, auf ein bereits existierendes System humorvoll Bezug zu nehmen, d. h. in Form von „Nachahmung“⁶⁸, gestaltet sich die argentinische Opernreferenz im argentinischen Film auf eine spezifische parodisierende oder satirisierende Art und Weise, die hier nicht außer Acht gelassen werden konnte. Im Prinzip könnten diese zwei Systemerwählungsformen als Unterkategorien von Rajewskys *simulierende* Systemerwählung verstanden werden, da *simulatio* ebenfalls auf die Nachahmung abzielt⁶⁹, die sich zudem durch eine Illusionsbildung charakterisiert. Da es sich aber um eine wesentlich spezifische Nachahmung bei Parodie und Satire handelt, bei der der Prätext oder Referenztext nicht nur verändert, sondern durch eine *kreative* Übersetzung im Sinne Borges hin zu einem

⁶² Vgl., ebd., S. 102, 113 und 159.: „[wird] in Form einer Thematisierung, also des ‚Redens über‘ oder der ‚Reflektion‘ des Bezugssystems [...] realisiert [...], wobei der Text zusätzlich die Illusion einer Qualität des Fremdmedialen hervorruft.“ Vgl., ebd., S. 91f.: „Evokationen‘ von Komponenten des Bezugssystems werden in Texten häufig in Form von Vergleichen realisiert, seien dies explizite Vergleiche oder aber entsprechende Formen der Thematisierung, die die Uneigentlichkeit der filmischen Qualität des fraglichen Objekts in anderer, einem Vergleich entsprechender Weise offenlegen.“

⁶³ Das Bezugssystem wird imitiert. „Bsp.: der (narrative) [filmische] Diskurs wird in Richtung auf das (filmische) [opernhafte] Medium modifiziert.“ D. h. bestimmte Elemente, Strukturen oder medienspezifische Qualitäten des anderen Systems werden nachgeahmt bzw. simuliert. Dem*r Zuschauer*in wird eine Erfahrung ermöglicht, die grundsätzlich analog zu seiner*ihrer Opernerfahrung verläuft und damit opernhafte wirkt. Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 116.

⁶⁴ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 102 und 116: „Elemente und Strukturen [des anderen Systems werden] nicht ‚nur‘ simuliert, sondern (partiell) tatsächlich reproduziert [...]“

⁶⁵ Vgl., ebd., S. 85f.

⁶⁶ Vgl. Müller, Janina: „Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche“, in: Stollber, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg; Willer, Stefan (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019, S. 14.

⁶⁷ Vgl., ebd.

⁶⁸ Vgl. Rose, Margaret A.: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. (Band 23) Aisthesis Verlag. Bielefeld 2020, S. 3f.

⁶⁹ Vgl., ebd.

neuen Text herauskristalisiert, können die zwei Systemreferenzbezeichnungen als eigene Kategorien betrachtet werden. Denn die komische Parodie bzw. Satire „kann als Prozess betrachtet werden [deren] Zweck [...] nicht nur die Bloßstellung oder Aufhebung der alten Vorlage [ist], sondern auch ihre ‚Potenzierung‘ und ‚Modernisierung.‘“⁷⁰ Die Satire ist zwar mit der Parodie verwandt⁷¹ oder zumindest mit ihr vergleichbar, wenngleich sich der satirische Humor im jeweiligen Film noch konkreter als Spott oder groteske Anspielung auf ein *reales* politisches System erweist; hier werden jedenfalls gezielt *reale* Ereignisse oder *reale* Persönlichkeiten der außersprachlichen Welt verspottet. Um einer Genese der *Opernfilm*-Kultur in Argentinien bzw. Lateinamerika nachzuspüren, ist es daher notwendig Parodie und Satire zu beachten. Zusätzlich ist es sinnvoll, sich dahingehend auf einen anderen wesentlichen Aspekt der (Opern)Filmanalyse zu konzentrieren: das „Opernhafte“. So ist es eine der vordergründlichen Aufgaben festzustellen, dass sich im Sinne der Intermedialität mindestens zwei unterschiedliche (autonome) Medien begegnen, um ferner nachvollziehen zu können, in welcher Form Opernhafte in einem (Opern)Film aufgeht.

Amodeos Beobachtungen zufolge, lässt sich der Begriff „opernhafte“ hinsichtlich Literatur, Oper und Film anwenden und wurde in Italien „im Sinne einer ästhetischen bzw. kulturtypologischen Kategorie gebraucht.“⁷² Das „opernhafte“⁷³ bzw. „melodrammatico“⁷⁴ als Adjektiv zu verwenden, wäre allerdings für eine differenzierte (Opern)Filmanalyse nicht ausreichend. Es bedarf deshalb einer Identifizierbarkeit bzw. einer Markierung, die intersubjektiv nachweisbar sein sollte. Deshalb werden neben den Typologien Rajewskys zur Intermedialität, noch weitere von Gilles Deleuze⁷⁵ und Werner Wolf⁷⁶ herangezogen. Dahingehend soll vor dem intermedialen Hintergrund das Medium nach der Anschauung Wolfs bedacht werden, „it would be counterproductive to restrict ‚medium‘ to the narrow sense of a technical or institutional channel of communication (such as print, radio, TV, CD,

⁷⁰ Vgl., ebd., S. 7f.

⁷¹ Vgl. Fries, Katja: *Poetische Palimpseste. Parodie und Satire in den literaturkritischen Dichtungen von Johann Jakob Bodmer*. De Gruyter Verlag. Berlin 2019, S. 81f.

⁷² Vgl. Amodeo, Immacolata; Stollberg, Arne (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Booberg Verlag. München 2019, S. 100: Das Opernhafte wurde in der italienischen Literatur- und Kulturtheorie im Sinne einer ästhetischen bzw. kulturtypologischen Kategorie gebraucht. Der Begriff ‚opernhafte‘ wird in der Bedeutung und als Übersetzung von ‚melodrammatico‘ verwendet.“

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991.

⁷⁶ Vgl. Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam – Atlanta/GA 1999.

public performance etc.)“⁷⁷, wemngleich er ebenso deutlich macht, dass er auf Marshall McLuhans Verständnis von Medium als jegliche „extension [...] of man“⁷⁸ verzichtet, eine Entscheidung, die für die hier angehende Analyse begrüßt wurde, da es primär um die Betrachtung einer Mischung aus Oper und Film geht. So betrachtet, erscheint es angemessen hier auf Wolfs Medium-Definition zu rekurrieren:

„[...] ‘medium’ could be defined in a moderately broad sense as a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural ‘messages’. [...] On the basis of this meaning of ‘medium’, ‘intermedial’ is a flexible adjective that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium or what originally was conceived of as one medium.“⁷⁹

Jenes mediale Phänomen, das sich nach Wolfs Aussage durch mehr als ein Medium auszeichnet, weist auf das Opernhafte im Film hin. Mit dem Ziel, das Opernhafte im (Opern)Film im Sinne Rajewskys und Wolfs besser zu erkennen und darauf differenzierter und präziser eingehen zu können, vermochte die Musik- und Kulturwissenschaftlerin Janina Müller Folgendes aufzuzeigen: Sie unterscheidet zwischen der medialen „Imitation“⁸⁰ und „Simulation“⁸¹ eines „fremd- bzw. altermedialen Bezugssystems“⁸² (gemeint ist die Oper). Dies verspricht, die hier fokussierten argentinischen (Opern)Filme *Carmen* (1943) und *El Fausto criollo* (1979) besser erfassen zu können. Während Müller Wolfs Ansichten widerlegt, bekennt sie sich zu den Begriffen und Kategorien Rajewskys, entwickelt diese weiter, obschon sie gegen Ende ihrer (Opern)Filmanalyse zugestehen muss, dass

„Filme [...] zwischen verschiedenen intermedialen Systembezügen [alternieren], oder [...] sie kombinierend [verwenden]. Die begriffliche Abgrenzung zwischen den einzelnen Kategorien mag also empirisch nicht immer ganz trennscharf sein, weist aber auf verschiedene Qualitäten der Illusionsbildung hin, die das Opernhafte im Film annehmen kann.“⁸³

⁷⁷ Vgl., ebd., S. 35.

⁷⁸ Vgl., ebd.

⁷⁹ Vgl., ebd, S. 35f.

⁸⁰ Vgl. Müller, Janina: „Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche“, in: Stollber, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg; Willer, Stefan (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019, S. 17.

⁸¹ Ebd., S. 46.

⁸² Ebd., S. 17.

⁸³ Ebd., S. 46.

Daher ist es nicht auszuschliessen, dass sich bei der Forschung von argentinischen bzw. lateinamerikanischen (Opern)Filmen noch weitere „Qualitäten der Illusionsbildung“⁸⁴ herauskristallisieren könnten. Müller motiviert vor allem Rajewskys Begrifflichkeiten zu verwenden, um die (Opern)Filme noch genauer in den Fokus zu nehmen und sie hinsichtlich ihrer „Opernhaftigkeit“ zu untersuchen. Angesichts Müllers Überzeugung, dass der Film die Oper (teil-)reproduzieren kann, so wie es Rajewsky nahelegt, ist ihre hierzu gemachte Anmerkung augenfällig: Es sei bisher nicht darüber reflektiert worden „was das für die Frage nach der intermedialen Qualität von Opernhaftigkeit“ bedeute:

„Während die Literatur nur über den Umweg ihres eigenen Zeichensystems auf die Oper verweisen kann, kann der Film Opernhaftigkeit durch die Kombination von spezifisch filmischen Techniken und medial deckungsgleichen Elementen bis hin zu konkreten materialen Entlehnungen – in Form von interpolierten Opernaufführungen oder musikalischen Zitaten auf der Ebene des Soundtracks – erzeugen. Diese materiale Präsenz wiederum ist jedoch weder ein hinreichendes noch ein notwendiges Kriterium für den Effekt des Opernhaften [...].“⁸⁵

Müller ist offensichtlich bemüht, das Opernhafte mit Blick auf eine Verbesserung von Filmanalyseverfahren zu erfassen, wenngleich sie ähnlich wie Amodeo feststellt, dass sich der Begriff nicht einwandfrei als Adjektiv anwenden oder zuweisen lässt. So erkennt sie, dass sich Opernhaftigkeit einstellen kann „auch wenn es sich nicht um Opernmusik handelt.“⁸⁶

„[...] auch wenn die Sequenz aus *E la nave va* nicht mit Themen aus *La forza del destino*, sondern mit vollständig neu komponierter Musik im Stile einer italienischen Oper arbeiten würde, hätte sie einen opernhaften Charakter.“⁸⁷

Obschon zweifellos eine Opernhaftigkeit in Filmen ohne eine konkrete Opernreferenz ausdrücklich entstehen kann, präsentieren die hier zu untersuchenden Fälle deutliche extra- und intradiegetische Opernrekursverfahren, die sich sowohl auf die stofflich inhaltliche als auch auf die darstellerische formale Ebene beziehen. In diesem Sinne kann der eingeschränkten Sichtweise des franco-kanadischen Film- und

⁸⁴ Vgl., ebd.

⁸⁵ Müller, Janina: „Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche“, in: Stollber, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg; Willer, Stefan (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019, S. 16.

⁸⁶ Vgl., ebd., S. 35.

⁸⁷ Ebd., S. 24.

Kommunikationswissenschaftlers Réal La Rochelle⁸⁸ angesichts des Phänomens *Opernfilm* und einer eurozentristischen Perspektive, die Opernfilm-Definition des deutschen Musikwissenschaftlers Oliver Huck entgegengehalten werden. Hucks Forschung hat ergeben, dass der Begriff *Opernfilm* im deutschen Kulturbereich entsteht, da er seit der frühen deutschen Film- und Opernkritik gebraucht werde. So soll der Begriff zunächst im Zusammenhang einer Filmkomposition, welche dem italienischen Komponisten Pietro Mascagni in Auftrag gegeben wurde, in der deutschen Zeitschrift *Der Artist* (1914) verwendet worden sein.⁸⁹ Mit *Opernfilm* bezieht er sich also u. a. auf (Opern)Filme, die durch eine Oper einen entscheidenden Impuls erhalten haben. Dadurch wird ein offenerer Forschungsvorschlag geschaffen, der sich nicht nur mit dem frühen Film bzw. Stummfilm, sondern prinzipiell mit allen (Opern)Filmen auseinandersetzen kann, da sie alle potentiell die Fähigkeit besitzen, die Oper als Bezugssystem medial zu berücksichtigen. So gesehen kann ebenfalls der lateinamerikanische Film auf der Grundlage von Rückbezügen auf die Oper untersucht werden.

Einleuchtend erscheint, dass Filmen im europäischen Raum häufig eine Oper oder eine Opernhaftigkeit zugeschrieben werden konnte, da der frühe europäische Film sich in der Tat an der Oper und seinem Starsystem orientierte, mit dem Anspruch, als Kunst anerkannt zu werden.⁹⁰ Entsprechend zieht die europäische Forschung diese Filme vor und überprüft sie hinsichtlich der Opern-Systemreferenz. Demgegenüber bekommen in der vorliegenden Arbeit diejenigen (Opern)Filme den Fokus, welche sich außerhalb des europäischen Bereichs befinden. In diesem Sinne wird das lateinamerikanische Filmgebiet nach Hucks *Opernfilm*-Verständnis abgesteckt und untersucht, das besagt, dass der Film die Oper miteinbezieht bzw. von ihr inspiriert wurde.

Für die Analyse des lateinamerikanischen Films in Anbetracht der französischen Oper war der Film *Carmen* (1983) des spanischen Regisseurs Carlos Saura ausschlaggebend. Zudem die Beobachtungen des österreichischen Literaturwissenschaftlers Michael Rössner bezüglich

⁸⁸ Vgl. La Rochelle, Réal: *Opérascopes: Le Film-Opéra En Amérique*. Editions Triptyque, Ottawa 2003.

⁸⁹ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 1.

⁹⁰ Vgl. Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel: *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 8. Vgl. Schroeder, David : *Cinema’s Illusions, Opera’s Allure*. The Continuum International Publishing Group. New York 2002, S. 15: „To make the operatic transformation of cinema complete, opera became an ideal artistic model for cinema, and directors such as DeMille or D. W. Griffith who recognized this led the way in the burgeoning industry.”

der *Europäisierung*⁹¹ der lateinamerikanischen Kultur durch Frankreich und Hahns Anmerkungen zum „*afrancesamiento*“⁹² Lateinamerikas. Diese von Hahn aufgezeigte „*Gallomanie*“ deutet auf die lateinamerikanische Emanzipation gegenüber der spanischen Krone, welche auf dem ganzen neuen Kontinent zum Ausdruck gekommen sein soll. Er zeigt auf, dass spanische Zeitzeugen in Lateinamerika die zunehmende Orientierung an der französischen Kultur als Bedrohung ihrer kulturellen Maßstäbe ansahen.⁹³ Allerdings trifft Hahns Beobachtung einer französischen Infiltrierung nicht auf das Opernwesen in Lateinamerika zu. Denn hinsichtlich der Opernrezeption in Lateinamerika fällt auf, dass nicht etwa die französische Oper die dominierende war, sondern die italienische. Daher ist es ein Anlass, das von der Norm abweichende Phänomen respektive des Opernwesens zu erklären: Weshalb konnten sich die Franzosen trotz ihrer Musikmetropole Paris nicht im lateinamerikanischen Opernwesen durchsetzen, indes sich ihr Einfluss in anderen Kulturbereichen, wie beispielsweise der Literatur, deutlich zeigte? Vor diesem Hintergrund gilt es um so mehr hervorzuheben, dass der französischen Oper in der lateinamerikanischen Filmgeschichte szenische und musikalische Spuren nachzuweisen sind – speziell in Argentinien setzt sich die französische Oper im Film sogar in besonderer Weise durch. Im Zuge zweier filmischer „Übersetzungen“⁹⁴ französischer Opern, *Faust* (1859) und *Carmen* (1875), entsteht im Rekurs auf Formen des Imaginären ein genuin argentinisches, intermediales und identitätsstiftendes Produkt, das sich von Hucks *Opernfilm*-Begriff emanzipiert und deshalb hier *Imagópera* genannt wird. Ausgehend von dem „Homo Imaginans“-Konzept der uruguayischen Philosophin und Literaturwissenschaftlerin María Noël Lapoujade, werden die Filme aufgrund der dialektischen Funktion von Annäherung und Distanzierung der Imagination

⁹¹ Vgl. Rössner, Michael: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. (3. Auflage) J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2007: „Insgesamt wird man das 19. Jh. [...] als ein Jahrhundert der ‚Europäisierung‘ betrachten müssen, in dem die lateinamerikanischen Staaten sich von den alten Vorbildern (= Mutterländern) ab und vor allem dem Modell Großbritanniens (im Bereich von Wirtschaft und Technik) bzw. Frankreichs (für Kultur und Lebensart) zuwendeten.“

⁹² Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 18: „So müssen sich auch jene, die im Namen erwachender Nationalismen einen radikalen Bruch mit Europa fordern, an dem abarbeiten, was die spanische Sprache seit dem 18. Jahrhundert mit dem Terminus *afrancesamiento* adressiert und gemeinhin denunziert. Selbst erklärte Patrioten im größtenteils unabhängigen Hispanoamerika kommen nicht umhin, die stetig wachsende Präsenz des französischen Kulturguts auf dem Subkontinent zur Kenntnis zu nehmen und als irreversibles Faktum immerhin zu tolerieren.“

⁹³ Vgl., ebd., S. 14f.

⁹⁴ Vgl. Vidal Claramonte, María del Carmen Àfrica: „Fluid borders: From Carmen to The Car Man. Bourne’s ballet in the light of post-translation“, in: Serban, Adriana; Chen, Huilin (Hrsg.): *Opera in translation*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam 2020, S. 95. Vgl. Spiller, Roland: „Traducir y soñar: la creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010.

untersucht, die Identitäts- und Fremdbestimmung den bewussten Gedankengängen vorwegnimmt:

„[...] aunque la imaginación ha dado muestras de su carácter esencial al hombre, de su originalidad respecto de lo humano, la filosofía no ha generado un nombre todavía para designar proceso tan fundamental. Ese nombre no debería ser otro que: *Homo imaginans, el hombre imaginante; el hombre entendido como el ser que imagina.*

[...] la imaginación despliega su actividad dialéctica en un doble movimiento complejo de fusión y distanciamiento. Este antagonismo puede expresarse en dos proposiciones [...] antinómicas:

La imaginación procede por identificación, es gestadora de vínculos, así realiza diversos procesos de fusión. (Tesis) [...].

La imaginación implica actividad de negación, separa, y de esta forma realiza procesos de distanciamiento. (Antítesis).“⁹⁵

Den Menschen als imaginierenden Lebewesen zu bezeichnen, ist für Lapoujade ausschlaggebend, um darauf hinzuweisen, dass die a) Vorstellungskraft in ihrer Entfaltung identifiziert, Verknüpfungen möglich macht und Prozesse der Fusionierung vollzieht. Dagegen betont sie als Antithese, dass dieselbe b) Kraft ebenfalls für Abgrenzung bzw. Trennung sorgt, d. h. Distanzierungsprozesse durchführt. Da der Imagination eine elementare Rolle in den zu analysierenden argentinischen Filmen zufällt, sind jene „Inneren Prozesse“, wie sie Lapoujade der Imagination zuschreibt, fundamental. Vor allem sind sie von Bedeutung in Anbetracht der Hybridität, welche die Filme aufweisen, da sie bereits in der dargestellten Innenwelt der jeweiligen Hauptfiguren in Form von Eigen- und Fremdzuschreibung ausgehandelt wird. Die Imagination als essenzieller Bestandteil des Menschen, wie er auch in den herangezogenen argentinischen Filmen fiktiv zum Ausdruck kommt, soll hier durch zusätzliche Überlegungen des griechischen Philosophen und Psychoanalytikers Cornelius Castoriadis⁹⁶ hervorgehoben werden. Castoriadis, der für den Aufbau seiner philosophischen Konzepte ein „gesellschaftliches Imaginäres“⁹⁷ auf den Plan ruft, nimmt auf eine von ihm sogenannte

⁹⁵ Vgl. Lapoujade, María Noél: *Filosofía de la Imagination*. Siglo veintiuno editores. Mexico 1988, S. 194.

⁹⁶ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 161.

⁹⁷ Vgl., ebd., S. 99.

„radikale Imagination“⁹⁸ bezug, die, angelehnt an Aristoteles’ Auseinandersetzung mit „phantasmen“⁹⁹, für ihn die Grundquelle der kreativen Schöpfung darstellt:

“[...] der funktionale Kreislauf des einfachen Lebewesens [ist] beim Menschen durchbrochen – und dieser Bruch vollzieht sich unter dem Druck einer exorbitanten, geradezu monströsen Entwicklung der Psyche – entsprechend einer pathologischen Neubildung [im physischen Bereich] – und insbesondere der Imagination als radikaler Imagination, unversiegbarer Vorstellungsstrom, losgelöst von allen ‚vitalen Bedürfnissen‘ und diesen sogar zuwiderlaufend, grundloses Auftauchen von Vorstellungen und Fokussierung auf diese.“¹⁰⁰

In Anbetracht dieser Form der Imagination als Ursprung, benennt Castoriadis ihre Merkmale, die sich erstaunlicherweise decken mit der Vorstellung von mythemisch, modernen Figuren der Romantik, wie die Figur Faust oder die Figur Carmen, denen stets etwas (Alp)Traumhaftes in den argentinischen Filmen anhaftet. Da nach Castoriadis Auffassung die Imagination unmittelbar dem (Alp)Traum voraussetzt und mit ihm eng verwoben und verwandt ist, wird eine Determinierung dieser Erlebniszustände bzw. des (Alp)Traumhaften paradoxerweise unvermeidlich. Daher werden für die Analyse der argentinischen Filmbeispiele, bei denen die Imagination zweifellos die Grundlage des Zeichensystems bildet, die von der deutschen Literatur- und Medienwissenschaftlerin Stefanie Kreuzer herausgearbeiteten Merkmale des (Alp)Traumhaften zum Teil angewandt¹⁰¹:

Stofflich inhaltliche Ebene:

- 1) Instabilität v. Identitäten
- 2) Räumliche u. zeitliche Relativität
- 3) Aufhebung v. Natur- u. Kausalgesetzen
- 4) Logische Brüche u. Irritationen

Darstellerische (formale) Ebene:

- a) Diskontinuitäten (formale Brüche; abrupte collagenartige Übergänge)
- b) Fehlende Kohärenz (Auslassungen; Fehlstellen; Lücken im Sinne eines Fragments)
- c) Unzuverlässiges u. mimetisch teilweise unentscheidbares Erzählen
- d) Multiperspektivität

Ist die (Alp)Traumwelt einmal detektiert, ist auch die Form der Markiertheit des (Alp)Traumhaften festzustellen; schließlich differenziert Kreuzer zwischen 1.) *eindeutigen*, 2.)

⁹⁸ Vgl., ebd., S. 52.

⁹⁹ Vgl., ebd., S. 51f.

¹⁰⁰ Vgl., ebd., S. 161.

¹⁰¹ Vgl. Kreuzer, Stefanie: „Erzähltes Traumwissen in Literatur und Film“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Traumwelten*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 72f. Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 84f.

unsicheren und 3.) *möglichen autonomen* (Alp)Traumdarstellungen. Hierbei ist bemerkenswert, dass Kreuzer im ersten Punkt, auf der inhaltlichen Ebene des zu untersuchenden Materials, eine Instabilität von Identitäten als Kriterium für einen *traumhaften* Zustand anführt. Dass die lateinamerikanischen Kulturen, seit der Entdeckung der Neuen Welt, stets von hybriden Identitätsentwürfen bzw. -rekonstruktionen geprägt waren, wie u. a. Tzvetan Todorov¹⁰², Néstor García Canclini¹⁰³ und Alfonso de Toro¹⁰⁴ nahegelegt haben, vermittelt sich in den vorliegenden Filmbeispielen über die Darstellung von (Alp)Träumen und Wachträumen – in der Tat wird die Identität der Filmfiguren durch eine (alp)traumähnliche Dualität *destabilisiert*. Da sich aber eine argentinische Identität bei diesen augenfälligen filmischen Behandlungen französischer Opernstoffe herauskristallisiert, wird die Imagination bzw. (alp)traumhafte Darstellungen anhand von Beispielen aus Literatur, Oper und Film und aufgrund ihrer inhärenten identitätsstiftenden Strategie untersucht, die nicht selten einhergeht mit Fremdzuweisung. Für eine bessere Übersicht der (Alp)Traumgestaltung im Film werden zusätzlich Gilles Deleuzes Überlegungen und Filmbeispiele einbezogen und besonders sein (Alp)Traumbild (*images-rêve*¹⁰⁵) und Erinnerungsbild (*images-souvenir*¹⁰⁶) eingesetzt. Darüber hinaus sind narratologische Terminologien von Gérard Genette, Seymour Chatman, Matthias Brütsch, Stefanie Kreuzer und Taisuke Akimoto ausschlaggebend gewesen, um die dargestellten Innenwelten vermitteln zu können, die sich der Analyse und Interpretation sonst gerne entziehen. Des Weiteren wurde darauf Wert gelegt, wissenschaftliche Texte aus dem lateinamerikanischen und europäischen Bereich miteinzubeziehen, mit dem Ziel einer besseren Darstellung und Vermittlung der hybriden Inhalte und Charaktere.

02.1 **Opernfilm (film-opéra) & Imagópera**

¹⁰² Vgl. Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Éditions du Seuil. Paris 1982.

¹⁰³ Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005.

¹⁰⁴ Vgl. Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006.

¹⁰⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *L'image-temps. Cinéma 2*. Les éditions de minuit. Paris 1985, S. 357: „Les autres, les images-rêves, affectent plutôt le tout : elles projettent à l'infini la situation sensori-motrice, tantôt en assurant la métamorphose incessante de la situation, tantôt en substituant à l'action des personnages un mouvement de monde.“

¹⁰⁶ Vgl., ebd., S. 67: „Le rapport de l'image actuelle avec des images-souvenir apparaît dans le flash-back. C'est précisément un circuit fermé qui va du présent au passé, puis nous ramène au présent.“

Mit Blick auf die dynamische Beziehung zwischen Oper und Film seit der Entdeckung des Kinematographen und in Anbetracht verschiedenster Versuche diese zu deuten, sind mit der Zeit zahlreiche Begrifflichkeiten hervorgegangen, von denen einige von der Forschung aufgenommen wurden, indes andere gar nicht erst in Betracht gezogen worden oder in Vergessenheit geraten sind. Zum Teil sind je nach Region andere Begriffe angesichts der Fusion zwischen Oper und Film verwendet worden oder es hat sich der gleiche Begriff für eine spezifische Opern-Film-Beziehung durchgesetzt, obgleich die jeweiligen Autoren darunter etwas anderes verstanden haben. Wie es sich mit dem relativ verbreiteten Begriff *Opernfilm* verhält, soll hier wie folgt aufgezeigt werden.

La Rochelle ist beispielsweise der Ansicht, dass in Nordamerika die Texte der traditionellen, europäischen Oper durch die Eroberung des Kinos in den Hintergrund geraten seien.¹⁰⁷ Auch wenn La Rochelle versucht zu belegen, warum es nicht zur Produktion von einer „Opéra filmé“ in den USA und in Kanada gekommen sei, lässt er relativ offen, ob diese Form von Film in Lateinamerika jemals produziert wurde. Ungenauigkeiten und Fragestellungen dieser Art führen unweigerlich zur Berücksichtigung der Entwicklung der lateinamerikanischen Opernszene bis hin zum (Opern)Film. Wenn man bedenkt, wie oft europäische und US-amerikanische (Kultur)Wissenschaftler und Forscher bei ihrer Opern- und Filmanalyse Lateinamerika ausschließen oder den Umständen wegen nicht berücksichtigen konnten, dürfte es weniger überraschen, dass La Rochelle die Behauptung aufstellt: „L’opéra filmé n’existe pas [en Amérique]“¹⁰⁸. Damit scheint er eine unumstößliche Aussage treffen zu wollen, welche umso mehr die Forschung motivieren sollte, weitergehende Recherchen durchzuführen. La Rochelles Formulierung führt zunächst zur Annahme, dass er bei seiner Analyse den lateinamerikanischen Kontinent miteinbezogen hat. Allerdings berücksichtigt er lediglich die USA und Kanada, und sorgt für eine Vormachtstellung dieser Länder gegenüber dem restlichen Teil des (latein)amerikanischen Kontinents. Obschon Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro und Mexiko-City schon ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine beachtliche Opernproduktion und eine heranwachsende, Europa-herausfordernde Filmproduktion vorweisen konnten, scheint sich die europäische, die US-amerikanische und die kanadische Forschung keine Mühe machen zu wollen, die Besonderheiten respektive Oper und Film auf dem neuen Kontinent herauszuarbeiten. Selbst in aktuellen Veröffentlichungen

¹⁰⁷ Vgl. La Rochelle, Réal: *Opérascope: le film-opéra en Amérique*. Triptyque Verlag. Ottawa 2003, S. 12f.

¹⁰⁸ Vgl., ebd., S. 13.

Opéra et Cinéma (2017)¹⁰⁹ oder *Oper und Film* (2019)¹¹⁰ findet keine Auseinandersetzung mit dem lateinamerikanischen Kontinent bezüglich Opern-Film-Beziehungen statt; diese Sachlage wirft allemal die Frage darüber auf, welche Begegnungen zwischen Oper und Film in Lateinamerika existiert haben könnten und welche Begriffe dafür verwendet wurden. Zudem bleibt zu untersuchen, ob sich der Begriff und das Genre *Opernfilm* in Lateinamerika durchsetzen konnte.

Die Oper hat den Film auf sehr unterschiedliche Weise geprägt und wesentlich eindringlicher als lange angenommen wurde. Da die Oper und der Film als „wandernde Medien“ gelten¹¹¹, ließen sie sich bald in mehreren lateinamerikanischen Städten, u. a. in der rioplatense Metropole Buenos Aires, nieder. Dort konnten sie sich, bedingt durch ihre Medienverwandtheit, gegenseitig beeinflussen. Nicht unwesentlich zu erwähnen ist, dass nur durch die Mitwirkung des bonaerensen Opernhauses „Teatro Colón“ als Filmprojektionsort, der Langfilm *Amalia* (1914) einen nie zuvor gekannten Erfolg erleben sollte, sodass er missverständlicherweise nicht selten als der erste nationale Langfilm Argentiniens genannt wird.¹¹² Ungeachtet dieser opern- und filmhistorischen Besonderheit Argentiniens, entstanden mit der Zeit intermediale Werke, die verschiedenste intermediale Relationen von Oper und Film veranschaulichen sollten. Die relativ einseitige, vorwiegend europäisch geprägte Bezeichnung für Opern-Film-Begegnungen, war nicht förderlich für Begrifflichkeiten, die beispielsweise bei der Kombination von Oper und Film im argentinischen Raum aufgekommen sind. Im nächsten Schritt werden einige der gängigsten europäisch geprägten Bezeichnungen, die bis heute Verwendung finden, aufgelistet: „Opéra filmé, film-opéra, film biografici, opere parallele“¹¹³. Andere, wie beispielsweise, *opéra en prose*, *film paraphrase* oder *film-opéra*, die Ende der 70er Jahre verwendet wurden, sind der französischen Veröffentlichung *Opéra et Cinéma* (2017) zu entnehmen.¹¹⁴ Auch wenn diese französischen

¹⁰⁹ Vgl. Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017.

¹¹⁰ Vgl. Willer, Stefan; Stollberg, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019.

¹¹¹ Vgl. Fink, Gottfried Wilhelm: *Wesen und Geschichte der Oper*. Bärenreiter Verlag. Leipzig 1838, S. 11. Vgl. Cetrangolo, Aníbal Enrique: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 24.

¹¹² Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 53.

¹¹³ Vgl. Aprá, Adriano; Menon, Gianni; Pistagnesi, Patrizia: *Il melodramma nel cinema italiano*. (Incontri cinematografici, Monticelli Terme). Verlag k. A.. Parma 1977, S. 21.

¹¹⁴ Vgl. Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaire de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 13 : „[...] l’opéra en prose (on reprend

und italienischen Begriffe zu differenzieren sind, hat sich letztlich der Begriff *film-opéra* am ehesten durchgesetzt, wenngleich dies lediglich auf eine Dominanz des referierten Opernsystems hinweist. Wenn anderweitig eine Opern-Film-Beziehung vorliegt, ist es nicht verwunderlich, dass sich Begriffe wie beispielsweise *film paraphrase* nicht durchsetzen können, da „paraphrase“ allgemein auf eine sinngemäße Übertragung hindeutet, die sich nicht zwangsläufig auf eine Oper beziehen muss. Vor dem Hintergrund der unterschiedlichsten Definitionen mit der Absicht einer besseren Differenzierung, äußert sich in *Opéra et Cinéma* (2017) der französische Medienwissenschaftler Patrick Louguet und macht zudem deutlich, dass Filme zwar dominante Opernqualitäten („dominante opératique“) aufweisen oder „opernhaft“¹¹⁵ wirken können, wenngleich sie nicht dem Genre „film-opéra“ oder „opéra filmé“ zugeordnet werden können. Um dies zu verdeutlichen zieht er das Filmbeispiel *E la nave va* (1983) von Federico Fellini heran, das durchaus Opernhafes zum Ausdruck bringt:

„[...] dans le cas de *E la nave va*, l'impureté est davantage globale que locale pour être à dominante opératique, sans que ce film soit cependant un film-opéra, pas plus qu'il n'est, évidemment, un opéra filmé régi 'à dominante' par le principe de la captations tel qu'on en diffuse aujourd'hui dans les salles obscures.“¹¹⁶

Obleich Amodeo an dem gleichen Film Fellinis beobachtet hat, dass „das Opernhafte zum Strukturprinzip der filmischen Narration und Ästhetik“¹¹⁷ gehört, hätte der Film nach Louguets und Müllers Aussagen auch ohne Verdis musikalischen Motive dennoch opernhafte gewirkt. Passend zu diesem Zusammenhang, führt der deutsche Musikwissenschaftler Georg Maas ein französisches Filmbeispiel an, um deutlich zu machen, dass er unter Filmopern diejenigen

la trame d'un opéra dans un film entièrement parlé [...]), le *film paraphrase* (qui suit l'intrigue de l'opéra source de près, et lui adjoint certains de ses airs et thèmes musicaux les plus célèbres), et le *film-opéra* en tant que tel qui, malgré quelques coupures, suit de près la partition de l'œuvre mère (le plus souvent Verdi et Puccini), et qui est donc entièrement chanté.“

¹¹⁵ Vgl. Amodeo, Immacolata: *Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa*. Transcript Verlag. Bielefeld 2007, S. 9f.: „Der Begriff ‚opernhaft‘ wird im Folgenden in der Bedeutung und als Übersetzung von ‚melodrammatico‘ verwendet. Das italienische Adjektiv ‚melodrammatico‘ ist von ‚melodramma‘ abgeleitet, wobei im italienischen Sprachgebrauch der Terminus ‚melodramma‘ eine Bezeichnung für die Oper ist und das davon abgeleitete Adjektiv ‚der Oper zugehörig‘, ‚der Oper eigen‘, ‚opernhaft‘, bedeutet. Das italienische ‚melodrammatico‘ wird oft fälschlicherweise mit ‚melodramatisch‘ ins Deutsche übersetzt. [...] Genauso wie die Oper entzieht sich auch das Opernhafte der disziplinären und begrifflichen Zählung und sprengt mediale, kulturelle und disziplinäre Grenzen.“

¹¹⁶ Louguet, Patrick: „Aspects opératiques de l'esthétique du cinéma. Un art du XXe siècle, vampirique et contagieux“, in: Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition - Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 297.

¹¹⁷ Ebd., S. 190.

Filme versteht, „die sich nicht auf ein bereits vorliegendes Musiktheaterwerk stützten, aber dennoch die Opernkonventionen einer durchgängigen Musikbegleitung und singenden Konversation verwenden“ – stellvertretend hierfür nennt er den französischen Film *Les Parapluies de Cherbourg* (1964).¹¹⁸ Allerdings sind Filmopern bisweilen eine Ausnahmeerscheinung geblieben.

La Rochelles erstaunliche Meinung, dass es in Nord-Amerika keine „opéra filmé“ gebe, wurde hier als eine radikale Aussage aufgefasst. Da er sich mit „Opéra filmé“¹¹⁹ am Begriff *Opernfilm*, im Sinne des deutschen Komponisten Kurt Weills, orientiert hat, gilt es hier etwas differenzierter darauf einzugehen, welche Meinung Weill vertrat. La Rochelles äußerte Folgendes:

„[...] un premier travelling à vol d’oiseau sur la fusion de l’opéra et du film en Amérique du Nord laisse paraître un constat très net. L’opéra filmé n’existe pas. Pas plus aux États-Unis qu’au Québec et au Canada. Opéra filmé dans l’acception que lui donne Kurt Weill (Opernfilm), c’est-à-dire transposition à l’écran des ouvrages lyrique conçus pour la scène et inscrits dans le répertoire [...].“¹²⁰

Dabei ist es wichtig hier anzumerken, dass La Rochelle die verschiedenen Definitionen von Weill nicht berücksichtigt und *Opernfilm* entweder fehlerhaft übersetzte oder missinterpretierte.¹²¹ Diese Feststellung ging bei einem direkten Vergleich mit Weills Essays¹²² offenkundig hervor. Folgt man nun La Rochelles Meinung, dass Weills „transposition à l’écran“¹²³ dem *Opernfilm* entspräche, dann ist zudem festzustellen, dass eher das Verständnis von „film-opéra“¹²⁴ der Beschreibung Weills entspricht, wie sich noch zeigen wird. Weill hatte über den Film und seinem Umgang mit der Oper Gedanken formuliert, die in ihrer Eigenwilligkeit und Vorausdeutung kaum zu übertreffen sind. Er zweifelte an der

¹¹⁸ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 37.

¹¹⁹ Vgl. La Rochelle, Réal: *Opérascope: le film-opéra en Amérique*. Triptyque Verlag. Ottawa 2003, S. 13.

¹²⁰ La Rochelle, Réal: *Opérascope: le film-opéra en Amérique*. Triptyque Verlag. Ottawa 2003, S. 13.

¹²¹ Ebd., S. 13f.: „[...] pourtant, le film-opéra (Weill l’appelle le Filmoper) est largement répandu, mais d’une manière telle qu’il se refuse a priori toute parenté avec l’opéra filmé conventionnel. L’opéra des cinémas d’Amérique du Nord est le fruit d’une rupture quasi générale et définitive avec les textes de l’opéra européen traditionnel.“

¹²² Vgl. Weill, Kurt; Hinton, Stephen; Schebera, Jürgen (Hrsg.): *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1990.

¹²³ Vgl. La Rochelle, Réal: *Opérascope: le film-opéra en Amérique*. Triptyque Verlag. Ottawa 2003, S. 13.

¹²⁴ Vgl. Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaire de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 13.

„Vertonfilmung beliebter Repertoire-Opern“¹²⁵ und glaubte nicht, dass die „Oper in der Konserve [Film]“¹²⁶ einen Ersatz für „lebendige Opernaufführungen“¹²⁷ bieten könne. Es schien ihm sogar ganz ausgeschlossen zu sein, „die musikalischen, szenischen und darstellerischen Mittel der [...] Opernbetriebe einfach auf den Tonfilm zu übertragen.“¹²⁸ Allerdings bemerkte er direkt nach einigen Zeilen, dass eine Anlehnung an das Buch bzw. die Partitur fast einer Neuschöpfung gleichkäme.¹²⁹ Seinem Ermessen nach müssten Tonfilme selbständiger werden, und erst wenn sich diese von der Musik bestimmen ließen, könne „man sie [...] als Urformen einer zukünftigen ‚Filmoper‘ ansehen“.¹³⁰ Hiernach verwendet Weill, zum ersten und einzigen Mal, das (Un)Wort *Opernfilm* in seinem Essay und schließt mit folgenden Zeilen ab:

„Erst wenn man so über die musikalischen Möglichkeiten und die formalen Grundgesetze des Tonfilms Klarheit gewonnen hat, kann man daran denken, eine klassische Oper zu einem ‚Opernfilm‘ umzugestalten.“¹³¹

Doch sein Unmut gegenüber dem „Opern-Tonfilm“¹³², den er unmittelbar zum Ausdruck brachte, trübt weiterhin seine wohlgemeinten Worte seines letzten Essay-Satzes hinsichtlich des *Opernfilms*. Es wird jedenfalls deutlich, dass er den damals relativ neuen Begriff zu meiden suchte. Huck dagegen ermutigt dazu, das Wort *Opernfilm* weniger zurückhaltend zu nutzen – hier wird eine deutliche Abgrenzung zu Weills Wortwahl, „Filmoper“ und „Opern-Tonfilm“, deutlich. Wer weiterhin nach einer deutlicheren Differenzierung sucht, kann bei Hucks Veröffentlichung *Das musikalische Drama im Stummfilm* (2012) erkennen, dass es ihm gelungen ist, den *Opernfilm* als Genre deutlicher hervorzuheben:

„Mit dem Genre ‚Opernfilm‘, mit der Ansicht, wonach die Musik in einem Film Analogien zur Musik in der Oper aufweise und mit der Perspektive eines deutschen Kritikers auf einen italienischen Film mit Musik eines prominenten italienischen Komponisten [Pietro Mascagni] sind hier grundsätzliche Aspekte angesprochen, die für das musikalische Drama im Stummfilm von Bedeutung sind. Die Analogiebildung zwischen einem mit – insbesondere eigens

¹²⁵ Vgl. Weill, Kurt; Hinton, Stephen; Schebera, Jürgen (Hrsg.): *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1990, S. 85.

¹²⁶ Vgl., ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl., ebd., S. 86.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl., ebd., S. 85.

komponierter – Musik begleiteten Stummfilm und der Oper ist in Europa eine vor allem deutsche Perspektive.“¹³³

Mit dieser Festlegung wollte Huck seine Leser dafür sensibilisieren, dass der *Opernfilm* in Deutschland seinen Anfang als Genre im Jahr 1914 machte. Dabei ist bezeichnend, dass der italienische Komponist Mascagni indirekt dabei beteiligt war, eine „deutsche Perspektive“ anzuregen, nach der eine Musikkomposition für einen Film so zu gestalten ist, wie es sich bei der Komposition für einen Opernstoff verhält. Signifikanterweise geht aus der französischen Publikation *Opéra et Cinéma* (2017) hervor, dass dagegen die „film-opéra“ sich erst ab 1931 als Genre durchsetzte:

„En 1926, le procédé américain du *vitaphone* s'impose et [...], permet une adaptation de *Dom Juan* avec une musique de compilation réalisée para William Axt. L'avènement du cinéma parlant conforte ces relations, et le genre du film-opéra s'impose progressivement : *Pagliacci* de Leoncavallo, produit par Fortune Gallo, inaugure officiellement le genre en 1931, avant que Carmine Gallone, en Italie, s'en fasse une spécialité.“¹³⁴

Hierdurch wird deutlich, dass der französische Begriff „film-opéra“¹³⁵ nicht gleichzusetzen ist mit dem deutschen Begriff *Opernfilm*. Da nun der deutsche Begriff bereits mitten in die Stummfilmperiode fällt, während der französische Begriff im Kontext der Tonfilmperiode aufscheint, kann hier eine klare Unterscheidung herausgestellt werden. Offensichtlich ist die deutsche Bezeichnung *Opernfilm* in dem zeitlichen Kontext der Stummfilmepoche zu verstehen. Auf den ersten Blick mag es einleuchtend wirken, das französische Genre „film-opéra“ als Begriff für die Analyse von (Ton)Filmen heranzuziehen, und scheint besser in unser heutiges audiovisuelles Filmverständnis zu passen, vor allem bei der Berücksichtigung der Soundkulisse einer Oper. Allerdings wären dadurch die Stummfilme konsequenterweise ausgeschlossen, obschon sie ebenfalls Opernbezüge, wenngleich noch nicht auf der Filmspur so doch bereits in Form von Musikbegleitung (z. B. Klavier, Orchester, Einzelgesang oder Chor), offenlegen. Weniger eingeschränkt erscheint daher der Begriff *Opernfilm*, da er bereits den frühen Film bzw. die Stummfilme miteinbezieht und darüberhinaus jeden Film bezeichnet, der

¹³³ Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 1.

¹³⁴ Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition - Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 9.

¹³⁵ Vgl. Pfeffer, Aurélien: *Opera Online* (Stand: 28.07.2021) <https://www.opera-online.com/fr/glossary/film-opera>. [28.07.2021].

von der Oper einen entscheidenden Impuls erhielt.¹³⁶ Aus diesen Gründen ist es für die vorliegende Arbeit sinnvoll, den deutschen Begriff *Opernfilm*, im Sinne Hucks, zu verwenden. Denn ein *Opernfilm* liegt mithin vor, wenn die Zeichensprache des Films, jenen Opernstoff, musikalisch oder dramatisch, so aufnimmt, dass das dargestellte System davon maßgeblich bestimmt ist.

Amodeos Hinweis auf die *unzählbare*¹³⁷ Eigenschaft der Oper und des Opernhaften, dient als Anhaltspunkt, um jene Problematik zu verstehen, die sich bei dem Versuch ergibt mediale Mischformen bzw. kontaktnehmende, intermediale Medien einem Genre, wie beispielsweise dem *Opernfilm*, zuzuordnen. Dieser nicht problemlose Umstand geht auch aus der argentinischen Veröffentlichung *La imagen ausente* (2016) des argentinischen Filmforschers Lucio Mafud hervor, in welcher der argentinische Stummfilm aus der Zeit 1914 - 1923 im Fokus steht. Da zudem die meisten Filme der Zeit nicht mehr zur Verfügung stehen, war der Autor Mafud dazu gezwungen, sich hauptsächlich an einem nicht-filmischen Material (Zeitungen, Zeitschriften, Essays, Veröffentlichungen usw.) zu orientieren. So ließ sich ansatzweise die Opern-Film-Beziehung Argentiniens rekonstruieren, da Mafud u. a. die jeweiligen Stummfilme einem „Género“ zuweisen konnte. Mafud hat in seinem Stummfilmlexikon für jeden Film eine Informations-Liste angelegt, wo auch jene Filme, die einen Opernbezug aufweisen, einem „Género“ zugeordnet werden:

- „sátira política de animación“ (1918)
- „visión lírico-cinematográfico [sic!]“ (1919)
- „sincronía“ (1919)
- „cine poema“ (1922).¹³⁸

Die Bezeichnung „visión lírico-cinematográfica“¹³⁹ gilt dem Stummfilm *La bohème* (1919)¹⁴⁰ (s.A. Abb. 19.2) und ist diejenige, welche sich noch am ehesten mit dem *Opernfilm* vergleichen

¹³⁶ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 8.: „In den ersten beiden Jahrzehnten der Filmgeschichte lässt sich das Verhältnis von Oper und Film dahingehend beschreiben, dass der frühe Film sich nicht zuletzt in musikalischer Hinsicht an der Oper orientiert.“

¹³⁷ Vgl. Amodeo, Immacolata: *Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa*. Transcript Verlag. Bielefeld 2007, S. 9f.

¹³⁸ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411.

¹³⁹ Vgl., ebd., S. 287.

¹⁴⁰ Vgl., ebd.

lässt, da hier nicht nur das Wort „lírico“ (Lyrik) die Oper explizit auf den Plan ruft, sondern weil Mafud auch nachweisen konnte, dass hier Orchester und Gesang grundlegend und bildbegleitend an der Filmaufführung beteiligt waren.¹⁴¹ Zudem verfolgten diese „películas líricas“¹⁴² offenbar die Absicht, ein Publikum anzusprechen, das sich die Eintrittspreise der Oper nicht leisten konnte oder keinen leichten Zugang zum urbanen Zentrum von Buenos Aires hatte:

„Es probable que *La bohème* haya sido el primer film nacional de cierta duración íntegramente sincronizado en vivo, con acompañamiento de orquesta y canto. [...] Este tipo de ‚películas líricas‘ estaban destinadas a un público que no podía –o por lo menos no siempre podía– pagar el precio de importantes espectáculos operísticos o bien que no tenía la posibilidad de presenciarlos, como es el caso de aquellos habitantes que vivían alejados de los grandes centros urbanos.“¹⁴³

Diese „visión lírico-cinematográfica“, welche sich deutlich an der Oper *La Bohème* (1896) orientierte, wurde von der Produktionsfirma „Lyric-Film“ produziert und lieferte eine filmische Auseinandersetzung mit dem Werk des italienischen Komponisten Giacomo Puccini.¹⁴⁴ So sind die Begriffe „Opernfilm“¹⁴⁵, „film-opéra“¹⁴⁶, „Opernhaft“¹⁴⁷ und „visión lírico-cinematográfica“¹⁴⁸ signifikanterweise ganz unabhängig voneinander, primär auf die italienische (Opern)Kultur des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Doch darüber hinaus offenbarte sich im argentinischen Film auch der Rekurs auf französische Opern: „Satira política de animación“ betrifft Bizets Oper *Carmen* (1875) und „cine-poema“ bezieht sich auf Gounods Oper *Faust* (1859). Auffälligerweise hat die Stummfilmperiode Argentiniens mit dem Rückgriff auf die Oper *Carmen* (1875) überhaupt erst begonnen, Opern filmisch zu repräsentieren – es

¹⁴¹ Vgl., ebd., S. 288.

¹⁴² Vgl., ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 287: „Estreno: viernes 20 de junio en el Empire Theatre (La Plata, prov. de Buenos Aires) Exhibición privada: jueves 17 de julio a las 10:00 hs en el Teatro Esmeralda (Capital Federal). Año de producción: 1919.“

¹⁴⁵ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012.

¹⁴⁶ Vgl. Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition - Université Rennes 2. Rennes 2017.

¹⁴⁷ Vgl. Amodeo, Immacolata: *Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa*. Transcript Verlag. Bielefeld 2007.

¹⁴⁸ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 287.

verhielt sich in Argentinien offensichtlich anders als in der europäischen *Opernfilm*-Rezeptionsgeschichte, da sich in Europa zunächst *Faust*-Verfilmungen manifestierten.¹⁴⁹ Der erste argentinische Film, der eine Opern-Film-Beziehung aufwies und dem die Bezeichnung „satira política de animación“ zugeschrieben wurde, bezog sich thematisch über den Titel auf die französische Oper *Carmen* (1875) und konstruierte für das argentinische Kinopublikum das erste mediale und animierte Fremdbild der „Zigeunerin“. Die Oper fungierte hier deutlich (und vielleicht zum ersten Mal) als Paratext für einen Animationsfilm. Der Stummfilm lief am 24. September 1918 im Kino Select in Buenos Aires mit der Ankündigung *Una noche de gala en el Colón o La Carmen criolla* (1918). Damit markierte der Filmregisseur Valle eine genuine Form der filmischen Auseinandersetzung mit einem französischen Opern-Stoff, der die Stummfilmperiode in Argentinien prägen sollte. Valle war mit seiner Re-Inszenierung, der Subvertierung der Konstruktion des Fremden und dem radikalen Umgang mit dem Opern-Stoff seinen europäischen-, wie amerikanischen Film-Kollegen voraus.¹⁵⁰ Vor diesem opernbezogenen Hintergrund, seiner Transmedialität und grenzüberschreitenden Tendenz, fordert der Film dazu auf, eine Bezeichnung im argentinischen Spanisch „castellano“¹⁵¹ zu wählen, die sich noch präziser zu dieser argentinischen Opern-Film-Beziehung als die Bezeichnung „satira política de animación“ oder „parodia cómica-satírico-cinematográfica“¹⁵² positioniert und die sich von dem europäisch geprägten Begriff *Opernfilm* abgrenzen kann.

02.1.1 Ein *Opernfilm criollo* am Río de la Plata

Die Vermischung von Oper und Film hat viele Bezeichnungen hervorgebracht, auf die Huck nur zum Teil eingeht. Das geht aus folgender Beschreibung hervor: „In jenen Fällen, in denen die Musik einer Oper nicht zur Begleitung herangezogen wird, erscheint es mir nicht sinnvoll, von ‚Opernfilmen‘ zu sprechen.“¹⁵³ Demnach kann zunächst jeder Film als *Opernfilm* bezeichnet werden, solange die Verwendung von Opernmusik nachgewiesen worden ist. Dies

¹⁴⁹ Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinema*. Routledge Verlag. New York 2002, S. 1.

¹⁵⁰ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 146f.: „Insbesondere die frühen Stummfilme, die auffallend häufig vor allem auf die Oper rekurrieren, bewegen sich damit im Spannungsfeld von bloßer Re-Inszenierung und einer Subvertierung der Konstruktion des Fremden.“

¹⁵¹ Vgl. Mar-Moliner, Clare: *The Spanish-Speaking World: A Practical Introduction to Sociolinguistic Issues*. Taylor & Francis Group. London 1997, S. 61f.

¹⁵² Vgl. O. V.: „Cinematografía Sud Americana“, in: *Excelsior* (17.04.1918), S. 477.

¹⁵³ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 2.

eröffnet zweifelsohne ein zu weites Feld für eine hier angestrebte Analyse, wenngleich sich zumindest die Existenz eines lateinamerikanischen *Opernfilms* auf diese Weise nicht mehr ausschließen lässt. Hucks entscheidender Punkt ist, dass die Oper dem Film zur Orientierung gedient haben muss, um diesen als *Opernfilm* bezeichnen zu können.¹⁵⁴ Unter diesem Gesichtspunkt wird eine Einschränkung im Sinne Hucks gewährleistet und die Existenz eines lateinamerikanischen *Opernfilms* wahrscheinlicher. Wenn also dem lateinamerikanischen Film ein Rückbezug auf die Oper nachgewiesen werden kann, eine Opernhaftigkeit auszumachen ist oder nachweisbar ist, dass die Oper als Impulsgeber für den Film fungierte, kann man von einem lateinamerikanischen *Opernfilm* sprechen. Da diese Analysearbeit den filmischen Rückbezug auf die französische Oper in den Blick rückt, werden vorwiegend lateinamerikanische (Opern)Filme berücksichtigt, denen eine Einbettung einer französischen Oper nachgewiesen werden konnte. Aus diesem Blickwinkel wurden also „Adaptionen“¹⁵⁵, „Transformationen“¹⁵⁶, „Transpositionen“¹⁵⁷, „Filmische Paraphrasen“¹⁵⁸ bzw. sogenannte filmische „Traducciones“¹⁵⁹ (Übersetzungen) fokussiert, während „Aufzeichnungen“¹⁶⁰ nur am Rande berücksichtigt werden sollen.¹⁶¹

Der *Opernfilm* zeichnet sich notwendigerweise dadurch aus, dass die Einbettung einer Oper oder eines Opernausschnitts vorliegt; der Film nimmt also eine andere Gattung bzw. ein anderes Medium in sich auf, wodurch eine „Systemreferenz“¹⁶² im Sinne der intertextuellen Bezüge von Manfred Pfister und Ulrich Broich, so wie der Intermedialität Rajewskys, zum Tragen kommt. Zudem wird durch Pfisters Hinweis, dass der Text „vorgegebene Gattungsmuster nicht einfach fortschreibt, sondern sie variiert, durchbricht, bewußt macht oder thematisiert und damit in einem Dialog mit den vorausgegangenen Gattungsexemplaren tritt“¹⁶³, ebenfalls ein dynamischer filmischer Umgang mit der musikalischen Ebene der Oper

¹⁵⁴ Vgl., ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Gröne, Maximilian; Reiser, Frank: *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung.* (4. Auflage). Gunter Narr Verlag. Tübingen 2017, S. 244.

¹⁵⁶ Vgl., ebd.

¹⁵⁷ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm.* Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 49.

¹⁵⁸ Vgl., ebd., S. 51f.

¹⁵⁹ Vgl. Toro, Alfonso de: *Jorge Luis Borges: Translación e Historia.* Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010.

¹⁶⁰ Vgl. Gröne, Maximilian; Reiser, Frank: *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung.* (4. Auflage). Gunter Narr Verlag. Tübingen 2017, S. 244.

¹⁶¹ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm.* Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 47f.

¹⁶² Vgl. Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Walter De Gruyter Verlag. Tübingen 1985. Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität.* A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 79.

¹⁶³ Vgl. Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Walter De Gruyter Verlag. Tübingen 1985, S. 56.

auf der einen sowie mit dem Opernlibretto (als literarische Gattung) auf der anderen Seite, angedeutet. Angesichts dieser Medienwechselwirkung ist es wohl kaum notwendig zu erwähnen, dass dieser Umgang sehr verschieden ausfallen kann. Wenn sich aber herausstellt, dass die lateinamerikanischen (Opern)Filme ihre eingebetteten französischen Opern – ob auf der literarischen oder musikalischen Ebene – auf besondere Weise variiert und durchbrochen haben und sich deshalb von den europäischen und amerikanischen Varianten grundlegend unterscheiden, wird die Frage nach einer geeigneten Bezeichnung für solche lateinamerikanischen Filme, aus denen eine Opern-Film-Beziehung hervorgeht, dringlicher.

Vor dem Hintergrund, dass schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die deutsche Filmkritik und ihr Sprachgebrauch den Neologismus *Opernfilm* hervorgebracht hat und damit eine (neue) Gattung vorstellte, ist die Tatsache bemerkenswert, dass die deutsche Forschung diesen nur zögerlich aufnahm, Frankreich und Italien den Begriff meidet und noch keine Übernahme des Genres *Opernfilm*, geschweige denn eine offizielle Übersetzung, in die spanische Sprache übergegangen ist.¹⁶⁴ Durch die in Argentinien opernbezogenen Filmtitel wie beispielsweise *La Carmen criolla* (1918) oder *El Fausto criollo* (1979) könnte auf den ersten Blick von einem kreolischen *Opernfilm* in Argentinien ausgegangen werden. Dazu müsste allerdings zunächst geklärt werden, was die Ergänzung *criollo* im lateinamerikanischen bzw. argentinischen Kontext konkret aussagt. Zu bedenken sind beispielsweise die ideologischen und historischen Zusammenhänge, um die Bezeichnung „Opernfilm Criollo“ im Sinne einer lateinamerikanischen Perspektive bzw. Kultur gelten lassen zu können. Ein kreolischer *Opernfilm* müsste sich also nicht nur dadurch auszeichnen, die Oper als Referenzsystem herangezogen zu haben, sondern setzt zusätzlich voraus, dass die Oper in einem lateinamerikanischen Film eingebettet ist, und der Inhalt im besten Fall aus der Perspektive eines lateinamerikanischen Regisseurs oder einer Regisseurin vermittelt wird. Ob dafür lateinamerikanisches Kolorit durch Figuren und Räume auf der Ebene der Diegese zur Geltung kommen müssen, wäre vielleicht in diesem Fall vorteilhaft, aber ist zunächst sekundär, da beispielsweise ein Argentinier in einem ihm fremden Land einen Film produzieren kann, ohne dass dabei eine Perspektive „criollista“ verloren gehen muss; das „imaginario criollista“ lässt

¹⁶⁴ Vgl. Schmidt, Gabriele: *Langenscheidt* (Stand: 15.01.2021) <https://www.de.langenscheidt.com/deutsch-spanisch>. [28.07.2021]; Vgl. Haußmann, Philipp: *Pons Online-Wörterbuch* (Stand: 15.01.2021) <https://www.de.pons.com>. [28.07.2021]; Vgl. Blecua, José Manuel: *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española* (Stand: 17.10.2014) <https://www.dle.rae.es>. [10.06.2021].

sich entsprechend auf andere Orte verschieben und stellte sich als der nachhaltigste Topos der argentinischen Filmbranche heraus:

„Fue el cine de inspiración criollista que constituyó un eje de representación discursiva, primero muda y solo gráfica y textual, luego también sonora, en el que la incorporación de lo criollo y su reproducción en imágenes funcionó como irradiación de configuraciones simbólicas próximas al mundo de las culturas populares, el que proporcionó una inspiración estética renovadora y resultó un factor de persistencia en la construcción de un imaginario criollista.“¹⁶⁵

So attestiert der argentinische Autor und Filmkritiker Morales, der „inspiración criollista“¹⁶⁶ eine wichtige Rolle innerhalb der lateinamerikanischen bzw. argentinischen Filmbranche zu, da sie zu einer neuen Ästhetik angeregt hätte, die das „imaginario criollista“ weiter ausbaute und populär machte. Vor diesem Hintergrund erscheint die Möglichkeit eines kreolischen *Opernfilm* durchaus plausibel. Doch im Vergleich mit dem europäischen *Opernfilm* würde ihm dennoch eine filmhistorische Sonderstellung zufallen, da bislang keinem lateinamerikanischen Film eine solche Bezeichnung zugeschrieben wurde. Ausserdem wäre bei der Festlegung des Begriffs *kreolischer Opernfilm* die europäische Prägung erkennbar, sodass davon ausgegangen werden müsste: diese Filme haben sich der europäischen Ästhetik untergeordnet. Der Auffassung Hahns zufolge, konnten sich in Lateinamerika bereits im 19. Jahrhundert selbstständige Kulturformen vor allem durch Rückbezug auf europäische, vorwiegend französische kulturelle Manifestationen hervorheben und einen eigenen kulturellen Wert gewinnen.¹⁶⁷ Für diese eher literarisch geprägte Sichtweise, würde sich die Bezeichnung „Opernfilm Criollo“ wahrscheinlich als nicht ganz ungeeignet erweisen. Doch einhergehend mit dem kulturhistorischen und identitätsfordernden Impuls Lateinamerikas geben sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts, zahlreiche Unabhängigkeits-Bestrebungen zu erkennen, die das Koloniale und das Kosmopolitische zu überwinden trachten¹⁶⁸, und die später in Filmmanifeste münden – diese Manifeste fordern deutlich kulturelle Eigenständigkeit:

¹⁶⁵ Morales, Iván: „Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, 1940)“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 122.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 39f., 49f. und 88.

¹⁶⁸ Vgl., ebd., S. 370.

„Im Unterschied zu den europäischen Bewegungen kam den Avantgarden in Lateinamerika eine tragende Rolle bei der Entwicklung der nationalen Identität des jeweiligen Landes zu: ‚sie gaben den Impuls und das Repertoire an Symbolen für die Konstruktion der nationalen Identität‘, wie Néstor García Canclini herausgestellt hat.“¹⁶⁹

„La especificidad del género [melodrama] en los distintos países de América Latina supone una comparación con los modelos de referencia y parámetros afines. Producto de un intercambio triangular, el melodrama latinoamericano muestra lo enredada y compleja que resulta la madeja del mimetismo y la originalidad. México y Argentina no se limitan a copiar ciertos géneros, sino que los ‘nacionalizan’ por así decirlo, los adaptan e integran a otros ingredientes, respetando los códigos narrativos.“¹⁷⁰

Für den brasilianischen Filmwissenschaftler Paulo Antônio de Paranaguá wurden vermeintliche europäische oder US-amerikanische Gattungen in Lateinamerika nicht einfach kopiert, sondern es wurde viel mehr angestrebt, diese zu „nationalisieren“¹⁷¹. So verweist er u. a. auf einen Wollknäuel („madeja“), um figurativ auf das komplexe lateinamerikanische Filmprodukt hinzuweisen, welches zwischen Mimikry („Mimetismo“) und Selbstständigkeit („Originalidad“) alterniere. Auch für den argentinischen Anthropologen Néstor García Canclini besteht die besondere Leistung der lateinamerikanischen Avantgardisten insbesondere darin, die „nationale Identität“ entwickelt zu haben. So betrachtet birgt das von den Argentinern gern verwendete und aus dem Nomen „Criollo“ resultierende Adjektiv „kreolisch“ durchaus eine *nationale* und *nationalistische* Komponente, zu der sich viele Intellektuelle, u. a. Kritiker*innen, Schriftsteller*innen, Künstler*innen und schliesslich auch Filmregisseur*innen¹⁷² im Laufe der Zeit (un)kritisch positionierten. So ist es nicht verwunderlich zu beobachten, dass versucht wurde einer „nationalen Identität“ über einen *kreativen* Weg Ausdruck zu verleihen, wie der deutsche Literaturwissenschaftler Peter Schulze anmerkte. Derjenige Schriftsteller unter ihnen, der sich offenkundig mit dem „Kreolischen“

¹⁶⁹ Schulze, Peter W.: *Strategien „kultureller Kannibalisierung.“ Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Transcript Verlag, Bielefeld 2015, S. 60.

¹⁷⁰ Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 20.

¹⁷¹ Vgl., ebd.

¹⁷² Vgl. Morales, Iván: „Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, 1940)“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 122.

und der Identität der Argentinier*innen auf einer *kreativen* Weise auseinandergesetzt hat, war der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges ¹⁷³:

„La gran urbe [Buenos Aires] debía ser domada por la imaginación del poeta [Jorge Luis Borges] y convertida en una realidad en la que sus habitantes se sintieran tan arraigados como los antiguos criollos habían estado arraigados en la pampa. Borges llamaba a su nueva empresa ‚criollismo‘, pero señaló que el término tenía que ser entendido en un sentido amplio, porque no se trataba de un culto nostálgico del gaucho y la pampa, este nuevo criollismo sería ‚conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte‘. ¹⁷⁴

Der schottische Literaturwissenschaftler Edwin Williamson geht in seiner Veröffentlichung sogar von einer (Wunsch)Vorstellung des argentinischen Schriftstellers aus, die sich auf Buenos Aires und ihre Einwohner*innen auszuwirken hatte, die eine Verwurzelung bzw. eine Verbundenheit der Argentinier*innen beinhaltete und anstrebte, welche sich an derjenigen orientierte welche die frühere kreolische Landbevölkerung („antiguos criollos“) mit der Pampa aufwies. Jener „Criollismo“¹⁷⁵ von Borges war offenbar mit der Absicht verbunden, den Argentinier*innen zu verhelfen, sich von den Europäer*innen und anderen fremden Einflüssen abzugrenzen, indes sich in ganz Lateinamerika eine Autonomie bemerkbar machte,

¹⁷³ Vgl. Toro, Alfonso de: *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010.

¹⁷⁴ Williamson, Edwin: „Borges y su visión de la Argentina: historia y escritura“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 25.

¹⁷⁵ Vgl. Mazotti, José Antonio: „I. *Criollismo*, Creole, and *Créolité*“, in: Martínez-San Miguel, Yolanda; Sifuentes-Jáuregui, Ben; Balausteguigoitia, Marisa (Hrsg.): *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought*. Palgrave Macmillan Verlag. New York 2016, S. 87: „The term ‚criollismo‘ derives from ‚criollo,‘ a Hispanization of the Portuguese *crioulo*, which originally referred to the offspring of Africans born outside of Africa. In time, within the Spanish possessions in the Americas, ‚criollo‘ referred to the ‚white‘ descendants of Spaniards born in the New World. ‚Criollos‘ considered themselves to be culturally Europeans, but emotionally their allegiance was to the land or *patria* where they were born. In many cases, they claimed to have a better knowledge of the indigenous and African-descent population of the viceroyalties than the Spaniards who spent little time in the New World holding high administrative positions and an advantageous economic situation. ‚Criollismo,‘ thus, is the political and identity expression of that ambiguous condition. It has been defined as one of the main components of modern nationalisms in Spanish America, although its emphasis in the European traces of its cultural background has many times led to the renewed marginalization of Amerindian and African-descent populations [...].“

die in den „Criollismo“ oder den „Indigenismo“¹⁷⁶ mündete.¹⁷⁷ Borges, der später, in den 40er Jahren, versucht haben soll, den Individualismus jedes einzelnen Argentiniers bzw. jeder einzelnen Argentinierin hervorzuheben, nahm sich dann die Gauchos als Vorbild.¹⁷⁸ Dadurch wird deutlich, wie viel Borges daran lag diejenige argentinische Emanzipation zu unterstützen, die jedwede autoritäre Haltung ablehnt.¹⁷⁹ Das borgesianische Streben nach Anerkennung des „Criollismo“ äußert sich in dem Glauben an einen „hombre nuevo“¹⁸⁰, der nun durch die Fusion zwischen Kreolen und Immigranten „una nueva identidad nacional“¹⁸¹ darstellen soll. Diese Eigenständigkeit, nach der Borges unermüdlich gesucht hat, und zu der er die Argentinier*innen ermutigen wollte, drückt sich auch über seine Verteidigung der „Traducción“ als *kreativer* Vorgang aus.¹⁸² Es scheint, als würde die *Übersetzung*, seitdem ihr Borges ein hohes Maß an Kreativität designierte, einen ihr bis dahin unbekanntem Aufschwung im Rahmen der (aktuellen) Forschung erleben und ihr jene Autonomie zubilligen, für die Borges eintrat. Nach ihm möge eine „Traducción“ eines literarischen Werkes sogar noch besser ausfallen als das Original, nach dem Motto „El original es infiel a la traducción“¹⁸³. Durch das Erheben der Übersetzung und seiner Überzeugung, dass Texte ohnehin eine ständige Erneuerung durchlaufen¹⁸⁴, sorgt er gleichzeitig für eine Souveränität seiner eigenen Werke. Übertragen lässt sich diese Überzeugung auch auf Filme, besonders dann, wenn sie

¹⁷⁶ Vgl. Rössner, Michael: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. (3. Auflage) J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2007, S. 338ff. und 342: „Gegenstand literarischer Aneignung seitens des Indigenismus ist jedoch nicht nur die indianische Urbevölkerung, sondern auch die mestizische Mittelschicht, die sich seit der Eroberung in den Andenländern gebildet hatte und quantitativ immer mehr an Bedeutung gewann. [...] Der [späte] Indigenismus ist der Versuch, der kulturellen Heterogenität, wie sie sich in der Andenregion seit der Eroberung herausgebildet hat, literarisch angemessenen Ausdruck zu verleihen. Er steht in der Tradition des Realismus.“ Vgl. Cetrangolo, Anibal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 148.

¹⁷⁷ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 368.

¹⁷⁸ Vgl. Williamson, Edwin: „Borges y su visión de la Argentina: historia y escritura“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 29: „Borges va a tomar la figura del gaucho y redefinirla [1944] como símbolo del carácter esencial de los argentinos [...]: en vez del gaucho como símbolo de la ‚raza‘, Borges va a representarlo como símbolo de un individualismo que se resiste a la autoridad del Estado.“

¹⁷⁹ Vgl., ebd., S. 29.

¹⁸⁰ Vgl., ebd., S. 26.

¹⁸¹ Vgl., ebd.

¹⁸² Vgl. Waisman, Sergio: „Teorías borgeanas de la *maltraducción*: el potencial de los márgenes“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 87: „[...] Borges dice que los méritos de los traductores que más valora residen [...] en el hecho de que estos encuentran modos creadores para traicionar al original.“ Vgl. Spiller, Roland: „Traducir y soñar: la creatividad del infiel“, in: Ebd.

¹⁸³ Vgl. Spiller, Roland: „Traducir y soñar: la creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 112.

¹⁸⁴ Vgl., ebd., S.113.

eine Oper mit ihrer medienbedingten Zeichensprache aufgenommen und neu ausgelegt haben; solange der Film und die Oper ebenfalls als Texte angesehen werden, die einem ewigen „work in progress“¹⁸⁵ ausgesetzt sind, lassen sich auch hier Borges' Überlegungen zur *kreativen* Übersetzung anwenden.

Da also *Opernfilme* im Vergleich zu anderen Filmgattungen noch markanter durch den Individualismus des Regisseurs bzw. der Regisseurin gezeichnet seien¹⁸⁶, und darüber hinaus durch das Beiwort „Criollo“ seine transkulturelle Eigenschaft betont, erscheint diese Wortwahl zunächst noch kompatibel mit dem borgesianischen Konzept eines modernen „Criollismo“. Doch Borges' Konzept der „Traducción“ fordert zudem eine Übersetzung des Begriffs *Opernfilm* selbst. Nur dann würde es konform gehen mit seinem „Criollismo“, wonach der ersehnte individualistische Ausdruck zur Geltung kommen könnte. In anderen Worten ausgedrückt, nach Borges Auffassung ginge dem „Opernfilm Criollo“ eindeutigerweise ein bereits vorhandener europäischer Text voraus, den es auf jeden Fall zu *übersetzen* gilt, vorausgesetzt, man möchte ihn sich zu eigen machen.

02.1.2 Genre *imaginario criollista*

...tienen que ir a la intimidad del asunto, indagar sus causas y sus detalles, revelar lo ignorado.

Federico Valle¹⁸⁷

Bei den herangezogenen Filmbeispielen, denen als Grundlage für eine filmische Übersetzung die Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) dienten, wird zusätzlich nachgeschaut, ob ihnen lateinamerikanische Qualitäten inhärent sind, die es ihnen erlauben könnten, sich deutlicher von der europäischen Bezeichnung *Opernfilm* abzusetzen. Die ideale Grundlage für das Ausrufen eines neuen Begriffs bietet der Stummfilm *La Carmen criolla* (1918). Da dieser Valle-Film der erste Film der argentinischen Filmgeschichte ist, welcher auf eine französische Oper

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition - Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 14: „[...] nombre de grands réalisateurs ont d'ailleurs entretenu des liens privilégiés avec l'opéra, soit parce qu'il joue un rôle essentiel dans la culture dont ils sont les héritiers (c'est évidemment le cas pour des réalisateurs italiens, italo-américains ou allemands), soit pour des raisons d'affinités personnelles particulières – quand ce ne sont pas les deux à la fois.“

¹⁸⁷ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 89.

rekurriert, wird er hier als Ausgangspunkt und Vorzeigebispiel für weitere intermediale Auseinandersetzungen vorgeführt, die Film und französische Oper in Argentinien verbinden. Der Stummfilm wird zudem nicht als Beispiel herangezogen weil er die Bedingungen Hucks erfüllt, sondern aufgrund der Darstellung eines argentinischen Imaginären, das hier im Sinne Borges' für die kreative Übersetzung¹⁸⁸ der französischen Oper sorgt. So betrachtet, fungiert das Imaginäre als Übersetzungswerkzeug, welches erlaubt, sich die Oper anzueignen und ein genuines medialästhetisches Produkt zu schöpfen. Das Hinzuziehen des Imaginären, ist die wesentliche mediale Komponente, die hier einen Bruch mit den bis dahin gedrehten *Opernfilmen* vollzieht und deshalb um so mehr als Auftakt für einen filmischen Umgang mit französischen Opern zu sehen ist, der sich bislang nur in Argentinien bemerkbar machte und bei dem sich zusätzlich eine Konstruktion des Fremden und einer nationalen Identität offenbart.

Überdies lassen sich vom Filmtitel *La Carmen criolla* (1918) mythemische Aspekte der argentinischen Gesellschaft ableiten. Denn der Criollo, oder die Criolla, deutet auf die fiktive Figur des Gauchos hin, die letztendlich als argentinischer Mythos zweifellos zum „imaginario argentino“ gehört. Borges versuchte, seine Leser*innen mit seiner essayistischen Auseinandersetzung *Die Gaucho-Dichtung* (1932) dafür zu sensibilisieren: „Der *Fausto* gehört nicht der argentinischen Wirklichkeit an, er gehört – wie der Tango – wie das Kartenspiel *Truco*, wie Irigoyen¹⁸⁹ – zur argentinischen Mythologie.“¹⁹⁰ Indes gibt der Filmtitel den gauchesken Kulturabdruck durch das Beiwort „Criollo“ zu erkennen. Da sich Borges auf den „individualismo“ des Gauchos bezog, um den Kern der argentinischen Gesellschaft zu erfassen¹⁹¹, ist es einleuchtend, jene von Borges angedeutete individualistische Linie für eine Eigenbezeichnung einzubeziehen. Für die Bezeichnung eines argentinischen filmischen Phänomens ist allerdings weniger die Gauchofigur als Produkt des Imaginären grundlegend, als vielmehr die Dualität einer animierten Figur, die den Mythos Yrigoyen und den Mythos Carmen gleichzeitig verkörpert. Die identitätsstiftende und fremdzuschreibende Funktion,

¹⁸⁸ Vgl. Roland Spiller: „Traducir y Soñar: La creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 124: „Traducir y soñar son métodos o estrategias de digerir y transformar el exceso significativo de un pre-texto original.“

¹⁸⁹ Hipólito Yrigoyen war ein Politiker und Staatspräsident Argentinien, der von 1852 bis 1933 gelebt hat.

¹⁹⁰ Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der argentinische Schriftsteller und die Tradition“, in: Horst, Karl August (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Essays 1932 - 1936*. (Band 5/I). Carl Hanser Verlag. München 1981, S. 24.

¹⁹¹ Vgl. Williamson, Edwin: „Borges y su visión de la Argentina: historia y escritura“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 30f.

welche diese janusköpfige Gestalt erfüllt und die nur das Imaginäre hervorbringen kann, steht stellvertretend für die hybride argentinische Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

„Die Dialektik zwischen Fremdem und Eigenem, die der hispanoamerikanischen Identitätsgeschichte von Beginn an inhärent ist, hat in den narrativen Fiktionen des 19. Jahrhunderts einen exponierten Austragungsort. [...] Die Auf- und Übernahme dominanter Fremdelemente geht seines Erachtens [Fernando Ortiz] [...] mit der Reintegration fortbestehender Eigenanteile einher, sodass schließlich neuartige, gänzlich hybride Kulturformationen entstehen.“¹⁹²

Durch die Identifizierung solcher imaginären Bestandteile im Rahmen einer auf die französische Oper gezielten Systemreferenz, wirken andere argentinischen Bezeichnungen, die das Imaginäre nicht in diesem Sinne miteinbeziehen, wie beispielsweise „Visión lírica-cinematográfica“ oder „Ópera Tanguera“¹⁹³ weniger geeignet. Fest steht, dass in jenen anderen Fällen das Imaginäre nicht thematisiert wird oder im Vordergrund steht, geschweige denn die Filmästhetik bestimmt. Weniger präzise erschienen auch die argentinischen Eigenbezeichnungen, von denen sich weder Film noch Oper ableiten lassen, wie beispielsweise „Sincronía“. Zu bedenken ist außerdem, dass die Eigenbezeichnungen für Oper-Film-Beziehungen aus der Zeit der Stummfilmperiode meistens nur im Zusammenhang mit einem oder zwei Filmen in Erscheinung treten. Durch diese Diskontinuität konnten sich keine gemeinsamen Erkennungsmerkmale abzeichnen und entsprechend konnte ein allumfassender Begriff nicht gebildet werden. Erst über einen längeren Zeitraum, der sowohl die Stumm- wie Tonfilmperiode miteinbezieht, ließ sich das Imaginäre als elementarer Bestandteil bei dem Rückgriff auf französische Opern herausstellen. Vor dem Hintergrund eines mit dem Imaginären interagierenden argentinischen Film- und Opernwesens erscheint die Wortschöpfung *Imagópera* als angebracht, da sie idealerweise und konkret auf eine einmalige argentinische Filmform abzielt, die durch die Begegnung zwischen französischer Opern-Referenz und einem „imagonario criollista“ am Río de la Plata zum Ausdruck kam. Ohne die Darstellung eines „imagonario criollista“, die einhergeht mit der „identidad nacional“ Argentiniens, hätten diese Filme nicht ihre Besonderheit erlangt.

¹⁹² Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 41f.

¹⁹³ Vgl. Di Núbila, Domingo: *La Epoca de Oro. Historia del cine argentino I*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 135.

Die Eigen- und Alteritätserfahrung Argentiniens erhält in *La Carmen criolla* (1918) ihre parodisierende Darstellung innerhalb eines fiktiven „Teatro Colón“, d. h. in einem realitätsnahen Opernhausmodell, das vor allem dem Interieur bzw. dem Zuschauerraum des Theaters entspricht. Da dieser 60-minütige Stummfilm animierte Puppen, Zeichentrickfiguren, orchestrierende Katzen¹⁹⁴ und ein nachgebautes Opernhaus veranschaulicht (s.A. Abb. 3)¹⁹⁵, scheint der Filmrahmen vor imaginären Einfällen zu überborden. Und da besonders die auf einer Leinwand der Opernbühne dargebotenen animierten Figuren der Einbildungskraft der argentinischen Opernbesucher*innen geschuldet ist – die Opernfigur Carmen wird mit dem Staatspräsidenten Yrigoyen medial zu einer Figur vermenget – rückt die Imagination ins Zentrum dieser Filmproduktion auf eine ungekannte, radikale Weise. Auch hieraus erschließt sich, den Neologismus *Imagópera* anzuwenden, da das Imaginäre deutlich überwiegt. Ähnliche Eigenschaften konnten im Zuge der argentinischen Filmrezeption bestätigt werden: (Teil-)Reproduzierte französische Opern werden in vergleichbarer Form, bei der die Dualität der Figuren besonders augenfällig ist, von 1918 bis 1979 nur in Argentinien dargeboten, weshalb eine begriffliche Beihilfe, wie beispielsweise *Imagópera argenta*, *argentina* oder *criollista* nicht notwendig ist.

Die Wortschöpfung *Imagópera* setzt sich zusammen aus zwei Hauptwörtern „Imago“ und „Ópera“. Nach der Aufzeichnung der frühen Oper-Film-Beziehung Argentiniens ist wohl kaum eine Erklärung dafür notwendig, weshalb das Musikgenre Oper ein Bestandteil des Neologismus geworden ist. Allerdings erscheint das Wort „ópera“ hier nicht implizit aufgrund einer Anlehnung an den deutschen Begriff *Opernfilm*, sondern viel mehr, da es mit dem Auftakt der filmischen Einbeziehung der europäischen Oper in Argentinien zusammenhängt. Dabei wird die Re-Inszenierung der szenischen Opernkunst innerhalb der rioplatense Filmdiegese besonders augenfällig. Die Verwendung des Wortes „Imago“ bedarf allerdings noch einer detaillierteren Begründung, da es das Hauptwort Film ersetzt. Die etymologische Erklärung führt das Wort „Imago“ zurück auf die lateinische Wurzel: *imāgō*. Üblicherweise mit Bild übersetzt, wird *Imago* u. a. gleichgesetzt mit Kopieren oder Imitieren. Darüber hinaus erhält „Imago“ eine auffällige Bedeutung innerhalb der Biologie:

¹⁹⁴ Offenbar handelt es sich um animierte Katzen, die im Orchestergraben für Musik sorgen. Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 75.

¹⁹⁵ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258.

„final or adult stage of an insect,' 1797, from Latin *imago*, an image, a likeness,' from stem of *imitari*, to copy, imitate' (from PIE root *aim-, to copy'). ‚The name is due to the fact that such an insect, having passed through its larval stages, and having, as it were, cast off its mask or disguise, has become a true representation or image of its species.' [Century Dictionary].¹⁹⁶

Sich des Wortes „Imago“ als eine „true representation“¹⁹⁷ hinsichtlich einer Insekten-Entwicklung anzunehmen, deckt sich nicht nur mit der borgesianischen Konzeption von „Traducción“, die ein dynamisches, selbstständiges Werk darstellt, der eine textliche Entwicklung vorausgegangen ist, und sich zu einer literarischen „true representation“ erhebt, sondern geht zusätzlich einher mit der Auffassung Castoriadis', dass jedes Wesen, jede Welt einem steten Wandel ausgesetzt ist und sich ständig neu schöpft.¹⁹⁸ Zudem scheint diese Vorstellung eines heranreifenden Insektes zu der Idee eines sich entwickelnden Films hin zu einem ausgereiften medialen Produkt zu passen, das sich als bewegtes Bild definieren lässt. „Imago“ wird außerdem vom Duden als ein „im Unterbewusstsein vorhandenes [Ideal]bild einer anderen Person der sozialen Umwelt“¹⁹⁹ definiert. Obschon diese Dudendefinition bereits die Wortverwendung in der Psychologie anspielt, wird das Wort „Imago“ in der Tat auch in diesem Umfeld erwähnt und ab 1912 von Sigmund Freud über eine *Zeitschrift für Psychoanalytische Psychologie*²⁰⁰ offenkundig verwendet. Mitten in dieser Zeitperiode, als die freudsche Psychologie anfangs grenzüberschreitende Aufmerksamkeit zu erhalten²⁰¹, entsteht *La Carmen criolla* (1918). Zudem stuft Castoriadis „Imago“ keineswegs nur visuell ein²⁰², sodass in diesem Fall wiederum Analogien zum audiovisuellen Medium hergestellt werden können. Zudem trug die Auseinandersetzung mit Castoriadis' Hervorhebung zweier

¹⁹⁶ Vgl. Harper, Douglas: *Online Etymology Dictionary* (Stand: 2021) <https://www.etymonline.com>. [01.07.2021].

¹⁹⁷ Vgl., ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 14f.

¹⁹⁹ Vgl. Carstens, Olaf; Zentgraf, Dennis: *Duden* (Stand: 2021) <https://www.duden.de/rechtschreibung/Imago>. [28.07.2021].

²⁰⁰ Vgl. Freud, Sigmund: *Imago. Zeitschrift für Psychoanalytische Psychologie und ihre Grenzgebiete*. (Band 1). Reprint der Bände 1-23 (1912 - 1937). Hugo Heller Verlag. Wien 1912.

²⁰¹ Vgl. Sanfelippo, Luis; Cayo, Natalia: *Freud en Argentina: a 80 años de su fallecimiento*. Biblioteca Nacional. Buenos Aires 2019. Vgl. Sasturain, Juan: *Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Freud en Argentina. A 80 años de su fallecimiento* (Stand: 2019) <https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categoria1/freud-en-argentina>. [11.08.2021]. Vgl. Veiras, Nora: *Página/12* (Stand: 12.10.2019) <https://www.pagina12.com.ar/224989-una-vuelta-a-freud-en-80-anos>. [28.07.2021]. Vgl. Goldstein, Maria Gabriela: *Asociación Psicoanalítica Argentina* (Stand: k. A.) <https://www.apa.org.ar/APA/Historia>. [01.07.2021].

²⁰² Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 293.

unterschiedlicher Imaginations-Formen, die u. a. in der Veröffentlichung *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung* (2010) zum Ausdruck kommt, so wie das „imaginaire“ aus *L’imaginaire* (1940) des französischen Philosophen Jean Paul Sartre dazu bei, den Neologismus *Imagópera* herauszubilden. Und dass Oper und Film vor dem Hintergrund eines argentinischen „kulturellen Imaginären“²⁰³ fusionieren und es weiter ausbauen, führt fast gezwungenerweise zu einer Bezeichnung, die entsprechend anders ausfallen sollte, als europäische Bezeichnungen für Mischformen zwischen Oper und Film:

„Wenn wiederum der Film als ein besonders effektvolles Medium für die Arbeit am kulturellen Imaginären hervorgehoben wird, dann deshalb, weil das philosophische Anliegen, welches im Dienst einer nationalen Reflexion steht, auch durch die kinematische Selbstreflexivität gespiegelt wird.“²⁰⁴

Diese Form von Spiegelung, d. h. gegenseitiger Bedingung, zieht sich durch Castoriadis’ Werk, der dem gesellschaftlichen Imaginären und dem Individuum eine Korrelation attestiert.²⁰⁵ U. a. hat seine Unterscheidung zwischen „radikaler Imagination“ und „Imaginärem“ bzw. „Fiktivem“²⁰⁶ dazu geführt, dass die filmischen Darstellungen des Imaginären innerhalb der herangezogenen Filme besser beleuchtet werden konnten; z. B. um die besonderen Hauptmerkmale festzustellen und um die Originalität auszumachen, die *La Carmen criolla* (1918) auszeichnen. Während meistens das sogenannte *konventionelle* Imaginäre thematisiert werde, so Castoriadis – Castoriadis äußert sich fast despektierlich über Sartres konventionelles Imaginäres²⁰⁷ –, wird hier die These aufgestellt, dass der mediale duale Ausdruck der Figuren Carmen und Fausto in den argentinischen Filmbeispielen der „radikalen Imagination“ entspricht. Um besser nachvollziehen zu können, inwiefern letzteres mit den jeweiligen Figuren übereinstimmt, soll folgendes Zitat Castoriadis’ angeführt werden:

„Was [radikale] Imagination ist, und was sich über sie aussagen lässt, ist nicht ‚kohärent‘ im Sinne irgendeiner Logik oder Dialektik. Nicht nur, dass es nicht ‚klar‘ ist: die *phantasia* [radikale imagination], Korrelat von *phainesthai*, sich bei Lichte zeigen, verwandt mit *phaos* [Licht,

²⁰³ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Hollywood und das Projekt Amerika. Essays zum kulturellen Imaginären einer Nation*. Transcript Verlag. Bielefeld 2018, S. 9.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 28f. und 271f.

²⁰⁶ Vgl., ebd., S. 293.

²⁰⁷ Vgl., ebd., S. 16.

Lichtschein] [...], lässt sich nicht so einfach erkennen – geschweige denn, benennen (*apophainesthai*). Sie entweicht nach allen Seiten, verdichtet sich nicht zum *eidos*, ist nicht zusammenzuhalten (*concipere*, zu erfassen*, zu begreifen*).“²⁰⁸

In der Tat unterliegen Faust und Carmen einem steten Wandel, der sie unbestimmbar, unerfassbar und unbegreifbar macht, Eigenschaften, die übereinstimmen mit dem mythemischen Charakter romantischer Figuren, so wie der „radikalen Imagination“ Castoriadis'. Sonstigen Verfilmungen des Faust- und Carmen-Stoffs konnten nur selten adäquate Repräsentationen der Hauptfiguren nachgewiesen werden, die darauf abzielten, die oben genannten Eigenschaften sichtbar zu machen. Die argentinischen Filmvarianten haben dagegen Charaktereigenschaften sichtbar gemacht, die sich zwar „bei Lichte zeigen“²⁰⁹, aber „nicht so einfach [zu] erkennen“²¹⁰ geben. Castoriadis, der der „radikalen Imagination“ Bodenlosigkeit zuschrieb, hätte womöglich in diesen Faust- und Carmen-Repräsentationen ihre filmische Umsetzung gesehen, „car ce que l'art présente, ce ne sont pas les Idées de la Raison, mais le Chaos, l'Abîme, le Sans Fond, à quoi il donne forme.“²¹¹ Dies heißt ebenso, dass der Film als Kunstform die Fähigkeit besitzt, selbst dem Chaos bzw. der „radikalen Imagination“ eine Form zu geben und diese sichtbar zu machen²¹² – ebenso wie der Traum oder das Imaginäre vom Film sichtbar gemacht werden kann, obgleich sie sich ebenfalls jeglicher Festlegung entziehen.²¹³

Angesichts der Tatsache, dass Faust und Carmen zu den bekanntesten Figuren zählen, welche die westliche europäische Kultur hervorgebracht hat, bedenkt man dabei allein den

²⁰⁸ Vgl., ebd., S. 52.

²⁰⁹ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 52.

²¹⁰ Vgl., ebd.

²¹¹ Vgl. Castoriadis, Cornelius: *La culture dans une société démocratique*. Oktober - November 2000. Vgl. Lacoste, Thomas: *Le Passant Ordinaire*. (Stand: 2000 - 2001) <https://www.passant-ordinaire.org/revue/31-59.asp>. [01.07.2021]. Vgl. Karalis, Vrasidas: *Cornelius Castoriadis and Radical Democracy*. Brill Verlag. Leiden 2014, S. 126. Vgl. Holman, Christopher; McMahon, James: *From Power Over Creation to the Power of Creation: Cornelius Castoriadis on Democratic Cultural Creation and the Case of Hollywood*. Topia. University of Toronto (Vol. 33). Toronto 2015, S. 159 -164.

²¹² Vgl. Karalis, Vrasidas: *Cornelius Castoriadis and Radical Democracy*. Brill Verlag. Leiden 2014, S. 126: „As indicated by Cornelius Castoriadis, a work is artistic to the extent that it emerges through chaos and makes this chaos appear in the eyes of a collectivity. Therefore, it is a ‚window of society that gazes into the chaos and at the same time the form that it is given to that chaos.‘ Unlike religion, art veils nothing, on the contrary it opens human gaze towards chaos.“

²¹³ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 25.

Zeitraum, in dem sie allgegenwärtig sind, mag es verwundern, wie wenig über ihre Repräsentation im argentinischen Kino bzw. Raum geschrieben wurde. Angefangen mit *La Carmen criolla* (1918), manifestieren sich diese Figuren im argentinischen Raum auf eine duale Weise, die ihre undefinierbare bzw. unbegreifbare Eigenschaft zum Vorschein bringt. Dieses Phänomen ist u. a. zurückzuführen auf das „gesellschaftliche Imaginäre“²¹⁴ Argentiniens, das von einer „radikalen Imagination“ bedingt ist und mit ihr in einer Wechselbeziehung steht.

Die Ausgrenzung, welche der Stummfilm *La Carmen criolla* (1918), und diejenigen Filme, die das Imaginäre als Merkmal aufführen, im wissenschaftlichen Diskurs erfahren haben, deckt sich auf verblüffende Weise mit derjenigen Ausschließung, welche die „radikale Imagination“ bislang hinnehmen musste.²¹⁵ Die *Imagóperas*, die hier relevant sind, *La Carmen criolla* (1918), *El Fausto (Criollo)* (1922), *Carmen* (1943) und *El Fausto criollo* (1979), haben die Figuren Carmen und Faust nicht nur aus ihrem europäischen und ursprünglichen medialen Umfeld gelöst, sie haben den Figuren radikale mediale Veränderungen hinzugefügt, die hier im Einzelnen untersucht werden sollen. Sie wurden einem sozialhistorischen Kontext Argentiniens angepasst, d. h. deterritorialisiert, sodass es zu einem Bruch mit den europäischen und US-amerikanischen rezeptionsästhetischen Konventionen respektive Carmen- und Faust-Vorstellungen kommen musste. Jener hybriden Ästhetik, mit der die Figuren im Rahmen eines Imaginären in Erscheinung treten, und jener Ähnlichkeit mit der „radikalen Imagination“, möchte diese Analyse auf den Grund gehen.

03. Oper als transkulturelles Phänomen

Il est vraisemblable, que le principal crédit des miracles, des visions, des enchantements, et de tels effets extraordinaires, vienne de la puissance de l'imagination agissant principalement contre les âmes du vulgaire [du peuple], plus molles: On leur a si fort saisi la créance, qu'ils pensent voir ce qu'ils ne voyent pas.

²¹⁴ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 31: „Wir müssen erkennen, dass das gesellschaftlich-geschichtliche Feld nicht auf die traditionellen Seinsarten reduzierbar ist und dass wir die Werke, die Schöpfung dessen sehen, was ich das *gesellschaftliche Imaginäre* oder die *instituiende Gesellschaft* [...] nenne [...]“

²¹⁵ Vgl., ebd., S. 47.

Für die weitverbreitete Meinung, dass sich die lateinamerikanische Oper – die argentinische offenbar genauso wenig wie die brasilianische oder die mexikanische Oper – nicht gegenüber der europäischen Oper behaupten konnte²¹⁷, gibt es einige Anhaltspunkte, die zusammenfassend folgende Aussage beinhalten: unvorteilhafte politische Konditionen und die aus der Mode geratene Oper.²¹⁸ Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass es sich im Bereich der Literatur, insbesondere des Romans, offensichtlich anders zugetragen hat.²¹⁹ Nach Hahns Beobachtungen „entscheidet am Ende allein das Differenzbewusstsein“²²⁰, und deutet daraufhin, dass lateinamerikanische Autoren so eine eigene hispanoamerikanische Erzählliteratur schöpfen konnten. So evident wie dies auch für andere Sparten nachklingen mag, lässt sich diese Beobachtung nicht auf das lateinamerikanische Opernwesen anwenden, selbst wenn sich im lateinamerikanischen Bereich am Río de la Plata Bemühungen um kulturelle Selbstständigkeit beobachten ließen. Diese emanzipatorische Bestrebungen lassen sich an der besonderen Neigung messen, mit dem Adjektiv „criollo“ jegliche kulturelle Aneignung zu markieren. Es ist geradezu auffällig, mit welcher Häufigkeit die Ergänzung des Wortes „criollo“ (kreolisch), in bewusster Abgrenzung zu den Europäern, an der Seite vieler kultureller Ausdrucksformen Lateinamerikas auftritt: „Circo Criollo“, „Sainete Criollo“, „Fausto Criollo“, „Carmen Criolla“ usw. Dieses transkulturelle Phänomen lässt die Bestrebung nach „identidad nacional“ erst Recht als ein engagiertes Unterfangen erscheinen.

Die lateinamerikanische Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts ist mit bekannten Namen wie Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Julio Cortázar oder Jorge Luis Borges verknüpft und konnte über Amerika und Europa einen unvergleichbaren internationalen Bekanntheitsgrad erreichen. Ausschlaggebend dafür war der vorherige transkulturelle literarische Ausdruck:

²¹⁶ Montaigne, Michel de: „De la force de l’imagination“, in: Naya, Emmanuel; Reguig-Naya, Delphine; Tarrête, Alexandre (Hrsg.): *Essais de Michel de Montaigne*. Éditions Gallimards. Paris 2009, S. 245.

²¹⁷ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 684f.

²¹⁸ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 233.

²¹⁹ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 49ff.

²²⁰ Vgl., ebd., S. 57.

„Doch nur dort, wo die Transkulturation auch in der textuellen und intertextuellen Verhandlung zur Geltung kommt, wird jene Beobachtung des Eigenen im Fremden und des Fremden im Eigenen möglich, die den Weg für den internationalen Erfolg des hispanoamerikanischen Romans im 20. Jahrhundert ebnet.“²²¹

Wenngleich die „Beobachtung des Eigenen im Fremden und des Fremden im Eigenen“²²² sich auch in der Oper und später ebenfalls im Film ausdrückt²²³, konnte die lateinamerikanische Oper nicht darauf aufbauen eine selbstständige Durchschlagskraft zu entwickeln. Das lateinamerikanische Opernwesen konnte sich nicht ohne den französischen Einschlag weiterentwickeln.

Der französische Einfluss auf die lateinamerikanische Oper lässt sich u. a. daran messen, wie bedeutend die französische Literatur (u. a. Voltaire, Hugo, Dumas, Scribe) für die lateinamerikanische Literatur allgemein gewesen ist. So betrachtet war Frankreich im 19. Jahrhundert maßgeblich an der Entwicklung der Oper in Europa und in Lateinamerika beteiligt. Selbst die deutsche Oper des 19. Jahrhunderts – die den kontroversen Wagner als Opern-„Reformer“²²⁴ annahm – ist ebenfalls von der französischen Oper geprägt. Demnach ist die französische Einwirkung sehr viel weitläufiger und geht viel tiefer als bisher angenommen. Wagner, als *letzter* Vertreter des deutschen Opernwesens, orientierte sich ebenfalls an dem französischen Genre der „Grand Opéra“, und überhaupt an der romantischen Ästhetik, wie Nietzsche argumentierte²²⁵:

„Was endlich Richard Wagner angeht: so greift man mit Händen, nicht vielleicht mit Fäusten, dass Paris der eigentliche B o d e n für Wagner ist [...]. [...] Die Thatsache [sic!] bleibt für jeden Kenner der europäischen Cultur-Bewegung [sic!] nichtsdestoweniger gewiss, dass die französische Romantik und Richard Wagner auf's Engste zu einander gehören.“²²⁶

²²¹ Ebd.

²²² Vgl., ebd.

²²³ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 107f., 119f. und 146f.

²²⁴ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 452: „Richard Wagner ist nämlich nicht nur der größte Reformator in der Geschichte der Oper gewesen. Er markiert die große Wendemarke in der Kulturgeschichte der Neuzeit insgesamt [...]“

²²⁵ Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Nietzsche contra Wagner“, in: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart 2013, S. 154.

²²⁶ Ebd.

Deutlich geht hier der thematisierte französische Einfluss aus Nietzsches emotional geladener Auseinandersetzung mit Wagner hervor, der wohl wie kaum ein anderer Philosoph eine direkte Konfrontation mit dem deutschen Komponisten suchte. Wenn man nun seiner Auffassung über die Verbindung von französischer Romantik und den Opern Wagners Glauben schenkt, dann ist in diesem Sinne auch Wagners Oper *Rienzi* (1842) zu begreifen, der ihm den ersten Durchbruch bescherte.²²⁷ Diese Tatsache kann auch der Musikwissenschaftler Egon Voss nicht bestreiten, obgleich er *Rienzi* (1842) einen italienischen Stil zuschreibt: Wagner hätte Zeit seines Lebens die Liebe zu Bellini nicht aufgegeben.²²⁸ Hiergegen muss angemerkt werden, dass selbst Bellini von wesentlichen Elementen der französischen Romantik beeinflusst war.²²⁹ Die Behauptung, dass der französische Stil im Sinne der „Grand Opéra“ in vielen Opern Wagners wie z. B. im *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843) und *Tannenhäuser* (1845) zum Ausdruck kommt²³⁰, setzt sich in der Literatur- und Musikwissenschaft durch und legt den Schluss nahe, dass er u. a. von der französischen Romantik beeinflusst war. Nietzsche war zudem davon überzeugt, dass hier ein gegenseitiger Einfluss stattgefunden habe: „[...] je mehr sich die französische Musik nach den Bedürfnissen der ‚âme moderne‘ gestaltet, umso mehr wird sie wagnerisieren, – sie thut [sic!] es schon jetzt genug.“²³¹ Dies möchte nahelegen, dass auch Lateinamerika im Umkehrschluss, zumindest unbewusst, Einfluss auf das Denken, die Schreibweise und ferner auf das psychosoziale Bewusstsein der Europäer genommen hat. So wäre nicht auszuschliessen, dass die europäischen Opernwerke ebenso lateinamerikanische Bestandteile aufgenommen haben, die sich u. a. auf ihre Opern-Ästhetik auswirkten, worauf noch deutlicher eingegangen werden soll.

²²⁷ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 468.

²²⁸ Vgl. Voss, Egon: *Richard Wagner.* C.H. Beck Verlag. München 2012, S. 40.

²²⁹ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 247.

²³⁰ Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Solte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft.* (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 114. Vgl. Amos, Thomas: „Tanz/Traum. Das Ballet in Richard Wagners Tannhäuser“, in: Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater.* (Band 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 396f.

²³¹ Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Nietzsche contra Wagner“, in: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner.* Philipp Reclam Verlag. Stuttgart 2013, S. 154.

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts steht die Entwicklung eines französischen Musikstils im Fokus, um den sich besonders die Franzosen Auber, Berlioz, Gounod und Bizet eifrig bemühten. Das sorgte für Unruhe u. a. auch im Opernwesen, welche von der ungeschulten Presse bzw. den Musikkritikern noch obendrein geschürt wurde²³²:

„Für die Arbeitsmethode der durchschnittlichen französischen Presse zu Bizets Zeit ist diese Darstellung freilich noch schmeichelhaft, und es ist bezeichnend, wie es Gounod erging, dem Komponisten, der aus ähnlicher Situation heraus wie Bizet versuchte, die französische Oper fortzuentwickeln.“²³³

Selbst die Nicht-Franzosen wie z. B. Rossini, Wagner, Verdi oder Offenbach sorgten für die weltweite Verbreitung eines französischen Stils, der eng mit einem romantischen Ideal verbunden ist. Auch über sie erstreckt sich der weitläufige französische Einfluss bis nach Lateinamerika²³⁴ – in der Tat konnten unzählige unterschiedliche Opernproduktionen noch vor dem 20. Jahrhundert in Lateinamerika aufgeführt werden, denen ein französischer Einfluss nachgewiesen werden kann. Beispielsweise konnten dem „antiguo Teatro Colón“ seit seiner Gründung im ersten Jahr fünfzehn Opern nachgewiesen werden, „*La Traviata, El Trovador, Rigoletto, La Cenicienta, Norma, El barbero de Sevilla, El juramento, Ernani, Nabucco, Lucrecia Borgia, Macbeth, La favorita, Safo, Torcuato Tasso y Don Sebastiano*“²³⁵, an denen sich zwar deutlich das Italienische zu erkennen gibt, wenngleich viele von ihnen bereits von einem französischen Stil beeinflusst waren. Schliesslich sollte die *Faust*-Aufführung von 1866 zu einer literarisch evozierenden und simulierenden Systemerwähnung in Argentinien anregen, wenngleich auch diese noch in ihrer italienischen Fassung zu vernehmen war. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass weitere französische bzw. von der französischen Ästhetik bestimmte Opernbeispiele dazu angeregt haben, Systemerwähnungen innerhalb anderer

²³² Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 62: „Mit nur wenigen bemerkenswerten Ausnahmen [...] wurde bei den meisten Kritikern ihre Voreingenommenheit nur noch von der Unkenntnis der technischen und historischen Gegebenheiten der Musik übertroffen (Musikgeschichte und Musikästhetik waren erst seit 1871 Lehrfach am Conservatoire). Vielleicht hing dies mit der unverhohlenen Verachtung zusammen, die die führenden französischen Literaturkreise um die Jahrhundertmitte der Musik und denen, die sie ausübten, entgegenbrachten [...].“

²³³ Ebd., S. 62.

²³⁴ Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 78. Vgl. Cetrangolo, Aníbal Enrique: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 32 und 53f.

²³⁵ Vgl. Sabugo, Mario; Molinos, Rita: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Ministerio de Desarrollo Urbano. Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2011, S. 23f.

Medien, wie beispielsweise Literatur, Musik, Theater sowie Film, im lateinamerikanischen Raum zu provozieren. Anhand der Opernaufführungen (s.A.) dürfte kein Zweifel mehr bestehen, dass diese Auswahl europäischer Opernkomponisten, eine beachtenswerte Verbreitung ihrer Opernwerke in Lateinamerika des 19. Jahrhunderts erfahren haben. Vor allem manifestiert sich im lateinamerikanischen Raum ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse für jene Opern, die in Paris komponiert wurden. Werke von Offenbach, Gounod oder Massenet wurden in den Metropolen Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo oder Santiago de Chile extrem populär. Die Komponisten waren die Stars am „klassischen“ Musik-Firmament Lateinamerikas geworden. In diesem Kontext gilt es, die Besonderheit Offenbachs hervorzuheben: Zum einen konnte er als Erneuerer der „Opéra-Comique“ in die Musikgeschichte eingehen, zum anderen hat er dazu beigetragen, dass sich eine neue Opernform international durchsetzen konnte: die „Operette“. Darüber hinaus ist festzustellen, dass Offenbach mit seinem genuinen Werk zum ersten „Operetten“-Star in Lateinamerika aufgestiegen ist (s.A. Abb. 4).²³⁶ Dennoch ist Offenbachs Musikgeschichte bezüglich Lateinamerika von der Musikwissenschaft relativ unberücksichtigt geblieben. Selbst Kracauer, der die bisher umfangreichste Offenbach-Biographie veröffentlicht hat, verhilft dieser lateinamerikanischen Sensation nicht zum Ausdruck. Weshalb ein Komponist, dessen Werke die europäischen Bühnen dominierte und dessen musikalisches Schaffen die Musikhäuser in Lateinamerika beeindruckte, so selten mit Lateinamerika in Verbindung gebracht wird, bleibt zu untersuchen. Dass in Lateinamerika die „Operette“ beliebt war und neben der spanischen Zarzuela häufig im Rahmen der gleichen Veranstaltung anzutreffen war, ist dagegen bekannt.²³⁷ Inwiefern Offenbach zur Bühnentauglichkeit der „Operette“ in Lateinamerika beigetragen hat, scheint der Forschung bislang eine nicht diskussionswürdige Fragestellung zu sein. Bisher wurde im Rahmen der europäischen Musik-, Literatur- und Kulturwissenschaft kein ernstzunehmender Versuch unternommen, herauszufinden, wie sich Offenbach zu seinem lateinamerikanischen Erfolg positionierte. Um zu bestimmen, inwieweit Offenbach die Gattungen „Opéra-Comique“, „Opéra Lyric“ bzw. „Grand Opéra“ – man denke an *Les Contes d'Hoffmann* (1881) – in Lateinamerika geprägt hat, fehlt jegliche

²³⁶ Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 78: „En el Teatro de la Victoria desarrollaron sus actividades durante bastante tiempo las compañías líricas francesas, dedicadas a la interpretación de operetas, particularmente de las de Offenbach.“

²³⁷ Vgl., ebd; Vgl. Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 – 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989, S. XXXVif.

Untersuchung.²³⁸ Dagegen ist sein Aufenthalt in den USA bzw. in New York und Philadelphia 1876 gut dokumentiert.²³⁹ Signifikant ist, dass sich die südamerikanische Presse über seinen Aufenthalt in US-amerika äußerte.²⁴⁰ Dessen ungeachtet kann immerhin angenommen werden, dass Offenbach spätestens mit der Einladung nach Nordamerika bewusst geworden sein mag, welche seiner Opern bzw. „Operetten“ in Lateinamerika bereits aufgeführt wurden. Zudem legt der exotische lateinamerikanische Einschlag seines Opern-Schaffens nahe, dass er die lateinamerikanische Rezeption seiner Opernwerke verfolgt haben dürfte. Während Offenbachs erste „Operetten“ im „Teatro de la Victoria“ der Stadt Buenos Aires in den 60ern des 19. Jahrhunderts geboten wurden, soll sich Europa an dem Genre der „Offenbachiade“²⁴¹ erfreut und Nietzsche in ihnen die „supremste Form der Geistigkeit“²⁴² erkannt haben.²⁴³ Der Ruf der Opernhäuser am Río de la Plata²⁴⁴ erreichte in der selben Zeit das europäische Festland. Überdies gelangten immer mehr Argentinier nach Paris, um Musikkomposition zu studieren, sodass man sich mit hoher Wahrscheinlichkeit darüber austauschte, welche europäische Oper in Lateinamerika angesagt war. So betrachtet, ist es weniger eine Annahme als vielmehr eine Gewissheit, dass Offenbach darüber informiert war, wie es um seine Opernwerke in Lateinamerika stand.

Der andere Komponist, der sich sehr an der französischen Opernform „Grand Opéra“ orientierte und der nach und nach Lateinamerika in seinen Bann zog, vor allem mit der sogenannten „trilogia popolare“²⁴⁵, d. h. *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) und *La Traviata* (1853), war Giuseppe Verdi. Nicht nur die spanischsprachigen Länder Lateinamerikas wie beispielsweise Argentinien, Chile, Uruguay oder Mexiko, sondern auch Brasilien wurden von Verdis Musik elektrisiert. Es fehlen allerdings ebenfalls eindeutige Belege dafür, ob Verdi den Erfolg seiner Opern in Lateinamerika verfolgte. Dass Verdi das Opernwesen Lateinamerikas wahrnahm, lässt sich nur insofern annehmen, da er dafür bekannt war, eifrig erfahren zu

²³⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. (Band 8). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2005, S. 334ff.

²³⁹ Vgl., ebd.

²⁴⁰ Vgl. O. V.: „A liberdade nos Estados Unidos“, in: *O Apostolo* (25.11.1877), S. 3.

²⁴¹ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. (Band 8). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2005, S. 190.

²⁴² Ebd., S. 191.

²⁴³ Vgl., ebd., S. 182f.

²⁴⁴ Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 78f.

²⁴⁵ Vgl. Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi*. Insel Verlag. Berlin 2015, S. 119.

wollen, wie das Publikum seine Opern annahm.²⁴⁶ Zweifelsohne hat er sich Zeit seines Lebens mit Musik auseinandergesetzt, sodass sein wachsender Ruhm auf dem neuen Kontinent²⁴⁷ auf ihn eine Wirkung gehabt haben muss, ähnlich wie sein Lebensgefährte Offenbach – dagegen haben heutige Datenabgleiche ergeben, dass Wagner die Aufführungen seiner Opern auf dem lateinamerikanischen Südkontinent nicht mehr zu seinen Lebzeiten erleben konnte.²⁴⁸ Mit Blick auf zwei Verdi-Opern, die relativ bald nach der europäischen Premiere in Lateinamerika aufgeführt wurden und eine außergewöhnliche Beliebtheit in Lateinamerika erfuhren, ist davon auszugehen, dass Verdi dies nicht unberührt ließ:

„[...] resulta nítida la inmediatez temporal entre la fecha del estreno mundial y la presentación argentina, lo que significa que los artistas que llegaron a Argentina fueron puentes directos con la fuente, el compositor.“²⁴⁹

Zu dem Zeitpunkt, als Verdis Opern den lateinamerikanischen Kontinent anfangen zu erobern, hatte er gerade die mittlere Lebensreife erreicht; dabei befand er sich auf dem Höhepunkt seines Muskschaffens. Zudem soll es auch ihm möglich gewesen sein, dem 1857 eröffneten „Teatro Colón antiguo“²⁵⁰ und den in Argentinien niedergelassenen italienischen Kollegen*innen neue Musikpartituren oder -korrekturen zügig zukommen zu lassen; so suggerieren es zumindest Cetrangolos Forschungen. Dass seine Opern für die Eröffnung vieler lateinamerikanischer Opernhäuser herangezogen wurden, allen voran die Oper *Ernani* (1844) und die Oper *Aida* (1871), legt dies zumindest nahe²⁵¹ und unterstreicht die italienische Dominanz im Rahmen des Opernwesens in Argentinien. Dabei ist der französische Einfluss, ganz im Stile der Pariser Opern, nicht aus Verdis Werk wegzudenken. Verdi, der mit seinen Opern die Opernbesucher*innen der Mittel- und Oberschicht Lateinamerikas verzückt hat, bediente den Stil der „Grand Opéra“, den er in Paris vor allem Meyerbeer zu verdanken hatte²⁵². Selbst wenn viele seiner Opern erst mit einer italienischen Fassung den Weltruhm

²⁴⁶ Vgl., ebd., S. 243, 248f. und 261f.

²⁴⁷ Vgl. Cetrangolo, Aníbal Enrique: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 59f.

²⁴⁸ Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar/> [18.05.2021]; Vgl. O. V.: *Governo do Rio de Janeiro. Secretaria de estado de cultura. Museus* (Stand: k. A.) <https://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. [01.07.2021]; Vgl. Cruz España, Isidora: *Centro DAE. Municipal de Santiago. Opera Nacional de Chile. Catálogo* (Stand: 2016) <https://www.centrodae.cl/> [28.07.2021].

²⁴⁹ Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 60.

²⁵⁰ Vgl., ebd., S. 100.

²⁵¹ Vgl., ebd.

²⁵² Vgl. Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi*. Insel Verlag. Berlin 2015, S. 181 - 185.

erlangten, ist die Urfassung häufig auf Französisch verfasst und im Sinne der französischen „Grand Opéra“ konzipiert worden. *Don Carlos* (1867) gibt das prominente Beispiel von einer derartigen „Verfälschung“²⁵³ ab:

„[...] la présence de Don Carlo est plus surprenante. A noter, toutefois, qu’il s’agit toujours de la version italienne et non de la version française originale, ce qui souligne à quel point le grand public associe Verdi à l’Italie et méconnaît sa dimension cosmopolite.“²⁵⁴

Dass Verdis Opern direkt mit Italien in Verbindung gebracht werden, hat vielmehr mit der italienischen Entwicklung eines Nationalstaats bzw. -bewusstseins zu tun, als mit Verdis eigenen Überzeugungen.²⁵⁵ Fast wirkt es so, als hätte Italien den Namen Verdis nutzen wollen, um den Konkurrenten Frankreich abzuschütteln. Warum sollte Italien nicht allen Grund haben, auf einen italienischen volksnahen Komponisten stolz zu sein, der während seiner gesamten musikalischen Laufbahn Erfolge gefeiert hatte? Während andere Werke italienischer Komponisten für die Bühne umgesetzt wurden, erreichte wohl kaum ein zweiter italienischer Komponist nach ihm einen vergleichbaren Weltruhm, wenngleich sie sich diesen von der Stadt Paris versprochen. Demnach blieb das französische Opern-Konstrukt auch für die nachkommende Generation italienischer Komponisten ausschlaggebend.

In Lateinamerika des 19. Jahrhunderts galt Gounod eine Zeit lang als unangefochtener französischer Opernkomponist. Er war mit der Oper *Faust* (1859) unbestreitbar weltbekannt geworden.²⁵⁶ Auch in diesem Werk manifestiert sich eine romantische Ästhetik, die mehr dem französischen Volk und dessen Kultur angepasst ist, als die Goethe-Grundlage vermuten lässt, wie die deutsch-französische Literaturwissenschaftlerin Claude Paul gezeigt hat.²⁵⁷ So verbreitete sich auch über diesen Weg eine französische Ästhetik auf lateinamerikanischem

²⁵³ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag, Kassel 1991, S. 643.

²⁵⁴ Vincent, Delphine: *Verdi on screen.* Editions L’Age d’Homme. Lausanne Suisse 2015, S. 141.

²⁵⁵ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag, Kassel 1991, S. 629, 645 und 682f. Vgl. Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi.* Insel Verlag, Berlin 2015, S. 271f: „[...] am Morgen dieses Tages [27. Januar] starb Giuseppe Verdi. [...] Fast alle Geschäfte in Mailand schlossen ‚wegen nationaler Trauer‘ für alle drei Tage [...]. [...] Verdis Name und sein Werk standen für dieses Land [Italien].“

²⁵⁶ Vgl. Paul, Claude: „L’Allemagne et les Allemands dans le *Faust* de Gounod. Une projection en miroir de la société française du Second Empire“, in: Dumas, Catherine ; Zieger, Karl (Hrsg.): *L’autre au miroir de la scène.* P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2012, S. 176: „L’opéra franchit alors les frontières de l’hexagone et , en l’espace de dix ans, conquiert d’abord l’Europe, puis l’Amérique et l’Australie.“

²⁵⁷ Vgl. Paul, Claude: „L’Allemagne et les Allemands dans le *Faust* de Gounod. Une projection en miroir de la société française du Second Empire“, in: Dumas, Catherine ; Zieger, Karl (Hrsg.): *L’autre au miroir de la scène.* P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2012, S. 176.

Boden. Ziemlich bald nach dessen Aufführung im „Teatro Colón antiguo“ zog dieses berühmte Opernwerk die Aufmerksamkeit eines Vertreters der gauchesken Literatur auf sich: Estanislao del Campo. Auffallend ist, wie auch er sich mit Hilfe des *Faust*-Stoffs in Argentinien und darüber hinaus hervortun konnte. Er wurde von Gounods lyrischer Oper im ersten „tiatro de Colón“²⁵⁸ in Buenos Aires zu einem Gedicht inspiriert, welches in der Tradition der gauchesken Literatur steht. Diese „poesía gauchesca humorística“²⁵⁹ geht schließlich mit dem Titel *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera* (1866) in die argentinische Literaturgeschichte ein und zählt bis heute zu den bedeutendsten Überlieferungen der argentinischen Literatur.

Das argentinische Kino des 20. Jahrhunderts hat Filmemacher hervorbracht, welche sich an diesem argentinischen *Fausto* (1866) filmisch versuchen sollten; die Stummfilm- und Tonfilmperiode haben das Werk und Del Campo entsprechend gewürdigt, worauf das sechste und siebte Kapitel ausführlicher eingehen werden. Von der deutschen Grundlage des *Urfaust* (1772 - 1775), angefangen mit dem historischen Johann Georg Faust (1480 - 1541) bis zur Entstehung des ersten argentinischen Films, führte der Weg von Deutschland nach Frankreich und dann über die französische Oper *Faust* (1859) zum gauchesken Werk *Fausto* (1866) von Del Campo. So betrachtet mussten über vier Jahrhunderte vergehen, ehe diesbezüglich die erste lateinamerikanische filmische Umsetzung *El Fausto (Criollo)* (1922) zu Stande kommen konnte.

In Anbetracht des unvergleichbaren Siegeszugs der Oper *Carmen* (1875) auf der Leinwand des frühen europäischen wie US-amerikanischen Films ist die filmische Umsetzung jener abgeänderten „Opéra-Comique“ offensichtlich auch für die lateinamerikanische Filmszene interessant geworden. Indes ist die Oper Bizets erst im frühen 20. Jahrhundert für die Opernhäuser in Lateinamerika attraktiv geworden. Valle, der die erste filmisch animierte Anspielung auf *Carmen* (1875) wagte, stellte damit die erste filmische Auseinandersetzung mit einem französischen Opernstoff in Argentinien vor; argentinische Satire und französische „Opéra-Comique“ kondensieren 1918 zum ersten Mal zu einem Bild. So ist zu konstatieren, dass verschiedenste französische Operngattungen, „Grand Opéra“, „Opéra lyrique“, „Operette“ und jene „Opéra-Comique“ Bizets, die lateinamerikanische Kulturszene zwar

²⁵⁸ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires 1969 [1866], S. 23.

²⁵⁹ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 81.

aufgemischt haben, obschon allen voran die „Opéra Lyrique“ durch *Faust* (1859) und die „Opéra-Comique“ durch *Carmen* (1875) für unvergleichbare filmische „Adaptationen“ bzw. „Transformationen“ in Argentinien gesorgt haben.

03.1 Lateinamerikanische Exotik im Opernhaus

Der Mythos ist im Wesentlichen eine Methode der Gesellschaft, die Welt und ihr eigenes Leben in der Welt mit Bedeutungen zu versehen – eine Welt und ein Leben, die ansonsten offenkundig bedeutungslos wären.

Cornelius Castoriadis²⁶⁰

Die Entdeckung (Latein)Amerikas im Jahr 1492 durch den italienischen Seefahrer Cristoforo Colombo, hatte die Weltwahrnehmung grundlegend verändert. Sie markiert den Beginn einer neuartigen Fremdzuschreibung und veranlasste neue identitätsstiftende Strategien²⁶¹: „[...] c'est bien la conquête de l'Amérique qui annonce et fonde notre identité présente [...]“²⁶² Daraus resultierte eine Auseinandersetzung mit dem Imaginären, die bei keiner anderen Völkerbegegnung so intensiv beobachtet und textlich festgelegt wurde. Da „de présages“²⁶³ dieser weltveränderten Begegnung sowohl den indigenen Kulturen Lateinamerikas als auch dem Seefahrer Colombo nachgewiesen wurde²⁶⁴, muss von einer vorprogrammierten, fantasiereichen, bildererzeugenden Kraft ausgegangen werden, die das „reale“ Bild des jeweiligen Anderen schon im Vorfeld veränderte. Dass in diesem Zusammenhang der „Homo Imaginans“ für Lateinamerika eine bedeutende Rolle spielen sollte, wie Lapoujade nachgewiesen hat, kann daraus geschlossen werden.²⁶⁵

²⁶⁰ Castoriadis, Cornelius: *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Editions AV. Lich 2010, S. 34.

²⁶¹ Vgl. Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1985, S. 40.

²⁶² Vgl., ebd., S. 14.

²⁶³ Vgl. Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Éditions du Seuil. Paris 1982, S. 80.

²⁶⁴ Vgl. Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1985, S. 23, 69, und 106f.

²⁶⁵ Vgl. Lapoujade, María Noël: *Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana*. Revista de Filosofía. Universidad Nacional Autónoma de México. México D. F. 2004.

Die Überlieferungen, welche die *Conquista* des „neuen“ Kontinentes beschreiben, werden schon bald zu einer wichtigen Inspirationsquelle für Schriftsteller*innen und Komponist*innen in Europa, die im Opernwesen triumphieren wollten. Die europäischen *Helden* der Seefahrt über den Atlantik, die am häufigsten zu den Hauptfiguren europäischer literarischer Gattungen wurden, sind Cristoforo Colombo, Hernán (Fernando) Cortés und Francisco Pizarro.²⁶⁶ Schliesslich ist es die Eroberung Mexikos, welche im 18. Jahrhundert „am häufigsten auf der Opernbühne [um]gestaltet wird“²⁶⁷; vor allem in Italien rückt dieser Eroberungsausschnitt ins Zentrum des Bühnengeschehens, bei dem das Treffen zwischen dem „conquistador“ Hernán Cortés und dem Aztekenherrscher Mo(n)tezuma fokussiert wird. Die deutsche Literaturwissenschaftlerin Verena Dolle formuliert, dass die Beliebtheit für das Sujets u. a. mit dem „Interesse für exotische Stoffe“²⁶⁸ und der „Darstellung des (vermeintlich) guten Wilden [Mo(n)tezuma]“²⁶⁹, zusammenhängt. Ferner weist sie daraufhin, dass das Libretto von Girolamo (Luigi) Guisti die Grundlage und Voraussetzung dafür war, dass die Begegnung zwischen dem „Aztekenkaiser“²⁷⁰ und dem „Conquistador“ ein Publikum finden konnte und die Opernbühnen im 18. Jahrhundert von nun an faszinieren sollte:

„Die aufgeklärte europäische Welt – und auch ihre Oper – wurden im 18. Jahrhundert von einem wahren Amerika-Fieber erfasst. Damals, zwischen 1733 und 1831, kamen mehr als Dutzend solcher Werke zur Aufführung, die Themen und Helden der Neuen Welt zum Inhalt hatten.“²⁷¹

Indes der Stoff über die Begegnung Mo(n)tezumas und Cortés im Mittelpunkt eines „Amerika-Fiebers“ im 18. Jahrhundert und darüber hinaus stand, zog schon seit dem 16. Jahrhundert ein anderer Stoff immer mehr Aufmerksamkeit auf sich. Dieser hatte stattdessen die „conquista“ Perus durch Fernando Pizarro zum Inhalt. In Hinsicht auf die Dolle-Analyse vermischten anerkannte Gelehrte und Schriftsteller*innen, wie beispielsweise Michel de Montaigne, Marin Le Roy de Gomberville und John Dryden, „die Ereignisse der Eroberung

²⁶⁶ Vgl. Dolle, Verena: „Hernán Cortés, Eroberer von Mexiko.“, in: Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. (Band 5). Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2007.

²⁶⁷ Vgl., ebd., S. 65f.

²⁶⁸ Vgl., ebd.

²⁶⁹ Vgl., ebd.

²⁷⁰ Vgl., ebd.

²⁷¹ Vgl. Piethe, Marcel: *Friedrich der Große und Montezuma* (Stand: 2017) <https://www.maulbeerblatt.com/alles/friedrich-der-grosse-und-montezuma>. [27.04.2021].

Perus und Mexicos, und damit auch die spanischen Gräueltaten miteinander.“²⁷² Signifikant wird schließlich die szenische Darstellung dieses Halbwissens, wenn man bedenkt, wie viel Einfluss das Medium Oper, zumindest zu diesem Zeitpunkt, auf das kollektiv Imaginäre hatte:

„[...] Oper beeinflusst und prägt natürlich, wie andere kulturelle und literarische Produkte auch, das Imaginäre einer Gruppe und ihre kollektive Erinnerung. Zudem ist der performative Aspekt der Oper, in der ein Treffen, eine Begegnung, nachgespielt, in Szene gesetzt wird, in seiner Suggestionskraft nicht zu vernachlässigen und unter Umständen stärker und wirkmächtiger als ein im Stillen und einzeln gelesenes Buch. Außerdem erreicht Oper durch ein Vielzahl von Aufführungen ein großes – bürgerliches bzw. aristokratisches – Publikum.“²⁷³

So gesehen, dürfte sich der größte Teil der Bevölkerung mit verschobenen Bildern abgefunden haben, welches das Bild des Fremden in unermäßigem Maße prägen sollte und das Volk dazu anregte bzw. drängte in leichtsinnige Handlung überzugehen.

Augenfällig ist auch die fremdbestimmende Tendenz der französischen Oper Lullys, die in Frankreich im 17. Jahrhundert damit begonnen hatte, Musik als Zeichensystem für das Fremde zu nutzen, obschon sich Lateinamerika für die französische Oper noch nicht dafür anbot, sondern das Feindbild Spanien und Italien, wodurch die späteren, d. h. im 19. Jahrhundert aufkommenden, dominanten, exotischen Topoi der französischen Opernbühnen von dieser Alteritätsinszenierung vorausgedeutet wurden:

„[...] das Anderssein Armides [Hauptfigur der Oper *Armide* (1686)], drückte Lully durch die Wahl der Passacaille für seine Szene aus. [...] Die Passacaglia kam ursprünglich aus Spanien und wurde Anfang des 17. Jahrhunderts vor allem in Italien populär. In Frankreich etablierte sie sich erst später im 17. Jahrhundert und trug dabei wohl immer die Konnotation des Fremden, des Anderen mit sich.“²⁷⁴

Nach dieser Betrachtung, deckt sich das Fremde auf der französischen Bühne noch unmittelbar mit dem Bild des Feindes, das im Laufe der Jahrhunderte Variationen durchläuft, da das Fremde zunehmend das Bild der Metropolen, wie beispielsweise Paris, prägte. Jean Philippe Rameau, bedeutendster französischer Komponist unter Ludwig XV., lieferte im Jahr

²⁷² Vgl. Dolle, Verena: „Hernán Cortés, Eroberer von Mexiko.“, in: Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. (Band 5). Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2007, S. 62.

²⁷³ Vgl., ebd., S. 66f.

²⁷⁴ Vgl. Schulze, Hendrik: *Terpsichore, Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV.* (Band 7). Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 296 und 297.

1735 – die Entdeckung des „neuen“ Kontinentes lag mittlerweile zweieinhalb Jahrhunderte (243 Jahre) zurück – eine Balletoper, die eine erste, auffällige für den Hof konzipierte französische musikalische Auseinandersetzung mit dem lateinamerikanischen Kontinent in der „Académie Royal de Musique“ war: *Les Indes Galantes* (1735). Hier konnte sich zur Abwechslung Peru als Schauplatz vor Mexiko durchsetzen, wobei die lateinamerikanischen Sujets hier nur eine Nebenrolle spielen sollten und zeitgleich eine „stereotype Sichtweise“²⁷⁵ offenlegen. Dennoch zählt diese Balletoper bis heute zu Rameaus berühmtesten Bühnenwerken. Eine etwas ausführlichere Auseinandersetzung mit der Neuen Welt beginnt in Frankreich mit Voltaires Tragödie *Alzire ou les Américains* (1736)²⁷⁶ – in diesem Fall wurde wieder einmal Peru als Handlungsort herangezogen und nach dem Zeitgeist der Aufklärung konzipiert. 1736 in der „Comédie Française“ uraufgeführt, soll dieser Theaterstoff des Aufklärers Voltaire womöglich Friedrich den Großen zur Aufführung der Oper *Montezuma* (1755) inspiriert haben, wie heutige Forschungen nahelegen.²⁷⁷ Das teilt u. a. auch der Historiker Marcel Pieth mit seinen Leser*innen und ergänzt: „In gewisser Weise ist ihm [Friedrich der Große] die Oper ein Programm und die poetische Legitimation seines politischen Handelns.“²⁷⁸ Damit erinnert zwar sein Handeln an die Funktion der Tanzvorführungen von (unter) Ludwig XIV., der durch die Vermengung von künstlerischer Praxis und Politik, seine politische Position klarstellte und Absichten mitteilte, mit der Intention, seine Macht zu verfestigen²⁷⁹, allerdings erhält hier das Fremde nicht mehr die Konnotation des Feindes. Während sich hier eine französische Vorstellung des „bon sauvage“²⁸⁰ auf den preussischen Herrscher übertrug, obschon sich in der preussischen Variante eine vergleichbare verschobene Fremdbestimmung eines „nicht ganz kultivierten Mexikaners“²⁸¹ äußert,

²⁷⁵ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 24.

²⁷⁶ Die Tragödie Voltaires diente im 19. Jahrhundert Verdi als Grundlage für seine in Neapel uraufgeführte Oper *Alzira* (1845). Vgl. Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi*. Insel Verlag. Berlin 2015, S. 56.

²⁷⁷ Vgl. Pieth, Marcel: *Friedrich der Große und Montezuma* (Stand: 2017) <https://www.maulbeerblatt.com/alles/friedrich-der-grosse-und-montezuma>. [27.04.2021].

²⁷⁸ Vgl., ebd.

²⁷⁹ Vgl. Schulze, Hendrik: „Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual“, in: Salmen, Walter (Hrsg.): *Terpsichore. Tanzhistorische Studien*. Georg Olms Verlag. Hildesheim. Zürich. NY 2012, S. 95f.

²⁸⁰ Vgl. Maehder, Jürgen: „Die Darstellung der Eroberung Mexikos im Übergang von der Opera seria des Settecento zur Oper des Empire“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 166.

²⁸¹ Vgl. Pieth, Marcel: *Friedrich der Große und Montezuma* (Stand: 2017) <https://www.maulbeerblatt.com/alles/friedrich-der-grosse-und-montezuma>. [27.04.2021].

wechselt der Schauplatz einmal mehr zu Peru durch das Aufkommen des durchsetzungsfähigen französischen Romans.

Mit dem europaweit erfolgreichen französischen Roman *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777) von Jean-Francois Marmontel rücken die Verhandlungen zwischen Cortés und Mo(n)tezuma zu Gunsten Pizarros und Perus in den Hintergrund. Hierdurch erhält das lateinamerikanische Fremde einen neuen Fokus, der in Europa den Exotismus anregte.²⁸² Das 18. Jahrhundert schließt mit einer *ersten Phase* einer Exotisierung Lateinamerikas, zur Zeit der europäischen Aufklärung ab, auf der eine *zweite Phase* folgte, die zwar in ähnlicher verschobener Form das lateinamerikanische Fremde inszenierte, für dessen Verbreitung allerdings im besonderen Maße das napoleonische Frankreich sorgen sollte, da die Stadt Paris zum kulturellen Zentrum fungierte und nun über Alterität meinte bestimmen zu können. So soll dem wissenschaftlichen Orientalismus eine wissenschaftliche *Altamerikanistik* gefolgt sein.²⁸³ Die Oper Frankreichs durchläuft im 19. Jahrhundert eine einmalige Entwicklung, da sie im Vergleich zu anderen Ländern in Europa einen Exotismus propagierte, bei dem weiterhin lateinamerikanische Sujets thematisiert wurden. Etwa 317 Jahre nach der Entdeckung der Neuen Welt, zieht in Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Oper mit lateinamerikanischem Couleur die Aufmerksamkeit auf sich: *Fernand Cortez* (1809). Der italienische Komponist Gaspare Spontini, dessen Auftraggeber Napoleon I. selbst war, legte mit dieser Oper den Grundstein für eine französische „Grand Opéra“²⁸⁴: „In der Behandlung der Bühnenmusik wie in seiner avancierten Verwendung typisierender Schlaginstrumente sollte *Fernand Cortez* eine spezifisch französische Tradition begründen helfen.“²⁸⁵ Zwar rückte die Thematik bezüglich Cortés und Mo(n)tezuma zum wiederholten Mal in den Mittelpunkt der Oper, wenngleich ihre Auslegung die Absichten des politischen Machtzentrums Frankreichs entlarvt. Napoleons Kriegsstrategien durchdringen die Operndarstellung ganz

²⁸² Vgl. Dolle, Verena: „Hernán Cortés, Eroberer von Mexiko.“, in: Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. (Band 5). Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2007, S. 74.

²⁸³ Vgl. Maehder, Jürgen: „Die Darstellung der Eroberung Mexikos im Übergang von der Opera seria des Settecento zur Oper des Empire“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 182: „[...] nach dem Ende des Traumes der Aufklärung vom ‚guten Wilden‘ ereignete sich in den Jahren nach Napoleons Ägypten-Expedition die Geburt eines wissenschaftlichen Orientalismus, auf welche erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die Entstehung einer wissenschaftlichen Altamerikanistik folgen sollte.“

²⁸⁴ Vgl. Maehder, Jürgen: „Die Darstellung der Eroberung Mexikos im Übergang von der Opera seria des Settecento zur Oper des Empire“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 186f.

²⁸⁵ Vgl., ebd., S. 185.

offensichtlich, da die grausame(n) Eroberung(en) Cortés auf der Bühne als gerechtfertigt dargestellt wurden, mit dem Ziel, die napoleonischen Feldzüge in Europa zu legitimieren. Dieser verschleierte politischen Absicht, welche die menschenverachtende Unterdrückung als humane Herrschaft verkaufte²⁸⁶, war das gerade überwundene Jahrhundert zuvor eine Diskussion vorausgegangen, welche das unmenschliche Vorgehen Cortés kritisierte und die Leistungen Spaniens in Frage stellte.²⁸⁷ Dennoch sollte sich diese Form der napoleonischen Darstellung des Eroberers Cortés auf der europäischen Opernbühne durchsetzen und darüber hinaus eine französische Ästhetik verfolgen. Die „Cortez'-Affaire“²⁸⁸, die in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts die Pariser Musikgesellschaft (u. a. Berlioz, Thomas, Morel und Deschamps) immer noch beschäftigt haben soll, sorgte über die Grenzen Frankreichs hinaus für ein Wiederaufleben der Cortés Rezeption.²⁸⁹ Obschon die spanischen Eroberer, allen voran Cortés, hier als die humanen Heroen stilisiert sind, ist augenfällig, dass ausgerechnet die indigene Prinzessinnen-Figur Amazily als Vermittlerin zwischen den Azteken und den Spaniern in den Vordergrund des Geschehens dringt:

„[...] von den Autoren [wurde] versäumt, den Titelhelden Cortez auch zum Handlungsträger zu machen. Diese Funktion übernahm stattdessen die aztekische Prinzessin Amazily, die aus Liebe zu dem Eroberer Cortez zum Christentum übergetreten ist [...]. [...] Mit der Exotin als heroischer Liebender haben Jouy und Spontini einen für die Zeit singulären Rollencharakter geschaffen, der erst sehr viel später Opernfiguren von vergleichbarem psychologischen Profil an die Seite gestellt wurden [...].“²⁹⁰

So betrachtet, ist die Fremdzuschreibung Amazilys, die hier suggeriert wird, die einer Assimilation, welche durch ihre Fähigkeit zu lieben möglich wird, deren exotische Komponente ein immanenter Bestandteil der romantischen Oper wird, während dieser

²⁸⁶ Vgl. Döhring, Sieghart: „Spontinis Fernand Cortez und Cherubinis Les Abencérages: Napoleons Spanienpolitik im Spiegel des Musiktheaters“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 148.

²⁸⁷ Vgl. Dolle, Verena: „Hernán Cortés, Eroberer von Mexiko.“, in: Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. (Band 5). Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2007, S. 72.

²⁸⁸ Vgl. Windfuhr, Manfred: *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hoffmann und Campe – Heinrich Heine Verlag. Hamburg 1971, S. 48.

²⁸⁹ Vgl., ebd.: „Im Frühjahr 1840 wurde Spontinis Oper ‚Ferdinand Cortez‘ in Paris angesetzt, wogegen der Komponist heftig protestierte und auch prozessierte, da die Forderung seiner persönlichen Mitwirkung unerfüllt geblieben war. Merkwürdigerweise nimmt Heine nicht auf diese, seit längerem laufende ‚Cortez‘-Affaire, sondern auf das verjährte ‚Vestale‘ Projekt Bezug.“

²⁹⁰ Döhring, Sieghart: „Spontinis Fernand Cortez und Cherubinis Les Abencérages: Napoleons Spanienpolitik im Spiegel des Musiktheaters“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 149.

Figurentypus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der „Zigeunerin“-Figur Bizets variiert und radikalisiert wird.

Die literarische und intellektuelle Verarbeitung der Begegnung europäischer und exotisch anmutender Kulturen wird durch eine weitere französische Konzeption gefördert, wodurch eine *dritte Phase* auszumachen wäre: „L’art pour l’art“²⁹¹ als eine „von der Romantik ausgehende literarische Entwicklung“²⁹² der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, „verfolgt ein Ideal ästhetischer Schönheit, das die gesellschaftskritischen Impulse der Romantik aufgibt.“²⁹³ Dieses Ideal soll in imaginären Räumen jenseits der eigenen Lebenswelt angesiedelt sein, etwa in einem romantisch stilisierten Spanien.²⁹⁴ Weshalb sich Frankreich weiterhin für exotische Themen, wie beispielsweise Afrika, den Nahen Osten („Orientalism“²⁹⁵), Asien, aber eben auch Lateinamerika (Altamerikanistik²⁹⁶) begeistern konnte. Der Schriftsteller Victor Hugo verkündete sogar das Ende des Hellenismus und machte stattdessen allen Eindruck, den Exotismus für die Literatur Frankreichs stark machen zu wollen.²⁹⁷ Offenbar sah er durch den Exotismus eine zukünftige literarische Ausdrucksform aufkommen.

Schließlich lässt sich eine letzte *vierte Phase* bestimmen, in der die moderne entstehende bürgerliche Gesellschaft, die sich vom „Second Empire“ unter Napoleon III. bestätigt sah, einen wirtschaftlichen Aufschwung erlebte, in Wissenschaft und Forschung investierte, und bei der Menschen aus (mutmaßlich) außereuropäischen Kulturen buchstäblich zu Untersuchungsobjekten wurden.²⁹⁸ Außerdem galt Paris, besonders unter

²⁹¹ Vgl. Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002, S. 83f.: „Längst hat sich der Eindruck bestärkt, daß sich Gautiers Orientalismus in offensichtlicher Analogie zur ästhetischen Wahrnehmung gestaltet und sich aus poetologischen Vorgaben nährt, deren Wurzeln in seiner Theorie des ‚l’art pour l’art‘ liegen. [...] Was Gautier in seinen orientalischen Reisetableaux über anekdotische und zufallsgeleitete Begebenheiten zum Anlaß einer sinnlich begründeten Ganzheitserfahrung macht, wird in ein Konzept eines nur sich selbst genügenden Schönheitsideals gebracht. [...] für den Dandy ähnlich wie für den Exotisten [wird] vor allem das weibliche Subjekt zum Bedeutungsträger der ästhetischen Wunschbilder ausgestattet [...].“

²⁹² Vgl. Hartwig, Susanne; Stenzel, Hartmut: *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart - Weimar 2007, S. 188.

²⁹³ Vgl., ebd.

²⁹⁴ Vgl., ebd.

²⁹⁵ Vgl. Saïd, Edward W.: *Orientalism*. Penguin Books. London 2019.

²⁹⁶ Vgl. Maehder, Jürgen: „Die Darstellung der Eroberung Mexikos im Übergang von der Opera seria des Settecento zur Oper des Empire“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 182.

²⁹⁷ Vgl. Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002, S. 75.

²⁹⁸ Vgl. Miguoué, Jean-Bertrand: „Kolonialismus – Exotismus – Wahnsinn. Literarische und filmische Verarbeitungen vom kolonialen Spektakel des Anderen in der europäischen Kulturgeschichte. Darstellungen der ‚Hottentotten-Venus‘ bei Hans Christoph Buch und Abdellatif Kechiche“, in: Sonkwé Tayim, Constantin; Ondo, Hyacinthe; Miguoué, Jean-Bertrand (Hrsg.): *Postkoloniale Blickpunkte: Betrachtungen der Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache*. Leipziger Universitätsverlag. Leipzig 2017, S. 89f. und 105f.

Napoleon III., als eine Metropole, die unterschiedlichste Nationalitäten (u. a. auch Lateinamerikaner) in Massen anzog – die Weltausstellung spielte dabei eine wesentliche Rolle. Diese Kulturenvielfalt, die sich auf einem überschaubaren Platz abspielte und mischte, regte Künste zu neuen kreativen Mischformen an, weshalb sich Komponisten wie Offenbach oder Bizet für Themen und/oder musikalische Klänge interessierten, die einer fremden, am besten exotisch anmutenden Kultur, angehörten.

So gesehen manifestiert sich der Bezug zu Lateinamerika bzw. lateinamerikanische Themen auf den französischen Bühnen auf unterschiedlichste Weise, für welche die Schauplätze Mexiko oder Peru alternierend herangezogen wurden. Dieser auf Lateinamerika bezogene Fokus hält an bis hinein ins 21. Jahrhundert.²⁹⁹ Das erste auf diesen fremden Topos bezogene Opernbeispiel findet sich 1733 in Venedig unter der Anweisung Vivaldis und rief die Eroberung Mexikos auf den Plan³⁰⁰, so wie der Titel selbst verrät: *Motezuma* (1733). Nach der napoleonischen *deformierten* Darstellung Mexikos lässt das Interesse der französischen Oper für Lateinamerika als exotischen Topos etwas nach, wenngleich dieser im 19. Jahrhundert nie ganz verschwindet.

03.2 Fantasiervolle Sichtbarmachung Lateinamerikas

Die lange Geschichte der literarischen Darstellung Lateinamerikas in Europa, und insbesondere in Frankreich, hat seit des „Siècle des Lumières“ wesentlich zu einer „Deformierung“³⁰¹ Lateinamerikas geführt. Es sind „ausgerechnet Exponenten des *Siècle de Lumière* [...], die sich mit reichlich bornierten Kategorisierungen, ja Stigmatisierungen (Süd-)Amerikas hervortun.“³⁰² Dies betrifft die Literatur im allgemeinen, darunter auch die Libretti des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts: „Seit der Opernentwicklung im Jahrzehnt nach

²⁹⁹ Vgl. Dolle, Verena: „Hernán Cortés, Eroberer von Mexiko.“, in: Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. (Band 5). Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2007, S. 67.

³⁰⁰ Vgl., ebd., S. 72.

³⁰¹ Vgl. Spiller, Roland: „Caräbe – Afrique : aller et retour“, in: Segler-Messner, Silke (Hrsg.): *Voyages à l'envers*. Presses Universitaires de Strasbourg. Strasbourg 2009, S. 154 : „L'exotisme, au XXe siècle peut être considéré comme le résultat du développement des contacts culturels et d'un croisement – ou de l'aller et retour – de projections et d'images déformées de l'autre – qu'il soit noir, arabe, indien, européen etc. – contentant des images cachées de soi-même. Les colonies ne constituent plus un espace extérieur à la métropole, elles sont dedans, et cela affecte leur relation. Les pratiques d'inclusion et d'exclusion ont changé, et avec elles leurs représentations esthétiques.“

³⁰² Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 23.

der Revolution von 1789 war die primär exotisch im Sinne von außereuropäisch eingesetzte ‚Couleur locale‘ in der Tat zu einer zentralen Kategorie im französischen Musiktheater geworden [...].“³⁰³ Zudem haben historische, soziologische, anthropologische, psychoanalytische, wirtschaftliche und eben nicht zuletzt auch literarische Faktoren zu dieser „Deformierung“ beigetragen, wobei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zusätzlich der (natur-)wissenschaftliche *Fortschritt* zu dieser Wahrnehmungsverschiebung führte.

„Das 19. Jahrhundert war in besonderer Weise von einem ambivalenten Umgang mit dem als exotisch empfundenen Anderen gekennzeichnet. Zum einen stützten anthropologische und völkerkundliche Studien von Gustave Le Bon und Arthur de Gobinau mit ihren rassenbiologischen Thesen die Auffassung von einer Ungleichheit der Kulturvölker. Linguistische Erforschungen des Sanskrit, die sich in ihrer vergleichenden Methode an naturwissenschaftliche Studien anschlossen, zeugten von einem zunehmenden Interesse für das fremde Andere, die von Faszination und dem Wunsch nach Klassifikation getragen wurden und eine deutliche Abgrenzung der Arier von anderen Kulturvölkern mit sich führten. Zugleich bündelten die Darstellungen des Fremden aber auch Wunschphantasien nach räumlicher und körperlicher Transgression. Beobachtbar ist eine Proliferation exotischer Wunschphantasien, in die Imaginationen des Körperlichen und Ungeordneten einfließen.“³⁰⁴

Der Europäer war u. a. dazu verleitet, sich selbst als hochzivilisiert zu bezeichnen, und definierte die ihm fremden Kulturen als *Naturvölker*³⁰⁵, die er zweifelsohne einer unteren Zivilisationstufe zuordnete – dies hatte notwendigerweise eine Verzerrung des Fremden, u. a. des Lateinamerikaners, zur Folge. Von dieser Art von „eigenkultureller Fremdheitsproduktion“³⁰⁶, wie sie der deutsche Literaturwissenschaftler Klaus-Michael Bogdal nennt, ist abzuleiten, dass die französische Literatur, einschließlich der Libretti und folgerichtig die Opernmusik, zu einer deformierten „Konstruktion“³⁰⁷ des Lateinamerikaners enorm beigetragen hat. Nach dem „Siècle des Lumières“ wurde die stereotype Sichtweise auf

³⁰³ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 799.

³⁰⁴ Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film.* Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 14.

³⁰⁵ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: „Menschen sind sie, aber nicht Menschen wie wir‘. Europa erfindet die Zigeuner“, in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse.* (Band 21). Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2002, S. 174f.

³⁰⁶ Vgl., ebd., S. 179.

³⁰⁷ Vgl. Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse.* (Band 21). Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2002, S. 47.

Lateinamerika beibehalten, die, wie bereits das Beispiel *Fernand Cortez* (1809) zeigt³⁰⁸, vom Opernwesen weitergetragen wurde. Auch der russisch-britische Philosoph Isaiah Berlin hat der romantischen Bewegung eine Neigung zum Fantasieren attestiert, eine Tendenz, die sich mit Leichtigkeit mit jener des Erfindens oder Deformierens deckt. 1965 machte Berlin während seiner Vorlesung "The roots of Romanticism, the lasting effects" in Washington, D.C.'s "National Gallery of Art" folgende Aussage zur Romantik:

„Even those scrupulous writers, those scrupulous describers, realists, naturalists, those who belong to the school of the flow of consciousness [...], even those to the extent to which they commit themselves, to some kind of objective description [...] so long as they labor under the illusion, that it is possible once and for all, to write down, to describe, to give any finality, to decode the process, which they are trying to nail down; so long as this goes on, unreality will result, fantasy will result.“³⁰⁹

Hinsichtlich der Produktion einer Oper kam diese Form des Fantasierens, die übereinstimmt mit kreativen Prozessen, sicherlich nicht ungelegen, wenngleich in gewisser Weise die davon betroffenen Kulturen und ihre eigentliche Geschichte ausgeblendet wurden. Die daraus resultierenden negativen Konsequenzen für die fremdbestimmte Kultur und der traumatische Schaden der ihr zugefügt wurde, kann in seiner Dimension von heutigen Forschungseinrichtungen kaum erfasst werden, bedenkt man, dass dies seinen Lauf nimmt ab der Entdeckung der Neuen Welt.³¹⁰ De facto gibt es viele Beispiele, die Lateinamerika exotisieren und entsprechend für ein stereotypes Bild Lateinamerikas sorgen. Derart erscheint die lateinamerikanische Geschichte als *erfunden* und das Erfundene als Wirklichkeit; Kolumbus hatte bereits bei seiner Entdeckungsfahrt dazu beigetragen, sodass bald

³⁰⁸ Vgl. Maehder, Jürgen: „Die Darstellung der Eroberung Mexikos im Übergang von der Opera seria des Settecento zur Oper des Empire“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 183.

³⁰⁹ Vgl. Berlin, Isaiah: *The Roots of Romanticism – Lasting Effects. Romantic Attack & Its Features*, 1965, 00:07:58 - 00:08:53. Vgl. O. V.: *Philosophy Overdose. The Roots of Romanticism* (Stand: 21.10.2018) <https://www.youtube.com/watch?v=OsnaamKYDcg>. [01.07.2021]: „This is the sixth and final lecture on Romanticism, the Lasting Effects. In these lectures, delivered at Washington, D.C.'s National Gallery of Art in 1965, acclaimed historian of philosophy Isaiah Berlin addresses the origins of what he deems the greatest single shift in the consciousness of the West that has occurred.“ Vgl. O. V.: *The Foundation for Constitutional Government. Contemporary Thinkers. Isaiah Berlin* (Stand: 2021) <https://www.contemporarythinkers.org/isaiah-berlin/multimedia>. [26.07.2021].

³¹⁰ Vgl. Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin 2020, S. 5f.

Europäer*innen, und in absehbarer Zeit selbst Lateinamerikaner*innen³¹¹, die vor Ort lebenden Ureinwohner mit Vorurteilen wahrnehmen sollten:

„Kannibalismus wiederum leitet sich ab von Kannibale, einer irrtümlichen Wortprägung von Kolumbus. Der genuesische Seefahrer ist somit nicht nur der ‚Entdecker‘ Amerikas, sondern ‚vor allem auch der Erfinder des Kannibalen‘. [...] ‚Das seit Kolumbus populäre Kannibalen-Bild von den Kariben wurde mit wenigen Ausnahmen auf sämtliche Einwohner Amerikas übertragen‘, der vermeintliche Kannibalismus fungierte dann für Jahrhunderte als ‚das Kennzeichen indianischer Kulturen‘. Durch die Darstellung der ‚America‘ als Kannibalin bekamen die Einwohner/innen des Kontinents nicht nur einen Ort jenseits der ‚zivilisierten‘ Menschheit zugewiesen, sondern ihnen wurde damit auch ihre Menschlichkeit abgesprochen.“³¹²

So ist zu konstatieren, dass zur Zeit der Romantik ein stetes Verlangen nach exotisch anmutenden Themen, gekoppelt an Fantasie und einem Erfindungsdrang, die Geschichte Lateinamerikas weitgehend modellierte, wodurch sich ein deformiertes Fremdbild des Lateinamerikaners in den Köpfen festsetzte und breitmachte, welches im 19. Jahrhundert u. a. von der französischen Oper gezeichnet wurde.

Folgende Opern-Auflistungen zeigen Beispiele aus dem europäischen Bereich, vorwiegend aus Frankreich, die lateinamerikanische Elemente aufweisen. Signifikant ist, dass die meisten in Frankreich produziert und zunächst in französischer Sprache niedergeschrieben oder umgesetzt wurden; außer *Alzira* (1845) und *Die Eroberung Mexikos* (1992), wenngleich diese Werke ebenfalls auf einer französischen Textgrundlage basieren:

1735 *Les Indes galantes* / Jean-Philippe Rameau (Französische Sprache)

1809 *Fernand Cortez* / Gaspare Spontini (Französische Sprache)

1845 *Alzira* / Giuseppe Verdi (Italienische Sprache)

1851 *La perle du Brésil* / Félicien David (Französische Sprache)

1855 *Jaguarita L'Indienne* / Fromental Halevy (Französische Sprache)

1866 *La Vie parisienne* / Jacques Offenbach (Französische Sprache)

1866 *José-Maria* / Jules Cohen (Französische Sprache)

³¹¹ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung.‘ Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 74.

³¹² Ebd, S. 73.

- 1868 *La Périchole* / Jacques Offenbach (Französische Sprache)
- 1875 *La Créole* / Jacques Offenbach (Französische Sprache)
- 1875 *Carmen* / Georges Bizet (Französische Sprache)
- 1930 *Christoph Colomb* / Darius Milhaud (Französische Sprache)
- 1932 *Maximilien* / Darius Milhaud (Französische Sprache)
- 1950 *Bolivar* / Darius Milhaud (Französische Sprache)
- 1951 *Le Chanteur de Mexico* / Francis López (Französische Sprache)
- 1956 *Candide* / Leonard Bernstein (Englische Sprache)³¹³
- 1992 *Die Eroberung von Mexico* / Wolfgang Rihm (Deutsche Sprache)³¹⁴

Diese von französischen (Prä)Texten geprägten Opernbeispiele zeugen von der vielfältigen europäischen Auseinandersetzung mit lateinamerikanisch-exotischen Themen, an denen der Versuch der europäischen Komponisten herausgehört werden kann, neben dem lateinamerikanischen Flair Mexikos oder Perus, auch denjenigen Argentiniens, Brasiliens, Cubas, Guyanas, Paraguays, Surinams, Uruguays und Venezuelas musikalisch einfangen zu wollen. Diese Opernmusik, welche eine lateinamerikanische Atmosphäre (in)direkt reflektiert und vernehmbar macht, dient auch als Quelle dafür, dass das europäisch-französische Interesse für lateinamerikanische Exotik selbst nach dem 19. Jahrhundert nicht abreisen wollte. Als mit *Carmen* (1875) gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine orientalisches anmutende Figur zum ersten Mal die Pariser Opernbühne betrat, sollte sie mit ihrem orientalisches-andalusischen Zauber nicht nur die europäische Gesellschaft verzaubern, sondern zeitnah auch jene Opernbesucher*innen im lateinamerikanischen Raum und jene lateinamerikanische Exotik etwas verdrängen. Da diese europäisch gesinnte Operngesellschaft in Lateinamerika nicht minder von einer stereotypischen Sichtweise geprägt war, sollte sich ihre Fremdbestimmung von jener europäischen nicht auffallend unterscheiden. Zudem wurde eine orientalische Aufführungstradition bereits durch *Aida* (1871) eingeläutet³¹⁵, die sich auch in Lateinamerika bemerkbar machte, doch erst durch das Paradebeispiel der Oper *Carmen*

³¹³ Vgl. Hagemeyer, Maximilian: *Candide*. Komische Oper Berlin. Dramaturgie. Berlin 2018.

³¹⁴ Vgl. Engel, Laurence: *Gallica. Bibliothèque nationale de France* (Stand: 20.02.2018) <https://www.gallica.bnf.fr>. [28.07.2021].

³¹⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Oper als Aufführung“, in: Beyer, Barbara; Kogler, Susanne; Lemberg, Roman (Hrsg.): *Die Zukunft der Oper*. Theater der Zeit Verlag. Berlin 2014, S. 298.

(1875) konnte sich ein andalusischer Orientalismus³¹⁶ bzw. diese Form eines *imaginierten* Orients³¹⁷ in den außereuropäischen Opern und Filmen weltweit etablieren. Diese Exotismus-Variante, welche vor allem eine andalusische „Zigeuner*in“-Kultur auf den Opernplan ruft, spielt diesmal mit einer Alterität, welche sich allerdings nicht mehr außerhalb, sondern unmittelbar innerhalb der europäischen Gesellschaft beobachten und definieren lässt.³¹⁸ Für die Inszenierung der Alterität musste Frankreich also nicht mehr so weit über die eigene Landesgrenze hinaus schauen wie zuvor. Um etwas exotisch Anmutendes zu finden, reichte es aus, sich in der eigenen unmittelbaren Umgebung umzusehen. Dennoch hat Bizet auf noch fernere exotische Faktoren zurückgegriffen, die zum Carmen-Mythos beigetragen haben; z. B. haben lateinamerikanische (kubanische) Klänge der „Habanera“ ihr exotischen Ausdruck verliehen:

„Die Habanera geht zurück auf das Lied ‚El Arreglito ou la Promesse de mariage‘ aus der Sammlung *Fleurs d’Espagne* von Sebasti n Yradier. Aufschlussreich im Sinne der hier diskutierten exotischen Inszenierung Carmens ist, dass Yradiers Habanera-Vorbild nicht aus Spanien, sondern aus Kuba stammt.“³¹⁹

Exotik galt vielen in der Opernbranche selbst noch im späten 19. Jahrhunderts als Erfolgsgarant. Der Erfolg von Meyerbeers letzter „Grand Opéra“ *L’Afrikaine* (1864), sowie derjenige von Verdis Opern, ist beispielsweise auf Exotik zurückzuführen. Von den berühmten Komponisten des 19. Jahrhunderts scheint es allerdings Offenbach zu sein, der die meisten Experimente bezüglich des Exotismus wagte.  ber seine Opern hat er die Zuschauer*innen stets mit fremden Sitten konfrontiert und versucht, „Exotik versus Zivilisation“³²⁰ musikalisch

³¹⁶ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner*. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Suhrkamp Verlag. Berlin 2011, S. 251.

³¹⁷ Vgl. Castro Varela, Mar a do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 125: „Der dekonstruktiven Studie von Ye eno lu (1998) [...] gelingt es [...] den Orientalismus als Phantasma zu begreifen, die dahinter stehende Begehrensstruktur darzulegen und damit auch die Trennung zwischen einem *realen* und *imaginierten* Orient zu überwinden. Der Orientalismus ermöglichte [...] ein systematisches Lernen über den Orient, das von direktem Vorteil für die sozioökonomischen und politischen Institutionen ist und mithin die koloniale Herrschaft nicht nur begründet, sondern auch zu einem ‚erfolgreichen Projekt‘ hat werden lassen.“

³¹⁸ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner*. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Suhrkamp Verlag. Berlin 2011, S. 254f. Vgl. Spiller, Roland: „Carai be – Afrique : aller et retour“, in: Segler-Messner, Silke (Hrsg.): *Voyages à l’envers*. Presses Universitaires de Strasbourg. Strasbourg 2009, S. 154: „Les colonies ne constituent plus un espace extérieur à la métropole, elles sont dedans, et cela affecte leur relation. Les pratiques d’inclusion et d’exclusion ont changé, et avec elles leurs représentations esthétiques.“

³¹⁹ Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 135f.

³²⁰ Vgl. Friedrich, Juri: *Jacques Offenbach und die Opéra-Comique*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2016, S. 126.

darzustellen. Entsprechend kommen bei ihm in einer beachtlichen Anzahl von „Operetten“ lateinamerikanische Themen vor: *La Vie Parisienne* (1866), *La Périchole* (1868) und *La Créole* (1875). Sein erster exotischer musikalischer Ausflug beginnt allerdings bezüglich China: *Bataclan* (1855). Ferner führt ihn der exotische Schwerpunkt auf die Insel am Orinoko in *Robinson Crusoé* (1867), die fiktiven exotischen Insel in *L'île de Tulipatan* (1868) und sogar bis auf den Mond in *Le voyage dans la lune* (1875).³²¹ Seine ausführlichste Auseinandersetzung mit Lateinamerika, stellt die „Operette“ *La Périchole* (1868) dar, die Peru als Haupt-Schauplatz in den Vordergrund rückt. Durch diese exotische Vielfalt, die Offenbach ausreizt bis zu einem „außerirdischen Exotismus“³²², stellt er sich an die Spitze eines „Operetten“-Exotismus im 19. Jahrhundert. So gesehen fungiert er als einflussreicher Wegbereiter für die Entstehung der exotischen Oper *Carmen* (1875).

Fest steht, dass nicht wenige Opern-Komponisten Frankreichs über mehrere Jahrzehnte mit Fantasie und Kalkühl zu einer effektvollen Konstruktion Lateinamerikas beigetragen haben; ihr offener Umgang mit *fremden Sujets* dürfte auf der Bühne neuartig gewirkt haben. Doch historisch gesehen, hatte sich Frankreich schon früh an der Fremdgestaltung beteiligt: 1555 äußerte sich der Franzose Nicolas Durand de Villegagnon aus dem Blickwinkel seiner Kolonie „France Antarctique“ „über die indigene Bevölkerung in höchst verächtlicher Weise und stellt[e] die Ureinwohner/innen auf die Stufe von Tieren [...]“.³²³ So wurde durch Abwertung, Assimilierung oder Angleichung die Geschichte der indigenen Bevölkerung auf dem lateinamerikanischen Kontinent schon im 16. Jahrhundert durch Franzosen gezeichnet. Die Fortsetzung dessen übernahm schließlich das Opernwesen in Frankreich.

Inwieweit Lateinamerika noch in aktuellen Opernstücken *deformiert* wird, lässt sich u. a. an dem Opernbeispiel *Die Eroberung von Mexiko* (1992) des deutschen zeitgenössischen

³²¹ Vgl. Klotz, Volker: *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Piper Verlag. München 1991, S. 90.

³²² Ebd.

³²³ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 77f.: „Abgesehen von Villegagnons Abwertung des Anderen steht der Ort, ‚an dem Villegagnon Land betreten hat‘ auch in Verbindung mit zwei der prominentesten Kannibalismus-Beschreibungen in der ‚Neuen Welt‘: Zu den Bewohnern bzw. Besuchern der Kolonie France Antarctique gehörten André Thevet und Jean de Léry, die in ihren Reisebeschreibungen über Brasilien das Phänomen des Kannibalismus eingehend schildern. [...] Thevets Aufzeichnungen sind häufig disparat und beziehen sich offenbar eher auf andere Texte als auf tatsächliche Beobachtungen. [...] Léry unterscheidet [...] zwischen einem guten und einem schlechten Kannibalismus, der mit der Freundschaft bzw. Feindschaft zu den Franzosen koinzidiert.“

Komponisten Wolfgang Rihm messen, der als einer der einflussreichsten Komponisten weltweit gilt. Dieses relativ aktuelle Beispiel belegt nicht nur, dass die Entdeckung Lateinamerika in einer ausnahmslosen Weise zur Entwicklung der europäischen und schließlich französischen Oper des 19. Jahrhunderts beigetragen hat, sondern dass lateinamerikanische Themen zur Tradition der europäischen Oper gehören. Zweifellos haben sie innerhalb des europäisch gezeichneten Exotismus einen besonderen Platz eingenommen. Entsprechend ist Lateinamerika in europäischen bzw. französischen Opern häufiger thematisiert worden, als bisher angenommen wurde. Der geringen Aufmerksamkeit von Seiten der Forschung, welche Lateinamerika in diesem Zusammenhang entgegengebracht wird, steht ein zunehmendes Interesse am Orientalismus im 19. Jahrhundert gegenüber, der zusätzlich durch *Carmen* (1875) in den Fokus der Forschung des 20. Jahrhunderts gerückt ist.³²⁴ Doch selbst hier, wie schon oben angemerkt, hat Lateinamerika zur Entwicklung der komplexen Opernfigur *Carmen* entscheidendes beigetragen. Außerdem hat die Neue Welt am Beispiel der Oper *Faust* (1859) eigene lateinamerikanische Werke beigesteuert, die den *Faust*-Stoff weiterentwickelten, wie diese Arbeit zeigen möchte.

Allerdings haben das *kopierte* Opernsystem und seine Neigung zu fantasievollen Erfindungen einerseits, und die identitätsstiftenden Tendenzen andererseits, selbst in Lateinamerika zu einer stigmatisierenden Fremdzuschreibung geführt. Nicht nur die aus Europa importierten exotischen Themen wurden hier aufgeführt und weiterentwickelt, sondern auch Fremdzuschreibungen ausgetragen, welche die eigene Bevölkerung, beispielsweise Gauchos und Indigene betraf. An vielen Beispielen, wie etwa an der weltbekannten italo-brasilianischen Oper *Il Guarani* (1870)³²⁵ des brasilianischen Komponisten Carlos Gomes ist diese Fremdzuschreibung zum Leid der Ureinwohner zu beobachten, zu einem Zeitpunkt, als die postkolonialen Herrschaftsgefälle sich bereits zum Nachteil von Letzteren auswirkten:

„[...] das eigentliche Dilemma zeichnet sich dort ab, wo einheimische Führungsschichten Frankreichs imperialistischen Gestus buchstäblich verinnerlichen und in Form symbolischer, jurisdischer oder gar kriegerischer Gewalt gegen minderprivilegierte Landsleute richtet. Den schlagenden Beweis für derlei Internalisierung liefert das Toponym *América Latina* (bzw. *Latinoamérica*) selbst, das sein Debüt 1856 in einem Vortrag des liberalen chilenischen

³²⁴ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner*. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Suhrkamp Verlag. Berlin 2011, S. 251. Vgl. Saïd, Edward W.: *Orientalism*. Penguin Books. London 2019.

³²⁵ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 79.

Schriftstellers Francisco Bilbao sowie in einem Gedicht des Kolumbianers José María Torres Caicedo und sodann in der Pariser *Revue des Races Latines* (1861) feiert. [...] der Terminus [macht] schnell die Runde und vermag sich alsbald als kontinentale Selbstbezeichnung zu behaupten. Die keineswegs nur begriffliche Assimilation [...] ebnet den Weg für einen internal colonialism, wie er Walter Mignolo zufolge die Genese der lateinamerikanischen Staaten von Beginn an begleitet und nachhaltig bestimmen sollte. Weiterhin im Visier fremder Machtansprüche, reproduzieren Letztere nun in ihrer inneren Ordnung vergleichbare Herrschaftsgefälle, wie sie ehemals von außen, aus Europa aufoktroziert wurden.³²⁶

Die Ankunft des Kinematographen auf dem neuen Kontinent zum Ende des 19. Jahrhunderts, vermochte die unaufhaltsame technische Entwicklung zusätzlich aufzuzeigen, mit der sich bald die lateinamerikanische Kulturszene auseinandersetzen sollte. Mit der unmittelbaren technischen Reproduktion bzw. Reflektion der außersprachlichen Welt, rückte ein bewegtes und realitätsnahes Bild in den Vordergrund der Künste. Dahinter lauerte nicht nur die Gefahr, die Alterität erneut zu inszenieren, sondern sie umso glaubhafter darzustellen und anpreisen zu wollen.

„Der Exotismus war ein beliebtes Thema im frühen Film der Attraktionen. Alltagswahrnehmung wurde zugleich verunsichert und bestätigt, wodurch sich eine Ambivalenz abzeichnet, die die medialen Möglichkeiten des Films insgesamt charakterisiert. Im Film werden diskontinuierliche, heterogene Räume zusammengefügt zu einem (raum-)zeitlichen Kontinuum. Damit diese Synthese ein überraschendes Moment offenbart, werden häufig erwartbare Räume mit unerwartbaren kombiniert oder es wird auf geographisch ferne und kulturell fremde Räume rekuriert. Insbesondere dem populären Kino gehe es, so Struck, weniger darum, eine Reproduktion von Realität zu liefern, als eine Fremde zu inszenieren, die sich ganz bestimmter narrativer Muster und deren Variation bedient. Die Anwesenheit des Fremden zerbricht nicht das Beobachtungsdispositiv des Kinos und schafft keinen Raum interkultureller Erfahrung, sondern inszeniert ambivalente Phantasien von Selbstverlust und Allmacht, simuliert ambivalente, zugleich ‚angst- und lustauslösende Gefühle‘.³²⁷

Zeitgleich ist festzustellen, dass dem lateinamerikanischen Film das Streben nach einer kulturellen Aufwertung des Lokalen bzw. des eigenen Landes anzumerken ist, mit der Absicht

³²⁶ Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 26f.

³²⁷ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 146.

die Identität des Volkes festzuschreiben. Diese Eigenschaft der Identitätsstiftung führte allerdings nicht nur zu einer kulturellen Verfremdung und Abgrenzung des Indigenen, sondern auch zu einer des Europäers und Nordamerikaners, welcher selbst die Rolle des *Barbaren* einnehmen sollte.³²⁸ So wurde die Identität nicht selten auf Kosten eines europäischen oder US-amerikanischen Stoffs in parodistischer oder satirischer Weise ausgefochten. Die bislang von den Europäern oder europäisch Gesinnten gelenkte Fremdzuschreibung, erhielt so eine neue Bedeutung, da sie durch den Perspektivenwechsel gegen die ehemaligen Kolonialmächte gerichtet wurde; eine Umkehrung, die früher oder später eintreffen würde, wie die deutsche Literaturwissenschaftlerin Ortrud Gutjahr mit folgender Anmerkung andeutet:

„Das Fremde ist [...] ein Relations- oder Unterscheidungs-begriff zum Eigenen und somit ohne das Eigene gar nicht denkbar. Das Fremde und das Eigene sind demnach heuristisch als operationale Größen einer Bedeutungszuschreibung zu verstehen, die somit auch erst durch die Operationalisierung hervorgebracht werden. Es sind Bestimmungen, die in Interaktionssituationen getroffen oder aktualisiert werden, wobei die Beteiligten sich wechselseitig als fremd identifizieren. [...] Fremde rückt [...] eine Differenz als interpretative Leistung sozialer Subjekte ins Zentrum. Diese interpretative Leistung basiert auf einer Relation: auf der Konstruktion eines Zuschreibungsverhältnisses von Eigenem und Fremdem.“³²⁹

Der deutsche Film- und Literaturwissenschaftler Peter W. Schulze bezieht sich bei seiner Auseinandersetzung mit dem *Manifesto Antropófago* (1928) des brasilianischen Autors Oswald de Andrade besonders auf den brasilianischen Film, da sich dieser „Aufgrund seiner Medienspezifität eignet [...] für Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘“³³⁰ bzw. „Einverleibung“, die einen Rückgriff auf *fremde* europäische Stoffe nicht ausschließen. Dies treibt die Überlegung an, ob sich die *antropofagia* auch auf andere lateinamerikanische Regionen, wie beispielsweise Argentinien anwenden lässt. Bei der Aufnahme einer

³²⁸ Vgl. Gárate, Miriam V.: „Figuraciones del pasado, contradicciones del presente en torno a *El último Malón* (1918) de Alcides Greca“, in: De los Reyes García-Rojas, Aurelio; Wood, David M. J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015, S. 179.: „Basta pensar en una manifestación importantísima de la cultura popular del periodo como es el sainete criollo, donde los personajes del ‚tano‘, el ‚gallego‘ o el ‚turco‘ evolucionan de lo típico-cómico-caricatural a lo complejo-dramático-grotesco proponiendo una visión divergente y más matizada de la temática inmigratoria.“

³²⁹ Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: Bogdal, Klaus-Michael; Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. (Band 21). Königshausen & Neumann. Würzburg 2002, S. 47.

³³⁰ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 15.

europäischen Oper, die für den Rahmen eines lateinamerikanischen (Opern)Films bestimmt ist, kann es sich im Sinne des Manifests um eine kulturelle Einverleibung handeln, vorausgesetzt es ist im Land eine ursprünglich verankerte Kannibalisierung festzustellen. Ob das filmische Endprodukt der (Ideal)Vorstellung eines kulturellen Ausdrucks im Sinne Andrades entspricht und inwiefern sich das Einverleibungs-Konzept dieses Manifests transnational übertragen lässt, müsste zunächst überprüft werden:

„Im *Manifesto Antropófago* geht es nämlich gerade *nicht* um Originalität – weder im Sinne eines ingeniosen geistigen Schöpfertums noch um eine essentialistische Fundierung nationaler Kultur, etwa als Rückbindung an mythische Ursprünge und verklärte Traditionen. Vielmehr zielt Oswald de Andrade mit dem Begriff der *antropofagia* auf das ‚Verschlingen‘ der ‚Originale‘, auf die ‚Einverleibung‘ der als ursprünglich ausgegebenen dominanten europäischen Kulturformen [...].“³³¹

Mit diesem Manifest scheint Andrade mit der Fremdzuordnung bzw. der Stigmatisierung des Anderen zwar aufräumen zu wollen, allerdings ist der Begriff des Kannibalismus³³², der „im kolonialen Diskurs zur Abwertung des Anderen dient“³³³, trotz seiner Umkehrung ins Positive³³⁴, auf den Tupi-Stamm zurückzuführen.³³⁵ Indes widmet sich der brasilianische Filmregisseur Glauber Rocha in seinem später aufkommenden Manifest *Estética da Fome* (1965) einer Ästhetik des Hungers, auf deren Grundlage er eine eigene genuin brasilianische Kulturform entstehen sieht. Allerdings weist auch er auf die Gefahr des Exotismus hin.³³⁶ In der Tat wurden in Lateinamerika und ihrer Filmlandschaft einige Manifeste entwickelt, deren Entwerfer zwar bemüht waren, sich von einem kolonialen und neokolonialen Kontext frei zu machen, obschon sie Formen der Abgrenzung nicht überwinden konnten. Stattdessen kam die Fremdzuschreibung wieder zum Tragen.

Der argentinische Filmregisseur Fernando Birri hat in seinem Manifest *Cine y subdesarrollo* (1962) mehr als deutlich gemacht, für welche Zuschauer*innen bzw. Klasse der

³³¹ Ebd., S. 70.

³³² Ebd., S. 73: „Der Kannibalismus-Diskurs scheint offenbar maßgeblich bestimmt zu sein von einer ‚abendländische[n] Ausgrenzungsstrategie, die imperialistische Herrschaft, ja Genozide rechtfertigte‘. Fremde Völker wurden mit dem Stigma der Menschenfresserei versehen – als ‚Inbegriff von Unkultur und Grausamkeit oder als Begründung einer realen oder imaginären Bedrohung‘.“

³³³ Ebd., S. 105.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl., ebd., S. 70.

³³⁶ Ebd., S. 35.

neue Film bestimmt sei, dabei entlarvt seine gutgemeinte, aufgeführte Aufzählung, wie weit die indigene Bevölkerung an den Rand der argentinischen Gesellschaft verdrängt worden war:

„We are making our films for a working-class audience, both urban and rural. This is our most fundamental purpose. Let us spell it out very clearly. We are interested in making our future films only if they reach a working-class and peasant audience, an audience made up of workers from the existing industrial belts of our great cities, the urban and suburban proletariat in areas of newer industrialisation, and peasant, small farmers and herdsmen on both small immigrant farms and large estates belonging to the oligarchy (where film, if it speaks the people's own language, can be a means of culture of unequalled impact, given existing rates of literacy). Then, having made this clear, let us add that we also wish to reach sections of the petty bourgeoisie and even of the bourgeoisie proper (the so-called 'national bourgeoisie'), including them in the audience for this new cinema [...].“³³⁷

Dadurch, dass die Indigenen in diesem argentinischen Manifest Birris keine Berücksichtigung erfahren, entsteht zwar keine Fremdzuschreibung im herkömmlichen Sinne, allerdings entsteht hier eine Ausschließung, welche in der gesamten lateinamerikanischen Landschaft keine Ausnahme darstellt.³³⁸ Argentinien war bereits ein Meister der Fremdzuschreibung und Verzerrung des Anderen³³⁹, bevor der „nationale“ Film daraus Profit schlagen konnte.³⁴⁰ Von der Marginalisierung waren, wie schon angedeutet, neben den Ureinwohner*innen und den Afrikaner*innen auch die Gauchos betroffen, die der „cultura popular“ Argentiniens angehören und paradoxerweise zu einem nationalen Symbol erhoben wurden, deren Charakterisierung allerdings vielmehr einem „imaginario rural“ entsprach.³⁴¹ Andererseits

³³⁷ Birri, Fernando, MacKenzie, Scott (Hrsg.): „Cinema and underdevelopment (Argentina, 1962)“, in: MacKenzie, Scott: *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press. USA 2014, S. 216.

³³⁸ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 41.: „Die Dialektik zwischen Fremdem und Eigenem, die der hispanoamerikanischen Identitätsgeschichte von Beginn an inhärent ist, hat in den narrativen Fiktionen des 19. Jahrhunderts einen exponierten Austragungsort.“

³³⁹ Vgl. Leopold, Stephan: „Introducción: ¿Y cómo se escribe la independencia?“, in: Folger, Robert (Hrsg.): *Escribiendo la independencia: perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Edición Iberoamericana. Madrid 2010, S. 15f. Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845].

³⁴⁰ Vgl. Gárate, Miriam V.: „Figuraciones del pasado, contradicciones del presente en torno a *El último Malón* (1918) de Alcides Greca“, in: De los Reyes García Rojas, Aurelio; Wood, David M. J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015, S. 178f.

³⁴¹ Vgl. Gárate, Miriam V.: „Figuraciones del pasado, contradicciones del presente en torno a *El último Malón* (1918) de Alcides Greca“, in: De los Reyes García Rojas, Aurelio; Wood, David M. J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015, S. 179.

wäre der Gaucho wohl kaum ohne jener Fremdzuschreibung zu einem Identitätssymbol Argentiniens erkoren worden. Alle erdenklichen Kultursparten, einschließlich des Films, hatten aus ihm ein verschobenes bzw. exotisches Bild entworfen, das aufgeführt bzw. inszeniert werden musste:

„[...] the popular is not defined by an priori essence but by unstable, diverse strategies with which the subaltern sectors themselves construct their positions, and also by the way the folklorist and the anthropologist stage popular culture for the museum or the academy, the sociologists and the politicians for the political parties, the communications specialists for the media.“³⁴²

Sobald sich in einem argentinischen (Opern)Film eine „nationale“ Komponente offenbart und eine identitätsstiftende Strategie einhergeht mit Fremdzuschreibung, kann dies nicht mehr mit Andrades Einverleibungs-Konzept übereinstimmen, da es ihm gerade um die Aufhebung von nationalem Bestreben und Fremduordnung ging. Zudem sind die argentinischen (Opern)Filme nicht in einem brasilianischen Kontext zu verstehen und können gar nicht konkret betrachtet so eindeutig mit einer Kannibalisierung assoziiert werden, wie Brasilien³⁴³ oder Mexiko³⁴⁴. Der besondere kulturelle Ausdruck dieser hier zu untersuchenden argentinischen (Opern)Filme, beruht vielmehr auf identitätsbegründenden und fremdzuschreibenden Verfahren, die sich unmittelbar durch die Darstellung der Imagination äußern, wie der „Homo Imaginans“ es nicht anders erwarten lässt. Jene von García Canclini bezeichnete „Hybride Kultur“ Lateinamerikas oder „culture of mixing“³⁴⁵ manifestiert sich hier über die Fantasie der argentinischen Figur, die sich vor der ihr *fremden* vorgestellten Opernstruktur abhebt, aber niemals lösen kann:

„The interaction is more sinuous and subtle: popular movements also are interested in modernizing, and the hegemonic sectors in maintaining the traditional— or part of it— as a historical referent and contemporary symbolic resource. Faced with this reciprocal necessity, both are connected by means of a game of uses involving the other in both directions. The

³⁴² García Canclini, Néstor: *Culturas híbridadas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. 5f.

³⁴³ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015.

³⁴⁴ Vgl. Harris, Marvin: *Kannibalen und Könige. Die Wachstumsgrenzen der Hochkulturen*. Deutscher Taschenbuch Verlag. München 1995.

³⁴⁵ Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridadas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. 242: „That ‚culture of mixing‘ makes ‚Creole formation‘ coexist with ‚an extraordinary process of imporation of symbolic goods, discourses, and practices‘ (Sarlo 1988b, 160, 167, 28).“

asymmetry continues to exist but is more entrenched than it appears to be in the simple antagonistic schema between traditionalists and modernizers, subalterns and hegemonies.“³⁴⁶

03.3 Die (Spät)Romantik der Argentinier*innen und das Erbe der Imagination

... y las estrellas de ópera, unánimemente, calientan los sueños

*César Moro*³⁴⁷

Viele der lateinamerikanischen Komponisten und Musiker des 19. und 20. Jahrhunderts waren auf europäische Musikschulen angewiesen, um Aussicht zu haben auf einen internationalen Erfolg. Viele von ihnen ließen sich, ähnlich wie ihre europäischen Kollegen, in Paris nieder und studierten dort, ehe sie wieder nach Lateinamerika zurückkehrten. Neben dem Pariser „Conservatoire de musique“ (bzw. „Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris“) hatte vor allem die Musikschule „Schola Cantorum“ lateinamerikanische Komponisten Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgenommen. Führende lateinamerikanische Komponisten konnten dort eine zusätzliche Musikausbildung wahrnehmen; besonders stark vertreten waren Musiker bzw. Komponisten aus Argentinien:

„El hombre del 80, que crece en medio de un formidable aluvión inmigratorio, siendo él mismo, en muchos casos, un recién llegado o apenas de primera generación local, acude a Europa para perfeccionarse. A esa Europa que se le muestra como paradigma de civilización y de cultura. Sólo después de haberla asimilado, se estaba en condiciones de valorar lo propio.“³⁴⁸

Dabei ist es fast unnötig zu erwähnen, dass der Pariser Musikgeschmack auf sie abfärbte. In Argentinien hatte der Komponist Alberto Williams den ausschlaggebenden Anstoß für eine musikalische Weiterbildung in Paris gegeben, obgleich er noch das „Conservatoire de musique“ besuchte, im Gegensatz zur aufkommenden argentinischen Generation. Fest steht, dass nach ihm viele argentinische Komponisten die Möglichkeit wahrgenommen haben, ihre

³⁴⁶ García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. 201f.

³⁴⁷ Vgl. Ades, Dawn: „Surrealism in Latin America“, in: Hopkins, David (Hrsg.): *A Companion to Dada and Surrealism*. John Wiley & Sons. New Jersey 2016, S. 188.

³⁴⁸ Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 8] 1988, S. 100.

musikalischen Kenntnisse in Paris auszubauen.³⁴⁹ Die meisten von ihnen hatten für ihre musikalische Fortbildung Frankreich an Stelle von Deutschland, Spanien, England oder Italien vorgezogen. Auffällig dabei ist, dass sie paradoxerweise häufig, trotz ihrer Musikausbildung in Frankreich, dazu neigten, musikalische Werke zu entwickeln und vorzustellen, die in italienischer Sprache bzw. nach italienischem Vorbild komponiert waren. Dieses Phänomen ist auf verschiedene Faktoren zurückzuführen, möchte man dem argentinischen Musikwissenschaftler Aníbal Centrangolo glauben, dass sich die italienische Oper im lateinamerikanischen Raum bereits im 18. Jahrhundert Gehör verschaffte.³⁵⁰ Sobald sollen Gioachino Rossinis Werke um 1825 den lateinamerikanischen Kontinent erreicht haben.³⁵¹ Dass im Laufe der Jahrzehnte Musikwerke der italienischen Kultur die Musikhäuser und das Repertoire der Metropole Buenos Aires besetzen sollten, ist fast schon als eine Selbstverständlichkeit hinzunehmen, sorgten doch vor allem die Opern Verdis für ein italienisch anmutendes Ambiente, dass auf die argentinische Musikszene Einfluss nahm. Verdis Opern wurden um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Argentinien und in ganz Lateinamerika, in italienischer Sprache und nur knapp nach der europäischen Premiere aufgeführt. Selbst die für Argentinien stigmatisierten, national konnotierten Symbole, wie beispielsweise die Pampa³⁵² oder der Gaucho³⁵³, sollen im italienischen Rahmen für die bonaerense Oper entwickelt worden sein. Diese Fakten liefern zumindest eine plausible Erklärung, weshalb sich die argentinischen Komponisten um 1880, und auch die Generation danach, weiterhin zu einem italienischen Musikstil bekannten. Die Suche nach einem argentinischen „nationalen“ musikalischen Ausdruck sollte aber vor diesem Hintergrund nicht versiegen:

„En verdad lo que unifica a los músicos [...] es la coexistencia del modelo heredado de Europa con el lenguaje artístico de reciente forja, de modo que las diferencias residen en el porcentaje mayor o menor de cada uno. [...] Pero [...] es natural que la estética nacionalista sea el factor predominante, por su novedad y por el significado expresivo que aporta el arte.“³⁵⁴

³⁴⁹ Vgl., ebd., S. 102.

³⁵⁰ Vgl. Centrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 137.

³⁵¹ Vgl., ebd., S. 138.

³⁵² Vgl., ebd., S. 170f.

³⁵³ Vgl., ebd., S. 159.

³⁵⁴ Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 8] 1988, S. 101.

Zu den bekannten argentinischen Komponisten, die nach Alberto Williams Paris besuchten, zählen: José André, Julián Aguirre, Arturo Berutti, Felipe Boero, Carlos L. Buchardo, Enrique M. Casella, Juan J. Castro, Raúl Espoile, Celestino Piaggio, Ricardo Rodríguez, Floro M. Ugarte, Josué T. Wilkes. Ihre musikästhetische Linie wurde von bedeutenden Komponisten, Musikern und Musikpädagogen Frankreichs geprägt, wie beispielsweise Claude Debussy, Gabriel Fauré, César Franck, Vincent d'Indy, Albert Roussel, Camille Saint-Saëns, Erik Satie u. a.³⁵⁵ Für sie avancierte die „Schola Cantorum“ zur Alternative zum traditionelleren „Conservatoire de musique“ und grenzte sich von dieser Ausbildungsstätte ab³⁵⁶, mit der Begründung, dass „music needed to evolve in order to remain relevant to modern society“³⁵⁷:

“For these reasons, fin-de-siècle French symphonists faced the complex task of producing works that retained the salient features that had defined the genre in the music of their forebears, above all Beethoven, and thus defined it in the minds of contemporary listeners and critics, while somehow satisfying imperatives of progress and making the symphony seem a vehicle pertinent of to their era.”³⁵⁸

Indes sah sich das „Conservatoire de musique“ häufig dem Vorwurf ausgesetzt, zu sehr auf sogenannte Klassiker und die Opernkomposition fokussiert zu sein.³⁵⁹ Die „Schola Cantorum“ hingegen, allen voran Vincent d'Indy, zeigte sich offener anderen Musikgenres, insbesondere der Symphonie gegenüber.³⁶⁰ Ein Opernrückgang war daher abzusehen. Selbst dem Komponisten Alberto Williams, der das „Conservatoire de musique“ besuchte, kann keine Oper nachgewiesen werden. Andererseits sorgte er für die Gründung des „Conservatorio de Música“ in Buenos Aires, das er nach dem Vorbild des Pariser „Conservatoire“ erbauen ließ.

Von den wenigen Opern argentinischer Komponisten, die zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Weiterausbildung in Paris wahrgenommen haben, schafften es nur wenige, sich im Musikprogramm der argentinischen Musikhäuser zu halten. Dennoch haben sie dazu beigetragen, die Musik ihres

³⁵⁵ Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 5] 1988, S. 102.

³⁵⁶ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 79.

³⁵⁷ Vgl. Deruchie, Andrew: *The French Symphony at the Fin de Siècle*. University of Rochester Press. NY 2013, S. 10.

³⁵⁸ Vgl., ebd., S. 10.

³⁵⁹ Vgl., ebd., S. 8: „The Conservatoire largely maintained its traditional programming, but after 1870 it did become more open to contemporary French music [...]“

³⁶⁰ Vgl., ebd., S. 153.

Landes, im Sinne eines nationalen Bewusstseins, weiterzuentwickeln. Einer der wichtigsten Beiträge in diesem Zusammenhang ist die Oper *El Matrero* (1925) des Komponisten Felipe Boero, der ebenfalls in Paris gewesen war. Zu dieser Oper war er von der Textvorlage von Yamandú Rodríguez inspiriert worden, die bereits dem Filmregisseur Edmo Cominetti als Grundlage für den argentinischen Stummfilm *El Matrero* (1924) diente. Opern- und Filmgeschichtlich gesehen, stellt dieser rekonstruierte Entstehungsvorgang einen Ausnahmefall dar, da es sich eher selten so zuträgt, dass eine Oper erst nach einer Filmproduktion mit demselben Namen und Inhalt entsteht. Diese Tatsache hinderte die Oper allerdings nicht daran, sich zu einem nationalen Opernerfolg Argentiniens aufzuschwingen. *El Matrero* (1924) wurde zudem ein zweites Mal für den Inhalt eines Films aufgegriffen, zu dessen Produktion der argentinische Regisseur Orestes Caviglia von „Argentina Sono Film“ beauftragt wurde:

„Se había pedido a Yamandú Rodríguez, a quien Sono contrató con exclusividad, que redactara una nueva línea argumental para el film según el difundido tema de la obra lírica. Fue por eso que, para evitar que mucho público no adicto a la ópera huyera espantado, se difundió que se trataba de un film y no de la transcripción de aquel melodrama gauchesco.“³⁶¹

Obwohl „Argentina Sono Film“ alles in Bewegung gesetzt hatte, um aus diesem Film einen Publikumsliebbling zu machen – sogar die Operngrundlage wurde für diesen Zweck verschwiegen – sind jene Filme, die sich auf die Oper bezogen haben, im Gegensatz zu der Opernproduktion, in Vergessenheit geraten. Mit diesem positiven Ergebnis für die argentinische Musikwelt und mit insgesamt sechs Opern konnte sich Boero im Vergleich mit anderen Komponist*innen Argentiniens seiner Zeit besonders hervortun. Des Werks unweigerlich folkloristisch anmutender Stil verlieh der Oper endlich jene Durchsetzungskraft, nach der sich viele Komponist*innen, die ebenfalls eine „nationale“ Oper anvisierten, sehnten. Im Zentrum dieses Operngeschehens steht mal wieder ein Gaucho, Pedro Cruz, der in kostumbristischer Manier nach einem „imagonario rural“ oder „imagonario criollista“ konstruiert wurde. Dabei stellt Rodríguez, in beeindruckendster Weise, Fremdzuschreibungsverfahren in den Fokus. Diesmal wird der Gaucho bzw. der Matrero so inszeniert, dass er sich der Fremdzuschreibung, die gegen ihn verwendet wird, bewusst wird,

³⁶¹ Vgl. Mentasti, Atilio; Merayo, Antonio; Mentasti, Carlos; Delvecchio de Mentasti, Nelly; Saslavsky, Luis (Hrsg.): *Argentina Sono Film*. Editorial Abril. Buenos Aires 1984, S. 154.

worauf er mit ihr einen ironisierenden und verspielten Umgang findet, um sich Liebes-Vorteile zu verschaffen – Pedro Cruz kann sich auf diese Weise in der Nähe von Pontezuela aufhalten, die er liebt. Das gaucheske Drama vollzieht sich dennoch erbarmungslos gegen den Helden und legt offen, wie sehr eine europäisch gesinnte Ausgrenzung der *Naturvölker* verinnerlicht und in der Region verwendet wurde, die an interne (post)koloniale Machtzustände erinnert.

Trotz solcher Opernbeispiele, die eine bewundernswerte Emanzipation aufzeigen, konnte sich die lateinamerikanische Oper weder in Argentinien noch in Brasilien oder in einem anderen Land in Lateinamerika durchsetzen; den Erwartungen wurde man nicht gerecht. Offenbar hatten es die Vertreter*innen des Musikgenres schwer, lokale Lyriker*innen bzw. Librettist*innen zu finden, und waren deshalb zunehmend frustriert³⁶².

„En el continente, los reiterados intentos líricos mostraron que no era simple conjugar aquel género extranjero con las propias posibilidades. Aparentemente, las condiciones estaban dadas, ya que muchos de los operadores musicales que cruzaron el Atlántico, no pocos de altísimo nivel profesional, acabaron por radicarse en América. Entre ellos había compositores ; ellos y sus alumnos fueron los primeros en escribir óperas en América.“³⁶³

Die hochqualifizierte musikalische Ausbildung, die insbesondere viele Argentinier in Europa und vor allem in Paris erhalten haben, macht es zunächst unbegreiflich, wie es zu einer derartigen Stagnation des argentinischen Opernwesens kommen konnte. Ferner macht Cetrangolo deutlich, dass die lateinamerikanische Oper ihre Vormachtstellung auf dem neuen Kontinent verlor, da sie auf eine lateinamerikanische Literatur angewiesen war, welche allerdings erst ab Ende des 19. Jahrhunderts anfang, international auf sich aufmerksam zu machen.³⁶⁴ Sollten die lateinamerikanischen Bemühungen um eine europäische Musikausbildung umsonst gewesen sein? Hatten die Komponisten vergeblich auf einen musikalischen Durchbruch von lateinamerikanischen Klängen gehofft?

Bemerkenswert ist festzustellen, dass auch hier an einer exotischen, von der Fantasie geprägten, fremdzuschreibenden und identitätsstiftenden Oper gearbeitet wurde, der

³⁶² Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 232f.

³⁶³ Ebd., 232f.

³⁶⁴ Vgl., ebd.

sogenannten „ópera místico-americana“³⁶⁵, der vordergründig zugeschrieben wird, zu einer Schöpfung des „nationalen Ichs“³⁶⁶ beigetragen zu haben:

„En el terreno específico de la composición de melodramas, la ópera exotizante fue funcionalmente útil a la creación de una fantasía mística fundacional, esencial en la dialéctica del populismo que durante muchas décadas fue casi hegemónico en América Latina. [...] Los músicos habían reandado el camino antiguo de la ópera, el de su nacimiento mitológico, utilizando materiales legendarios o de confusas historias que, con el pasar de los años, eran cada vez más criollas y menos indígenas.“³⁶⁷

Der romantische Einschlag ist durch den Rückgriff auf exotische Komponenten nicht zu leugnen³⁶⁸, wobei aus diesen Kompositionen besonders herauszulesen ist, dass ihre Vertreter*innen nicht nur stärker darum bemüht waren, eine nationale Identität zu stiften, sondern dass sie, mit diesem Ziel vor Augen, offenbar hemmungsloser als die Opernkomponist*innen der europäischen Staaten, auf die Imagination rekurrten im Sinne einer „creación de una fantasía fundacional“³⁶⁹. Einzuwenden wäre, dass die meisten Exemplare dieser „ópera místico-americana“³⁷⁰ nicht mehr auffindbar sind, allerdings deuten die paratextuellen Hinweise ihrer Titel darauf hin, dass ihre Inhalte vorwiegend um mythische, indigene Themen kreisten, welche die Komponist*innen regelrecht erfanden. Komponist*innen von Rang, wie beispielsweise der Argentinier Pasquale de Rogatis, vertrat die Meinung „de que lo importante es inventar una tradición, no respetarla“ (Wichtig ist eine Tradition zu erfinden, nicht zu respektieren).³⁷¹ Augenfällig ist dabei der Fokus auf eine so weit zurückliegende und unfassbare Vergangenheit, dass eine Erfindung von Traditionen und sich mit der Imagination zu verhelfen notwendig war.

In der Ausgabe der Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia general del arte en la Argentina* (1988), unterscheidet die argentinische Musikwissenschaftlerin Pola Suárez Urtubey zwischen zwei Generationen von argentinischen Komponist*innen des 19. Jahrhunderts: die der 80er und die der 90er Jahre. Die Erste soll auf der Suche nach einem

³⁶⁵ Vgl., ebd., S. 158.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Vgl., ebd.

³⁶⁸ Vgl., ebd., S. 150.: „Los compositores, generalmente italianos, que residían en América, entendieron la utilidad de componer óperas sobre leyendas o historias mayas cuyo ambiente se diferenciaba del de *Aida* apenas por los escalones de las pirámides mexicanas.“

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Vgl., ebd., S. 158.

³⁷¹ Vgl., ebd., S. 155.

„nacionalismo“ gewesen sein, da sie ihr Kulturerbe von einer europäischen Migranten-Welle bedroht gesehen hätte. Suárez Urtubey ergänzt, dass diese nationale Einstellung gegenüber Europäer*innen von lokalen Schriftsteller*innen, Künstler*innen und Wissenschaftler*innen gleichermaßen vertreten wäre. Die Generation der 90er hingegen soll sich tendenziell von dem vermeintlichen traditionellen, folkloristischen oder exotischen Werdegang distanziert haben. Vielmehr hätten sie vorgehabt, sich den international anerkannten Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts anzuschließen; dabei sollte Paris keine geringe Rolle spielen. Suárez Urtubey bemerkt auch hier, dass die Komponist*innen, geboren zwischen 1892 und 1905, sich a priori an der europäischen Moderne orientiert haben sollen, wobei ihnen beispielsweise die französischen Komponisten Claude Debussy oder Erik Satie, so wie andere Repräsentant*innen der modernen Musik Frankreichs, als Vorbilder gegolten hätten. Während die Generation der 80er Jahre ihrer Musik nationale Ausdrucksformen verliehen hätte, die von (spät)romantischen Elementen durchzogen war, soll bei der neuen Generation ein Bewusstsein für ein individuelles kreatives Schaffen geweckt worden sein.³⁷² Neben dem Einfluss, den vor allem Debussy auf diese Generation von Komponist*innen gehabt haben soll, sollen einige aus der Musikszene in Buenos Aires vom Besuch des französischen Komponisten Arthur Honegger profitiert haben. So setzte sich der Kontakt zur Komposition Frankreichs in Buenos Aires in direkter Weise fort. Zudem bemühten sich unterschiedlichste Gruppen von Musiker*innen der rioplatensen Metropole um eine Verbreitung der damals sogenannten modernen europäischen Musik: die „Asociación Wagneriana“, die „Asociación Amigos del Arte“ und die „Asociación del Profesorado Orquestal“ (A.P.O.). Letztere ist von der „Academia Nacional de Bellas Artes“ für die Verbreitung der Kompositionen Debussys, Honeggers und de Fallas verantwortlich gemacht worden. Dies deutet darauf hin, dass sich eine damals noch relativ junge Generation von argentinischen Komponist*innen intensiv mit französischen Werken und französischen Musikgenres auseinandersetzte. Die Aufführungen von Honeggers *Le roi David* (1921), *Iberia* (1905 - 1908) von Debussy, und *El sombrero de tres picos* (1919) von de Falla, so wie Werke von Prokofjew, Ravel und Strawinsky zeugen davon. Im Falle von de Falla, Strawinsky und Prokofjew kann nicht geleugnet werden, dass sie von Frankreichs Musik beeinflusst waren, wenngleich sich bereits in ihrem Frühwerk eine eigene individuelle Note ankündigt; der französische Einfluss auf die argentinischen Komponist*innen sollte

³⁷² Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 8] 1988, S. 59f.

deshalb nicht minder werden. Beispielsweise konnte der Komponist José María Castro zusammen mit dem Orchester der A.P.O. ein eigenes Werk präsentieren, welches den Namen *Obertura para una ópera cómica* (1934) erhalten sollte – von der A.P.O. erhielt er noch im nächsten Jahr eine Auszeichnung.³⁷³ Auffallend hierbei ist, dass Castro und die A.P.O. hiermit eindeutig auf ein französisches Stilmittel anspielten, nämlich das der „Opéra-Comique“³⁷⁴. Es wäre nicht das erste Mal in Buenos Aires, dass eine Brücke zur französischen „Opéra-Comique“ geschlagen worden wäre, zumal sich mit Bizets *Carmen* (1875) ein französischer Stil inmitten der argentinischen Musikszene festgesetzt und diese nachhaltig mit seiner exotischen Konnotation geprägt hatte. U. a. sollte Juan José Castro, ein weiterer argentinischer Komponist, der ebenfalls an der „Schola Cantorum“ von Vincent d’Indy gelernt hatte³⁷⁵ – D’Indy hatte eine ganze Generation von argentinischen Komponist*innen ausgebildet³⁷⁶ – seinen Werken französische Titel verleihen, wie beispielsweise *Dans le jardin des Morts* (1923). So betrachtet hat das französische Musikwesen viele der in Buenos Aires tätigen Komponist*innen entscheidend beeinflusst. Hinsichtlich der Opernproduktion hatte sich allerdings nicht viel getan. Die vielleicht letzte französische Oper, die das argentinische Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts beeindruckt hatte, war Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902). Der französische Dirigent Albert Wolff soll mit dieser Oper bereits 1909 als Pianist während der Wiederaufnahmen an der „Opéra-Comique“ in Berührung gekommen sein³⁷⁷. Schließlich soll er sie dem bonaerense Publikum zum ersten Mal im „Teatro de la

³⁷³ Vgl. Ceñal, Néstor Ramón: „José María Castro (1892 - 1964)“, in: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica, Carlos Vega*. UCA Pontífica Universidad Católica Argentina. Buenos Aires 1986, S. 6.

³⁷⁴ Vgl. Windfuhr, Manfred: *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hoffmann und Campe – Heinrich Heine Verlag. Hamburg 1971, S. 70: „Im 19. Jh. hat sich Heinrich Heine ‚nur an zwei Stellen umfassend über die französische Musik geäußert; beide Male stehen ‚Verstand und Sentimentalität, Geist und Grazie‘ (VII 428.18) oder auch ‚Geist und Passion‘ der ‚deutschen Seele‘ gegenüber (VI 265, 600). Diese Vorstellung des ‚Echt Französischen‘ trifft in erster Linie die melodiosen Meister und Altmeister der Opéra Comique, sie trifft auf Adam, oder Monsigny zu; sie schließt aber auch den ‚unmelodiosen‘, ‚sentimentalen‘ Berlioz mit ein; ebenso die Welt Vérons, die für Heine in den Produktionen von Scribe-Auber fortexistiert (VI 459).“

³⁷⁵ Vgl. García Brunelli, Omar: „El tango en la obra de Juan José Castro“, in: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica, Carlos Vega*. UCA Pontífica Universidad Católica Argentina. Buenos Aires 2011, S. 88.

³⁷⁶ Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 8] 1988, S. 63. Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 79: „En el famoso cenáculo de D’Indy estudiaron los siguientes músicos del ambiente de Buenos Aires: José León Gallardo, Eduardo García Mansilla; [sic!] Juan José Castro, Raúl Espolle, Carlos Olivares y José André.“

³⁷⁷ Vgl. O. V.: „Claude Debussy [...]. Albert Wolff nos habla sobre el autor y la obra“, in: *La Nación* (1942): „Volví a verlo –dice Albert Wolff – con frecuencia en 1909 en la Opera Cómica, con motivo de la preparación de una ‚reprise‘ de ‚Pelléas et Mélisande‘, a fin de dar sus indicaciones personales [...] (yo estaba al piano) [...]“

Ópera“ 1911 vorgestellt haben.³⁷⁸ Wie sehr Wolffs spätere Opernaufführung von 1942 im „Teatro Colón“ von den Einwohner*innen der Stadt Buenos Aires geschätzt wurde, kann man dem folgenden Zeitungsartikel von *La Nación* entnehmen:

„Pelléas et Mélisande, el maravilloso drama lírico de Maurice Maeterlinck y Claude Debussy [...] reapareció anoche en el escenario del Colón ante un auditorio que escuchó la obra con sostenido interés y celebró esa admirable serie de cuadros [...]. Es que, además, se le brindó la oportunidad de estar en contacto con una de las más auténticas versiones que aquí se han ofrecido. No es fácil, por cierto, coincidir con el espíritu que presidió su creación, presentar, con nitidez, la complejidad de sus detalles musicales, o bien reunir un núcleo de intérpretes vocales que posean el estilo requerido. Todo esto tuvo anoche una feliz conjunción a las órdenes del gran director Albert Wolff, uno de los traductores más autorizados, en la hora actual, de la música moderna francesa.“³⁷⁹

Signifikant dabei ist, dass Debussys einziges Opernwerk eine alptraumhafte, imaginäre Welt³⁸⁰ darstellt, die durch ihre „Ausweglosigkeit“³⁸¹ gekennzeichnet ist und Märchenelemente enthält, wie beispielsweise *Wald*, *Schloss* oder *Krone*; wenngleich Exotik hier nicht im herkömmlichen Sinne eingesetzt wird, so werden hier dennoch Mélisande und Pelléas als Fremde inszeniert, welche zumindest das Potenzial mitbringen die Welt von „Allemonde“ und „die strenge Organisation des Schlosses zunichte“³⁸² zu machen. „Indem die symbolistische Dichtung Sachverhalte andeutet, statt sie zu benennen“³⁸³, attestiert ihr Gier nicht nur eine Verwandtheit mit der Zeichensprache der Musik an sich, sondern verweist auch auf den „drame surréaliste“ Frankreichs³⁸⁴, der durch das nach Innen gerichtete Augenmerk provozierte. So betrachtet, stand hier das Imaginäre, wenn auch in verschiedenster Weise, wieder im Fokus, in unmittelbarer Verbindung mit einer repräsentativ französischen Oper, wie

³⁷⁸ Vgl. O. V.: „Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original“, in: *La Razón* (Juli 1941): „Hace 30 años, la Opéra Comique, de París, realizó en Buenos Aires una temporada singularmente atrayente [...]. Basta recordar [...] que entre la serie de obras reveladas por la ‚troupe‘ que actuó en el desaparecido teatro de la Opera [...] figuró ‚Pélleas et Mélisande‘. Nos la trajo de la mano Albert Wolff, quien durante esa campaña ganó en buena ley algunos galones que no tardó en ostentar ante el público y la crítica de París.“ Vgl. O. V.: „Claude Debussy [...]. Albert Wolff nos habla sobre el autor y la obra“, in: *La Nación* (1942).

³⁷⁹ O. V.: „Se dio ‚Pélleas et Mélisande‘. Wolff presentó una versión de gran categoría“, in: *La Nación* (15.07.1942).

³⁸⁰ Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia de la Música*. Editorial Claridad. Buenos Aires 2007, S. 291: „La acción de este drama impenetrable y seductor transcurre en un mundo imaginario y se ubica temporalmente en un pasado remoto.“

³⁸¹ Vgl. Gier, Albert: *Das Libretto*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2009, S. 205.

³⁸² Vgl. Daude, Daniele: *Oper als Aufführung*. Transkript Verlag. Bielefeld 2014, S. 203.

³⁸³ Vgl. Gier, Albert: *Das Libretto*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2009, S. 205.

³⁸⁴ Vgl., ebd., S. 211f.

schon zuvor *La Damnation de Faust* (1846/1893) oder *Carmen* (1875). Jene „música moderna francesa“ konnte auch über andere Opernbeispiele, wie *Ariane et Barbe bleue* (1907) von Paul Dukas oder *L'Étranger* (1903) von Vincent d'Indy im bonaerensen Raum wahrgenommen werden, wo ebenfalls symbolistische und fremdzuschreibende Komponenten einhergehen; u. a. hatte auch die französische Sängerin Jane Bathori in Buenos Aires für die Verbreitung eines französischen Repertoires gesorgt, zu dem musikalische Ausschnitte von Debussy, Ravel und der Gruppe „Les Six“ (Arthur Honegger u. a.) nicht fehlen konnte.³⁸⁵

Unbeeindruckt von der mittlerweile sprachlichen Vielfalt der Oper, tendierten die Opernbühnen in Buenos Aires weiterhin dazu, die italienische Sprache vorzuziehen; das führte nicht selten dazu, dass viele der Originale „italianisiert“³⁸⁶ wurden. Davon zeugen argentinische Filmausschnitte, die zum Teil französische Opern in einer italienischen Version präsentierten. Argentinische Filmregisseure wie beispielsweise Luis C. Amadori und Luis Saslavsky waren sich dessen bewusst, weshalb sie ebenfalls bei ihrem jeweiligen filmischen Bezug auf französische Opern, die italienische Gesangssprache erklingen ließen. Allerdings haben sie das Imaginäre, bei ihren jeweiligen Opernbezügen, in besonderer Weise hervorgehoben, wie noch in der Filmanalyse herausgestellt wird.

Der wohl erfolgreichste argentinische Komponist ist bis dato Alberto Ginastera³⁸⁷, der ganz anders als seine Vorläufer der argentinischen Musikkomposition vorgegangen war. Er reiste beispielsweise zunächst nicht nach Paris oder Europa für eine Musikausbildung, um sich später an der Spitze der Musikkomposition zu wissen; er ging stattdessen nach Tanglewood in die USA für eine Musikfortbildung; später erhielt er von Washington, D.C. zwei Opernaufträge.³⁸⁸ Der Kontakt zur französischen Musikszene entsteht allerdings auf indirekte Weise, da er seine Ausbildung an der Musikschule „Conservatorio Williams“ in Argentinien erhielt und von denjenigen argentinischen Musiker*innen profitieren konnte, die zuvor in Europa bzw. Frankreich für eine Fortbildung gewesen waren.³⁸⁹ Auch Europa wurde auf seine Opern aufmerksam „und nicht nur, weil sie Antonin Artauds Theorie von einem Theater der

³⁸⁵ Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 8] 1988, S. 64.

³⁸⁶ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 685. Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 109f. und 103f.

³⁸⁷ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 685.

³⁸⁸ Vgl., ebd.

³⁸⁹ Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia de la Música*. Editorial Claridad. Buenos Aires 2007, S. 324.

seelischen und körperlichen Grausamkeiten verpflichtet sind“³⁹⁰. Darüber hinaus hat auch er seiner Musik eine argentinische Note zu verleihen gewusst, sodass viele seiner Werke sich ebenfalls in eine identitätsstiftende, nationale Tendenz einreihen lassen.³⁹¹ Sein Erfolg wird außerdem noch an seinen zahlreichen Filmmusik-Kompositionen gemessen. Da sein musikalischer Werdegang nicht direkt Paris miteinbezieht, ist hervorzuheben, dass ihn seine Ouverture *Fausto Criollo* op. 9 (1943) über Umwegen an die Seite des französischen Komponisten Gounod gestellt hat.

Auch wenn das imaginäre Gesamtkunstwerk des französischen Komponisten Hector Berlioz nur zögerlich in Buenos Aires angenommen wurde, so verweist er auf jene französische Kompositionen, die um das Fin-de-Siècle zur modernen französischen Musik gezählt werden; jene symbolistische oder surreal anmutende Musik nämlich, mit der die Franzosen die argentinischen Komponist*innen in der „Schola Cantorum“ des frühen 20. Jahrhunderts vertraut machten. So ist zu konstatieren, dass die argentinische Nation, viele Komponist*innen hervorgebracht hat, deren fantasievollen und von der Imagination geprägten Werke von den europäischen Musikströmungen und Merkmalen gezeichnet waren, wengleich diese auch heute nur selten im Opernrepertoire auftauchen. Da es gilt, viele Hindernisse zu überwinden, um Opernkunst zu schöpfen, wurde hier ansatzweise die Schwierigkeit ihrer Umsetzung rekonstruiert – Adorno bestätigt dies wie folgt:

„Die maßlose Schwierigkeit, das Formgesetz der Oper zu erfüllen – keine Form, die strengste nicht und nicht die kühnste, ist so hilflos dem Mißlingen ausgesetzt wie diese –, rührt daher, daß es die Durchbrechung seiner selbst verlangt und daß nur die mächtigsten Formen es ertragen, durchbrochen zu werden.“³⁹²

03.4 Französische Oper – Identität – Vorstellungskraft

El romance, y muy especialmente el romance francés, es la cosa más inmundada que la imaginación más torpe puede crear en sus más espesos sueños

³⁹⁰ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 685.

³⁹¹ Vgl. Suárez Urtubey, Pola: *Historia de la Música.* Editorial Claridad. Buenos Aires 2007, S. 324.

³⁹² Adorno, Theodor: „Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II“, in: *Musikalische Schriften I-III.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1998, S. 278.

Mittlerweile konnte einer beachtlichen Menge an argentinischen Komponisten*innen nachgewiesen werden, dass sie eine bedeutende Zeit ihres Lebens in Paris verbracht haben. Insofern haben sie sich stets an der Musik dieser europäischen Großstadt orientiert, indes die Operszene dabei ihren Einfluss auf sie ausgeübt haben dürfte. Zudem befand sich Paris mitten in einem „demokratischen Rausch“³⁹⁴, als sie zur Musikmetropole erklärt wurde. Und von dem wirtschaftlichen Aufschwung unter Kaiser Napoleon III.³⁹⁵ profitierte sie wie kaum eine zweite Stadt:

„Der demokratische Rausch, der sie [Paris] ergriffen hatte, begeisterte Victor Hugo [...]. ‚Im zwanzigsten Jahrhundert wird es eine außerordentliche Nation geben [...]‘, schrieb er [...]. ‚Diese Nation . . . wird sich über das Ansehen wundern, das konische Geschosse genießen, und nur mit Mühe einen Armeeführer von einem Schlächter unterscheiden können . . . Diese Nation wird Paris zur Hauptstadt haben und sich keineswegs Frankreich nennen. Sie wird sich Europa nennen.‘“³⁹⁶

Da die Stadt sich zunehmend industrialisierte und eine kapitalistisch orientierte Gesellschaft auf den Plan rief³⁹⁷, gelangten die mit ihr in Verbindung gebrachten zeitgenössischen Themen in den Fokus der Komponist*innen und Librettist*innen. Zu diesem Zeitpunkt hat sich die zeitgenössische französische Oper scheinbar besonders dafür ausgezeichnet, eine Mischung aus „Opéra-Comique“ und „Grand Opéra“ hervorzubringen³⁹⁸. Von der Tendenz, dass sich die zwei Gattungen selbst in ihrer Bühnenästhetik einander näherten, zeugt der französische Dichter Eugène Scribe, der vom Literaturwissenschaftler und Philosophen Ulrich Schreiber als die „personifizierte Verbindung zwischen den Unterhaltungstheatern“³⁹⁹ Frankreichs, beschrieben wird:

³⁹³ Vgl. Paatz, Annette: „El género popular y los proscriptos“ in: Paatz, Annette: *¡Tengamos novelas! Literatura y sociabilidad en el siglo XIX (Chile y Argentina, 1847-1866)*. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 2021, S. 195.

³⁹⁴ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. (Band 8). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2005, S. 252f.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Ebd., S. 270.

³⁹⁷ Vgl. Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934], S. 37.

³⁹⁸ Vgl. ebd.

³⁹⁹ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 323.

„Seine [Eugene Scribe] kulturhistorische Bedeutung ist darin zu sehen, daß er die bühnentechnischen Fortschritte der Trivialtheater mit ihren modernen Darstellungsformen des Panoramas und Dioramas, das der Bühnenbildmaler Jacques Daguerre seit 1822 mit beleuchteten und scheinbar bewegten Gegenständen vor gemalten Rundhorizonten betrieb, auf die Grand Opéra übertrug.“⁴⁰⁰

Diese beeindruckenden damals neuartigen „Spectacles d’optiques“⁴⁰¹ können in ihrer Ästhetik als Vorläufer des Films verstanden werden, da hier bereits „täuschend echte Landschaften illusioniert erschienen.“⁴⁰² Entsprechend ist es weniger erstaunlich, dass die ersten Filmemacher*innen in Frankreich der Ästhetik der „Grand Opéra“ nacheiferten.⁴⁰³ Während der Oper immer noch der oberste Rang der Kunstgattungen bis ins 20. Jahrhundert hinein zugesprochen wurde, kämpften Filmemacher*innen darum, ihrer Kunst eine Anerkennung innerhalb des gesellschaftlichen Kultursystems zu beschern. Vor diesem Hintergrund ist besonders auffallend, dass eine französische Oper mit dem Titel *Carmen* (1875) urplötzlich für eine grenzüberschreitende Operngattung stand, welche genau die Motive lieferte – Liebespiel, Eifersucht, Mord und Exotismus – die vom Film dankbar aufgegriffen wurden:

„Das Spiel, auf zwei als Geschlechtstypen erscheinende Männerstimmen gegenüber einer Frauenstimme begrenzt, wird zum Liebespiel der Eifersucht. Sie kann zwischen zwei Liebhabern walten oder auch dem Liebhaber und einem väterlichen oder dämonischen Begleiter. Diese Voraussetzungen beruhen ebenso auf kulturellen und geistigen, wie auf den musikalischen und stimmphysiologischen Bedingtheiten des französischen Opernwesens. Aus ihnen entwickelt sich, über die Comique hinauswachsend, der erste wahrhaft volkseigene, im umfassenden Sinne national französische Gattungstyp der lyrischen Oper.“⁴⁰⁴

Nun ist mit *Carmen* (1875) ein „wahrhaft volkseigene[r]“⁴⁰⁵, „national französische[r] Gattungstyp“⁴⁰⁶, der etablierten Gattung „Opéra-Comique“ entsprungen – zudem wurde „zwischen 1847 und 1870 [...] gelegentlich versucht, eine weitere Zwischenstufe einzurichten,

⁴⁰⁰ Ebd., S. 324.

⁴⁰¹ Vgl., ebd.

⁴⁰² Vgl., ebd.

⁴⁰³ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 93f.

⁴⁰⁴ Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934], S. 129.

⁴⁰⁵ Vgl., ebd.

⁴⁰⁶ Vgl., ebd.

das Théâtre-Lyrique [...]“⁴⁰⁷ – dessen national französische Komponente in die außereuropäische Stummfilmbranche gelangte, dort aufgenommen und übersetzt, d. h. dem fremden Land angepasst wurde; nur etwa drei Jahrzehnte später wurde dieser neue modernere Opern-Gattungstyp von unterschiedlichen Filmemacher*innen aufgegriffen. Zurückzuführen ist dieses Phänomen hauptsächlich auf Offenbach und Verdi, denn sie haben dazu erheblich beigetragen⁴⁰⁸, dass sich diese französische Opern-Mischform in Lateinamerika etablieren konnte, womit sie den Weg frei gemacht haben, für deren Aufnahme in den lateinamerikanischen Filmbereich.

„Der Siegeszug der Operette entlastete die ‚Opéra Comique‘ von ihren primär unterhaltenden Aufgaben, sodass sie sich in Richtung auf den ernsten Gehalt der ‚Grand Opéra‘ entwickelte [...]. Diese Veränderung des Aggregatzustands der ‚Opéra comique‘ hat letztendlich das Théâtre-Lyrique bewirkt [...]. Von daher ist es logisch, daß für die sich langsam entwickelnde Mischform zwischen den tradierten Operngenres einen an dieses Theater gemahnende Gattungsbezeichnung gefunden wurde: ‚Drame lyrique‘.“⁴⁰⁹

Vorausgesetzt, die Oper *Carmen* (1875) ließe sich der Gattung „Drame lyrique“ zuordnen, wäre die Auffassung vertretbar, sie habe vor allen anderen Opernformen im lateinamerikanischen Filmbereich den Vorzug genossen. Die tiefgreifenden Veränderungen, die die Operngattung „Opéra-Comique“ durchwanderte, datiert Schreiber auf das Jahr 1873, indes er als Opernbeispiel *Carmen* (1875) heranzieht, um deutlich zu machen, dass sich hier der *ernste* Gehalt einer „Opéra-Comique“ vollzog.⁴¹⁰ Konsequenterweise hatte diese Oper zunächst Mühe, von einem breiten Publikum angenommen zu werden, um dann mit ihrer neuen Form reüssieren zu können; die hier angedeuteten Veränderungen sind lange nicht auf Zuspruch gestoßen, während der Film nicht lange zögerte und die Qualitäten der *Carmen* (1857) einer breiten Masse mit Erfolg anbieten konnte.

⁴⁰⁷ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 60: „Die Theaterdirektoren dort waren Männer mit einigem Weitblick [...]. Am Théâtre-Lyrique wurden Berlioz’ ‚Les Troyens à Carthage‘ (‚Die Trojaner‘), fast alle Gounod-Opern, darunter ‚Faust‘ (die Opéra wagte sich lange Zeit nicht an das Werk heran, hatte dann aber mit ihm einen Zehn-Jahres-Erfolg) und die früheren Opern von Ernest Reyer, Ernest Guiraud, Bizet und Léo Delibes aufgeführt.“

⁴⁰⁸ Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 78. Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 59f.

⁴⁰⁹ Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 797f.

⁴¹⁰ Vgl., ebd., S. 825.

In Lateinamerika, wo u. a. die „Operette“ – sie ersetzt die „Opéra-Comique“ in ihrer Aufgabe – bekannt geworden war und zeitweise die Theaterhäuser, beispielsweise in Argentinien und Brasilien, dominierte, dürfte auch hier die *reformierte* „Opéra-Comique“ für Aufmerksamkeit gesorgt haben. Dabei sorgte nicht selten der (in)direkte Kontakt mit einer Operngattung, dem Opernhaus oder der -komposition dafür, dass ein*e Filmregisseur*in sich dazu motivieren ließ, einen Musikausschnitt einer Oper für seinen/ihren Film zu verwenden. War einmal eine Entscheidung für die Gattung „Opéra-Comique“ gefallen, dürfte die Art und Weise der filmischen Umsetzung einige Probleme hinsichtlich der Publikumserwartungen bereitet haben.

Mit dem Kino erschien für die Oper ein ernstzunehmender Konkurrent, weshalb es galt, um das Publikum um so mehr zu buhlen. Der Konkurrenzkampf spitzte sich logischerweise zu, als die Filmtheaterhäuser damit anfangen, ein Filmprogramm anzukündigen, das ebenfalls die Opernbesucher ansprach. In Frankreich dürften die „Opéra-Comique“-Veranstalter erleichtert gewesen sein, als die Projektion von Filmen verboten wurde, da sie schon befürchteten, ihr Publikum verlieren zu können: „Ma in Francia l’Opéra Comique, preoccupata della concorrenza, fa proibire ai cinematografi pargini di proiettare il film.“⁴¹¹ Doch offenbar hat sich die Filmbranche über jegliches Verbot hinwegsetzen können; bald darauf wurde die Oper *Carmen* (1875), im Vergleich zu anderen Opernstoffen, am häufigsten für eine filmische Umsetzung herangezogen⁴¹². So auch in Argentinien, wo *Carmen* (1875) als erste französische Oper Einzug in den argentinischen Stummfilm im Rahmen der Valle-Filmproduktion fand. Zudem konnte in der gleichen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch ein Tonfilm mit dem Titel *Carmen* (1943) die Stadt Buenos Aires und noch zahlreiche andere argentinische Städte erfreuen. Im Vergleich mit der französischen Theaterlandschaft, zeigte sich das „Teatro Colón“ der südamerikanischen Metropole Buenos Aires mit den Filmproduktionen eher kooperativ.

Außer Frage steht, dass lateinamerikanische Filmregisseur*innen, die französische Operausschnitte verwendeten, ihren Filmen eine bestimmte individuelle Ästhetik verliehen haben. Offenbar fühlten sie sich der französischen Opernästhetik des 19. Jahrhunderts nicht vollkommen verpflichtet. Je nachdem, in welcher Weise der/die jeweilige Filmregisseur*in auf

⁴¹¹ Vgl. Aprá, Adriano; Menon, Gianni; Pistagnesi, Patrizia: *Il melodramma nel cinema italiano*. (Incontri cinematografici, Monticelli Terme). Verlag k. A. Parma 1977, S. 47.

⁴¹² Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 47.

die Oper als Systemreferenz zurückgreift, erhält man einen Einblick in das sozialgeschichtliche Gefüge der außersprachlichen Realität. Die filmische Umsetzung bzw. Übersetzung der französischen Oper in Argentinien gibt beispielsweise Einsicht in die lateinamerikanische Gesellschaft und ihre Beziehung zu den Medien. Inwieweit sich Opernästhetik und Sozialgeschichte im 19. Jahrhundert bedingt⁴¹³ und gegenseitig angeregt haben, weist daraufhin, dass Filmproduktionen und ihre jeweilige Ästhetik ebenfalls an einen sozialgeschichtlichen Kontext gebunden sind. Im Falle Argentiniens ist es entsprechend sinnvoll, das „*imaginario argentino*“ zum Untersuchungsgegenstand zu machen, um herauszuarbeiten, welche ästhetischen Merkmale nach außen getragen werden.

Von der Oper im Allgemeinen können verschiedenste Aspekte eine Rolle spielen, die dem lateinamerikanischen Film eine bestimmte opernhafte Ästhetik bedeuten. In diesem Zusammenhang sei beispielsweise das „*melodrama*“⁴¹⁴ – häufig wird Verdi mit dem Begriff assoziiert – erwähnt. Am Filmbeispiel *La Luna* (1979) von Bernardo Bertolucci, mochte der Literaturwissenschaftler Jeremy Tambling sogar erkannt haben, dass der Regisseur das „*mélodrame*“ maßlos einsetze, um eine Opernhaftigkeit zu erzeugen:

“[...] the film uses melodrama itself as principle of excess, to create an operatic cinema, one that deflects attention from realism and naturalistic presentation.”⁴¹⁵

Bezeichnenderweise hat das „*mélodrame*“ insbesondere durch das Wirken der Filmbranche eine neue Blüte auf dem ganzen lateinamerikanischen Kontinent erleben dürfen – ganz besonders in Mexiko und in Argentinien. So gesehen, müsste ebenso der Frage nachgegangen werden, ob der Film in Lateinamerika auch das „*mélodrame*“ nach dem Prinzip der Maßlosigkeit einsetzte, womit ihm eine opernhafte Ästhetik im Sinne Tamblings zugesprochen werden könnte. Dagegen hielt der brasilianische Filmregisseur Glauber Rocha – einer der Hauptvertreter des „*Cinema Novo*“ – in seiner *Revisión crítica del cine brasileño* (1963) schriftlich fest, das „*melodrama*“ sei im Prinzip von dem US-amerikanischen Kino übernommen worden. Zudem behauptete er, dass das kommerzielle Kino dem „*melodrama*“ am meisten abgewinnen könne:

⁴¹³ Vgl. Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus: Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart / Weimar 1997, S. 2.

⁴¹⁴ Verdi wird des Öfteren mit dem „*mélodrame*“ in Verbindung gebracht. Seine Opernmusik kommt z. T. innerhalb von Filmen vor, die ihrerseits als „*mélodrame*“ bezeichnet werden. Vgl. Tambling, Jeremy: *Opera, ideology and film*. Manchester University Press. Manchester 1987, S. 60f.

⁴¹⁵ Vgl., ebd., S. 60f. und S. 65.

„Si las clases se identifican por la carne y no por el dinero, el cine comercial logra su forma artística ideal en el melodrama: el personaje patológico, heredado de la dramaturgia cuyo patrón crearon los argumentistas norteamericanos, se opone con éxito al personaje histórico [...]“⁴¹⁶

Wenn dagegen davon ausgegangen wird, dass das „melodrama“ bereits dem Opernwesen entsprungen ist, dann muss spätestens ihre mediale Überführung dem lateinamerikanischen Film eine Ästhetik beschert haben, die das Potential mitbringt, opernhafte zu wirken.

Durch ein musikalisches Opernzitat im Film kann auch eine spezifische opernhafte Filmästhetik generiert werden⁴¹⁷, indes Opernmusik im Film häufig lediglich unbewusst wahrgenommen bzw. als selbstverständlicher Bestandteil der Filmdiegeese rezipiert wird, als Musik, „die man nicht hören soll“⁴¹⁸, wie Adorno bezüglich Filmmusik anmerkte und kritisierte.⁴¹⁹ Jene mediale Vermengung kann zwar als eine anzustrebende multimediale Vermittlungsästhetik angenommen werden, doch nach dem Medientheoretiker und Kunstwissenschaftler Meder findet erst dann eine „echte künstlerische Appropriation“⁴²⁰ der Oper statt, wenn sich der/die Filmregisseur*in gezielt dafür entscheidet, das Filmbild der Opernmusik anzupassen bzw. unterzuordnen, sodass die Musik akustisch in den Vordergrund tritt; nur so erhielten die Zuschauer*innen eine Möglichkeit, das Opernzitat „autark und unversehrt“⁴²¹ wahrzunehmen. Obgleich dies ebenfalls die Filmästhetik definiert, ist hieraus zu schliessen, dass die der Opernhandlung korrespondierende Musik einer beliebigen Filmhandlung zugeordnet werden kann, wodurch unterschiedlichste subtile Botschaften bzw. „rein suggestive Anspielungen“⁴²² hervorstechen, ohne dass der Film eine opernhafte Dimension einzubüßen hätte, wobei zeitgleich verschiedene Interpretationsansätze freigesetzt werden:

⁴¹⁶ Rocha, Glauber: „Revisión crítica del cine brasileño“, in: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. (Vol. I) Fundación Mexicana de Cineastas. México, D.F. 1988, S. 120.

⁴¹⁷ Durch die Musikauswahl wird z. T. der sozialgeschichtliche Hintergrund des Regisseurs oder der Regisseurin offen gelegt.

⁴¹⁸ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Komposition für den Film“, in: Tiedemann, Rolf: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. (Band 15). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1998, S. 20.

⁴¹⁹ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Komposition für den Film“, in: Tiedemann, Rolf: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. (Band 15). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1998, S. 14ff. und 19f.

⁴²⁰ Vgl. Meder, Thomas: „Appropriation now! Die Oper als Schlüsselreiz des Film“, in: Von Hagen, Kirsten; Grempler, Martina (Hrsg.): *Opernwelten. Oper – Raum – Medien*. (Band 16). Erich Schmidt Verlag. Berlin 2012, S. 146.

⁴²¹ Vgl., ebd.

⁴²² Vgl. Hartwig, Susanne; Stenzel, Hartmut: *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart – Weimar 2007, S. 115.

„Die Möglichkeit, Einzeltexte in größere Zusammenhänge einzuordnen, ist zugleich die Voraussetzung dafür, die Individualität und Besonderheit der einzelnen ästhetischen Leistung intersubjektiv kommunizierbar zu machen.“⁴²³

Die intermediale Ästhetik, die sich hierbei herausstellt, ob intradiegetisch oder extradiegetisch, fordert dazu auf, das Werk nach gewissen medienästhetischen Kriterien einzuordnen, wonach die einzelne ästhetische Leistung deutlich erscheint und häufig im lateinamerikanischen Raum als Hybrid beschrieben wird.⁴²⁴ Diese mediale Hybride von Oper und Film schafft einen als *(post)modern* bezeichneten kulturellen Ausdruck, der beim Entstehungsprozess im außereuropäischen Raum gezwungenermaßen auf eine sogenannte Hybridisierung hinausläuft.⁴²⁵ Indes sich bei diesem (post)modernen künstlerischen Ausdruck mindestens zwei kulturelle Räume begegnen, kommt es innerhalb des komplexen medialen Konstrukts vorwiegend zu einer identitätsstiftenden Komponente, welche die Perspektive des filmaustragenden Landes, in diesem Fall Argentinien, einnimmt und den Fokus auf eine national orientierte Ästhetik lenkt:

„In several cases, cultural modernism, instead of being denationalizing, has given impulse to, and the repertory of symbols for, the construction of national identity.“⁴²⁶

Hinsichtlich der filmischen Übernahme französischer Opern wie *Faust* (1859) oder *Carmen* (1875) in Argentinien, ist es vor allem bemerkenswert, wie sich hier eigene und fremde Kulturen und Traditionen mischen. Die besondere Filmkomponente, welche diese identitätsstiftende, intermediale Konzeption entstehen lässt, ist die Inszenierung der Vorstellungskraft.

⁴²³ Vgl., ebd.

⁴²⁴ Vgl. García Canclini, Néstor: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. University of Minnesota Press. USA 1995, S. 207, 224, 238f. Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 83.

⁴²⁵ Vgl. Rincón, Carlos: „Sobre el debate acerca del postmodernismo en América Latina. Una revisión de la no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, Globalización y culturas en América Latina“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 114f.

⁴²⁶ García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. 52.

04. Intermedial inszenierte Vorstellungskraft erzeugt Eigenes und Fremdes

Lo real y lo imaginario han formado una indisoluble pareja en la historia del continente

Fernando Aínsa⁴²⁷

Bewusstseinszustände jeglicher Art besitzen die Eigentümlichkeit, die Vorstellungskraft für sich zu beanspruchen. (Alp)Träume, Traumen und Erinnerungen, die hier zuzählen und die anhand der vorliegenden Filmbeispiele untersucht werden, würden ohne die Vorstellungskraft nicht in Kraft treten. Um sich von der Faszination des Menschen für diese besonderen Zustände zu überzeugen, genügt ein einziger Blick in die Kulturgeschichte. Der (Alp)Traum als der vielleicht faszinierendste Zustand, da er psychologisch und neurophysiologisch betrachtet als der unergründlichste gilt⁴²⁸, dessen Existenz allerdings durch eine eindrucksvolle Anzahl an Erzählungen und sonstigen Überlieferungen nicht angezweifelt wird, hat beispielsweise in dem Segment des Theaters und der Oper eine prominente Position eingenommen.⁴²⁹ Der Literaturwissenschaftler Wolfram Krömer z. B. hat nachgewiesen, dass schon in Texten der griechischen Antike der Traum als Spannungserzeuger und zunehmend als Orakelersatz eingeführt wurde, indem er die Rolle als Handlungsanreger übernahm.⁴³⁰ Während Krömer besonders den Traum fokussiert, d. h. ihn allen anderen traumähnlichen Zuständen vorzieht und ihm eine handlungsanregende Funktion nachweist, entging es ihm hervorzuheben, dass ihm zugleich eine identitätsstiftende Funktion zukommt, die in der Regel einhergeht mit einer Fremdzuschreibung. In Aischylos' Tragödie *Die Perser* (472 v. Chr.) wird beispielsweise der Traum der Königmutter Atossa eingeführt, dessen Unheil sich zum einen nach und nach bewahrheitet, während zum anderen das Geschlecht der Perser gegenüber dem der Griechen definiert wird.⁴³¹ Auch in Sophokles *Elektra* (413 v. Chr.) unterstreicht der Traum der Königin Klytaimnestra ihr Adelsgeschlecht, das schließlich in der

⁴²⁷ Vgl. Aínsa, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Editorial Gredos. Madrid 1986, S. 23.

⁴²⁸ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 12.

⁴²⁹ Vgl. Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. (Band 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006.

⁴³⁰ Vgl. Krömer, Wolfram: „Der Wirklichkeit werdende Traum und seine Funktion in wichtigen Dramen des europäischen Theaters“, in: Müller, Ulrich; Hundsnurscher, Franz; Panagl, Oswald (Hrsg.): *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge*. Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 22ff.

⁴³¹ Vgl., ebd.

Wachwelt von ihren Kindern, d. h. ihrer Tochter Elektra und ihrem Sohn Orest wiederhergestellt wird.⁴³²

Inwieweit der (Alp)Traum seine identitätsstiftende Funktion über Jahrhunderte aufrechterhält, zeigt sich in zugespitzter Form in dem Werk *La vida es sueño* (1634/35) von Calderón de la Barca, wo der Prinz Segismundo gelernt hat, „dass dieses Leben nur Traum und das Wichtige die Ausübung der Tugend ist.“⁴³³ Der Leser weiß zwar, dass Segismundo seine Weisheit bzw. Tugend nicht unmittelbar von einem Traum erhalten hat, sondern von der Einbildung eines Alptraums, indem sich seine Identität offenbart. Eine vergleichbare Charakter-Entwicklung durchlaufen ebenfalls einige Figuren der Romantik wie z. B. Goethes *Egmont* (1788) oder Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* (1821)⁴³⁴, denen jeweils ihre Zugehörigkeit und insofern ihre Identität durch einen Traum vor Augen geführt wird. So ist zu konstatieren, dass Traumbeispiele seit der Antike eine identitätsstiftende Funktion erhalten haben, wengleich nach Krömer der (Alp)Traum zumeist nur über Monolog, Dialog oder Chor referiert werde und entsprechend in dem Augenblick der Traumerzählung keine Handlung auf der Bühne möglich sei.⁴³⁵

Traumgeschehen als perspektivische Darstellung und ausgedehnte Handlung in den Rahmen der Theater- und Musiktheater-Diegeese zu integrieren, soll im 20. Jahrhundert neue Wege der szenischen Umsetzung aufgezeigt haben. Der Literatur- und Musikwissenschaftler Albert Gier führt diese Form der Innenschau auf die zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück⁴³⁶: angesichts der dramaturgischen und darstellerischen Veränderungen macht er den Roman und seine Fähigkeit zur Perspektivierung verantwortlich. So verkündet er, dass „Techniken der Perspektivierung im Zuge einer umfassenden Episierung des Musiktheaters im 20. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung“⁴³⁷ gewinnen würde. Dass die szenische Darstellung des Innenlebens die Identität einer Figur unmittelbar zur Schau stellt, scheint für Gier nicht erwähnenswert zu sein. Vielleicht schien ihm das im Zuge der Beschreibung von

⁴³² Vgl., ebd.

⁴³³ Vgl., ebd., S. 29.

⁴³⁴ Vgl., ebd.

⁴³⁵ Vgl. Krömer, Wolfram: „Der Wirklichkeit werdende Traum und seine Funktion in wichtigen Dramen des europäischen Theaters“, in: Müller, Ulrich; Hundsnurscher, Franz; Panagl, Oswald (Hrsg.): *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge*. Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 33.

⁴³⁶ Vgl. Gier, Albert: „Ein Traum, was sonst?“ Zur Dramaturgie von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater“, in: Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. (Band 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 34f.

⁴³⁷ Vgl., ebd., S. 35.

Perspektivierung zu offensichtlich. Dabei offenbart sich gerade bei der Gegenüberstellung einer (alp)traumhaften Bühnen-Ästhetik und einer Wachwelt, das Fremde und das Heimische. Obschon Gier sich dieser Besonderheit bei der Bühnen-Integration des (Alp)Traumes nicht widmete, soll hier insbesondere die Identität herausgearbeitet werden, die sich bei der Einführung der Dichotomie zwischen (Alp)Traum- und Wachwelt bereits im französischen Musiktheater des 17. Jahrhunderts offenbart. Signifikanterweise avancierte der „Sommeil“ zu einem prominenten Merkmal der „tragédie en musique“ am Hofe des französischen Königs Ludwig XIV.⁴³⁸. Lullys *Atys* (1676) gab hierzu den prominentesten Anstoß für weitere Sommeil-Szenen innerhalb der musikalischen Werke Lullys und mag nach Auffassung des Literaturwissenschaftlers Adrian La Salvia sogar „Referenzcharakter“⁴³⁹ für die Oper haben:

„Das dramaturgische Einzigartige der Situation liegt darin, dass Quinault [und Lully] in der Sommeil-Szene ein reines Traumspiel zeigt [...]: Atys schläft nicht passiv, sondern aktiv. Im Schlaf bevölkert er die Bühne mit seinen Kopfgeburten [...]. [...] Quinaults Interesse gilt nicht dem Wahrheitsanspruch der Träume, sondern ihrer phänomenalen, Fantasiewelten erbauenden Realität. Der ‚Sommeil d’Atys‘ ist die Keimzelle eines autonomen ‚Théâtre de l’imagination‘, das die Bühne zum imaginären Bewusstseinsraum erweitert und aus den Fesseln einer rationalistischen Ästhetik befreit.“⁴⁴⁰

So wie in diesem Zusammenhang bzw. onirischen Zustand die tiefsten Geheimnisse Atys offen zugänglich werden und sich den Zuschauer*innen seine Identität enthüllt, wird der identitätsstiftende musikalische Beitrag Lullys für die französische Oper zunehmend bedeutend: der Musikwissenschaftler Schulze macht am Beispiel von Lullys *Armide* (1686) deutlich, dass er die traumeinflößende Figur Armide, eine heidnische Zauberin, als Fremde gegenüber dem kartesischen Sinn inszeniert. Da sie den Kreuzritter Renaud liebt und ihn davon abhalten will, in den Krieg zu ziehen, versetzt sie ihn mit Hilfe ihrer Zauberkünste in einen Traum⁴⁴¹. Aus der Perspektive des französischen Hofes handele es sich hier um eine „Liebe, die seitens der Zauberin gewissermaßen missbraucht wird und die dem Konzept der königlichen Gloire daher teilweise fremd sein muss. Genau diese Fremdheit, das Anderssein

⁴³⁸ Vgl. La Salvia, Adrian: „Zwischen Klassik und Romantik – Traum – Szenen im Französischen Musiktheater“, in: Betzwieser, Thomas: *Von Gluck zu Berlioz*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2015, S. 94f.

⁴³⁹ Vgl., ebd., S. 100.

⁴⁴⁰ Vgl., ebd.

⁴⁴¹ Vgl. Schulze, Hendrik: „Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual“, in: Salmen, Walter (Hrsg.): *Terpsichore. Tanzhistorische Studien*. Georg Olms Verlag. Hildesheim. Zürich. NY 2012, S. 296f.

Armides, drückte Lully durch die Wahl der Passacaille für seine Szene aus.“⁴⁴² Augenfällig ist hierbei, dass die Alterität, durch die Hinzunahme der „Passacaglia“⁴⁴³, als musikalisches Erkennungsmerkmal Spaniens, in Kombination mit Zauberkunst konstruiert wird, vor der sich die französische Identität abhebt. So erscheint bereits hier eine Frauenfigur im Rahmen der dramatischen Bühnenmusik Frankreichs, deren Merkmale der Liebe, Verführung und Zauberkunst auf die romantische Figur Carmen hindeuten⁴⁴⁴, indes die Suche nach der Wiederherstellung von Ordnung⁴⁴⁵ bzw. französischer Identität einen fundamentalen, gemeinsamen Aspekt abgeben. Abgesehen davon, hat die „tragédie en musique“ des 17. Jahrhunderts der romantischen Oper ihr grundlegendes Element vorweggenommen: den (Alp)Traum.

„Das kreative Potenzial der Träume, das im Musiktheater der Klassik und Aufklärung als Ventil gegen das restriktive Regiment der Vernunft fungierte, drängt nun mit Macht ins Zentrum der romantischen Ästhetik.“⁴⁴⁶

Die ästhetische Gegenüberstellung von (alp)traumhafter Welt und Wachwelt wird in der französischen Romantik durch Berlioz wiederentdeckt und aufgegriffen und in *Symphonie fantastique* (1830) und *La Damnation de Faust* (1846) offengelegt, wenngleich sich die betreffenden szenischen (alp)traumhaften Phänomene erst ab 1893 auf der Bühne vor einem breiteren Publikum manifestieren konnten. Das Publikum steht vor allem hinsichtlich der „Légend-dramatique“ zur *Faust*-Grundlage vor der Herausforderung, eine szenische Perspektivierung anzunehmen, die darin besteht, neben der „Fokus-Figur“⁴⁴⁷ Faust, auch die seiner eigenen Fantasie entsprungenen Zerrbilder anderer Figuren wahrzunehmen.⁴⁴⁸ Indem das Publikum sich dadurch in seinen Zustand versetzen kann, sollte es im Falle kognitiver Voraussetzungen in der Lage sein, der Faust-Identität nachzuspüren.

⁴⁴² Vgl., ebd.

⁴⁴³ Vgl, ebd., S. 297: „Die Passacaglia kam ursprünglich aus Spanien und wurde Anfang des 17. Jahrhunderts vor allem in Italien populär.“

⁴⁴⁴ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 112, 116, 126 und 129.

⁴⁴⁵ Vgl., ebd., S. 130.

⁴⁴⁶ La Salvia, Adrian: „Zwischen Klassik und Romantik – Traum – Szenen im Französischen Musiktheater“, in: Betzwieser, Thomas: *Von Gluck zu Berlioz*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2015, S. 105.

⁴⁴⁷ Vgl. Gier, Albert: „Ein Traum, was sonst?‘ Zur Dramaturgie von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater“, in: Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. (Band 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 34f.

⁴⁴⁸ Vgl., ebd.

Eine vergleichbare Form der Perspektivierung ergibt sich bei der Darstellung von (Alp)Träumen im Film, da sie hier häufig von einem erscheinenden „Traum-Ich“⁴⁴⁹ mitbestimmt wird. D. h. der/die Träumende erscheint in seiner/ihrer eigenen Traumdiegese, sodass diese Traumfigureninstanz, die Erzählerinstanz in ihrer Funktion zu verdrängen scheint. Dem deutschen Medienwissenschaftler Markus Kuhn schien es daher naheliegend von einer Film-„Fokalisierung“ zu sprechen, die er als „Relation des Wissens zwischen Erzählinstanz und Figur“⁴⁵⁰ beschreibt. Während der frühe Film sich diese Form der Perspektivenlenkung durch die filmische Erfindung eines „Traum-Ichs“ instinktiv aneignete und zu seiner Stärke machte, konnte die Oper nur sporadisch darauf aufbauen; im Wesentlichen ist letzteres weniger auf die Schwierigkeit zurückzuführen, einen (Alp)Traum szenisch umzusetzen, als auf die Sicherstellung, dass das Publikum die Perspektive der *Fokus-Figur* übernimmt.⁴⁵¹ Trotz der unendlich vielen dargestellten (alp)traumhaften Welten, welche Gier der Oper nachweisen konnte, sollte sie nur mit Mühe und erst mit Hilfe modernster Technik eine mit dem Film vergleichbare Perspektivierung im Sinne eines „Traum-Ichs“ zustande bringen.⁴⁵² Im Rahmen der französischen Romantik des 19. Jahrhunderts, konnte die Oper immerhin auf erhebliche bühnentechnische Fortschritte zurückgreifen, sodass (Alp)Traumwelten im Wesentlichen unkomplizierter evoziert werden konnten.⁴⁵³ Für eine szenische Umsetzung des „imaginären Gesamtkunstwerks“⁴⁵⁴ des Komponisten Berlioz schien Frankreich bereits bühnentechnisch gerüstet zu sein. Stünden Berlioz hierzu alle technischen Möglichkeiten zur Verfügung, konnte er dennoch zeitlebens Fausts Traum von der Margarete nicht auf der Bühne realisiert sehen.⁴⁵⁵ Doch indem er seinen Faust auf der Bühne träumen ließ, der im Anschluss gewollt ist seine „Margarita“ in der Wachwelt zu sehen, besiegelte er u. a. Fausts Figurendasein innerhalb

⁴⁴⁹ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 47: „[...] nach Gérard Genette könnte man verleitet sein, von überwiegend homodiegetischem Erzählen zu sprechen, da der Träumer Teil der erzählten Welt ist und mitunter auch [...] als Protagonist agiert. In den Fällen, in denen kein Traum-Ich vorkommt, wäre dann von dem Sonderfall des heterodiegetischen Erzählens zu sprechen, in dem der Erzähler nicht Teil der erzählten Welt ist. Diese Analogiebildung erweist sich aber als problematisch, da das Traum-Ich nicht mit dem Erzähler-Ich gleichzusetzen ist.“

⁴⁵⁰ Vgl., ebd., S. 193.

⁴⁵¹ Vgl. Gier, Albert: „Ein Traum, was sonst?“ Zur Dramaturgie von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater“, in: Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. (Band 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 34f.

⁴⁵² Vgl., ebd.

⁴⁵³ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 324.

⁴⁵⁴ Vgl., ebd., S. 413ff.

⁴⁵⁵ Vgl., ebd., S. 424.

dieser Welt – der Traum äußert Fausts Willen, wonach sich sein Charakter formt, indes sich seine Identität in den Vordergrund schiebt. Vorausgesetzt der (Alp)Traum wird ebenso als eine Imaginations-Variante angesehen bzw. der Imagination untergestellt, bestätigt sich hier über künstlerische Ausdrucksformen die These von Lapoujade:

„La imaginación participa decisivamente para lograr la idea de la identidad de los objetos, y alcanzar el concepto de identidad personal. [...] la imaginación logra sintetizar un yo empírico que se derrama en un pasado que ya no es, y un futuro que aun no alcanzó, enhebrándolo en la idea de su identidad.“⁴⁵⁶

Während der Film vergleichsweise schnell mit der Darstellung des (Alp)Traumhaften vorzugehen schien, bediente er sich dessen ebenfalls, um über die Fokus-Figur eine identitätsstiftende Entwicklung zum Ausdruck zu bringen. Méliès, der von der szenischen Opernaufführung *La Damnation du Faust* (1846/1893) zu einer eigenen filmischen Übersetzung inspiriert wurde, dürfte von der szenischen Vergegenwärtigung des Traum inhalts für die Darstellung seiner filmischen (Alp)Träume belehrt worden sein, wenngleich sich in seiner an die Oper angelehnten filmischen Version *Faust aux enfers* (1898/1903)⁴⁵⁷ der Faust-(Alp)Traum von Berlioz nicht manifestiert. Da von Méliès nur der Schluss der Oper fokussiert wurde⁴⁵⁸, fungiert Faust konsequenterweise nicht als Fokus-Figur im Sinne Giers. Strenggenommen ist dem frühen französischen Film keine identitätsstiftende Darstellung oder Fremdzuschreibung über einen opernbezogenen (Alp)Traum oder eine imaginäre Opernwelt zu entnehmen.

Im frühen argentinischen Film hat es sich bei der Auseinandersetzung mit dem französischen Opernstoff anders zugetragen. Hier hat das Hinzuziehen der Vorstellungskraft bei der ersten filmischen Übersetzung der *Carmen* (1875) eine prominente Rolle gespielt. Schließlich spiegeln sich in dem Film *La Carmen criolla* (1918) die Gedanken der bonaerensen Elite auf einer Leinwand wider, wonach ein Zerrbild der bekannten Opernfigur Carmen entsteht.⁴⁵⁹ Ohne die Imagination und den „imaginario argentino“, wäre diese Carmen-Darstellung nicht möglich gewesen. Zudem äußern sich hier über politisch motivierte

⁴⁵⁶ Vgl. Lapoujade, María Noël: *Filosofía de la Imagination*. Siglo veintiuno editores. Mexico 1988, S. 249.

⁴⁵⁷ Kurzfilm: *Damnation de Faust* 1898; Film: *Faust aux enfers* (1903). Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 94f.

⁴⁵⁸ Vgl., ebd.

⁴⁵⁹ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 74.

aggressive Auseinandersetzungen im „Teatro Colón“ identitätsstiftende Verfahren. Nachdem die puppenartigen Opernzuschauer*innen das alptraummäßige duale Zerrbild, bestehend aus der mythemischen Figur Carmen und dem damals aktuellen Präsidenten Yrigoyen, vernommen haben, entsteht ein Streit zwischen „socialistas“ und „radicales“, bis das Theater Feuer fängt und bis auf den Grund verbrennt.⁴⁶⁰ Ein weiteres filmisches Beispiel Argentiniens, das ebenfalls bei der filmischen Umsetzung eines französischen Opernstoffs identitätsstiftende Funktionen aufweist, kam nur vier Jahre später in die Kinos: *El Fausto (Criollo)* (1922). Für die filmische Übersetzung waren das Filmregieduo Martínez der la Pera und Gunche verantwortlich. Allerdings handelt es sich hier, wie noch im 5., 6. und 7. Kapitel deutlicher formuliert wird, um die filmische Umsetzung eines bekannten lyrischen Gedichts, des argentinischen Schriftstellers Del Campo: *Fausto* (1866). Da hier die Vorstellungskraft der Gauchos in den Vordergrund der filmischen Erzählung rückt, findet auch hier eine Perspektivlenkung statt, d. h. Gauchos fungieren hier als Fokus-Figuren, die eine (fiktive) argentinische Sichtweise bzw. Identität aufzwingen. Desweiteren sind auch in der Tonfilmperiode Argentiniens ähnliche Verfahren der Wahrnehmungsperspektive vorzufinden, die Identität und Alterität audiovisuell thematisieren. Inwieweit sich Identitätsstiftung und Fremdzuschreibung im argentinischen Tonfilm über das Hinzuziehen der Vorstellungskraft äußert, wird in den folgenden Kapiteln durch die Filmanalyse der Beispiele *Carmen* (1943) und *El Fausto criollo* (1979) erläutert.

Die hier zur Diskussion herangezogenen Filme schreiben sich in identitätsstiftende Verfahren ein, da sich auf der Ebene der Filmdiegeese der gesellschaftliche Wandel Argentiniens manifestiert, der zurückzuführen ist auf Prozesse der (Post)Modernisierung, d. h. Technologisierung, Elektronisierung und Globalisierung.⁴⁶¹

04.1 Ausgedehnte (Alp)Träume

Méliès hat in vielen seiner Filme dem fiktiven Traum die Darstellung einer außerfiktiven „Wirklichkeit“ mit Hilfe eines theatralen Settings gegenübergestellt: *Rêve de Noel* (1900), *Le*

⁴⁶⁰ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258.

⁴⁶¹ Vgl. Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006. Vgl. Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin 2020.

rêve du radjah ou la foret enchantée (1900), *Le rêve du maitre de ballet* (1903). Dabei wird die theatrale Kulisse erst im letzten Filmbeispiel von 1903 am deutlichsten für die Verdeutlichung des Traums eingesetzt, zumal vor ihr die tanzenden Traumfiguren ihre Tanzkunst darbieten; darüber hinaus kommt hier der Traum durch die filmische Umrahmung einer real anmutenden Kulisse umso klarer zum Vorschein. Allerdings sind diese fiktiven Träume nicht an einer Oper angelehnt. Demgegenüber hat Méliès bei seiner filmischen Umsetzung von Opern den (Alp)Traum ausgeschlossen. Weder in seinem Film *Faust aux enfers* (1898/1903) – obschon diese Oper die Veranschaulichung eines (Alp)Traums impliziert⁴⁶² – noch in seiner späteren filmischen Opernumsetzung *Damnation du docteur Faust (Faust et Marguerite)*⁴⁶³ (1904), deren Impulsgeber offenkundig die Oper Gounods gewesen ist⁴⁶⁴, wurde die Operndiegeese als Imaginäres geschweige denn als (Alp)Traum konzipiert. Ausschließlich die opernimmanente „Vision of Marguerite“⁴⁶⁵ kommt hier zum Ausdruck, wengleich diese hier nicht als ausgedehnte (Alp)Traumsequenz aufgefasst werden kann.

Unterschiedliche technische Verfahren für die Unterscheidung zwischen der diegetischen Ebene der Wach- und Traumwelt fanden bereits im frühen Film u. a. über den französischen Filmregisseur Zecca ihren Ausdruck. Doch auch der US-Filmregisseur Porter konnte im Rahmen der Edison Company an unterschiedlichen Verfahren experimentieren, um Traum- und Wachwelt zu inszenieren.⁴⁶⁶ Sowohl in Zeccas Stummfilm *Rêve à la lune* (1905) als auch in Porters Stummfilm *The dream of a rarebit fiend* (1906) ist der Hauptprotagonist sichtlich einem betrunkenen Zustand verfallen, sodass hier noch zusätzlich spezifische Charakteriska für Traum, Trunkenheit und Wachwelt herausgearbeitet werden können.⁴⁶⁷ Doch der Wechsel zwischen diesen unterschiedlichen Welten oder Zuständen geschieht annähernd unbemerkt, da heisst, ohne dass die mise-en-scène sich dabei großartig verändert, wie es noch bei Méliès der Fall war. Die Traumwelt wurde also mit technischen Verfahren

⁴⁶² Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 122.

⁴⁶³ handelt es sich um den US-Titel. Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 95.

⁴⁶⁴ Vgl., ebd.

⁴⁶⁵ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 95.

⁴⁶⁶ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 326.

⁴⁶⁷ Vgl., ebd., S. 319f.

angedeutet, ohne dass es für notwendig gehalten wurde, auf theatrale oder opernhafte Kulissen zurückzugreifen.

Obleich das Interesse für die Oper in der frühen Stummfilmzeit vorhanden war, konnte sich offenbar kein Filmregisseur die gesamte Oper als explizit Imaginäres oder (Alp)Traum vorstellen; das schien ihnen jedenfalls nicht plausibel. Auch Alice Guy, eine der ersten Filmtänzerinnen und -darstellerinnen der Filmbranche, hatte den *Carmen*-Stoff⁴⁶⁸ in ihrem Film *L'habanera* (1900) nicht als Imaginäres oder (Alp)Traum aufgefasst, sondern eher ihre Auseinandersetzung mit der Kultur der „gitanos andaluzes“ (andalusischen „Zigeuner*innen“) während ihrer Spanienreise in tänzerischer Weise dargeboten.⁴⁶⁹

Zudem haben Lumière, Méliès, Guy als auch Porter im Zeitraum zwischen 1896 und 1909 den Fauststoff aufgegriffen und hier keine filmische Umsetzung des Imaginären vorgenommen. Mit der Ausnahme, dass die erste Erscheinung von Margarete am Spinnrad als Imaginäres identifiziert werden kann, wobei dieses Motiv von der literarischen Grundlage vorgegeben und entsprechend fiktivimmanent ist.⁴⁷⁰ Jedenfalls übernimmt die Erzählebene hier auch keine stilisierte Perspektive eines „Traum-Ichs“ um den Opernhalt zu präsentieren. Auch die filmischen Varianten, die zu der Oper *Carmen* (1875) in der Stummfilmzeit der USA entstanden sind, etablieren eine fiktive Welt, die sich mehr auf die Grundlage von Drehbüchern bzw. der abgeänderten Literaturvorlage (Novelle oder Libretto) bezieht, jedoch nicht das Imaginäre der Titelheldin zum Inhalt haben.

Erst während der Stummfilmzeit Argentiniens setzte die Zusammenarbeit von Martínez de la Pera & Gunche die Idee für eine Darstellung der Oper als Innenweltdarstellung einer konkreten Filmfigur in ihrem letzten Film *El Fausto (Criollo)* (1922) um, obgleich es naheliegend war, dem von Del Campos bekanntestem Werk ausgehenden Impuls zu folgen. De la Peras und Gunches letzter Kurzfilm von 1922 führte zum ersten Mal in die Geschichte des Films eine Neuinterpretation der Oper *Faust* (1859) über die bewegte Bildsprache ein, die durch die Darstellung des Imaginären der Hauptprotagonisten Pollo und Laguna zur Geltung

⁴⁶⁸ Vgl. Ameille, Aude; Lécourt, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel: *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 8.

⁴⁶⁹ Einige Filme von Alice Guy, die im Rahmen ihrer Spanienreise entstanden: *Espagne* (1905); *La Malagueña et le Torero* (1905); *Le Tango* (1905).

⁴⁷⁰ Strenggenommen, kann jegliche theatrale, filmische oder performative Umsetzung des *Faust*-Stoffes als die Darstellung des Imaginären der Figur Mephistos gelesen werden, jedenfalls sobald dieser von Faust herbeigerufen wird, da dieser ab diesem Augenblick mit Zauberkünsten – typisches Merkmal des literarischen Teufels – seine Macht über alles Irdische ausübt, was auch die Lenkung der Figuren-Handlungen und der Technik impliziert. Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Alfred Körner Verlag. Stuttgart 1992, S. 218f.: „Anfälle von Reue [Fausts] betäubt der Teufel mit zauberischer Musik.“

kam. Die Oper wurde dadurch von argentinischen bzw. gauchesken Elementen durchzogen, sodass sie Veränderungen erfahren musste. Trotz dieser innovativen Herangehensweise bzw. dieser bis dahin unüblichen filmischen Umsetzung des *Faust*-Stoffs, blieb sie innerhalb der Stummfilmzeit Argentiniens eine Ausnahme neben den sonstigen filmischen Auseinandersetzungen mit Opern. Die anderen filmischen Umsetzungen von Opern haben zwar selbst eigenwillige Umsetzungsmethoden vorzuweisen⁴⁷¹, deren Entstehung ebenfalls eng mit den individuellen Interessen der vor Ort lebenden Filmemacher verknüpft sind, allerdings spielte hier die filmische Umsetzung des Imaginären oder des (Alp)Traumes einer Filmfigur keine vordergründige Rolle.

Während der frühen italienischen Tonfilmzeit, die einherging mit dem sogenannten Neorealismo, fühlten sich nicht wenige italienische Filmemacher der Oper sehr nahe, allen voran der Filmregisseur Gallone⁴⁷². Doch seine Filmgeschichten spielten sich vorerst innerhalb der Oper oder in ihrer Nähe ab bzw. kreisten eher um die Oper bzw. das Theater herum, bevor er sich dazu entschloss, einen Opernstoff vollständig zu verfilmen⁴⁷³, während sich die (gescheiterte) Liebe in all ihren Varianten als eigentliches Hauptmerkmal seiner Filme entpuppte.⁴⁷⁴ Bei Gallone stand die Oper nicht als Imaginäres oder als (Alp)Traum im Vordergrund, wenngleich *Il sogno di Butterfly* (1939) seine erste vollständige Verfilmung einer Oper darstellt und über den Filmtitel den Traum der Hauptprotagonistin verkündet. Der Neorealismo, welcher deutlich eine antifaschistische Haltung kommunizierte, weshalb Gallone u. a. nicht in seinem Kreis erwähnt wird⁴⁷⁵, behielt zwar die Oper in ihrer Erzählstruktur, insbesondere durch den Regisseur Visconti⁴⁷⁶, obgleich sie vorwiegend punktuell zur Bereicherung der Filmhandlung eingesetzt wurde, aber nicht als (Alp)Traum. Paradoxerweise schreibt Deleuze den Filmen des Neorealismus einen traumartigen bzw. alptraumhaften Ausdruck zu⁴⁷⁷, bei denen beispielsweise die Protagonistin aus *Ossessione*

⁴⁷¹ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 20f.

⁴⁷² Vgl. Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 9: „[...] L'avènement du cinéma parlant conforte ces relations, et le genre du film-opéra s'impose progressivement : *Pagliacci* de Leoncavallo, produit par Fortune Gallo, inaugure officiellement le genre en 1931, avant que Carmine Gallone, en Italie, s'en fasse une spécialité.“

⁴⁷³ Gallone's Opernstoff-Verfilmungen beginnen mit *Il sogno di Butterfly* (1939), angelehnt an die Oper Puccini's.

⁴⁷⁴ Filmbeispiele Gallones, in denen die Liebe der Protagonisten im Vordergrund steht: *City of Song* (1931); *Casta Diva* (1935); *Solo per te* (1938) u. v. m.

⁴⁷⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991.

⁴⁷⁶ Vgl., ebd., S. 13: „*Ossessione* von Visconti gilt völlig zu Recht als Vorläufer des Neorealismus.“

⁴⁷⁷ Vgl., ebd., S. 14.

(1943) oder *Senso* (1954) „wesentlich [...] in die Nähe einer Seeherin, einer Schlafwandlerin“⁴⁷⁸ rücke. Allerdings fungiert der Opernstoff auch hier weder als Imaginäres noch als Alp(Traum). Zuvor hatte das klassische französische Kino „*réalisme poétique*“ (poetischer Realismus) der Oper so gut wie keine Aufmerksamkeit mehr entgegengebracht. Die wenigen französischen Filmbeispiele, die opernhafte Elemente aufweisen, wie *Madame Bovary* (1933) oder *Tosca* (1941) von Renoir, sowie *Carmen* (1942) von Christian-Jacque, haben keine Konzepte offengelegt, in denen die Oper als explizites Imaginäres oder als (Alp)Traum inszeniert wurde.

In Argentinien dagegen hatte sich der Filmregisseur Amadori nach seiner ersten Europareise nicht nur von der französischen (Film)Kultur beeindruckt gezeigt⁴⁷⁹, sondern auch zwei aus der französischen Kultur stammende bekannte Themen aufgelesen und sie zu einem Film vermengt: die Oper *Carmen* (1875) und den (Alp)Traum. Diesem Filmkonzept ist kein vergleichbares Beispiel entgegenzustellen, da bis dato noch keine *Carmen* in der Tonfilmperiode auf dem Filmmarkt bekannt war, die deterritorialisiert wurde und außer andalusische noch andere, geschweige denn lateinamerikanische Qualitäten zum Ausdruck brachte – jedenfalls nicht über eine filmische Diegese des (Alp)Traumes. Durch die filmische Darstellung der Innenwelt bzw. Traumwelt der Hauptfigur Carmen Rodriguez stand es Amadori theoretisch frei, eine Traumästhetik für die Umsetzung der Oper *Carmen* (1875) zu wählen. Da sich die Filmfigur Carmen Rodríguez in der *Carmen*-Alptraumsequenz selbst als die Opernfigur Carmen ausgibt und sich in ihrem Alptraum sozusagen selber sieht, handelt es sich hier um eine stilisierte Perspektive des „Traum-Ichs“, wodurch ab Alptraum-Anfang der Zuschauer dazu angehalten wird, die Wahrnehmungsperspektive der hybriden Carmen zu übernehmen. Keine davor bekannte filmische Umsetzung des *Carmen*-Stoffes konnte eine so einfühlsame und enge Verbindung mit dem/der Zuschauer*in eingehen, wie diese argentinische *Carmen*-Version mit den Argentinier*innen – in diesem Fall war der Alptraum dafür ausschlaggebend.

04.2 Unterbewusste nationale Fiktionen einer Metropole

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 13f.

⁴⁷⁹ Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. Introducción“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 55.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägte bereits Multikulturalität das Stadtbild von Buenos Aires. Die Hafenstadt am Río de la Plata wurde im Laufe nur einiger Jahrzehnte von mehreren Migrationswellen erfasst. Sie soll zwischen 1870 und 1930 bis zu sechs Millionen⁴⁸⁰ Europäer aufgenommen haben,⁴⁸¹ weshalb eine soziale Rekonfiguration unumgänglich war und die Frage nach der Identität wieder aufflammte. Nach García Canclini machten die Länder Lateinamerikas ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Prozess der „transnacionalización“⁴⁸² durch, der unmittelbar der Globalisierung vorausging und sie vorbereitet haben soll. Diese „moderne“ Zeitperiode, die auch eine kulturelle Industrialisierung mit sich brachte, sorgte für eine Destabilisierung mancher Bevölkerungsteile⁴⁸³, die in ihrem Alltag zu Identitätsstiftung und Fremdzuschreibung tendierten:

„Por una parte, la Modernidad proponía un discurso universalista que podría ser confundido con la actual noción y condición de globalización, al mismo tiempo que hizo todo lo posible por homogeneizar y asimilar (territorializar) al Otro: universalización/asimilación, global, pero desde la perspectiva del centro como el único discurso, el del logos con su ethos. Por otra parte, la Postmodernidad introduce la posibilidad de globalización pero al mismo tiempo, la posibilidad de lo local. Nunca antes lo local, la voz individual, solitaria ha tenido tanto que decir y habitar.“⁴⁸⁴

Nicht selten fühlten sich die Bewohner*innen der rioplatensen Stadt von den Neuankömmlingen in ihrem Dasein bedroht, wobei sie impulshaft ihre Identität zum Ausdruck brachten, die sich häufig in ihrer Festlegung ihrer Nation erschöpfte und eine „identidad esencialista“⁴⁸⁵ wieder aufflackern ließ.⁴⁸⁶ Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts kündigte

⁴⁸⁰ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 77.

⁴⁸¹ Vgl. O. V.: „Historische Entwicklung der Ein- und Auswanderung“ (Stand: 27.03.2015) in: Schilling, Thorsten: *Bundeszentrale für politische Bildung* (Stand: 2021) <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/203783/historische-entwicklung>. [28.07.2021].

⁴⁸² Vgl. García Canclini, Néstor: „Globalización e Interculturalidad: próximos escenarios en América Latina“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 131.

⁴⁸³ Vgl. Toro, Fernando de: „El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 426f.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 418.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 428.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 426f.

sich auf der intellektuellen und politischen Ebene ein Nationalismus an, der die Auseinandersetzung über die argentinische Identität anfachte und das Werk vieler Intellektuellen, wie beispielsweise Borges, durchziehen sollte.⁴⁸⁷ Das „imaginario criollista“ spielte dabei eine außerordentlich wichtige Rolle, denn schließlich musste ab den Befreiungskriegen um 1810 zunächst eine „comunidad imaginada“⁴⁸⁸, stellvertretend für die nación Argentina, herhalten bzw. imaginiert werden; nur so konnte ihr Aufbau beginnen.⁴⁸⁹ Dieses „nation-building“⁴⁹⁰ ging zweifellos einher mit einer argentinischen Identität, welche sich ferner durch Fremdzuschreibung der indigenen Bevölkerung und Migranten aggressiv Ausdruck verschaffte und für deren Erhalt sich die argentinische Filmbranche meinte zu verbürgen.⁴⁹¹ Aus keinem anderen Grund gelangte der Gaucho in die Erzählstruktur des argentinischen Films, da seine Rolle seit den Befreiungskriegen glorifiziert wurde und er ein offensichtlicher Protagonist der gauchesken (nationalen) Literatur geworden war.⁴⁹² In diesem Sinne ist die argentinische Identität ein Dauerthema der argentinischen Leinwand geworden. Nach der grausamen Diktatur Videlas hat es zwar einen Paradigmawechsel innerhalb der Filmproduktion respektive Filmsujets gegeben, wobei sich die Filmbranche Argentiniens auch hier zur Aufgabe gemacht hat, die Frage der Identität zu thematisieren. Insofern dürfte es weniger erstaunen, dass selbst die filmischen Umsetzungen von Erinnerung, Imagination und (Alp)Traum identitätsstiftende Funktionen und Alteritätskonstruktionen vorweisen.

⁴⁸⁷ Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der argentinische Schriftsteller und die Tradition“, in: Horst, Karl August: *Jorge Luis Borges. Essays 1932 - 1936*. (Band5/I). Carl Hanser Verlag. München 1981, S. 141ff.

⁴⁸⁸ Vgl. Pizarro, Cortés, Carolina: „Trauma e independencia“, in: Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin 2020, S. 147: „La nación como una ‚comunidad imaginada‘ [...]“

⁴⁸⁹ Vgl. Riekenberg, Michael: „La ‚Nación‘, la ficción y el discurso histórico en la Argentina del siglo XIX“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 295f.

⁴⁹⁰ Vgl., ebd., S. 295.

⁴⁹¹ Vgl. Madedo, Fernando: „Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de ‚cine nacional‘ en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 270f. Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 - 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 29f.

⁴⁹² Vgl. Riekenberg, Michael: „La ‚Nación‘, la ficción y el discurso histórico en la Argentina del siglo XIX“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 299: „En el siglo XX, la corriente culturalista tuvo mucho éxito entre los nuevos medios de comunicación como el cine (Finocchio 1994) [...]“

Vor dem Hintergrund einer in Lateinamerika zu beobachtenden Tendenz der „Hybridisierung“⁴⁹³ entfaltet sich in den herangezogenen argentinischen Filmen eine innovative filmische imaginierte Handlung, die in ihrem ästhetischen Ausdruck eine Multikulturalität offenlegt, bei der es stets um die identitätsbezogene Frage geht: „Wer bin ich?“ Für die Austragung der Konflikte zwischen dem vermeintlichen Lokalen und der raumeinnehmenden Globalisierungsprozesse, während sich zeitgleich eine „tercera cultura“⁴⁹⁴ ankündigt, haben die argentinischen Filmemacher*innen die französische Oper ausgewählt. Da sich die Opernereignisse allerdings im Kopf der jeweiligen Protagonisten*innen abspielen, wird die Identitäts-Frage im Unterbewusstsein der Argentinier*innen verortet. Erhalten Vorstellungsbilder bzw. (Alp)Träume in ihrer filmischen Darstellung ebenfalls identitätsstiftende und fremdzuschreibende Funktionen, wie schon seit der Literatur der Antike, wirkt sich dagegen in diesen argentinischen Fällen die Identitätsproblematik auf den gesamten Film aus; sie reflektiert den Fall, dass sich ein gesamtes Land auf einer Identitätssuche befindet. Dazu wird eine unbewusste Verarbeitung der französischen Kultur vorausgesetzt und danach getrachtet, sich von ihr im Verlauf abzusetzen, um der argentinischen Kultur ihren gebührenden Raum für die Erscheinung einer „Identidad Argentina“ zu lassen. Zudem möchte der Film nahelegen, dass es nicht mehr notwendig ist, die französische Oper zu besuchen, um sich seiner Identität bewusst zu werden, sondern es reicht, wenn man sich diese vorstellt. Die Grundlage für diese nationaltypologische Fiktion ist demnach „the mental imagination, ideas and Vorstellungsbilder“⁴⁹⁵. In diesem Sinne bezeichnet die hier angebrachte Bezeichnung *Imagópera* eine filmisch übersetzte französische Oper, die nur aus Vorstellungsbildern einer argentinischen Figur besteht. Auffällig ist hierbei, dass ausgerechnet die französischen Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875), welche zu den wichtigsten Beiträgen der französischen Kultur gehören und

⁴⁹³ Vgl. Toro, Alfonso de: „Hacia una teoría de la cultura de la ‚hibridez‘ como sistema científico ‚transrelacional‘, ‚transversal‘ y ‚transmedial‘“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 220f.

⁴⁹⁴ Vgl. Toro, Fernando de: „El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 418: „[...] la condición postmoderna [...] [y] la condición postcolonial han llegado a su término como paradigmas epistemológicos, sociales y culturales, puesto que ahora hemos entrado en una *condición global* sin precedentes, la cual está marcada por la noción misma de una *tercera cultura* (Featherstone 1990:).“

⁴⁹⁵ Vgl. Beller, Manfred; Leerssen, Joep: *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*. Rodopi B.V. Verlag. Amsterdam – New York 2007, S. 4.

fester Bestandteil des europäischen Kulturkanons sind, von der argentinischen Filmkultur aufgegriffen und dekonstruiert wurden, um ihre eigene Identität innerhalb des Unterbewusstseins von Filmfiguren zu formulieren.

Sei es im Unterbewusstsein des Porteños oder des Gauchos, in diesen Filmen findet in ihren Köpfen eine Vorankündigung der sogenannten „tercera cultura“ statt, d. h. der/die Protagonist*in wird im Vorfeld auf eine von De Toros sogenannte diasporische bzw. nomadische Kultur innerhalb eines imaginären Rahmens vorbereitet, noch ehe es die Filmfigur in ihrem Alltag realisiert oder auslebt. Nur die Vorstellungswelt ist im Stande, im Gegensatz zur Wachwelt, das gepolte „soi/autres“⁴⁹⁶ aufzunehmen, wodurch auf einen positiv ausgelegten Zustand innerhalb von Globalisierungsstrukturen hingedeutet wird, den sich viele Autor*innen, wie beispielsweise Fernando de Toro, Patrick Imbert und Néstor García Canclini, herbeiwünschen. Fernando de Toros hoffnungsvolle Ankündigungen einer Überwindung essentialistischer und traditioneller Nationskonzepte, wonach die „diferencia“⁴⁹⁷ als eine Möglichkeit der Vereinigung zu verstehen ist, dürfte sich bewahrheiten, wenn diese Prozesse tatsächlich im Unterbewusstsein ablaufen, dort wo (audio)visuelle Vorstellungsbilder eine so prominente Rolle einnehmen⁴⁹⁸, Zeit und Raum sich auflösen⁴⁹⁹ und eine Koexistenz zwischen verschiedenen Identitäten erlaubt ist:

“Es aquí, en la diferencia, donde encontramos el elemento común a todas las identidades posibles: la diferencia más que dividir y excluir, unifica.”⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Vgl. Imbert, Patrick: „Textes en processus: continu et discontinu“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 172: „[...] l’individu libre et responsable pourrait modifier les paradigmes propres à la modernité, afin d’éviter que intérieur/extérieur soit, comme dans un mode de pensée hégélien, synonyme de soi/autres. Dans ce cadre nouveau, soi/autres seraient les deux pôles fondamentaux de l’intérieur comme suggère Lévinas. Dès lors, une altérité non subsumable définirait le sujet qui pourrait reconnaître l’altérité de l’autre ainsi que son droit inaliénable à être librement différent.“

⁴⁹⁷ Vgl. Toro, Fernando de: „El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 428.

⁴⁹⁸ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 40: „Die eindeutig überwiegende Sinneswahrnehmung [...] ist die visuelle, die in allen untersuchten Träumen vorkam.“

⁴⁹⁹ Vgl., ebd., S. 54.

⁵⁰⁰ Vgl. Toro, Fernando de: „El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad“, in: Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 428.

05. ***Faust und Carmen auf der Leinwand Argentiniens***

Avise usted a los míos, mi buen amigo, que he tocado tierra en Europa, que he abrazado, más bien dijera, esta Francia de nuestros sueños.

*Domingo Faustino Sarmiento*⁵⁰¹

Die Beziehung zwischen Oper und Film in Argentinien stellt sich in Teilaspekten ähnlich dar wie die Europäische. Vor allem konnten die Hafenstädte Buenos Aires und Montevideo am Río de la Plata eine zunehmende Entwicklung ihres Opernwesens verzeichnen, die ohne den europäischen Einfluss undenkbar wäre. So war für die Einführung des Opernwesens eine enge Zusammenarbeit zwischen Politik und der elitären europäisch gesinnten Minderheit vonnöten, die vergleichbar ist mit den kulturpolitischen Vorgehensweisen europäischer Städte.⁵⁰² Argentinien's Filmgeschichte sollte zeitnah an der europäischen Filmgeschichte beginnen, nämlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhundert sehnten sich Filmvertreter*innen in dem noch jungen argentinischen Filmwesen nach einem Star-System, wie jenes, das die Oper und das Theater vorführen konnte⁵⁰³, sodass sich auch hier eine Ähnlichkeit mit der frühen europäischen Filmentwicklung zeigt. Die sogenannten Diven der Oper hatten in Lateinamerika einen ähnlichen gesellschaftlichen Stellenwert wie in Europa, wenngleich der frühe Film in Argentinien eine engere Verbindung zu den Theaterschauspielern*innen aufbauen konnte.⁵⁰⁴ Dennoch war der Film auch hier auf ein besseres Ansehen in der Gesellschaft angewiesen.

05.1 ***Cine Mudo afrancesado***

Signifikanterweise bezieht sich Paranaguá auf den französischen Fotografen Eugène Py, um auf eine erste opernbezogene Systemerwähnung im Rahmen des frühen Films in Argentinien

⁵⁰¹ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino: „Viajes por Europa, Africa i América 1845 – 1847“, in: Fernández, Javier (Hrsg.): *Domingo Faustino Sarmiento. Viajes. Edición crítica*. Madrid 1997, S. 75.

⁵⁰² Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 21.

⁵⁰³ Vgl. Peña, Fernando Martín: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 17.

⁵⁰⁴ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 33.

hinzuweisen; so soll der Fotograf Py unterschiedliche Musikformen in den Film eingeführt haben, u. a. Oper und „Operette“:

„Los primeros títulos catalogados como ficción debieron ser simples reproducciones de representaciones teatrales [...]. Pero quizás esbocen un deseo de ficción que encuentra una expresión más cabal en un género relativamente prolífico, que tampoco tenía un argumento propiamente dicho: la ilustración de canciones, aires de ópera, zarzuela o opereta, iniciada en Argentina por el francés Eugenio Py (a partir de 1907, incluyendo varios tangos).“⁵⁰⁵

Obschon das Phänomen des „afrancesamiento“ sich nur schwer auf das argentinische Opern- und Filmwesen⁵⁰⁶ übertragen lässt, konnten sich trotz der dominierenden „Compañías Líricas Italianas“ und den überwiegend italo-argentinischen Filmregisseuren, französische Eigenschaften durchsetzen, die hier hervorgehoben werden sollen. An den Opernbeispielen *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) und ihrer medialen Adaptation im Film, lässt sich durchaus ein französischer Einfluss in Argentinien festmachen.

Den Vorstellungen der *Carmen* (1875) gegenüber, verhielt sich die Kritik der argentinischen Presse relativ ambivalent. Da es häufig vorgekommen war, dass das argentinische Opern-Ensemble eine italo-französische Mischform bzw. „una versión bilingüe“ präsentierte, kündigten Kritiker an, dass dies so nicht zu akzeptieren wäre.⁵⁰⁷ Demgegenüber artikulierten andere Kritiker der Presse, dass sich das Publikum sowohl bei der italienischen, französischen wie auch spanischen Opernumsetzung zu einem tobenden Applaus hinreißen ließ.⁵⁰⁸ Dass selbst die französischen Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) italianisiert wurden, hat sie nicht davon abgehalten, sich irgendwann in ihrer französischen Ursprungsfassung durchzusetzen.

⁵⁰⁵ Vgl. Paragua, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 36.

⁵⁰⁶ Vgl. Peña, Fernando Martín: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 12: „Aun en su etapa industrial [Cine argentino], que en términos productivos quiso asemejarse al modelo norteamericano y al francés, le debe menos a esas otras cinematografías que a sus fuertes vínculos con el tango, la radio o la revista, formas del arte popular [...]“

⁵⁰⁷ Vgl. V.O.: „Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original“, in: k. A. (1941).

⁵⁰⁸ Vgl. O. V.: „La ópera ‚Carmen‘ cantóse ayer en el teatro-colón“, in: *La Nación* (06.06.1942), S. k. A.: „[...] Dentro del repertorio del coliseo municipal, Carmen ha figurado a menudo entre las producciones recibidas con mayor agrado por nuestro público. [...]“

Neben einem frühen französischen Einfluss auf den argentinischen Film, der sich durch den Kontakt zu Filmpionieren wie die Brüder Lumière⁵⁰⁹, Georges Méliès⁵¹⁰ oder Eugène Py nachvollziehen lässt, konnten der frühen argentinischen Filmgeschichte Referenzen auf die französische Oper nachgewiesen werden, die mit Valles Film *La Carmen criolla* (1918) ihren Anfang nimmt. Allerdings gilt vielen bisherigen Untersuchungen zufolge der Italiener Mario Gallo als der Erste, der in Argentinien offiziell für die Interaktion zwischen Oper und Film gesorgt haben soll.⁵¹¹ Er soll sich in Cafés von Buenos Aires als Pianist verdient gemacht haben⁵¹², während er eifrig an einem Film mit dem Titel *Cavalleria rusticana* (s.A. Abb. 19.1) gearbeitet haben soll. Offenkundig angelehnt an der gleichnamigen Oper des italienischen Komponisten Pietro Mascagni, soll Gallo die erste Filmversion 1908⁵¹³ produziert haben. Obschon in der Forschung Zweifel über die Existenz dieser ersten Version geäußert wird, konnte nicht-filmisches Material zur zweiten Version von 1919⁵¹⁴ als Grundlage für eine Rekonstruktion dienen.⁵¹⁵ Über Letztere ist bekannt, dass er musikalisch begabt war und entsprechende Qualitäten mitbrachte⁵¹⁶, die es ihm erlaubt haben sollen, die engagierten Sänger zu motivieren und sie synchron zu seinen Filmaufnahmen singen zu lassen. Eine Darbietung dieser Art dürfte in Argentinien zu dieser Zeit eine absolute Neuheit gewesen sein:

⁵⁰⁹ Vgl. Peña, Fernando Martín: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 16: „[...] Eugenio Cardini [...] decidió viajar a Francia, visitar los hermanos Lumière y comprarles un Cinematógrafo. De regreso a Buenos Aires realizó varios pequeños films, incluyendo [...] la *Salida de los obreros de la fábrica*, famoso título de los Lumière.“

⁵¹⁰ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 21: „Valle comprendió a Méliès y, gracias a esto, comprendió también el cine. Así pudo definir su vocación. El propio Méliès [...] habló alguna vez al joven entusiasta [Federico Valle] de cómo y por qué lo fascinaba el cine, de lo seductoras que eran para él sus infinitas posibilidades.“

⁵¹¹ Vgl. Di Núbila, Domingo: *La Epoca de Oro. Historia del cine argentino*. I. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 12: „Gallo, llegado tres años antes [1906] al frente del coro de una compañía de ópera, se quedó en Buenos Aires y se ganó la vida como pianista en cafés [...]“

⁵¹² Vgl., ebd., S. 12.

⁵¹³ Vgl. Flury, Roger: *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*. Greenwood Press. London 2001, S. 60: „*Cavalleria rusticana* (Italy, 1908). Dir. Mario Gallo. B&W. Duration: ca. 10 minutes.“

⁵¹⁴ Vgl. O. V.: „Produccion Sudamericano. Cavallería rusticana. Una idea afortunada“, in: *Excélsior* Nr. 275. (VI. Año /18.06.1919), S. 711: „El lunes por la noche don Mario Gallo nos invitó a presenciar un ensayo general de la película que recién acaba de filmar titulada ‚Cavallería Rusticana‘. La proyección se llevó a cabo con su respectivo canto por los mismo[sic!] intérpretes. [...] La ilusión es segura como seguro el éxito que obtendrá en los cines de la capital y más aun en el interior. ‚Cavallería Rusticana‘ será exhibida en privado en el Empire-Theatre antes de fin de mes.“

⁵¹⁵ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 20.

⁵¹⁶ Vgl., ebd., S. 291.

„Nunca se presentó en Buenos Aires una combinación tan excelente como ésta de la Gallo-Film que esté en perfecta armonía el movimiento de la boca de los artistas que interpretan la obra y los mismos que cantan en la sala.“⁵¹⁷

Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist, dass sowohl der deutsche Terminus *Opernfilm* als auch Gallos Bezeichnung „sincronía“ jeweils auf Mascagnis Musikkomposition zurückzuführen sind. Das markiert unmittelbar den Streit um eine Vormachtstellung zwischen Franzosen und Italienern in Argentinien, der im Opern- und wenig später im Filmwesen ausgefochten wurde, vor allem wenn in dieser Arbeit *La Carmen criolla* (1918) als erste Oper-Film-Beziehung in Argentinien verteidigt wird. Der Streit um eine kulturelle Macht erinnert an den Disput zwischen Italienern und Franzosen, der sich innerhalb der frühen Opernmusikgeschichte unter Ludwig XIV. abzeichnete.⁵¹⁸ Obschon kein offenkundiger Streit zwischen Eugène Py, Federico Valle und Mario Gallo bekannt geworden ist, ließen sich zum Teil gleiche Produktionsvorhaben ausmachen, die durchaus das Potential mitbrachten eine Konkurrenz auszulösen. So soll Gallo beispielsweise zwischen April und Juni 1919 erklärt haben, er wolle eine weitere „sincronía“ mit dem Filmtitel *Bohème* drehen⁵¹⁹. *La bohème* (1919) wurde allerdings im gleichen Zeitraum vom französischen Filmregisseur Georges Benoît zu einer sogenannten „visión lírico-cinematográfica“ umgesetzt.⁵²⁰ In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass die französischen Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) als einzige, mehrere mediale Systemreferenzen im argentinischen Filmwesen erfahren haben. Während *Faust* (1859) auf indirekte Weise, nämlich über das gaucheske Gedicht Del Campos *Fausto* (1866) den Weg zum Film findet, wird *Carmen* (1875), die französische Ausnahmeoper schlechthin, als die einzige Vertreterin ihres Genres, eine direkte Übertragung in der argentinischen Filmgeschichte erleben. Im argentinischen Film durchläuft sie zudem eine radikale mediale Entfaltung. In diesem Sinne sorgte sie vielleicht für das bedeutendste Beispiel von Opern-Film-Beziehung in Lateinamerika. In dieser Hinsicht hat die französische Oper, zumindest im Rahmen des argentinischen Films, die Herrschaft vor den Italienern

⁵¹⁷ Vgl. Peña, Fernando Martín: *Cine años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 17.

⁵¹⁸ Vgl. Schulze, Hendrik: *Terpsichore, Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV.* (Band 7). Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 97.

⁵¹⁹ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 292.

⁵²⁰ Vgl., ebd., S. 287.

übernommen – die Filme *La Carmen criolla* (1918) und *Carmen* (1943) stehen stellvertretend für diese Darstellung.

Dass der Stoff Prosper Merimées im Kontext eines nachwirkenden „afrancesamiento“ und durch Bizets Neuinterpretation Weltruhm erlangte, mag vielleicht nicht (mehr) erstaunen, wobei seine mediale Transformation vor dem lateinamerikanischen Hintergrund stets Überraschungen bereithält. Das gilt genauso für die filmische Umsetzung des *Faust*-Stoffs auf lateinamerikanischen Grund, wo sich ebenfalls das Imaginäre als besonderer Baustein, sowohl bei Martínez de la Pera & Gunche 1922, sowie bei Saslavsky 1979, manifestiert. In Anbetracht der europäischen Filmgeschichte und der damals noch jungen Filmgeschichte Argentiniens, stellen die jeweiligen *Carmen*-Versionen von Valle und Amadori eine Besonderheit angesichts ihrer imaginären Merkmale dar. Wenn zudem in Erinnerung gerufen wird, dass eine elitäre italophile Minderheit mit dem Bau der Oper eine nationale Identität zu stiften und zu stärken suchte, ist es erstaunlich festzustellen, dass sich ausgerechnet die französischen Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) im argentinischen Filmwesen durchsetzten. Mitzubedenken ist dabei auch der Verdi-Kult Argentiniens, neben den nationalen Bestrebungen, die den gesamten Kulturbereich erfassten und einen Gaucho-Kult aufstellten und glorifizierten. Zudem die Tatsache, dass die argentinischen Regisseure, die sich diesen Opernstoffen hingaben, keine französischen Wurzeln hatten. Vor diesem Hintergrund wirkt es fast wie ein Wunder, dass sich die benannten französischen Opern bis zur bonaerensen Leinwand den Weg erkämpft haben. Dass der *Carmen*-Stoff dazu diente, den damaligen Präsidenten Yrigoyen und seine politischen Anhänger zu parodieren, verrät u. a. den Bekanntheitsgrad, den diese Oper in dieser Zeit in Buenos Aires schon erreicht hatte. Das zeugt von einer Bereitschaft der Argentinier*innen, diese französische Oper auf- und anzunehmen. Der filmische Umgang mit der französischen Oper in Argentinien ist in jeder Hinsicht sehr außergewöhnlich. Dass argentinische Filme, die sich einer französischen Opernästhetik nähern und sich eines Opernstils bedienen, überhaupt ein Publikum in Argentinien ansprechen konnten, unterstreicht die Besonderheit dieses Unterfangens.

05.2 *Afrancesamiento* (Post)Moderno

Dem Theater in Argentinien eine Nähe zum französischen Theater nachzuweisen ist nicht sonderlich schwer. Genügend Hinweise geben bereits die Theaternamen, wie beispielsweise

„Teatro Paris“, „Teatro Odeon“ oder „Teatro Molière“. In diesem Zusammenhang ist auch das Theaterprogramm augenfällig, da nicht selten Stücke von Molière, Ionesco, Becket und Lenormand erwähnt und aufgeführt wurden und werden.⁵²¹ Zudem avanciert die Theaterkleinkunstform oder die leichte Unterhaltungsform „Teatro de Revistas“ zu einem wichtigen Topos, um französischen Geschmack zu verbreiten. Sie selbst soll sich in Kombination mit einer ursprünglichen, französischen Unterhaltungsform zu einer eigenen argentinischen Marke entwickelt haben:

„La revista surgió en Francia a mediados del siglo XIX, con 1841 – 1941 de los hermanos Teodoro e Hipólito Cogniard, y rápidamente se incluyó en los repertorios de los teatros españoles, italianos e ingleses. [...] La llamada revista criolla, heredera de la tradición europea adoptó diferentes procedimientos dramáticos y escénicos a lo largo de su evolución; sin embargo, la sátira política fue un permanente atractivo para el público adepto y una preocupación constante para las autoridades de turno.“⁵²²

Die argentinische theaterwissenschaftlerin Beatriz Trastoy macht auch auf die argentinische Komponente der „revista criolla“ aufmerksam, um gegen Ende ihres Aufsatzes wieder auf eine gewisse Madame Rasimi zu verweisen, die der kreolen Unterhaltungsform wiederum einen französischen Ausdruck verliehen haben soll. Rasimis „Ba-Ta-Clan parisino“ soll zur despektierlichen Bezeichnung „bataclanas“ geführt haben, mit der Schauspielerinnen bzw. Tänzerinnen der „revistas“ bezeichnet wurden.⁵²³

Diesem Milieu „afrancesado“ entspringen eine Handvoll Filmemacher, die schon bald das argentinische Kino zu einer „época de oro“ entwerfen sollten. Diese Filmregisseur*innen hatten von den „Cuadros“ der Revistas einen „Cómico-Lírico“ Stil angenommen und parodistische wie satirische Nummern zu entwickeln gelernt, die mit selbstgeschriebenen (Tango)Gesangs- und Theatertexten unterfüttert wurden⁵²⁴ – einige von ihnen fühlten sich

⁵²¹ Vgl. Pellettieri, Oswaldo: *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Editorial Galerna. Buenos Aires 1993, S. 13f., 17ff., 40f., 55f., 63f.

⁵²² Trastoy, Beatriz: „Concepción de la obra dramática en la revista: metateatro y política“, in: Pellettieri, Oswaldo (Hrsg.): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884 – 1930)*. (Vol II). Galerna S. R. L. Buenos Aires 2002, S. 218.

⁵²³ Ebd., S. 221: „Hacia esta figuras [bataclanas] menospreciadas moral y artísticamente se dirigía no sólo el deseo erótico del espectador masculino sino también el de las mujeres de los sectores más bajos, que veían en la revista una remota esperanza de ascenso social.“

⁵²⁴ Vgl. Rodríguez Riva, Lucía; Zylberman, Dana: „Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 229f. und 240.

auch zur Oper hingezogen. Nicht zufälligerweise ist die „Ópera Tanguera“⁵²⁵ diesem Milieu und dieser Zeit zuzuordnen. So haben beispielsweise Manuel Romero und Luis. C. Amadori einen Filmstil hervorgebracht, in dem die Oper nicht selten als fremdmediales System eingearbeitet wurde, worauf im 9. Kapitel noch näher eingegangen wird.

Amadori und Romero haben sich jeweils längere Aufenthalte in Frankreich/Paris geleistet, die sich unmittelbar auf ihr Werk auswirkte. Sie verarbeiteten beispielsweise französische Opernkunst in ihren Filmen, in Form von (teil-)reproduzierender Systemerwähnung. Allerdings können Romero keine Filme nachgewiesen werden, in denen er sich mit einer Oper so durchgängig beschäftigt hätte wie Amadori. Dass sie an einer ähnlichen Filmästhetik interessiert waren, ließ sich über Pressemitteilungen rekonstruieren. So hat beispielsweise Romero angesichts des kommerziellen Erfolgs von Amadoris *Carmen* (1943), den Film *Margarita Gautier*, nach dem Roman von Alexandre Dumas (Sohn) drehen wollen. Auch hier war die Hauptrolle für die argentinische Komödianschauspielerin Niní Marshall vorgesehen, indes musikalische Operausschnitte aus Verdis *La Traviata* verwendet werden sollten:

„Nini Marshall, la gran actriz cómica que acaba de obtener un sensacional éxito en la versión libre de ‚Carmen‘, realizará, para Argentina Sono Film, ‚Margarita Gautier‘ (La dama de las camelias), versión libre de la popular obra de Alejandro Dumas (h.) según el punto de vista suyo. Esta novedad será dirigida por Manuel Romero – que hará su debut en esta productora – y contará con ilustraciones musicales de ‚La Traviata‘.“⁵²⁶

Wenngleich dieser Film nicht realisiert wurde, lässt sich daran messen, in welchen zeitnahen Abständen neue, aber ästhetisch ähnliche Konzepte entworfen wurden, sodass sich der Filmstil von dem einen oder anderen Regisseur nicht mehr gut differenzieren ließ.

In dieser frühen Tonfilmperiode Argentinien, hatte ein weiterer Regisseur, Luis Saslavsky, über Umwege zur Filmproduktionsfirma „Argentina Sono Film“ gefunden. Der phantasmagorische Filmstil, den er zunächst entwickelte, fügte sich schließlich dem Geschmack der Filmproduktionsfirma. Obschon er nicht mit dem „Teatro de Revista“ vertraut

⁵²⁵ Vgl. Manetti, Ricardo: „Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 36f. Vgl. Di Núbila, Domingo: *La Epoca de Oro. Historia del cine argentino*. I. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 135.

⁵²⁶ Vgl. O. V.: „Argentina Sono Film da a conocer parte de su plan de producciones para 1944. Margarita Gautier“, in: *Film* (01.11.1943), S. 7.

war wie Romero oder Amadori, lernte er bald Parodie und Elemente der Musical Comedy aus jenem Milieu zu bedienen. Saslavsky ging offen mit seiner Frankophilie um, wiewohl sich diese erst in ihrem vollem Umfang während seines Aufenthalts in Frankreich äußerte. Auf die französische Oper nahm er allerdings lange keinen Bezug, bis er sich in seinem letzten Film *El Fausto criollo* (1979) dazu entschloss, die französische Oper *Faust* (1859) erklingen zu lassen.

Sowohl Amadori als auch Saslavsky haben durch den Rückgriff auf eine französische Oper argentinische mit französischen Kulturtraditionen verwoben und ihrem jeweiligen medialen Endprodukt einen Ausdruck von jener „cultura híbrida“⁵²⁷ verliehen, auf die García Canclini in Anbetracht des gesamten lateinamerikanischen Kontinent hinweist; dies verweist ebenso auf einen Dialog zwischen der Alten und der Neuen Welt, von dem Paranaguá schreibt, dass er die lateinamerikanische Filmkunst bereichern würde:

„C'est justement ce dialogue entre le Nouveau Monde et le Vieux Continent qui sous-tend et enrichit le cinéma latino-américain, depuis le mélodrame d'antan jusqu'aux auteurs contemporains.“⁵²⁸

06. *El Fausto (Criollo)* (1922) – Eduardo Martínez de la Pera & Ernesto Gunche

06.1 Der französische Komponist Charles F. Gounod

Charles François Gounod, geboren in Paris am 17. Juni 1818, war das zweite Kind von zwei Geschwistern, bei dem sich schon im frühen Alter eine musikalische Begabung offenbarte, welche von den Eltern (vor allem der Mutter Victoire Lemachois) bemerkt und gefördert wurde.⁵²⁹ Mit ungefähr 13 Jahren soll er zu seiner Mutter gesagt haben „je veux absolument être artiste“⁵³⁰ Einige Jahre später wurde er schließlich im Musikkonservatorium (Unter der Leitung von Cherubini) aufgenommen und dort mit dem begehrten „Prix de Rome“ belohnt. Während seines Aufenthaltes in Rom machte er offensichtlich positive Erfahrungen – deshalb konnte er auch Bizet zur Romreise motivieren.⁵³¹ Gounod hielt sich noch im

⁵²⁷ Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridadas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005.

⁵²⁸ Vgl. Paranaguá, Paulo A.: *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. L'Harmattan. Paris 2000, S. 229.

⁵²⁹ Vgl. Gounod, Charles: *Mémoires d'un artiste*. Tredition Verlag. Hambourg 2006 [1896], S. 9 und 21.

⁵³⁰ Ebd., S. 23.

⁵³¹ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 26 und 29.

deutschsprachigen Raum (Wien, Berlin und Leipzig) auf, bevor er die Rückreise nach Frankreich antrat, was er Zeit seines Lebens hervorhob. Er hatte lange damit gerungen, ob er für die Kirche oder für die Oper komponieren sollte – heute ist Gounod vor allem für sein hinterlassenes Opernwerk bekannt. Seine Arbeit ist kritisch verfolgt worden; ihm wurde vorgeworfen, pedantische Musik zu komponieren, und er wäre nicht in der Lage, eine eigene musikalische Linie zu finden.⁵³²

Mit der Bearbeitung von Goethes *Faust* (1859) schloss er sich dem musikalischen Zeitgeist im Sinne des „Théâtre-Lyric“ an, allerdings erreichte er hier eine musikalische Qualität, die ihm bei den angesehensten Komponisten und der Kritik Lob einbrachte.⁵³³ *Faust* (1859) gilt bis heute als seine erfolgreichste Oper. Selbst wenn er einzuwenden hatte „Le succès [...] ne fut pas éclatant“⁵³⁴, steht der *Faust* (1859) stellvertretend für Gounods Durchbruch. Lediglich der deutsche Sprachraum verhielt sich sehr distanziert zu Gounods Version des *Faust* (1859). Bis dato wird die Oper im deutschen Sprachraum häufig unter dem Titel *Margarethe* aufgeführt.⁵³⁵ Mit *Faust* (1859) markierte er endgültig, zu welcher Form von Musikkomposition er fähig war. Seine darauf folgenden Werke haben aber nie wieder die gleiche Resonanz erhalten (einzige Ausnahme vielleicht *Roméo et Juliette* (1867)). Gounod leitete unterschiedliche Chöre und mischte bei Musikveranstaltungen und Preisverleihungen noch lange innerhalb des Musik- bzw. Opernwesens in Frankreich mit. So ist beispielsweise bekannt, dass er im Rahmen eines Musikwettbewerbs von Offenbach in der Jury beteiligt war, wo Bizet schließlich den ersten Preis gewann.⁵³⁶ Heute wird er als Wegbereiter der französischen „klassischen“ Musik („French song“) beschrieben, der eine ganze Generation französischer Komponist*innen prägte.⁵³⁷ Gounod hat noch im hohen Alter seine eigene Biographie geschrieben und verstarb 1893 im Alter von 75 Jahren, nur vier Jahre ehe der frühe Film eine besondere Liaison mit der Oper *Faust* (1859) einging.⁵³⁸

⁵³² Vgl. Flynn, Timothy S.: *Charles Francois Gounod. A Research and Information Guide*. Routledge Verlag. NY 2009, S. 22.

⁵³³ Vgl., ebd., S. k. A.: „His musical style displays a suavity, an ‚emotional charm‘, and a sweetness extolled by many critics and musicians alike.“

⁵³⁴ Vgl. Gounod, Charles: *Mémoires d'un artiste*. Tredition Verlag. Hambourg 2006 [1896], S. 83.

⁵³⁵ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 90.

⁵³⁶ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 22f.

⁵³⁷ Vgl. Flynn, Timothy S.: *Charles Francois Gounod. A Research and Information Guide*. Routledge Verlag. NY 2009, S. 21f.: „Bizet, Lalo, Saint-Saëns, Fauré, Massenet and Chabrier.“

⁵³⁸ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 101: „An dieser Stelle sei daher auch die Hypothese geäußert, dass die beiden frühesten Faust-Filme überhaupt, jener im Katalog von Luis Lumière 1897 aufgelistete *Faust* unter der Regie von

06.2 Rekonstruktion des Stummfilms

Mit Blick auf die Tatsache, dass sich der Opernstoff zu *Faust* (1808) schon früh als Verfilmungsmaterial in Europa eignete – in den USA hat die Edison Company zwischen 1900 und 1910 mehrere *Faust*-Versionen filmisch in Angriff genommen⁵³⁹ – bot das lyrische Gedicht Del Campos die beste Gelegenheit für argentinische Filmregisseur*innen, sich mit einem eigenen *Faust*-Stoff gegenüber den amerikanischen und europäischen Verfilmungen zu emanzipieren und darüber hinaus ein „nationales“ Kino zu unterstützen.⁵⁴⁰ Da diese Filmproduktion von Martínez und Gunche nicht mehr zur Verfügung steht, lässt sich der Film *El Fausto (Criollo)* (1922) lediglich mit Hilfe von Filmzeitschriften, d. h. gesammelte Filmkritiken und Bildern aus der Zeit um 1922/23, rekonstruieren. So ist Beispielsweise zu erkennen, dass die Hauptfiguren der Oper für den Stummfilm ausschlaggebend waren. Fausto, Margarita und Mephisto haben offenbar zur Handlung des Filmes beigetragen⁵⁴¹, sodass hier davon ausgegangen werden kann, dass sich bereits hier das „gaucheske Imaginäre“ filmisch manifestiert hat und die Oper einen entsprechenden *traumhaften* Ausdruck erhielt (s.A. Abb. 5). Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass sich hier zwei Gauchos über die Oper *Faust* (1859) ausgetauscht haben, so wie es die Grundlage Del Campos suggeriert. In der Oper, welche hier zur maßgeblichen Grundlage des argentinischen lyrischen Gedichtes fungiert ist, geht die Hauptfigur Faust, ein ins Alter gekommener Forscher und Gelehrter, auf einen Pakt mit einem *teuflischen* Geist namens Mephistopheles ein. Da Faust zunächst noch zögert den Pakt zu unterschreiben, überzeugt ihn Mephisto mit dem Erscheinen eines jungen Mädchens an einem Spinnrad: „La jeunesse t’appelle; ose la regarder!“⁵⁴² Damit beginnt die Tragödie der Margarete (Gretchen), da sie ab dem Augenblick von Faust gesucht und schließlich verführt wird. Mephisto, der Faust zunächst verjüngt, sorgt mit ihm zusammen, für Unheil und Elend. Vor allem Gretchen und ihre Familienangehörige sind dem *dämonischen* Wirken hilflos

Georges Hatot und der 1897 unter der Regie von Georg Albert Smith entstandene *Faust and Mephistopheles* [...], aufgrund der Erscheinung der Margarete in der Studierzimmerszene ebenfalls auf Gounods Oper zurückzuführen sind.“

⁵³⁹ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 96.

⁵⁴⁰ Vgl. O. V.: „‚Fausto‘“ de Martínez y Gunche“, in: *Excelsior* (31.05.1922), S. 17.

⁵⁴¹ Vgl., ebd.

⁵⁴² Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Faust [1. Akt]* (Stand: 2021) [https://www.operaguide.ch/operas/faust+\(margarethe\)/libretto/fr](https://www.operaguide.ch/operas/faust+(margarethe)/libretto/fr) [11.10.2021].

ausgeliefert. Valentín, ihr Bruder, stirbt in einem Gefecht gegen Faust und Mephisto. In ihrer Verzweiflung und von Faust verlassen, verstirbt Gretchens Neugeborenes, sodass sie in einen Kerker gebracht wird, wo sie bis zur ihrer Hinrichtung ausharren muss. Als Faust sie im Gefängnis besucht und mit ihr fliehen möchte, findet er sie bereits sinnesverwirrt vor. Obgleich er feststellt, dass er mit ihr nicht mehr fliehen kann, versucht er weiterhin sie zur Flucht zu überzeugen. Währenddessen erscheinen ihr Engel, die sie als „anges pure, anges radieux“⁵⁴³ erkennt und lässt sich, nachdem sie Faust ablehnt, von den Engeln in den Himmel tragen. Daraufhin sinkt Faust auf die Knie in Gebetshaltung.

Diese Tragödie, wird von Del Campos Text, d. h. von seiner Gauchofigur Pollo (Binnenerzähler), nacherzählt, sodass hier von einer Erzählung in der Erzählung gesprochen werden muss.⁵⁴⁴ Wie sich das allerdings in Form eines Stummfilms abgespielt hat, kann sich nur unzureichend rekonstruieren lassen. Folgender bonaerense Artikel aus *La Nación*, der aus dem Spanischen übersetzt wurde, umschreibt in etwa den Filminhalt, wenngleich auch hier nicht ausführlich genug berichtet wird, welche Handlung die Zuschauer*innen zu sehen bekamen:

Die einander vertrauten Gauchos Anastasio „El Pollo“ und Laguna treffen sich zufällig an einer Wasserstelle, wo sie sich und ihren Pferden eine Pause gönnen. Auf Lagunas Frage, was er dort zu suchen habe, antwortet ihm Pollo, dass er sich in der Stadt aufgehalten habe, um Wolle zu verkaufen. So kommt es, dass sie sich über dies und jenes austauschen, bis bei einer der vielen gauchesken Redewendungen Laguna das Wort *Teufel* verlauten lässt. Daraufhin meint Pollo, das er diesem „aura cuatro o cinco noches“⁵⁴⁵ (vor vier oder fünf Nächten) im Theater bzw. „tiatro de Colón“ persönlich begegnet sei. So beginnt die Opern-Erzählung, bei der Details der Opernaufführung *Faust* zur Geltung kommen. Zwischen dem ausführlichen Dialog der beiden Gauchos, der sich in typisch lyrisch-gaucher Manier auf der Grundlage des Gedichtes von Estanislao del Campo stützt, werden zwischendurch Szenenbilder der Oper Gounods eingeschoben, welche entweder den Gedankengang von Pollo oder der aufblühenden Fantasie von Laguna entsprechen. Unter anderem wird eine Ballettszene visualisiert, die Pollo am Ende des zweiten Aktes gesehen haben soll. Zudem greift

⁵⁴³ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Faust [5. Akt]* (Stand: 2021) [https://www.opera-guide.ch/operas/faust+\(margarethe\)/libretto/fr](https://www.opera-guide.ch/operas/faust+(margarethe)/libretto/fr) [11.10.2021].

⁵⁴⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 148f.

⁵⁴⁵ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires 1969 [1866], S. 23.

der Film nach weiteren Textgrundlagen Del Campos, sodass sowohl historische als auch kulturelle Ereignisse filmisch präsentiert werden. Vor diesem Hintergrund erhalten die Hauptfiguren, wie auch die imaginierten Opernfiguren, einen authentischen Ausdruck.⁵⁴⁶

06.3 Gounod wird verschwiegen

Nobleza Gaucha (1915) markiert für viele Filmwissenschaftler den Beginn des typisch argentinischen Spielfilms und gilt nach wie vor als der wichtigste Meilenstein innerhalb der argentinischen Stummfilmszene⁵⁴⁷, in welchem Figuren auftauchen, die sich deutlich als Gauchos und Gauchas zu erkennen geben. Diese Gaucho-Figuren ließen es zu, dass ebenso der Film eine nationale Linie vertreten konnte, wie es die anderen (literarischen) Künste schon vor ihm getan haben, und steht damit als Zeuge eines wachsenden nationalen Bewusstseins:

„[...] en el ámbito cinematográfico, un ejemplo privilegiado tanto de esa reconfiguración del imaginario rural como de la interacción imagen/letras del periodo lo constituye la película *Nobleza gaucha* [...].“⁵⁴⁸

Der Filmregisseur Eduardo Martínez de la Pera konnte zusammen mit dem Kameramann Ernesto Gunche beim Einblenden der „intertítulos“, d. h. Textpassagen aus einigen erfolgreichen, gauchesken Literaturwerken – *Martín Fierro*, *Fausto* und *Santos Vega*⁵⁴⁹ – darauf hoffen, dass ihr Film einen ähnlichen nationalen Effekt wie mit *Nobleza Gaucha* (1915) erreichen würde. Dieses Experiment war ihnen offensichtlich mit Hilfe eines gewissen José González Castillo geglückt.⁵⁵⁰ So gaben die Texte von José Hernández, Estanislao del Campo und Rafael Obligado den idealen Anlass, die „Conosur“-Landschaft und -Kultur mit dem

⁵⁴⁶ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411f.

⁵⁴⁷ Vgl. Mafud, Lucio: „Nación y ficción: *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* en el contexto previo al centenario de la independencia“, in: De los Reyes García Rojas, Aurelio; Wood, David M.J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015, S. 154: „[...] el éxito cinematográfico más importante del cine mudo [...] (Cf. José Miguel Couselo, *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008).“

⁵⁴⁸ Vgl. Gárate, Miriam V.: „Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a *El último malón* (1918) de Alcides Greca“, in: De los Reyes García Rojas, Aurelio; Wood, David M. J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015, S. 179.

⁵⁴⁹ Vgl., ebd., S. 180.

⁵⁵⁰ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 67.

Kinematographen in einem bis dahin noch nicht gekannten Ausmaße einzufangen, sodass der Film einen wichtigen Platz in der argentinischen Filmgeschichte einnehmen konnte. Sie wollten ihren Landsleuten einen Langfilm präsentieren, mit dessen Inhalt sie sich identifizieren konnten, und dazu war die Gaucho-Thematik mehr als geeignet.

Der Gaucho-Thematik gekoppelt an den „imaginario rural“ blieben Martínez de la Pera und Gunche seither treu, denn der Erfolg ihres Filmerstlings brachte nicht nur Ruhm, sondern auch neue ehrgeizige Filmprojekte, wie beispielsweise: *Hasta después de muerta* (1916), *En la sierra* (1917/18), *Brenda* (1920).⁵⁵¹ Damit stellten sie letztendlich unter Beweis, dass die Verfilmung von nationaler gauchesker Literatur funktionierte, legten aber hierdurch auch ein Erfolgsrezept offen, auf die sich die frühe, überschaubare und noch naive argentinische Filmbranche stürzte – die Thematik um den Gaucho erwies sich insgesamt für die Filmbranche als richtungsweisend. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Martínez de la Pera und Gunche einige Jahre später wieder auf den ersten argentinischen Bestseller *Fausto* (1866) von Del Campo zurückkamen, der sich wie kaum ein zweiter darauf verstanden hatte, das Gaucholeben in Kombination mit französischer romantischer Einwirkung lyrisch zu entwerfen.

Offensichtlich gestaltete sich das neue Filmprojekt *El Fausto (Criollo)* (1922) für Martínez de la Pera und Gunche als sehr zeitintensiv. Sie brauchten scheinbar über ein Jahr für die endgültige Vervollständigung der filmischen Umsetzung⁵⁵², was u. a. darauf zurückzuführen ist, dass sie nicht nur bemüht waren, die im Text beschriebenen historischen Ereignisse zu rekonstruieren, sondern auch minutiös daran arbeiteten, die Operszenen aus Gounods Oper nach- und herzustellen und gewillt waren, operngetreue Kostüme einzusetzen⁵⁵³:

“De ahí que la película no sea [...] otra cosa que una lectura con ilustraciones cinematográficas del *Fausto* de Del Campo [...]. Esas ilustraciones [...] da al film un gran interés de reconstrucción histórica de lugares y costumbres. [...] copia exacta de grabados de aquel entonces es el telón de boca del antiguo Colón. [...] se han buscado prendas y objetos auténticos, que fielmente fueron copiados. Del mismo modo se ha procedido para reproducir el cielo que se baila en el

⁵⁵¹ Vgl. O. V.: „Establecimiento Cinematográfico. Martínez y Gunche“, in: *Excelsior* (20.06.1923), S. 30.

⁵⁵² Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 413: „[...] el diario *Crítica* [...] indica que su realización duró más de un año.“

⁵⁵³ Vgl., ebd., S. 412.

tercer acto de la película, y que es, en el entender de Laguna, el baile que El Pollo ha visto al final del Segundo acto del *Fausto*.⁵⁵⁴

Bei der Begutachtung des Titels des lyrischen Werks Del Campos, *Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1866), fällt zwar der Fokus auf eine Oper, mehr wird dabei allerdings nicht deutlich bzw. verraten. Auffällig ist auch, dass in dem gesamten obigen Artikel-Abschnitt, der sich auf die Verfilmung des lyrischen Gedichts bezieht, über Gounod geschwiegen wird. Er wird nicht erwähnt und darüber, ob seine Opernmusik zum Einsatz kam, ist kaum bis gar nichts zu finden. Mehrere Quellen legen zwar nahe, dass es sich hier um eine Oper gehandelt habe, aber ob es sich um die Opernmusik von Gounods *Faust* (1859) handelte, schien die Filmlandschaft bzw. die Kulturszene vor Ort gerne zu umgehen; vielleicht um unnötige nach sich ziehende Diskussionen zu vermeiden. Allerdings ist anzumerken, dass bereits Del Campo im gesamten lyrischen Gedicht nicht verrät, um wessen Oper es sich handelt; es scheint als ob schon Del Campo des Rätsels Lösung seiner mitbedachten Leserschaft überlassen wollte:

„Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera’. El adjetivo demostrativo establece de antemano una complicidad entre autor y lector letrado, porque implica el conocimiento de que *Fausto* es una ópera de Gounod (1859) [...]“⁵⁵⁵

Augenfällig ist zusätzlich, dass aus dem gesamten Gedicht der Name Gounod nicht hervorgeht. Weshalb der versierte Lyriker Del Campo auf den Namen des Komponisten ganz verzichtete, kann nicht rekonstruiert werden. Zumindest ist nachvollziehbar, dass er selbst an der Opernvorstellung von 1866 teilgenommen hat⁵⁵⁶, wengleich behauptet wird, dass ihm *Faust* (1859) gelangweilt hätte.⁵⁵⁷ Allerdings fehlen jegliche Hinweise darüber, ob Martínez und Gunche diese Informationen vorliegen hatten, als sie mit den Dreharbeiten begannen. Jedenfalls erwecken die Printmedien den Eindruck, sie hätten über einen der bedeutendsten französischen Komponisten des kaum vergangenen 19. Jahrhunderts mit Absicht

⁵⁵⁴ O. V.: La Nación (16.11.1922), in: Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 412f.

⁵⁵⁵ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 82.

⁵⁵⁶ Vgl. Borges, Jorge Luis: „Prólogo“, in: Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto*. Edicom Verlag. Buenos Aires 1969, S. 10.

⁵⁵⁷ Vgl. O. V.: „Las pampas también tienen su Fausto“, in: *Antena* (11.09.1979): „Cuenta la leyenda que, en realidad, a Del Campo lo aburría bastante esa música [...]“

geschwiegen, als ob sie den Beweggründen für Del Campos Auslassung des Namens Gounod, gerecht werden wollten.

Möchte man dem obigen Zeitungsartikel von *La Nación* folgen, dann ist ein Musikeinsatz Gounods allerdings nicht auszuschließen. Denn Martínez de la Pera und das restliche Filmteam waren insgesamt darum bemüht, möglichst nahe am Text Del Campos zu bleiben, welcher schließlich ebenso den Einsatz von Musik in lyrischer gauchesker Form umschreibt. Schließlich ist für die Figur Pollo der Opernbesuch im „tiatro de Colón“ der Anlass, um ausführlich über seine Opern-Erfahrung zu berichten. Dabei wird nicht nur das Operngebäude und die -figuren, sondern auch beispielsweise das Orchester erwähnt: “Ni bien me había sentao / Rompió de golpe la banda, / Que detrás de una baranda / La habían acomodao”⁵⁵⁸. Mehrere Textpassagen innerhalb des lyrischen Gedichts, die als Indikatoren des Referenzsystems Oper fungieren, machen deutlich, dass das Werk von Del Campo die ganze Oper von Gounod, vom ersten bis zum fünften Akt, nacherzählt. Dabei wurde das thematisierte Verfahren so gestaltet, dass die explizite fremdmediale Systemerwähnung zusammenfällt mit einer evozierenden, d. h. dass hier deutlich eine opernbezogene Illusionsbildung zustande kommt, wie folgende Beispiele darlegen:

„Atrás de aquel cortinao

Un doctor apareció.

Que asigún oí decir yo,

Era un tal *Fausto*, mentao. [Entspricht dem 1. Akt | Szene 1 (Atto Primo | Scena Prima) der Oper *Faust* von Gounod.]⁵⁵⁹

„El lienzo otra vez alzaron

Y apareció un bodegón,

Ande se armó una reunion

En que algunos se mamaron. [Entspricht dem 2. Akt | Szene 1 (Atto Secondo | Scena Prima) der Oper *Faust* von Gounod.]⁵⁶⁰

„– Pues entonces, allá va:

Otra vez el lienzo alzaron

⁵⁵⁸ Vgl. Del Campo, Estanislao: „Fausto”, in: Bunge, Carlos O. (Hrsg.): *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. Buenos Aires 1917 [1866]. University of Toronto 1969, S. 310.

⁵⁵⁹ Vgl., ebd., S. 311.

⁵⁶⁰ Vgl., ebd., S. 318.

Y hasta mis ojos dudaron,

Lo que vi ... !barbaridá!]Entspricht dem 3. Akt | Szene 1 (Atto Terzo | Scena Prima) der Oper *Faust* von Gounod.]“⁵⁶¹

„– Al rato el lienzo subió

Y deshecha y lagrimiendo,

Contra una máquina hilando

La rubia apareció. [Entspricht dem 4. Akt | Szene 1 (Atto Cuarto | Scena Prima) der Oper *Faust* von Gounod.]“⁵⁶²

„– Por última vez se alzó

El lienzo, y apareció

En la cárcel encerrada.” [Entspricht dem 5. Akt | Szene 1 (Atto Quinto | Scena Prima) der Oper *Faust* von Gounod.]“⁵⁶³

Durch dieses thematisierte Verfahren wird die Oper vom 1. bis zum 5. Akt für den südamerikanischen Leser deutlich in einer ihm zuvor unbekanntem literarischen Form evokiert, sodass sich ihm vor dem Hintergrund des Textaufbaus eine opernhafte Gedichtsform entfaltet. Dennoch hat es nur der gebildete Leser bzw. der gängige Opernbesucher mitberücksichtigen können, dass es sich hier um Gounods Oper gehandelt haben muss.⁵⁶⁴ Die Oper genoss zu dem Zeitpunkt einen weltweiten Erfolg, der sich auch in Buenos Aires unter der gebildeten und elitären Gesellschaft bemerkbar machte. Seither waren *Faust*-Stoff Adaptationen für die bonaerense Oper eingeleitet worden; Boitos *Mefistofele* (1868) soll beispielsweise etwas später ebenfalls im „antiguo Teatro Colón“ präsentiert worden sein.⁵⁶⁵

Die besondere Eigenschaft des Films die „Oper faktisch reproduzieren“⁵⁶⁶ zu können im Gegensatz zur Literatur, birgt den Vorteil oder die Herausforderung, die gesamte Oper

⁵⁶¹ Vgl. Del Campo, Estanislao: „Fausto“, in: Bunge, Carlos O. (Hrsg.): *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. Buenos Aires 1917 [1866]. University of Toronto 1969, S. 323.

⁵⁶² Vgl., ebd., S. 332.

⁵⁶³ Vgl., ebd., S. 341.

⁵⁶⁴ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 82.

⁵⁶⁵ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 86.

⁵⁶⁶ Vgl. Müller, Janina: „Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche“, in: *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Stollber, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg; Willer, Stefan (Hrsg.). Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019, S. 14.

Gounods medial szenisch nachzustellen. Dabei ist die Versuchung groß, ebenfalls eine musikalische Reproduktion zu wagen. Allerdings besaßen die technischen Verfahren des Stummfilms noch nicht die Fähigkeiten für eine direkte hörbare musikalische Abgabe vom Filmband. Um dies zu kompensieren wurden Musiker bzw. kleine Orchester engagiert⁵⁶⁷, die den Film während der Projektionen begleiten sollten. Dass dies nicht immer auf Zuspruch stieß, dürften Martínez und Gunche allerdings gewusst haben; die Musik-Ensembles besaßen meistens ein relativ eingeschränktes klassisches Repertoire, welches nicht unbedingt mit dem Filminhalt korrespondierte, woraufhin Zuschauer*innen und die Presse schon bald die Mängel formulierten.⁵⁶⁸ Da außerdem in den Anfängen der argentinischen Filmgeschichte erfolglose und kostspielige Versuche unternommen worden waren, Opern filmisch zu reproduzieren, waren Martínez und Gunche vorgewarnt.⁵⁶⁹ Abgesehen davon, besaßen die Musik-Ensembles meistens ein relativ eingeschränktes Repertoire. Dennoch, oder gerade deshalb, ist die Wahrscheinlichkeit eines Musikeinsatzes mit Anklängen an Gounods Oper nicht auszuschließen, zumal diese zu dem Zeitpunkt sehr populär und insbesondere Musik aus dem 19. Jahrhundert beliebt war:

„A partir del relevamiento de 37 programas de los que disponemos, de las salas de la ciudad de Buenos Aires y La Plata [...], vemos que el repertorio se caracterizaba -entre 1914 y 1919- por una selección de música ‘culta’ europea del siglo XVIII, y principalmente del XIX y comienzos del XX (vals, suite sinfonía, operas, etc.) [...].“⁵⁷⁰

Zudem müssen die deutlichen textlichen und filmischen Opernanspielungen das Filmteam immer wieder zur Überlegung geführt haben, Gounods Werk auch musikalisch zu berücksichtigen. Mafuds Hinweis, „películas nacionales de éxito“⁵⁷¹ wie beispielsweise *Nobleza gaucha* (1915) hätten zu Musikkompositionen inspiriert, wie es der Walzer *Nobleza*

⁵⁶⁷ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 19: „Los films de la época eran exhibidos con un acompañamiento musical ejecutado y seleccionado por una orquesta o un pianista.“

⁵⁶⁸ Vgl. O. V.: „La música y el cine“, in: *Imparcial Film* (20.03.1919), S. 1: „Ocurre [...] que mientras la tela proyecta un asunto cómico, los otros ejecutan con toda exactitud, el trozo más triste de la ‚Bohème‘, ‚Pagliacci‘, ‚Cavalleria‘, etc., etc., y vice versa. [...] Nuestras cintas, con música nacional, que no sea siempre el tango arrabalero y cansador, pueden ganar mucho.“

⁵⁶⁹ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 288: „[...] este género [‚películas líricas‘] al parecer no resultó un negocio rentable para su productores ya que debían hacerse cargo del gasto extra de los cantantes líricos de cada función.“

⁵⁷⁰ Vgl., ebd., S. 19.

⁵⁷¹ Vgl., ebd., S. 21.

gaucha von Enrique Fitte nahelegt, vermag nur wenig Auskunft darüber zu geben, ob Martínez de la Pera und Gunche auf Begleitungsmusik Wert gelegt haben.⁵⁷² Zumindest ist aus mehreren zeitgenössischen Zeitungsartikeln bekannt geworden, dass immerhin zur „Exhibición privada“⁵⁷³ des *El Fausto (Criollo)* (1922) Musik als Filmbegleitung eingesetzt wurde. So soll, nach dem im Oktober 1922 erscheinenden Bericht in der argentinischen Filmzeitschrift *Excélsior*, eine Musikpartitur im Umlauf gewesen sein, die für die Filmpräsentation am dritten November 1922 im „Teatro Cervantes“⁵⁷⁴ vorgesehen war: „Previamente se realizará una exhibición privada, la que se ha demorado un tanto, debido a que la adaptación de la partitura musical, no fué entregada en la fecha convenida.“⁵⁷⁵ Obschon mit der sogenannten „adaptación de la partitura musical“ nicht deutlich wird, ob Gounods Musik gemeint ist, offenbart sich hier immerhin, dass dem Filmteam so viel daran lag, Musik zu ihrem Film erklingen zu lassen, dass sie bereit waren, ihre Film premiere zu verschieben – obgleich die Dreharbeiten schon über ein Jahr zurücklagen.⁵⁷⁶ Gleichzeitig deutet die Zeitschrift daraufhin, dass Musik im „Teatro Cervantes“ wahrzunehmen war, als der Film zum ersten Mal vor Publikum abgespielt wurde. Der Stummfilmexperte Mafud bestätigt, dass es sich um „Música adaptada“⁵⁷⁷ gehandelt haben soll, vermochte allerdings auch nicht mehr Details darüber zu geben, welche Musik gespielt wurde.

Einem Bericht der Zeitung *La Prensa*, auf den sich der Filmwissenschaftler Finkielman bezieht, konnten ebensowenig Informationen zum Umgang mit Gounods Opernmusik entnommen werden:

„According to *La Prensa* the narration in verse would have been enough to follow the picturesque action, considering that the film is a transcription, eliminating very few lines of the poem. The principal value of the film was in the way the country scenes were shown and the characteristic settings, and in the organization of the moments that evoked the times of the story, such as the entrance to the old Colón Theater, the carriages, and all the other details – especially considering what could be expected after all the changes in the architecture, which

⁵⁷² Vgl., ebd.: „[...] es importante resaltar que en la época se editaron partituras cuyos títulos remitían a películas nacionales de éxito, como es el caso de los vales Nobleza gaucha de Enrique Fitte [...] que se compusieron posteriormente y no hay constancia de que hayan sido ejecutadas en alguna proyección.“

⁵⁷³ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411.

⁵⁷⁴ Vgl., ebd., S. 411.

⁵⁷⁵ O. V.: „'Fausto' se estrenará este mes“, in: *Excélsior* (11.10.1922), S. 11.

⁵⁷⁶ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 413.

⁵⁷⁷ Vgl., ebd., S. 411.

did not allow faithful reproductions of the old building. The actors, described as good in general, included Blonda Vivente [sic!] (Margarita), Delia Codebo [sic!] (Siebel) Carlos [sic!] Varela (Mefistófeles-Laguna [sic!]), Carlos Rohmer (Anastasio el Pollo [sic!]), Rodolfo Vismara (Fausto-Ramón Beltrán [sic!]), and Valentín Silverio [sic!] (Pablo Almiral [sic!]).⁵⁷⁸

Möchte man dem hier von Finkielman gedeuteten und übersetzten Artikel von *La Prensa* folgen, ungeachtet der vielen Unstimmigkeiten bezüglich der Rollenverteilung⁵⁷⁹, nämlich dass der Stummfilm eine „transcription“ des lyrischen Gedichts gewesen sein soll, dann wäre dies noch ein zusätzlicher Hinweis darauf, dass Martínez de la Pera und Gunche zumindest überlegt haben, Gounods Musik einzusetzen. Ihr geduldiges Warten auf das Notenpapier der „música adaptada“ lässt darauf schließen, dass es sich um ein aufwendiges und große Kosten verursachendes Unterfangen gehandelt haben muss, bei der ein Komponist oder Musiker die Musik Gounods den Filmbildern anzupassen hatte. Offenbar wollten sie einen willkürlichen klassischen Musikeinsatz vermeiden, da die Presse in der Vergangenheit hinsichtlich der Musikbegleitung sehr kritisch geworden war.⁵⁸⁰ Allerdings hatten zu dem Zeitpunkt die meisten Opernhäuser der Stadt Aufführungserfahrung mit Gounods *Faust* (1859) gesammelt, sodass die Notenpartitur nicht schwer aufzufinden gewesen sein muss.⁵⁸¹

Obwohl im gauchesken Gedicht Del Campos einige musikalische Höhepunkte der Oper wie beispielsweise Arien oder Chöre geschickt umgangen worden sind – auf die „Blumen-Arie“ den „Soldaten-Chor“ oder „Le veau d’or“ wird nicht eingegangen – hat die Beschreibung der Opernhandlung besondere Charaktereigenschaften, bei der Musik, gesanglich oder instrumental, dennoch einen Fokus erlangt. Beispielsweise wird besonders die Musikalität des Teufels im fünften Abschnitt des Gedichts, welcher dem 4. Akt der Oper entspricht, explizit hervorgehoben:

„Al rato el diablo dentró
Con don Fausto muy de brazo,

⁵⁷⁸ Finkielman, Jorge: *The Film Industry in Argentina: An illustrated cultural history*. McFarland & Company. Publishers. Jefferson, North Carolina, London 2004, S. 48.

⁵⁷⁹ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411.

⁵⁸⁰ Vgl. O.V.: „La música y el cine“, in: *Imparcial Film* (20.03.1919), S. 1. Vgl. O.V.: „Las Orquestas“, in: *La Película* (15.05.1919) S. 15. Vgl. Visconti, Luis R.: „Un artículo para los empresarios de cines“, in: *Imparcial Film* (16.05.1922), S. 19.

⁵⁸¹ Vgl. Dillon, César; Sala, Juan A. (Hrsg): *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Doria. Teatro Marconi*. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1997, S. 5ff. und S. 69ff. Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 468.

Y una guitarra, amigaso,
Ahí mesmo desenvainó.

– ¿Qué me dice, amigo Pollo?

– Como lo oye, compañero:

El diablo es tan guitarrero

Como el paisano más criollo.”⁵⁸²

„El diablo agatas tocó

Las clavijas, y al momento

Como un arpa el instrumento

De tan bien templao sonó.

– Tal vez lo tráiba templao

Por echarla de baquiano...

– Todo puede ser, hermano,

Pero, ¡oyese al condena!

Al principio se florió

Con un lindo bordoneo,

Y en ancas de aquel floreo

Una décima cantó.

No bien llegaba al final

De su canto, el condena,

Cuando el Capitán, armao,

Se apareció en el umbral.”⁵⁸³

Im Falle also, dass es sich bei *El Fausto (Criollo)* (1922) um eine filmische „transcription“ gehandelt haben soll, muss Martínez und Gunche streng genommen zumindest auf den Musikeinsatz Mephistos eingegangen sein, den Gounod in seiner Oper bereits festgelegt hatte. Hierfür sprechen Filmplakate der Zeit, die offenlegen, dass Mephisto im Film immer

⁵⁸² Vgl. Del Campo, Estanislao: „Fausto“, in: Bunge, Carlos O. (Hrsg.): *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. Buenos Aires 1917 [1866]. University of Toronto 1969, Kapitel III, S. 336.

⁵⁸³ Vgl., ebd., S. 337f.

wieder ins dramaturgische Filmgeschehen gerückt ist, wodurch ebenfalls seine Musikalität, wie in den Texten gefordert, filmisch thematisiert werden musste. Den Fokus auf Mephisto belegen sogenannte „afiches publicitarios“, die Film-begleitend während der Filmarbeiten entstanden sind: „[...] Martínez y Gunche, encargó al dibujante Widner la confección de los afiches publicitarios centrados en el motivo del diablo, que afortunadamente fueron preservados.“⁵⁸⁴ Zudem wurde die Filmfigur Mephisto auffallend oft zum kommerziellen Zweck eingesetzt, was sich anhand Film-begleitenden Fotomaterials erweisen lässt: in der wöchentlichen Filmzeitschrift *Excélsior* ab dem 31. Mai 1922, im Durchschnitt vier mal pro Monat, erschienen.⁵⁸⁵ Genauer genommen erscheint Mephisto über die Filmannoncen der Monate Juli, August, September und wird erst ab dem 11. Oktober von einem Margarete-Bild abgelöst.⁵⁸⁶ Diese Foto-Beispiele legen einerseits nahe, dass Martínez und Gunche ihre Filmfigur Mephisto nach der Opernfigur gestaltet und filmisch umgesetzt haben. Andererseits entsprechen die Bilder Mephistos auch jener Textpassage aus Del Campos Gedicht, bei welcher der Teufel eine Gitarre hervorzückt und singt. Del Campos Beschreibungen dieser Opernszene, welche er einer italienischen Version entnahm, deckt sich noch am ehesten mit der fünften Szene im vierten Akt der italienischen Opernfassung, welche im „Teatro alla Scala“ 1862 genutzt wurde⁵⁸⁷. Bestätigt wird dies durch folgende Regieanweisung im italienischen Libretto: „Faust e Mefistofele con una chitarra sotto il braccio (Acto Cuarto. / Scena V.)“⁵⁸⁸. Darauf folgt das Solo Mephistos, die sogenannte „Sérénade de Mephistopheles“ (Nr. 24), welche an Margarete gerichtet ist: „Tu che fai L’addormentata, / Perché chiudi il cor, / Caterina idolatrata / Al canto d’amor? / Ma l’amico favorito / Ricever non val... / Se non t’ha pria messo

⁵⁸⁴ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 413.

⁵⁸⁵ Vgl. O. V.: „Producción Nacional. ‚Fausto‘ de Martínez y Gunche“, in: *Excélsior* (31.05.1922), S. 17.

⁵⁸⁶ Vgl. O. V.: „Próximamente FAUSTO“, in: *ebd.* (11.10.1922), S. 20.

⁵⁸⁷ Vgl. Donovan, Siobhán: „Operatic Translations and Adaptations. Gounod’s Faust, with a Tribute to Ken Russell“, in: Byrne Bodley, Lorraine (Hrsg.): *Music in Goethe’s Faust. Goethe’s Faust in Music*. Edited by Lorraine Byrne Bodley. Maynooth University 2017, S. 208: „Substantial cuts to Barbier’s libretto were made during rehearsals for the premiere at the Théâtre Lyrique on 19 March 1859, and more modifications after the first spate of performances, with yet more for the revival of 1862 and for international premieres such as those at La Scala and London (1862 and 1863). There were also additions, most notably Valentin’s ever popular cavatina/prayer, ‚Avant de quitter ces lieux‘ [Before leaving this place] in Act II for the first Englishlanguage performances in London. For a new production at the Paris Opéra in 1869 recitatives (usually in rhyming verse) replaced the parlé passages, and ballet sequences were added. There thus exist several versions of the published libretto and orchestral score, though productions usually draw on the 1869 version (whose differences from the 1859 libretto are not substantive).“

⁵⁸⁸ Vgl. Gounod, Charles: *Faust*. Imprenta de Tomas Gorchs. Barcelona 1864, S. 62. Vgl. Furlough, Mike; Christenson, Heather: *HathiTrust. University of California* (Stand: 2008) <https://www.babel.hathitrust.org> [01.06.2021].

al dito / L'anello nuzial." Im Prinzip muss Del Campo im alten „Teatro Colón“ diese Sérénade vernommen haben⁵⁸⁹ und bezeichnete sie in Pollos Worten als „décima“: „Al principio se florió / Con un lindo bordoneo, / Y en ancas de aquel floreo / Una décima cantó.“ Da Pollo die Oper in einem (fiktiven) gauchesken Dialekt nacherzählt, und diese *Abendmusik* als „décima“ bezeichnet, ist es denkbar, dass Martínez und Gunche die gaucheske Landmusik für geeigneter hielten und dass es die hierzu passende Musikpartitur („música adaptada“) war, auf die sie für die Filmvorführung gewartet hatten.

Einen weiteren musikalischen Aspekt des Films verrät der oben bereits erwähnte Zeitungsartikel von *La Nación*, welcher auf die treue Reproduktion des Gedichtes hinweist: „[...] se ha procedido para reproducir el cielo que se baila en el tercer acto de la película, y que es, en el entender de Laguna, el baile que El Pollo ha visto al final del segundo acto del Fausto.“⁵⁹⁰ Der Journalist von *La Nación* hatte beobachtet, dass der argentinische folkloristische Tanz bzw. die Musikgattung „cielo“⁵⁹¹ an Stelle des Opern-Waltzers (Nr. 9), der sich im 2. Akt der Oper abspielt, filmisch umgesetzt wurde. Dies ist ein ausschlaggebender Hinweis darauf, dass Martínez und Gunche wohl eher dazu neigten, die Begleitmusik des Films im Sinne von Lagunas gauchesker Imagination umzusetzen, als dass sie darum bemüht gewesen wären, die musikalischen Bestandteile der Oper zu reproduzieren. Jener „cielo“ kommt in Del Campos Gedicht ebenfalls im dritten Abschnitt vor:

„Pues que golpiando en el suelo
En un baile apareció,
Y don Fausto le pidió
Que lo acompañase a un *cielo*.“⁵⁹²

⁵⁸⁹ Vgl. Fiorda Kelly, Alfredo: *Cronología de la Operas. Dramas Liriciso. Oratorios. Himnos. Etc cantados en Buenos Aires*. Imp. Riera y Cia. Buenos Aires 1934, S. 48f.: „[...] Buenos Aires, teatro antiguo Colón, 22 agosto 1866. Mtro. c. d. o. Federico Nicolai. Empr. Antonio Pestalardo. Carolina Brio, Rosina Mariotti, Teresa Moreno, Luís Lelmi, Eduardo Bonetti, Antonio M. Celestino.“

⁵⁹⁰ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 412.

⁵⁹¹ Vgl. Aretz de Ramón y Rivera, Isabel: „La música del Gaucho“, in: Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 48: „El Cielito fue baile campesino y también se bailó en los salones. En Buenos Aires se conocieron dos variantes, el *Cielito en batalla* y el *Cielito de la bolsa*, que se practicaba ,a pedido de los jóvenes'. Además, el Cielito subió a los escenarios. [...] La música del Cielito se proyecta además al concierto con el ‚Cielito con variaciones [1824]‘ [...]“

⁵⁹² Vgl. Del Campo, Estanislao: „Fausto“, in: Bunge, Carlos O. (Hrsg.): *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. Buenos Aires 1917 [1866]. University of Toronto 1969, Kapitel III, S. 321. Vgl. Kahle, Brewster; Bailey, Jefferson: *Internet Archive* (Stand: 2005) <https://www.archive.org/details/martnfierrrolav00hernuoft/mode/2up>. [03.06.2021].

Diese Einschätzungen decken sich mit Mafuds Beobachtungen zum Film *Nobleza Gaucha* (1915), da hierzu jene „música adaptada“ wie folgt definiert wird: „música criolla, y el complemento de ‚estilos‘, ‚cielitos‘ y ‚canciones‘ ejecutado por el cantor y guitarrista Arturo de Nava.“⁵⁹³

Obwohl sich Mephisto und Margarete als Hauptmotive der Werbemaßnahmen für den Film abwechselten, die immerhin die Oper Gounods anspielten, konnte den Werbetexten nicht entnommen werden, ob Gounods Musik erklingen würde. Dort wird lediglich darauf hingewiesen, dass die Szenen der Verse ganz im Sinne Del Campos dargestellt werden: „Las escenas de los versos son interpretadas en el film ya bajo su aspecto emotivo, ya cómico, tal el sentir del poeta.“⁵⁹⁴ Dies gibt den aufschlussreichen Hinweis darauf, dass die Popularität der Oper nicht für kommerzielle Zwecke eingesetzt und entsprechend auch nicht die Absicht verfolgt wurde, ein opernaffines Publikum anzusprechen. Dass im Jahr 1922 weder eine *Faust*-Produktion im „Teatro Colón“ noch in einem anderen Theaterhaus präsentiert wurde, hätten die Filmemacher durchaus für die Vermarktung ihres Films nutzen können.

Faust (1859) wurde im neuen „Teatro Colón“ zwischen 1914 und 1921 insgesamt 24 mal gespielt – alle Aufführungen haben auf Italienisch stattgefunden, wengleich der Opernhistoriker Caamaño von einigen Aufführungen in französischer Sprache berichtet.⁵⁹⁵ Als schliesslich am 3. November 1922 die Filmpremiere von *El Fausto (Criollo)* (1922) stattfand, hatte das „Teatro Colón“ Gounods *Faust* (1859) schon mehr als ein Jahr nicht mehr aufgeführt – Héctor Panizza hatte *Faust* (1859) zuletzt am 3. August 1921 dirigiert.⁵⁹⁶ Erst drei Jahre später sollte Gounods *Faust* (1859) im „Teatro Colón“ eine Wiederaufführung erleben, d. h. in dem gesamten Zeitraum, in dem der Film *El Fausto (Criollo)* (1922) in den Kinos besucht werden konnte⁵⁹⁷, gab es im „Teatro Colón“ tatsächlich keine *Faust*-Aufführung. Zudem erlebte die Oper am „Teatro Marconi“ in Buenos Aires, wo zwischen 1904 und 1921 fast

⁵⁹³ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 67. Internet Movie Database erwähnt stattdessen den uruguayischen Komponisten Francisco Canaro, der für die Musik des Filmes zuständig gewesen sein soll. Vgl. Bezos, Jeff: *IMDb. Nobleza Gaucha* (Stand: 1990 - 2021) https://www.imdb.com/title/tt0162496/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm. [22.08.2021].

⁵⁹⁴ O. V.: „Próximamente FAUSTO“, in: *Excelsior* (05.07.1922), S. 19.

⁵⁹⁵ Vgl. Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968*. (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 291.

⁵⁹⁶ Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021].

⁵⁹⁷ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 413: „Ya con el título de *El Fausto (Criollo)* se reestrenó el 1º de abril de 1923, y se distribuyó también durante 1924. En 1925 es puesto en venta [...]“

durchgehend *Faust* (1859) aufgeführt worden war, ab 1921 eine Aufführungspause von etwa 9 Jahren.⁵⁹⁸ Und im „Teatro Coliseo“, wo sonst Gounods Werk des Öfteren zu sehen war, wurde ausschließlich zum Abschluss der „Temporada 1922“ *Faust* (1859) aufgeführt⁵⁹⁹. Diese sonderbaren Umstände wirken fast so, als ob es eine Absprache zwischen den Opernhäusern der Stadt und der Filmproduktion Martínez & Gunche gegeben hätte. Doch offensichtlich haben Martínez de la Pera und Gunche nicht erkannt, dass sie dieses *Faust*-„Vakuum“ für ihre eigenen kommerziellen Zwecke besser hätten nutzen können.

Letzten Endes setzten Martínez und Gunche vielmehr auf das Gedicht ihres Landsmannes Del Campo als auf Gounods Opernwerk, um ihren Film zu vermarkten, wodurch sich die Wahrscheinlichkeit verringert, dass es sich am Tag der „Exhibición Privada“ und darüber hinaus um Gounods Musikpartitur gehandelt hat. Dieses zaghaftes Verhalten von Martínez de la Pera und Gunche angesichts Gounods Opernmusik stimmt mit der Tatsache überein, dass sie den Namen des Komponisten vor der Presse verschwiegen. In Argentinien wurde der Name Gounod allerdings auch in der rein literarischen Auseinandersetzung mit Del Campos Text ausgelassen.⁶⁰⁰ Gounods *Faust* (1859) wurde offenbar lange nicht in den Diskurs integriert, bezog man sich auf Del Campos Gedicht. Darüber hinaus sind auch bekannte argentinische intellektuelle Zeugen des 20. Jahrhunderts, wie beispielsweise Jorge L. Borges⁶⁰¹, Gounod zwischenzeitlich umgangen, wenn sie *Fausto* (1866) von Del Campo erwähnten. Offenbar lag ihnen besonders daran hervorzuheben, dass es sich um ein argentinisches lyrisches Gedicht handelte:

„Hoy nos llega el turno a nosotros, los americanos del Sur, los de la sorna y la serena incredulidad [sic]. En el mil ochocientos (casi jugando y como quien no quiere la cosa) compusimos el Fausto y el Martín Fierro y el Prometeo & Cía [...]“⁶⁰²

⁵⁹⁸ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El teatro musical en buenos aires*. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1997, S. 456.

⁵⁹⁹ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 301 - 307.

⁶⁰⁰ Vgl. Menéndez, Goycochéa: „Fausto“, in: *Almanaque Sud-Americano* (15.10.1899), S. 220: „Sobre el poema más revolucionario que se haya escrito en el siglo XIX, aquel poema que ha generado indirectamente las melancolías de Heine, los esplendores de Hugo y las magnificencias de Leopardi; [...] el poeta ha creado una obra tan original, tan propia, que uno le ve destacarse en el libro, como al Caballero de las Flores, haciendo vibrar su lira de notas únicas, en marcha hacia las regiones sonrientes del Ensueño.“

⁶⁰¹ Vgl. Borges, Jorge Luis: „La criolledad en Ipuche“, in: *Proa* (Okt. 1924), S. 27: „Ya en el siglo pasado la pampa dijo su primitiva gesta pastoril en el poema de Ascasubi, su burlería conversada en el Fausto y la previsión de un morir en las andanzas del Martín Fierro.“

⁶⁰² Vgl. Borges, Jorge Luis: „Guillermo de Torre. Literaturas europeas de vanguardia“, in: *Martin Fierro* (05.08.1925), S. 142.

06.4 Gounod in den Kinosälen von Buenos Aires

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, als die Jazz-Musik in Salons, Cafés und Music Halls einzog und dabei war, die Welt zu erobern, flammte die Diskussion über den Einsatz von Musik in Kinosälen wieder auf. Mehrere argentinische Zeitschriften und Zeitungen aus der Stummfilmzeit belegen dieses Kino-Musik-Phänomen und haben das Verhältnis zwischen Kinosälen und Musik hervorgehoben und zugänglich gemacht. Bereits im Mai 1922 kündigt ein Artikel aus der Zeitschrift *Imparcial-Film* an, dass das Orchester im Kinosaal unverzichtbar sei:

„La orquesta — que es imprescindible, a lo menos en las secciones principales — no es necesario que se componga de muchos músicos, ya que la idea principal del que va al cine es ver películas y no oír música, pero sí que sea buena y toque trozos escogidos. Este detalle, lo mismo que los otros, puede aumentarse o disminuirse según la importancia del salón de usted, pues yo no he escrito estas líneas para ninguna categoría determinada de salón.“⁶⁰³

Augenfällig ist der Untertitel des Artikels „¿Quiere que progrese su salón?“, der vergleichbar ist mit einem Business- bzw. Rettungsaktions-Vorschlag⁶⁰⁴, der Musik dringend empfiehlt. Dies verdeutlicht u. a., wie verunsichert die Filmbranche noch zu diesem Zeitpunkt war und mit welchen existenziellen Schwierigkeiten Kinobetreiber zu tun hatten. Allerdings wird in diesem Zeitschriften-Ausschnitt noch nicht klar geäußert, weshalb Musik so unverzichtbar sei.

Im Juni 1922 wird in der Zeitung *La Nación* erneut auf das Verhältnis zwischen „La música y el cinematógrafo“ hingewiesen, wobei hierbei das Pariser Stadtbild als Paradebeispiel herangezogen wird, wo Jazz-Music bereits in Café-Concerts und Music Halls zu hören war:

„Se trata también de averiguar en qué medida entra la música en el placer que el público experimenta durante la exhibición de una película y, como ni en los primeros tiempos de la cinematografía las películas se ‘pasaron’ sin el acompañamiento de un instrumento musical cualquiera, casi siempre de piano, se cree con fundamento que sin él el nuevo espectáculo hubiera prosperado mucho menos en el favor universal que le sostiene. Que la música es indispensable al cinematógrafo no se discute. Los directores de escena hace ya tiempo que

⁶⁰³ Visconti, Luis R.: „Un artículo para los empresarios de cines. ¿Quiere que progrese su salón?“, in: *Imparcial Film* (16.05.1922), S. 19.

⁶⁰⁴ Vergleichbar mit finanziellem Vorgehen in der Wirtschaft zu Gunsten von gefährdeten Wirtschaftssubjekten, wie beispielsweise das Kino.

hacen ejecutar por un violinista trozos apropiados mientras el operador da vueltas a la manivela de su cámara. Las películas no sólo se exhiben, también se filman con el acompañamiento de la música, pero lo que se trata ahora de precisar si cualquier pieza de música sirve para completar lo que en la pantalla se proyecta, o si el espectáculo, para alcanzar la plenitud de sus efectos emotivos, requiere la armonización de uno y otro recurso.”⁶⁰⁵

Auch hier wird die Unverzichtbarkeit der Musik erwähnt, da unter Zusatz von Musik die Filmbranche seine Erfolge feiern würde. Ferner möchte der Artikel suggerieren, wohlgermerkt noch zu Zeiten der Stummfilmdominanz, dass Musik schon während der Dreharbeiten für die Entwicklung des Films eine Rolle gespielt habe. Dies führt zu der Annahme, dass sich Martínez de la Pera und Gunche schon während der Dreharbeiten des *El Fausto (Criollo)* (1922) über Musik Gedanken gemacht haben dürften. Gerade bei dem Titel dieses „poema gauchesco“, mit dem paratextuellen Hinweis auf Gounods *Faust* (1859), ist es keineswegs abwegig, dass Gounods Musik schon während der Dreharbeiten zu den jeweiligen opernhafte Szenen gespielt wurde. Bedenkt man dabei ihren unermüdlichen Einsatz für die Gestaltung operntreuer Szenen und Kostüme, besteht jedenfalls kein Zweifel, dass diese Filmemacher mit ihrem Film eine „plenitud de sus efectos emotivos“⁶⁰⁶ erreichen wollte, um schlussendlich Zuschauer*innen für den Film zu gewinnen. Da es Gounods französische Oper gewesen war, welche dem argentinischen Gedicht zur Unsterblichkeit verholfen hatte, dürfte es die Filmemacher geplatzt haben, dass anspruchsvolle Opernmusik in dem Rahmen eines Kinosaaals nur unbefriedigend erklingen würde, was vielleicht ihren zaghaften Umgang mit Gounods Namen erklärt. Auffälligerweise verzichteten Martínez de la Pera und Gunche selbst im Zuge der Werbemaßnahmen des Films auf Opernanspielungen, da ansonsten beim argentinischen Publikum sicherlich Erwartungen geweckt worden wären, denen der Film nicht hätte gerecht werden können. Zudem hatten bereits andere Filmproduktionshäuser, wie beispielweise „Gallo-Film“ oder „Lyric-Film“, mittelmäßige Erfahrungen mit Filmen gemacht, bei denen sich die Oper schon im Filmtitel ankündigte. Als Beispiele sind zu nennen *Cavalleria Rusticana* (1919)⁶⁰⁷ oder *La Boheme* (1919).⁶⁰⁸ Außerdem werden sich Martínez de la Pera und Gunche

⁶⁰⁵ O. V.: „Notas Cinematográficas. La música y el cinematógrafo“, in: *La Nación* (16.06.1922), S. k. A.

⁶⁰⁶ O. V.: „Notas Cinematográficas. La música y el cinematógrafo“, in: *La Nación* (16.06.1922), S. k. A.

⁶⁰⁷ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 291f.

⁶⁰⁸ Vgl., ebd., S. 287f.

über ihre bereits zurückgehende Besucherquote nicht gefreut haben, sodass für sie kein Anlass bestand, ein zusätzliches Risiko einzugehen.

Als im April 1923 *El Fausto (Criollo)* (1922) einen zweiten Anlauf in den Kinos nahm, weil dieser gegen Ende des Jahres 1922 auf Grund des Hochsommers nicht gut vermarktet worden sei⁶⁰⁹, hatten die Filmbetreiber in Buenos Aires den Jazz für sich entdeckt und führten ihn zunehmend in Kinosäle ein. In der Filmzeitschrift *Excélsior* im April des Jahres 1923 heißt es:

„Poco a poco va cuajando la idea de que la música en los cines es importante factor de emoción. Contribuye grandemente a la espiritualidad del espectáculo. En ciertos estado de ánimo y en determinadas situaciones sentimentales, nada más oportuno que la música, si el director sabe aplicar los motivos de la partitura a los dramas y comedias que se desarrollas [sic!] en la pantalla. Hemos notado el progreso iniciado en varios salones agregando a la orquesta usual, otro núcleo de músicos para la ejecución del popular Jazz Band, con la añadidura del canturreo, que si bien no son voces ópera, acompañan acompasadamente al ritmo musical con aplauso de la concurrencia que gusta de estas innovaciones.”⁶¹⁰

Jazz-Musik verdrängte in den 20er Jahren offenbar konkret den Operngesang aus den Kinosälen der Stadt Buenos Aires⁶¹¹, wonach sich die Filmwahrnehmung grundlegend veränderte, noch bevor der vermeintlich erste Tonfilm *The Jazz Singer* (1927) die Filmgeschichte endgültig aufrüttelte. Indes schenkten die Zeitungen und Zeitschriften dem Film *El Fausto (Criollo)* (1922) auch im April 1923, und die Monate darauf, nur noch bedingt Aufmerksamkeit. Bis auf die Tatsache, dass Martínez de la Pera und Gunche weiterhin dafür sorgten, dass ihr Film in der Zeitschrift *Excélsior* annonciert wurde, erschienen keine weiteren informativen Kritiken, welche ansonsten den Umgang mit der (Opern)Musik hätten verraten können – Gounod blieb auch in diesem letzten Abschnitt der argentinischen Filmgeschichte bezüglich *El Fausto (Criollo)* (1922) unerwähnt.

⁶⁰⁹ Vgl. O. V.: „Producción Sudamericana. El reestreno de Fausto”, in: *Excélsior* (28.03.1923), S. 17: „'Fausto' no fué explotada como es debido por el hecho de haberse estrenado a las postrimerías de la temporada anterior en las puertas de este verano.”

⁶¹⁰ O. V.: „Los empresarios deben de imponer que las orquestas toquen hasta que quede desalojado el cine”, in: *Excélsior* (11.04.1923), S. 3.

⁶¹¹ Vgl. O. V.: „Através de la República”, in: *Excélsior* (09.05.1923), S. 27: „Ha sido bien recibido el editorial de 'Excélsior' en lo referente a la aplicación en los salones de orquestas Jazz Band; son varios los salones que ya la poseen, inicióse el Palace Theatre, luego siguió el Moderno e Imperial, otros han decidido efectuarlo en breve.”

Offenbar hatten Martínez de la Pera und Gunche, in vielerlei Hinsicht, den Zeitpunkt verpasst, das Publikum auf ihren Film gezielt neugierig zu machen, so wie es der Film nach über einem Dreh- und Produktions-Jahr sicherlich verdient gehabt hätte. Dass ihr Film eine höhere Aufmerksamkeit hätte bekommen können, wenn sie trotz aller Zweifel oder Unsicherheiten mit irgendeiner Musik geworben hätten, ist jedenfalls nicht mehr auszuschließen. Schließlich schienen die Kinosäle der USA das Erfolgskonzept entdeckt zu haben: Filme mit Musikbegleitung füllen den Saal. So stand kein langer Weg und keine lange Zeit bevor, ehe andere Länder, wie beispielsweise Argentinien, von diesem neuen Kino-Musik-Konzept überzeugt wurden. Bereits 1925 berichtete die argentinische Zeitung *La Nación*, wie sich US-Filmproduzenten und -betreiber um Musik als Filmbegleitung bemühten, um Zuschauer*innen anzuziehen:

„Tanto los productores como los exhibidores estadounidenses vienen poniendo especial empeño en que las producciones cinematográficas de todas clases sean ofrecidas al público con música adaptada a sus diversos pasajes [...]. Y tan bien ha sido recibida por el público la iniciativa de los industriales, que las principales salas de cinematógrafo de los Estados Unidos hacen constar en sus programas las selecciones musicales que se han de ejecutar con las Cintas que ponen en exhibición, y declaran que desde que esta innovación fuera introducida, es mayor el número de espectadores que concurre a los teatros.”⁶¹²

Ein weiterer Aspekt, der die Förderung des Films *El Fausto (Criollo)* (1922) nicht begünstigte, war die Tatsache, dass Martínez de la Pera und Gunche ihre berufliche Orientierung in der Filmbranche kurz nach den Dreharbeiten änderten und schliesslich ihre Filme der Firma „Dasso y Cía“ für eine bessere Distribution überließen. Wobei ihre Intention und Hoffnung, ihre Filme in ganz Südamerika unter dem Motto „Selección Nacional“ zu präsentieren, aus der Annonce in der Filmzeitschrift *Excélsior* von Juni 1923 deutlich hervorgeht: „[...] hemos otorgado a los Sres. J. L. Dasso y Cía. la exclusividad de programación para todo Sud-América de las siguientes películas en nuestro Establecimiento“⁶¹³: *Hasta después de muerta* (1916), *En la sierra* (1917/18), *Brenda* (1920), *Fausto* (1922), *Firipobre!Innan* (1923).

„Filmes nacionales“ hatten es zu diesem Zeitpunkt allerdings sehr schwer in Argentinien einen Markt für sich zu finden oder zu erobern, da eine zunehmende Vermarktung und Rezeption von amerikanischen Filmen zu beobachten war und sich die

⁶¹² O. V.: „La música y el cinematógrafo“, in: *La Nación* (Mai 1925), S. k. A.

⁶¹³ Vgl. O. V.: „Establecimiento Cinematográfico. Martínez y Gunche“, in: *Excélsior* (20.06.1923), S. 30.

europäische Filmbranche nach dem ersten Weltkrieg wieder erholte. Die Presse und das Publikum befürworteten offensichtlich ausländische Filme, die amerikanischer oder europäischer Herkunft waren, da sie eine höhere Filmqualität besaßen, bedingt durch die neuesten Techniken – die überschaubare lokale argentinische Filmbranche konnte sich dabei kaum durchsetzen. *Nobleza Gaucha* (1915) war in der Hinsicht eine Ausnahme gewesen.⁶¹⁴ Die Inhalte der Filme von Martínez de la Pera und Gunche reflektieren ihren Fokus auf nationale und folkloristisch anmutende Aspekte Argentinien, die sie vor einer zunehmenden fremdbestimmten Filmindustrialisierung schienen schützen zu wollen. Ihre Vorgehensweise steht stellvertretend für García Canclinis Beobachtungen angesichts des Kulturwesens in Lateinamerika:

„The former imagined ‚authentic‘ national and popular cultures, and sought to preserve them in the face of industrialization, urban massification, and foreign influences.”⁶¹⁵

El Fausto (Criollo) (1922) trotz dieser schwierigen Umständen zu vermarkten, hatte immerhin bewirkt, dass der Film nicht nur in Buenos Aires gezeigt wurde, sondern auch in den Provinzstädten wie beispielsweise Suipacha⁶¹⁶ und Baradero⁶¹⁷. Zudem soll der Film außerhalb der argentinischen Grenzen durch „Dasso y Cía“ präsentiert worden sein, nämlich in Montevideo/Uruguay.⁶¹⁸ Der Distributionsverlauf des Films sollte im Jahr 1923 noch kein Ende nehmen: Im Jahr 1924 soll der Film immer noch aufgeführt und 1931 für die Weiterverteilung in Spanien gekauft worden sein.⁶¹⁹ Doch von dem Erfolg von *Nobleza Gaucha* (1915) konnte *El Fausto (Criollo)* (1922) wohl nicht mehr profitieren und blieb deutlich hinter den Erwartungen des bekannten argentinischen Filmduos.

⁶¹⁴ Vgl. De los Reyes García Rojas, Aurelio; Wood, David M.J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015, S. 180: „La película [Nobleza Gaucha] llegó a exhibirse simultáneamente en veinticinco salas metropolitanas durante seis meses, en una época en que los films duraban, por regla, uno o dos días en cartel.”

⁶¹⁵ García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. 4.

⁶¹⁶ Vgl. O. V.: „Através de la República. Suipacha”, in: *Excelsior* (04.04.1923), S. 11.

⁶¹⁷ Vgl. O. V.: „Através de la República. Baradero”, in: *Excelsior* (09.05.1923), S. 27.

⁶¹⁸ Vgl. O. V.: „Producción Sudamerica. ‚Fausto‘ en Montevideo”, in: *Excelsior* (25.07.1923), S. 39: „El señor Barros, socio de la Selección Nacional, hará un viaje a Montevideo para asistir al estreno de la película Fausto cuya exclusividad tiene. Acompañará al señor Barros el joven Almiral.”

Vgl. O. V.: „Producción Sudamericana. Selección Nacional en Montevideo”, in: *Excelsior* (03.10.1923), S. 15.

⁶¹⁹ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 413: „[...] se distribuyó también durante 1924. [...] En mayo 1931 el film [Fausto] es adquirido por el distribuidor Ernesto Sola con el objetivo, entre otros, de comercialarlo en España.”

Anders erging es dem zeitgenössischen Film *Milonguita* (1922) des argentinischen Regisseurs Valle, der offensichtlich nicht nur in Argentinien, sondern auch außerhalb der argentinischen Grenzen, d. h. in Uruguay, Chile und Brasilien⁶²⁰, erfolgreich war. 1923 hatte Valle bei der „reprise“ in Argentinien gezielt mit dem Einsatz von „Música Popular“ geworben: „el drama llega, como los cantos populares, al alma de todos.“⁶²¹ Eine sich auszählende Formel auf die Martínez de la Pera und Gunche offenbar nicht mehr gekommen waren.

06.5 Martínez & Gunche und der Humor

In Anlehnung an Rajewskys intermediale Kategorisierung, lässt sich bereits bei Del Campos Werk *Fausto* (1866) eine parodisierende Systemerwähnung ausmachen, die darin besteht, das Opernerlebnis hinsichtlich der französischen Oper *Faust* (1859) in lyrischer Gedichtform zu erzählen. Die Leser*innen des Gedichts erfahren über einen Gaucho Don Pollo was sich auf der Opernbühne des „tiatro de Colón“ abgespielt hat. Von Del Campo ist der Gaucho als naiver intradiegetischer Erzähler inszeniert, der das Operngeschehen fasziniert und fantasie reich schildert und dessen Inhalt unbewusst parodisiert und ironisiert. Der spezielle Humor, der sich hieraus ergibt, leitete einen Paradigmenwechsel innerhalb der gauchesken Literatur ein, auf den Schlickers hinweisen konnte.⁶²² Fokussiert man die Stummfilmperiode Argentiniens, flackert dort allgemein ein Humor auf, der an diesen ironischen, satirischen, parodistischen Humor Del Campos denken lässt. Allerdings ist die erste Verfilmung von *Fausto* (1866) bis dato verschollen geblieben, sodass sich der Humor nicht auf direkte Weise vom Film ableiten lässt. Dennoch ist davon auszugehen, dass die humorvolle Parodie des Gedichts von Martínez de la Pera und Gunche übernommen wurde, da die Bürger*innen der Stadt Buenos Aires am Río de la Plata zu diesem Zeitpunkt offenbar sehr für Humor empfänglich waren. Allein 1916 wurden achtzehn von insgesamt achtundzwanzig registrierten Filmen der Komödie zugeordnet.⁶²³ So gehörte Charlie Chaplin und der Slapstick-Humor beispielsweise zu den erfolgreichsten Attraktionen der bonaerensen Filmleinwand; Chaplins Rolle des „Tramps“ wurde in

⁶²⁰ Vgl., ebd., S. 384.

⁶²¹ Vgl. Valle, Federico: „Milonguita“, in: *Excelsior* (02.05.1923), S. 29.

⁶²² Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 70f. und S. 85f.

⁶²³ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 83.

Argentinien ab 1916 sogar mehrmals *imitiert*.⁶²⁴ Nicht umsonst wurden von Martínez de la Pera und Gunche Bühnenschauspieler*innen aus der Region engagiert⁶²⁵, deren Komik-Nummern dem Zirkus-Milieu, der Commedia dell'arte, den Sainetes oder dem Arte-bufo entsprungen zu sein schienen:

„Los teatros de variedades, por su parte, incluían la exhibición de películas en sus espectáculos cómicos o musicales. Muchos de los artistas que participaban en ese tipo de representaciones trasladaron luego sus personajes característicos, sus estilos interpretativos y sus danzas a la propia trama de las películas que interpretaban [...]. [...] el cine podía no sólo sacar rédito [sic!] de la popularidad de un intérprete para colocar los films en las salas, sino también utilizar los géneros convocantes y probados del teatro nacional (gauchesco, sainete, comedia picaresca, melodrama histórico, etcétera) [...].“⁶²⁶

Del Campos Gedicht ging schon zu Lebzeiten des Regieduos der Ruf als humorvolle „parodia“⁶²⁷ voraus, sodass eine Ausgrenzung des Humors bei der ersten filmischen Adaptation des Gedichtes als unwahrscheinlich gilt. Das zum Teil erhaltene Fotomaterial des Films gewährt zumindest einen gewissen Einblick in die Konzeption, bei der sich beispielsweise Mephistopheles' *humorvolle* Fratze offenbart und entsprechende groteske Gesten ablesen und erahnen lassen.⁶²⁸ Im Rahmen der Werbemaßnahmen von Martínez de la Pera und Gunche innerhalb der Zeitschrift *Excélsior*, lässt sich zudem eine klare Botschaft entnehmen, die ihr Verständnis für die Komik Del Campos unterstreicht: „Las escenas de los versos son interpretadas en el film ya bajo su aspecto emotivo, ya cómico, tal el sentir del poeta [Del Campo].“⁶²⁹ So betrachtet kann davon ausgegangen werden, dass Martínez und Gunche auf

⁶²⁴ Die humorvolle Komponente des Del Campo Gedichts deckt sich mit dem Geschmack, der sich für die Stummfilmbranche als besonders ergiebig herausstellte. Charles Chaplin, Roscoe *Fatty* Arbuckle oder Buster Keaton hatten erheblich zur Etablierung eines Slapstick-Humors in Argentinien beigetragen und waren sehr beliebt. Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 11, 116f. und 101f.: „*Carlitos en Buenos Aires* [1916] es el primero de una trilogía de films, basada en la imitación de Charles Chaplin [Antonio Cunill Cabanellas].“ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 41.: „Al año siguiente [1916] se sumó a la extensa lista internacional de cineastas que procuraron capitalizar el éxito de Charles Chaplin, con tres cortometrajes en los que Carlos Torres Ríos [...] interpretó al gran cómico [...].“

⁶²⁵ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 33.

⁶²⁶ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 33f.

⁶²⁷ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 84f.: „[...] Lugones concibe el *Fausto* en *El Payador* también como parodia [...].“

⁶²⁸ Vgl. O. V.: „'Fausto' de Martínez y Gunche“, in: *Excélsior* (31.05.1922), S. k. A.

⁶²⁹ O. V.: „Próximamente FAUSTO“, in: *Excélsior* (05.07.1922), S. 19.

satirische und parodistische Ausdrucksformen zurückgegriffen haben, in der Hoffnung, wieder einen Filmerfolg zu erzielen. Dafür spricht ebenso die Tatsache, dass ihr erster Film *Nobleza Gaucha* (1915) einen überregionalen Zuspruch erhalten hatte, bei dem der Humor des Schauspielers Celestino Petray als *Don Genaro* und der Schauspielerin Orfilia Rico als *Ña Ciriaca* bezeichnend war⁶³⁰:

„[...] a la pareja central se contraponen aquí otra de intención cómica que componen la actriz uruguaya Orfilia Rico y el actor Celestino Petray, que había creado para el teatro el arquetipo cómico del cocoliche documentado en este único film.“⁶³¹

Während *Nobleza Gaucha* (1915) dem eher humorfreien Genre „drama campero“⁶³² zugeschrieben wurde, bewarben sie ihren nächsten Film *Hasta después de muerta* (1916) mit der Ansage einer „comedia dramática“⁶³³. Peña meint hier einen charakteristischen „tono opuesto“, zwischen „comedia de costumbres“ und „melodrama trágico“ erkennen zu können, der sich besser als von ihrem Erstling *Nobleza Gaucha* (1915) ableiten ließe.⁶³⁴ Demzufolge wird deutlich, dass sich Martínez de la Pera und Gunche mit Komik auseinandergesetzt haben, noch bevor sie die Produktion von *El Fausto (Criollo)* (1922) in Angriff nahmen.

Die Selbstverständlichkeit, mit der bekannte Persönlichkeiten der argentinischen Gesellschaft, d. h. der Politik, des Militärs, der Kultur- und Kunstinstitutionen u. a. über Printmedien parodiert bzw. karikiert wurden⁶³⁵, setzt sich zusätzlich über die animierten Stummfilme Argentiniens *El Apóstol* (1917)⁶³⁶ und *La Carmen criolla* (1918)⁶³⁷ fort, welche einen vergleichbaren Humor zu einer höheren Akzeptanz im Filmbereich beförderten: „[la técnica de animación] en la Argentina se usó mayormente para trasladar al cine el humor político, de la larga tradición gráfica.“⁶³⁸ Dementsprechend sorgte die argentinische

⁶³⁰ Vgl. Martínez; Gunche, *Nobleza Gaucha*, 1915, 00:12:58 - 00:19:04.

⁶³¹ Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 18.

⁶³² Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 67f.

⁶³³ Vgl., ebd., S. 134f.

⁶³⁴ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 19.

⁶³⁵ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 149: „Debe quedar debidamente anotada la audacia temática de un grupo de cinematografistas [...]: la sátira política que tenía su antecedente más sustancial en la actividad de Caras y Caretas, y en el cine toma cuerpo y movimiento.“

⁶³⁶ Vgl., ebd., S. 67: „La ingenua fantasía [Federico Valle] estaba salpicada de alusiones a la política de Yrigoyen, a sus ministros y a otros acontecimientos de actualidad, en un tono de humor corrosivo, por momentos vitriólico.“

⁶³⁷ Vgl., ebd., S. 75: „Como en el caso anterior el tema fue de carácter político, con los dardos satíricos apuntados en dirección a Yrigoyen. [...] Mérimée sufrió una despiadada adaptación a las necesidades burlonas del film.“

⁶³⁸ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 33.

Filmgeneration der ersten Jahrzehnte des frühen Films für die Verbreitung eines grotesken, derbkomischen und gerissenen Geschmacks, der sich gleichzeitig über andere Medien, wie beispielsweise das Theater, das Radio und den Printmedien bemerkbar machte, sodass dieser sich in der gesamten argentinischen Gesellschaft verankern konnte.⁶³⁹ Um so mehr wird man zu der Annahme verleitet, dass Martínez de la Pera und Gunche mit dieser speziellen argentinischen Form der Parodie vertraut waren. So betrachtet, ist mit größter Wahrscheinlichkeit nicht von einem Film-Drama auszugehen, wie man es angesichts Goethes *Faust I* (1808) oder Gounods *Faust* (1859) vermuten könnte, sondern von einer humorvollen filmischen Umsetzung bzw. Film-Parodie. Zumindest lassen ihre literarischen Bezüge⁶⁴⁰ und ihre offenkundige Nähe zu Del Campos „poesía gauchesca humorística“⁶⁴¹ es nicht anders erwarten:

„Se intercalan a la acción propiamente dicha las leyendas que transcriben íntegramente el texto del poema original, en forma que estas vienen a ser el elemento primordial de la realización cinematográfica [...].“⁶⁴²

07. *El Fausto criollo* (1979) – Luis Saslavsky

Der argentinische Filmregisseur Luis Saslavsky scheint am Ende seiner Filmkarriere noch einmal den Wunsch gehabt zu haben, die argentinische Filmwelt aufzurütteln. Sein Film *El Fausto criollo* (1979) markiert das Ende seines Filmschaffens, welches er mit diesem letzten Streich versucht hat zu krönen. Doch die wenigen Filmkritiker, die sich zu dem Film äußerten, haben keineswegs nur löbliche Worte für dieses Filmwerk gefunden.⁶⁴³ Sollte das ein unglückliches Ende nehmen für einen Filmregisseur, der in der argentinischen Filmwelt eher als Erneuerer oder vielmehr „enfant terrible“⁶⁴⁴ bekannt war? Immerhin ist er seinem Ruf bis

⁶³⁹ Vgl. O. V.: „Ley de divorcio“, in: *Caras y Caretas* (07.10.1922). Vgl. O. V.: „La República de Jauja“, in: *La Película* (14.03.1918), S. 8. Vgl. O. V.: „Teatros y Conciertos. La nueva revista ‚V’la París’ alcanza gran éxito en la Opera“, in: *La Nación* (19.06.1922). Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 56f.

⁶⁴⁰ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 19.

⁶⁴¹ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 81.

⁶⁴² Vgl. *La Nación*: k. A., in: Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 412.

⁶⁴³ Vgl. O. V.: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in: *Convicción* (30.10.79), S. k. A.: „[...] El planteo es impecable; su desarrollo, menos feliz.“

⁶⁴⁴ Vgl. Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994, S. 45.

zuletzt treu geblieben, denn *El Fausto criollo* (1979) lässt sich kaum innerhalb der Filmszene der 70er Jahre verorten. Saslavskys Film *El Fausto criollo* (1979), der im Oktober 1979 in die argentinischen Kinos kam, orientiert sich in linearer Erzählform ziemlich genau an dem gauchesken Inhalt des lyrischen Hauptwerks *Del Campos*. Darüber hinaus scheint sich der Film an der Stummfilmversion von 1922 einen fundamentalen Baustein abgeschaut zu haben. Hierfür sprechen die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die der argentinische Filmforscher Mafud sammeln konnte, denn sie geben den Inhalt des verschollenen Stummfilms von Martínez de la Pera und Gunche wider. So konnte rekonstruiert werden, dass Saslavskys filmische Umsetzungsideen zumindest mit der Filmproduktion von Martínez de la Pera und Gunche verwandt sind. Der ausschlaggebendste Artikel konnte *La Nación* entnommen werden, welcher ergab, dass 1922 zum ersten Mal die Umsetzung eines gauchesken Imaginären thematisiert wurde. Diese filmische Herangehensweise bezüglich der selben literarischen Grundlage sollte erst wieder ca. 57 Jahre später von Saslavsky aufgenommen werden. Allerdings konnte nicht nachgewiesen werden, ob Saslavsky den Artikel aus *La Nación* kannte, über den Inhalt des Stummfilms informiert war oder den Stummfilm tatsächlich gesehen hatte. Da die Stummfilmversion schon lange vor Saslavskys Dreharbeiten als unauffindbar galt, ist eher anzunehmen, dass er den Impuls, das Imaginäre filmisch darzustellen, von dem Werk *Del Campos* selbst erhielt. Da eine Filmanalyse eines verschollenen Stummfilms nur wenige bis keine Ergebnisse herbeiführen kann und nur zu Spekulationen führt, bezieht sich diese Forschung in erster Linie auf den erhaltenen Film *El Fausto criollo* (1979) von Saslavsky.

07.1 Rekonstruktion des Tonfilms

„A uno solo le damos el nombre de Dios. En cuanto al otro es múltiple y lo llamamos materia o usamos un nombre más conocido: demonio.’ Fausto de Mileve *Circa CD.“⁶⁴⁵

Der Film wird mit diesem Zitat, vor dem Hintergrund eines Vollmonds und in Begleitung von Gitarrenmusik, deren Klang die ländliche Atmosphäre der „Provincia de Buenos Aires“ am Río de la Plata heraufbeschwört, eröffnet. Dieser paratextuelle Hinweis lenkt die Aufmerksamkeit auf einen gewissen Faust(o) und einen „Demonio“ (Dämon bzw. Teufel), wodurch neben der

⁶⁴⁵ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:00:00.

sakralen Anspielung, Assoziationen in Relation zum *Faust*-Stoff geweckt werden; hierzu gehören die argentinische lyrische Grundlage Del Campos so wie die Oper Gounods, obgleich es sich hier konkret um eine Überlieferung des Manichäisten Faustus von Mileve⁶⁴⁶ handelt – diese steht bezeichnenderweise weder im Zusammenhang mit der Textgrundlage Del Campos, Gounods oder derjenigen Goethes. Dessen ungeachtet lassen Gitarrenklänge auf eine Pampaatmosphäre schließen, die sich mit den darauffolgenden Bildern einer romantisch anmutenden ländlichen Landschaft Argentinien decken. Schließlich erscheint vor diesem pampaesken Hintergrund ein Reiter, indes ein auktorialer bzw. heterodiegetischer Erzähler⁶⁴⁷ einen Criollo namens Laguna, zu Pferde reitend und analog zu den Textpassagen Del Campos, einführt, sodass sich hier die Vorstellung eines stereotypen Gauchos offenbart. Daraufhin trifft er auf seinen altbekannten Kumpanen, den Gaucho Anastasio „El Pollo“, der sich am Flussufer mit seinem Pferd zur Rast niedergelassen hat. Das ungeplante Treffen führt zu einem munteren und ungezwungenen Austausch, bei dem Laguna das Wort *mandinga*⁶⁴⁸ fallen lässt, das soviel wie Teufel heißt. Erschrocken über die Redewendung, erinnert sich Pollo an seinen Opernbesuch in Buenos Aires, wo er den Teufel persönlich angetroffen habe. Während Laguna dies zunächst anzweifelt, schwört Pollo auf den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung und setzt an, sein Opernerlebnis zu schildern. So erhalten die Zuschauer*innen Zugang zu einer meta-diegetischen Ebene. D. h. der Inhalt der Oper Gounods kommt immer deutlicher zum Vorschein und findet allmählich ihren Ausdruck über das Imaginäre des Gaucho Laguna, der ihm zunächst als Empfänger aufmerksam zuhört und schließlich zu einer zweiten intradiegetischen Erzählinstanz fungiert. In Don Lagunas Vorstellung erscheinen die Hauptfiguren der Oper daher eingebettet in einem anmutenden Pampaambiente; sie erhalten dabei nicht nur kostumbristische Merkmale, sondern wurden zusätzlich mit Namen versehen, die sie deutlich argentinisieren. Faust wird in der Laguna-Vorstellung zu Fausto-Laguna und

⁶⁴⁶ Vgl. Grützmaier, Georg: „Bruckner, Pfarrer Lic. Albert, Faustus von Mileve. Ein Beitrag zur Geschichte des abendländischen Manichäismus“, in: *Theologische Literaturzeitung* (1901), S. 522f.: „Faustus stammte aus Mileve in Nordafrika [sic!], er lebte dann längere Zeit in Rom und kam 382 nach Carthago [sic!] [...]. Faustus schrieb einen Leitfaden der manichäischen Apologetik, mit dem sich Augustin [Augustinus von Hippo] auseinandersetzte. Ueber [sic!] seine innere Entwicklung [sic!] wissen wir fast nichts.“ Vgl. Parzinger, Hermann: *Deutsche Digitale Bibliothek* (Stand: 12.08.2021) <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/532KIK6GRJLVT4ZU54DJAYYHA7JEUUIJ?query=Faustus+von+Mileve&thumbnail-filter=on&isThumbnailFiltered=true&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=532KIK6GRJLVT4ZU54DJAYYHA7JEUUIJ&lastHit=lasthit&hitNumber=1>. [17.10.2021].

⁶⁴⁷ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 28.

⁶⁴⁸ Vgl. Blecua, José Manuel: *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española* (Stand: 17.10.2014) <https://www.dle.rae.es>. [10.06.2021].

Mephistopheles zu Mephisto-Pérez⁶⁴⁹. Margarete dagegen erhält hier keinen Doppelnamen, sondern wird hier schlicht *hispanisiert* Margarita genannt. Mit ihren blonden Zöpfen und ihrem europäisch anmutendem Aussehen, wird sie hier als eine ländliche Schönheit inszeniert, deren äußerlichen Charakterzüge mit der romantisch lyrischen Grundlage Del Campos und der Oper übereinstimmt.

Angelehnt an Goethes *Faust* (1808) bzw. Gounods Oper *Faust* (1859) geht der ins Alter gekommene Fausto-Laguna einen Pakt mit dem Teufel ein, der ihn verjüngt und ihn schließlich zu Margarita führt. Vor Margaritas Fenster versucht Fausto-Laguna, ganz im gauchesken Stil eines „Payadors“⁶⁵⁰, sie mit einem Lied, das er zu seiner Gitarre singt, zu verführen: „Si me escuchás Margarita, de flores yo te hablaría [...]“⁶⁵¹ Dabei führt uns die Kamera in das Schlafgemach der Margarita, zu dem Fausto-Laguna zwar noch keinen Zugang erhalten hat, wengleich das hier verwendete Schuss-Gegenschuss-Prinzip ihre Annäherung vorausdeutet. Noch bevor Margaritas Bruder Valentín in den Krieg gegen Paraguay ziehen muss, kommt es zwischen ihm und Fausto-Laguna bereits zu einem ersten unangenehmen Austausch, bei dem Mephisto-Pérez direkt beteiligt ist. Während Valentíns Abwesenheit ließ sich Margarita allerdings von Fausto-Laguna verführen, so wie es die Prätexte bereits mitteilen. Seine Annäherungsversuche, die mit dem Schmuckkästchen zum Erfolg führen, kulminiert in einer intimen Nacht, die durch Nah- und Großaufnahmen der sich Liebenden und von warmen Kerzenlicht unterstützt wird. Unmittelbar nach ihrer Schwangerschaft wird sie jedoch von Fausto-Laguna verlassen, indes die Großaufnahmen der Margarita ihre Enttäuschung und Traurigkeit untermalen. Verzweifelt und hoffnungslos wirft sie ihr Neugeborenes nach der Entbindung in einen Brunnen. Seither flieht sie vor dem Gesetz und hält sich versteckt am Rande des Dorfes auf, während Fausto-Laguna im Freudenhaus seine Zeit vertreibt. Mephisto-

⁶⁴⁹ Abgesehen von der phonetischen Verwandtschaft zwischen Mephistopheles und Mephisto-Pérez, lässt sich die Namensgebung Mephisto-Pérez nicht vollständig rekonstruieren. Fraglos fungiert der Name Mephisto als Kurzform von Mephistopheles, während der Namen Pérez sich auf keine eindeutige Quelle zurückführen lässt. Vermutlich handelt es sich um eine Anspielung auf den Schriftsteller Luis Pérez, der sich selbst im Rahmen der gauchesken Literatur hervortun konnte. Er war ein Zeitgenosse des Caudillos Juan Manuel Rosas und bekannte sich zu ihm, indes er ihn als Teufel („Sobre el caballo era diablo“) bezeichnete. Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 76f.

⁶⁵⁰ Vgl. Aretz de Ramón y Rivera, Isabel: „La música del Gaucho“ in: Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 43ff.: „La costumbre de pagar llegó con los conquistadores, de manera que no es extraño que estuviese institucionalizada a principios del S. XIX. El viajero y comerciante J. P. Robertson [...] compara a los guitarristas de este país [Argentina] con los ‚bufos italianos de las clases bajas‘, porque ‚tienen todos, en mayor o menor grado, el don de la improvisación‘.“

⁶⁵¹ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:24:08 - 00:25:03.

Pérez, der sich wieder in der Nähe von Fausto-Laguna aufhält, verkündet nebenbei, dass ein ganzes Jahr vergangen sei, wonach die Zeitdauer angedeutet wird, in der Fausto-Laguna und Margarita sich nicht mehr begegneten. Ungeachtet der internen Fokalisierung, verlässt der Film, selbst bei dem alkoholisierten Rauschzustand in dem sich Fausto-Laguna befindet – er greift sehr viel ungezwungener zur Flasche –, kein einziges Mal die (pseudo)realistische Ästhetik. Dass es sich weiterhin um die Innenweltdarstellung bzw. dem Wachtraum Don Lagunas handelt, evozieren lediglich die Opernanspielungen und die der Oper inhärenten chronologischen Zeitstruktur. Als Valentín aus dem Krieg zurückgekehrt ist, kommt es zu einem zweiten, aber diesmal tödlichen Austausch mit Fausto-Laguna bzw. Mephisto-Pérez. Das Duell wird hier von einer schnellen abwechselnden Schuss-Gegenschuss-Montage in der Spannung gesteigert, bei der die Kämpfenden hintereinander angeordnet erscheinen, sodass sich einerseits eine Filmtiefe veranschaulicht und andererseits eine Dynamik durch die zahlreichen Schnitte entsteht. Signifikant ist wie hier Mephisto-Pérez von den harten Schnitten der Schuss-Gegenschuss-Montage inszeniert wird bzw. ins Bild rückt. Nach jeder kurzen Einstellung, die begleitet wird von einem dumpfen Ton, zeigt sich der Teufel mit einem anderem Gesicht, der seine übernatürliche Eigenschaft betont und sich angsteinflößend auswirkt. Als kurz darauf Valentín tödlich verwundet wird, markieren die längeren Einstellungen und Nahaufnahmen zusätzlich jenen Stimmungswechsel, worauf die Dorfeinwohner vor Schreck und Angst fliehen und das Bild verlassen. Margarita eilt ihrem Bruder zu Hilfe, als sie von dem Duell erfährt, doch für ihn kommt jede Hilfe zu spät. Die Großaufnahmen zwischen dem sterbenden Valentín und seiner weinenden Schwester erhöhen die Tragik, da sie hier zum letzten Mal (und einzige Mal) vereint als Bruder und Schwester im gleichen Bild erscheinen. Der Oper angeglichen verflucht Valentín seine Schwester auch hier kurz vor seinem Tod: „Maldita seas! Que tus huesos se pudran en el infierno, maldita.“⁶⁵² Daraufhin wird sie im Gefängnis eingesperrt. Ein reumütiger Fausto-Laguna entscheidet sich schließlich die der Freiheit beraubten Margarita zu besuchen. Obgleich Fausto-Laguna entschieden ist, sie zu befreien, lehnt sie sein Angebot ab, mit der Begründung, schuldig zu sein. In dieser letzten Aufnahme, die sie bildlich ein letztes Mal vereint, beteuert er ihre Unschuld, worauf sie aus der Aufsicht und etwas überbelichtet gezeigt werden, um die Engelschar anzudeuten, die nun vom Himmel erscheinen, um Margarita abzuholen. In der Zwischenzeit ist Mephisto-Pérez über einen einfachen

⁶⁵² Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 01:09:34 - 01:10:23.

technischen Stop-Motion-Effekt verschwunden. Margarita, wird von Fausto-Laguna an die Schwelle des Himmelreichs getragen und dort von Engeln empfangen. Die Untersicht-Perspektive macht es hier möglich, das Himmelreich übermächtig wirken zu lassen, während Zeitlupe, die grellen Pastellfarben, die bunten Funduskostüme der Engel, die gelben Treppen hinauf zu den Himmelsportalen so wie die Doppelbelichtung von Wolkenmotiven für einen übernatürlichen, numinosen *Höhepunkt* sorgen. Daraufhin wird Fausto-Laguna in seiner eigentlichen Gestalt, d. h. als alter Mann, auf der Erde zurückgelassen.

Ein konventioneller Schnitt markiert hier den Übergang von der imaginierten Welt Don Laganas zurück in die des intradiegetischen Erzählers Don Pollo. Pollo der noch die Opernerzählung ausführt, besteht noch ein letztes Mal auf die Wahrheit des erlebten Operngeschehens, und schließt mit einer eigenen Interpretation ab; die Liebe habe den Teufel besiegt. Daraufhin begeben sich die zwei Gauchos wieder auf die Pferde und verschwinden gemeinsam am weiten Horizont der pampaesken Landschaft: „[...] juntos al trote agarraron y a lo lejos se perdieron.“⁶⁵³

07.2 *Visualización Imaginada*

Bevor auf Saslavskys „Visualización Imaginada“ eingegangen wird, sollten noch jene Filme kurz erwähnt werden, deren Regisseure durch die Adaptation des *Faust*-Stoffs dazu verleitet wurden, sich mit der Darstellung von Innenwelten zu befassen, besonders in Anbetracht der Erscheinung Margaretes am Spinnrad. Die ersten *Faust*-Filme sind innerhalb der französischen Filmgeschichte jeweils unter der Regie von Méliès und Guy zum Ausdruck gekommen:

„Né comme spectacle populaire au sein des attractions, le cinéma a indéniablement cherché à acquérir ses lettres de noblesse en se construisant une filiation à l’opéra, vu comme le comble de l’art par sa prétention à totaliser tous les arts. Dès ses débuts, il le concurrence en reprenant certains de ses sujets: *Faust* inspire Méliès pour *Faust aux enfers* (1903) et *La Damnation du docteur Faust* (1904) [...]. De 1900 à 1907, par le procédé du *phonoscène*, Alice Guy entreprend en France le tournage de [...] *Faust* (vingt-deux scènes).“⁶⁵⁴

⁶⁵³ Vgl., ebd., 01:17:12 - 01:17:43.

⁶⁵⁴ Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel: *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 8.

Diese frühen europäischen filmischen Umsetzungen des Opernstoffs⁶⁵⁵ dürften dem Filmregisseur Saslavsky bekannt gewesen sein. Hier konnte immerhin nachgewiesen werden, dass ihm die frühe argentinische filmische Umsetzung von Martínez und Gunche bekannt war. Dies konnte anhand der zeitgenössischen, journalistischen Berichte belegt werden.⁶⁵⁶ Außerdem lässt ihr gemeinsamer Fokus auf das Imaginäre annehmen, dass Saslavsky auch über den Inhalt der argentinischen Stummfilmversion unterrichtet war. Del Campo hatte ohnehin den entscheidenden Impuls für eine Verfilmung des Imaginären gegeben, da er es in sein lyrisches Werk über den *intradiegetischen* Erzähler „Anastasio el Pollo“ eingeführt hatte, der sich an seinen Opernbesuch *erinnert*. Die Erinnerung an seinen Opernbesuch⁶⁵⁷ entspricht einer *kreativen* borgesianischen Übersetzung, da sie mit dem Imaginären unmittelbar verknüpft ist.⁶⁵⁸ Es handelt sich hier also um eine Imaginationsform, bei der auf ein vergangenes Ereignis zurückgriffen wird (*externe* Analepse), das sich aber nur durch ein subjektives, inneres Verfahren in der Gegenwart manifestieren kann⁶⁵⁹ und somit einen „doppelten Status“⁶⁶⁰ aufweist. Diese Form der Imagination hatte Del Campo schriftlich evoziert, d. h. das Imaginäre eines *fiktiven* Gauchos offen gelegt und zugänglich gemacht. Zudem hat er dem Anastasio el Pollo eine dicht an dem Volksglauben gebundene Leichtgläubigkeit zugeschrieben, sodass dieser dazu tendiert, an Übernatürliches, d. h. an alles was sich in der Oper abspielt, zu *glauben*. In diesem Sinne vertraut Don Pollo seinem Freund

⁶⁵⁵ Vgl. ebd., S. 93ff.

⁶⁵⁶ O. V.: „Saslavsky Filmará[sic] Fausto Criollo“, in: *Crónica* (17.08.1978): „Se haría en breve una nueva versión fílmica de Fausto de Estanislao del Campo, una de las obras literarias ‚clásicas‘ argentinas, de tono entre popular y satírico, que ya tuvo una transposición en el cine pero en la época del ‚mudo‘.“

⁶⁵⁷ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 83: „[...] la situación narrativa del Fausto es más compleja porque tenemos un doble relato de encuadre: primero el relato del narrador, segundo el diálogo de los dos gauchos. Y tenemos no sólo un doble, sino un triple marco: el narrador (nivel 3) introduce la situación narrativa del encuentro de los dos gauchos y transcribe su diálogo (nivel 4), dentro del cual uno relata que había ido al teatro y lo que sucedió allí (nivel 5). El núcleo de la narración se encuentra, pues, a nivel hipodiegético, y cuando el gaucho-narrador cita discursos de los actores, éstos se sitúan en el nivel 6.“

⁶⁵⁸ Vgl. Lapoujade, María Noël: *Filosofía de la Imagination*. Siglo veintiuno editores. Mexico 1988, S. 21f.: „La imaginación actúa en diversos niveles y contextos. En la vida de vigilia participa en perceptos, recuerdos, conceptos, lenguaje..., en el ensueño, en el sueño, en la creación artística o en la invención científica; en las creencias colectivas (mitos), en los proyectos utópicos. En rigor, *no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos*.“

⁶⁵⁹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 69: „Das Verhältnis zwischen aktuellem Bild und Erinnerungsbild erscheint in der Rückblende. Genaugenommen geht es hier um einen geschlossenen Kreislauf, der von der Gegenwart in die Vergangenheit und von dort wiederum in die Gegenwart reicht.“

⁶⁶⁰ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 287: „Die Erinnerung weist also nicht nur [...] einen doppelten Status im Bezug auf ihren Realitätscharakter (imaginärer Bewusstseinsinhalt, der auf ein reales Geschehen zurückgeht), sondern auch im Bezug auf ihre zeitliche Verankerung (gegenwärtige Evokation eines vergangenen Ereignisses).“

Don Laguna an, den Teufel gesehen zu haben: „Amigo! ¿No sabe usté / Que la otra noche lo he visto / Al demonio?“⁶⁶¹ So betrachtet sind das Imaginäre und jene imaginären Figuren, wie beispielsweise der Teufel, in Del Campos *Fausto* (1866) impliziert, um so mehr, da sich Laguna auf die fantastische Erzählung einlässt und diese aufgrund seines Vorstellungsvermögens, vor Augen führen kann.

Da dieses außergewöhnliche literarische Werk noch relativ lange von Intellektuellen und der Literaturforschung unbemerkt oder verkannt geblieben war⁶⁶², gibt dies einen Hinweis darauf, weshalb die imaginäre Ebene von Del Campos *Fausto* (1866) bisher nur flüchtig im wissenschaftlichen Diskurs besprochen wurde: „[...] desde su publicación, el *Fausto* hizo surgir gran cantidad de críticas doctas denigrantes, arbitrarias e injustas por no reconocer el potencial creativo y estético del *Fausto*, ni la ironía y comicidad del autor implícito.“⁶⁶³ Zweifellos musste dieses Werk früher oder später für Aufsehen sorgen, nicht zuletzt weil es sich auf den international bekannten *Faust* (1859) von Gounod bezog. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gehört *Fausto* (1866) jedenfalls unbestritten zum Kanon der anerkannten gauchesken Literatur. Daher ist es fast zu erwarten, Saslavsky mit dem Werk des argentinischen Ausnahmedichters vertraut zu wissen:

„Desde su publicación hasta nuestros días el ‚Fausto‘ se transforma en lo que hoy denominamos con una palabra inglesa: un ‚best seller‘. Su eco sigue siendo el mismo en el público durante más de cien años, desde 1866 hasta 1978. Su venta no disminuye y desde entonces siguen parejos los lectores del ‚Fausto‘ de ‚Martín Fierro‘ y de ‚Juan Moreira‘. Probablemente las tres obras más leídas en la Argentina a lo largo del siglo.“⁶⁶⁴

Dass sich Saslavsky ausgerechnet für den *Fausto* (1866) entschieden hatte, lässt sich unterschiedlich begründen, wenngleich die Tatsache, dass Don Pollo sich im Prätext die Oper als Erinnerung vor Augen führt, ihn für eine filmische Umsetzung am ehesten gereizt haben muss, da dies eine meta-diegetische Ebene eröffnet. Sein Interesse für die Verfilmung einer solchen Ebene, lässt sich an den Buchtiteln einiger seiner Veröffentlichungen ablesen, *Camino*

⁶⁶¹ Vgl. Del Campo, Estanislao: „Fausto“, in: Bunge, Carlos O.: *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. Buenos Aires 1917 [1866]. University of Toronto 1969, Kapitel II, S. 308. Vgl. Kahle, Brewster; Bailey, Jefferson: *Internet Archive* (Stand: 2005) <https://archive.org/details/martnfierrlav00hernuoft/mode/2up>. [03.06.2021].

⁶⁶² Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 83ff.

⁶⁶³ Vgl., ebd., S. 84.

⁶⁶⁴ Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 2.

para tres fantasmas (1968), *El desenmascarado* (1983), oder *La fábrica lloraba de noche* (1983) – sie lassen jedenfalls einen phantasmagorischen bzw. imaginären Inhalt erahnen, der bereits seine frühen Filme auszeichnete. Es kann ausserdem davon ausgegangen werden, dass er sich dem Beruf des Schriftstellers verbunden fühlte, so wie er es selbst in seinem mehr oder weniger autobiographischen Text *La fábrica lloraba de noche* (1983) hervorhebt: „Mi verdad era la literatura. Quería ser escritor.“⁶⁶⁵ Inwieweit er nun den Schriftsteller Del Campo respektierte, lässt sich u. a. an seiner knappen Antwort messen, die er gegenüber einem neugierigen argentinischen Journalisten äußerte: Auf die Frage, weshalb er sich für die Verfilmung von *Fausto* (1866) entschied, antwortete er, *Martin Fierro* (1872)⁶⁶⁶ habe ihm nicht gefallen,

„porque no me gusta **Martín Fierro** ni sus personajes. Mi primer proyecto fue **Juan Moreira**, pero me ‘robaron’ la película... Entonces me divirtió imaginar cómo podría mostrarse en cine lo que un gaucho imaginaba de una historia de diablos y amores a través del relato de otro.“⁶⁶⁷

So könnte man zunächst meinen, dass der eigentliche Impulsgeber für die Filmproduktion von *El Fausto criollo* (1979) das lyrische Gedicht war. Zu dieser Annahme könnte man leicht gelangen, da es sich bei seinen Vorgängern Martínez de la Pera und Gunche tatsächlich so verhalten hatte. Dem Zeitungsbericht der *Crónica*, aus dem Jahr 1979, ist allerdings zu entnehmen, dass Saslavsky von den „Ilustraciones“ eines Héctor Basaldúa dazu inspiriert worden war, das Gedicht Del Campos zu verfilmen.⁶⁶⁸ Und tatsächlich huldigt er Basaldúa sogar im Filmvorspann des *El Fausto criollo* (1979).⁶⁶⁹ Vor diesem Hintergrund und unter Berücksichtigung der Huckschen Definition kann Saslavskys Film strenggenommen nicht als *Opernfilm* kategorisiert oder definiert werden, da hier deutlich hervorgeht, dass nicht Gounods Oper als Impulsgeber für den Film *El Fausto criollo* (1979) fungierte – auch dadurch erscheint der Begriff *Imagópera* einleuchtend. Allerdings muss der Tatsache Beachtung geschenkt werden, dass Saslavsky sich szenisch gesehen an der dramatischen Ebene der Oper

⁶⁶⁵ Vgl. Saslavsky, Luis: *La fábrica lloraba de noche*. Editorial Celtia S. A.C.I.F. de M. y R. Buenos Aires 1983, S. 11.

⁶⁶⁶ *Martin Fierro* (1872) gilt als Höhepunkt des argentinischen literarischen Ausdrucks im Rahmen der „literatura gauchesca“. Vgl. Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K.: „De bandido a héroe: el poder integrador del simbolismo gaucho en la Argentina.“, in: Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1ª Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011, S. 167.

⁶⁶⁷ Vgl. H. F.: „Fausto, según Saslavsky“, in: *Clarín* (25.06.1979).

⁶⁶⁸ Vgl. O. V.: „Comenzo[sic] a filmarse ‚El Fausto Criollo‘“, in: *Crónica* (26.04.1979): „Mi primera inspiración sobre la posibilidad de llevar al cine nuestro Fausto fue cuando vi las ilustraciones de Héctor Basaldúa.“

⁶⁶⁹ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:03:09: „Esta película es un homenaje a Hector Basaldúa que realizó las ilustraciones del Poema ‚Fausto‘ [...]“

Gounods orientierte, musikalische Ausschnitte der Oper einsetzte und diese sogar szenisch (teil-)reproduzierte. Er mochte bereits an dem Werk *Del Campos* erkannt haben, wie sehr diese argentinische lyrische Grundlage von der Dramatik der Texte Gounods, Barbiers und Carrés zehrte:

„Estanislao del Campo la cultiva [la sencillez] entre sonrisas y bromas camperas, en su lenguaje pintoresco y criollo no escapa al dramatismo de la situaciones al narrar la ópera de Gounod [...].“⁶⁷⁰

Dies legt Zeugnis darüber ab, wie sehr Saslavsky den Autor *Del Campo* und seine Kreativität schätzte und legt zusätzlich nahe, welche Komponente er für seinen Film vorgesehen hatte. Darüber hinaus wird Saslavsky mit Sicherheit darüber erfreut gewesen sein, Ausschnitte der Oper *Faust* (1859) in seiner Filmversion erklingen lassen zu können – ein klarer Vorteil gegenüber dem Stummfilm von 1922, von dem er sich so abgrenzen konnte. Das Filmteam von 1922 hatte sich noch nicht darauf verstanden, Gounod als Anziehungsmittel zu nutzen. Dass sich die technischen Merkmale des Tonfilms mehr dazu eigneten, sich der Oper auch musikalisch anzunehmen und sie auf diesem Weg wirken zu lassen, ist naheliegend. Obgleich die Integration von „klassischer“ Symphonie­musik innerhalb der argentinischen Filmproduktion seit den 40er Jahren im Rahmen vieler Tonfilme erfolgreich erprobt worden war⁶⁷¹, ging der argentinische Tonfilm eher zaghaft mit der Einbettung von Opernmusik um; *Carmen* (1943) von Amadori stellt eher eine Ausnahme dar. Bezeichnenderweise erwähnt Saslavsky innerhalb seines Essays *El „Fausto“ de Estanislao del Campo* (1978) die elementare Textpassage, die bereits im Gedicht als Indikator für den Rekurs auf das fremdmediale System Oper fungiert: „La orquesta ataca la obertura y se levanta el telón.“⁶⁷² Zudem hebt Saslavsky den Komponisten Gounod, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, mit Selbstverständlichkeit hervor. Dies geschieht allerdings zu einem Zeitpunkt, als die um den *Faust*-Stoff kreisenden Opern und Symphonien schon seit mindestens sechs Jahrzehnten Eingang in das wichtigste Opernhaus Argentiniens gefunden hatten und mittlerweile zum festen Repertoire gehörten.⁶⁷³ Eine gewisse Abgrenzung gegenüber der europäischen Grundlage lässt sich

⁶⁷⁰ Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 2f.

⁶⁷¹ Vgl. Posadas, Abel; Landro, Mónica; Speroni, Marta: *Cine sonoro argentino. 1933-1943*. (Tomo I). El Calafate Editores. Buenos Aires 2005, S. 89: „Hacia 1940 se consolida la música sinfónica en aquellos productos considerados de categoría [...]“

⁶⁷² Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 3.

⁶⁷³ *Ofeletofele* (1908), *La damnation de Faust* (1909), *Mefistofele* (1910), *Faust* (1914). Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021]. Vgl.

allerdings immer noch an den Schlagzeilen ablesen, mit denen die argentinische Presse an die Öffentlichkeit ging: „Las Pampas tambien tienen su Fausto“⁶⁷⁴. Wie Saslavsky nun auf die Oper Gounods filmisch einging, mag eventuell Opernliebhaber*innen abschrecken, wenngleich der filmische Einsatz eines fiktiven *gauchesken Imaginären*, das sich vor allem durch die intradiegetische Figur Don Laguna ab der min 14‘30“ Ausdruck verschaffte, positiv wirken dürfte, da es eine Übersetzung der Oper in ein ländliches, gauchisches Umfeld vorsieht, das angesichts der Hybridität bis dato unbekannt war.

Saslavsky soll sich schon früh mit dem Gedanken befasst haben, *Fausto* (1866) zu verfilmen, und soll hierzu die Bemerkung gemacht haben „me divirtió imaginar cómo podría mostrarse en cine lo que un gaucho fantaseaba de una historia de diablos y amores [...]“⁶⁷⁵ Er vermerkte schließlich in seinem Essay eine „versión cinematográfica“⁶⁷⁶ umsetzen zu wollen, die einerseits aus einer „visión original“⁶⁷⁷ und andererseits einer “[visión] imagina[da]“⁶⁷⁸ bestand; der Film sollte also zum einen die Oper Gounods aus der Perspektive der Figur Anastasio „El Pollo“ und zum anderen die Vorstellungskraft der Figur Laguna veranschaulichen: „La versión cinematográfica muestra la visión original tal como la debe haber visto en el teatro Colón, Anastasio el Pollo, con la música original de la ópera ‚Fausto‘ de Charles Gounod, particularmente agradable y romántica, y tal cual la imagina llena de candor y poesía su amigo Laguna“⁶⁷⁹. Saslavsky hat seine Vorstellung seiner zwei „visualizaciones cinematográficas“⁶⁸⁰ wie folgt notiert:

„a) La verdadera presenciada por Anastasio el Pollo, con el teatro Colón de la época, con la representación, tal cual debe haber sido [...].

b) La imaginada por Laguna, completamente criolla, manteniendo el idioma, el tono poético de Estanislao del Campo, y acompañada por música de guitarras.“⁶⁸¹ (s.A. Abb. 6)

Suárez Urtubey, Pola. „Alberto Ginastera (1916-1983)“ [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica „Carlos Vega“, 7 (1986), S. 5: „Obertra [sic!] para el ‚Fausto‘ criollo. [...] Dedicado a Juan José Castro. Estreno en Buenos Aires, 31-07-44; J. J. Castro con Orq. de la Asoc. Filarmónica de Buenos Aires. Premio Nacional 1943.“ Vgl. Lago, Soledad: Pontificia Universidad Católica Argentina. (Stand: 2018) <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1291/1/alberto-ginastera-1916-1983.pdf>. [09.03.2021]. Vgl. Caamaño, Roberto (Hrsg): *La historia del teatro colón. 1908 - 1968*. (Band 3). Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969.

⁶⁷⁴ Vgl. O. V.: „Las Pampas tambien tienen su Fausto“, in: *Antena* (11.09.79).

⁶⁷⁵ Vgl. Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994, S. 45.

⁶⁷⁶ Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 5.

⁶⁷⁷ Vgl., ebd.

⁶⁷⁸ Vgl., ebd.

⁶⁷⁹ Vgl., ebd.

⁶⁸⁰ Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 5.

⁶⁸¹ Vgl., ebd., S. 5f.

Im seinem Film unterscheiden sich diese Verfilmungen de facto, da sie innere Erlebniswelten zum Vorschein kommen lassen, die sich jeweils über eine meta-diegetische Ebene manifestieren. Diese „Visiones“ sind durchaus als „mental stories“⁶⁸² zu identifizieren, da hier deutlich Innenweltdarstellungen evoziert werden, die jeweils über eine interne Fokalisierung, um es Ansatzweise mit Genettes Narratologie zu beschreiben, vermittelt werden und die sich wie folgt differenzieren lassen: Diese „visión original“ oder originale Vision entspricht den Erinnerungsbildern und die „visión imaginada“ oder imaginierte Vision stimmt in etwa mit den Traumbildern von Deleuze überein. Letztere charakterisiert sich allerdings noch deutlicher durch eine *traumhafte* Qualität, da hier die französische Oper mit gauchesken Merkmalen vermischt und evoziert wird. Der Übergang in diese andere Erlebniswelt, findet in diesem Fall oft unmittelbar nach einer frontalen Großaufnahme auf die Figur Don Laguna statt, die mit leicht geöffneten bzw. geschlossenen Augen relativ direkt in die Kamera schaut, so dass hier von einem Wachtraum zu sprechen ist (s.A. Abb. 6.1).⁶⁸³ Dagegen geben sich die Erinnerungsbilder des Don Pollo relativ bald während seines Erzählfluss‘, und nach einer Nah- bzw. Halbnahaufnahme, der ein harter Filmschnitt folgt, zu erkennen (s.A. Abb. 6.2).⁶⁸⁴ Wenngleich sich beide Formen der Erzählung auf einer meta-diegetischen Ebene abspielen und dort sogenannte „Reflektor“-Figuren erscheinen, kommen ausschließlich in der *traumhaften* Vision Don Lagunas hybride oder duale Figuren zum Vorschein, die opernhafte Qualitäten (re)präsentieren, wie beispielsweise Don Fausto-Laguna oder Mephisto-Pérez.

Die Oper Gounods in seinem letzten filmischen Werk szenisch und musikalisch zum Ausdruck bringen zu wollen, wird durch den thematischen Titel, den Saslavsky allerdings kreolisierte, offensichtlich, wenngleich die Inszenierung des Imaginären mit den konventionellen Opernbildern bricht bzw. diese deterritorialisiert. Daher wird in diesem Zusammenhang viel mehr auf die argentinische, traditionelle bzw. folkloristische Musik Wert gelegt, die sowohl extra- wie intradiegetisch erklingt, indem Gauchos als Payadores, d. h. mit der Gitarre improvisierend, gezeigt werden. Dies macht umso mehr Sinn, da Saslavsky das Imaginäre Lagunas besonders herausgearbeitet hat. Wenngleich das Imaginäre bereits von

⁶⁸² Vgl. Akimoto, Taisuke: *Narrative structure in the mind: Translating Genette's narrative discourse theory into a cognitive system*. (Vol. 58). 2019, S. 342-350. Bayazit, Kumsal: *Elsevier B.V. ScienceDirect. Cognitive Systems Research* (Stand: 2021) <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1389041719304656>. [12.10.2021].

⁶⁸³ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:14:38 - 00:14:53.

⁶⁸⁴ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:07:08 - 00:07:16.

Martínez de la Pera und Gunche filmisch umgesetzt wurde, bleibt es Saslavskys Verdienst das Imaginäre des Gaucho Laguna ausgedehnt und zum Vorschein gebracht zu haben, wodurch die Oper wesentlich *transformiert* wurde. Dieses hiergenannte *gaucheske Imaginäre* hat Saslavsky für sich neu entdeckt und führte schließlich zu einer bis dahin noch nicht gesehenen Transformation der Oper *Faust* (1859). Im Rahmen von Verfilmungen gauchesker Literatur war es zudem unüblich, eine musikalische Alternierung zwischen französischer Opernmusik und folkloristischer Musik Argentiniens zu vernehmen.

Entgegen der Erwartungen hatte der „ciclo-histórico-gaulesco“⁶⁸⁵ des Films einige Jahre zuvor, d. h. Ende der 60er Jahre, einen großen Erfolg verbuchen können.⁶⁸⁶ Indessen erschütterten politisch motivierte Unruhen das Land.⁶⁸⁷ Obschon dieser Zuspruch des Gauchesken im Film nur bis in die Mitte der 70er Jahre anhielt, konnte erfolgreich an die frühen Filme bzw. an den „cine nacional“, welcher einst die gaucheske Literatur hatte aufleben lassen⁶⁸⁸, angeknüpft werden. Vergleichbares hatte auch Brasilien, der andere Akteur der lateinamerikanischen Filmlandschaft, anzubieten: den „Cinema-Gaúcho“⁶⁸⁹. Im etwa gleichen Zeitraum konnte auch diese Film-Nische die Aufmerksamkeit auf sich ziehen⁶⁹⁰, wodurch es förmlich zu einem Höhepunkt des gauchesken Films in der Region am Río de la Plata kam. Doch Ende der 70er Jahre hatte das Interesse an Verfilmungen von gauchesken Themen wieder nachgelassen, sodass Saslavsky nur hoffen konnte, zu jenem illustren Kreis von Filmemachern⁶⁹¹ aufzusteigen und gezählt zu werden, die sich diesem argentinischen gauchesken Filmgenre verschrieben hatten.

Als schlussendlich der Film Saslavskys 1979 im Kino Monumental⁶⁹² anlaufen sollte, waren die meisten argentinischen Vertreter*innen der Filmlandschaft mit Themen beschäftigt, die sich um die aktuelle politische Lage drehten. Bereits in den 60er Jahren hatten

⁶⁸⁵ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 184.

⁶⁸⁶ Vgl., ebd. Folgende Filmadaptationen gauchesker Literatur sind als Beispiel angeführt: *Martin Fierro* (1968) von Leopoldo Torre Nilsson, *Don Segundo Sombra* (1969) von Manuel Antin und *Juan Moreira* (1973) von Leonardo Favio.

⁶⁸⁷ Vgl., ebd., S. 196.

⁶⁸⁸ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 29ff. Vgl. Gárate, Miriam V.: „Figuraciones del pasado, contradicciones del presente en torno a *El último Malón* (1918) de Alcides Greca“, in: De los Reyes García Rojas, Aurelio; Wood, David M. J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015, S. 178.

⁶⁸⁹ Vgl. Becker, Tuio: *Cinema Gaúcho. Uma breve historia*. Editora Movimento. Porto Alegre 1986.

⁶⁹⁰ Vgl., ebd., S. 12f.

⁶⁹¹ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 182 und 184.

⁶⁹² Vgl. O. V.: „Fausto, bajo la lente de Saslavsky“, in: *Clarín* (23.10.1979).

ihre Mitglieder entweder umdenken oder sich anpassen müssen, in der Hoffnung, nicht von der Zensur oder dem repressiven Regime aufgehalten zu werden.⁶⁹³ Unter diesen ungünstigen Umständen entwickelte sich aber auch ein sogenanntes „cine militante“⁶⁹⁴, welches sich trotz der Kritik an der Regierung hin und wieder Ausdruck verschaffen konnte. Doch das Klima verschärfte sich zunehmend⁶⁹⁵, und als sich schließlich Rafael Videla im März 1976 an die Macht des Landes putschte, wurde eines der dunkelsten Kapitel Argentinens besiegelt⁶⁹⁶, das verheerende Konsequenzen für die Filmschaffenden bedeutete. Der sogenannte „terropoder“⁶⁹⁷ fiel unmittelbar über die relativ übersichtlichen argentinischen Filmgemeinschaften her, sodass sich deren Verfechter*innen gezwungen sahen, entweder in den Untergrund zu fliehen oder sich ins Exil zu begeben.⁶⁹⁸ Bei der überschaubaren Anzahl an Filmschaffenden war außerdem „la desaparición“⁶⁹⁹ eines/r Kollegen*in unverzüglich spürbar und hinterließ eine extreme Unsicherheit im Filmwesen und darüber hinaus. Obgleich sich der Niedergang von Videlas Regime schon 1979 durch eklatantes Wirtschafts-Missmanagement ankündigte⁷⁰⁰, sollte die Aufarbeitung und Vergangenheitsbewältigung noch mehrere Generationen beschäftigen – das diktatorische Regime hatte offensichtlich in der argentinischen Filmgeschichte tiefe Spuren hinterlassen.⁷⁰¹ Vor dem Hintergrund dieser fürchterlichen Ereignisse stellt sich umso dringlicher die Frage, weshalb der Text Del Campos so sehr in den Fokus Saslavskys gerückt war, dass er es für notwendig empfunden hatte, das Imaginäre des Prätextes filmisch auszubauen und in dieser Zeit zu übertragen.

Eine plausible Erklärung dafür mag die „Poesía Gauchesca“⁷⁰² an sich liefern, wenn davon ausgegangen wird, dass sie grundsätzlich die Eigenschaft besitzt, Kritik an

⁶⁹³ Vgl. Mayer, Stefan Florian: „Depicting the Nightmare“, in: Ingruber, Daniela; Prutsch, Ursula (Hrsg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Lit Verlag. Münster 2011, S. 67.

⁶⁹⁴ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 165f.

⁶⁹⁵ Vgl., ebd., S. 196f.: „Con la llegada de la dictadura, la subsistencia de los cineastas militantes se volvió imposible.“

⁶⁹⁶ Vgl. Seoane, María; Muleiro, Vicente: *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. (1ª Edición). Penguin Random House Grupo Editorial S. A. Buenos Aires 2016.

⁶⁹⁷ Vgl., ebd., S. 267.

⁶⁹⁸ Vgl. Mayer, Stefan Florian: „Depicting the Nightmare“, in: Ingruber, Daniela; Prutsch, Ursula (Hrsg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Lit Verlag. Münster 2011, S. 67.

⁶⁹⁹ Vgl. Seoane, María; Muleiro, Vicente: *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. (1ª Edición). Penguin Random House Grupo Editorial S. A. Buenos Aires 2016, S. 343f.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., S. 489f.: „La deuda externa había trepado ya a 19 mil millones. El endeudamiento del sector privado alcanzó por primera vez al del sector público [...]“ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 202.

⁷⁰¹ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 181ff.

⁷⁰² Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 67: „La poesía gauchesca se desarrolla entre las guerras de independencia y la constitución definitiva del Estado argentino en 1880.“

Regierungsformen auszuüben.⁷⁰³ Allerdings muss dann zunächst geklärt werden, inwiefern sich Kritik durch den Text Del Campos äußert. Schlickers hat darauf hinweisen können, dass die Figur Anastasio „El Pollo“ die Perspektive der Gauchos aus der Zeit Del Campos widerspiegelt. Del Campo äußert insofern eine kritische Haltung, indem er auf die bedauerlichen Lebensumstände der Gauchos hinweist, insbesondere im Zusammenhang mit dem Krieg gegen Paraguay.⁷⁰⁴ Bartolomé Mitre, der argentinische Staatspräsident und militärische Anführer dieser Zeit, war vor allem in der Provinz, also dort wo noch Gauchos bzw. Caudillos anzutreffen waren, für seine rigorose kriegerische Vorgehensweise gegen Paraguay in die Kritik geraten.⁷⁰⁵ Da nachgewiesen worden ist, dass Del Campo selbst an kriegerischen Auseinandersetzungen beteiligt war und sich häufiger dazu kritisch geäußert hatte⁷⁰⁶, zeichnet sich über seine Figur „El Pollo“ umso deutlicher seine Kritik an Mitres Regierung ab.⁷⁰⁷ So mild, subtil oder *ingenuo* die Botschaft der Figur Pollos zunächst erscheinen mag, umso lauter wird die Kritik an der damaligen Regierung, als sich herausstellt, dass Del Campo selbst das Pseudonym Anastasio „El Pollo“ nutzte.⁷⁰⁸ So gesehen birgt das lyrische Gedicht *Fausto* (1866) ein regierungskritisches Potential, das sich über den Film Saslavskys in den späten 70er Jahren wieder Raum verschaffte. Dass diese Kritik, wenn auch nur subtil wahrgenommen, in diesem Fall dem repressiven Regime Videlas galt, konnte durch Erkenntnisse der Historiker Seoane und Muleiro indirekt bestätigt werden. Denn sie legen nahe, Videla hätte eine Ideologie vor Augen gehabt, die sich an den Machtverhältnissen von 1862 orientiere, deren Oberhaupt der Präsident Mitre war:

„Videla tuvo muchas razones para festejar ese miércoles 24 de marzo de 1976. Era un comandante general exitoso, el elegido para liderar la sedición contra el gobierno civil y refundar la Argentina con un régimen que tendría estatutos en vez de leyes y al que

⁷⁰³ Vgl., ebd., S. 67ff.

⁷⁰⁴ Vgl., ebd., S. 70.

⁷⁰⁵ Vgl. Whigham, Thomas L.: *The Road to Armageddon: Paraguay Versus the Triple Alliance, 1866-70*, University of Calgary Press. Calgary 2017, S. 61: „In Argentina and Uruguay, the situation was worse, with large portions of the population either disaffected from their governments' military campaign in Paraguay (and from the cost in lives and resources it occasioned) or secretly supporting López. So-called Americanist factions commanded considerable respect in the Litoral provinces and to a lesser extent in Buenos Aires. Neither the famous jurist Juan Bautista Alberdi, nor the willful son of Urquiza, nor José Hernández, future author of Martín Fierro, made any effort to conceal their dislike of the national government's pro-Brazilian stance.“

⁷⁰⁶ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 81. Vgl. Borges, Jorge Luis: Prólogo, in: Del Campo, Estanislao; Becco, Jorge Horacio (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del Gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom S. A. Buenos Aires 1969 [1866], S. 9.

⁷⁰⁷ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 88.

⁷⁰⁸ Vgl., ebd., S. 81.

pomposamente habían bautizado Proceso de Reorganización Nacional (PRN), en un intento mesiánico, pero que revelaba con claridad su ideología, de asemejar ese régimen al surgido un siglo antes, en 1862, cuando se fundaron las bases jurídicas de un Estado nacional sustentado en la hegemonía de las elites terratenientes y agroexportadoras, aliadas al capital inglés.⁷⁰⁹

Die zahlreichen Artikel und Interviews, in denen sich Saslavsky zu seinem Film äußerte, belegen allerdings nicht seine kritische Haltung zum damaligen Regime und lassen die oben angemerkte kritische Funktion seines Films nicht bestätigen. Es ist anzunehmen, da sich Saslavsky schon Ende der 40er Jahre nach Juan Domingo Peróns Machtergreifung nicht ganz freiwillig nach Europa begab⁷¹⁰, dass er es jetzt womöglich nicht wieder darauf anlegen und sich gezwungen fühlen wollte, das Land zu verlassen, zumal er gerade erst Perón überlebt hatte – Perón verstarb am 1. Juli 1974. In einer Zeit, in welcher die argentinische Filmszene weiterhin die amerikanischen Polizeikrimis und Blockbuster nachahmte und die Dominanz der amerikanischen Filmproduktion nicht zu übersehen war – der europäische Film hatte schon seit dem ersten Weltkrieg enorm an Einfluss verloren⁷¹¹ –, blieb Saslavskys Regime-Kritik offenbar unbemerkt. Die argentinische Presse drückte ihren Stolz ob des letzten Werkes Saslavskys aus und hatte noch gezeigt, wie einem erfahrenen und ins Alter gekommenen Regisseur alle Ehre gemacht werden kann. Während sie seinen letzten Film mehrdeutig als „ingenuo“⁷¹² gebrandmarkt haben, geriet er schon bald nach seiner Premiere in Vergessenheit.⁷¹³

Ferner ist möglich, dass Saslavsky der europäischen *Opernfilm*-Welle der 70er Jahre – vielen Kritikern zufolge wurde der europäische *Opernfilm* durch Ingmar Bergman angestoßen – etwas genuin Lateinamerikanisches entgegenbringen wollte:

⁷⁰⁹ Vgl. Seoane, María; Muleiro, Vicente: *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. (1ª Edición). Penguin Random House Grupo Editorial S. A. Buenos Aires 2016, S. 97.

⁷¹⁰ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 102.

⁷¹¹ Vgl. Cuff, Paul: *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*. (1st Edition). Springer-Verlag. Berlin 2016, S. 88f.: „As the war progressed, European cinemas relied increasingly on American films to fill their schedules. Even when markets reopened at the end of 1918, the situation scarcely changed [...]“

⁷¹² Vgl. Schóo, Ernesto: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in: *Convicción* (30.10.1979).

⁷¹³ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012. Vgl. Ingruber, Daniela; Prutsch, Ursula (Hrsg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Lit Verlag. Münster 2011.

„[...] Après une éclipse durant les années soixante, *La Flute enchantée* de Bergman (*Trollflöjten*, 1975) inaugure, à partir du milieu des années 1970, un nouvel âge d'or, représenté également par le *Don Giovanni* de Losey (1979) ou le *Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg (1982).“⁷¹⁴

Weshalb sollte sich auch die zeitgenössische europäische Öffentlichkeit vor einem Saslavsky-Experiment wie diesem verschließen, welches außerdem zurückzuführen ist auf eine französische Oper, die in Buenos Aires am 22. August 1866 Premiere hatte?⁷¹⁵ Der alterfahrene Regisseur war schließlich schon in der Vergangenheit auf dem prestigereichen Filmfestival Cannes mit seinem Film *La dama duende* (1945) vertreten⁷¹⁶ und hatte wenig später seine Filmkarriere in Europa, u. a. in Frankreich, mit Erfolg fortgesetzt. Da die Analyse von Saslavskys letztem Film in Europas Filmwissenschaftslandschaft bislang ausgeschlossen blieb, wird er hier im Zusammenhang mit den Verfilmungen des lyrischen Gedichts Del Campos oder durch Untersuchungen, bezogen auf die filmische Umsetzung des *Faust*-Stoffs und allgemein im Diskurs zu (teil-)reproduzierten Opern im Film, Eingang in die kulturwissenschaftliche Diskussion finden. Zumal die argentinische Filmlandschaft bisweilen drei Verfilmungen des *Fausto* (1866) vorweisen kann; bezeichnenderweise haben die einzelnen verantwortlichen Filmregisseure Eduardo Martínez de la Pera, Luis Saslavsky und Fernando Birri Folgendes gemeinsam: Das gaucheske Gedicht *Fausto* (1866). Es hat ihnen als Grundlage für ihren jeweiligen letzten Film ihrer Karriere gedient.

Saslavsky positioniert sich mit seiner letzten intellektuellen Auseinandersetzung – die ein gaucheskes Imaginäres offenlegte – hinsichtlich eines seit der Frühen Neuzeit sich stets weiterentwickelnden *Faust*-Stoffs⁷¹⁷, als ein Regimekritiker und treuer Filmliebhaber, der zum Trotz aller ihm zugeschriebenen Kontroversen eine klare politische Linie verfolgte. Es wäre

⁷¹⁴ Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel: *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 13f.

⁷¹⁵ Vgl. Fiorda Kelly, Alfredo: *Cronología de las operas*. Imp. Riera y Cia. Buenos Aires 1934, S. 48f.

⁷¹⁶ Vgl. Rist, Peter H.: *Historical Dictionary of South American Cinema*. Rowman & Littlefield. United Kingdom 2014, S. 74.

⁷¹⁷ Vgl. Mayer, Mathias; Rohde, Carsten; Valk, Thorsten (Hrsg.): *Faust-Handbuch*. Springer-Verlag. Stuttgart 2018, S. 2.: „[...] andererseits muss hervorgehoben werden, dass sich das Interesse an dem mythen- und sagenumwobenen ‚Faust‘ schon im 16. Jahrhundert entfaltet hat und durch die 1587 anonym erschienene *Historia von D. Johann Fausten* einen ersten Höhepunkt erreichte. Hierdurch ist eine kaum greifbare, ständigen Verwandlungen, Neu- und Umgestaltungen unterworfenen Figur entstanden, die sich immer wieder gesellschaftlichen, politischen, religiösen, ideologischen und kulturellen Verhältnissen anpassen ließ.“

daher in der Tat „[...] injusto desgajar el film del resto de la obra de Saslavsky, el creador más personal, culto, refinado y contradictorio del cine nacional.“⁷¹⁸

07.3 *Parodisierende Systemerwähnung*

Es wäre verwunderlich, wenn es sich bei der Entwicklung und zur Perfektion geführten Parodie in Del Campos lyrischem Gedicht *Fausto* (1866) anders zugetragen hätte, als bei der europäischen literarischen Form der Parodie. Sicherlich konnte Del Campo mit ihr einen neuen Ton innerhalb der „Poesía Gauchesca“⁷¹⁹ bzw. gauchesken Dichtform angeben, aber dafür musste es folgerichtig eine ihr bereits vorausgehende und herausgearbeitete gaucheske Lyrik geben, bei der vielleicht sogar die Parodie als Stilmittel verwendet wurde:

„Del Campo trae algo sustancialmente nuevo a la gauchesca: el humor paródico que brota del irónico contraste entre lo popular y lo culto, entre lo europeo y lo criollo [...]. El gesto entrañaba bastante audacia porque era la primera apropiación que la gauchesca hacía de un prestigioso producto europeo para darle un cariz burlesco.“⁷²⁰

Man bedenke in diesem Zusammenhang beispielsweise den Einfluss von aufkommenden argentinischen Romanen, unter denen, ca. zehn Jahre vor dem Erscheinen des *Fausto* (1866), der argentinische Politiker und Schriftsteller Vicente Fidel López ein „ridículo cómico“ einführte, worauf im Verlauf der Untersuchung noch näher eingegangen wird. Unter Kritiker*innen scheint es einen Konsens darüber zu geben, und das gilt es hervorzuheben, dass Del Campos gauchesker Streich als erstes parodistisches gaucheskes Dokument gilt, welches sich an einem europäischen Stoff versuchte. Das bedeutet auch, dass die argentinische Literatur jene französische Oper Gounods über die gaucheske Lyrik rezipierte, wodurch sie und überhaupt die Oper in den Fokus der noch jungen Literaturentwicklung rückte. Darüber hinaus zeugt Del Campos Werk von seiner poetischen Gabe, seinem Sinn für Musikalität und Rhythmus, so wie einem phänomenalen Beobachtungsvermögen, das sich vor allem durch Humor auszeichnet⁷²¹, der allerdings nicht ohne eine parodisierende Systemerwähnung zu

⁷¹⁸ Vgl. Schóó, Ernesto: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in: *Convicción* (30.10.1979).

⁷¹⁹ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007.

⁷²⁰ Oviedo, José Miguel: *Del romanticismo al modernismo*. Alianza Editorial. Madrid 1997, S. 53.

⁷²¹ Vgl. Campra, Rosalba: *Travesías de la literatura Gauchesca*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires 2013, S. 98ff.

Tragen käme. Mit dem burlesken Bezug auf das französische Opernprodukt *Faust* (1859) konnte er seinem Werk zusätzliche Außergewöhnlichkeit verleihen, da sich kein anderes gaucheskes literarisches Werk in der relativ langen und produktivreichen Geschichte der gauchesken Literatur, bis dahin mit einer französischen Oper beschäftigt hatte. Vor dem Hintergrund der offenkundigen und humorvollen Opern-Annäherung des Gedichts, sah sich Saslavsky erstaunlicherweise nicht dazu genötigt, auf die humorreiche Parodie im Sinne des argentinischen Dichters zurückzugreifen. Saslavsky hatte angekündigt, das Gedicht mit Hilfe seines Realitäts-Verständnisses filmisch umsetzen zu wollen.⁷²² Das lässt zunächst die Vermutung aufkommen, dass Saslavsky keinen Wert darauf gelegt hat, die Parodie Del Campos filmisch zu adaptieren. Einige Journalist*innen bzw. Filmkritiker*innen meinten dagegen, sie hätten diesem letzten Saslavsky-Film durchaus Groteskes oder Maßlosigkeit entnehmen können, u. a. Eigenschaften der Parodie, die dem Text entlehnt seien:

„[...] Este Fausto rescata muchas constantes de su autor [Estanislao del Campo]: el gusto por lo grotesco, la desmesura, y el folletín; el placer de la paradoja y el capricho; un profundo sentimiento de lo argentino que, al contravenir lugares comunes y apariencias, escarba en busca de lo auténtico.”⁷²³

U. a. hat Schlickers die Signifikanz der Parodie in Del Campos Werk hervorgehoben und nachgewiesen, inwiefern diese die sozialpolitischen und -historischen Aspekte der argentinischen Gesellschaft reflektiert. Dadurch erhält der Text eine kritische Kraft, wie schon im Kapitel davor angemerkt, die ihre Schärfe besonders durch eine humorvolle Strategie spürbar macht. Diese parodistische Form ist dem Gedicht Del Campos dergestalt inhärent, dass es jeglicher Verfilmung dieses Werks unmöglich gemacht ist, diese zu umgehen, zumindest wenn der Regisseur im Vorfeld entschieden hat, Del Campos Texte zu verwenden.

Der argentinische Humor, der sich in der argentinischen Filmlandschaft bereits im frühen Film ankündigt, wie beispielsweise in *Nobleza Gaucha* (1915) oder in *La Carmen criolla* (1918), ist noch eher mit dem parodistischen Humor Del Campos vergleichbar, als derjenige Humor, der sich ab der Tonfilmperiode in der argentinischen Filmlandschaft bemerkbar machte. Denn dieser hatte mit der pikaresken Eigenschaft der Gedichte im 19. Jahrhundert

⁷²² Vgl. H. F.: „Fausto, según Saslavsky“, in: *Clarín* (25.06.1979).

⁷²³ Schóó, Ernesto: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in *Convicción* (30.10.1979).

und mit dem, was Cortázar mit „actitud burlona“⁷²⁴ bezeichnete, nur noch wenig bis gar nichts gemeinsam. Der Humor, der sich während der Filmperiode der Tonfilmzeit verbreitet, wirkt verwässert und verkörpert nicht annähernd die satirische, pikareske Qualität oder den sogenannten „humor negro“⁷²⁵, der sich in der gauchesken Literatur manifestiert hat. Vielmehr verliert der Humor der Tonfilmperiode, durch eine künstlich herbeigeführte Naivität oder Unschuld und zum Teil wegen der unmotivierten Handlungen, an Witz. So widersprüchlich wie aufdringlich sich dieser *derbe* Humor äußert, mag es erstaunen, dass sich diesbezüglich kaum lateinamerikanische Filmkritiker*innen kritisch zu Wort gemeldet bzw. reflektiert haben, was sich in offensichtlicher Manier auf der argentinischen Tonfilmleinwand abspielt. Die ungeheure Dimension, mit der sich dieser *witzlose* Humor durch die gesamte argentinische Filmlandschaft zieht, konnte dennoch nicht ganz unkommentiert bleiben:

„Surprisingly, the cultures of Latin America—which, for the first time, developed a truly continental market with the circulation of Argentine and, above all, Mexican comedies of the —Golden Age (1930s–1950s)—have produced little historiographical or critical material investigating their rich past and current production at the intersection of humor and cinema.“⁷²⁶

So betrachtet verbreitet sich diese Humor-Form über die gesamte erste argentinische Tonfilmzeit – bis über die 80er Jahre hinaus ist dieser Humor vereinzelt anzutreffen. Viele argentinische Filmregisseur*innen haben überhaupt erst den Einstieg in das Filmgeschäft über eine „Comedia“ oder eine „Comedia Musical“ gefunden. Das „teatro de revistas“⁷²⁷ und das „radio teatro“⁷²⁸, die eine Menge Schauspieler*innen und Regisseur*innen hervorgebracht hatten, bestand aus Produktionen, die ohne diesen spezifischen Humor nicht hätten existieren können. Während sich dieser Humor direkt auf die meisten Filme übertrug, versuchten sich einige Filmregisseur*innen durchaus davon zu distanzieren; allerdings sorgte dieses Wagnis nicht selten für einen finanziellen Verlust und zu einer frühzeitigen Einstellung der

⁷²⁴ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 78.

⁷²⁵ Vgl., ebd., S. 77.

⁷²⁶ Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 1.

⁷²⁷ Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. Introducción“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 55.

⁷²⁸ Vgl. Ehrick, Christine: *Radio and the Gendered Soundscape: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930 – 1950*. Cambridge University Press. Cambridge 2015, S. 58f.

Filmprojektion im Kinosaal. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die Komödiantin Niní Marshall einen bis dahin ungekannten Aufstieg innerhalb der noch überschaubaren Filmwelt erleben durfte, da sie die einzige Frau unter den Schauspielern war, die an einem pikaresken Del Campo-Humor anknüpfte. Verschiedenste Filmproduktionshäuser bzw. Regisseure engagierten sie, da Marshall sich zunehmend als Kassenerfolgsgarant erwies.⁷²⁹ Sie konnte in diesem Bereich ihr Ausnahmetalent zur Schau stellen. Es gibt kaum eine andere argentinische Komödien-Schauspielerin, die ihr gegenüber eine ernsthafte Konkurrenz in Argentinien dargestellt hätte. Der einzige männliche argentinische Schauspieler, der sich neben Marshall profilieren konnte und der von einigen Kritikern für sein komödiantisches Talent gelobt wurde, war Luis Sandrini.⁷³⁰ Von seinem Talent profitierten die meisten Filmproduktionshäuser der ersten Tonfilmperiode noch bevor Marshall die Filmbühne betrat. Dabei hatten die zwei erfolgreichsten Produktionshäuser „Argentina Sono Film“ und „Lumiton“, desweiteren auch „Pampa-Film“, keine zu unterschätzende Funktion inne bei der Verbreitung des Genre Komödie.⁷³¹

Dies betrachtend mag es fragwürdig erscheinen, wie sich bei einer so breitvertretenen, humorvollen Filmpalette weniger als eine Handvoll Schauspieler*innen in Argentinien hervortun konnte. Eine Erklärung dafür liefert zum Teil der Starkult eines Komödienschau Spielers bzw. einer Komödienschau Spielerin wie Marshall, der alle anderen Schauspieler*innen zuzuspielen hatten. Dieser Umstand, der sich nicht selten bei komödiantischen filmischen Umsetzungen ergibt, lässt häufig einen Kontrast hervortreten. Dieser äußert sich durch eine realistisch anmutende Spielweise der meisten Schauspieler*innen gegenüber einer humorvollen Variante des Komödienstars, der nur unter diesen Umständen *brillieren* kann. Die überschaubare Menge an Komödien-Schauspieler*innen in Argentinien lässt sich u. a. auch auf die ungeheuren Fähigkeiten und den Fleiß zurückführen, welche nur einige Auserwählte im Stande waren unter Beweis zu stellen. Wie kompetitiv es in der Filmbranche zugeht lässt sich beispielsweise hinsichtlich der US-Slapstickphase belegen. Wenngleich der Slapstick-Humor weit verbreitet war, konnten

⁷²⁹ Vgl., ebd.

⁷³⁰ Vgl. Couret, Nilo Fernando: „Luis Sandrini’s Stutter, Early Argentine Film Comedy, and the Representability of Time“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 29ff.

⁷³¹ Mit Luis Sandrini’s Humor stiegen gleich zwei Filmproduktionshäuser, „Argentina Sono Film“ und „Lumiton“ in das argentinische Filmgeschäft ein, während „Pampa Film“ mit Saslavskys Film *La fuga* (1937) ebenfalls humorvolle Elemente einsetzte.

sich nur einige wenige Schauspieler*innen hervortun, die sich allerdings fast ausschließlich innerhalb dieses Genres aufhielten: Chaplin, Keaton, Lloyd, Laurel und Hardy u. a. Dagegen schien sich im Rahmen der argentinischen Tonfilmperiode und innerhalb der Filmregieabteilung fast jede*r mit dem Genre Filmkomödie, ob „Comedia“ oder „Comedia Musical“, ausprobieren zu wollen. Unter diesen Regisseur*innen befand sich auch Saslavsky, der während seiner ersten argentinischen Filmphase – seine europäische Filmperiode erstreckte sich von 1949 bis 1963 – zum Teil auch einen *belanglosen* Humor glauben bedienen zu müssen. Allerdings begann Saslavsky seine argentinische Filmkarriere nicht mit Filmkomödien, wie beispielsweise Luis C. Amadori oder Enrique Susini. Er war vielmehr darum bemüht, eine Filmästhetik zu finden, die eine *unheimliche* Atmosphäre schaffen sollte und die von Kritiker*innen als „escenografía fantasmagórica“⁷³² aufgefasst wurde. Bereits Saslavskys Filmdebüt mit dem Titel *Sombras* (1931), übersetzt „Schatten“, ist repräsentativ für sein weiteres phantasmagorisches Filmschaffen, zudem dies auf sein Interesse für das „imaginario criollista“ verweist, das sich selbst in seinen literarischen Versuchen niederschlug. Wenngleich seine ersten Filme kein Kassenerfolg waren⁷³³, konnte sich bereits hier eine Saslavsky-Ästhetik manifestieren, die sich allerdings erst nach und nach entfalten und Erfolg haben sollte. 1937 konnte er mit dem Film *La fuga* (1937), der bezeichnenderweise mit dem Titel „Sueño de vida nueva“⁷³⁴ angedacht war, endlich einen verhältnismäßigen Erfolg feiern. Selbst Borges soll voll Lob für diesen Film Saslavskys gewesen sein.⁷³⁵ Allerdings setzte schon hier der angemerkte *besondere* Humor an. Dieser ist an dieser Stelle zwar noch relativ ausgewogen eingebettet, obschon er wenig später ausuferte und offenbar zu einer Faustregel in ganz Argentinien werden sollte. Fast nicht anders zu erwarten, begibt sich Saslavsky unmittelbar nach seinem ersten Filmerfolg auf einen satirischen und humorvollen Pfad und produziert in diesem Sinne *Nace un amor* (1938).⁷³⁶ Spätestens hier drückt sich ein überbordender Humor aus, der Saslavskys Filmwerk im Rahmen seiner argentinischen Schaffensperiode bestimmen wird. Auffällig dabei ist, dass seine europäische Filmphase von einer Ernsthaftigkeit gezeichnet ist⁷³⁷, die als Kontrast zu seiner ersten argentinischen Filmphase fungiert. Auch wenn *Nace un*

⁷³² Vgl. Peña, Fernando Martin: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 54.

⁷³³ Vgl., ebd.

⁷³⁴ Vgl., ebd., S. 66.

⁷³⁵ Vgl., ebd., S. 55.

⁷³⁶ Vgl. Peña, Fernando Martin: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 67.

⁷³⁷ Vgl. Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994, S. 33f.: „Allí [Tellus Film, Boulogne] se levantaron los decorados de clima opresivo y realista en donde crecería la perversión de una

amor (1938) als Parodie der populär angelegten Filme Ferreyras und Romeros⁷³⁸ angesehen wird und entsprechend ein nachvollziehbarer Grund für eine humorvolle Umsetzung vorliegt, mag dies hinsichtlich Saslavskys Beginn im Filmgeschäft überraschend wirken; um so mehr in Anbetracht seiner in Europa eingeschlagenen, grundverschiedenen Ästhetik, die dort anzuknüpfen scheint, womit Saslavsky in Argentinien begonnen hatte. Ungeachtet dieser unterschiedlichen, abwechselnden Filmstile, die nicht gegensätzlicher ausfallen könnten, spielt die Imagination, d. h. das Vorstellungs- bzw. Erinnerungsvermögen von Saslavskys Figuren immer wieder eine Rolle. So ist beispielweise schon in *La fuga* (1937) die Hauptfigur damit beschäftigt, sich den Wunschvorstellungen einer Gesellschaft anzupassen, in der Hoffnung, mit einer neuen aufgelegten Identität ein neues Dasein beginnen zu können. Indes ist in *Nace un amor* (1938) eine Theatergruppe darum bemüht, den Vorstellungen eines angesehenen Kritikers zu entsprechen, damit sie weiterhin auf dem Spielplan stehen können. In anderen Filmen wiederum nimmt die Erinnerung einer Filmfigur eine prominente Position in der Filmdiegeese ein, wie *Historia de una noche* (1941) oder *Vidalita* (1949) paradigmatisch vorweisen. So betrachtet kreist das Handlungsgerüst nicht selten um das Imaginäre, oder stimmt mit ihm überein, wodurch nicht selten komödiantische Elemente provoziert und herausgespielt werden.

Dagegen fungiert das Imaginäre Lagunas in *El Fausto criollo* (1979) als eine Form der Binnenerzählung, die in der Tat etwas an „realismo“⁷³⁹ im Sinne des Regisseurs evoziert. Dies gilt umso mehr, da Del Campos pikareske Texte und parodisierende Systemerwähnung dort kaum noch dialogisch zum Ausdruck kommen, d. h. sie werden u. a. medienbedingt stark reduziert. Dadurch wird den Formulierungen Del Campos ihre Sprengkraft genommen. Zudem können sich beide „realistisch“ dargestellten Gauchos, die ja eigentlich selbst nur Produkte eines „imaginario argentino“ sind, vor dem Hintergrund einer „realistisch“ anmutenden Landschaft Argentiniens nicht erheben und verlieren zusätzlich an Glaubwürdigkeit. Daher geht der filmischen Figureninszenierung, in dessen Rahmen ihnen Leichtgläubigkeit und

Francia ocupada por los alemanes y en la que muchos se hundieron. [...]. El director [Saslavsky] le [Figur Frank Friedmayer] dio desde el comienzo un extraño acento de tragedias, y no sabe de sonrisas.”

⁷³⁸ Vgl. Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 67: „Saslavsky [...] odiaba el cine de extracción popular que representaban Ferreyra y Romero. Un testimonio de ese odio es [...] *Nace und amor* (1938), que puede y debe verse como una feroz sátira a la poética de Ferreyra, a su particular forma de autenticidad, a su exaltación sentimental de la bohemia.”

⁷³⁹ Vgl. H. F.: „Fausto, según Saslavsky”, in: *Clarín* (25.06.1979): „[...] Mi codirector, Miguel Angel Lumaldo [...] se ríe de ese ‚realismo‘ que busco en vano. Dice, como Reynaldo Pica y Francisco Miranda, fotógrafo y cameraman, que pido realismo y luego cambio todo, y todo se vuelve irreal.”

Naivität zugewiesen wurde, der pikareske bzw. der gaucheske Humor Del Campos verloren. Die Gaucho-Figuren sind außerdem bei Del Campo weitaus dichter und die Nacherzählung der Oper viel verspielter gestaltet, als dies der Film mit einem pseudorealistischen und -historischen Anspruch hätte überzeugend evozieren können. Diese durchaus gewollte und geführte Humor-Reduzierung Saslavskys wird zudem durch die Filmbesetzung der Hauptcharaktere unterstrichen, welche keinen Komödienstatus nachzuweisen haben, wie beispielsweise die Komödienstars Sandrini oder Marshall. Die andere Filmfigur Saslavskys, die im Rahmen der imaginären Binnenerzählung mit Komik hätte glänzen können, ist Mephisto-Pérez (Mephistopheles), und vielleicht noch Doña Clota (Marthe). Diese Figuren, die auf die „Opéra-Comique“ wie zugeschnitten erscheinen⁷⁴⁰, wurden in Saslavskys Version überraschenderweise kaum mit Komik ausgestattet. 1926 hatte auch Friedrich Wilhelm Murnau mit seinem Film *Faust – eine deutsche Volkssage* (1926) deutlich gezeigt, dass die Figur Mephisto (Emil Jannings), wenn sie komödienhaft angelegt wird und vor einer „realistisch“ anmutenden Umgebung bzw. im Rahmen einer realistischen Spielweise auftritt, glänzen kann. Stattdessen hat Saslavsky einen Teufel vorgeführt, dessen naturalistische Darstellungskunst einer kostumbristischen Opern- und Filmästhetik assimiliert wurde, obschon er insgesamt vier Schauspieler*innen die Rolle des Mephisto im selben Film spielen ließ.⁷⁴¹ So konnte sich im Film kaum der *Devil*-Humor⁷⁴² über die Figur Mephisto transportieren und entfalten, wo sie doch gerade im Rahmen der „Opéra-Comique“ mit einer opernhaften Ironie scheinen durfte und festgelegt wurde. Der einzige Mephisto in Saslavskys Film, der noch Bestandteile der „Opéra-Comique“ beibehalten hat, kommt zur Geltung über Pollos Erinnerungsbilder mit Blick auf seinem Opernbesuch im „tatro de Colón“. Dieser Mephisto wird zudem von der Opern-Musik Gounods begleitet und dadurch in seiner Komik erhoben, die, wenngleich mit einem reduzierten Orchester, Gounods unübertreffbaren musikalischen Sinn für das Wunderbare und für den unberechenbaren komischen Charakter dieser imaginären Höllen-Figur offenbart. Bezeichnend hierfür ist, dass Gounods musikalische Komödie *Médecin malgré lui* (1858) unmittelbar dem *Faust* (1859) vorausgegangen war und

⁷⁴⁰ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. Bärenreiter Verlag Karl Vötterle. Kassel 1991, S. 807.

⁷⁴¹ Die Schauspieler*innen, welche die Rolle Mephisto gespielt haben: Héctor Pellegrini, Luis Medina Castro, Erika Wallner und Carlos A. Pizzini.

⁷⁴² Vgl. Koepke, Wulf: „Nothing but the dark side of ourselves? The devil and aesthetic nihilism“, in: Cooke, Brett; Slusser, George E.; Marti-Olivella, Jaume (Hrsg.): *Critical Studies. The Fantastic Other. An Interface of Perspectives*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta 1998, S. 157: „He [Mephisto] has the paraphernalia and some of the vulgarity of the devil of comedy and burlesque [...]“

mit ihr seinen ersten Erfolg feierte.⁷⁴³ So konnte er auf seinem Talent aufbauen und relativ gewissenhaft im Sinne der Komödie bei der Gestaltung des Mephisto vorgehen. Zudem gewährt Gounods *Mémoires d'un artiste* (1896) einen Eindruck seiner persönlichen Meinung und Einschätzung gegenüber den Operndarsteller*innen des *Faust* (1859), die Mephistos Sonderstellung in der Oper markieren:

„Madame Carvalho n'avait certes pas attendu le rôle de Marguerite pour révéler les magistrales qualités d'exécution et de style qui la placent au premier rang parmi les cantatrices de notre époque [...]. Barbot se tira en grand musicien du rôle difficile de Faust. Balanqué, qui créa le rôle de Méphistophélès, était un comédien intelligent dont le jeu, le physique et la voix se prêtaient à merveille à ce personnage fantastique et satanique: malgré [Pg 210] un peu d'exagération dans le geste et dans l'ironie, il eut beaucoup de succès.“⁷⁴⁴

Hierbei fällt Folgendes auf: Indes Gounod die Operndarstellerin der Margarete als „cantatrice“ und den Operndarsteller des Faust als „musicien“ bezeichnete, wurde der Operndarsteller, der die Rolle des Mephistos spielt, als „comédien intelligent“ beschrieben. So offenbart sich bereits Gounods Unterscheidung zwischen der Rolle des Mephistos und den anderen Figuren, denen er im Gegensatz musikalische Fähigkeit zuschreibt. Den Beleg dafür liefert Gounods Autobiographie, welche folgende Überzeugung von ihm enthüllt, die Musik habe sich der dramatischen Kunst unterzuordnen: „musique dramatique est soumise à cette loi [L'art dramatique est un art de portraitiste] hors de laquelle elle n'existe pas“⁷⁴⁵. So ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass er versucht hat, seine Musik dem ironischen Schauspiel des „comédien intelligent“ Balanqué anzupassen, die eher dem Bereich der „Opéra-Comique“ zugeordnet wird⁷⁴⁶, obgleich er nicht voll und ganz von dessen darstellerischen Fähigkeiten überzeugt zu sein schien. Komödiantische Elemente von Gounods musik-dramatischen Vorstellungen respektive der fantastischen, *satantisch* angelegten Figur, sind in Saslavskys Filminterpretation dort aufzufinden, wo sich über Pollos Erinnerung der

⁷⁴³ Vgl. Gounod, Charles: *Mémoires d'un artiste*. Tredition Verlag. Hambourg 2006 [1896], S. 81.

⁷⁴⁴ Vgl., ebd., S. 84.

⁷⁴⁵ Vgl., ebd., S. 83.

⁷⁴⁶ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. Bärenreiter Verlag Karl Vötterle. Kassel 1991, S. 807: „Sein Mephisto tritt auf, gerade auch in den Szenen, wo er als Zauberer fungiert, wie eine Figur aus der ‚Opéra comique‘. [...] seine [Mephistos] großen Soloszenen [wirken] wie Einlagernummern aus der ‚Opéra comique‘ [...]: das Rondo vom goldenen Kalb im zweiten Akt, das Ständchen vor Gretchens Fenster im vierten und die Invokation der Nacht vor dem Liebesduett im dritten Akt.“

Bühnenauftritt Mephistos (1. Akt / 2. Auftritt) manifestiert.⁷⁴⁷ Allerdings verfügen die wenigen Filmminuten, die den Mephisto im Rahmen der (teil-)reproduzierten Oper (s.A. Abb. 6.2) erscheinen lassen, nicht über die notwendige Ausstrahlkraft, um den Humor Del Campos einzuspielen. Zudem glaubte Saslavsky den Humor Del Campos wieder ausgleichen zu können, wenn er das maßgeblich dominante Imaginäre der Figur Laguna mit „komödienhafter“ Prosa von Estela Canto⁷⁴⁸ ausstattete:

„Es que soy un enamorado de la obra de Estanislao del Campo y creo que es un proyecto que tiene total vigencia... No es la primera adaptación que realizo, pero siempre he tratado de respetar el original que lo encuentro pleno de pureza, profundidad y picardía... Por supuesto que el humor estará presente en esta versión que estará dialogada en prosa, excepto lo que el autor pone en su libro en forma de verso.“⁷⁴⁹

Wenngleich Saslavsky den Journalist*innen gegenüber betonte, den Humor der „picaresca gauchesca“ Del Campos umgesetzt zu haben, wird er seinen Aussagen, bei der Betrachtung des Films, nicht gerecht. Denn der Film erzeugt nicht den zu erwartenden Humor Del Campos, vor allem nicht beim Hinzuziehen einer Prosa, welche eine Ersatzfunktion erfüllen soll, worauf der im Film angesetzte Humor nicht anders wirken kann als künstlich erzeugt. Immerhin hat Saslavsky nicht einfach versucht, den Humor Del Campos zu reproduzieren, indem er ausschließlich seine Texte zitierte. Obschon er über andere kreative Wege, wie beispielsweise die Bildsprache oder die Prosa, bemüht war, sich dem Humor Del Campos anzunähern, setzte sich ein pseudorealistic, moralischer und zum Teil undefinierbarer Stil durch, der jeglichen Humor, auch denjenigen Gounods, zu ersticken drohte. So versucht Mephisto-Pérez seinen Herrn Don Fausto-Laguna vom *moralischen* Pfad abzubringen, indem er immer wieder betont, dass es Zeit wäre sich zu amüsieren. Allerdings äußern sich Mephisto-Pérez' Ratschläge meist ohne Witz oder *teuflischer* List, so dass man in der Erwartung bald eine Teufelsgestalt präsentiert zu bekommen eher enttäuscht wird. „[Mephisto-Pérez:] ‚Ahora tiene que gozar su juventud y divertirse!‘ [Fausto-Laguna:] ‚Ya le dije que necesitaba ser mozo, para casarme con la prenda [Margarita] que quiero.‘ [Mephisto-Pérez:] ‚Pero usted está chiflado mi amigo. [...] Cuando sea como usted, bien hablao, comedido y con sus aires, no tiene que tirar todo a un

⁷⁴⁷ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:12:58 – 00:14:18.

⁷⁴⁸ Vgl. Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994, S. 45.

⁷⁴⁹ O. V.: „Comenzo [sic!] a filmarse ‚El Fausto Criollo‘“, in: *Crónica* (26.04.1979).

sólo naípe. Usted tiene que gozar la vida.’“⁷⁵⁰ Die Ernsthaftigkeit mit der Mephisto-Pérez seine Lebensphilosophie in Prosa kundgibt und zu vermitteln versucht, die hier allerdings auf wenig Verständnis stößt, lässt kaum Raum für jene *diabolische* Verspieltheit jener „Opéra-Comique“, obgleich sich seine Bemerkung – nicht alles auf eine Karte zu setzen – deutlich auf Margarita bezieht und jene Teufelsfigur anspielt, die in der Textvorlage zu finden ist. Vor allem die filmische Umsetzung des Teufels macht deutlich, wie sehr Saslavsky jenen Humor Del Campos verfehlt. Als Fausto-Laguna beispielsweise glaubt in seiner Rolle als Payador vor Margarita gescheitert zu sein, vermag ihm Mephisto-Pérez lediglich *gut* zuzusprechen, um nicht zu sagen zu trösten, sodass auch hier des Teufels Attribute, wie Schadenfreude, Boshaftigkeit, Neckerei oder Doppelzüngigkeit nicht zum Vorschein kommen: „[Mephisto-Pérez:] ,Deje, que hemos de buscar la vuelta por otro lado. Y mañana, a más tardar, gozará de sus amores.’“⁷⁵¹ Dies steht in einem eklatanten Gegensatz zur *unrealistischen* bzw. fantastischen Qualität der Vorlagetexte, so wie derjenigen Del Campos, die voll von Ironie, Parodie, Satire und Humor provozieren. So entsteht zwischen Filmadaption und dem lyrischen Gedicht eine Distanz, die Saslavsky, möchte man seinen Aussagen Glauben schenken, nicht zum Ziel gehabt haben kann.

07.4 Film- und Figurenanalyse – Die Opernhaftigkeit eines kontroversen (Opern)Films

Anastasio el Pollo en Buenos Aires, que sumergido en la función teatral, olvida o ignora que solo es una representación realizada por actores, y vive todos los acontecimientos como si fuesen una tremenda realidad.

Luis Saslavsky⁷⁵²

Saslavskys Beschluss, sich mit literarischen Größen wie Goethe, Gounod und Del Campo auseinanderzusetzen, mit der Absicht, einen (Opern)Film zu produzieren, war im Argentinien der 70er Jahre ein eher ungewöhnliches Unterfangen. Einerseits konnte Saslavsky einmal mehr seinen hohen filmischen Anspruch und seine Zuneigung zur europäischen Kultur offen

⁷⁵⁰ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:31:35 - 00:31:58.

⁷⁵¹ Vgl., ebd., 00:40:46 - 00:41:02.

⁷⁵² Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 2.

kundtun. Andererseits war die Wahrscheinlichkeit – allein in Anbetracht des bescheidenen Budgets⁷⁵³ – niedrig, den gelobten Werken, der jeweiligen romantischen Schöpfern, gerecht zu werden. Doch der Reiz, einen Film zu drehen, welcher sich zu den prestigeträchtigen filmischen *Faust*-Bearbeitungen gesellen würde, wohlwissend dass das Filmwerk *El Fausto (Criollo)* (1922) von Martínez de la Pera und Gunche von der damaligen Filmkritik Verhalten aufgenommen wurde⁷⁵⁴ und im Laufe der Zeit in Vergessenheit geraten war, dürfte nicht gering gewesen sein. Unbestreitbar ist, dass Saslavskys filmisches Vorhaben keinen unbedeutenden technischen Vorteil gegenüber der älteren Filmversion hatte – die gauchesken Verse konnten diesmal nicht nur in Farbe filmisch dargestellt, sondern auch mit Musik bzw. Operausschnitten in Szene gesetzt werden. Die zwar bereits überholte Monophonie-Sound-Technik sollte dennoch eine bessere Voraussetzung gegenüber der Stummfilmzeit bieten, sich an eine französische Oper heranzuwagen. In Argentinien war ein filmischer Opernbezug seit *Amadoris Carmen* (1943) nicht mehr unternommen worden. Demgegenüber sollte in Erinnerung gerufen werden, dass sich in der europäischen Filmindustrie ein zunehmendes Interesse für Opern ab Mitte der 70er Jahre abzeichnete⁷⁵⁵, während Saslavsky angesichts der filmischen Umsetzung des europäischen *Faust*-Stoffs, wiederum einen Grund hatte, die filmischen Tendenzen Europas etwas näher zu betrachten.

07.4.1 Erzählstruktur & Setting – Ausdruck einer hybriden *Vision*

Der erste extradiegetische musikalische Einsatz im Film *El Fausto criollo* (1979) kündigt eine Form der musikalischen Auseinandersetzung an, welche nicht mit der paratextuellen Systemerwähnung respektive Oper übereinstimmt. Die Filmeröffnung deutet durch einen Gitarreneinsatz und den Ablauf von Pampa-Bildern darauf hin, dass der Gaucho „Payador“ und sein ländliches Umfeld – galoppierende Pferde bestätigen zudem das gaucheske Leben⁷⁵⁶ – für den Film vorgezogen wurden. Eine Transposition der Oper ist anzunehmen, da das Filmgeschehen in einer ländlichen Umgebung außerhalb von Buenos Aires eingebettet ist.⁷⁵⁷

⁷⁵³ Vgl. Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994, S. 45.

⁷⁵⁴ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411.

⁷⁵⁵ Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinema*. Routledge Verlag. New York 2002, S. 12.

⁷⁵⁶ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:00:14 - 00:00:52.

⁷⁵⁷ Gedreht wurde in der Umgebung von Buenos Aires, wie beispielweise in Manzanares, Pilar oder Martínez. Vgl. O. V.: „Las Pampas también tienen su Fausto“, in: *Antena* (11.09.1979).

Saslavsky setzte dabei gezielt auf die musikalischen Fähigkeiten, die einem „Payador“ zugeschrieben werden und unterstrich die stereotype Vorstellung mit Hilfe der musikalischen Arrangements von Mario Consentino und Victor Proncet. Hierdurch bestätigt sich nicht nur Saslavskys eigene vorausgehende *Vision* des Films, sondern auch seine Nähe zur Dichtkunst Del Campos.⁷⁵⁸ Dahingegen ist schon bei der Filmankündigung der Figur Margarita festzustellen, dass Saslavsky sich filmische Freiheiten erlaubt hat, die sich von dem Gedicht emanzipieren – das Gedicht nennt beispielsweise die Opernfigur Margarete niemals bei ihrem Namen. Im lyrischen Werk Del Campos wurden lediglich indirekte Anspielungen auf die Opernfigur vorgenommen: „la rubia“, „la muchacha“, „la *Inmaculada*“ u. a.⁷⁵⁹

Im späteren Verlauf der Filmeinführung macht Saslavsky allerdings deutlich, dass er nicht auf Gounods Oper in musikalischer Hinsicht verzichten wollte, wenngleich neben dem Opernwerk *Faust* (1859) ebenfalls musikalische Passagen des argentinischen Komponisten Julián Aguirre herangezogen wurden, die zur Untermalung von Margaretes desolaten Zustand gegen Ende der Tragödie dienen. Aguirres Musik begleitet die Filmpassage, in der Margarita von Doña Clota erfährt, dass ihr Bruder Valentín tödlich verwundet wurde.⁷⁶⁰ Die Musik, die hier Margaritas Not betont, mag durchaus ihre innere Verfassung wiedergeben, zumal sie ihrem Bruder verzweifelt entgeneigt, wenngleich die Szene Saslavskys unkonsequente Musikgestaltung des Films entlarvt (s.A. Abb. 1), da Saslavsky zuvor geäußert hatte, die Innenweltdarstellung Don Lagunas von Gitarrenmusik begleiten lassen zu wollen. Zudem ist von Don Laguna als Figur nicht zu erwarten, dass er sich „klassische“ Musik vorstellen kann, zumal die (Prä)Texte nicht anderes suggerieren. Es sei angemerkt, dass der Komponist Aguirre auch für eine Fortbildung in Paris verweilte, bevor er dann endgültig nach Argentinien zurückkehrte. Die Vorausdeutung musikalischer Einsätze französischer und argentinischer Komponisten bzw. Musiker, lässt Vorfremde auf eine vielversprechende musikalische Kulisse entstehen und deutet bereits auf einen ungewöhnlichen Umgang mit dem Opernstoff hin. Nach einigen deutlichen expliziten Systemerwähnungen im Film, bei der die Oper mit Hilfe des Gedicht-Texts durch den Dialog zwischen Don Pollo und Don Laguna thematisiert wird, und die nur minimal von der Gedichtgrundlage Del Campos abweicht, „[...] vide una fila de coches

⁷⁵⁸ Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 6: „[...] manteniendo el idioma, el tono poético de Estanislao del Campo, y acompañada por música de guitarras.“

⁷⁵⁹ Vgl. Del Campo, Estanislao; Rivera, Jorge (Hrsg.): „Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera“, in *Poesía gauchesca*. Biblioteca Ayacucho. Caracas/Venezuela 1977.

⁷⁶⁰ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 01:08:12 – 01:09:03.

frente al Teatro de Colón⁷⁶¹, werden die Filmzuschauer*innen an das „tiatro de Colón“ herangeführt, bis ihnen schließlich Einblick in das Opernhaus gewährt wird – so wird das Opernhaus fiktivimmanent als kultureller Anziehungspunkt der Hauptstadt Buenos Aires verbildlicht. Vergleichbar mit dem Gedicht, bedient der Film hier der „mise en abyme“⁷⁶²-Erzähltechnik, wobei Saslavsky die filmbedingte Gelegenheit nutzt, Opernelemente in Szene zu setzen, d. h. eine Opernaufführung im Rahmen eines Opernhauses zu zeigen. Obgleich diese Bilder, die Erinnerungen von Pollo darstellen, welche sich durch ihre Verwandtschaft mit der Imagination als Spielraum für die Umsetzung von Wunderbarem anbieten, bleibt Saslavsky konsequent bei einer *realistischen* Darstellungsform hinsichtlich der Ästhetik, die sich nicht von derjenigen der „Wachwelt“ unterscheidet. Allerdings ist Erinnerungsbildern häufig ein realweltlicher Bezug attestiert worden⁷⁶³, sodass Saslavskys Erinnerungsumsetzung in dem Sinne nichts Außergewöhnliches an sich haben. Inwiefern sich diese visuelle Darstellung von der *intradiegetischen* Erzählung Del Campos differenziert, soll anhand verschiedener Filmszenen gezeigt werden. Für eine bessere Orientierung kann dazu auch das im Anhang sich befindende Filmsequenzprotokoll [Kapitel 13, a) Sequenzprotokoll] dienen.

Zunächst ist anzumerken, dass der Film aus einem gauchesken Rahmen besteht, wie dem Sequenzprotokoll zu entnehmen ist. Auch dieser ist an der Erzählstruktur Del Campos angelehnt, da die Textgrundlage selbst die Operndiegeese als Binnenerzählung enthält. Die imaginäre (teil-)reproduzierte Oper kommt im Film zwischendurch in Form von Erinnerungsbildern Don Pollos auf einer *metadiegetischen* Ebene⁷⁶⁴ zum Ausdruck. D. h. bei Pollo handelt es sich, wie Deleuze über Erinnerungsbilder schreibt, „um eine innerhalb der aktuellen Gegenwart entstandene Erinnerungsleistung, die der Bildung der Erinnerungsbilder vorangeht.“⁷⁶⁵ Dadurch kommen selbstverständlicherweise einige Operndetails zum Vorschein, welche nicht in dem Gedicht erwähnt werden, da der Film in der Lage ist diese Ebene noch mehr auszudehnen. Zudem erzeugt der Film eine verstärkte rezeptionslenkende Kraft, die auf das Opernerlebnis im Film vorbereitet. Beispielsweise wird in Pollos Erinnerung ein Ankündigungsposter aufgerufen, welches, im Unterschied zum Gedicht, Gounod und seine

⁷⁶¹ Vgl., ebd., 00:07:13.

⁷⁶² Vgl. Reißler-Pipka, Nanette; Roloff, Volker: *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Transcript Verlag. Bielefeld 2004, S. 10.

⁷⁶³ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 282.

⁷⁶⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 148.

⁷⁶⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 146.

Oper *Faust* (1859) ankündigt, noch ehe es zu einer (Teil-)Reproduktion des fremden Opernsystems kommt. Allerdings wird den darauffolgenden Szenen durch solche filmischen Mittel einiges vorweggenommen. So werden u. a. die Hauptcharaktere der Oper über das Poster vorangekündigt, sodass die „rein *histoire*-spezifische System,erwähnung“⁷⁶⁶ durch die Ersetzung von Bildern den Überraschungseffekt verspielt. So suggeriert das Poster mit seinem impliziten Opernprogramm-Zitat, dass es sich um eine italienische Fassung von Gounods Oper handelt. Die argentinische Operngeschichte kann dies zwar bestätigen⁷⁶⁷, allerdings weicht diese Angabe auch vom Gedicht Del Campos ab, da er nicht die Oper in dieser Form vorankündigte und schon gar nicht eine Angabe zur Opernsprache vorgenommen hatte.⁷⁶⁸

Opernstücke wurden in Lateinamerika des Öfteren in italienischer Sprache aufgeführt, da diese nicht selten ihren internationalen Ruhm erst durch eine italienische Fassung erlangten.⁷⁶⁹ Angesichts dessen, ist es geradezu auffällig, wie Saslavskys versucht hat der Geschichte des „Teatro Colón“ Argentiniens gerecht zu werden. Umso augenfälliger, dass er vor diesem Hintergrund dem Opern-Poster einen (Druck)Fehler unterjubelte – der Vorname des französischen *Faust*-Librettisten Barbiers ist *Jules* und beginnt offensichtlich nicht mit dem Buchstaben „F“, wie das Opernposter im Film andeutet. Dies weist auf einen humorvollen, parodistischen Umgang mit dem französischen Opernstoff hin, vergleichbar mit der parodistischen Textgrundlage Del Campos. Während Del Campo damit seinem Werk Lebendigkeit, authentische Qualität und schließlich Unsterblichkeit verlieh, kann man hier sehen wie Saslavsky darum bemüht war einen eigenen Humor zu entfalten.

Mit einer Hingabe hinsichtlich der historischen Begebenheiten Argentiniens im 19. Jahrhundert, versuchte Saslavsky auch das elitäre Milieu, das die Oper in Argentinien hervorbrachte, zu rekonstruieren. Das im Film fokussierte Jahr 1866, welches ebenfalls das Opernposter im Film verrät, fasst außerdem folgendes außersprachliche Geschehen der argentinischen Geschichte zusammen: den Opernbesuch des Autors Del Campo bzw. die tatsächliche italienische Aufführung von Gounods *Faust* (1859), den „Tripelallianz“-Krieg

⁷⁶⁶ Vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 80.

⁷⁶⁷ Vgl. Fiorda Kelly, Alfredo: *Cronología de las operas*. Imp. Riera y Cia. Buenos Aires 1934.

⁷⁶⁸ Im Argentinien des 19. Jahrhunderts sind französische Opern seltener in ihrer originalen Version aufgeführt worden. Dies liegt an der italienischen Vormachtstellung im kulturellen bonaerensen Umfeld, die sich im Musikbereich, aber vor allem im Opernwesen, bemerkbar machte. Vgl. Caamaño, Roberto (Hrsg): *La historia del teatro colón. 1908 - 1968*. (Band 3). Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 291.

⁷⁶⁹ Gounods *Faust* (1859) war allerdings in seiner originalen Fassung bereits ein Erfolg. Drei Jahre nach seiner Pariser Uraufführung, lieferte das Mailänder Programm 1862 eine italienische Fassung. Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 804.

(1865 - 1870), so wie schließlich die Veröffentlichung des Gedichts *Fausto* (1866). Saslavsky fühlte sich offenbar dazu genötigt, die filmische Handlung bzw. den Opernstoff in den argentinischen Kontext dieser Zeit zu verlegen, während er durch explizite und zum Teil parodisierende Systemerwähnungen immer wieder an eine (pseudo)historische Oper heranführte.

Einen besonderen Ausdruck erhält der Film u. a. dadurch, dass der Inhalt der *Faust*-Oper nicht nur er- und übersetzt wird, im Sinne einer borgesianischen kreativen Übersetzung, sondern vor dem Hintergrund eines schwerwiegenden südamerikanischen historischen Ereignisses stattfindet: den „Tripelallianz“-Krieg. Bei Saslavsky ist die Figur Valentín an diesem Krieg als Capitán beteiligt, wodurch die Abweichung vom Opernstoff hier deutlicher als zuvor in den Vordergrund tritt; schon vor seiner Rückkehr sinnt er auf Rache gegen Fausto-Laguna, da er erfahren hat, dass dieser seine Schwester Margarita missbraucht habe. Allerdings verliert er auf tragische Weise das Duell gegen Fausto-Laguna. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass dem Film eine Opernhaftigkeit, gerade durch die Nähe zur dramatischen Opernhandlung, nicht abzustreiten ist. Die Filmszenen erhalten anhand solcher Inszenierungsvorschläge eine hybride Form; obschon Hybridität dem Gedicht bereits inhärent ist⁷⁷⁰, verleiht ihr der Film eine neue intermediale Ausdruckskraft durch die Umsetzung von Don Lagunas Imaginären, welches fast durchgehend visualisiert wird und den dominanteren Teil der Diegese darstellt (s. A. Abb. 1). Anhand der grafischen Darstellung der imaginären Sequenz im Film, lässt sich die imaginäre Welt Don Lagunas mit über 50'00'' Länge deutlich als die ausschlaggebendere herausstellen – eine unübliche filmästhetische Entscheidung, da Filmregisseure eher dazu tendieren, eine imaginäre Welt nur kurz aufzuwerfen, um sie dann wieder aufzulösen. Obgleich Saslavsky sich mehr mit der imaginären Darstellung Don Lagunas als derjenigen Don Pollos auseinandersetzte, übernahm und inszenierte er unhinterfragt die dem Gedicht eigene lineare (Nach)Erzählung, welches seinerseits verschiedene Ereignisse aufeinanderfolgen lässt, die dem Aktenverlauf der Operaufführung geschuldet ist. Einige dieser verfilmten Textpassagen stimmen sogar mit einem sogenannten „chronologischen Erzählen“⁷⁷¹ überein. In diesem Sinne erfahren wir von dem Teufelspakt⁷⁷²; der Verführung

⁷⁷⁰ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 83.

⁷⁷¹ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 26.

⁷⁷² Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:12:56.

Margaritas durch Fausto-Laguna⁷⁷³; Fausto-Lagunas Mord an Valentín⁷⁷⁴; Margaritas Gefängnisstrafe⁷⁷⁵; Fausto-Lagunas Reue und Margaritas Himmelfahrt.⁷⁷⁶ Zudem erlangt der Film durch seine (teil-)reproduzierenden und (teil-)aktualisierenden Fähigkeiten⁷⁷⁷, mit denen er dem Gedicht einiges voraus hat, eine gesteigerte Qualität der Opernhaftigkeit, die sich beispielsweise durch folgende Textepassagen des Films einstellt:

„Y ya también se corrió un lienzo
grande de modo que al entrar
con flete y todo me adentra,
creameló
(Vgl. Saslavsky, 1979, 00:11:01 - 00:11:09).“

„Dijo que nada podía
Con la ciencia que estudió
Que a una rubia quería
Pero que a él la rubia no.
Que cansado de sufrir
Y cansado de llorar
Al fin se hiba a envenenar
Porque eso no era vivir
(Vgl. Saslavsky, 1979, 00:12:11 - 00:12:24).“

„Pero sigo con mi cuento
Otra vez el lienzo alzarón
Y apareció un bodegón
Ande se armó una reunión
En que muchos se mamarón
intradi
entspr
(Vgl. Saslavsky, 1979, 00:26:05 - 00:27:05).“

wenn auch nicht zwangsläufig, auf die
Gedichtspassagen beruft, welche bereits dem
Gedicht als Indikator für eine aufkommende

simulierende Systemerwähnung respektive Oper dienen. Jene Indikatoren, die vorab operntypische Komponente thematisieren, wie beispielsweise „Dijo [Fausto] que nada podía

⁷⁷³ Vgl. ebd., 00:24:06; 00:39:35; 00:44:47.

⁷⁷⁴ Vgl., ebd., 01:04:41.

⁷⁷⁵ Vgl., ebd., 01:09:04.

⁷⁷⁶ Vgl., ebd. 01:12:32; 00:00:00.

⁷⁷⁷ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 116 und 137.

con la ciencia que estudió“⁷⁷⁸, provozieren eine Illusionsbildung, die sich über die Erinnerungsbilder von Don Pollo, d. h. durch Rückgriff auf ein bereits erlebtes Ereignis (*externe Analepse*), das in der Vergangenheit liegt, entfaltet. So kommen letztlich die ästhetischen Elemente der romantischen, französischen Oper in (teil)reproduzierter und (re)inszenierter Form zum Vorschein. Die Opernaufführung, die nicht nur sichtbar, sondern auch auditiv wahrnehmbar wird, zeigt beispielsweise Faust und Mephisto als interagierende und metadiegetische Erzählinstanzen auf der Bühne (Meta-metadiegetische Erzählung). Zudem erscheint in jenem erinnerten Opernsaal auch Don Pollo als Opernbesucher, dessen Stimme „reproduces verbally what the screen is showing“⁷⁷⁹ mit der „voice-over“ Technik. Hierbei ist zu beachten, dass die „voice-over“ Technik die Gegenwart bzw. die Basiserzählung aufrechterhält, während das erinnerte und nun sichtbare Operngeschehen zeitgleich das Vergangene darstellt.⁷⁸⁰ Die „voice-over“ Technik, die hier einen homo-intradiegetischen Erzähler zu ersetzen scheint und hier das Vergangenheitserlebnis beschreibt, wird alsbald, im Vergleich zur Textgrundlage, von der Filmzeichensprache abgelöst, da sie unmittelbarer durch „showing“⁷⁸¹ vermitteln kann. Da diese mit seiner Innenwelt korrespondiert, wird die metadiegetische Erzählung vor allem durch eine interne Fokalisierung vermittelt, d. h. die Zuschauer*innen sehen das Operngeschehen im Opernhaus durch eine *Mitsicht*, welche Don Pollos Sicht auf die Oper suggeriert. Nach mehreren expliziten Opernerwähnungen, insbesondere solche, die sich direkt auf Operbestandteile beziehen, wie z. B. auf den aufgehenden Vorhang mit Sätzen wie „otra vez el lienzo alzarón“⁷⁸², wird die von Don Pollo erinnerte bzw. rekonstruierte Opernaufführung weiter aufgerufen. So wird sie in Zeitabständen mehrmals evoziert, wenngleich sie nur von kurzer Dauer ist, im Vergleich mit Don Lagunas imaginierten Oper, die sich stärker und länger in den Vordergrund auf einer zweiten Metaebene bringt.

07.4.1.1 Romantische Elemente einer hybriden Filmästhetik

⁷⁷⁸ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:12:11 - 00:12:24

⁷⁷⁹ Vgl. Chatman, Seymour: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press. Ithaca/London 1978, S. 64.

⁷⁸⁰ Vgl., ebd.: „The voice-over is contemporary but the images are back "then," [sic!] in story-time.“

⁷⁸¹ Vgl., ebd., S. 173 und 194: „[...] since films show everything [...].“

⁷⁸² Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:26:05 - 00:27:05

Zu einer romantischen Ästhetik wurde Saslavsky nicht allein durch die Fusion eines deutsch/französischen romantischen Geistes angeregt – „Gounod ist ‚hyperromantisch und leidenschaftlich; dem fällt nun die Bekanntschaft mit deutscher Musik wie eine Bombe ins Haus, möglich, daß sie großen Schaden anrichtet.“⁷⁸³ – sondern auch durch literarische Erfindungen der Gaucho-Figur im 19. Jahrhundert und den ihm hinzugedichteten pampaesken bzw. rioplatensen Lebensraum, der ihn schliesslich zu einem mythemischen Charakter emporsteigen ließ. Durch Saslavskys Fokus auf eine gaucheske Perspektive wurde also eine (romantische) Atmosphäre angestrebt, ebenfalls opernbedingt, die am ehesten der Vorstellung einer pampaesken Romantik entspricht. Die hinzugezogenen Verse aus Del Campos Lyrik, betonen zusätzlich jene Stimmung einer naturbetonenden rioplatensen Romantik: „– ¿Sabe que es linda la mar? / – ¡La viera de mañanita / Cuando agatas la puntita / Del sol comienza a asomar! / Usté ve venir a esa hora / Roncando la marejada, / Y ve en la espuma encrespada / Los colores de la aurora.“⁷⁸⁴ Diese eigenartige und durch den Film kostumbristisch anmutende Darstellung einer (ländlichen) Romantik wird hier zusätzlich getragen von der filmischen Rekonstruktion einer (bürgerlichen) Oper⁷⁸⁵, ihrem Verhaltenskodex und der dazugehörigen Mode. So wird u. a. eine der Epoche der Romantik angehörige Lebensart entworfen, welche besonders deutlich durch die filmische Darstellung der Bourgeoisie am „Río de la Plata“ ausgedrückt wird, die sich offensichtlich selbstbewusst in „Hautes Coutures“⁷⁸⁶, d. h. im Einklang mit der französischen Mode des 19. Jahrhundert, in

⁷⁸³ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, 808.

⁷⁸⁴ Vgl. Del Campo, Estanislao: „Fausto“, in: Bunge, Carlos O.: *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto.* Buenos Aires 1917 [1866]. University of Toronto 1969, Kapitel III, S. 316 u. 317. Vgl. Kahle, Brewster; Bailey, Jefferson: *Internet Archive* (Stand: 2005) <https://archive.org/details/martnfierrlav00hernuoft/mode/2up>. [03.06.2021]. Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:23:12 - 00:23:27.

⁷⁸⁵ Vgl. Schulz, Andreas: *Middle Class Life and Culture in the 19th and 20th Centuries.* Walter de Gruyter. Berlin 2014, S. 23: „Die fortdauernde Bindung des Bürgertums an die Stadt war eine Folge der bürgerlichen Präferenz moderner Lebensformen. Der Besuch der Stätten der Hochkultur, der Welt der Opern, Theater, Konzerte und Museen hatte etwas Zeremonielles. Der Kult um die Wagner-Oper begann mit der Planung der richtigen Garderobe.“

⁷⁸⁶ Vgl. Motta, Giovanna; Biagini, Antonello: *Fashion through history: Costumes, Symbols, Communication.* (Volume I). Cambridge Scholars Publisher Verlag. Newcastle 2017, S. xxxiv: „The empress [Eugenia de Montijo, wife of Napoleon III], inspired by Marie Antoinette, reintroduced eighteenth-century models of dress and used clothes made by [Charles Frederick] Worth — who had won the acclaim of both bourgeois and aristocratic ladies and became a court tailor in 1864 [...]. According to experts, Worth is acknowledged as the father of haute couture; [...] France dictated the rules (Gnoli 2005) and fashion gained in importance in the Second Empire, when Napoleon III reintroduced the splendor of the court that had been ended by the Revolution [...]. Clothing contributed to an outburst of elegance in dances and feasts, which came back into fashion. [...] Paris became the true capital of European taste.“

die Oper begab. Vor allem gegenüber dem Verhaltenskodex des Gaucho, der am Beispiel der Filmfigur Pollo veranschaulicht wird, sticht besonders die elitäre, europaorientierte Gesellschaft, die sich mit der Opernkultur identifiziert, hervor. Denn hier begegnen sich zwei stark stilisierte Kulturformen, die schon von der Literaturbewegung in Argentinien im frühen 19. Jahrhundert aufgegriffen und gegenübergestellt wurden – strenggenommen wurde in der argentinischen romantischen Literatur die gesamte argentinische Gesellschaft in zwei Lager aufgespalten: „civilizados“ und „bárbaros“.⁷⁸⁷ Und gerade diese Gegenüberstellung bzw. Konfrontation macht das Gedicht *Del Campos* aus, welche die Grundlage für einen (bürgerlichen) Humor zur Verfügung stellt, die der Autor zu vermitteln wusste.⁷⁸⁸ In der Filmversion Saslavskys bleibt der Humor allerdings trotz der Gegenüberstellung der zwei Kulturformen stecken und die von ihm hochgepriesene „picardía gauchesca“⁷⁸⁹ wird nicht weiter ausgebaut.

07.4.2 Figurenkonstellation und -konzeption

Da Saslavsky sich auf die Textgrundlage *Del Campos* bezieht und sich insofern auf den Text des Opern-Librettos stützt, werden hier zum einen die in einer inszenierten Wachwelt auftauchenden Gaucho-Figuren Don Pollo und Don Laguna beschrieben und zum anderen die in Lagunas imaginierten (Opern)Welt vorkommenden Figuren, die dem Figurenkonzept der Oper angepasst sind, skizziert. Hierbei werden nicht diejenigen Neben-Figuren berücksichtigt, welche zur (teil-)reproduzierten Operninszenierung im Film beitragen. Von besonderem Interesse für die Analyse ist die filmische Inszenierung der Figur Don Pollo angesichts seines Opernbesuchs und die imaginierte Oper Don Lagunas. Aufgrund Lagunas Vorstellungskraft erfolgen in augenfälligerweise Doppelfiguren, die eine Hybridisierung bzw. eine Mythen-Bricolage heraufbeschwören, die für *Imagóperas* als bezeichnend erklärt worden sind. Saslavsky bedient sich außerdem weiterer (Prä)Texte und schafft ein Filmwerk, dass sich nicht

⁷⁸⁷ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845].

⁷⁸⁸ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 82: „Parece obvio que del Campo retoma aquí la (falsa) oposición civilización-barbarie, pero es importante señalar que lo hace de una manera muy graciosa y simpática sin denigrar en absoluto al gaucho al que el autor se dirige tanto como al lector urbano culto.“

⁷⁸⁹ O. V.: „Comenzó a filmarse ‚El Fausto Criollo‘“, in: *Crónica* (26.04.1979).

allein mit Del Campos Text oder Gounods Oper abgibt. Obschon dies seine künstlerische Freiheit unterstreicht, hat dies auch zur Folge, dass der Film keine klare Linie zu erkennen gibt.

Die Operninszenierung, die Del Campo nur schemenhaft durch Pollos Erzählung austrägt, audiovisualisiert Saslavsky und lässt sie über Lagunas Imaginärem zunächst greifbarer erscheinen, da sich die Figuren als Argentinier*innen vor einer argentinischen provinziellen Landschaft präsentieren. Die Vorstellungskraft der gauchesken Figur Laguna hat die französische Oper sozusagen argentinisiert bzw. ihr spezifische argentinische Identitätsmerkmale verliehen, weshalb es hier gilt, seine imaginären *Kopfgeburten* mit ihren argentinischen Eigenschaften zu beschreiben:

„Se supone que Laguna va imaginando a su manera todo lo que el Pollo cuenta: Margarita que en la ópera ha de ser una muchacha alemana y rubia, es visualizada por Laguna como una criollita, su casa medieval se transforma en un modesto rancho. Todo el panorama de una vieja ciudad alemana, cambia por un pueblito argentino... [...].“⁷⁹⁰

07.4.2.1 (Post)Koloniale Machtverhältnisse am Beispiel der Filmfigur

07.4.2.1.1 Anastasio el Pollo

Das Gedicht fungiert bereits als Zeuge gegenseitiger Annäherung zweier Kulturformen⁷⁹¹, die sich auf den ersten Blick nicht gegensätzlicher präsentieren könnten, welche sich allerdings hin zu einer Mischform entwickeln, die Saslavsky für seinen Film aufgreift. Pollos (Pedro Quartucci) Haltung gegenüber der Oper steht stellvertretend für jene *Ambivalenz*⁷⁹² mit der ein großer Teil der argentinischen Gesellschaft dem Opernwesen gegenüber eingestellt war, welche aus einer Mischung aus Faszination und Ablehnung besteht – der indische Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha hat im Kontext des (post)kolonialen Diskurses auf vergleichbare Formen der Ambivalenz hingewiesen.⁷⁹³ Entsprechend wurde auch Pollos

⁷⁹⁰ Saslavsky, Luis: *El ‚Fausto‘ de Estanislao del Campo*. k. A. Buenos Aires 1978, S. 3.

⁷⁹¹ Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. 152f.: „It is possible to construct a new perspective for analyzing the popular-traditional by taking into account its interactions with elite culture and the culture industries.“

⁷⁹² Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000, S. 113, 122 und 125ff.

⁷⁹³ Vgl., ebd., S. 134: „Die Ambivalenz der Mimikry – fast, aber nicht ganz – legt den Schluß nahe, daß die fetischisierte koloniale Kultur potentiell und strategisch ein Aufruf zu Aufruhr und Widerspruch ist. Ausschlaggebend ist hier, daß die Wirkungen, die ich als ihre ‚Identitäts-Effekte‘ bezeichnet habe, immer *gespalten* sind. Unter dem Schutz der Tarnung ist die Mimikry, wie der Fetisch, ein Teil-Objekt, das die normativen Systeme des Wissens über die Priorität von Rasse, Schreiben, Geschichte radikal umwertet. Denn der Fetisch ahmt die Formen der Autorität an dem Punkt nach, an dem er sie de-autorisiert.“

ambivalente Einstellung zum „tiatro de Colón“ filmisch inszeniert. Während er sich noch mit Skepsis dem Opernhaus nähert und sich gelegentlich über den Eintrittsablauf beschwert, „¿porque si es chico el corral, para que encierran a tanta oveja?“⁷⁹⁴, fühlt er sich Schritt für Schritt von der Oper und dem, was sich dort abspielt, hingezogen, bis er sich endgültig von ihr mitreißen, verzaubern bzw. *täuschen* lässt. Doch seiner gesamten Opernnacherzählung ist ein Widerspruch nachzuspüren, der aus Faszination und Widerstand besteht.

Angesichts der Oper als ein Medium, das für Ausdruck und Verbreitung von europäischer Kultur in Lateinamerika sorgt, und der Tatsache, dass sie selbst, zu einem Zeitpunkt in dem das postkoloniale „trauma intergeneracional“⁷⁹⁵ die argentinische Bevölkerung noch fest im Griff hatte, grundlegend zu Fremdzuschreibungen neigte und entsprechend identitätsstiftende Strategien verfolgte zum Vorteil einer elitären europaorientierten Minderheit, lässt es die Opernszenen im Film *El Fausto criollo* (1979) in einem anderen Licht erscheinen. Dadurch, dass der Film einen Gaucho vorstellt, der sich von dem Opernhaus und dem modebewussten Opernrummel beeindrucken, ferner von der französischen Opernaufführung erobern lässt, kommen Wesenszüge zum Ausdruck, die zwangsläufig (post)koloniales Machtgefüge wieder heraufbeschwören. Der Film zeigt nicht nur eine Oper, welcher im Laufe ihrer Geschichte des Öfteren die Funktion zukam, politische Macht auszudehnen, und im Zuge dessen kurzerhand Klassenverhältnisse auf- und vorstellte⁷⁹⁶, sondern übernimmt selbst ihre Funktion, indem er einen eingeschüchterten Gaucho im Opernhaus vorführt, an dem nichts mehr an „picardía gauchesca“ abzulesen ist und der sich vor lauter Scham noch nicht mal traut, Platz zu nehmen⁷⁹⁷. Von der französischen Kultur wird der Gaucho durch die medienspezifische Fähigkeit der Musik förmlich umhüllt,

⁷⁹⁴ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:09:35 - 00:09:38.

⁷⁹⁵ Vgl. French, Jennifer L.: „El peso de tanta pena: La Guerra de la Triple Alianza como trauma intergeneracional“, in: Casal, Juan Manuel; Whigham, Thomas (Hrsg.): *Paraguay en la historia, la literatura y la memoria. Actas de las II Jornadas Internacionales de Historia del Paraguay en la Universidad de Montevideo*. Edición de Juan Manuel Casal, Thomas Whigham. Asunción 2011, S. 317f. und S. 13: „French analizó la transmisión intergeneracional del trauma producido por la Guerra de la Triple Alianza entre la generación de los sobrevivientes y aquella que les siguió [...]“

⁷⁹⁶ Vgl. Schulze, Hendrik: „Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual“, in: Salmen, Walter (Hrsg.): *Terpsichore. Tanzhistorische Studien*. Georg Olms Verlag. Hildesheim. Zürich. NY 2012, S. 231: „[...] gleich in der ersten Szene [wurde] die Hierarchie des Königreichs konstituiert, geradeso, wie es auch im *Ballet royal de la nuit* der Fall gewesen war. Doch unterscheidet sich die Art der Hierarchie in *Cadmus et Hermione* [1673] [...]; waren dort noch Hof, Stadt und Land deutlich auseinandergehalten, und die beiden letzteren noch nach Ständen aufgespalten worden, mit dem König als mythischem Herrscher über allen, so war die Hierarchie in der Oper einfacher: Der König herrschte absolut über das Volk [...]. Überdies war es tatsächlich der König in seiner eigenen Person, der herrschte [...]. Damit war der Anspruch der Herrschaftsform des Absolutismus dargestellt.“

⁷⁹⁷ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:10:20 - 00:14:22.

wodurch die Darstellung des ungleichen Machtverhältnisses noch umso deutlicher zum Ausdruck kommt: die Filmfigur Pollo wird hier als *alter* Mann inszeniert, die einer *neuen* Opernmusik schutzlos ausgeliefert und ihr unterworfen wird.⁷⁹⁸ Der Film scheint durch diese Darstellung der Begegnung zwischen Gaucho und französischer Oper eine (post)koloniale Haltung unkritisch zu vererben, die den Gaucho eindeutig auf eine subalterne Stufe, nämlich in die hinterste Reihe der Oper, stellt. So oft die Gauchos von den politischen Machtkämpfen manipuliert und missbraucht wurden⁷⁹⁹, dass ihnen sogar die junge literarische Bewegung Argentiniens mit ihren lyrischen Beiträgen förmlich zur Hilfe eilte⁸⁰⁰– die Literatur schrieb ihnen einen unzählbaren Charakter zu, der Ungerechtigkeit nicht duldet⁸⁰¹ – so unvorteilhaft werden sie in Saslavskys Film portraitiert: als Opfer der Oper, die als Handlanger derjenigen fungieren, welche die Machtfäden des Krieges gegen Paraguay ziehen.

Welchen Platz dabei die Filmzuschauer*innen einnehmen sollten, hat Saslavsky vordiktiert, denn er positioniert sie ebenfalls deutlich unvorteilhaft zu dieser Operngegebenheit, indem er ihnen die unterwürfige Perspektive des Gauchos aufoktroziert. Als Pollo den Zuschauerraum betritt, Orchesterlärm im Operngraben zu vernehmen ist, sich der Bühnenvorhang zu Gounods Musik hebt und die Opernfigur Faust in seinem Studierzimmer zu erblicken ist, hat die rezeptionslenkende Kraft bereits eingesetzt und führt zu einer illusionsbildenden Wirkung, von der auch die Filmzuschauer*innen umgarnt werden.⁸⁰² Mit Hilfe aufeinander bauender expliziter Systemerwähnungen konnte Saslavsky die Filmzuschauer*innen nicht nur an die Oper heranzuführen, sondern sie darüber hinaus dahin

⁷⁹⁸ Vgl., ebd.

⁷⁹⁹ Vgl. Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K.: „De bandido a héroe: el poder integrador del simbolismo gaucho en la Argentina.“, in: Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1ª Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011, S. 163f.: „La poesía popular, poco tiempo después de iniciarse la Revolución de Independencia, trata entre otros el tema de la diferenciación jurídica injusta de las personas (véase ibíd: 192-196) y recurrirá posteriormente y con frecuencia a la cuestión de la persecución al gaucho y de la injusticia cometida por propietarios y gobernantes, exponiéndolos en lenguaje gauchesco.“

⁸⁰⁰ Vgl. H. F.: „Fausto, según Saslavsky“, in: *Clarín* (25.06.1979), S. k. A.: „El resultado fue el primer best-seller popular argentino, anterior a ‚Martín Fierro‘ (que no es ajeno a la preocupación que produjo en José Hernández el informe de Del Campo sobre los abusos de los jueces de Paz en el distrito de C h a c a b u c o, de 1869).“

⁸⁰¹ Vgl. Ghirardo, Alberto: „Martín Fierro y su creador“, in: *Martín Fierro: revista popular ilustrado de crítica y arte* (03.03.1904), S. 3: „Martín Fierro es el símbolo [sic!] de una época de nuestra vida, la encarnación de nuestras costumbres, instituciones, creencias, vicios y virtudes, es el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la Sociedad [sic!] que la oprimen, es la protesta contra la injusticia, es el reto varonil é [sic!] irónico contra los que pretenden legislar y gobernar sin conocer las necesidades de los que producen y sufren, es el cuadro vivo, palpitante, natural, estereotípico de la vida de un pueblo. Y José Hernández su creador.“ Vgl. *AméricaLEE – El portal de revistas latinoamericanas del CeDInCI* (Stand: 2021) <https://www.americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/MARTIN-FIERRO-1.pdf>. [18.06.2021].

⁸⁰² Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:10:04 - 00:12:11.

(ver)föhren, die (Ego)Perspektive von einem überforderten Pollo zu übernehmen. Um diese komplexe Illusionsbildung zu erreichen, musste sich Saslavsky zwangsläufig mit der zwiespältigen Haltung, welche die Gesellschaft Argentiniens einerseits gegenüber den Gauchos, andererseits gegenüber der französischen Romantik und Frankreich im 19. Jahrhundert hatte, auseinandersetzen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich das „afrancesamiento“ „längst im psychologischen Bewusstsein, in moralischen und ästhetischen Bewertungsmaßstäben sowie im praktischen Handeln vieler Hispanoamerikaner*innen sedimentiert“⁸⁰³, wodurch für Saslavsky die herausfordernde Aufgabe darin bestand, sich in dieses Zeitalter hineinzudenken, um diese lateinamerikanische „hybride Kultur“⁸⁰⁴ filmisch nachporträtieren zu können. Saslavsky hat allerdings nicht nur den Gaucho, sondern zusätzlich die Filmzuschauer*innen dem französischen Opernwesen und seinen (post)kolonialen Machtallüren⁸⁰⁵ unterworfen. Das Erreichen des Ziels der illusionsbildenden Wirkung, wie sie bei der Darstellung von Pollos Erinnerung an den Opernbesuch zustande kommt, hängt also von mehreren kulturellen Faktoren ab, die sich allerdings in ähnlicher Form an nur vier weiteren spezifischen Stellen bzw. Filmsequenzen im Film *El Fausto criollo* (1979) manifestieren (s.A. Abb. 1).⁸⁰⁶ Diese opernhafte Szenen funktionieren in ihrer Illusions-Qualität, da sich die Oper zeitweilig als das dominantere System positioniert.⁸⁰⁷ Einem Handbuch gleich wird die Wahrnehmung des Filmzuschauers regelrecht im Vorfeld durch explizite Systemerwähnungen gelenkt, die Saslavsky mit Hilfe von Textpassagen des Gedichtes einföhrt. So konnte zwar eine illusionsbildende, opernhafte Qualität entstehen, welche den Eindruck erweckt, man würde ein Opernerlebnis in

⁸⁰³ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 19.

⁸⁰⁴ Vgl. García Canclini, Néstor: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. University of Minnesota Press. USA 1995, S. 241f.: „Hybridity has a long trajectory in Latin American cultures. We remember formerly the syncretic forms created by Spanish and Portuguese matrices mixing with indigenous representation. In the projects of independence and national development we saw the struggle to make cultural modernism compatible with economic semimodernization, and both compatible with the persistent traditions.“

⁸⁰⁵ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 232: „También en la ópera Argentina era colonia de Italia y los italianos estaban entre nosotros [los Argentinos] por interés. En el templo lírico, lugar en el que se habían puesto tantas esperanzas de remedar a Europa, anidó la frustración. El malestar asumió la manera típica de la desazón local: la insoportable sensación de encontrarse en un lugar periférico.“ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 25f.: „Mit der euphemistisch verbrämten Devise der *latinité* sucht Paris nämlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine globale Führungsrolle unter den romanischsprachigen Völkern [in Lateinamerika] geltend zu machen und damit in Konkurrenz zur angloamerikanischen Einflussphäre zu treten.“

⁸⁰⁶ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:11:05; 00:12:24; 00:26:58 und 00:41:17.

⁸⁰⁷ Vgl. Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam – Atlanta/GA 1999, S. 38 und 41.

Argentinien des 19. Jahrhunderts beiwohnen, dies aber vor dem Hintergrund des (post)kolonialen Kontexts, welcher die Oper als ein hegemoniales Zeichensystem offenlegt.

07.4.2.1.2 Don Laguna

Bei Saslavsky erfährt die Figur Don Laguna gegenüber der Textvorlage eine Neugestaltung. Während ihn Del Campo ausschließlich als aufmerksamen, leichtgläubigen und naiven Zuhörer inszeniert und der*die Leser*in fast nichts über seinen Charakter erfährt, erhält er durch Saslavsky eine deutliche Aufwertung, denn im Rahmen seines „imaginario rural“ erhält er wesentliche Merkmale eines melodramatischen⁸⁰⁸, *mehrdimensionalen*⁸⁰⁹ Filmheldens. So wurde ein wesentlich komplexeres Bild des Don Laguna entworfen, da ihm und seiner Vorstellungskraft zu verdanken ist, dass sich eine hybride Qualität im Film entfalten konnte. Schlussendlich ist die imaginierte Oper, die sich den Filmzuschauer*innen schrittweise in linearer Form offenbart, auf ihn und seine Charakterzüge zurückzuführen und gibt entsprechenden Einblick in sein Inneleben. Dadurch steht die Figur in dieser filmischen Version, hinsichtlich seiner Funktion als Handlungstreiber, nicht nur auf einer Augenhöhe mit Don Pollo und damit im Gegensatz zu Del Campos lyrischer Version, sondern im Zentrum des Filmgeschehens. Zudem wird er von Beginn an als der dynamischere, d. h. junge, neugierige aber auch naive Gaucho eingeführt, während sein auffälliger Altersunterschied zu Don Pollo dies umso deutlicher unterstreicht. Der Schauspieler Claudio García Satur, der die Rolle Don Laguna verkörpert, gehörte in den 70er Jahren zu den gefragtesten TV-Darstellern Argentiniens⁸¹⁰, sodass sich auch hierdurch eine Fokusverschiebung ergeben konnte. Allerdings ist ihm die Rolle des ländlichen Gauchos, durch sein Kultschauspieler-Status im Rahmen der Großstadt Buenos Aires und des argentinischen Fernsehens, kaum abzunehmen; umsoweniger, da er in einem aus dem Fundus bezogenen Gauchokostüm zu spielen scheint (s.A. Abb. 6.1, 6.2 und 6.3).

Die wenigen Charakterzüge des Gaucho Laguna, die der lyrischen Vorlage zu entnehmen sind, wurden zwar im Wesentlichen vom Film übernommen, wie beispielsweise

⁸⁰⁸ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. (2. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2008, S. 36f.: „Das Melodrama als Filmgenre spielt in der Kleinstadt oder in der Familie, ist das Drama der Mittelklasse, dramatisiert kleinbürgerliche Ideologie und patriarchalisches Recht.“

⁸⁰⁹ Vgl., ebd., S. 101.

⁸¹⁰ Vgl. O. V.: „LAS PAMPAS TAMBIEN TIENEN SU FAUSTO“, in: *Antena* (11.09.1979).

seine ländlich anmutende Naivität, wenngleich sich die Filmfigur entschiedener und selbstbewusster zeigt, da sie beispielsweise vorgibt, sich vorzustellen zu können, selbst der Fausto zu sein. Dies hat ihre imaginäre Verwandlung in Fausto-Laguna zur Folge. Damit generiert der Film eine Erzählästhetik aus der subjektiven Perspektive, wodurch sich hier ein übliches Filmverfahren bei der Darstellung imaginierter oder erträumter Welten herausstellt.⁸¹¹ So brav und getreu Don Laguna in der Textvorlage seinem Freund Don Pollo bis zum Schluss Wort für Wort Glauben schenkt, so unglaublich wirkt die filmische Umsetzung eines selbstbestimmten Gauchos, gespielt von einem bonaerensen TV-Schauspieler, der Naivität nur vorspielen aber nicht glaubhaft rüberbringen kann und der gegen Filmende mit falschen Pumphosen davongaloppiert.

07.4.2.2 Die imaginäre Welt des Don Laguna

07.4.2.2.1 *Don Fausto-Laguna / Don Fausto / Faust*

Da das imaginäre Geschehen im Film sich sehr an der Opernvorlage orientiert, weisen die Filmfiguren im opernhafte Charakterzüge auf, die (wieder) zu erkennen sind. Die Tatsache, dass hier ein Übergang von der Wachwelt zur imaginären Welt Don Lagunas stattfindet, lässt allerdings einige Aspekte zum Vorschein kommen, die sich von den (Prä)Texten unterscheiden. Denn sobald Don Laguna in der Wachwelt ankündigt Don Fausto-Laguna sein zu wollen, wird dies unmittelbar im Close-up, in seinem Imaginären, über den Teufelspakt bestätigt, wo deutlich die Unterschrift „Fausto-Laguna“, die Ambiguität dieses *Doppelwesens*⁸¹² (s.A. Abb. 6.3 und 8) unterstreicht. Don Fausto-Laguna wird daraufhin verjüngt und erweist sich als talentierter Sänger und Gitarrist. Dadurch erhält Fausto-Laguna die Improvisations-Qualitäten eines „Payador“, der zunächst als solcher filmisch etabliert wird, ehe er sich auf die Suche nach Margarita macht. So hat Saslavsky eine Figur erfunden, d. h. die ursprüngliche europäische Figur argentinisiert und sie mit einem dichterischen Erfindungsgeist versehen, die im direkten Vergleich mit den Faustfiguren der (Prä)Texte eine bessere Voraussetzung mitbringt, eine Frau wie Margarita zu verführen. Während es bei

⁸¹¹ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 319f.

⁸¹² Vgl. Ortlieb, Cornelia: „Medialität und Materialität: Zugänge zum Faust-Stoff“, in: Mayer, Mathias; Rohde, Carsten; Valk, Thorsten (Hrsg.): *Faust-Handbuch*. Springer-Verlag. Stuttgart 2018, S. 39: „Faust kann sich aber auch im engen Verbund mit dem dämonischen Mephisto zu einem ambiguen Doppelwesen vereinigen, wie die wirkungsmächtigen siebzehn Lithographien Eugène Delacroix' [1828] [...] demonstrieren.“

Goethe, Gounod und Del Campo Mephistopheles ist, der diese musikalische Funktion übernimmt, rüstet Saslavsky seinen gauchesken Faust mit *teuflischer* Musikalität⁸¹³ aus. Vergleichsweise kann der literarische Faust seine *angebotete* Margarita zwar mit seinem Wissen, angelernten Umgangsformen und seinem verjüngten Erscheinungsbild beeindrucken – „[Margarete zu Faust:] Ich weiß zu gut, daß solch erfahrenen Mann / Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann.“⁸¹⁴ – aber weniger mit einer musischen Begabung.⁸¹⁵ Und in der Oper Gounods, die auf Goethes Faust basiert, ist Faust auf die musikalischen Fähigkeiten Mephistos angewiesen, der Margarete mit Gesang und Gitarrenbegleitung aus dem Hause lockt: „Vous qui faites l’endormie / N’entendez-vous pas, / O Catherine, ma mie, / Ma voix et mes pas? / Ainsi ton galant t’appelle, / Et ton coeur l’en croit! / N’ouvre la porte, ma belle, / Que la bague au doigt (Nr 24 - Sérénade de Mephisto / 4. Akt / 6. Aufzug).“⁸¹⁶ So betrachtet erfährt die Filmfigur eine deutliche Aufwertung durch Saslavskys musikalischen Einfälle. Don Laganas zuvor angelegte Selbstsicherheit in der Wachwelt überträgt sich also in der imaginären Welt auf Don Fausto-Laguna, sodass strenggenommen jegliche andere inszenierte Faust-Figur neben ihm eher unsicher oder unbeholfen erscheinen mag. Bei Don Fausto-Laguna kommen allerdings Unsicherheiten zum Vorschein, als er bemerkt, dass er Margarita doch nicht (endgültig) mit seinen musikalischen Fähigkeiten erobern kann, obgleich sie seine *Serenata* stets gesänglich widergibt: „Si me escuchas Margarita / Lalalalalalalala! Y a esa flor le pediría! Lalalalalalalala! [...]“⁸¹⁷ Dennoch ist er auch auf ein Schmuckkästchen des Teufels angewiesen, um Margarita für sich zu *gewinnen*.

⁸¹³ In diesem Zusammenhang ist signifikant, dass „la Guitarra del Gaucho“ u. a. auch „temple del diablo“ oder „el diablo en música“ genannt wurde. Vgl. Aretz de Ramón y Rivera, Isabel: „La música del Gaucho“ in: Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 42: „[...] el temple del tiple [...] se llama a la guitarra de menor tamaño, que sube de octava la afinación de la cuarta cuerda y levanta una cuarta justa la sexta cuerda. [...] Además, conservan nombres como ‚temple del diablo‘, ‚el diablo en música‘ [...], etc., cada uno de los cuales tiene especial significado.“

⁸¹⁴ Vgl. Goethe, J. Wolfgang von; Trunz, Erich (Hrsg.): *Goethe Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Verlag C.H. Beck. München 2007, S. 98.

⁸¹⁵ Vgl., ebd.: S. 86: „[Margarete:] Ich gäb’ was drum, wenn ich nur wüßt, / Wer heut der Herr gewesen ist! / Er sah gewiß recht wacker aus, / Und ist aus einem edlen Haus; / Das konnt’ ich ihm an der Stirne lesen – / Er wär’ auch sonst nicht so keck gewesen. Ab.“ Vgl. Von Essen, Gesa: „Gretchen“, in: Mayer, Mathias; Rohde, Carsten; Valk, Thorsten (Hrsg.): *Faust-Handbuch*. Springer-Verlag. Stuttgart 2018, S. 246: „Hier zeigt sich, dass sie von der schmeichelhaften Galanterie des Fremden, den sie für einen Adligen hält und zunächst in Einklang mit den Rollenerwartungen der öffentlichen Moral noch schroff zurückgewiesen hatte, doch stark beeindruckt und innerlich affiziert ist [...]. [...] Dabei ist sie sich des erheblichen Standes- und Bildungsunterschieds zu Faust sehr wohl bewusst und begreift keineswegs, was ein so kultiviert-gelehrter Herr an einem Mädchen aus dem Volk wie ihr finden mag.“

⁸¹⁶ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Faust [4. Akt]* (Stand: 2021) [https://www.operaguide.ch/operas/faust+\(margarethe\)/libretto/fr](https://www.operaguide.ch/operas/faust+(margarethe)/libretto/fr) [03.10.2021].

⁸¹⁷ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:41:55 – 00:42:51.

In der Duellsszene mit Valentín, wird Fausto-Laguna von Saslavsky viel aggressiver inszeniert, als dies die (Prä)Texte suggerieren. In der Schlusszene wird Don Fausto-Laguna dann wieder als einfühlsamer Gaucho dargestellt, der sich von Mephisto-Pérez abwendet. Dieser Charakterzug äußert sich insbesondere beim Anblick der Margarita im Gefängnis (Kerkerzene); ihr desolater Zustand löst bei ihm Empathie aus, wonach er sich dazu fähig zeigt, Verantwortung für seine *teuflische* Tat zu übernehmen. Sobald die Engel die bereits verstorbene Margarita abholen wollen und er sie ihnen überlässt, offenbart sich bei Don Fausto-Laguna seine Gläubigkeit, womit Saslavsky der Textvorlage Del Campos an dieser Stelle treu bleibt.

07.4.2.2 Margarita / La Rubia / Margarete

Die Charakterzüge der Margarita sind der Vorlage Del Campos, Gounods und Goethes angeglichen. Dieser Figur zugeschriebene Unschuld, Keuschheit und Frömmigkeit⁸¹⁸ ist hier u. a. bedingt von ihrem jungen Alter und dem dörflichen Milieu, dem sie entstammt. Freilich unterstreicht dies ihr tugendhaftes Verhalten. Diese Margarita scheint dagegen in einem wesentlich bescheideneren bzw. ärmeren Haushalt aufgewachsen zu sein, als die Opernvorlage andeutet. Dieser verarmte provinzielle Hintergrund lässt sie gegenüber Don Fausto-Laguna noch unerfahrener erscheinen, als die Opernvorlage vorgibt. Dagegen wird Don Fausto-Laguna hier wie ein Märchenprinz inszeniert, von dessen Troubadour-Qualitäten sie sich beeindruckt lässt, noch bevor sie an dem Schmuckkästchen Gefallen findet und sich auf ihn einlässt. Nachdem sie von ihm verlassen wird, zieht sich Margarita ins Landesinnere zurück. So skizziert Saslavsky eine Margarita, die ebenso wie in der Opernvorlage nach und nach verzweifelt, deren bedauernswerter Zustand zum Ende hin seinen Höhepunkt erreicht. Auch hier bricht sie durch den Tod ihres Bruders Valentín zusammen, wonach sie ebenso zerbrechlich gezeigt wird, wie die (Prä)Texte vorgeben. Da sich bei Saslavsky keine Kirche als Schauplatz präsentiert, steht in dieser Filmversion Margaritas Gläubigkeit weniger im Fokus. Indessen bestätigt sich ihr Glaube zum Filmende, als sie kurz vor ihrem Tod das Himmelreich erblickt und erreicht.

⁸¹⁸ Vgl. Von Essen, Gesa: „Gretchen“, in: Mayer, Mathias; Rohde, Carsten; Valk, Thorsten (Hrsg.): *Faust-Handbuch*. Springer-Verlag. Stuttgart 2018, S. 247: „[...] die Gretchen-Figur [...] [wird] als unschuldig-frommes Mädchen [inszeniert], wie es auch im *Faust*-Zyklus des Peter Cornelius von 1816 begegnet, dessen Illustrationen alsbald als die ‚Urbilder‘ der Goetheschen Protagonisten galten [...]“

In dieser Filmfassung ist bereits der Name, den die Teufel-Figur erhält, auffällig. In keiner anderen Textvorlage wird ein solcher Doppel-Name für Mephistopheles suggeriert, wenngleich auch der Ursprung des Namens Mephistopheles sich nicht eindeutig rekonstruieren lässt.⁸¹⁹ Zudem hat Saslavsky diese Figur alternierend von unterschiedlichen Schauspieler*innen spielen lassen, d. h. ohne einen Doppelbelichtungseffekt oder Maskerade anzuwenden, womit er der Teufel-Figur Mehrdeutigkeit zuwies – deren Charakterzüge lassen sich deshalb nicht allein auf die darstellerischen Fähigkeiten eines einzelnen Darstellers reduzieren. Saslavsky betonte, dass es sich bei dem Teufel um ein Wesen mit mehreren Gesichtern handle.⁸²⁰ In diesem Sinne wird die Teufels-Figur in der Frühphase von Lagunas imaginerter Opernwelt auch noch als eine indigene Figur mit dem Namen Guasimil inszeniert, dessen gemaltes Gesicht an indigene Kriegsbemalung erinnert. Saslavskys Ansatz des Teufels Wandelbarkeit dadurch zu untermalen, lässt dennoch jene ironischen und parodistischen Charakterzüge vermissen, mit denen die Teufel-Figur gerne über Jahrhunderte versehen wurde.⁸²¹ Vielmehr verfällt er wieder in (post)koloniale Strukturen, da er *eine* indigene Kultur stereotypisch andeutet und sie als böse und fremd ausgibt. Die Unberechenbarkeit, Boshafigkeit, Anbiederung so wie seine Vorliebe für Rollenspiele, mit welcher der Herrscher der Unterwelt häufig in Verbindung gebracht wird⁸²², vermochte Saslavsky seinem Teufel zwar übertragen, allerdings scheint diese Figur nicht in ihrer Komplexität erreicht, da ihre *realistische* Umsetzung Ironie, Sarkasmus und Groteskes vermissen lässt. Außer Frage steht, dass Saslavskys Beschäftigung mit seiner Mephisto-Variante, vor allem bei der Übertragung in ein argentinisches Milieu, mit wesentlich mehr Aufwand als bei der Festlegung der anderen

⁸¹⁹ Vgl. Bernhardt, Rüdiger: *Johann Wolfgang von Goethe. Faust Teil I*. Bange Verlag. Hollfeld 2009, S. 91. Vgl. Roscher, Wilhelm Heinrich: *Ephialtes: eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alpdämonen des klassischen Altertums*. Teubner Verlag. Leipzig 1900, S. 93.: „[...] der noch immer unerklärte Name Mephistopheles vielleicht aus Μεφιστοφελής [...] oder verstümmelt sein könnte [...].“

⁸²⁰ Vgl. Mondin, Alfonso: „El multifacético diablo en palabra e imagen“, in: *La Prensa* (27.05.1979), S. k. A.: ‚El diablo es multifacético... ¿Como circunscribir su imagen a una sola imagen?‘ Por eso, tres actores lo interpretarán en el Fausto. Hombres y mujeres y otros símbolos de su oscuro poder.“

⁸²¹ Vgl. Koepke, Wulf: „Nothing but the dark side of ourselves? The devil and aesthetic nihilism“, in: Cooke, Brett; Slusser, George E.; Marti-Olivella, Jaume (Hrsg.): *Critical Studies. The Fantastic Other. An Interface of Perspectives*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta 1998, S. 157: „He [Mephisto] delights in role-playing [...]. He goes through a variety of masks and appearances, and it is hardly appropriate to ask what his ‚real‘ face should be. [...] His constant irony and sarcasm are such that the audience should lose track of the ‚truth‘.“

⁸²² Vgl. Mathias, Mayer: „Idealismus. Faust als Teil der *Phänomenologie des Geistes*“, in: Mayer, Mathias; Rohde, Carsten; Valk, Thorsten (Hrsg.): *Faust-Handbuch*. Springer-Verlag. Stuttgart 2018, S. 216f.

Figuren verbunden war. Durch Del Campos Vers „¡Éste es el Diablo en figura de hombre!“⁸²³ mochte Saslavsky vielleicht einen Grund haben, seinen Mephisto menschlich darzustellen. Jedenfalls ließ sein Hang zum *Realismus* ihn umso menschlicher wirken, wenngleich dieser in manchen Szenen *hysterische* Lachanfänge bekommt, welche stereotypisch *dämonisch* angelegt sind, d. h. angsteinflößend zu wirken hatten. Außerdem wird auch dieser Mephisto mit Verführungskünsten ausgestattet. Dabei drängt er Don Fausto-Laguna immer wieder zu Lust und Späßen, wenngleich seine respektiven Sprüche mit weniger Finesse oder Raffinesse formuliert werden, als in der Opernvorlage oder der goetheschen Version. Wie in Del Campos Text, sowie in der Opernvorlage, ist Saslavskys Teufel darauf aus, Fausto-Laguna in der Verführungskunst zu lehren, kritisieren und zu ermutigen. Schließlich gelingt es Don Fausto-Laguna auch nur mit Mephisto-Pérez Hilfe, die unschuldige Margarita zu *erobern*. Mephisto-Pérez Überlegenheit gegenüber Don Fausto-Laguna wird dadurch deutlich markiert.

Etwas abweichend von den (Prä)Texten ist die ausgedehnte Duellszene mit Valentín, da Mephisto-Pérez nicht nur körperlich, sondern auch hinterhältig eingreift; er erdolcht Valentín, als der mit dem Rücken zu ihm steht, während er ihn in der Textvorlage von Angesicht zu Angesicht konfrontiert, obgleich mit Zauberkraft überwindet.

Entgegen der Textvorlagen ist Saslavskys Teufel nicht anzumerken, dass er Gefahr läuft, seine Wette zu verlieren. Seine hier inszenierte Selbstsicherheit erschließt sich nicht aus dem Erzählungsvorlauf, zumal Don Fausto-Laguna gegen Ende fest entschlossen ist, Margarita zu retten, d. h. die Dringlichkeit und Angespanntheit des Teufels hat Saslavsky vernachlässigt, die in den Textvorlagen, insbesondere in der Kerkerszene, zum Ausdruck kommt. Als sich schlussendlich der Himmel öffnet und die Engel die verstorbene Margarita empfangen, wirkt er sichtlich überrascht und verschwindet durch eine eingesetzte „Stop-Motion“-Technik. Obwohl Saslavsky der lyrischen Vorlage Del Campos entnehmen konnte, dass der Teufel sich am Schluss wortwörtlich in die Erde verkriecht und in der Oper unter des Erzengels Schwert stürzt⁸²⁴, hatte Saslavsky keine dieser Varianten gewählt, um die Teufels Angst vor Gott zu verdeutlichen, sondern ließ ihn schlicht von der Bildoberfläche verschwinden.

⁸²³ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires [1866] 1969, S. 37.

⁸²⁴ Vgl., ebd., S. 67: „Pero el Diablo, que miró el sable aquel y el escudo, lo mesmito que un peludo bajo la tierra ganó.“

07.4.2.2.4

Valentín / Capitán / Valentin

Auch bei Saslavsky ist Valentín der Bruder der Margarita, wie es ihm die Textvorlagen vorgeführt haben. In diesem Fall ist er mindestens genauso mutig und tapfer dargestellt wie in den textlichen Vorlagen seit Goethe. Der ausschlaggebende Unterschied dieser filmischen Umsetzung ist, dass Saslavsky hier Del Campos Paraguay-Krieg in den Vordergrund rückt, um Valentíns Tapferkeit zu unterstreichen. Wie in den (Prä)Texten, hat auch er keine Scheu davor, mit dem Schwert Konflikte auszutragen. Ebenso stellt sein Verhalten gegenüber Margarita die Nähe zur Opernvolage dar, denn es wird durch ihr (*un*)*moralisches* Handeln bedingt. Hat er in der ersten Hälfte der Handlungsstruktur noch ein gutes Verhältnis zu seiner jüngeren Schwester, kippt seine freundliche Haltung ihr gegenüber, sobald er von der Annäherung zwischen ihr und Don Fausto-Laguna erfährt. Auch hier verflucht er sie noch kurz vor seinem Tod. Insofern erhält er auch in Saslavskys Version einen stark von Moralvorstellungen der Zeit geprägten Charakter.

07.4.2.2.5

Doña Clota / Vieja / Marthe

Diejenige, die in der Opernvorlage als Marthe bekannt ist, hat Del Campo schlicht „Vieja“ genannt, indes Saslavsky sich für den Namen Doña Clota entschieden hat. Diese Nachbarin Margaritas ist brav und unschuldig skizziert, sodass der Eindruck entsteht, sie spiegele lediglich eine ältere Version der weiblichen Hauptfigur Margarita. In der Opernszene, in der Mephistopheles Marthe abzulenken versucht, um Faust und Margarete freies Liebesspiel zu lassen, ist es vor allem Marthe, die häufig gemäß der „Opéra-comique“ karikiert wird, sodass ihre Lüsterheit und Eitelkeit überzeichnet in den Vordergrund rückt. Auf diese opernhafte Charakterzüge der Marthe, welche die „Opéra-Comique“ häufig zur Schau stellte, hat Saslavsky zweifellos verzichtet. Stattdessen verdeutlicht sich am Beispiel dieser Filmfigur wieder mal ein realistischer Rollenzugang. Dabei ist gerade diese Nebenrolle dafür prädestiniert, überspitzt dargestellt zu werden, wodurch der Film sicherlich an Humor im Sinne Del Campos hinzugewonnen hätte. Bei Saslavsky ist Marthe eine klar dem Land zugeordnete und ins Alter gekommene sanftmütige Frau, die sich stets um Margarita sorgt. Zudem gibt sie in dieser Filmversion Grund zu glauben, sie würde sich in Mephisto-Pérez tatsächlich verlieben, da sie seine Gentleman-würdige Annäherung lächelnd und dankend

annimmt. Nachdem sie erfährt, dass Margarita vom Teufel beherrscht ist, offenbart sich ihr Gottesglaube, da sie der bereits Geschwängerten einen Kirchenbesuch empfiehlt. Zudem warnt sie Margarita vor Don Fausto-Laguna – ihre Fürsorglichkeit bleibt bis zuletzt ihr wesentlicher Charakterzug.

07.4.2.2.6 *Silverio / Silverio / Siebel*

Saslavsky hat für diese Filmfigur den Namen der Textvorlage Del Campos entliehen. Silverio wird bei Saslavsky als ein treuer Freund Valentíns inszeniert. Auch hier hat er die Intention Margaritas Herz zu erobern. Überdies steigert Saslavsky deutlich seine Avancen, da er ihn ebenfalls als „Payador“ in Szene setzt. Mit Gitarre und Gesang weiß er selbstsicher aufzutreten und wird Don Fausto-Laguna zu einem ernstzunehmenden Konkurrenten. Während er im Opernlibretto als äußerst unschuldig und in Sachen Liebe als unerfahren zu lesen ist, ferner bei Del Campo sogar als „sonso“⁸²⁵ (dumm) bezeichnet wird, schneidet er hier durch seinen „Payador“-Auftritt besser ab. Im Kampf gegen Don Fausto Laguna, im Stil eines gauchesken Messer-Duells, kann er relativ lange parieren, was in der Opernvorlage unvorstellbar wäre. Da Silverio seinem Widersacher im Duell am Ende dennoch unterliegt, womit Don Fausto-Laguna seine Nebenbuhler endgültig überwindet, rückt diese Darstellung wieder näher an die Opernvorlage.

07.4.3 (Pseudo)Historische Bühnenästhetik

Es ist leider kein Bild oder Zeichnung von jenem Bühnenbild oder Dekor erhalten worden, welches die argentinischen Bürger*innen bei ihrem ersten Besuch von *Faust* (1859) am 24. August 1866 im „Teatro Colón“ zu sehen bekamen. Fest steht, dass es sich bei dem ersten „Teatro Colón“ bereits um ein achtungswürdiges städtisches Gebäude handelte⁸²⁶, das offenbar gezielt versuchte, das dörfliche Image abzuschütteln. Es war also nicht ein

⁸²⁵ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires [1866] 1969, S. 36.

⁸²⁶ Vgl. Sabugo, Mario; Molinos, Rita: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Ministerio de Desarrollo Urbano. Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2011, S. 23: „Ubicado en la esquina de Rivadavia y Reconquista, el teatro tenía una capacidad para 2.500 espectadores distribuidos en una platea, tres niveles de palcos, una cazuela para señoras y un paraíso para hombres. La sala era de estilo italiano, en forma de herradura, y la platea era inclinada. El vestíbulo y el foyer eran lujosos y tenían una escalera doble.“

Provinztheater, wie das noch einige Autoren gerne andeuten.⁸²⁷ Das aktuelle „Teatro Colón“ wurde zwar ebenfalls nach europäischem Muster erbaut, allerdings sollte es der Oper in Europa mit zusätzlichem Prunk, wie beispielsweise einem Spiegelsaal à la Versailles, Konkurrenz machen und vor allem beeindrucken.⁸²⁸ Im Vergleich ist davon auszugehen, dass das ältere „Teatro Colón“ auf wesentlich geringere, finanzielle Mittel zurückgreifen konnte, was sich unmittelbar auf Bühnenbilder, Kostüme und Requisiten ausgewirkt haben muss.⁸²⁹ Sieht man von der budgetarmen Bühnenausstattung einmal ab und nimmt man sich der (pseudo)historischen Oper im Film an, so entspricht die Ästhetik einer der in Europa sich durchsetzenden „historischen Semiotik von Kostüm und Bühne“⁸³⁰, die sich als *maßgebendes* ästhetisches Ideal im 19. Jahrhundert etablierte.⁸³¹ Der vom Filmregisseur Saslavsky angestrebte „Realismus“⁸³² sollte offenbar mit Hilfe von Kostüm- und Dekorationskenntnissen, sowie mit dem „Teatro Roma“ als Filmsetting – das Theatergebäude datiert aus dem Jahr 1888 – erreicht werden⁸³³:

„Grupos numerosos de personas ataviadas a la manera de mediados del siglo anterior [siglo XIX], las luces salidas de achicharrados velones, preparativos escénicos de ópera y un ‚cartelón‘, en el vestíbulo, que anunciaba una versión lírica del ‚Fausto‘ de Gounod, con libro de Goethe [...]. En realidad, en ese sitio [Teatro Roma], estaba culminando la octava y última semana de filmación de ‚El Fausto criollo‘ [...].“⁸³⁴

⁸²⁷ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 84f.

⁸²⁸ Vgl., ebd., S. 19 und 91: „Exhibir en sus capitales un teatro de ópera, un recibidor prestigioso con sala de espejos que remedase Versailles, era imperioso para mostrarse civilizado [...].“

⁸²⁹ Vgl., ebd., S. 95.

⁸³⁰ Vgl. Krippner, Friederike. *Spielräume der Alten Welt: Die Pluralität des Altertums in Dramentheorie, Theaterpraxis und Dramatik (1790 - 1870)*. Walter De Gruyter Verlag. Berlin 2017, S. 145.

⁸³¹ Vgl., ebd.: „[Karl von] Brühl [etablierte] eine historische Semiotik von Kostüm und Bühne. Die Historizität der Kostüme wurde nun nicht mehr über theaterinterne Regeln und Sehgewohnheiten hergestellt, sondern maßgebend wurde für die Kostümentwürfe die Orientierung an außertheatralen kunsthistorischen, archäologischen und vereinzelt auch philologischen Quellen. Diese Kostümpraxis setzte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als dominantes ästhetisches Ideal durch. Noch konsequenter als Brühl erhob in den 1860er und 1870er Jahren schließlich die Schauspieltruppe Georgs II. von Meiningen die historisch-wissenschaftliche Kostüm- und Dekorationspraxis zum ästhetischen Prinzip [...]. Die Durchsetzung der historischen Ausstattungspraxis schlug sich zudem in vielen Dramentexten nieder [...]. Anhand der Vorrede zu Brühls Kostümzeitschrift hat sich gezeigt, dass das wichtigste Movens für seine Ausstattungsreform die Beobachtung eines umfassenden historisch-archäologischen Wissenszuwachses war.“

⁸³² Vgl. H. F.: „Fausto, según Saslavsky“, in: *Clarín* (25.06.1979), S. k. A.: „Yo quería hacer algo realista...“.

⁸³³ Vgl. O. V.: „En un overo rosao...“ in: *La Nación* (26.06.1979), S. k. A.: „En la calle Sarmiento número 50, en Avellaneda, se levanta el viejo teatro Roma de esa localidad aleña a la capital. Quien se haya acercado días pasados a sus paredes y columnas románicas – datan de 1888 – habrán visto infrecuente movilidad.“

⁸³⁴ O. V.: „En un overo rosao...“ in: *La Nación* (26.06.1979), S. k. A.

Der Film büßt allein deshalb schon an „Realismus“ ein, da das Filmsetting nicht das „Teatro Colón“ aus dem Jahr 1866 rekonstruierte, sondern das „Teatro Roma“ des Jahres 1888 als Schauplatz nutzte. Problematisch für die Annahme von Saslavskys „realistische“ Vorstellung, sind u. a. die Szenen, in denen das Gaucho-Milieu portraitiert wird und die Kostüme der Filmfiguren eine pseudohistorische Ästhetik offenbaren. Saslavskys Streben nach einer geschichtstreuen Darstellung einerseits trug zwar zu einer illusionsbildenden Qualität im Sinne der Oper bei, die aber im Film, insbesondere angesichts der Inszenierung des mythosumwobenen Gaucho, lediglich pseudorealistisch anmutet und sich nachteilig auswirkt.

Die opernbezogene Illusionsbildung wird zusätzlich auf eine nicht zu unterschätzende Weise von Gounods Opernmusik ausgelöst. Im Film ist die Musik gekoppelt an konkret ausgewählte Szenen der (teil-)reproduzierten Oper *Faust* (1859), welche im Operndiskurs hervorstechen, wie beispielsweise Margaretes Erscheinungsbild am Spinnrad „apparition de Marguerite au rouet“ im 1. Akt/ 2. Szene. Diese anregende und entscheidende Szene der Oper, die dazu führt, dass Faust mit dem Teufel einen Pakt schliesst, wurde schon im frühen europäischen Film häufiger aufgegriffen.⁸³⁵ So konnte nachgewiesen werden, dass Méliès *Faust*-Version sich an der Oper Gounods orientierte, in dem auf die filmische Rekonstruktion dieser berühmten Opernszene hingewiesen wurde, und führte Filmwissenschaftler Huck zur Aussage, dass es sich deshalb um einen *Opernfilm* handele.⁸³⁶ Verständlich ist hierbei, dass für emanzipierte Filmregisseure*innen, die noch mit bescheidenen Filmmethoden experimentierten, die filmische Umsetzung des durch Mephistopheles *herbeigezauberten* Erscheinungsbild der Margarete verlockend gewesen sein muss; vor allem für einen Zaubertrickbessenen wie Méliès.⁸³⁷ Er hatte diese Opernszene so perfekt nachgestellt⁸³⁸, dass der Medienwissenschaftler Louguet wahrscheinlich auch hier dazu geneigt wäre, von

⁸³⁵ Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinéma*. Routledge Verlag. New York/USA 2002, S. 7: „Operatic adaptations were especially popular from 1908 through 1910. [...] The other striking fact that emerges from an initial investigation of cinematic titles is the number of films based on Gounod's *Faust*: roughly thirty.“

⁸³⁶ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 93f. und 113f.

⁸³⁷ Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinéma*. Routledge Verlag. New York/USA 2002, S. 7f: „Méliès approach to cinema is best understood in terms of his involvement with stage magic.“

⁸³⁸ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 93f. und 113f.

einer Dominanz der Oper im Film zu schreiben.⁸³⁹ Da aber in Saslavskys Film lediglich der (pseudo)historische Aspekt der Opernbühne nachgestellt wurde und die Margarete-Erscheinung hier auf keine konkrete Operninszenierung hinweist, kann hier nicht von einer Dominanz der Oper ausgegangen werden. So übt die Oper vor dem Hintergrund dieser spezifischen Szene in Saslavskys Film zwar keine Dominanz aus, doch das Motiv bzw. das Erscheinungsbild der Margarete kommt in zwei filmästhetischen Varianten bzw. in aufgestückelter (multi)medialer rekonstruierter Form im Film zum Vorschein: a) als Erinnerungsbild, d. h. als Pollos erinnerte Opernaufführung, und b) als „image-mental“⁸⁴⁰ Lagnas. Dabei begleitet die Musik Gounods allerdings nur die erinnerten und nachgestellten Szenen der Oper; de facto ist sie nur innerhalb des Opernhauses intradiegetisch zu vernehmen, während die filmisch dargestellten Vorstellungen Lagnas nicht in Kombination mit Gounods Musik auftreten, bis auf zwei Ausnahmen (s.A. Abb. 1). Gounods Musik dient lediglich und gezielt der opernhafte Illusionsbildung, allerdings eingeschränkt auf das erinnerte Opernerlebnis von Pollo, und hat deshalb allein die Funktion, das historische Opernhaus zu evozieren.

Um diese Illusion herbeizuführen, musste der Filmregisseur dennoch eine intermediale Ästhetik entwickeln, die sich nur durch folgende Aspekte manifestieren konnte. So lässt er beispielsweise Textpassagen des Gedichtes in abgeänderter und reduzierter Form als „innere Markierung“⁸⁴¹ mit Hilfe der Offvoice-Technik als Begleitung der Opernszenen abspielen. In anderen Worten ausgedrückt: hier wird die Oper durch explizite Systemerwähnung beständig thematisiert. Andererseits verlieren diese Textpassagen im Film ihre ursprüngliche Indikatorfunktion für eine aufkommende Illusionsbildung, da sie sich mit den filmisch reproduzierten Opernszenen decken, denen längst eine opernhafte Qualität inhärent ist:

⁸³⁹ Vgl. Louguet, Patrick: „Aspects opératiques de l'esthétique du cinéma. Un art du XXe siècle, vampirique et contagieux“, in: Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition - Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 297.

⁸⁴⁰ Vgl. Sartre, Jean Paul: *L'imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris (1940) 1948, S. 55. und 79f.: „Souvent même l'image se donne comme plus nette que son objet n'a jamais été.“

⁸⁴¹ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 152.

„El diablo volvió a decir: -
,Mi dotor, no se me asuste,
Ordenemé lo que guste,
Pida lo que ha de pedir.’

,Si quiere plata, tendrá;
Mi bolsa está siempre llena,
Y más rico que Anchorena
Con decir *quiero*, será.’

No es por la plata que lloro,
Don Fausto le contestó:
Otra cosa quiero yo
Mil veces mejor que el oro.

,Yo todo le puedo dar,
Retrucó el Ray del Infierno,
Diga, ¿quiere ser gobierno?
Pues no tiene más que hablar.’

,No quiero plata ni mando’,
Dijo Don Fausto, ‘yo quiero
el corazón todo entero
de quien me tiene penando’.

No bien esto el Diablo oyó
Soltó una risa tan fiera,
Que toda la noche entera
en mis orejas sonó.

Dio en el suelo una patada,
una paré se partió,
y el Dotor, fulo, miró

„Mi dotor, no se me asuste
Que yo le vengo a servir
Pida lo que ha de pedir
Y ordenemé lo que guste.

Si quiere plata, tendrá;
Mi bolsa siempre esta llena
Y más rico que Anchorena
Con decir *quiero*, será.’

,No quiero plata ni mando’,
Dijo Don Fausto, ,yo quiero
El corazón todo entero
de quien me tiene penando.’

El diablo la mano estiró
Y en una cama acostada
A su prenda idolatrada
el dotor fulo miró
(Vgl. Saslavsky, 1979, 00:13:47 - 00:14:21).”

a su prenda idolatrada.”⁸⁴²

Bezogen auf die oben zitierte Opernstelle, muss eingeräumt werden, dass Saslavsky nicht die eigentliche Opernbühnen-Szene der Margarete am Spinnrad nachgestellt hat. Saslavsky verzichtete zwar nicht auf Margaretes Erscheinung, aber auf das Spinnrad. So gesehen hat er sich für eine eigene Interpretation bzw. Ästhetik entschieden. Zu berücksichtigen sei auch, dass schon Del Campo die altertümliche Spindel an dieser Stelle nicht nannte.⁸⁴³ Saslavsky mag deshalb keinen Grund gesehen haben, das Spinnrad einzuführen, zumal Operaufführungen in den 70er und 80er Jahren offenbar gerne auf das Spinnrad verzichteten und es lediglich bei einem Margarete-Erscheinungsbild beließen.⁸⁴⁴ Saslavskys Konsentierung bezüglich der abgeänderten Textpassagen, „El diablo la mano estiró / Y en una cama acostada / A su prenda idolatrada / El doctor fulo miró“, erlaubte ihm eine filmische Umsetzung, die weder mit Gounods Opernszene noch mit dem Gedicht Del Campos und genauso wenig mit Goethes *Faust*-Version übereinstimmt. Margarete nicht am Spinnrad, stattdessen schlafend im Bett zu zeigen, dürfte für viele Opern- und *Opernfilm*-affinen Besucher*innen eine unannehmbare Verunglimpfung des Originals dargestellt haben und ein Grund mehr sein dem Film Opernhaftigkeit abzustreiten. Dass das Spinnrad nicht an dieser Filmstelle aufkreuzt, müsste theoretisch auf die damalige *Faust*-Inszenierung im „teatro antiguo Colón“ zurückzuführen sein, die von einem gewissen Maestro Federico Nicolai am 22. August 1866 geleitet wurde⁸⁴⁵ und die bekannterweise von Del Campo besucht wurde. So betrachtet, kann davon ausgegangen werden, dass Del Campo bei seinem Opernbesuch die Spindel an dieser Stelle entweder nicht bemerkt hat oder er sie schlicht für nicht erwähnenswert hielt. Allerdings kommt das Spinnrad in der Oper Gounods in noch weiteren Szenen vor, so z. B. noch im 3. Akt / 6. Szene und im 4. Akt / 1. Szene. So lässt Saslavsky in seinem Film während der ausgewählten Operndarstellungen das Spinnrad doch noch auftauchen, während Del Campo das Spinnrad erst im fünften Abschnitt wörtlich zum Ausdruck bringt: „Al rato el lienzo subió y deshecha y

⁸⁴² Del Campo, Estanislao; Rivera, Jorge (Hrsg.): „Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera“, in: *Poesía gauchesca*. Biblioteca Ayacucho. Caracas/Venezuela 1977, S. 156f.

⁸⁴³ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires [1866] 1969, S. 29f.

⁸⁴⁴ Operninszenierungen: *Faust* (1975) in der „Opera de Paris“, *Margarete* (1979) in der „Lyric Opera of Chicago“ und *Faust* (1985) an der „Wiener Staatsoper“. Sie alle haben die Opernfigur Margarete ohne das Spinnrad erscheinen lassen.

⁸⁴⁵ Vgl. Fiorda Kelly, Alfredo: *Cronología de las operas*. Imp. Riera y Cia. Buenos Aires 1934, hier. S. 49.

lagrimiendo, contra una máquina hilando la rubia se apareció.“⁸⁴⁶ Saslavsky, der sich offenbar auch hier von dem Text *Del Campos* distanzierte, lässt zudem das Lied vom König in Thule erklingen⁸⁴⁷, das im Text *Del Campos* keine Erwähnung findet.

Anhand dieser Beispiel konnte verdeutlicht werden, dass Saslavsky seinem Anspruch auf „Realismus“ bzw. der Umsetzung der historischen argentinischen Begebenheit der Faust-Aufführung im Jahr 1866 nicht nachkommen konnte. Dies wird umso konkreter, sobald er sich vom lyrischen Gedicht als Zeitdokument distanziert. Die Opernhaftigkeit kann allerdings weder dem Gedicht noch dem Film abgesprochen werden, nur weil der Autor bzw. der Filmregisseur seine eigenen ästhetischen bzw. kreativen Ansprüche verfolgte und verwirklichte. Ohnehin hat Müller schon anhand von Fellinis Filmbeispielen darauf hingewiesen, dass eine Filmszene durchaus eine Opernhaftigkeit zur Schau stellen kann, ohne dabei auf ein Opernstück in szenischer oder musikalischer Form zu rekurrieren.⁸⁴⁸

07.4.4 Hybride Opernhaftigkeit – Zwischen Tradition und Umsetzungsfreiheit

Saslavskys eigenwillige Entscheidungen haben notwendigerweise zu einer intermedialen Darstellung geführt, bei der ein unkonventioneller Umgang mit der Oper grundlegend ist. Saslavsky suchte durchaus nach Möglichkeiten, um seiner künstlerischen Freiheit nachkommen zu können. Doch das argentinische Meisterwerk *Del Campos*, das von Goethes und Gounods genialem Geist und romantischer Ästhetik durchzogen ist, machten es ihm nicht leicht, sich davon künstlerisch zu emanzipieren und abzugrenzen. Wie sehr Saslavsky kreative Freiheit wertschätzte, lässt sich anhand seiner Überlegungen bezüglich *Del Campos* eigener poetischer Freiheit belegen: „Esta denominación ‚overo rosao‘ dió lugar a largas discusiones. En el campo argentino no se dice: ‚overo rosao‘, repiten los intransigentes. ¿Pero acaso no inventan los poetas el idioma?.[sic!] Jorge Luis Borges hablando de ese caballo, lo llamó ‚pingo color de aurora‘ (Proa No 11 Junio 1925).“⁸⁴⁹ Indem Saslavsky den Schriftsteller Borges als intellektuelle Bezugsperson heranzieht, unterstreicht er den Erfindungsgeist bzw. die Freiheit

⁸⁴⁶ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires [1866] 1969, S. 53.

⁸⁴⁷ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:41:31 - 00:41:55.

⁸⁴⁸ Vgl. Müller, Janina: „Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche“, in: Stollber, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg; Willer, Stefan (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019, S. 24.

⁸⁴⁹ Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. k. A. Buenos Aires 1978, S. 3.

des Schriftstellers und Schöpfers im Allgemeinen, wodurch er einmal mehr seine freie Entscheidung als Schöpfer rechtfertigt zugunsten der filmischen Darstellung der (Ego)Perspektive Lagunas, welche er als „visualización cinematográfica imaginada“⁸⁵⁰ bezeichnete. Ganz im Sinne Borges‘ gab ihm diese Anschauung offenbar den Raum für seine eigene kreative filmische Freiheit oder „Traducción“ bzw. die Möglichkeit, seine eigene Imagination zu entfalten und der „hybriden Kultur“ Argentiniens Ausdruck zu verleihen.⁸⁵¹ Bei seiner Neigung hinsichtlich der Umsetzungsfreiheit, löst er sich dennoch nicht von der literarischen Grundlage Del Campos mit der Begründung „el argumento de Fausto no se puede variar“⁸⁵². Offensichtlich hat ihm der (Prä)Text Grenzen gesetzt, und die lineare Erzählweise, die bereits von der Oper *Faust* (1859) ausgeht, hat ihn auf eine narrative Richtung verwiesen. Hier offenbaren sich die ersten Indizien für eine opernhafte filmische Umsetzung, da er die lineare Erzählstruktur bemerkt haben muss, die er beibehielt, ungeachtet dessen, dass die Oper bereits in Argentinien um 1866 eine „mediale Modulation“⁸⁵³ und entsprechende Transformation erfahren musste.

Neben der (naheliegenden) Tatsache, dass die Hauptfiguren der Oper für die filmische Umsetzung übernommen wurden, ist Saslavskys Film die opernhafte bzw. *Faust*-bezogene Eigenschaft⁸⁵⁴ zu entnehmen, dass er alterniert zwischen „spectacle“⁸⁵⁵ und „narrative“⁸⁵⁶, also weiblichen und männlichen Sequenzen, die in ähnlicher Weise Zuschauer*innen implizieren, wie es bereits die Filmwissenschaftlerin Rose anhand früher filmischer *Faust*-Umsetzungen nachweisen konnte. Rose belegt zudem, dass die Filmtheoretikerin Laura

⁸⁵⁰ Vgl., ebd.

⁸⁵¹ Ebd., S. 4: „Se supone que Laguna va imaginando a su manera todo lo que el Pollo cuenta: Margarita que en la ópera ha de ser una muchacha alemana y rubia, es visualizada por Laguna como una criollita, su casa medieval se transforma en un modesto rancho. Todo el panorama de una vieja ciudad alemana, cambia por un pueblito argentino... [...]“

⁸⁵² Ebd., S. 5.

⁸⁵³ Vgl. Wirth, Uwe: „Intermedialität“, in: Anz, Thomas (Hrsg.): *Handbuch der Literaturwissenschaft*. (Band 1). J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2007, S. 262f.

⁸⁵⁴ Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinéma*. Routledge Verlag. New York/USA 2002, S. 11: „That Gounod’s *Faust* provided the specific operatic model most frequently employed suggests that the eventual narrativization of cinema during these years was fueled by a fantasy of mastery and control that was realized, at least in part, through sexual difference.“

⁸⁵⁵ Vgl., ebd., S. 2f.: „[...] spectacle is characterized as static, disrupting the narrative flow through direct confrontation with ‚the here and now‘. [...] With spectacle, there is a sense of direct rapport, an immediacy that invites a merging of spectator and screen image. [...] Spectacle invites an immediate, direct rapport with the other.“

⁸⁵⁶ Vgl., ebd.: „Narrative provides a more vicarious experience, in that rapport with the other is mediated through the same.“

Mulvey auf diese spezifische Genderaufteilung von Filmsequenzen, „Woman as Image [spectacle], Man as Bearer of the Look“⁸⁵⁷, verwies:

„[...] Mulvey's essay shows that spectacle and narrative can also be distinguished more instructively as two different modes of address in cinema, two distinct ways in which cinema implicates its spectator. [...] where spectacle addresses the spectator in a way that says ‚look *at* me and see me from where you are,‘ narrative says ‚look *with* me and see what I see from where I am.‘ [...] In cinema's gendering of spectacle and narrative, then, the other is female and the same is male.“⁸⁵⁸

„Male gaze“⁸⁵⁹ findet bei Saslavsky durch einen Gaucho statt, so wie es ihm bereits der (Prä)Text suggeriert hat, allerdings mit dem Unterschied, dass der Film diesen männlichen Blick mit Hilfe von statischen Großaufnahmen⁸⁶⁰ erzeugt und intensiviert. Auch reagiert Laguna unglaublich auf Pollos Erzählung, als unvermittelt Margaritas Gesicht durch einen harten Schnitt erscheint, wodurch sich die „visualización cinematográfica“ ankündigt. So werden die Zuschauer*innen zum ersten Mal mit der argentinischen Margarita konfrontiert, während sie angehalten werden, den männlichen Blick zu übernehmen. Unmittelbar danach nimmt die Kamera mit einer weiteren Großaufnahme das Gesicht Lagunas auf, dessen verklärter Blick ausgelöst wird durch die im Film übernommenen Textpassagen Don Pollos, „Ah, Don Laguna si viera, q u e rubia, creameló, creí que estaba viendo yo alguna virgen de cera“⁸⁶¹, wodurch die projizierte Frauen-Fantasie um so mehr stimuliert wird. In der Tat setzt sich hier eine männliche Narrative in doppelter Weise durch, nach dem Motto „look *with* me and see what I see from where I am“⁸⁶², ganz im Sinne Mulveys. Mit Lagunas Vorstellung der Margarita, „asi como usted la pinta se va grabando en mis ojos“⁸⁶³, beginnt die filmische Umsetzung seines Imaginären, sodass nach und nach das gesamte Operngeschehen herangezogen und filmisch repräsentiert wird, und sich zur dominanteren opernhafte Ausdrucksform durchsetzt. Dann offenbart sich eine Filmästhetik, die weniger einem französischen Operntableau des 19. Jahrhunderts entspricht als vielmehr der Ästhetik eines

⁸⁵⁷ Ebd., S. 4.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 2f.

⁸⁵⁹ Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinéma*. Routledge Verlag. New York/USA 2002, S. 4f.: „[...] there are few operas of the nineteenth-century repertory that so ‚neatly‘ combine spectacle and narrative through sexual difference. In this opera [*Faust* (1859)], the gaze is male.“

⁸⁶⁰ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:14:31 - 00:14:37.

⁸⁶¹ Vgl. ebd., 00:14:31 - 00:14:39.

⁸⁶² Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinéma*. Routledge Verlag. New York/USA 2002, S. 3.

⁸⁶³ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:14:50 - 00:14:52.

lateinamerikanischen Kostumbrismus – eine ähnliche Ästhetik ist den argentinischen Opernbühnen des 20. und 21. Jahrhunderts eigen.⁸⁶⁴ Als Laguna anschließend verkündet, dass er sich selbst in der Rolle des Fausto sehe, findet ein paradigmatischer Perspektivenwechsel statt, der es endgültig erlaubt, in seine imaginäre Welt abzutauchen: „[...] me parece también que el Fausto joven soy yo, que yo soy aquel gusano que se volvió mariposa“⁸⁶⁵. Diese explizite Erwähnung gibt nicht nur Anlass für die intermediale Systemerwähnung im Dienste der Oper, auf die sich der Film von nun an fast durchgängig stützt, sondern verkündet ebenfalls den „Faust gaze“⁸⁶⁶: „The spectator is thus positioned, through staging and focused lighting, to gaze along with the male characters upon the spectacle of Marguerite.“⁸⁶⁷ Unmittelbar danach erschafft der Film die hybride Figur Fausto-Laguna – Mephisto wird zu Mephisto-Pérez –, welche zum einen die Opernreferenz und zum anderen die argentinische Gedichtreferenz offenbart und daher in Anbetracht aller filmischen *Faust*-Adaptationen einmalig ist. Die hybride Ausdrucksform, welche sich hier zugespitzt durch den Doppelnamen verrät, äußert sich fast durchgehend im gesamten Film, der sich aus opernhafte Komponenten und kostumbristischen Eigenschaften zusammensetzt und daher in diesem Zusammenhang eine unkonventionelle Ästhetik lanciert.⁸⁶⁸ Damit bestätigt sich diese filmische argentinische Ausdrucksweise mit der Beobachtung von Hagens angesichts der lateinamerikanischen Literatur, wo sie „ein Anschreiben gegen gängige Mythen und Mytheme“⁸⁶⁹ konstatiert – es käme in Lateinamerika häufig „zu Hybridisierung, zur Mythen-Bricolage“⁸⁷⁰.

Zumindest für den traditionsbewussten Europäer und für Befürworter einer konservativen Operntradition dürfte die Gegebenheit, dass *Faust* (1859) in ein ländliches Gaucho-Milieu verlegt wurde, ungewöhnlich wirken, zumal im Film die Charakterzüge der traditionellen europäischen Opernfiguren mit ländlich anmutenden stereotypischen Merkmalen der argentinischen Provinz vermischt und neu definiert werden. In anderen

⁸⁶⁴ *Pampa* (1897), *Tucumán* (1914), *El matrero* (1929) sind Beispiele argentinischer Opern, die bis heute mit einer lateinamerikanischen Costumbrismo-Ästhetik inszeniert werden.

⁸⁶⁵ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:15:51 - 00:15:57.

⁸⁶⁶ Vgl. Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinéma*. Routledge Verlag. New York/USA 2002, S. 4.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Vgl. O. V.: „El ‚Fausto‘ criollo en una muy atrayente versión“, in: *La Nación* (26.10.1979), S. k. A.: „[...] Fausto y su aliado el Diablo se instalan en el paisaje de la Pampa, donde la presencia del rey de los infiernos origina una serie de peripecias en la que se mezclan el humor socarrón, el trazo irónico y la pintura costumbrista.“

⁸⁶⁹ Vgl. von Hagen, Kirsten: „Reversing the stereotypes – Zigeunerinszenierungen bei Adolfo Bioy Casares und Gabriel García Márquez“, in: Felten, Uta; Maurer Queipo, Isabel (Hrsg.): *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2007, S. 51.

⁸⁷⁰ Vgl., ebd.

Worten wird hier mit traditionellen europäischen Rezeptionsvorstellungen gebrochen. Dagegen ist dieses Milieu für Argentinier*innen und für viele Südamerikaner*innen nichts Außergewöhnliches, zumal ab der „visualización cinematográfica“ von Laguna, sich die Oper nur verschlüsselt äußert. Zudem kommt die Oper im Rahmen des Imaginären musikalisch nicht zum Ausdruck, sondern ausschließlich über den Text und dessen Inhalt, welcher eingebettet in ein argentinisches Milieu die Entzifferung der opernhafte Elemente zusätzlich erschwert. Dass der Film als modernes Medium, traditionelle ländliche Bräuche und Werte Argentiniens des 19. Jahrhunderts transportiert, widerspiegelt eine Begebenheit, auf die García Canclini bei seiner Auseinandersetzung mit „hybriden Kulturen“ aufmerksam gemacht hat:

„Postmodernism is not a style but the tumultuous copresence of all styles, the place where the chapters in the history of art and folklore are crossed with each other and with the new cultural technologies.“⁸⁷¹

Saslavsky hat in diesem Sinne auch dazu beigetragen, ästhetisch traditionelle und symbolische Modelle Argentiniens über ein modernes Medium zu tragen und entsprechend zu wahren.⁸⁷² Wollte Saslavsky sich weiterhin auf das Gedicht *Del Campos* beziehen, hatte er sich allerdings noch einer weiteren Herausforderung zu stellen: den historischen Zeitpunkt, den das gaucheske Gedicht offenlegt:

„El lienzo otra vez alzaron
y apareció un bodegón
ande se armó una reunión
en que algunos se mamaron.

Un Don Valentín, velay,
se hallaba allí en la ocasión,
capitán, muy guapetón,
que iba a dir al Paraguay.“⁸⁷³

⁸⁷¹ Vgl. García Canclini, Néstor: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. University of Minnesota Press. USA 1995, S. 244.

⁸⁷² Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. Minnesota 2005, S. 108f.: „To preserve a historic site, or certain furniture and customs, is a task with no other end than that of guarding aesthetic and symbolic models. Their unaltered conservation would attest to the fact that the essence of that glorious past survives the processes of change.“

⁸⁷³ Del Campo, Estanislao; Rivera, Jorge (Hrsg.): „Fausto, Impresiones del gaucha Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera“, in: *Poesía gauchesca*. Biblioteca Ayacucho. Caracas/Venezuela 1977, S. 160.

An der Strophe, in der Paraguay erwähnt wird, ist auszumachen, dass es sich um den „Tripelallianz“-Konflikt gehandelt haben muss. Für die filmische Rekonstruktion dieser Zeit scheint Saslavsky nicht genug Fördermittel gehabt zu haben⁸⁷⁴, sodass u. a. die Darstellung des Krieges hinter den Erwartungen zurückbleibt.⁸⁷⁵ Auch wenn die historisch wichtigen Gemälde von Cándido López, die sich auf den „Tripelallianz“-Krieg beziehen, herangezogen wurden, können sie nur ansatzweise den finanziellen Engpass übersehen lassen, der sich in der Gesamtdarstellung des Krieges unvorteilhaft ausdrückt.⁸⁷⁶ Eher tragen die Tableaux in ihrer schonungslosen, wenngleich naiven Darstellung dazu bei, das geringe Filmbudget zu entlarven. Vor dem Hintergrund einer imponierenden ländlichen Landschaft Argentiniens wirken die Kostüme von Mene Marno auch hier wie aus dem Fundus⁸⁷⁷, indes die ländliche Idylle und inszenierte Folklore, zum Trotz der Unterstützung des Szenographen Emilio Basaldúa, unglaublich wirken. Da sich allerdings die Szenographie und die Kostüme nach Saslavskys Ansicht zusätzlich an der Bebilderung von Héctor Basaldúa zu orientieren hatten, die offenbar 1932 zu *Del Campos Fausto* (1866) entstanden waren⁸⁷⁸, ließ sich nur schwer ein übereinstimmendes ästhetisch überzeugendes Gesamtbild gestalten.⁸⁷⁹

Saslavskys Bemühung, das ältere „Teatro de Colón“ historisch getreu rekonstruieren zu wollen, ist ebenfalls im Kontext der Aufbewahrung von symbolischen Modellen Argentiniens zu verstehen, zumal das Theaterhaus im 19. Jahrhundert eine nationale bzw. identitätsstiftende Funktion hatte, vor allem in Zeiten in denen sich die (junge) Nation im Krieg mit Paraguay befand. In diesem Sinne zeigt Saslavsky nicht nur das Opernhaus und sein Interieur, sondern lässt dort, und dies ist fast zu erwarten, die bekannte Opernkomposition *Faust* (1859) erklingen, da sie fraglos der argentinischen gauchesken Literatur einen wichtigen Impuls und internationale Anerkennung gegeben hat.

⁸⁷⁴ Vgl. Schóo, Ernesto: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in: *Convicción* (30.10.1979): „Fausto ha tenido es evidente, menos presupuesto, y también menos imaginación [im Vergleich mit *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), R.: L. Favio].“

⁸⁷⁵ Vgl., ebd.

⁸⁷⁶ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:53:02 - 00:56:12.

⁸⁷⁷ Offenbar befinden sich viele Filmregisseur*innen angesichts der Produktion von *Historienfilmen* in dem Konflikt, dass historisch anmutende Beleidung zu sehr an Fundus-Kostüme erinnert. Vgl. Von Hagen, Kirsten; Roloff, Volker (Hrsg.): *Intermediale Liebschaften. Mehrfachadaptationen von Choderlos de Laclos' Les Liaisons dangereuse*. Staffenberg Verlag. Tübingen 2002, S. 255.

⁸⁷⁸ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:03:12: „Esta película es un homenaje a HECTOR BASALDUA [sic!] que realizó las ilustraciones del Poema ‚FAUSTO‘ editado por Amigos del Arte, en el año 1932, y que sirvieron de inspiración para la escenografía y el vestuario del ‚Fausto Criollo‘.“

⁸⁷⁹ Vgl. Schóo, Ernesto: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in: *Convicción* (30.10.1979).

Angesichts seines filmischen Umgangs mit der französischen Oper in seinem letzten Film hat Saslavsky seinen kontroversen Ruf sicherlich noch einmal unterstrichen.⁸⁸⁰ Nach diesem Film, der das Ende seiner langen Filmkarriere markierte, sollte sein Ruf bei Filmkritikern*innen und Journalisten*innen endgültig umstritten bleiben – von vielen erhielt *El Fausto criollo* (1979) ungünstige und missbilligende Kritiken.⁸⁸¹ Allerdings sollte ergänzt werden, dass vielen der innovative Ansatz entgangen ist, den er vor allem durch die Filmfigur Laguna und die angekündigte „visualización cinematográfica imaginada“ versuchte zu verdeutlichen; einige, wie beispielsweise der Kritiker Ernesto Schóo, bemängelten sogar die „imaginación“ des Films: „Fausto ha tenido es evidente, menos presupuesto, y también menos imaginación [...]“⁸⁸² Doch aller Kritik zum Trotz, war es ein origineller Einfall, die Zuschauer*innen mit einer hybriden imaginären Oper zu unterhalten.

07.5 Der *Faust*-Stoff als gaucheskes Imaginäres

Warum können wir nicht damit beginnen, einen Traum, ein Gedicht, eine Symphonie als paradigmatische Instanzen für die Fülle des Seins zu postulieren und die physikalische Welt als defizitäre Seinsweise zu betrachten, anstatt umgekehrt die imaginäre, d. h. menschliche Existenzweise als defizitäre oder sekundäre Seinsweise zu verstehen?

Cornelius Castoriadis⁸⁸³

⁸⁸⁰ Vgl. ebd.: „[...] Saslavsky, el creador más personal, culto, refinado y contradictorio del cine nacional.“

⁸⁸¹ Vgl. Schóo, Ernesto: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in: *Convicción* (30.10.1979): „El planteo es impecable; su desarrollo, menos feliz.“ Vgl. O.V.: „Un viejo sueño: el ‘Fausto’ criollo llega al cine“, in: *La Nación* (25.04.1979), S. k. A. Vgl. O.V.: „El ‘Fausto’ criollo en una muy atrayente versión“ in: *La Nación* (26.10.1979), S. k. A.: „Saslavsky optó por el criterio de mantener el texto en verso del original [...] aun cuando por momentos resulte algo forzado el diálogo [...]“ Vgl. E. J.: „El Fausto criollo“ in: *La Opinión* (26.10.1979), S. k. A.: „Una fotografía de primera calidad, algunas secuencias con buen ritmo cinematográfico, pero el clima general de la obra no pertenece al ritmo del cine moderno. El respetar [...] el texto del poema también contribuye a ‚frenar‘ el desarrollo de la película que [...] naufraga en un mar de indecisiones.“ Vgl. Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994, S. 46.

⁸⁸² Vgl. Schóo, Ernesto: „Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta“, in: *Convicción* (30.10.1979).

⁸⁸³ Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 27.

„Erzählen“⁸⁸⁴ an sich ist nach den Theorien des deutschen Anglisten Werner Wolf als ein intermediales Phänomen zu begreifen. Diese Auffassung lässt den dominanten, *homo-intradiegetischen* Erzähler innerhalb der argentinischen gauchesken Dichtkunst des 19. Jahrhundert⁸⁸⁵ als eine spezifische lyrische Form des Intermedialen erscheinen, die der argentinische Film aufgegriffen und zu einer medialbedingten „Fokalisierung“⁸⁸⁶ beansprucht hat.⁸⁸⁷ Angelehnt an Gérard Genettes narratologischen Ansatz wird häufig darauf hingewiesen, dass der Film als visuelles Medium eine Fokalisierung er- bzw. aufzwingt.⁸⁸⁸ Aufgrund der „internen Fokalisierung“⁸⁸⁹ die in der filmischen Umsetzung Saslavskys vorkommt kann in der Tat von einer *aufgezwungenen* Fokalisierung gesprochen werden. Dies geht einher mit einer subjektiven Wahrnehmung, die der/die Zuschauer*in über einen „intradiegetischen Erzähler“⁸⁹⁰ oder sogenannten Binnenerzähler vermittelt bekommt. In diesem Sinne hat auch Saslavsky diese intermediale Eigenschaft des gauchesken Textes Del Campos filmisch *übersetzt*. Allerdings sind bei seiner Fokussierung auf das Imaginäre der Filmfiguren Unterschiede zu diesem Genette-Konzept identifiziert worden, die sich bereits in seinem Essay *El „Fausto“ de Estanislao del Campo* (1978) ankündigen. Es sollte hier mitbedacht werden, dass sich bei Filmanalysen von imaginären Zuständen, die Theorie der „internen Fokalisierung“ als unzureichend erwies, wie u. a. bereits von Brütsch, Kreuzer oder Akimoto gezeigt wurde.⁸⁹¹ So bemängelt Brütsch beispielsweise, dass „nicht nur Gedanken, Gefühle und Wissen, sondern auch innere Vorstellung und äußere Wahrnehmung

⁸⁸⁴ Vgl. Wolf, Werner: „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik“, in: Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 125: „Erzählen als Akt des Hervorbringens von Geschichten geht weit über das Medium Literatur und verbale Textsorte hinaus: Erzählen ist intermedial. Dasselbe gilt für das Erzählerische und das Narrative, d. h. für den in der Folge noch näher zu erläuternden Rahmen, in dem Erzählen vollzogen wird, [...] sowie für die Narrativität, also die spezifische Qualität des Narrativen.“

⁸⁸⁵ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 84f. und 102f.

⁸⁸⁶ Vgl. Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 195: „Der Film [operiert] stets mit Sichtbarkeit, präsentiert zwangsläufig Sichtweisen und perspektiviert das Geschehen. [...] im Sinne des narratologischen Ansatzes Gérard Genettes [...] [wird] zwangsläufig eine Form der Fokalisierung genutzt [...]“

⁸⁸⁷ Vgl. Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 126.

⁸⁸⁸ Vgl., ebd., S. 195: „[...] im Sinne des narratologischen Ansatzes Gérard Genettes [wird] zwangsläufig eine Form der Fokalisierung genutzt [...]“

⁸⁸⁹ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 121 - 124.

⁸⁹⁰ Vgl., ebd., S. 147f. Vgl. Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 47 und 326.

⁸⁹¹ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 260ff. Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 47: „[...] das Traum-Ich [ist] nicht mit dem Erzähler-Ich gleichzusetzen [...]“

unterschiedslos einer einzigen Fokalisierungskategorie⁸⁹² zugeordnet werden. Dahingehend formuliert Akimoto, dass Genettes Theorien nicht deutlich machen würden ob die Erzählung sich auf Ereignisse bzw. Dinge (in an external world) oder auf mentale Repräsentationen von Ereignissen bzw. Dingen bezieht.⁸⁹³ Ferner weist Brütsch auf die Unzulänglichkeit von Fokalisierungsmodellen allgemein hin, und schlägt ein eigenes Modell vor, das sich besser für die Analyse von Innenweltdarstellungen eignen würde.⁸⁹⁴ Das Brütsch-Modell ergibt, dass sich insbesondere bei Traumdarstellungen eine starke *Orientierung an dem Erleben der Figur* offenbart. Im Wesentlichen präsentiert Saslavsky das Imaginäre der Gauchos in einer vergleichbaren Weise. Da die Gauchos selbst als (Reflektor-)Figuren innerhalb ihrer dargestellten Innenwelt erscheinen, wirkt die Orientierung an dem Figurenerlebnis umso stärker. Das Innenleben der Gauchos wird hier nach außen gekehrt, d. h. sichtbar gemacht, sodass die Zuschauer*innen unmittelbar an deren Erleben teilhaben können. Durch die filmische Umsetzung des Imaginären in bewegende Bildsprache konnte sich schließlich die französische Oper *Faust* (1859) auf der argentinischen Leinwand entfalten. Dass die Darstellung das Innere der Figur ausdrückt, bedeutet allerdings nicht, dass sich innerhalb dieser erlebten Welt keine Übernahme unterschiedlicher Figurenperspektiven ergeben. Es handelt sich also bei Saslavsky nicht um eine „subjektive Kamera“ oder einem einzigen „Point of view“⁸⁹⁵, welche die Sicht auf das Geschehen wesentlich stärker einschränken würde.

Um das Außergewöhnliche dieses intermedialen Imaginären nachvollziehen zu können, wird zudem ein kurzer Einblick in die Darstellungsgeschichte des Imaginären bzw. der traumhaften Zustände innerhalb der Künste gewährt. Kreuzer hat bei ihrer Untersuchung von Traumdarstellungen innerhalb der bildenden Kunst im Zusammenhang mit Stefan Niessens Monographie zu *Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung* (1993)⁸⁹⁶ hervorgehoben, dass Träume als Freistätte glaubwürdiger Subjektivität fungieren würden⁸⁹⁷. Gleich darauf

⁸⁹² Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 262.

⁸⁹³ Vgl. Akimoto, Taisuke: *Narrative structure in the mind: Translating Genette's narrative discourse theory into a cognitive system*. (Vol. 58). 2019, S. 342-350. Bayazit, Kumsal: *Elsevier B.V. ScienceDirect. Cognitive Systems Research* (Stand: 2021) <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1389041719304656>. [12.10.2021].

⁸⁹⁴ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 283f.

⁸⁹⁵ Vgl. Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 196: „*The lady in the lake* (1947) hat in der Filmgeschichte [...] gezeigt, dass eine konsequente Übernahme des *Point of View* einer Figur weder eine überzeugende interne Fokalisierung, noch ein abwechslungsreiches filmisches Erzählen ermöglicht und außerdem den technischen Möglichkeiten des filmischen Mediums nicht entspricht.“

⁸⁹⁶ Stefan, Niessen: *Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung*. Königshausen & Neumann. Würzburg 1993.

⁸⁹⁷ Vgl. Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 144.

bekräftigt sie, dass „Traumdarstellungen und traumhafte Inszenierungen generalisierend als Orte freier Kombinatorik und antimimetischer Kreativität verstanden werden [können]“⁸⁹⁸. So wird u. a. auf die Freiheit des Filmemachers bzw. der Filmemacherin, besonders bei der künstlerischen Gestaltung eines (Alp)Traums, hingewiesen. Vor diesem Hintergrund und in Anbetracht der Gestaltungsfreiheit beim Inszenieren des *Traumhaften* wirkt Kreuzers Ergebnis zum Ende ihrer Analyse des *traumhaften* Erzählens, bezogen auf die bildenden Künste, umso erstaunlicher:

„Bei den ikonographischen Darstellungen handelt es sich bis in die Neuzeit hinein um konventionalisierte, allgemeine Darstellungsformen, für die individuelles Erleben, Innerlichkeit und Subjektivität authentischer Traumerfahrungen noch nicht bedeutsam sind.“⁸⁹⁹

Während „Innerlichkeit und Subjektivität authentischer Traumerfahrungen“⁹⁰⁰ offenbar lange nicht im Fokus der bildenden Künste stand, hat sich der (Alp)Traum („*songes agréables*“ und „*songes funestes*“⁹⁰¹) angesichts der Entstehungsgeschichte der Oper bald und in bedeutsamer Weise manifestiert. Nach Erkenntnissen der deutschen Musikwissenschaftlerin Dorothea Redepenning und des Literaturwissenschaftlers La Salvia erfuhr der (Alp)Traum bereits im Frankreich des 17. Jahrhunderts seine erste musikalische Markierung mit dem Einsatz von Flöten durch Jean-Baptiste Lully⁹⁰²; eine musikalische Entscheidung, an die sich selbst noch Berlioz in *La damnation de Faust* (1846) hielt, in der Mephistopheles der Figur Faust den Margareten-Traum einflößt.⁹⁰³ Berlioz' Beitrag ist zweifellos als genuin herauszustellen, denn er steht für eine elaboriertere musikalische Begleitung des Textes bzw. der musikalischen Darstellung eines (Alp)Traumes, nicht nur aufgrund eines wesentlich umfangreicheren (modernen) Orchesters, als jenes, über welches Lully im 17. Jahrhundert verfügte, sondern hinsichtlich seiner progressiven und richtungsweisenden Instrumentationslehre, die 1844 als *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (1844) das Musikverständnis der Romantik veränderte.⁹⁰⁴ Dabei wird über das

⁸⁹⁸ Ebd.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 151.

⁹⁰⁰ Vgl., ebd.

⁹⁰¹ Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Operträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 128.

⁹⁰² Vgl., ebd.

⁹⁰³ Vgl., ebd.

⁹⁰⁴ Vgl. Rij, Inge van: *The Other Worlds of Hector Berlioz*. Cambridge University Press. Cambridge 2015, S. 127ff.

„traité“ offenkundig, dass er sein Augenmerk nach innen richtete und danach trachtete, das Innenleben, sowie das Übernatürliche, das Wunderbare und alptraumhafte Visionen mit den Instrumenten zu erfassen:

„Where the sounds of the phantasmagoria were secondary to the fantastical apparitions that they accompanied, in *Symphonie fantastique* and *Lélio* the sound appear to emanate from the protagonist's mind, and the only visions in Berlioz's works are internal ones. [...] Berlioz heightens the sense of the internality of the ghostly visions. He stimulates in his listeners the memory of the event, causing each listener to experience it exclusively through his or her own thought rather than through the outer eyes. [...] it is the process of internal visualisation itself which is seen as key to instrumental music, whether or not that music has programmatic text specified by the composer.“⁹⁰⁵

Die interne Visualisierung („internal visualisation“⁹⁰⁶) bzw. Traumszene aus *La damnation de Faust* (1845/46) ist in ihrer Länge zwar wesentlich kürzer als diejenige aus Lullys *Atys* (1676), wengleich hier auf ähnliche Weise eine Perspektivierung erreicht wird: auch hier verweilt der Held schlafend auf der Bühne, während sein Unbewusstes ins Zentrum des Operngeschehens rückt und sich ausdehnt, erkennbar durch überirdische bzw. traumhafte Wesen (Sylphen und Gnome)⁹⁰⁷, die sich um den Schlafenden bewegen bis dieser aufwacht. Vor allem im Vergleich mit der kurz anhaltenden Margareten-Erscheinung im 1. Akt in dem etwa 13 Jahre später erscheinenden *Faust* (1859) von Gounod, erhebt sich Berlioz' (Alp)Traumdarstellung. Dabei erhielt Gounod, angesichts der Bearbeitung von Goethes *Faust I* (1808), den Walpurgisnachtstraum und hat es dennoch lediglich bei einer Walpurgisnacht-Komposition im Rahmen seiner Oper belassen.⁹⁰⁸ Gounod hätte zudem die von Goethe beabsichtigte Musikästhetik des Walpurgisnachtstraums erkennen, übernehmen oder ausbauen können, da sich diese beim *Faust I* (1808) manifestiert:

„Der erste Teil des ‚Faust‘ erweist sich als synthetisierende Gelenkstelle für Goethes frühe und späte Ästhetik des Musiktheaters. [...] Indem Goethe im ersten Teil auf semantisch in hohem Maße prädefinierte Formen des Musiktheaters zurückgreift [...] überträgt er eine der zentralen

⁹⁰⁵ Ebd., S. 143, 145 und 163.

⁹⁰⁶ Ebd.

⁹⁰⁷ Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 122.

⁹⁰⁸ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Faust* (Stand: 2021) [https://www.operaguide.ch/operas/faust+\(margarethe\)/libretto/fr](https://www.operaguide.ch/operas/faust+(margarethe)/libretto/fr) [03.10.2021].

Verfahrensweisen von Librettisten und insbesondere von Opernkomponisten in die Textur des Dramas [...]. Der erste Teil der Faustdichtung lässt sich am besten mit der Form eines Singspiels beschreiben, in dem Gesang und Deklamation alternieren. [...] Es ist schließlich gerade der chronisch unterschätzte ‚Walpurgisnachtstraum‘, in dem die verschiedenen Tendenzen zusammenlaufen: Der ‚Walpurgisnachtstraum‘ entfernt sich als die einzige durchgesungene Szene des ersten Teils (von Gretchens Gesängen am Spinnrad und im Zwinger abgesehen) besonders weit von dem alternierenden Singspielprinzip.⁹⁰⁹

Obschon Berlioz ebenfalls den Walpurgisnachtstraum umging, entgegnete er zumindest mit zwei Träumen, die er jeweils einer seiner Hauptfiguren musikalisch zuschrieb: einen Faust-Traum und einen Margareten-Traum. Seine musikalisch umgesetzten inneren Visionen ließen zwar neue Wege in der Komposition erahnen, die zu seiner Zeit allerdings kaum verstanden wurden, indes er diesem musikalischen Instinkt nicht mehr bzw. nur in einer geringen Opern-Anzahl Ausdruck verlieh.⁹¹⁰ Redepening zufolge verschwanden außerdem die musikalischen Erkennungszeichen bzw. Markierungen des (Alp)Traumes, da das Aufkommen eines deutschen Operntypus vorsah, die Grenzen zwischen Realität und Fantasiewelt verschwimmen zu lassen. In der Hinsicht soll das Opernwesen außerdem von der literarischen Romantik beeinflusst worden sein⁹¹¹, dort wo Traum- und Wachwelt sich zu verschmelzen schienen. Zudem zeigten sich Vertreter*innen und Verfechter*innen der Musik zunehmend entschiedener, sich gegenüber dem Text emanzipieren zu wollen und beharrten darauf, sie als autonome Kunstform wahrzunehmen und zu entwickeln⁹¹², sodass *markierte* (Alp)Träume allmählich von der Bühne verschwanden. Für die Darstellung des (Alp)Traumhaften, des Wunderbaren oder des Numinosen wurde nunmehr das gesamte Orchester beansprucht, wonach es unabhängig von der Textvorlage galt, sich auf die Gestaltungsmöglichkeiten der Musik zu konzentrieren und gegebenenfalls eine imaginäre Welt musikalisch zu evozieren – einer der Grundpfeiler für die Entstehung des Gesamtkunstwerks Wagners. Schließlich ebnete

⁹⁰⁹ Hartmann, Tina; Heinzle, Joachim; Müller, Klaus-Detlef (Hrsg.): *Goethes Musiktheater* (Band 105). Max Niemeyer Verlag. Tübingen 2004, S. 541f.

⁹¹⁰ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 414f.

⁹¹¹ Vgl. Redepening, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 128.

⁹¹² Vgl., ebd., S. 128f.

dies den Weg für Wagners (alp)traumhafte Opern.⁹¹³ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, inwiefern das Onirische im Rahmen des Musiktheaters des 19. Jahrhunderts zu einer maßgebenden Komponente, die auch ohne Markierung auskommen kann, erhoben wird. So betrachtet, hatte die Oper angesichts der Gestaltung des (Alp)Traums bzw. des (Alp)Traumhaften und bezüglich einer nachrückenden neuen autonomen Musikform und modernen Instrumentation, dem audiovisuellen Medium einiges vorausgelebt. Bezeichnenderweise sind keine *Opernfilm*-Beispiele oder opernbezogene Filme bekannt geworden, die das Imaginäre bzw. onirische Zustände einer konkreten (Opern)Figur explizit bearbeitet, markiert oder filmisch herausgestellt haben. Ausnahmefälle sind dann anzutreffen, wenn sich ein Film auf eine Oper bezieht, in dessen Diegese (Alp)Träume, Imaginäres oder onirische Zustände bereits eingebettet sind, wie am Beispiel *Faust* (1859) noch gezeigt wird. Als hierzu passendes, weil verwandtes filmisches Beispiel wäre höchstens noch *La Souriante Madame Beudet* (1923) zu nennen, der bis heute immer noch verkannten französischen Regisseurin Germaine Dulac, die hier opernhafte *Faust*-Motive als innere Vorstellungsbilder ihrer Filmfiguren veranschaulicht hat.

Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer hat in seiner *Theorie des Films* (1960) darauf hingewiesen, der Film habe mit *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) „die wirkliche Welt zugunsten einer imaginären preisgegeben“⁹¹⁴. Auffallend ist dabei, dass diese imaginäre und doch als „real“ behauptete Welt des (deutschen) Experimentalfilms vorwiegend mit einer bühnenbildähnlichen Ästhetik vermittelt wurde. Die Theater-Ästhetik dieser Filme bewirkt, dass man sie einerseits klar von der außertextlichen Realität unterscheiden kann, andererseits werden sie als „real“ angenommen, da sich die Figuren dazu entsprechend *normal* verhalten, indes sie allerhöchstens als „autonome Traumdarstellungen“⁹¹⁵, d. h. ohne Markierung, identifiziert werden könnten. Aus diesem Grund lässt sich die ästhetische Darstellung des Imaginären eines*er Protagonist*in kaum vor der bühnenbildlastigen Ästhetik und

⁹¹³ Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 126f. Vgl. Samaké, Abdoulaye: *Liebesträume in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Erzählliteratur des 12. und 15. Jahrhunderts*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2020, S. 137.

⁹¹⁴ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films* [engl.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. (3. Band). Oxford University Press. New York 1960, S. 123.

⁹¹⁵ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 210: „Autonome Traumdarstellungen stellen den Sonderfall dar, dass [sic!] sie – möglicherweise – Innenwelten zeigen, ohne dass diese eine diegetisch eindeutige Einbettung in einen übergeordneten Erzählzusammenhang aufweisen.“

Theatralität der Filme abheben – hätte man sich hier dazu entschieden die Bilder einer „realen“ Welt als Innenwelt dagegen zu setzen, wären die verschiedenen Welten besser voneinander abzugrenzen. Mit anderen Worten ausgedrückt, das subjektiv Imaginäre wird im Experimentalfilm zwar visualisiert, wenngleich nur kurz eingeblendet. Zudem lässt sich diese Ästhetik kaum von dem bühnenbildähnlichen Hintergrund der „realen“ Wachwelt differenzieren. Beispielsweise flackern Margaretes Halluzinationen während ihrer Gefangenschaft in Murnaus filmischer *Faust*-Adaptation von 1926 lediglich flüchtig auf oder erscheinen kurzlebig als Erinnerungsbilder, indes sich das Imaginierte allerdings nicht als alternative Welt etabliert oder ausdehnt. Dies ist u. a. auch darauf zurückzuführen, dass Goethe für jene Kerkerszene auch nicht vorgesehen hat, Margaretes Halluzination als alternative Welt auszugestalten.

Diesen Feststellungen folgt die Frage nach der filmischen Umsetzung des Imaginären einer Figur oder nach der konsequenten Audiovisualisierung des Innenlebens von Figuren in speziell opernbezogenen Filmen. Während dem Film von Beginn an eine Fokalisierung auf der theoretischen Ebene zugesprochen wird, ist ab der Markierung (alp)traumhafter Zustände eine spezielle Fokalisierung bzw. Perspektivierung zu identifizieren, die in Relation steht zum Innenleben der Figur und die sich derart darauf konzentriert, dass „ein grundsätzlicher Einklang mit der Figur automatisch gegeben [ist].“⁹¹⁶ Durch das „Traum-Ich“ fühlt man sich sozusagen durch das Geschehen gelenkt, ob nun durch Introspektion in das Innere der Figur oder durch Übernahme der perzeptiven Perspektive.⁹¹⁷ Die Annahme dieses *traumhaften* Zustands, ist im Film früh konventionalisiert worden.⁹¹⁸ So lassen sich bereits an frühen Filmbeispielen von Méliès oder Porter onirische Darstellungen festmachen, die den Traumzustand mit Hilfe eines „Traum-Ichs“ vermitteln. Doch die Konzentration auf die filmische Darstellung des Innenlebens entfaltet erst eine reifere Ästhetik durch die *Begeisterung* der Surrealisten für die „Nachtseite der Psyche“⁹¹⁹ und ihrer Gewissheit, dass das (Un)Bewusste unergründlich sei; folglich rückte u. a. die Darstellung des (Alp)Traums in den Vordergrund ihrer Kunst.⁹²⁰ Allerdings werden die Zuschauer*innen durch die Umsetzung

⁹¹⁶ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 279.

⁹¹⁷ Vgl., ebd., S. 278f.

⁹¹⁸ Vgl., ebd.

⁹¹⁹ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 144.

⁹²⁰ Vgl., ebd.: „Für die Surrealisten stellt das Wissen über das Unbewusste und die sogenannte ‚Nachtseite der Psyche‘ schließlich gar eine Voraussetzung für ihre Hochschätzung des psychischen Traummechanismus dar.“

der „autonomen Traumdarstellung“ der Surrealist*innen meistens vor die unlösbare Aufgabe gestellt, zwischen Wach- und Traumwelt zu unterscheiden, da häufig auf Markierungen bzw. einer Traumauflösung oder auf das „Traum-Ich“ verzichtet wurde.⁹²¹ Zu konstatieren ist, dass selbst die fruchtbare Zeit des Surrealismus und die ihm designierte „autonome Traumdarstellung“, dem Imaginären einer einzelnen Figur kaum eine Möglichkeit gegeben hat, sich explizit zur Schau zu stellen. Kracauer, der in den 60er Jahren seine Theorien und Überzeugungen hinsichtlich der „realistische[n] Tendenz“⁹²² des Films offenlegte, musste einräumen, der Film sei „besser als die anderen darstellerischen Medien zur Sichtbarmachung des Imaginären“⁹²³ geeignet.⁹²⁴ Entsprechend muss er stets den Unterschied zwischen Wach- und Traumwelt mitbedacht haben. Allerdings hat er seinen Fokus nicht auf die Innenweltdarstellung gerichtet oder die Entwicklung des „Traum-Ichs“ herausgearbeitet.⁹²⁵

Im Zuge der dadaistischen bzw. surrealistischen Bewegung, die in Argentinien kaum Anhänger*innen gefunden hatte⁹²⁶, und in Anbetracht der argentinischen Filmgeschichte und ihrer zaghaften filmischen Umsetzung des Imaginären, stellt der argentinische Stummfilm *El Fausto (Criollo)* (1922) eine Ausnahme dar, da er auf die Innenwelt seiner Filmfiguren differenziert einging. Diesen Film dem Genre „Cinema-Poema“ zuzuordnen, wie es Mafud von der zeitgenössischen Presse übernommen und vorgeschlagen hat⁹²⁷, ist auffällig; bedenkt man, dass der Foto- und Film-Künstler Man Ray erst ab 1923 dadaistische bzw. surrealistische Filme in Paris produzierte, von denen erst *Emak Bakia* (1926) offiziell als „cinépoème“ titulierte wurde. Wenngleich Rays Filmwerke unterschiedlich konzipiert, d. h. durch die sogenannte „Rayographie“⁹²⁸ von Licht- und Schattenspielen gekennzeichnet sind, haben sie, im direkten

⁹²¹ Ebd., S. 210.

⁹²² Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. [engl.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. (3. Band). Oxford University Press. New York [1960] 2019, S. 61.

⁹²³ Ebd., S. 122.

⁹²⁴ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 119: „Kracauers Realismustheorie ist [...] flexibel genug, auch der Darstellung des Subjektiven und Irrealen unter bestimmten Bedingungen und in bestimmten Formen filmische Qualitäten zuzugestehen. Dies ändert jedoch nichts an seiner Grundhaltung: Das Medium Film ist primär am Materiellen, Dinglichen, äußerlich Sichtbaren interessiert. Deshalb entspricht es auch eher seinen Grundeigenschaften, das Augenmerk nicht direkt ins Innere einer Figur zu richten [...]“

⁹²⁵ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 119.

⁹²⁶ Vgl. Ades, Dawn: „Surrealism in Latin America“, in: Hopkins, David (Hrsg.): *A companion to Dada and Surrealism*. John Wiley & Sons Verlag. Hoboken 2016, S. 180: „By the late 1920s, at the same time that *Que* had its short-lived and largely unnoticed moment in Argentina, Surrealism had already come to the notice of established journals which provided an important conduit within the continent [Latin America] for new ideas without having a specific affiliation.“

⁹²⁷ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411f.

⁹²⁸ Vgl. Hadda, Sarah: *Der Schnitt als Denkfigur des Surrealismus*. Transkript Verlag. Bielefeld 2019, S. 133: „Die vom Künstler selbst so bezeichnete ‚Rayographie‘ (auch Rayogramm genannt) geht auf eine zufällige

Vergleich mit der „Martínez y Gunche“-Filmproduktion, das Gedicht bzw. das Poème als Inspirationsquelle gemeinsam. Zudem spielt bei ihnen die Darstellung des Imaginären mindestens eine ebenso bedeutende Rolle:

„Así, a medida que el relato de El Pollo avanza, la figura de los interlocutores va apareciendo en la pantalla ‚close-up‘ y la descripción se representa en escenas que se funden en las anteriores, mostrando alternativamente lo que El Pollo viera y lo que Laguna se imagina a través de las palabras del ‚cuñao‘.“⁹²⁹

Während bei Martínez und Gunche eine deutliche Referenz auf eine fiktive Innenwelt vorliegt, da eine von Laguna imaginierte Welt offenbar sichtbar wurde, zählt für Ray nur „der poetische Gebrauch von [...] Bildern, die innerhalb der Vorstellungskraft, der Imagination liegen.“⁹³⁰ So ist zu konstatieren, dass sie fast zeitgleich die Idee verfolgten Innenweltdarstellungen im Rahmen ihrer Kunst zu gestalten, wenngleich sich Ray dabei noch stärker von der Außenwelt zu distanzieren gedachte, da nach ihm seine Bilder in „keiner direkten Beziehung mit der Welt“⁹³¹ zu stehen hatten.

Vor dem Hintergrund dieses Exkurses zur Darstellung des subjektiven Innenlebens bzw. eines (fiktiven) Imaginären ist es grundsätzlich vorstellbar, einen Film über eine konsequente Übernahme der Figurenperspektive bzw. Fokalisierung audiovisuell zu erleben. So lässt sich auch jegliche Erzählung innerhalb eines Films aus der Perspektive einer Figur erzählen, ohne dass eine „subjektive Kamera“⁹³² eingesetzt werden muss. Für die Darstellung des Imaginären einer Figur ist es ebenfalls nicht notwendig, auf diese spezifische Technik zu rekurren. So kann beispielsweise eine (Alp)Traumdarstellung mit Hilfe von Überblende-Markierungen „als Binnengeschichte[n] in eine[m] größeren Erzählkontext eingebettet sein“⁹³³, ohne dass eine „subjektive Kamera“ zum Einsatz kommen muss. In jedem Fall handelt es sich bei der Verfilmung von Del Campos Text, um „diegetisch eigenständige *possible*

‚Entdeckung‘ in der Dunkelkammer zurück. Nach Man Rays eigener Erzählung muss ein unbelichtetes Blatt unter die belichteten, herkömmlich aufgenommenen Fotografien geraten sein, die er wie üblich entwickelte.“

⁹²⁹ Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411.

⁹³⁰ Vgl. Hadda, Sarah: *Der Schnitt als Denkfigur des Surrealismus*. Transkript Verlag. Bielefeld 2019, S. 141.

⁹³¹ Vgl., ebd.

⁹³² Vgl. Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 61 und 197.

⁹³³ Ebd.

*worlds*⁹³⁴, die als Innensichten gekennzeichnet sind.⁹³⁵ Entlehnt ist diese filmische traumhafte Umsetzung den Texten Del Campos selbst, wie das *Bild im Bild* bzw. die „Traumblase“⁹³⁶ der Druckgraphik des Buchcovers von *Fausto* (1866) verrät (s.A. Abb. 7).⁹³⁷ Strenggenommen oder paradoxerweise ermöglicht gerade die Auslassung einer „subjektiven Kamera“ das Erscheinen des Imaginierenden oder Träumenden im Rahmen seiner imaginierten bzw. erträumten Welt. Diese erhöhte Konzentration auf die Hauptfigur würde es den Zuschauer*innen erleichtern, sich mit den Protagonist*innen zu identifizieren⁹³⁸, und sogar für eine Sympathiesteuerung sorgen.⁹³⁹ Und eben zu dieser Form der filmischen intermedialen Erzählweise scheint der argentinische Filmregisseur Saslavsky fest entschlossen gewesen zu sein. Am Ende seiner Filmkarriere, bei seiner filmischen Adaptation des *Fausto* (1866), kehrte er mit Hilfe technischer Markierung nicht nur das subjektiv Imaginäre der Filmfigur Laguna nach außen und machte diese sichtbar, sondern ließ die Figur zusätzlich innerhalb seiner imaginierten Opernhandlung erscheinen:

„[...] me divirtió imaginar cómo podría mostrarse en cine lo que un gaucho imaginaba de una historia de diablos y amores a través del relato de otro.“⁹⁴⁰

„[Laguna:] [...] y me parece también, el Fausto joven soy yo, que yo soy aquel gusano que se volvió mariposa.“⁹⁴¹

Obgleich diese Laguna-Perspektive filmtechnisch mit einer einfachen Überblende deutlich markiert wird und Saslavsky insbesondere die „imaginación“ des Gaucho Laguna bereits im Vorfeld hervorgehoben hat, scheinen sich die Journalisten*innen der zeitgenössischen Presse bei der Deutung der Markierung uneins gewesen zu sein. So berichtet beispielsweise die Zeitung *La Nación* im Juni 1979 davon, dass Laguna träumen würde.⁹⁴² Dagegen identifiziert

⁹³⁴ Ebd.

⁹³⁵ Vgl., ebd.

⁹³⁶ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 151.

⁹³⁷ Vgl. Del Campo, Estanislao: *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo, en la representación de esta ópera*. Imp. Buenos Aires, Calle de Moreno. Buenos Aires 1866.

⁹³⁸ Vgl. Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 197.

⁹³⁹ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 281.

⁹⁴⁰ Vgl. H. F.: „Fausto, según Saslavsky“, in: *Clarín* (25.06.1979).

⁹⁴¹ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:15:49 - 00:15:58.

⁹⁴² Vgl. O. V.: „En un overo rosao...“, in: *La Nación* (26.06.1979), S. k. A.: „El personaje Laguna está a cargo de Claudio García Satur, que también encarna al doctor Fausto, cuando él sueña con el personaje de la tradición alemana, según lo que escucha de el Pollo.“

ein Journalist derselben Zeitung im Oktober 1979 Lagunas Innenweltdarstellung als „pesadilla“⁹⁴³, während andere meinen, den Ausdruck einer „imaginación“ erkannt zu haben.⁹⁴⁴ Der Uneinigkeit zum Trotz kann hier immerhin getrost auf die Verwandtheit der unterschiedlichen Deutungen der Markierung verwiesen werden, wenngleich dies auch die Unerfahrenheit der Presse gegenüber der Darstellung des Imaginären bloßstellt. Brütsch hat allerdings im Rahmen seiner Analyse von Traumdarstellungen im Film festgestellt, „dass der innere Monolog im Spielfilm bisher nicht breit und prominent in Erscheinung trat“⁹⁴⁵, sodass die unsichere Identifizierung und Differenzierung von vergleichbaren Innenwelten nicht erstaunen mag. Ferner ist hier auch herauszustellen, dass auch viele Narratologen bei der Analyse von Innenweltdarstellungen ungenau vorgegangen sind, wie Brütsch aufgezeigt hat. Mit Verwunderung stellt er fest, dass die meisten Perspektiv-Modelle „die Innenweltdarstellungen nicht gesondert berücksichtigen.“⁹⁴⁶ In Anbetracht der Skepsis oder der Vorurteile, die viele Autoren dem Film bei der Darstellung von Innenwelten bzw. mentaler Vorgänge⁹⁴⁷ entgegenbringen, mag es also nicht verwundern, wenn es auch Journalist*innen diesbezogen nicht so genau nehmen. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Vorschlag Saslavskys das gaucheske Imaginäre filmisch umsetzen zu wollen umso mehr hervorherben.⁹⁴⁸ Bei dieser zweiten filmischen Umsetzung von Del Campos *Fausto* (1866), manifestiert sich jedenfalls eine Bilder-Folge aus der subjektiven Perspektive von Gaucho-Figuren, welche die Oper Gounods als imaginäres Konstrukt (teil-)reproduziert beinhaltet. Zudem hat Saslavsky diesen Film nicht als „Cine-Poema“, sondern als „visualización cinematográfica“ bezeichnet, wodurch sich sein Film von der Stummfilmversion noch deutlicher absetzen lässt. Während überlieferte Einzelbilder des Stummfilms nahelegen, dass sich das Imaginäre Lagunas

⁹⁴³ Vgl. J. M. C.: „Otro Fausto en el cine“, in: *La Nación* (26.10.1979), S. k. A.: „La idea de que Laguna transfiera la historia de Anastasio a una pesadilla personal no deja de ser feliz, ya que de otra manera la narración sería solo el verso contrapuesto a la representación operística según la óptica del relator.“

⁹⁴⁴ Vgl. O. V.: „El Fausto Criollo“, in: *La Prensa* (26.10.1979), S. k. A.: „Mientras Anastasio va contando la historia de la ópera su amigo Laguna, llevado por la imaginación, toma el papel de Fausto [...]“

⁹⁴⁵ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 245. Vgl. Chatman, Seymour: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press. Ithaca/London 1978, S. 194f.: „The cinema uses interior monologue and stream of consciousness infrequently [...]. [...] since films *show* everything, offscreen voices in general have come to be thought obtrusive and inartistic [...]“

⁹⁴⁶ Vgl., ebd., S. 277.

⁹⁴⁷ Vgl., ebd., S. 238f. und 240: „Auf Seiten des Films ortet man [...] nicht selten auf einer ganz grundsätzlichen Ebene Probleme bei der Wiedergabe mentaler Vorgänge.“

⁹⁴⁸ Obschon Brütsch die 60er und 70er Jahre als Zeitperioden hervorhebt, in denen der „Innere Monolog“ häufiger filmisch dargestellt worden sei, macht er es nicht an konkreten Filmbeispielen fest. Vgl., ebd., S. 245: „In Art Cinema der 1960er- und 1970er-Jahre gibt es immerhin eine gewisse Häufung des Phänomens [Innere Monolog im Spielfilm].“

ästhetisch nicht von Pollos Erinnerungsbildern abgrenzte⁹⁴⁹, hat Saslavsky deutlich zwischen Pollos „visualización verdadera“⁹⁵⁰ und Lagunas „visualización imaginada“⁹⁵¹ unterschieden und diese Unterscheidung auf der filmischen, ästhetischen Ebene sichtbar gemacht.

Saslavskys Entscheidung ist für den Rezeptionsästhetischen Aspekt fundamental, da sich die Oper *Faust* (1859) und ihre filmische Übersetzung je nach Figurenperspektive von Pollo und/oder Laguna anders wiedergibt. Während Pollo die Oper tatsächlich besucht hat und mit Hilfe seines Erinnerungsvermögens in der Lage ist, diese abzurufen bzw. zu erzählen, kann Laguna sich die Operngeschichte einerseits *nur* in eingeschränkter Weise vorstellen, da er die Oper nie besucht hat, andererseits ist er so nicht an die Operndarstellung gebunden und kann sich diese mit der Freiheit seiner Gedanken ausmalen. D. h., er kann sich die Oper lediglich mit dem Erfahrungshorizont eines Gauchos vor Augen führen; dabei verlässt er sich auf sein „image mentale“. So klärt sich auch, weshalb die filmische Umsetzung der Perspektive Pollos aus opernbezogenen Erinnerungsbildern besteht, während es sich bei Laguna um Bilder handelt, die seine reine kreative Vorstellungskraft darstellen, welche in seinem ländlichen Umfeld wurzelt. Da sich Saslavsky vor allem auf die Verfilmung von Lagunas Imaginären konzentriert hat, kommt die Oper nur durch die ihr widerfahrende doppelte „Traducción“ – der Nacherzählung als *Übersetzung* folgt das Imaginäre als *Übersetzung* (s.A. Abb. 6.1 und 6.2 und a) Sequenzprotokoll)⁹⁵² – zur Geltung, und setzt einen *kreativen* Prozess voraus, den der Gaucho offenbar ohne Schwierigkeiten zu meistern weiß; so wird die Oper gezwungenermaßen *repräsentiert* bzw. *reinszeniert* und erlangt u. a. medialbedingt einen neuen und vor allem gauchesken Ausdruck auf einer zweiten metadiegetischen Ebene, die das Gedicht allein nicht visualisieren konnte. Lediglich innerhalb Lagunas metadiegetischen Erzählung erscheinen die Figuren als hybride Gestalten. An ihnen ist die Vermengung zwischen Charakteristiken der Opernfiguren und die der Gauchos zu erkennen. Dies äußert sich beispielsweise durch die stereotype Gauchokleidung, die meistens aus Hut („Sombrero“), Schal („Pañuelo“), „Poncho“, eine Art Stoffwindel („Chiripá“), eine weite Stoffhose

⁹⁴⁹ Vgl. O. V.: „Fausto’ de Martínez y Gunche“, in: *Excelsior* (31.05.1922), S. 15.

⁹⁵⁰ Vgl. Saslavsky, Luis: *El „Fausto“ de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978, S. 5f.

⁹⁵¹ Vgl., ebd., S. 6.

⁹⁵² Vgl. Roland Spiller: „Traducir y Soñar: La creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 111 und 124. Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 243.

(„Calzoncillo“) und Stiefel („Bota“) besteht, die in diesem Fall einen *verjüngten* Gelehrten namens Fausto-Laguna bekleiden, der sich auf die Suche nach der Margarita begibt.⁹⁵³

Zudem offenbart sich dieser Ausdruck als „radikale Imagination“⁹⁵⁴ im Sinne Castoriadis. Denn gerade ihr kreativer Aspekt, d. h. der ihr von Castoriadis zugeschriebenen Kapazität der (Neu)Schöpfung, lässt die Oper in diesem Film konsequenterweise verändert erscheinen und zielt auf eine neue Filmbezeichnung als *Opernfilm* ab. In Zusammenhang mit dieser Form der Imagination hat Castoriadis unermüdlich auf die Kraft des „gesellschaftlich-geschichtlichen Imaginären“⁹⁵⁵ hingewiesen, sodass es weniger verwunderlich erscheinen dürfte, in einem Land, das sich vorwiegend an Frankreich kulturpolitisch orientierte, eine französische Oper, oder zumindest Elemente von ihr, in einem argentinischen Film vorzufinden. Hier haben sich argentinische Traditionen mit der Opernerzählstruktur des *Faust* (1859) dergestalt verzahnt, dass der Film sich zu einer autonomen Kunstform erhebt. Gounods Oper kann sich erst über ein fiktives „imaginario criollista“ entfalten, welches darüber hinaus als Verbindungsglied der argentinischen und französischen Kultur und gleichzeitig als Schmelztiegel mehrerer Kulturen fungiert. Betrachtet aus der Perspektive Castoriadis, erhebt sich der französische *Faust* (1859) hier nicht nur als eine neu-gedachte und -wahrgenommene Oper, sondern wird zeitgleich bedingt von dem gesellschaftlichen Imaginären Argentiniers.

Ausgehend von Del Campos Text, hat die Figur Pollo die Oper Gounods als ein Wunder oder zumindest als „begrenzt wunderbares“⁹⁵⁶ wahrgenommen, was die Wahrscheinlichkeit potenziert, die Innenwelt bzw. die Imagination des Protagonisten bei einer filmischen Umsetzung inszenieren zu wollen. Pollos Erlebnis des Wunderbaren im Del Campo-Gedicht erklärt sich durch Kreuzers Beobachtung derzufolge die „Analogien zwischen dem fiktionalen Wunderbaren und den psychologischen Definitionen von Bizarrheiten [...] auf dem Prinzip von Abweichungen und Inkompatibilitäten im Vergleich zur ‚Normalität‘ der (Erfahrungs-)Wirklichkeit“⁹⁵⁷ basieren. Da nun Pollo offenkundig die Oper zum ersten Mal

⁹⁵³ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:17:45; 00:35:52.

⁹⁵⁴ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 297: „Da [...] die radikale Imagination des menschlichen Einzelwesens und das instituierende gesellschaftliche Imaginäre *schöpfen* – und zwar *ex nihilo*, muss das, was sie schöpfen, ein Nichtsein, bestenfalls Fiktionen und Illusionen, sein. Das ist natürlich eine Nichtlösung, da auch Fiktionen und Illusionen *existieren*.“

⁹⁵⁵ Vgl., ebd.

⁹⁵⁶ Vgl. Kreuzer, Stefanie; Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2018, S. 12.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 13.

besucht hat und diese sich ihm, durch ihre Kapazität, eine alternative fiktive Welt zu evozieren, als Wunder bzw. Bizarrheit präsentierte, steht dieses Opernerlebnis außerhalb seiner „Normalität“; *Faust* (1859) konnte er also ausschließlich als Wunder wahrnehmen, zumal er aus dem Blickwinkel eines „mundo rural“⁹⁵⁸ darauf schaute, wodurch auch seine Irritation nachvollziehbar wird. Pollo war von den Effekten der *Faust* Oper (1859) offenbar so überwältigt und hat einen derartigen Opersog erfahren, dass er unmöglich zwischen Realität und fiktivem Bühnengeschehen hätte unterscheiden können.⁹⁵⁹ Zudem wohnt den Ereignissen aus denen der *Faust*-Stoff seine (magische) Kraft bezieht ohnehin ein Zauber inne: „Yo no sé qué brujería / Misto, mágica o polvito / Le echó el diablo y ... / ¡Dios bendito! / ¡Quién demonios lo creería! ¿Nunca ha visto usté a un gusano / Volverse una mariposa? / Pues allí la mesma cosa / Le pasó al Dotor, paisano.“⁹⁶⁰ Die Verwirrung, die Pollo hier zu spüren vermochte, und der verunsicherte Zustand, in dem er sich befand, deckt sich in erstaunlichem Maße mit der Art und Weise der menschlichen Reaktionen, bei der Begegnung mit „Wunderbarem“ bzw. Numinosem im Rahmen außertextlicher Realitäten.⁹⁶¹ Zudem lebt dieser gaucheske Text und seine Parodie von der Verwechslung zwischen einer realen Welt und einer fiktiven Bühnenwelt, die in diesem Fall, insbesondere die wunderbaren Elemente der *Faust*-Welt aufzieht. Entsprechend paradigmatisch erscheint das Phänomen des Wunderbaren in Del Campos Text im Kontext der lateinamerikanischen Literatur bzw. Kultur, worauf u. a. Carpentier mit seiner Definition von „real maravilloso“ hinwies.⁹⁶² Während im Text deutlich wird, dass für Pollo die Grenzen zwischen Realem und Wunderbarem verwischen, stellt sich dieser Effekt nicht in derselben Form innerhalb von Saslavskys Film ein. Das liegt u. a. daran, dass die Kamera nicht die aus dem Gedicht vor Fantasie ausufernde Perspektive Pollos annimmt. Stattdessen gibt der Film eine „real“ anmutende, obgleich erinnerte Welt Don Pollos pseudohistorisch wieder, in der er sich nicht mehr zurechtfindet

⁹⁵⁸ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 83.

⁹⁵⁹ Vgl., ebd.: „[...] Pollo refiere lo que había visto y escuchado en el ‚tiatro de Colón‘, pero sin darse cuenta ni de la ficcionalidad de la historia, ni del hecho de que ésta fuera representada en forma de una ópera.“

⁹⁶⁰ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires 1969 [1866], S. 31.

⁹⁶¹ Vgl. Kreuzer, Stefanie; Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. (Band 3). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2018, S. 13 und 17f. Vgl. Vlachos, Stavros: „Numinose in der Buch- und Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts“, in: Kreuzer, Stefanie; Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. (Band 3). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2018, S. 47: „Das Numinose ist [...] sowohl furchterregend als auch anziehend.“

⁹⁶² Vgl. Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*. Editorial Universitaria. Santiago 2019, S. 11.

und sichtbar unwohl fühlt. Das konfuse Innenleben Don Pollos hat Saslavsky offenbar nicht für umsetzungswürdig gehalten. Im Zusammenhang von filmischer Darstellung des Imaginären, äußerte Deleuze „die Konfusion stellt sich allein ‚im Kopf‘ des Betreffenden ein“⁹⁶³, indes Saslavsky diese innerliche Pollo-Konfusion allerdings nicht mit der filmischen Zeichensprache zu übersetzen vermochte. Des Weiteren zeigt sich im Text, wie die zweite Gaucho-Figur mit dem Namen Laguna, von Pollos Schilderung des Wunderbaren nicht unbeeindruckt bleibt. Im Gegenteil, da gerade für ihn jegliche realistische Vorstellung von Oper fern liegt und sein Landsmann Pollo auf die Wahrhaftigkeit seiner wundersamen Erzählung pocht, lässt dies seine zu Beginn geäußerten Zweifel zwischendurch verschwinden, sodass das Wunderbare bei ihm anfängt, seine Wirkung zu zeigen. An dieser Stelle knüpft Saslavsky an und lässt das *wirkliche* Wunderbare über Lagunas Imaginärem in Erscheinung treten. Im Filmverlauf baut sich also über Pollo eine wunderbare Erzählung auf, die in der filmischen Darstellung von Lagunas Imaginärem gipfelt, da sie eine unerwartete, kreative opernhafte Dimension einleitet, die gleichzeitig von der ländlichen Umgebung Argentiniens schöpft. Das bedeutet auch, dass Laguna als anwesender Zuhörer der Oper(nach)erzählung sich das eigentliche Operngeschehen ausschließlich in einer gesteigerten Form des Wunderbaren vorstellen kann; das Wunderbare erfährt hier also eine deutliche Überreizung, bedenkt man, dass Goethes textliche Grundlage ohnehin aus wunderbaren Elementen respektive „gesellschaftlich imaginären Bedeutungen“⁹⁶⁴ speist.⁹⁶⁵ Nun, da für Laguna *Faust* (1859) nicht unmittelbar als Opernschauspiel nachvollziehbar ist, kann er nur auf seine Kreativität zurückgreifen, um sich ein Bild von der Oper(nach)erzählung und dem fiktivimmanenten Wunderbaren zu machen; so entsteht seine hybride Vorstellung, die den Film, im Gegensatz zum Gedicht, ausmacht. Das Wunderbare, welches dem *Faust*-Text als dem „wunderbare[n] Buch“⁹⁶⁶ förmlich entspringt, wird durch die Lyrik Del Campos zusätzlich aufgewertet und stärker noch als in der Oper, erhoben, und von Saslavsky dankbar angenommen und adaptiert. Beispielsweise wird für den Aufbau des Wunderbaren die Textstelle hervorgehoben, in der Mephistopheles das erste Mal im Bühnengeschehen urplötzlich auftaucht, woraufhin Laguna noch seine Zweifel äußert.

⁹⁶³ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 96.

⁹⁶⁴ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 16f. und 25ff.

⁹⁶⁵ Vgl. Mayer, Mathias: „Literatur. Die Aufklärung Fausts – zwischen Diskreditierung und Rettungsversuch“, in: Mayer, Mathias; Rohde, Carsten; Valk, Thorsten (Hrsg.): *Faust-Handbuch*. Springer-Verlag. Stuttgart 2018, S. 146.

⁹⁶⁶ Vgl., ebd., S. 164.

Während die *Teufelsfigur* hier fraglos als wundersames Wesen angenommen wird, attribuiert Don Pollo der „Rubia“ (Margarete) wundersame Eigenschaften, so dass sie auch *übernatürlich* wirkt. Durch ihre Beschreibung als „Inmaculada“⁹⁶⁷ wird ihr beispielweise Ähnlichkeit mit der Jungfrau Maria zugeschrieben⁹⁶⁸ – ihre Schönheit wird metaphorisch wiederholt und ihre jungfräuliche Keuschheit mit Weiß und Hellblau untermalt – sodass das Wunderbare ganz im Sinne der christlichen Tradition Geltung bekommt, wo sie bekannterweise als Heilige in Erscheinung tritt.⁹⁶⁹ Saslavsky greift diese Merkmale auf und zeigt Margarita das erste Mal in einer Großaufnahme als eine schlafende Gestalt, wodurch er zusätzlich ihre Unschuld betonte.⁹⁷⁰ Lagnas Argwohn setzt allerdings wieder ein, als er aufnimmt, dass Fausto eine Verjüngung erfahren hätte, das ipso facto bei ihm nicht weniger wunderlich (nach)wirkt. Pollos Erzählung schwankt so für den Rezipienten umso mehr zwischen real und nicht-real. Solche, so wie unzählige weitere fiktivimmanente, opernbezogene Textbeispiele, stellen das Wunderbare des *Faust* (1859) umso nachdrücklicher zur Schau. Auf dieses Imaginäre bzw. dieses Wunderbare hat Saslavsky sein Augenmerk gerichtet und darin ein Potential gesehen, wengleich er jenes gesteigerte *Wunderbare* vor allem über die Figur Lagnas zum Ausdruck brachte und nicht etwa über die Figur Pollo, wie bei Del Campo.

Im Laufe seiner internationalen Filmkarriere hatte sich Saslavsky allerdings relativ selten so konsequent mit der Darstellung des Imaginären aus der Perspektive einer Filmfigur auseinandergesetzt. Und wenn, dann waren es vorwiegend Erinnerungsbilder, wie sie im Film *Vidalita* (1949) prominent zum Ausdruck kommen. Auf *Vidalita* (1949) folgte sein erster europäischer Film *La corona negra* (1951), welcher eines der anderen Filmbeispiele ist, in denen er sich darin übte, das Imaginäre zum Vorschein zu bringen. Die spanisch/französische Filmproduktion basiert bezeichnenderweise auf einem „Argumento“ Jean Cocteaus und wird mit einer (Alp)Traumsequenz eröffnet. Offenbar fühlte sich Saslavsky der Größe Cocteaus und

⁹⁶⁷ Vgl. Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S. A. Buenos Aires 1969 [1866], S. 30. Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:14:31 – 00:14:49: „Aahh!, Don Laguna, si viera: que ‚Rubia‘, créamelo! Creí que estaba viendo yo alguna virgen de cera. Blanca como una cuajada y blanco su camión. [...], si aquello era mirar a la *Inmaculada*.“

⁹⁶⁸ Vgl. Del Campo, Estanislao: „Fausto“, in: Bunge, Carlos O. (Hrsg.): *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. La Cultura Argentina. Buenos Aires 1917 [1866]. University of Toronto 1969, Kapitel II, S. 312f. Vgl. Kahle, Brewster; Bailey, Jefferson: Internet Archive (Stand: 2005) <https://archive.org/details/martnfierrrolav00hernuoft/mode/2up>. [03.06.2021].

⁹⁶⁹ Vgl. Vlachos, Stavros: „Numinosen in der Buch- und Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts“, in: Kreuzer, Stefanie; Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. (Band 3). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2018, S. 56f.

⁹⁷⁰ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:14:30.

seiner surrealen bzw. traumhaften Filmästhetik verpflichtet, da er dem Imaginären seiner Protagonistin, María Felix, einen surrealen Filmausdruck verlieh. Zudem steht dieser Film stellvertretend für Saslavskys erste Schritte als Regisseur im europäischen Raum und ermöglichte ihm darüber hinaus seine Aufnahme in ein stark umkämpftes Gebiet der Filmbranche, nämlich in Paris, wo sich bereits die „Nouvelle Vague“ über die „Cahiers du Cinéma“ ankündigte.⁹⁷¹ Dass er in Frankreich mit Filmgrößen wie beispielsweise Jeanne Moreau, Daniel Gélin oder Yves Montand drehen konnte⁹⁷², spricht für das Vertrauen, das man ihm im Anschluss an *La corona negra* (1951) im französischen Sprachraum entgegenbrachte. Umso bezeichnender, dass seine europäische Filmkarriere mit diesem Film begann, der mit einem (Alp)Traum eröffnet wird: Die zentrale Figur Mara Russell muss in *La corona negra* (1951) zunächst eine wüstenähnliche Landschaft durchqueren. Während sie zu orientalen Klängen mit einem Wüstensturm zu kämpfen hat, strecken sich Arme und Hände nach ihr, welche aus dem Wüstensand herausragen. Sogleich fliegen Geier bedrohlich über ihren Kopf und als ihr ein toter Reiter entgegenreitet, wacht sie schließlich in einer Kneipe in Marokko alkoholisiert auf; die surreal anmutenden und mit europäisch stereotypen exotischen Motiven ausgestatteten (Alp)Traumbilder der Hauptfigur wurden von Saslavsky deutlich herausgearbeitet. Die Auflösung von Russels Imaginärem steht schließlich für den Übergang zu einer Wachwelt, die sich als die dominantere herausstellt und die von da an die Filmästhetik hauptsächlich bestimmt. Doch die vom (Alp)traum etablierte Atmosphäre verfliegt nie; zudem blitzen Erinnerungsbilder der Protagonistin mit Hilfe von Ein- und Überblenden immer wieder in ihrer Wachwelt unkontrolliert auf, welche die Stimmung der (Alp)Traumwelt immer wieder aufleben lassen. Hin und wieder ersetzen die Erinnerungsbilder für einen längeren Zeitraum die Darstellung der fiktiven Wachwelt, wonach zunehmend deutlicher wird, dass es sich um eine verwirrte bzw. traumatisierte Persönlichkeit handelt. Selbst in der Filmdiegeese wird ihr explizit Amnesie diagnostiziert, indes ein traumatisierter Zustand angedeutet wird, da sie nicht über den Tod ihres ermordeten Mannes hinwegkommt. Rechnete Saslavsky hier mit der aggressiven Politik Peróns ab, die durchaus für Traumatisierungen jeglicher Art gesorgt hatte und wegen der er vorsichtshalber das Land verließ? So intensiv sich Saslavsky mit dem Innenleben seiner Protagonistin Russell

⁹⁷¹ Vgl. Bickerton, Emilie: *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*. Diaphanes Verlag. Zürich 2010.

⁹⁷² Die Reihenfolge der folgenden Filme entspricht der Reihenfolge der oben erwähnten Schauspieler*innen, die in den jeweiligen Filmen gewirkt haben: *Les Louves* (1957); *La neige était sale* (1952); *Premier mai* (1958).

auseinandergesetzt hatte, so erstaunlich ist es, dass er, während seines erweiterten europäischen Aufenthaltes und im Rahmen seiner jeweils fünf weiteren Filme, seine zum europäischen Auftakt angewandte surreale Linie nicht weiter verfolgte. Das, was seine französische Filmperiode auszeichnete, ist vielmehr seine unerschütterliche Nüchternheit, die einer von dem Krieg gezeichneten französischen Gesellschaft geschuldet ist. Hier scheint es für Saslavsky keinen Platz gegeben zu haben für die Darstellung des Imaginären einer Figur, obgleich die schwere Nachkriegszeit Frankreichs eine Grundlage für alptraumhafte Darstellungen bot.

Aufhellenderweise wird in *Vidalita* (1949) – dieser Film wurde noch kurz vor seinem europäischen Exil produziert – die Erinnerung der Hauptprotagonistin zur eigentlichen filmischen Erzählung, die durch eine einfache technische Rückblende (Analepse) markiert wird und so zum Vorschein kommt. Der gaucheske Kontext, in denen Vidalitas Erinnerungen gelegt sind, belegt Saslavskys Offenheit gegenüber dem komplexen argentinischen Gauchokosmos⁹⁷³ und lässt die Bausteine erkennen, die er u. a. auch für seinen letzten Film *El Fausto criollo* (1979) verwendete. So gesehen bediente er Elemente eines „imaginario criollista“⁹⁷⁴, die sich schon in der frühen argentinischen Filmphase abzeichneten, als sich die „literatura criollista“⁹⁷⁵ dem Ende neigte:

„A su vez, en definitiva, el ideal nacionalista que se impregna y es advertido por los agentes del circuito cinematográfico es aquel que responde al imaginario criollista, el gran productor simbólico de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. [...] con el declive de la literatura criollista hacia 1910, como articuladora de una identidad común en la Buenos Aires de principios de siglo, el criollismo encontró [en el cine] un nuevo eje discursivo que le permitió continuar proveyendo a los sectores populares imágenes y representaciones identificatorias durante varias décadas’.”⁹⁷⁶

⁹⁷³ Vgl. H. F.: „Fausto, según Saslavsky“, in: *Clarín* (25.06.1979), S. k. A.: „Del porteño burlón [Estanislao Del Campo] [...] al irónico y refinado realizador de *Vidalita* [Luis Saslavsky] hay menos distancia de la que cabría suponer.“

⁹⁷⁴ Vgl. Morales, Iván: „Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, 1940)“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 122.

⁹⁷⁵ Ebd.

⁹⁷⁶ Morales, Iván: „Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, 1940)“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 122.

Saslavskys filmische Umsetzung ermöglichte den Zuschauer*innen an dem „imagonario criollista“ teilzunehmen, d. h. an der inneren Pollo-Übersetzung und der inneren Laguna-Übersetzung. An dergleichen Zuständen überhaupt teilnehmen zu können, kann immer noch als Privileg betrachtet werden, da das subjektiv Imaginäre in der außersprachlichen Wirklichkeit bislang unzugänglich geblieben ist.⁹⁷⁷ In jedem Fall stellt die Darstellung des Imaginären im Film ihre *Objektivierung* dar, auf die Sartres Bemerkung in *L'imaginaire* (1940) hinweist: „Il n'y a pas réalisation de l'imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son *objectivation*“⁹⁷⁸. Saslavsky hat sich jedenfalls nicht davon abhalten lassen, ein gaucheskes Imaginäres zu verbildlichen, wodurch er es quasi *objektiviert* und zugänglich gemacht hat.

Da selbst das lyrische Gedicht Del Campos bzw. die Opern(nach)erzählung den musikalischen Aspekt der Oper vernachlässigt – es wird beispielsweise kein Chor, keine Arie, geschweige denn singende Menschen erwähnt, u. a. werden für die Opernhandlung elementare Musikaspekte ausgelassen –, und Pollo erst gar nicht versteht, dass es sich um eine Oper handelt⁹⁷⁹, stand es für Saslavsky vielleicht nicht im Vordergrund, einer getreuen Opernrekonstruktion, d. h. der Oper im musikalischen Sinne, nachzukommen. Pollo hätte höchstens musikalische Opernausschnitte mit Hilfe einer Gitarre (teil-)reproduzieren können, allerdings ist das selbst von Del Campo nicht so vorgesehen worden, noch hat er angemerkt, dass es sich bei Pollo um einen „Payador“ handele. Noch weniger ist Laguna Opernerfahrung nachzuweisen, weshalb sein (Unter)Bewusstsein folgerichtig diese auch nicht operngerecht reproduzieren bzw. -konstruieren kann. Konsequenterweise hat Saslavsky Lagunas Imaginäres insbesondere mit extra- und intradiegetischer folkloristisch anmutender Gitarrenmusik versehen.⁹⁸⁰ Indes hat er damit die Behauptung aufgestellt, diese ländlich klingende Musik würde als Zeichensystem dem (Unter)Bewusstsein der Gauchos bzw. „Payadores“ angehören:

„Su costumbre de repetir poco las trovas ajenas y de olvidarlas, y su aptitud imaginativa para improvisar acompañándose con la templada guitarra, produjeron el arquetipo de la raza: ¡el

⁹⁷⁷ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 12.

⁹⁷⁸ Vgl. Sartre, Jean Paul: *L'imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris (1940) 1948, S. 240.

⁹⁷⁹ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 83.

⁹⁸⁰ Eine Ausnahme stellt der Einsatz von klassisch anmutender Musik Julián Aguirres dar, die ebenfalls in Lagunas Imaginärem nachklingt. Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 01:08:12 – 01:09:04.

payador! Era el profesional de la poesía y la música, el rapsoda errante que se disputaban las mozas y andaba de pago en pago luciendo su incomparable habilidad.”⁹⁸¹

Bunges zu Recht angeführte „aptitud imaginativa“⁹⁸² der Gauchos „payadores“ legt nahe, dass sie sich den Opernstoff nach ihren eigenen kreativen Fähigkeiten und Kriterien musikalisch vorstellen konnten, einhergehend mit ihrer Improvisationskunst, weshalb ihre Opernmusik-Vorstellung und -Umsetzung als autonome Transposition gelten kann. Weshalb allein die Pollo-Perspektive musikalische Operausschnitte des *Faust* (1859) aufweist, ist ebenfalls auf die „aptitud imaginativa“ der Gaucho-Figur zurückzuführen, da er als einziger die Oper am eigenen Körper erfahren hat. Die rigourose Transformation, welche die literarische und musikalische Vorlage filmisch erfährt, erklärt sich allerdings erst durch den Akzent auf Lagunas „aptitud imaginativa“. So wird die Oper durch diese Perspektivenfokussierung verstärkt deterritorialisert, d. h. nach Argentinien verlagert und argentinisiert. So erhält sie und der Film einen hybriden Charakter im Sinne García Canclinis⁹⁸³ oder wie Unamuno im Kontext der gauchesken Literatur gesagt hat, eine „argentinidad“⁹⁸⁴. Die Handlungsstruktur im Rahmen von Lagunas Imaginären bleibt im Film dennoch relativ Nahe am originalen Opernstoff, so wie es bereits der homo-intradiegetische Erzähler Don Pollo in Del Campos Gedicht suggeriert.⁹⁸⁵

Wie bereits angemerkt, ist die Besonderheit des hier dargestellten Imaginären das Doppelwesen: Fausto-Laguna. Denn diese Zweideutigkeit spiegelt letztendlich die Charaktereigenschaft des Unbestimmten bzw. Unerfassbaren und erklärt die Deutungsschwierigkeit, welche die „realistisch“ inszenierten bzw. *einfach* dargestellten Figuren gegenüber der synthetischen Figur Fausto-Laguna, wie auch gegenüber Mephisto-Pérez, haben. Die gegenläufige Bewegung von Distanzierung und Anziehungskraft, welche die anderen Figuren gegenüber der Doppeldeutigkeit dieser *verteufelten* Figuren verspüren,

⁹⁸¹ Vgl. Bunge, Carlos: „La Literatura Gauchesca“, in: Bunge, Carlos O. (Hrsg.): *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. La Cultura Argentina. Buenos Aires 1917. University of Toronto 1969, S. 14. Vgl. Kahle, Brewster; Bailey, Jefferson: *Internet Archive* (Stand: 2005) <https://archive.org/details/martnfierrrolav00hernuoft/mode/2up>. [03.06.2021].

⁹⁸² Vgl., ebd., S. 14. Vgl., ebd.

⁹⁸³ Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. Minnesota 2005.

⁹⁸⁴ Vgl. Harmuth, Sabine; Ingenschay, Dieter: *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Klett Verlag. Stuttgart 2001, S. 147f.

⁹⁸⁵ Das lässt sich u. a. an den Schlüsselszenen der Oper festmachen, die der Film weitgehend übernommen hat wie z. B. die Studierzimmer-Szene, die Kirmes-Szene, die Garten/Liebes-Szene, die Duell-Szene usw. Dagegen wird die Walpurgisnacht in der Filmdiegese vorgezogen, indes die Spinnrad- und die Kirchen-Szene mit anderen Motiven ersetzt werden.

drückt sich auch hier am Beispiel von Margarita aus⁹⁸⁶: „Que raro es su amigo [Mephisto-Pérez].“⁹⁸⁷ Diese unbestimmbare Form der Figuren-Darstellung deckt sich außerdem mit dem mythemischen Charakter romantischer Figuren, deren Grenzen ohnehin *transgrediert*⁹⁸⁸ werden, insbesondere mit der Darstellungsweise des *romantisierten* Teufels seit Goethe: „[...] the entire action [...] indicates that Mephisto remains enigmatic, fundamentally undefined, he is appearance, mask, but not revealing a substance. Mephisto takes on human forms and human character traits, but holds back deeper revelations.“⁹⁸⁹ Die *verteufelte* Figur Fausto-Laguna und sein *dämonischer* Diener Mephisto-Pérez sorgen zudem durchgehend für Imaginäres, wie Vorstellungen, Einbildungen, Wunderbares und Zauber, die tendenziell verunsichern, dem die anderen Figuren meistens wehrlos ausgesetzt sind oder (un)glücklich verfallen, wie beispielsweise Margarita oder Doña Clota. Ausserdem markiert Saslavsky durch die Übereinstimmung von Gaucho und Teufel jene Alterität, die als Bedrohung für die etablierte Ordnung wahrgenommen wird⁹⁹⁰ – der *dämonisierte* Gaucho wird dadurch als „absolute other“⁹⁹¹ filmisch festgehalten und marginalisiert, wenngleich der Gaucho für eine argentinische Identität herangezogen wird. Die mediale Vermengung von *teuflischen* Eigenschaften, die aus der Zeit der Renaissance herrücken⁹⁹², und den Eigenschaften eines literarischen *barbarischen* Gauchos des 19. Jahrhunderts, erhebt ausserdem eine Hybridität, die gleichzeitig für eine rezeptionsästhetische Verunsicherung sorgt – die Verbindung zwischen vergleichsweise traditioneller Oper und modernem Medium Film führt ausserdem eine zusätzliche Unsicherheit herbei, wie García Canclini andeutet:

⁹⁸⁶ Vgl. Koepke, Wulf: „Nothing but the dark side of ourselves? The devil and aesthetic nihilism“, in: Cooke, Brett; Slusser, George E.; Martí-Olivella, Jaume (Hrsg.): *Critical Studies. The Fantastic Other. An Interface of Perspectives*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta 1998, S. 157: „It is not only Gretchen who should ask who he [Mephisto] really is.“

⁹⁸⁷ Vgl. Saslavsky, *El Fausto criollo*, 1979, 00:46:26 – 00:47:07.

⁹⁸⁸ Vgl. Lapoujade, Maria Noël: *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. Editorial Herder. México 2007, S. 46: „La noción de transgresión deviene paradójica a nivel de las creaciones fantásticas, por cuanto ellas implican: por un lado la transgresión más radical de lo ‚real‘, lo dado, cualquiera sea su naturaleza; porque no proponen solamente su *alteración* sino también su *alteridad*.“

⁹⁸⁹ Vgl. Koepke, Wulf: „Nothing but the dark side of ourselves? The devil and aesthetic nihilism“, in: Cooke, Brett; Slusser, George E.; Martí-Olivella, Jaume (Hrsg.): *Critical Studies. The Fantastic Other. An Interface of Perspectives*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta 1998, S. 158.

⁹⁹⁰ Vgl., ebd., S. 160.

⁹⁹¹ Vgl., ebd., S. 144: „While the idea of absolute evil appears defined as the absolute ‚other,‘ [sic!] it invariably generates a dialectic process in which the ‚other‘ becomes part of the ‚self.‘“

⁹⁹² Vgl., ebd., S. 159.

„[...] the uncertainty about the meaning and value of modernity derives not only from what separates nations, ethnic groups, and classes, but also from the sociocultural hybrids in which the traditional and the modern are mixed.“⁹⁹³

Fausto-Laguna insofern als Beispiel eines soziokulturellen Hybrids darzulegen, wie García Canclini im Zusammenhang mit lateinamerikanischer Kultur anmerkt, mag zunächst einleuchtend sein, greift aber zu kurz, bedenkt man die filmisch umgesetzte Undeterminiertheit dieser Doppel-Figur, die dem Ausdruck verleiht, wofür Figuren der Romantik, angelehnt an die griechischen Mythenfiguren, bekannt sind. Der Gaucho ist nicht weniger ein (prä)moderner Mythos, als die hier behandelte Faust-Figur, die beide in der Epoche der Romantik eine Aufwertung erleben.⁹⁹⁴ Ihre mediale Verschmelzung lässt deshalb eine noch viel undeutlichere Gestalt zum Vorschein kommen, die sich unserer Interpretation auf ähnliche Weise entzieht wie Alptraumfiguren. Mit einem mythologischen Mischwesen vergleichbar, erhält es ausschließlich innerhalb eines imaginierten gauchesken Imaginären seine spezielle Form – es erscheint als komplexes Imaginäres, innerhalb eines gauchesken Imaginären, welches wiederum ein Produkt des Imaginären des Regisseurs ist, das in Wechselwirkung mit dem gesellschaftlichen Imaginären steht. So betrachtet lassen erst die vielen sich zueinander beziehenden imaginären Ebenen ein Doppelwesen entstehen, welches sich dadurch von anderen unterscheiden kann und so dem mythemischen Figuren-Charakter gerecht wird, welcher der gesamten antiken Figuren-Überlieferung verhaftet ist. Dass sich die Faustdarstellungen im Filmwesen meistens nicht analog zu dieser spezifischen traumhaften Vorstellung von Mythenfiguren zu erkennen geben, unterstreicht das *Faust*-Figurenkonzept Saslavskys in seiner Einzigartigkeit. Es ist vergleichbar mit dem Carmen-Figurenkonzept in *La Carmen criolla* (1918) und *Carmen* (1943), wo die Figuren ebenfalls keine klaren Konturen zu erkennen geben oder zumindest eine Wechselbeziehung zwischen zwei oder mehreren Figuren filmisch aufweisen, wie noch im folgenden Kapitel erläutert wird. Da sich der filmische Ausdruck des Unfassbaren, des Mythemischen, der diese Hauptfiguren auszeichnet, mit

⁹⁹³ García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. Minnesota 2005, S. 2.

⁹⁹⁴ Vgl. Koepke, Wulf: „Nothing but the dark side of ourselves? The devil and aesthetic nihilism“, in: Cooke, Brett; Slusser, George E.; Marti-Olivella, Jaume (Hrsg.): *Critical Studies. The Fantastic Other. An Interface of Perspectives*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta 1998, S. 146f. Vgl. Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K.: „De bandido a héroe: el poder integrador del simbolismo gaucho en la Argentina.“, in: Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1ª Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011, S. 154.

Castoriadis Vorstellung der „radikalen Imagination“ bis aufs Äußerste deckt, scheint *Imagópera* eine umso angebrachtere Bezeichnung für diesen Film zu sein. Denn sie verweist nicht nur auf die unterschiedlichen imaginären Ebenen des Films hin, die einer gauchesken/französischen Oper zum Ausdruck verhelfen, sondern bringt zusätzlich eine unbestimmbare Hauptfigur zum Vorschein, die mit der „radikalen Imagination“ Gemeinsamkeiten aufweist.

Das, was in Brasilien unter „Einverleibung“ von (europäischer) Kultur oder Gedankengut im Kontext der Veröffentlichung des *Manifesto Antropófago* (1928) zu verstehen ist, stellt sich in Argentinien im besten Fall über das „imaginario argentino“ bzw. „imaginario criollista“ ein. Hierzu muss allerdings zunächst an den besonderen Stellenwert erinnert werden, den Castoriadis der Imagination bzw. dem Imaginären zuschreibt. In seinem Sinne müsste nämlich die äußerst unübertreffbare Schöpfungskraft der Imagination selbst dem Einverleibungsprozess, welcher im *Manifesto Antropófago* (1928) fast als Bedingung für einen genuin brasilianischen Kulturausdruck angesehen wird, vorausgehen:

„Ihrem Ursprung nach ist Imagination die Fähigkeit, ein Bild aufgrund eines bloßen Anstoßes und sogar – was das Wichtigste ist, und hier trennen wir uns von Fichte – aufgrund von *nichts* entstehen zu lassen; denn letztendlich bezieht sich der Anstoß auf unser Verhältnis zu ‚etwas‘, ‚extern‘ oder ‚intern‘, *bereits Vorhandenem*, während es eine autonome Bewegung der Imagination gibt.“⁹⁹⁵

Daraus folgt, dass die erwähnte Schöpfung nur im Zuge eines argentinischen Imaginären entstehen kann und deshalb mit der argentinischen Gesellschaft und Geschichte verknüpft ist; der Film zeigt was Castoriadis die „Vorstellung‘ der Welt“⁹⁹⁶ nennt, und die in sich *geschlossen* sei. Zudem wird das „Innere“⁹⁹⁷ des Gauchos nach außen gekehrt, wonach der „Strom der Vorstellungen, Affekte und Wünsche“⁹⁹⁸ im Film zum Ausdruck kommen. Folgte man weiterhin Castoriadis Auffassung, dass Vorstellungen „bei jedem menschlichen Einzelwesen singular“⁹⁹⁹ seien, erhält die Schöpfung bzw. die Welt des Gauchos im Film eine *sui generis* Qualität, die hier prominent in Erscheinung tritt. So betrachtet, besitzt auch der Gaucho als

⁹⁹⁵ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 313.

⁹⁹⁶ Vgl., ebd., S. 325 und 336.

⁹⁹⁷ Vgl., ebd., S. 304.

⁹⁹⁸ Vgl., ebd., S. 305.

⁹⁹⁹ Ebd.

reales Wesen „eine ‚elementare‘ Imagination, die eine ‚elementare‘ Logik enthält. Mithilfe dieser Imagination und dieser Logik erschafft es jeweils *seine* Welt“¹⁰⁰⁰. Jene imaginäre Welt des Don Laguna hebt auch der Filmkritiker España hervor, in der zweifellos zwischen Gut und Böse unterschieden wird:

„[...] [la obra] alcanza su plenitud en la deliciosa escena en que Margarita asciende a los cielos en brazos de dos ángeles cuyas alas de utilería resumen el contexto de ingenuidad en que la imaginación del gaucho Laguna situó al relato de los amores de Fausto y Margarita.“¹⁰⁰¹

In diesem Sinne verleitet diese Erscheinungsform eine Bezeichnung für einen argentinischen Film zu finden, in dem der Gaucho *seine* (Opern)Welt erschafft. Auch in diesem Zusammenhang scheint es schlüssig, den Begriff *Imagópera* zu verwenden, da die Oper erst über das Vorstellungsbild, d. h. einen „imaginario criollista“ sichtbare Gestalt annimmt. Das bedeutet auch, dass für einen genuin argentinischen Kulturausdruck nicht eine *Einverleibung* europäischer Kultur notwendig ist – die Vorstellung der Einverleibung ist ohnehin auf ein brasilianisches gesellschaftliches Imaginäres, welches sich auf die indigene Kultur Brasiliens bezieht und nicht auf diejenige Argentiniens –, sondern allein das Vertrauen in die Imagination bzw. Schöpfung ausreichen sollte, im Sinne eines Homo Imaginans¹⁰⁰².

08. *La Carmen criolla* (1918) – Federico Valle

08.1 Der französische Komponist Georges Bizet

Georges Bizet wuchs in einer gutbürgerlichen Familie in Paris auf, die ihn bereits mit der klassischen Musik und dem Klavierspiel vertraut machte. 1847 wurde er im Pariser Musikonservatorium aufgenommen. Er war in den Musikerkreisen als Kollege und musikalisches Talent sehr geschätzt. Er galt auch unter anerkannten Musikern wie z. B. Gounod, Berlioz oder Offenbach als ein hochtalentierter Klavierspieler.¹⁰⁰³ Selbst der

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 325.

¹⁰⁰¹ Vgl. Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994, S. 46.

¹⁰⁰² Vgl. Lapoujade, Maria Noël: *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. Editorial Herder. México 2007, S. 49: „Concebir el hombre como imaginante, potencialmente sin ataduras y constructor, significa pensarlo **artista y libre.**“

¹⁰⁰³ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 19: „Über seine pianistische Begabung war man stets ungeteilt guter Meinung: Marmontel, selbst ein glänzender Virtuose und äußerst erfolgreicher Lehrer, zollte Bizets Fähigkeiten allen Respekt, ebenso Berlioz, Liszt und wer ihn sonst hörte.“

Klaviervirtuose Franz Liszt soll gesagt haben, dass er ein außerordentliches Talent für das Klavierspielen besitzen würde.¹⁰⁰⁴ 1857 gewann er den begehrten „Prix de Rome“ mit der Cantata *Clovis et Clotilde* (1857), wodurch er in einen angesehenen Kreis von Musikern aufsteigen konnte. Der Erfolg blieb ihm mit den Opern *Les pêcheurs des perles* (1863) und *La jolie fille de Perth* (1867) jedoch verwehrt. Die Uraufführung seiner berühmtesten Oper *Carmen* (1875) konnte schließlich am 3. März 1875 in der „Opéra-Comique“ stattfinden. Allerdings wurde diese „neukonzipierte opéra-comique“¹⁰⁰⁵ von dem zeitgenössischen Publikum nicht unbedingt wohlwollend aufgenommen. Dean stellte beispielsweise fest, dass die Oper fast vom Spielplan genommen wurde, da sie von Kritikern missverstanden und als *wagnerianisch* stark kritisiert wurde.¹⁰⁰⁶ Nach der unerfreulichen Premiere, die ihn wohl sehr mitgenommen haben soll, arbeitete er unermüdlich weiter.¹⁰⁰⁷ Seinen internationalen Durchbruch als (Opern)Komponist konnte er durch seinen unerwarteten frühen Tod nicht mehr erleben. Nach einem Bad in der Seine erlag er 1875 einem plötzlichen Herzstillstand, nur drei Monate nach der *Carmen*-Premiere. Seine Oper *Carmen* (1875) konnte erst ab der Aufführung in Wien im Oktober 1875 internationale Erfolge feiern, während sich in Paris der Opernbetrieb noch lange mit der Oper schwer tat.¹⁰⁰⁸ Darüberhinaus wurde diese Oper auch über den Film bekannt und konnte nach und nach auf der ganzen Welt das Publikum überzeugen. Bis heute ist *Carmen* (1875) eines der meistgespielten Musikwerke weltweit, das im Film so häufig zitiert wird, wie keine andere Oper.¹⁰⁰⁹

08.2 Rekonstruktion des Animationsfilms

Notable sátira política, en la que actúan rupturistas y neutralistas,

¹⁰⁰⁴ Ebd., S. 66: „[...] Bizet spielte zum Erstaunen der Festversammlung das gesamte Werk [Liszts] auf Anhieb und ohne Zögern vor. Liszt fasste ihn bei der Hand und erklärte: ‚Junger Freund, ich dachte, es gebe nur zwei [Hans von Bülow und Franz Liszt], die diese Schwierigkeiten, mit denen ich dieses Stück so gerne ausgeschmückt habe, meistern können. Ich habe mich geirrt [...]‘.“

¹⁰⁰⁵ Vgl., ebd., S. 164.

¹⁰⁰⁶ Vgl., ebd.

¹⁰⁰⁷ Vgl., ebd., S. 286: „Über den gesamten Schaffensprozeß hinweg unterwarf er Text und Musik beständig neuen Änderungen, sei es vor der Herstellung der Partiturreinschrift, während der zahllosen Proben oder, wie in mindestens einem Fall, sogar noch nach der Uraufführung.“

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. 165: „Bestenfalls läßt sich der Erfolg demnach als kurzer ‚succès de scandale‘ beschreiben, was noch dadurch erhärtet wird, daß man sich in Paris bis 1883 gegen eine Wiederaufnahme sträubte, obgleich die Oper durch ihre Wiener Aufführung im Oktober 1875 zu weltweiter Bedeutung gelangte.“

¹⁰⁰⁹ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 47: „Kein Werk des Musiktheaters wurde so häufig zum Gegenstand der filmischen Umsetzung wie die populäre Oper von Georges Bizet.“

Mitglieder der Elite und der Politik Argentiniens besuchten an einem Abend das „Teatro Colón“, um an einer „noche de gala“, einer Galavorstellung, teilzunehmen. Hochrangige Politiker, darunter Minister, Abgeordnete und Senatoren der zwei wichtigsten Parteien – socialistas (Partido Socialista) und radicales (Unión Cívica Radical) – u. a. Repräsentanten der Presse und bekannte Künstler¹⁰¹¹, die als Puppen dargestellt werden, nehmen Platz auf den vier Rängen und füllen das Opernhaus¹⁰¹² – im Orchestergraben hat selbst der Dirigent Platz genommen.¹⁰¹³ Schließlich bekommen die versammelten Zuschauer einen Zeichentrickfilm dargeboten, bei dem der argentinische Präsident Hipólito Yrigoyen in der Rolle der Carmen¹⁰¹⁴ und in Begleitung von anderen Staatsmännern auftritt¹⁰¹⁵ – offenbar wurde der Auftritt von einem Katzen-Orchester begleitet¹⁰¹⁶. Die anwesenden Parteianhänger in den Rängen werden gegenüber ihren Kollegen in den anderen Rängen zunehmend aggressiver – es fliegen bald Dinge, wie Stühle und Hüte¹⁰¹⁷ – und der Abend mündet schließlich in einem kompletten „escándalo“¹⁰¹⁸, bei dem ein Feuer entfacht wird, der das ganze „Teatro Colón“ erfasst.¹⁰¹⁹

Die Zusammenfassung des verschollenen Animationsfilms, verdeutlicht, dass es sich hier um eine eigene Interpretation bzw. Rezeption des *Carmen*-Stoffs gehandelt hat, die durch die Einbettung in ein *realitätsnahes* argentinisches politisches Szenario eine andere Botschaft an die Zuschauer*innen verkündet, als die Oper. Die Haltung der Animationskünstler ist

¹⁰¹⁰ Vgl. Valle, Federico: „La Carmen criolla“, in: *Imparcial Film* (20.11.1918), S. 10.

¹⁰¹¹ Vgl. O. V.: „Una noche de Gala en el Colón“, in: *Imparcial Film* (05.10.1918), S. 3.

¹⁰¹² Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258: „Los de la platea son radicales, los conservadores están en los palcos, y los socialistas en el paraíso.“

¹⁰¹³ Ebd., S. 557.

¹⁰¹⁴ Ebd., S. 258.

¹⁰¹⁵ Vgl. Valle, Federico: „La Carmen criolla“, in: *Imparcial Film* (20.11.1918), S. 10.

¹⁰¹⁶ Vgl. Di Núbila, Domingo: *La Época de Oro. Historia del cine argentino I*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 33. : „[...] La película se dividió en dos partes. La primera, animada por muñecos [...]. La segunda, en dibujos, mostró la representación de la ópera, con Yrigoyen haciendo de Carmen y sus ministros y amigos como Don José, Escamillo, Micaëla, el Remendao, etc. La orquesta, según cabía esperar, estaba formada por gatos.“

¹⁰¹⁷ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258.

¹⁰¹⁸ Vgl., ebd.

¹⁰¹⁹ Vgl., ebd.

jedenfalls als eine „anti-yrigoyenista“ zu verstehen¹⁰²⁰, welche zu dem Zeitpunkt in vielen Kreisen, besonders unter Karikaturisten in Buenos Aires, anzutreffen war. Di Núbila sprach davon, dass ein satirischer/parodistischer Ton in der Luft lag: „burlarse de él [Yrigoyen] era el deporte favorito del momento.“¹⁰²¹ Der Animationsfilm scheint sich in drei Handlungsräume aufgeteilt zu haben, auch wenn Di Núbila nur zwei andeutet¹⁰²² – a) Empfangssaal/Garderobe, b) Opernsaal/Opernränge, c) Opernbühne/Leinwand¹⁰²³ – und hat so offenbar, und vor allem, eine Menschenmasse und weniger eine einzelne Figur in den Fokus gerückt, so dass hier ein polyperspektivisches (dezentriertes) Erzählverfahren¹⁰²⁴ zu vermuten ist. Nur dadurch, dass der rekonstruierte Opernsaal an sich die Blickrichtung des fiktiven und *realen* Zuschauers auf die Opernbühne lenkt und hier die Zeichentrickanimation zu sehen bekommt, erhält Yrigoyen als Einziger den Fokus, insbesondere da er dort auf der Leinwand als die Opernheldin Carmen animiert erscheint.¹⁰²⁵ So gesehen ist die Oper auch hier als „Binnenerzählung“ konzipiert worden, die sich auf einer metadiegetischen Ebene abspielt. Als animierte janusköpfige Erscheinung, fungiert die prominente opernanspielende Figur als eine Spiegelung des „gesellschaftlichen Imaginären“, sodass sich die traditionelle Fokalisierungsterminologie hier kaum anwenden lässt. Die später, aufflammende verbale und körperliche Auseinandersetzung zwischen den *real* verfeindeten politischen Parteien, lädt den Rezipienten zu einer „Reflexion über den Wirklichkeitsstatus des Erzählten“¹⁰²⁶ ein, die bezeichnenderweise der Polyperspektivik als zentrale Funktion zugeschrieben wird. Insofern hatte dieser animierte Langfilm (mind. 60'00'')¹⁰²⁷, in jeglicher Hinsicht, das Potential zu einem großen Kinoerfolg, zumindest in Argentinien, zu werden.¹⁰²⁸

¹⁰²⁰ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258.

¹⁰²¹ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 69.

¹⁰²² Vgl., ebd., S. 75.

¹⁰²³ Vgl., ebd.

¹⁰²⁴ Vgl. Wulff, Hans Jürgen: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. Polyperspektivik. (Stand: 20.05.2021) <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:polyperspektivik-8286> [08.10.2021].

¹⁰²⁵ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 75: „Luego venía la ópera [Carmen], que se mostraba en dibujos animados. Yrigoyen aparecía interpretando a Carmen [...]“

¹⁰²⁶ Vgl. Wulff, Hans Jürgen: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. Polyperspektivik. (Stand: 20.05.2021) <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:polyperspektivik-8286> [08.10.2021].

¹⁰²⁷ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258.

¹⁰²⁸ Vgl. O.V.: „Una Función de Gala en el Colón“, in: *Imparcial Film* (05.10.1918), S. 3: „Una función de gala en el Colón“ ha sido un éxito en su índole y lo será allí donde se pase.“ Vgl. O.V.: „Bolsa de Estrenos“, in: *Imparcial Film* (05.11.1918): „M B indica una película muy buena.“

08.3 Außergewöhnliche *Carmen*-Rezeption

Es ist nicht zu bestreiten, dass schon zu Lebzeiten Valles, die Oper *Carmen* (1875) ein sogenannter „Hit“ war. Seit der Aufführung in Wien am 3. Oktober 1875, wurde die Oper bald auf allen internationalen Bühnen aufgeführt und sollte Buenos Aires ebenfalls begeistern. Valle, dessen Beschreibungen einen unternehmungslustigen jungen Mann suggerieren¹⁰²⁹, hatte möglicherweise schon während seines Aufenthalts in Frankreich von dieser französischen Opernproduktion gehört, denn „an der Opéra Comique fand schon 1905 die 1000. Aufführung statt.“¹⁰³⁰ Der argentinische Journalist und Filmkritiker Domingo Di Núbila möchte nahelegen, dass Valle von niemand anderem als Georges Méliès die Kunst des Filmemachens gelernt haben soll. Zumindest legt folgende Auslegung nahe, dass Valle sich von Méliès zu einer medialen Referenz auf die französische Oper inspirieren ließ:

„En 1911 llegó al país [Argentina] un italiano de treinta y un años. Federico Valle, que instaló un laboratorio para titulación de películas extranjeras. Valle que había recibido lecciones nada menos que de Méliès en París y que contaba con gran experiencia de operador en sus andanzas de tomavista por Europa, Asia Menor y América había obtenido algunos éxitos resonantes, como filmar la primera toma aérea hecha en Europa [...].“¹⁰³¹

Als Valle 1911 nach Argentinien kam, war die Oper *Carmen* (1875) bereits durch mehrere Aufführungen im „Teatro Francés“¹⁰³², im „Teatro de la Ópera“¹⁰³³, im „Teatro Doria“¹⁰³⁴, im

¹⁰²⁹ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 20f.

¹⁰³⁰ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 833.

¹⁰³¹ Di Núbila, Domingo: *La Época de Oro. Historia del cine argentino*. I. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 15.

¹⁰³² Vgl. Fiorda Kelly, Alfredo: *Cronología de las operas*. Imp. Riera y Cia. Buenos Aires 1934, S. 40f.: „En Buenos Aires fue estrenada por la Comp. Lírica francesa de Mr. Dagon en el teatro Francés el 9 de agosto de 1881, siendo protagonista Mme. Privat.“

¹⁰³³ Vgl. Empresa A. Pasi Ferrari: *Teatro de la Opera. Temporada 1900. Carmen*. Editor Concesionario Marino Giammarchi. Buenos Aires 1900.

¹⁰³⁴ 1892; 1894, 1895; 1901; 1901/02. Vgl. Dillon, César; Sala, Juan A. (Hrsg): *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Doria. Teatro Marconi*. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1997, S. 17, 26, 34, 43 und 46.

„Teatro Marconi“¹⁰³⁵ so wie im „Teatro Coliseo“¹⁰³⁶ bekannt geworden. Valle hatte sich also sieben Jahre lang ein Bild von der kulturell ausdrucksstarken Stadt Buenos Aires und ihrer lyrischen Leistung machen können, ehe er den Entschluss fasste den *Carmen*-Stoff filmisch umzusetzen. Wobei es vor diesem lyrischen Hintergrund wenig verwunderlich ist, dass er eine Idee für einen Film entwickeln sollte, die sich auf einen bekannten Opernstoff der Städte Paris und Buenos Aires bezog. Offensichtlich war er von der Komposition Bizets bzw. dem französischen Opernstoff *Carmen* (1875) nachdrücklich beeindruckt. Sein filmisches opernbezogenes Vorhaben setzte er um, ungeachtet des weltweiten Bekanntheitsgrades eines Verdis, und dessen musikalischen Einfluss auf Südamerika, zudem entgegen der Dominanz der „Compañía Lírica Italiana“¹⁰³⁷ bzw. der „colectividad italiana“¹⁰³⁸ in Argentinien. Neben den italienischen Opern, die bereits als „Hits“ in mehreren Opernhäusern Südamerikas vermarktet wurden, wurde die französische Oper *Carmen* (1875) auch über das neue „Teatro Colón“ zunehmend bekannter und konnte schließlich auf dem gesamten lateinamerikanischen Kontinent Fuß fassen. Nach der Opern-Statistik der Veröffentlichung *La historia del Teatro Colón* (1969), soll die Oper *Carmen* (1875) von 1908 bis 1968 mit 122 Vorstellungen die meistaufgeführte französische Oper, direkt nach 116 *Manon*-Aufführungen¹⁰³⁹, gewesen sein. Argentinische Presseartikel der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ergeben zudem, dass die Oper *Carmen* (1875) beim argentinischen Publikum Gefallen fand, obschon sich viele Autoren über die Oper kritisch oder misstrauisch ausließen¹⁰⁴⁰:

„[...] en ella hemos hallado la Carmen que habíamos deseado volver á [sic!] ver sobre el escenario de la Ópera. Bajo la agradable impresión del conjunto del espectáculo, pocas veces el público interrumpió la acción con estallidos de aplausos, y cuando ellos empezaban eran rápidamente refrenados, pero con calor unánime todos los finales coronados con llamadas, y

¹⁰³⁵ Vgl., ebd., S. 455: „1904/05, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1911/12, 1912/13, 1913, 1915/16, 1917, 1918, 1918/19, 1919, 1924/25, 1925/26, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1939. 1940, 1942, 1946, 1948, 1950, 1951, 1954.“

¹⁰³⁶ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 467: „1907, 1908, 1908/09, 1909, 1912, 1913, 1913/14, 1915, 1920, 1921, 1922, 1922/23, 1923, 1924, 1927, 1929, 1933, 1935, 1936.“

¹⁰³⁷ Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021].

¹⁰³⁸ Vgl. Cetrangolo, Anibal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 57f. und 107f.

¹⁰³⁹ Vgl. Caamaño, Roberto (Hrsg): *La historia del teatro colón. 1908 - 1968*. (Band 3). Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 289: „Las diez óperas mas representadas entre 1908 y 1968 han sido la Bohème (con 205 representaciones), Aida (180), La Traviata (172) [...]“

¹⁰⁴⁰ Zeitungs- und Magazinausschnitte stammen aus der Bibliothek des „Instituto Nacional de Estudios de Teatro“ des „Teatro Cervantes“ und der Bibliothek des „Teatro Colón“.

después del tercero la protagonista [Maria Gay s.A. Abb. 10.1] fué obsequiada con una espléndida *corbeille* de flores.¹⁰⁴¹

„[...] Mlle. Vix hizo la Carmen de Mérimée y no la de Meilhac y Halévy. Y, salvo en los momentos en que para dar con la expresión adecuada, justa, es indispensable tener afinidades con la sangre que circula en la heroína, Mlle. Vix estuvo en realidad afortunada.“¹⁰⁴²

„[...] El público aprobó el desempeño del maestro Wolff y de los principales cantantes con expresivos aplausos.“¹⁰⁴³

„[...] Carmen ha figurado a menudo entre las producciones recibidas con mayor agrado por nuestro público. [...] el público expresó su agrado por el espectáculo particularmente caluroso al finalizar los respectivos actos.“¹⁰⁴⁴

„[...] El auditorio aplaudió con entusiasmo esta ‚Carmen‘, que con los mismos intérpretes será repetida el miércoles a las 21.“¹⁰⁴⁵

Ihre allgemeine Akzeptanz bzw. Popularität erklärt sich u. a. auch durch die Beliebtheit, die selbst die Gattung der „Opéra-Comique“ schon seit geraumer Zeit in Lateinamerika und vor allem in Argentinien genießen konnte.¹⁰⁴⁶ Als Valle also den Entschluss fasste, seine Version der *Carmen* (1875) einem argentinischen Publikum vorzustellen, schmückte sich Buenos Aires bereits mit einer Menge unterschiedlicher „espectáculos líricos“ in italienischer, französischer und spanischer Sprache.¹⁰⁴⁷ So ist anzunehmen, dass Valle beim Publikumsgeschmack anknüpfen wollte. Offenbar versprach er sich mit dem Untertitel „La Carmen criolla“ auch jene Zuschauer*innen anzulocken, die üblicherweise in die Oper gingen – normalerweise besuchten die Elite, bekannte Persönlichkeiten der argentinischen Gesellschaft sowie ranghohe Politiker das „Teatro Colón“.¹⁰⁴⁸ Die ästhetischen Aspekte der französischen

¹⁰⁴¹ Vgl. O. V.: „Los estrenos en la Opera“, in: *La Revista Teatral de Buenos Aires* (15.06.1907), S. k.A.

¹⁰⁴² Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *La Razón* (25.06.1915). Vgl. Caamaño, Roberto (Hrsg): *La historia del teatro colón. 1908 - 1968*. (Band 3). Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 173.

¹⁰⁴³ Vgl. O. V.: „ ‚Carmen‘, de Bizet, Fué Repuesta Anoche con Exito en el Teatro Colón“, in: k. A. (1941).

¹⁰⁴⁴ Vgl. O. V.: „La ópera ‚Carmen‘ cantóse ayer en el Teatro Colón“, in: *La Nación* (06.06.1942).

¹⁰⁴⁵ Vgl. O.V.: k. A., in: *El Mundo*, (12.01.1943)

¹⁰⁴⁶ Als Beweis hierfür können die Werke von Offenbach herangezogen werden, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weltweiten Erfolg hatten und ebenfalls in Buenos Aires Anerkennung und Beliebtheit erfahren konnten. Vgl. Lange, Francisco Curt: „La música en la Argentina del siglo XIX“, in: Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 78.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968*. (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 20f.

Operngattung „Opéra-Comique“ – zu der auch die Oper *Carmen* (1875) aller Widerstände zum Trotz gezählt werden muss – sollten sich also mit der Zeit nicht nur in den Opernhäusern durchsetzen¹⁰⁴⁹, sondern erreichten nun auch das argentinische Filmwesen.

Die Oper *Carmen* (1875) und insbesondere „La Habanera“ als „Hit“ zu bezeichnen¹⁰⁵⁰, um die Frage nach ihrem unbestrittenen medialen Erfolg zu klären, wirkt allerdings nur unbefriedigend und begründet vor allem nicht, weshalb der *Carmen*-Stoff für den argentinischen Film und später in anderen lateinamerikanischen Regionen herangezogen wurde. Weshalb diese Oper in Europa als „succès de scandale“ bekannt geworden war, konnte der englische Musikwissenschaftler und Bizet-Biograph Winton Dean anhand mehrerer Faktoren und historischen Begebenheiten zeigen¹⁰⁵¹, allerdings nicht im Zusammenhang mit Lateinamerika. Gründe für ihren Erfolg im Rahmen des Filmwesens, lassen sich u. a. anhand von Überlegungen des kanadischen Medien- und Sozialwissenschaftlers Marshall McLuhan belegen. So könnte sich die unmittelbare Sympathie, die das argentinische Publikum offenkundig für die „Zigeunerin“-Figur Carmen empfindet, darüber erklären, dass es sich zunehmend zu einer „tribal society“¹⁰⁵² entwickelte angesichts der fortschreitenden „electronic culture“¹⁰⁵³. Weiter formuliert McLuhan, dass die Gesellschaft in der „electronic age“¹⁰⁵⁴ wieder zu einer „unzivilisierten“ Lebensweise¹⁰⁵⁵ bzw. auf die sogenannte „tribal base“¹⁰⁵⁶ zurückkehre. Auch wenn diese McLuhan-These hier gewagt erscheinen mag, wäre es plausibel zu denken, dass die Argentinier*innen für „Zigeuner*innen“ bzw. der Figur Carmen Sympathie und „empathic identification“¹⁰⁵⁷ signalisierten, da sie bereits zuvor eine vergleichbare „identification“ für Gauchos empfunden hatten:

¹⁰⁴⁹ Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 293f.: „[...] indem er [Guiraud] aber aus dem Werk formal anstelle einer opéra-comique eine grand opéra machte, verdrehte er ihre Aussage [...]. [...] Nachdem sich schon einmal Meilhac an Geneviève Bizet gewandt hatte, um auch sie um ihr Einverständnis für eine ‚Carmen‘-Übernahme an die Opéra (ebenso wie zuvor Gounods ‚Faust‘) zu bitten, kam es hierzu erst am 10. November 1959.“

¹⁰⁵⁰ Vgl. Vincent, Delphine: *Verdi on screen*. Editions L'Âge d'Homme. Lausanne Suisse 2015, S. 145f.

¹⁰⁵¹ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 165.

¹⁰⁵² Vgl. McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press. Canada 2010 [1962], S. 53.

¹⁰⁵³ Vgl., ebd., S. 135.

¹⁰⁵⁴ Vgl., ebd.

¹⁰⁵⁵ Vgl., ebd., S. 27.

¹⁰⁵⁶ Vgl., ebd., S. 32.

¹⁰⁵⁷ Vgl., ebd., S. 2: „Empathic identification with all the oral modes is not difficult in our century [of electric or post-literate time].“

„It would be [...] startling were the ordinary reader about native societies not able to vibrate with a deep sense of affinity for the same, since our new electric culture provides our lives again with a tribal base.“¹⁰⁵⁸

McLuhans Feststellungen mögen ebenso die literarische Annäherung zwischen Gauchos und „Zigeuner*innen“ erklären und nicht zuletzt auf ihre mediale Überlagerung im Film *La Carmen criolla* (1918) hindeuten. McLuhans Überlegungen setzen allerdings voraus, das Volk Argentiniens bzw. die Gauchos der „tribal society“ zuzuordnen. Wahrscheinlich würde sich ihm zufolge die argentinische Annäherung an die Figur Carmen auf selbstverständliche Weise vollziehen, da sie ihm zufolge beide der „tribal culture“¹⁰⁵⁹ angehören, woraus geschlossen werden könnte, dass sie sich einfacher mit der „Zigeunerin“-Figur identifizieren können als Europäer*innen oder zumindest besser als die Pariser „haute bourgeoisie“. Ist es entsprechend ein Zufall, dass Valle das Carmen-Motiv mit einem argentinischen Motiv übereinander legte und zu *einer* Figur vermengte? Hätte McLuhan davon erfahren, dass Valle der *Carmen*-Probe im „Teatro Colón“ gelauscht habe und sie ihn zu einem opernbezogenen Film inspiriert haben soll¹⁰⁶⁰, hätte er ihn womöglich als „acoustic“¹⁰⁶¹ oder „oral“¹⁰⁶² bezeichnet. Ferner hätte er Valle wahrscheinlich zugeschrieben, die Fähigkeit zu besitzen „simultaneously“¹⁰⁶³ wahrnehmen zu können. Ungeachtet dessen, hat Valle in Buenos Aires eine Nachrichtenagentur „Film Revista Valle“ gegründet, mit der er einerseits die politischen Ereignisse des Landes aufnahm und wiedergab, andererseits gezielt und schneller als die Konkurrenz auf die Bedürfnisse der Argentinier*innen mit seinen Filmen eingehen konnte, wodurch er sich definitiv der sogenannten „electronic culture“ zuordnen lässt. Zudem erscheint die filmische Simultaneität der Figur Carmen und der Figur Yrigoyen vor diesem Hintergrund als eine Konsequenz von Valles *allumfassender* Vorgehensweise.

¹⁰⁵⁸ Ebd., S. 31f.

¹⁰⁵⁹ Vgl., ebd., S. 29.

¹⁰⁶⁰ Nachdem die Oper *Carmen* (1875) seit frühestens 1881 längst den Einzug in verschiedene Theaterhäuser vollzogen hatte, mochte der Filmemacher Valle womöglich die italienische *Carmen*-Version der „Gran Compagnia Lirica Italiana“, die vom italienischen Komponisten und Wagner-Spezialisten Gino Marinuzzi dirigiert wurde, 1918 wahrgenommen haben. Vgl. Di Núbila, Domingo: *La Época de Oro. Historia del cine argentino*. I. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 13. Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021].

¹⁰⁶¹ Vgl. McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press. Canada 2010 [1962], S. 18f. und 64f.

¹⁰⁶² Vgl., ebd., S. 20f.: „[...] in an oral society [...] inner verbalization is effective social action.“

¹⁰⁶³ Vgl., ebd., S. 72: „As our age translates itself back into the oral and auditory modes because of the electronic pressure of simultaneity, we become sharply aware of the uncritical acceptance of visual metaphors and models by many past centuries.“

Über diesem Weg ist er offenbar auf den italo-argentinischen Karikaturisten Quirino Cristiani aufmerksam geworden, der bereits als Karikatur-Zeichner um 1916 bekannt war und sich zeichnerisch am Präsidenten Argentiniens Yrigoyen mehrmals ausprobiert hatte. Cristiani gibt in einem Interview von 1983 bekannt, dass Valle ihm den entscheidenden Impuls zum Animationskünstler gegeben hatte: „Cristiani [...] el dibujo está muy bien y va tener éxito, pero el cine es movimiento y no admite un dibujo fijo, hay que darle un movimiento, hay que mover eso [...]. Estúdielo!“¹⁰⁶⁴ Offenbar hatte Valle durch diese Aufforderung Cristiani zu einem Pionier der Animationskunst¹⁰⁶⁵ in Argentinien gekürt. Schließlich führte die Zusammenarbeit mit einem anderen Pionier der karikaturesken Zeichenkunst, Diógenes Taborda, zum ersten animierten Spielfilm der Filmgeschichte: *El Apóstol* (1917).¹⁰⁶⁶ Dieser Film war von den „Talleres Cinematográficos Federico Valle“ in Auftrag gegeben worden. Durch dieses Werk wurde der Präsident Argentiniens, Yrigoyen, über das neue Medium zur Karikatur bzw. *beliebtes* Ziel filmischer Satire, und ist historisch gesehen vielleicht der erste Präsident, welcher in dieser Form vor der Öffentlichkeit kritisiert wurde.¹⁰⁶⁷ Valles Initiative markiert den Auftakt für diese Form von satirischem Humor im argentinischen Film, wodurch ein weiterer Grund für seine Pionierfunktion in der argentinischen Filmgeschichte gegeben ist.

An dem Erfolg von *El Apóstol* (1917) wollte Valle anknüpfen, weshalb zu schließen ist, dass er aus diesem Grund wieder Yrigoyen zur Zielscheibe von Satire im Rahmen seines nächsten Film *La Carmen criolla* (1918) heranzog. Allerdings entschied sich Valle diesmal für die alleinige Zusammenarbeit mit Taborda.¹⁰⁶⁸ Den Auftakt sollen Orchesterproben zur Oper *Carmen* (1875) zufälligerweise geboten haben¹⁰⁶⁹, wenngleich bisher unbekannt ist, ob Valle hierzu überhaupt Musikbegleitung für seinen Film vorgesehen hatte. Abgesehen von dem

¹⁰⁶⁴ Vgl. Surraco, Jorge: *Quirino Cristiani habla de su técnica de animación* (Stand: 1983) <https://www.youtube.com/watch?v=x5Yks1ec9O8>. [18.05.2021].

¹⁰⁶⁵ Vgl. Page, Joanna: *Science Fiction in Argentina*. University of Michigan Press. Michigan 2016, S. 54: „[...] Jörn Ahrens and Arno Meteling describe the ‚fundamental connection‘ between the rise of comics and the emergence of mass societies and mass cultures at the turn of the twentieth century, as comics flourished in tandem with modern newspapers. This relationship is not merely historical or commercial, but also aesthetic, they argue: comics have a particular facility for capturing urban space and city life, producing similar modes of perception and promoting ‚the loose and moving gaze of the urban flâneur.‘“

¹⁰⁶⁶ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 208f.: „*El Apóstol* constituye el primer largometraje de animación, no sólo de la historia del cine argentino sino de la cinematografía mundial.“

¹⁰⁶⁷ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 69, 73, 75.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Di Núbila, Domingo: *La Época de Oro. Historia del cine argentino*. I. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 13.

Katzen-Orchester¹⁰⁷⁰, der von Di Núbila erwähnt wird, und dem Dirigenten, der auf Fotomaterial des Films zu sehen ist, gibt es keine direkten Hinweise auf eine Musikbegleitung, geschweige denn auf Bizet. Mafuds Stummfilm-Katalog *La imagen ausente* (2016) ist zudem keine Musik-Angabe zu diesem Stummfilm zu entnehmen – auf die Rubrik Musik hat er hier verzichtet – allerdings ist die Wahrscheinlichkeit, dass Valle Musik zu *La Carmen criolla* (1918) spielen ließ, relativ hoch, bedenkt man, dass seinem ersten Animationserfolg *El Apóstol* (1917) Musikbegleitung nachgewiesen wurde.¹⁰⁷¹ Und warum sollte Valle, bei seinem zweiten Animationsfilm, der nicht nur einen opernbezogenen Untertitel tragen, sondern das Opernhaus „Teatro Colón“ als Schauplatz vorführen sollte, auf Opernmusik verzichten? Valle hatte jedenfalls Ambitionen entwickelt ein Filmerlebnis audiovisuell herbeizuführen, bei dem Musik eine wichtige Rolle spielen sollte. So arbeitete er beispielsweise an Musik-Konzepten, die sich über seinen Film *Milonguita* (1921/22) manifestieren konnten, die bereits auf die argentinische Tonfilmindustrie verwiesen – der Tango *Milonguita* von Enrique Delfino stand hier im Vordergrund – und ein Beweis für Valles musikalisches Interesse abgeben.¹⁰⁷²

Ob Valle um die Similaritäten zwischen den literarischen Gauchos und den literarischen „Zigeuner*innen“ wusste, und ob sie ihn davon überzeugten, Ausschnitte aus der Oper *Carmen* (1875) mit Yrigoyens „Caudillo“-Dasein zu vermengen, lässt sich nicht ausreichend belegen, wiewohl Sarmiento den Gauchos bereits andalusische Merkmale zuweist und im Sinne McLuhans vieles darauf hindeutet, dass ihre gegenseitige Attraktion auf „oral-aural“¹⁰⁷³ Gemeinsamkeiten zurückzuführen sind. Obschon zweifellos anzumerken ist, dass Valle zielsicher, in satirischer, parodistischer Manier, Yrigoyen mit der „Zigeunerin“ gleichsetzte¹⁰⁷⁴, treten hier europäische stereotype Alteritätsmerkmale hervor, welche kein positives

¹⁰⁷⁰ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 75.

¹⁰⁷¹ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 208f.: „Para su exhibición en el Cine Moderno de Rosario, Crónica (2 mar. 1918, ‚Cinematógrafos‘) informa que tendrá ‚acompañamiento por la orquesta con música escrita ex profeso.‘“

¹⁰⁷² Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 381f.: „En el estreno en Capital Federal, antes de la proyección se desarrollaba sobre el escenario del cine un cuadro teatral que representaba el amanecer porteño, con varias parejas, de baile cuyas figuras, sin poder ser identificadas claramente por el público, se reflejaban en los cristales del exterior de un cabaret porteño, mientras ‚una orquesta típica ejecuta un tango, cuyas notas se van haciendo cada vez más débiles hasta enmudecer cuando el escenario queda totalmente iluminado.‘“

¹⁰⁷³ Vgl. McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press. Canada 2010 [1962], S. 21.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 381f.: „Personaje: el presidente Hipólito Yrigoyen (Carmen / dibujo) [...]“

„Zigeuner*in“-Bild abgeben. Valles Fremdzuschreibung spitzt sich hier zu einer grotesken „Zigeunerin“-Erscheinung zu, bei der mit der Andersheit Gefahr signalisiert werden soll – beispielsweise werden die mit einem überdimensionalen Messer hochgesteckten *schwarzen*¹⁰⁷⁵ Haare zu einem grotesken äußeren Erscheinungsbild stilisiert –, die deutlich von der westlichen Kultur übernommen wurde.¹⁰⁷⁶

„Mérimee entwirft das zivilisatorische Feind- und Gegenbild der Zigeuner in enger Anlehnung an die Vorgaben seiner [vorw. europäischen] Quellentexte. [...] [Mérimees] Hinweis auf den Schmutz und die mangelnde Schönheit insbesondere bei den Zigeunerinnen ist darauf angelegt, die kulturelle Differenz abstoßend wirken zu lassen [...]. Folgerichtig mündet die ‚kaum vorstellbare‘ Wahrnehmung des Häßlichen und Nicht-Vertrauten in die Unterstellung der charakterlichen Abnormität. [...] Mit Schmuggeln und anderen ‚practique illicites‘ [...] demonstrieren die Zigeuner ihre gewissenlose Lebensführung.“¹⁰⁷⁷

Diese europäische „Zigeuner*innen“-Auslegung, die dem Staatspräsidenten Yrigoyen als Kritik gelten soll, visualisiert die westliche „Erfindung des verbrecherischen Zigeuners“¹⁰⁷⁸, mit dem Ziel, die aktuelle Politik des Präsidenten Argentinien zu untergraben. Im Falle, dass Valle allein auf einen „Caudillo“ hat anspielen wollen – das Messer deutet genauso auf einen Gaucho hin¹⁰⁷⁹ – für den Yrigoyen von manchen Zeitgenossen durchaus gehalten wurde, ist auch hier eine Fremdzuschreibung impliziert, die darauf abzielt, den Präsidenten und seine Minister als gesetzlose Banditen bzw. *Barbaren*, im Sinne Sarmientos, festzuschreiben.¹⁰⁸⁰ Damit schafft Valle ein imaginäres, alptraumhaftes, duales Fremdbild, welches eine französische so wie eine argentinische Exotik bedient. Obgleich es sich um eine überzeichnete Parodie handelt, verharmlost dies nicht die fremdzuschreibenden Konnotationen und ihre Intentionen. Hier entstand zudem ein argentinischer Film, vermutlich der erste der Filmgeschichte, welcher Carmen als animierte Figur präsentiert.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000, S. 116.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002, S. 114f. und 135f.

¹⁰⁷⁷ Vgl., ebd., S. 113f.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2011, S. 121.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 322: „[...] porque el cuchillo es para él [gaucho] lo que la respiración, la vida misma.“

¹⁰⁸⁰ Vgl., ebd., S. 88.

08.4 Gesetzlose Gauchos & Gitanos – Vergleichbare Fremdzuschreibungen

Wie (un)bewusst er und sein Filmteam die Entscheidung getroffen haben, *Carmen* (1875) zum festen Bestandteil des Films zu machen, kann auch in Betrachtung des soziokulturellen Kontexts am Río de la Plata beurteilt werden, da sich „Zigeuner*innen“ nachweislich im 19. Jahrhundert in Argentinien niederließen¹⁰⁸¹. In demselben Zeitalter hatte sich der Gaucho als literarische Figur Argentiniens hervorgetan, und war zu Beginn des 20. Jahrhunderts schon als idealste, nationale Identitätsfigur etabliert, als die „gitanos“ („Zigeuner*innen“) argentinisches Land betraten. Nun ist die Figur des Gauchos deutlich mit dem ländlichen und später suburbanen Leben in Verbindung gebracht worden und ihre Lebensart steht bis heute zumeist im Gegensatz zur städtischen; ähnliches ist zu beobachten bei den „Zigeuner*innen“. Es ist daher anzunehmen, dass Valle die Nähe zwischen der Darstellung der „Zigeuner*innen“ aus der Oper *Carmen* (1875) und der literarischen Darstellung der Gauchos erkannte – es muss ihm jedenfalls eingeleuchtet haben und für die Inszenierung fern gewesen sein, die „Zigeuner*innen“ (sowie die Gauchos) dem politisch, intellektuellen Städteleben zuzuordnen. Die literarischen Eigenschaften, welche den Gauchos, wie den „Zigeuner*innen“ zugeschrieben werden, weisen jedenfalls frappierende Ähnlichkeiten auf, die Valle spätestens bei der medialen Vermengung von Yrigoyen und *Carmen* klar gewesen sein müssten. Valle war aber nicht der Erste, der „Zigeuner*innen“ auf die Leinwand brachte. Es hatte schon knapp ein Jahr vor *La Carmen criolla* (1918) eine „Zigeunerin“ mit dem Namen Carmen die argentinische Leinwand besetzt, und das Lebensverhältnis zwischen Gauchos und „Zigeuner*innen“ in Argentinien offenbart. Es handelt sich hier um den Film *El Capataz Valderrama o Carmen la Gitana* (1917), auf den bereits der Medienwissenschaftler Finkielman in seiner Veröffentlichung *The Film Industry in Argentina* (2004)¹⁰⁸² hinweist. Der Film bietet die bis dato erste fiktive Darstellung einer „Zigeunerin“ mit dem Namen Carmen an – die Figur Carmen wurde zu der Filmdramaturgie hinzugefügt und basiert nicht auf der dramatischen

¹⁰⁸¹ Vgl. Miguelí, Perla: *Vida y costumbre de los gitanos de la República Argentina*. Editor Fundación Osvaldo M. Zarini. Tandil 1991, S 37: „Los gitanos incluso varían de una ciudad a otra. En Neuquén son más abiertos y civilizados. En Mar del Plata son más cerrados. Buenos Aires es una ciudad que se presta para la libertad privada, al estar unos distantes de otros.“ Vgl. O. V.: *Colectividad Gitana*. (Stand: k. A.) <https://www.baxcolectividades.buenosaires.gob.ar/historia/Gitana>. [01.07.2021]. Vgl. O. V.: *Estado Argentino. Comunidad Romani*. (Stand: 06.01.2021) <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/promocion/pluralismo/comunidad-romani>. [01.07.2021].

¹⁰⁸² Vgl. Finkielman, Jorge: *The Film Industry in Argentina*. McFarland & Company Verlag. Jefferson, North Carolina 2004, S. 21.

Grundlage *Luz de hoguera* (1915)¹⁰⁸³, entsprechend hat die Figur einen rein filmischen, argentinischen Ursprung – und macht den Weg frei für eine fiktive filmische Konzeption und Rezeption des „Gitanos“ auf südamerikanischem Boden, welche die filmische Umsetzung bzw. Anspielung auf den Inhalt der Oper *Carmen* (1875) etwas vorwegnimmt. Der Film reflektiert in jedem Fall die Realität der Gauchos und „Zigeuner“ bzw. erzählt ihre gemeinsame Geschichte, bei der sich gezwungenermaßen eine gewisse Verwandtschaft zwischen Gauchos und „Zigeunern“ abzeichnet.¹⁰⁸⁴ Dass Gauchos und „Zigeuner*innen“ auf der fiktiven Ebene gewissermaßen verwandt sind, lässt sich u. a. an dem ihnen zugeschriebenen Freiheitsdenken, das vagabundierende Element¹⁰⁸⁵ und der ihnen attribuierten Weltanschauung ablesen.¹⁰⁸⁶ Die Bewegung der Romantik hat u. a. in Frankreich mehrere unvergessliche Figuren hervorgebracht, unter denen eine der bekanntesten und aufregendsten mit Sicherheit die „Zigeuner“-Figur Carmen ist¹⁰⁸⁷, während sich in Argentinien der Gaucho als literarische Figur in einer Zeit durchsetzte, die u. a. von der französischen Romantik beeinflusst war.¹⁰⁸⁸ Im Vergleich mit dem „Zigeuner“ bzw. die „Zigeunerin“ in Frankreich – in Europa ist der/die

¹⁰⁸³ Mafud, Lucio: *La imagen ausente, El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 212: „Con respecto a su argumento, Belisario Roldán realizó algunas modificaciones en relación a la obra teatral *Luz de hoguera* (1915), como por ejemplo la inclusión del personaje de la Fa Carmen [...]“

¹⁰⁸⁴ O. V.: „El capataz Valderrama o Carmen la Gitana“, in: *La Película* (13.11.1917), S. 5: „[...] doctor Belisario Roldán, quiso crear un romance de amor gitano inyectado en la vida criolla y ha puesta a contribución su talento de poeta inspirado para formar un enredo novelesco, que, por su exotismo e inverosimilitud, por sí mismo se desenreda del modo más sencillo y natural, sin ocurrir nada de fantasmagórico en el desenlace.“

¹⁰⁸⁵ Kirsten von Hagen zeigt, dass Zigeuner häufiger als *Projektionsfiguren* für Schriftsteller herhielten. Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 14f.: „Die modernen [französischen] Großstadtnomaden [Bohémien] [...] teilen mit den Zigeunern das vagabundierende Element, das unstete Leben. Beide Gruppen bewegen sich zwischen den Zuordnungen, beiden ist ein transgredierendes Moment zu eigen und die absolute Freiheitsliebe.“

¹⁰⁸⁶ Vgl. Adorno, Theodor; Tiedemann, Rolf (Hrsg.): „Fantasia sopra Carmen“, in: *Musikalische Schriften I-III*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main (1978) 1998, S. 303: „Trotz solchen lyrischen Ausdrucks findet sich kaum etwas Antikischeres in der Oper, nicht nach dem Maß von Klassizismus und Bildung, sondern wie in Worten und Gesten heute noch substantiell, leibhaft Antike in romanischen Ländern überlebt, die so tief in den objektiven Geist der Völker eingewandert ist, daß diese, erfahren im Umgang mit den gefährlichen Mächten der Welt, sich auch christianisieren ließen, ohne ihres aus Mythologie und Skepsis gemischten Heidentums sich zu entschlagen.“

¹⁰⁸⁷ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 16.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Paatz, Annette: *Liberalismus und Lebensart. Romane in Chile und Argentinien (1847 - 1866)*. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 2011, S. 181ff. Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 54f und 76 - 79: „Inspiriert [*Generación del 37*] vom Sprachgebrauch der Französischen Revolution und weltanschaulich durchaus noch dem aufklärerischen Fortschrittsdenken verpflichtet, beschwören Echeverría und seine Mitstreiter *libertad, igualdad* und *progreso* [...]. Augenfällig wird dies in fiktionalen Entwürfen wie *La cautiva* und *El matadero*, die den Ideenfond und das narrative Inventar der engagierten Romantik auf die zeitgenössischen Verhältnisse in Argentinien anwenden.“

„Zigeuner*in“ eine Figur am Rande der Gesellschaft geblieben¹⁰⁸⁹ – konnte der Gaucho immerhin zu einem nationalen Symbol Argentiniens aufsteigen¹⁰⁹⁰, wenngleich er dennoch marginalisiert wurde und durch diese Gegensätze eine kontroverse Figur blieb. Freiheit, als einer der wichtigsten Grundpfeiler der französischen Aufklärung – „renoncer à sa liberté c’est renoncer à sa qualité d’homme“¹⁰⁹¹ – und als vielleicht wichtigste Voraussetzung für die Entstehung von Figuren innerhalb der kreativen Prozesse der romantischen Epoche im 19. Jahrhundert, ließ in Frankreich die Figur der „Zigeunerin“ Carmen und in Argentinien die Figur des Gaucho entstehen. Seither hat die Literatur Argentiniens viele Gaucho-Figuren hervorgebracht: Facundo Quiroga, Juan Moreira, Don Segundo Sombra u. v. m., wobei die berühmteste Gaucho-Figur unter ihnen immer noch *Martin Fierro*¹⁰⁹² von José Hernández ist. Die Literatur Argentiniens erfuhr allerdings durch die Gaucho-Figur Facundo Quiroga einen ersten Höhepunkt, der bezeichnenderweise mit der Geburt von Mérimées literarischer Figur Carmen im Jahr 1845 zusammenfällt.

Der Gaucho argentino bzw. die *reale* Figur Facundo Quiroga¹⁰⁹³ (s.A. Abb. 9.1 und 9.2) wurde u. a. mystifiziert durch das literarische Wirken von Domingo Faustino Sarmiento und seinem Hauptcharakter seiner „novela histórica“ *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). Gauchos wurden zugunsten literarischer Erzählungen „erfunden“¹⁰⁹⁴ und „deformiert“¹⁰⁹⁵ noch ehe sie durch unterschiedliche kulturelle Phänomene zum nationalen Symbol Argentiniens auserkoren wurden. So wie in Europa „die

¹⁰⁸⁹ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Suhrkamp Insel Verlag. Frankfurt am Main 2011, S. 248f., 254f. und 307f.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K.: „De bandido a héroe: el poder integrador del simbolismo gaucho en la Argentina.“, in: Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1ª Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011, S. 153: „[...] el gaucho, como símbolo colectivo, armoniza hoy dos aspectos en principio contradictorios: el ser una figura que simboliza la marginalidad y que al mismo tiempo establece cohesión social.“

¹⁰⁹¹ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: *Du Contrat Social*. Ligarán Éditions. K.A. 2015 [1762], S. 53 und 103.

¹⁰⁹² Vgl. Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K.: „De bandido a héroe: el poder integrador del simbolismo gaucho en la Argentina.“, in: Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1ª Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011, S. 166: „En 1872 José Hernández publica *El gaucho Martín Fierro*, que se convierte en el principal exponente de la literatura gauchesca argentina. En este género literario se conjugan en el personaje ideal, el gaucho, muchos de los rasgos psicológicos del argentino que puebla la llanura: el culto al coraje, la rebelión anárquica contra los ilimitados abusos del poder civil y militar, el valor, la exaltación romántica, caracteres que han nutrido asimismo el arte popular.“

¹⁰⁹³ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845].

¹⁰⁹⁴ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Suhrkamp Insel Verlag. Berlin 2011, S. 23ff. und 254ff. Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 62f.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Spiller, Roland; Segler-Messner, Silke (Hrsg.): *Voyages à l’envers*. Presses Universitaires de Strasbourg. Strasbourg 2009, S. 154.

„zivilisationsmüde“ von den Modernisierungsschüben [...] verunsicherte Literatur im ‚Zigeuner‘ ihr Maß am Fremden und Exotischen gefunden“¹⁰⁹⁶ hatte, lässt sich beobachten, dass Argentinien im Gaucho „ihr Maß am Fremden und Exotischen“ entdeckte. Das belegt u. a. das historische, biographische Werk Sarmientos, der durch die kontroverse Trennung zwischen „Civilización“ und „Barbarie“ immer kritischer beäugt wird.¹⁰⁹⁷ Dennoch sorgte er für eine Reihe von Ausdrucksformen und Bezeichnungen hinsichtlich der Gauchos und gab der Gattung der Gauchesken Literatur wichtige Impulse; eine Gattung, die aus dem heutigen argentinischen literarischen Kanon nicht wegzudenken ist und die sich schließlich auch im argentinischen Film weiter entfalten konnte. Beispiele des frühen argentinischen Films, in denen Gauchos inhaltlich eine Rolle spielen sind: *Nobleza Gaucha* (1915)¹⁰⁹⁸, *Campo ajuera* (1919)¹⁰⁹⁹, *Juan sin ropa* (1919)¹¹⁰⁰ u. v. m. Vor dem Hintergrund der Identitätssuche¹¹⁰¹ war die Auseinandersetzung zwischen zivilisiert und „salvaje“ in Argentinien, so wie auch in Frankreich, die literarische Grundlage vieler Autoren – so spielt auch der Gaucho „salvaje“ in der aufblühenden Literatur Argentiniens, verkörpert durch die „Generación del 37“, an der auch Sarmiento beteiligt war, eine entscheidende Rolle.¹¹⁰² Das Zivilisierte wurde in Argentinien dem Fremden oder Anderen gegenübergestellt, wobei das Konzept der Zivilisation im Sinne des rationalen und fortschrittlichen Denken europäisch anmutet. In europäischen Industrienationen bzw. Großstädten wie Paris oder London verankerte sich das

¹⁰⁹⁶ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 15.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 74.: „Je nach freundlicher oder abweisender Verhaltensweise galten die Ureinwohner/innen entweder als ‚Edle Wilde‘ oder als unmenschliche ‚Kannibalen‘ bzw. ‚Kanniballinnen‘. Dies schlug sich auch in zahlreichen Amerika-Allegorien nieder, die sich bezeichnenderweise auf dortige ‚Naturvölker‘ beziehen – und nicht etwa auf die Völker der andinischen und mittelamerikanischen Hochkulturen.“

¹⁰⁹⁸ Der Film macht schon mit dem thematischen Titel deutlich, dass es sich inhaltlich um einen Gaucho handelt; in diesem Fall dient die gaucheske Literatur *Martin Fierro* (1872) dem Film als Grundlage.

¹⁰⁹⁹ Vgl. O. V.: „Campo ajuera“, in: *Imparcial Film* (15.06.1919), S. 19: „La trama de la obra cuya acción se desarrolla en el bajo Paraná, gira alrededor de una ‚demi-mondaine‘, en tren de curar su ‚spleen‘, poniéndose en contacto con la naturaleza. Pero, la simple vida campesina no satisface a su espíritu y en procura de una distracción enamora a un gaucho, alma buena que no cree en las dobleces, y que cae en la rees de la refinada mujer de la ciudad.“

¹¹⁰⁰ Vgl. O. V.: „Juan sin ropa“, in: *Imparcial Film* (05.06.1919), S. 8: „Juan sin ropa es un símbolo. En la leyenda popular es un forastero, humilde y extraño, que vence en inmortal contrapunto a Santos Vega, el payador, encarnación del gaucho lírico, contemplativo, rebelde y salvaje.“

¹¹⁰¹ Vgl. Yee, Jennifer: *Clichés de la femme exotique*. L’Harmattan. Paris 2000, S. 75: „L’exotisme représente ainsi une étape intermédiaire du mouvement dialectique entre les poles de l’Identité et de l’Alterité.“

¹¹⁰² Vgl. Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentiniens*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010 S. 74, 79, 104 und 150ff.: „Sie [C. de Pauw und Montesquieu] gingen von einer Prägung des Menschen durch Klima und Umweltbedingungen aus, was die Europäer der Aufklärung zu einer Abwertung der kreolischen Bevölkerung in Amerika veranlasste. Sarmiento griff solche Vorstellungen auf und wandte sie auf die ländliche Bevölkerung der Pampas an, die nun für die urbane Elite zum ‚barbarischen‘ Anderen wurde.“

Konzept der Zivilisation, und konnte offensichtlich auch in außereuropäischen Großstädten, wie z. B. Buenos Aires, einflussreiche, intellektuelle Kreise erreichen und anregen.

Indes „Zigeuner*innen“ in Europa schon über Jahrhunderte diskriminiert wurden, wurden sie im 19. Jahrhundert u. a. durch literarische Medien paradigmatisch als unzivilisiert abgetan. U. a. habe vor allem die ethnographische Betrachtungsweise ihnen die Fähigkeit abgesprochen sich zu integrieren, so dass sie weiterhin an den Rand der Gesellschaft gedrängt, orientalisiert und entsprechend literarisch festgeschrieben wurden.¹¹⁰³ Dies führte auf jeglicher literarischen Ebene zu einer „Erfindung“¹¹⁰⁴ bzw. „Deformierung“¹¹⁰⁵ der europäischen „Zigeuner*innen“. Dem Gaucho fiel bezeichnenderweise eine vergleichbare unvoreilhaftige Rolle in Argentinien zu. Auch er stellt in der Literatur und im historischen Kontext der Politik des „Caudillos“ (Diktator) Rosas, den Gegenpol zur Zivilisation bzw. zu den „Románticos“¹¹⁰⁶ dar. Zudem wird sowohl der/die „Zigeuner*in“ als auch der Gaucho mit indigenen Lebensweisen literarisch versehen, und ihr Aussehen mit dem von Indigenen verglichen oder nahegelegt:

„Dass bei ‚Zigeunern trotz ihrer geradezu tierischen Sinnlichkeit Sittlichkeitsverbrechen‘ nicht nachweisbar sind, spricht aus der Sicht der zeitgenössischen Volkskunde ebenfalls dafür, dass sie ein Naturvolk auf unterer Zivilisationsstufe wie die Afrikaner oder Indianer sind. Solche Naturvölker weisen trotz ihrer angeborenen Naivität ein gegenüber den zivilisierten Nationen defizitäres Sozialverhalten aus, weil sie, so die stereotype Argumentation, die Sphäre sittlicher und geistiger Ideale nicht herausgebildet haben.“¹¹⁰⁷

„Dicen que es un mozo aindiao: lampiño... de ojos tranquilos... delgao como andarivel...“¹¹⁰⁸

¹¹⁰³ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael; Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Band 21. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2002, S. 248f., 263f., 265ff., und 269f.: „Kommt es [...] zu einem längeren Zusammenleben und zu einer Nähe, wie sie in Liebesgeschichten nicht zu vermeiden ist, werden die Zigeuner stets einem Normalisierungs- und Anpassungsdruck ausgesetzt. [...] Mérimées Novelle *Carmen* ist für diese Modellierung [...] das berühmteste literarische Beispiel aus dem 19. Jahrhundert.“

¹¹⁰⁴ Ebd., S. 179.

¹¹⁰⁵ Spiller, Roland; Segler-Messner, Silke (Hrsg.): *Voyages à l'envers*. Presses Universitaires de Strasbourg. Strasbourg 2009, S. 154.

¹¹⁰⁶ Vgl. Carricaburo, Norma: *El Voseo en la Literatura Gauchesca. La poesía gauchesca*. Arco/Libros. Madrid 1999, S. 114.

¹¹⁰⁷ Bogdal, Klaus-Michael; Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Band 21. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2002, 174f.

¹¹⁰⁸ Rodríguez, Yamandú: *El matrero. Poema Gaucho en 2 Actos*. Editorial Musical Alfredo Perrotti. Buenos Aires 1931, S. 63.

Jene spezifischen Gemeinsamkeiten der Erfindung bzw. der Deformierung, die sich bei der Betrachtung der literarischen Gattungen der Alten und der Neuen Welt offenbaren, ist u. a. der Tatsache geschuldet, dass beispielsweise französische Autoren wie Merimée als auch argentinische Autoren wie Sarmiento, so wie viele weitere Autoren des 19. Jahrhunderts, aus der Perspektive der „Zivilisierten“ schreiben, und daher schnell dazu neigen andere Kulturen wie z. B. die der „Zigeuner*innen“ oder die der Indigenen, auf eine untere Zivilisationsstufe zu stellen – Parallelen sind in der Hinsicht zwischen der französischen und der argentinischen fiktionalen Literatur zu entdecken. Neben dieser (Außen)Perspektive erzählt die Erzählinstanz in beiden Fällen nicht aus der Sicht der sogenannten Fremden, sodass die Leser*innen aus einer umso größeren Distanz die erzählte Welt und deren „Fremde“ rezipieren. So kommt es, dass sowohl den Gauchos als auch den „Zigeuner*innen“, das Andere, Unzivilisierte, Wilde, Barbarische, Orientalische, Exotische auf den Leib geschrieben wird. Zugleich wird beiden die Natur, ob in Form von Bergen, Pampa oder Urwald als Rückzugsort zugeschrieben. Oft wird ein weiter, undurchschaubarer Ort ausgewählt, weit ab von jeglicher Form von Zivilisation, wo sich der „Salvaje“ aufhalte, wieder neu organisieren und den nächsten Angriff auf die Großstadt vorbereite.¹¹⁰⁹ Ein weiteres Merkmal ist, dass nicht nur literarische Gemeinsamkeiten auf diese an den Rand gedrängten Kulturen zutreffen, sondern auch anthropologische, völkerkundliche und naturwissenschaftliche Studien¹¹¹⁰, die über ihren Ursprung spekulieren und ihr *Anderssein* bzw. ihr *auffallendes* und vor allem „defizitäres Sozialverhalten“¹¹¹¹ erklären wollen. Sowohl den „Zigeuner*innen“ als auch den Gauchos wird zugeschrieben, dass sie ihre Wurzeln im Orient bzw. im fernerem Osten haben. Viele Autoren, wie auch die o. g., lassen hierbei den Leser gewissermaßen im Ungewissen und mit Absicht Raum für Mutmaßungen, denn uneindeutig bleibt, wo der Ursprung der „Zigeuner*innen“ bzw. der Gauchos liegt. Es werden Vermutungen formuliert oder Angaben gemacht, die sich widerlegen

¹¹⁰⁹ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 130f., 150f., 155f., 159 und 183f.

¹¹¹⁰ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 14: „Das 19. Jh. war in besonderer Weise von einem ambivalenten Umgang mit dem als exotisch empfundenen Anderen gekennzeichnet. Zum einen stützten anthropologische und völkerkundliche Studien von Gustave Le Bon und Arthur de Gobinau mit ihren rassenbiologischen Thesen die Auffassung von einer Ungleichheit der Kulturvölker. Linguistische Erforschungen des Sanskrit, die sich in ihrer vergleichenden Methode an naturwissenschaftliche Studien anschlossen, zeugten von einem zunehmenden Interesse für das fremde Andere, die von Faszination und dem Wunsch nach Klassifikation getragen wurden und eine deutliche Abgrenzung der Arier von anderen Kulturvölkern mit sich führten.“

¹¹¹¹ Vgl. Bogdal, Klaus-Michael; Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche*. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Band 21. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2002, 174f.

und wieder durch andere ersetzen lassen. Solch eine Form von Unbestimmtheit ließe Mythen aufsteigen, so Berlin: sie seien gleichzeitig „static and eternal.“¹¹¹² Zwei Merkmale, welche Berlin den Mythen der modernen Zeit zuspricht, zu denen Carmen und der Gaucho zählen. Vor diesem Hintergrund ist auffällig, dass auf der literarischen Ebene das Opernlibretto von Meilhac und Halévy einen wichtigen Hinweis zum Ursprung der Figur Carmen preisgibt, der dazu anregt, die Herkunft der Opernfigur Carmen festlegen zu wollen: das Andreaskreuz. Dieses hatte Carmen ihrer Widersacherin während der berühmten Rangelei in der Zigarrenfabrik im 1. Akt, mit einem Messer in die Stirn geritzt: „Elle avait sur la figure un X“¹¹¹³. Dieses Kreuz bzw. Symbol wird mit der historischen und biblischen Figur des Apostels Andreas assoziiert, der nach heutigen Kenntnissen in Israel, Griechenland und Kleinasien aktiv gewesen sein soll, sodass anzunehmen ist, dass Carmen aus diesem östlichen Kulturraum stammt.¹¹¹⁴ Ebenso wird in Sarmientos Hauptwerk der Ursprung des Gauchos Quiroga, und überhaupt derjenige der Gauchos, im Osten vermutet, indes er ihre Verwandtschaft mit „árabes“, „tártaros“, „bárbaros“ bzw. „orientales“ festschreibt:

„Es inagotable el repertorio de anécdotas de que está llena la memoria de los pueblos con respecto a Quiroga [Gaucho]; sus dichos, sus expedientes, tienen un sello de originalidad que le daban ciertos visos orientales, cierta tintura de sabiduría salomónica en el concepto de la plebe.“¹¹¹⁵

Zudem weist er vor allem auf die argentinische Natur bzw. die Landschaft hin, welche für die Entstehung der Gauchos gesorgt hätte, und die mit Landschaften des nahen Ostens vergleichbar wären:

¹¹¹² Vgl. Berlin, Isaiah: *The Roots of Romanticism – Lasting Effects. Romantic Attack & Its Features*, 1965, 00:09:45. Vgl. O. V.: *Philosophy Overdose. The Roots of Romanticism* (Stand: 21.10.2018) <https://www.youtube.com/watch?v=0snaamKYDcg>. [01.07.2021]. Vgl. O. V.: *The Foundation for Constitutional Government Inc. Contemporary Thinkers. Isaiah Berlin* (Stand: 2021) <https://contemporarythinkers.org/isaiah-berlin/multimedia>. [26.07.2021].

¹¹¹³ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Carmen [1. Akt]* (Stand: 2021) <https://www.operaguide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

¹¹¹⁴ Vgl. Schäfer, Joachim: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (Stand: 26.06.2021) <https://www.heiligenlexikon.de>. [01.07.2021]. Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 110f.: „[...] der Erzähler [hat] zunächst Schwierigkeiten [...], die Herkunft der Fremden [Carmen] zu bestimmen. Er hält sie anfänglich für eine Einwohnerin Córdobas, dann für eine Andalusierin [...], schließlich [...] für eine Maurin, dann für eine Jüdin. [...] Ein Effekt der performativen Rahmung ist damit, dass sich die Identität Carmens eindeutigen Zuordnungen immer wieder entzieht.“

¹¹¹⁵ Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 142.

„Ya la vida pastoril nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del kalmuko, del cosaco, del árabe. La vida primitiva de los pueblos, la vida eminentemente bárbara y estacionaria, la vida de Abraham, aunque modificada por la civilización de un modo extraño.“¹¹¹⁶

Dadurch findet hier auf der literarischen Ebene eine räumliche Zuordnung der Gauchos statt, die mit den „Zigeuner*innen“ und speziell der Figur Carmen aus Bizets Oper, so wie auch mit der Figur Carmen aus Mérimées Novelle, übereinstimmt.

Neben diesen Beobachtungen, sei in diesem Zusammenhang noch auf eine ihnen gemeinsame Besonderheit hingewiesen: ihr Verhältnis bzw. Umgang mit dem Messer¹¹¹⁷. Carmens Umgang mit dem Schneidewerkzeug in der Zigarrenfabrik im 1. Akt (7. Auftritt) des Opernlibrettos kann Analog zum spezifischen Verhältnis des Gauchos mit „la daga“¹¹¹⁸ gedeutet werden. Wie bereits bekannt soll Carmen eine Zigarrenfabrik-Mitarbeiterin mit einem Messer *markiert* haben – Carmen hat ihr also offensichtlich nicht das Leben mit dem Messer nehmen wollen. Der Vergleich mit folgender Textpassage Sarmientos belegt die frappierende Ähnlichkeit des literarischen Verhaltenskodex von Gauchos und „Zigeuner*innen“ bei der Verwendung des Messers im Zusammenhang mit bedrohlichen bzw. ausgewogenen Situationen:

„[...] el gaucho argentino lo desenvaina [cuchillo; facón] para pelear, y hiere solamente. Es preciso que esté muy borracho, es preciso que tenga instintos verdaderamente malos, o rencores muy profundos, para que atente contra la vida de su adversario. Su objeto es sólo marcarlo, darle una tajada en la cara dejarle una señal indeleble.“¹¹¹⁹

Das *Markieren* mit dem Messer, wird also den Autoren zufolge in beiden Kulturen als eine Art Warnung praktiziert, und dient ebenfalls dazu, Macht oder Überlegenheit dem anderen gegenüber öffentlich und deutlich zu machen. Offenbar liegt es aber prinzipiell beiden Kulturen fern, den Gegner tödlich zu verletzen. Dies wird auch deutlich durch die Beschreibung

¹¹¹⁶ Ebd., S. 67.

¹¹¹⁷ Vgl., ebd. Sarmientos literarische Gauchos sehen das Messer als ihr lebensnotwendiges Werkzeug, von dem sie sich nicht lösen können.

¹¹¹⁸ Vgl. Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*. El Cid Editor S. A. Santa Fe 1880, S. 370: „Esta arma, cuya hoja es de un completo temple toledano, está entre la daga y el sable: mide ochenta y cuatro centímetros de largo, contando su empuñadura, y sesenta y tres centímetros su hoja sola.“

¹¹¹⁹ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A.. Madrid 1993 [1845], S. 98.

des *noblen* Gaucho Juan Moreira, aus dem argentinischen Roman *Juan Moreira* von Eduardo Gutiérrez, der auf eine „reale“ Gaucho-Erscheinung der Pampa Argentiniens aufbaut:

„Juan Moreira es uno de esos seres que pisan el teatro de la vida con el destino de la celebridad [...]. Moreira no ha sido el gaucho cobarde encenagado en el crimen, con el sentido moral completamente pervertido. No ha sido el gaucho asesino que se complace en dar una puñalada [...]. No; Moreira era como la generalidad de nuestros gauchos; dotado de un alma fuerte y un corazón generoso, pero que lanzado en las sendas nobles, por ejemplo, al frente de un regimiento de caballería, hubiera sido una gloria patria [...].“¹¹²⁰

Des Weiteren sind noch andere Lebensvorstellungen der Gauchos mit dem Leben bzw. dem Konzept der Liebe der Figur Carmen vergleichbar. Im 2. Akt (5. Auftritt) der Oper *Carmen* (1875), wo die Lebensentwürfe der Carmen und des Don Josés nicht gegensätzlicher hätten gezeichnet werden können – ihr tragisches Ende wird bereits hier angekündigt –, macht Carmen deutlich, wie sie sich die Liebe eines Mannes vorstellt. Dieser Mann würde sie nur dann *wirklich* lieben, wenn er sie verfolgt, sie mit auf sein Pferd nähme und aufs Land ziehe. Dem Libretto ist weiter zu entnehmen, dass sie nur von dem Mann geliebt werden kann, welcher selbstständig agiere, nicht den Offizieren gehorche und der nur auf sein eigenes Gesetz höre. Vor allem dürfe für ihn nur die „enivrante“ Freiheit zählen:

„CARMEN

Non, tu ne m'aimes pas, non!

Car si tu m'aimais,

Là-bas, là-bas tu me suivrais.

JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Oui! Là-bas, là-bas dans la montagne ...

JOSÉ

Carmen!

¹¹²⁰ Vgl. Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*. El Cid Editor S. A. Santa Fe 1880, S. 9.

CARMEN

Là-bas, là-bas tu me suivrais,
Sur ton cheval tu me prendrais,
Et comme un brave à travers la campagne,
En croupe, tu m'emporterais.
Là-bas, là-bas dans la montagne ...

JOSÉ

Carmen!

CARMEN

Là-bas, là-bas tu me suivrais.
Tu me suivrais, si tu m'aimais.
Tu n'y dépendrais de personne,
Point d'officier à qui tu doives obéir,
Et point de retraite qui sonne
Pour dire à l'amoureux qu'il est temps de partir.
Le ciel ouvert, la vie errante,
Pour pays l'univers, et pour loi ta volonté,
Et surtout la chose enivrante,
La liberté! La liberté!¹¹²¹

Diese von der Carmen erwünschte Lebensform, die unmittelbar an den Wunsch nach Freiheit gekoppelt ist und die einem stereotypen Ausschnitt eines Märchens gleichkommt, ist vergleichbar mit der Lebensform der Gauchos, jedenfalls mit jener literarischen Sarmiento-Vorstellung eines Gauchos, und dem ihnen zugeschriebenen Freiheitskonzept:

„A veces se presenta a la puerta de un baile campestre con una muchacha que ha robado, entra en el baile con su pareja, confúndese en las mudanzas del cielito, y desaparece sin que nadie se aperciba de ello. Otro día se presenta en la casa de la familia ofendida, hace descender de la grupa la niña que ha seducido, y desdeñando las maldiciones de los padres que lo siguen, se encamina tranquilo a su morada sin límites.“¹¹²²

¹¹²¹ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Carmen [3. Akt]* (Stand: 2021) <https://www.opera-guide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

¹¹²² Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 89.

Obgleich an diesem Ausschnitt aus *Facundo* (1845), Differenzen im Vergleich mit Carmens Liebesentwurf auszumachen sind – die geraubte Frau¹¹²³ im Nachhinein wieder bei der Familie abzusetzen stimmt nicht mit Carmens Liebeskonzept überein –, fungiert das Pferd hier ebenfalls als Hilfsmittel für die Entführung einer Frau, wenngleich es dazu dient, sie bei ihrer Familie wieder abzusetzen. Zu aufschlussreichen Erkenntnissen ist man diesbezüglich in der Forschung der Roma-Literatur gekommen, die ebenfalls eine spezielle Verbindung zwischen Roma und Pferd aufzeigt, welche hier mit einer finanziellen Absicherung zusammenhänge. Denn hier erscheint das Pferd nicht nur als Nutztier, sondern auch als Handelsobjekt, sprich, als eine Erwerbsmöglichkeit.¹¹²⁴ Allerdings konnte das Pferd hier nicht als geeignetes Hilfsmittel für die Entführung einer Frau belegt werden. Dessen ungeachtet ist zu konstatieren, dass Gesetzlosigkeit bzw. Freiheit, welche für Carmen wichtige Bestandteile ihres Liebeskonzeptes sind, ebenso zu einem literarischen Gaucho gehören.

Neben der literarischen sind auch auf der musikalischen Ebene gemeinsame Merkmale zu entdecken, und in diesem Zusammenhang soll die Beachtung zunächst wieder der sogenannten Unbestimmtheit geschenkt werden, die zuvor als die Voraussetzung für die Entstehung eines Mythos erklärt wurde¹¹²⁵. Auf die „Unbestimmtheit“ der Musik im

¹¹²³ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. (Bd. 301). Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1992, S. 171: „Das deutsche Wort Notzucht erinnert nicht ohne weiteres an seine Herkunft aus einem gewaltsamen Fortziehen und aus einer Epoche, in der rechtlose Frauen von einem gewaltsamen Fortziehen sogar Verbesserungen erhofft haben mochten, da sie nur Abhängigkeiten wechselten [...]. Vergessene Rechtsvorstellungen oder Unterscheidungen, Raptus, Seductio, Beiseiteführung aus fremder Bevormundung, mit Heiratsabsicht unternommene Verstöße und ohne Heiratsabsicht vollendete Verführungen, der Herrenstandpunkt und selbstbewusstes Frauentum haben ihre Korrelate in literarischen Motiven.“

¹¹²⁴ Vgl. Blandfort, Julia; Ette, Ottmar (Hrsg.): *Die Literatur der Roma Frankreichs*. (16. Band). Walter de Gruyter Verlag. Berlin 2015, S. 170f.: „Sehr häufig handelt es sich [...] um nicht ortsgebundene Dienstleistungen, Handel oder Unterhaltungsberufe. [...] Der Beruf [Das Korbflechten] verlor jedoch mit der Verbreitung von Kunststoffen zunehmend an Bedeutung, sodass er heute fast keine Rolle mehr spielt. Ähnliches gilt für das Kupferschmieden beziehungsweise das Kesselflicken und den Pferdehandel, die über die Jahrhunderte hinweg stabile Einkommensquellen der Roma waren, heute aber kaum noch praktiziert werden. [...] Zudem arbeiten viele Roma als Wahrsager, Schausteller und Artisten auf Volksfesten oder im Zirkus.“

¹¹²⁵ Vgl. Berlin, Isaiah: *The Roots of Romanticism – Lasting Effects. Romantic Attack & Its Features*, 1965. Vgl. Philosophy Overdose: (Stand: 21.10.2018) <https://www.youtube.com/watch?v=0snaamkYDcg>. [01.07.2021]. Vgl. O. V.: *The Foundation for Constitutional Government Inc. Contemporary Thinkers. Isaiah Berlin* (Stand: 2021) <https://contemporarythinkers.org/isaiah-berlin/multimedia>. [26.07.2021]. Vgl. Döring, Tobias: „Doktor Faustus“, in: Neumann, Michael; Schlun, Betsy van (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2006, S. 26f. Vgl. Haupt, Sabine: „Die Femme fatal“, in: Neumann, Michael; Schlun, Betsy van (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Das 19. Jahrhundert*. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2008, S. 141f.: „Wenn ich das Wort ‚Mythos‘ verwende, dann in einem relativ unspezifischen, breiten Sinne, als Figuration oder Konfiguration des kollektiven Bewusstseins, in dem vage Eindrücke, vorbegriffliche Ideen und Motive, Denkmuster, emotionalisierte und ritualisierte Vorstellungen zirkulieren und bisweilen in einer Weise zusammen fließen, die – jenseits trennscharfer Definitionen – einen erkennbaren

Allgemeinen hatte bereits der dänische Philosoph Sören Kierkegaard im ersten Teil von *Entweder – Oder* in *Die Stadien des unmittelbar Erotischen oder das Musikalisch-Erotische* (1843) hingewiesen, als er versuchte zu beweisen, dass sich Mozart mit *Don Juan* (1787)¹¹²⁶ an die Spitze der „Unsterblichen“¹¹²⁷ gestellt habe:

„Die Musik drückt [...] beständig das Unmittelbare in seiner Unmittelbarkeit aus; darum stellt die Musik im Verhältnis zur Sprache ein früheres oder späteres Stadium dar; und darum ist es, wie leicht einzusehen, ein Missverständnis, zu sagen, die Musik sei das vollkommeneren Medium. Die Sprache hat die Reflexion in sich aufgenommen, deshalb kann sie das Unmittelbare nicht ausdrücken. [...] Das Unmittelbare ist [...] das Unbestimmbare, und deshalb kann die Sprache es nicht auffassen; aber, dass es das Unbestimmbare ist, bedeutet nicht eine Vollkommenheit, sondern einen Mangel.“¹¹²⁸

Kierkegaards Beobachtungen bezüglich der Unbestimmtheit und „Unmittelbarkeit“ der Musik, deckt sich mit jener unbestimmbaren Charaktereigenschaft der Figur Carmen. Dass ‚Carmen wie Musik sei‘ oder ‚Carmen Musik ist‘¹¹²⁹ klingt einleuchtend, da sie sich einerseits mit den Arien-Auftritten der „Habanera“ und der „Séguidille“ präsentiert, andererseits untermauern jene Musiktex-te ihre unbestimmbare bzw. unmittelbare Charaktereigenschaft auf einer musikalischen Ebene. Mit dieser unbestimmbaren Eigenschaft wird sie innerhalb der romantischen Musikbewegung des 19. Jahrhunderts bestätigt. Zudem macht Kierkegaard seine Leser*innen darauf aufmerksam, „dass erst in der Darstellung der sinnlich-erotischen Genialität die Musik ihre vollgültige Bedeutung“¹¹³⁰ erlange, worauf er folgt, dass sich die Musik im „strengsten Sinn als eine christliche Kunst“¹¹³¹ erweise, die das Christentum aber

Zusammenhang bildet und sich schließlich zum ‚Mythos‘ verdichtet. Ihre Imaginationskraft, den emotionalen Appell und ihre kollektive Gültigkeit beziehen Mythen nicht zuletzt aus der Überlieferung.“

¹¹²⁶ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 106: „Wiederholt wird Carmen in die Nähe des Don-Juan-Mythos gerückt. Dies ist insofern interessant, als bei beiden Figuren eine ähnliche Bewegung zu konstatieren ist: von der Mythisierung der Figur im 19. zur Dekonstruktion des Mythos im 20. Jahrhundert. Es geht darum, sowohl der Entstehung des Carmen-Mythos nachzuspüren als auch intermediale Spielformen des Mythos in den Blick zu rücken.“

¹¹²⁷ Vgl. Kierkegaard, Soeren; Schrempf, Christoph (Übers.): *Philosophische Schriften*. Zweitausendeins Verlag. Frankfurt am Main 2008, S. 50.

¹¹²⁸ Ebd., S. 64.

¹¹²⁹ Vgl. Marksches, Christoph: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Stand: 19.08.2021) <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Carmen>. [26.08.2021]: „**Carmen** n. ‚(Fest-, Gelegenheits)gedicht‘, Plur. *Carmina*, mhd. *carne* ‚Lied‘, Entlehnung von lat. *carmen* n. (Plur. *carmina*) ‚Gesang, Lied, Gedicht‘.“

¹¹³⁰ Vgl. Kierkegaard, Soeren; Schrempf, Christoph (Übers.): *Philosophische Schriften*. Zweitausendeins Verlag. Frankfurt am Main 2008, S. 60.

¹¹³¹ Vgl., ebd.

ausschließe und resümiert: „die Musik ist das Dämonische.“¹¹³² In diesem Sinne bekommt die Opernfigur Carmen, selbst auf der musikalischen Ebene, eine dämonische Eigenschaft zugesprochen, welche die „Liebe als dämonische Urgewalt“¹¹³³ erklingen lässt, wodurch Unbestimmtheit, Erotik, Sinnlichkeit und Verführung verdichten und in der „erotisch-sinnlichen“ „Habanera“ zum Ausdruck kommen: „Si tu ne m’aimes pas, je t’aime et si je t’aime, prends garde à toi!“¹¹³⁴ Daraus ist zu schließen, möchte man weiterhin Kirkegaards Musikverständnis folgen, dass die „Habanera“, verkörpert durch die Opernfigur Carmen, Ausdruck von erotisch-sinnlicher Genialität ist, in der die Musik ihren absoluten Gegenstand findet.¹¹³⁵ Zudem deckt sich mit Kirkegaards Überlegungen zur „christlichen“ Musik, dass die Figur Carmen von der christlichen Gesellschaft Südspaniens ausgeschlossen wird, nach dem Motto, Carmen ist das Dämonische. Diese Anmerkung ist ein Hinweis darauf, dass viele Attribute des Dämonischen, wie beispielsweise Erotik und Verführung¹¹³⁶, der Figur Carmen auferlegt wurden. Bizet vermochte diese Qualitäten selbst auf der musikalischen Ebene hervorzuheben und darüber hinaus gelang es ihm, das Innenleben der *dämonischen* Titelfigur mit seiner Musik zu offenbaren¹¹³⁷, wodurch er seine musikalische Begabung unter Beweis stellen konnte¹¹³⁸:

„JOSÉ

Tu es le diable, Carmen?

¹¹³² Vgl., ebd.

¹¹³³ Vgl. Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934], S. 132f.: „In und aus dieser Zeit entstand das eine grosse, alles Vorangehende der gleichen Gattung überragende Meisterwerk der französischen Lyrique: ‚Carmen‘. [...] Das Werk ist da, in dem alle Grundeigenschaften der Lyrique zu höchstmöglicher Intensität gesteigert sind, dabei zwang- und absichtslos, rein aus der Zündkraft des Gegenstandes heraus. Dieser wiederum zeigt die tragende Idee der Lyrique: die Liebes- und Eifersuchtshandlung zwischen einer Frau und zwei Männern in ebenso einfacher wie ergreifend wahrhaftiger Fassung, ausserhalb jedes Sentiments: Liebe als dämonische Urgewalt, die sich mit fast antiker Schicksalskraft auswirkt.“

¹¹³⁴ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Carmen [1. Akt]* (Stand: 2021) <https://www.operaguide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [30.09.2021].

¹¹³⁵ Vgl. Kirkegaard, Soeren; Schrempf, Christoph (Übers.): *Philosophische Schriften*. Zweitausendeins Verlag. Frankfurt am Main 2008, S. 60.

¹¹³⁶ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. (5. Aufl.) Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1999, S. VI.: „Auch die Motive ‚Frauenraub, Frauennötigung‘, ‚Inzest‘ und ‚Die dämonische Verführerin‘ scheinen laut Frenzel in der Bibel auf (Rothlauf 2009: 24).“

¹¹³⁷ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 140.

¹¹³⁸ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 16: „Das Werk [C-Dur-Symphonie] – die Komposition eines gerade Siebzehnjährigen – zeigt nicht nur gewandten Umgang mit den Mitteln der Kompositionstechnik, sondern auch eine natürliche Begabung, wie sie vielleicht von keinem Komponisten des gleichen Alters je übertroffen wurde, Mozart, Schubert und Mendelssohn eingeschlossen. Bizet besaß also tatsächlich bereits als Kind außergewöhnliches Talent, sowohl zur Anpassung an Vorhandenes als auch (mit der Zeit) zu eigenständigem Schaffen. Seine Lehrer [z. B. Marmontel, Zimmermann, Gounod, Halévy] wussten das.“

CARMEN

Oui. Qu'est-ce que tu regardes là, à quoi penses-tu? [...]

JOSÉ

Tu es le diable, Carmen? ...

CARMEN

Mais oui, je te l'ai déjà dit ...”¹¹³⁹

Es ist diese Mischung aus literarischen wie musikalischen Merkmalen, welche besonders die Opernfigur Carmen als „dämonische Verführerin“¹¹⁴⁰ etabliert, sodass sie als romantisches Phänomen erscheint. Im musikalischen Sinne trifft das *dämonische* Verführerische nicht weniger auf die Figur des Gauchos zu, wie beispielsweise der Roman *Juan Moreira* von Eduardo Gutiérrez nahe legt:

„[...] la guitarra gime de un modo particular, y el que escucha se siente dominado por un éxtasis arrobador. El gaucho trovador de nuestra pampa [...] cantando una décima amorosa, es algo sublime, algo de otro mundo, que arrastra en su canto, completamente dominado, a nuestro espíritu. [...] El sentimiento artístico estaba poderosamente desarrollado en Moreira. Cuando preludiaba la guitarra, la asamblea enmudecía, y cuando de su poderosa garganta partía, como un quejido, una trova, las paisanas se sentían atraídas y los hombres se conmovían.“¹¹⁴¹

So lässt sich weder die Figur Carmen noch die des Gauchos ohne Musik denken oder szenisch bzw. filmisch umsetzen.¹¹⁴² Durch das literarische Wirken, so wie die verführerischen

¹¹³⁹ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Carmen [3. Akt]* (Stand: 2021) <https://www.opera-guide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

¹¹⁴⁰ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. (4. Aufl.) Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1992, S. 774.: „Unter den verschiedenen Rollen, die eine Frau bei einer Liebesbeziehung spielen kann, hat die Literatur auch diejenige zu einem traditionsbildenden Schema ausgeformt, die der Frau eine unwiderstehliche Anziehungskraft und einen magisch-dämonischen Charakter zuschreibt, durch die sie den Mann nicht nur erotisch an sich bindet, sondern ihn auch von seinen höheren Interessen und Aufgaben ablenkt, seine Moral untergräbt und ihn meist ins Unglück stürzt. Allerdings ist diese Bindung nicht immer rein negativ, sondern häufig ambivalenter Art, indem sie dem verführten Mann ein Höchstmaß an Liebeserfüllung beschert.“

¹¹⁴¹ Vgl. Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*. El Cid Editor S. A. Santa Fe 1880, S. 13f.

¹¹⁴² Vgl. Jean L. Godard hat sich mit seinem Film *Prénom Carmen* (1983) zum *Carmen*-Stoff bekannt und erwähnte in einem RTS TV-Interview, „Hamlet, Antigone, Oedipe, tout cela existe sans ..., Guillaume Tell, existe sans la musique, mais *Carmen* n'existe pas sans musique“, wodurch seine Motivation zu seiner filmischen Umsetzung veranschaulicht wird. Vgl. Crittin, Pascal: *Les Archives de la RTS (Radio Télévision Suisse). Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville – Prénom Carmen (1984)*, 00:08:23. (22.05.2017) <https://www.youtube.com/watch?v=2fNCu3v-Kqo>. [01.07.2021]. Vgl. Aretz de Ramón y Rivera, Isabel: „La música del Gaucho“, in: Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 37ff.: „La vida del gaucho no puede comprenderse si no es a través del escenario donde se desenvuelve su existencia: las pampas inmensas que domina con su caballo, sus boleadoras y su facón, y que canta con su guitarra.“

Eigenschaften, die der Musik zugeschrieben werden, legt sich das sogenannte Dämonische auf die Figuren Carmen und den Gaucho. Ihre dämonische Verführungskunst geht einher mit ihren besonderen musikalischen Fähigkeiten, die sie durch ihre Nähe zum Teufel erhalten, da diesem König unter den Verführern schon seit geraumer Zeit eine ausgesprochene Musikalität zugeschrieben wird:

„Im Jahr 1713 träumte er [Tratini] eines Nachts, er habe einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, und der Teufel stünde ihm zu Diensten. [...] Schließlich kam ihm der Gedanke, er könnte ihm seine Violine geben, um zu sehen, ob er ihm auch schöne Melodien darauf spielen könnte. Aber wie staunte er, als er eine so eigentümliche und schöne Sonate mit derartiger Überlegenheit und Intelligenz ausgeführt hörte, wie er nie jemals etwas vernommen oder selbst erdacht hatte, das dazu in Vergleich hätte treten können. [...] durch diese heftige Empfindung wachte er auf. [...] Das Stück, das er [Tartini] daraufhin komponierte, ist wahrhaftig das schönste, das er je geschrieben hat, und er nennt es auch die ‚Teufelssonate‘ [...].“¹¹⁴³

Der Figur Carmen als „tzigane“ bleibt die Musik in Form von Gesang und Tanz auch deshalb eigen, da sich u. a. die Roma-Kultur selbst dazu bekennt, künstlerische Tätigkeiten für den Erwerb zu praktizieren – allerdings sorgt das Musiktalent der Roma für ein positives Fremdbild, welches literarisch und musikalisch weitergetragen wird.¹¹⁴⁴ Darüber hinaus wird die Musik „zum Ort interkultureller Begegnungen und bleibt nicht einseitig, indem die Roma ausschließlich in der Position der Produzenten verharren und die Nicht-Roma lediglich Rezipienten sind.“¹¹⁴⁵

Ob außergewöhnliche Musikalität verteufelt, d. h. negativ aufgefasst wird oder eher ein positives Fremdbild erzeugt, sei zunächst dahingestellt. Jedenfalls ist es naheliegend, dass Bizet musikalische Impulse und Anregungen u. a. aus der spanischen Region¹¹⁴⁶ der „Gitanos“

¹¹⁴³ Stenzl, Jürg: „Musik und Traum“ in: Metzger, Klaus; Riehn, Rainer: *Musik-Konzepte* 74. Edition text + kritik. München 1991, S. 10f.: „Als dann eine entsprechende zudem wirklich bedeutende g-moll-Sonate Tartinis unter dem Titel ‚le trille du diable‘ in J.B. Cartiers berühmter Violinschule *L’Art du Violon* in Paris 1798 erschienen war, wurde die Geschichte vollends ‚wahr‘.“

¹¹⁴⁴ Vgl. Blandfort, Julia; Ette, Ottmar (Hrsg.): *Die Literatur der Roma Frankreichs*. (16. Band). Walter de Gruyter Verlag. Berlin 2015, S. 173: „Da das künstlerische Talent der Roma das positivste Fremdbild ist, wird es – ebenso wie der Nomadismus – in der Selbstdarstellung für essentialistische Aussagen verwandt. [...] Matéo Maximoff [...]: ‚Tous les tziganes sont musiciens, chanteurs ou danseurs. C’était là une de leurs principales ressources avant la guerre de 1914.‘“

¹¹⁴⁵ Ebd., S. 173.

¹¹⁴⁶ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 297: „Was als Sätze in einem älteren Stil erscheint (beispielsweise als Quintett des zweiten Aktes), treibt die Handlung ebenso wirkungsvoll voran wie Bizets neuartige Einfälle, beispielsweise die Seguidilla, deren Zusammensetzung

bzw. „Andaluces“ aus Andalusía erhielt, die ebenfalls für ihre Musik (u. a. Flamenco) bekannt sind. Sarmiento führte jedenfalls das musikalische Talent der Gauchos auf das der „Andaluces“ zurück, wobei zunächst ebenfalls ein positives Fremdbild entsteht, da er so die besondere Musikalität der Gauchos betonte, wie die folgende Textpassage offenbart:

„Sabido es, por otra parte, que la guitarra es el instrumento popular de los españoles, y que es común en América. En Buenos Aires, sobre todo, está todavía muy vivo el tipo popular español, el *majo*. [...] El *jaleo* español vive en el *cielito*: los dedos sirven de castañuelas: todos los movimientos del *compradito* revelan el *majo*; el movimiento de los hombros, los ademanes, la colocación del sombrero, hasta la manera de escupir por entre los dientes todo es aún andaluz genuino.“¹¹⁴⁷

Sarmiento sieht den Grund für die musikalische Begabung der Gauchos sogar in ihrer genetischen Nähe zu den „Andaluces“. Zu dem vorausgegangenen Hinweis, der dazu verhelfen möchte nachzuvollziehen, inwieweit sich das argentinische Publikum mit den „Zigeuner*innen“ der Oper oder der Leinwand identifizieren konnte, kommt noch die in Argentinien populäre musikalische Form der „Habanera“ hinzu. Die „Habanera“ kam ursprünglich aus dem karibischen, kubanischen Raum¹¹⁴⁸ und hatte bereits ihren Zenit zum Zeitpunkt der Kompositionsarbeit an der Oper *Carmen* (1875) erreicht. In Lateinamerika hatte sich in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts die musikalische Form der „Habanera“ in mehreren Regionen bemerkbar gemacht, u. a. in Argentinien und speziell in Buenos Aires.¹¹⁴⁹ Aufgrund der unterschiedlichen Milieus, in der die „Habanera“ gespielt wurde und wahrzunehmen war, durchlief sie eine folkloristische Veränderung: „Bajo ambas modalidades [Salon und Theater] sufrieron su correspondiente proceso de folklorización.“¹¹⁵⁰ Die Salons und die Theater animierten die Gauchos dazu, die „Habanera“ und weitere Musikformen, wie „la polca“ oder „la mazurca“, immer weiter auszubauen, und führten sie zusammen zu einem eigenen argentinischen Stil oder Klang.¹¹⁵¹ Dies bedeutet, dass die gewisse rhythmische und

aus Gesang, Tanz, Melodram und Rezitativ (typisch für die spanische Volksmusik) in der opéra-comique ein Novum war.“

¹¹⁴⁷ Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 82.

¹¹⁴⁸ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 306: „Jedenfall stammte das Habanera-Vorbild überhaupt nicht aus Spanien, sondern aus Kuba; die Habanera, mit dem Tango verwandt, ist eine Form in der Musik der Schwarzen [...]“

¹¹⁴⁹ Vgl. Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 – 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989, S. LIII.

¹¹⁵⁰ Vgl., ebd.

¹¹⁵¹ Vgl., ebd.

melodische Eigenart der „Habanera“ den Argentinern bzw. den Gauchos immer geläufiger wurde und führt zur Annahme, dass schließlich die „Habanera“ aus der Oper *Carmen* (1875), mit ihrem 2/4 Takt, den argentinischen Zuschauern nicht ganz fremd vorgekommen sein muss. Die begrüßende Aufnahme der Oper *Carmen* (1875) in das argentinische Repertoire kann entsprechend nicht nur darauf zurückgeführt werden, dass die „Habanera“ der Oper *Carmen* (1875) ein Erfolg war, sondern hat vielmehr damit zu tun, dass das argentinische musikalische Ohr bereits mit ähnlichen Rhythmen aus der eigenen Region vertraut war und hier ein Wiedererkennungseffekt eintrat: „Las especies vals, polca, mazurca, chótis y habanera, llegaron al pueblo a través del salón burgués.“¹¹⁵² Hierzu sei noch angemerkt, dass die europäische „Habanera“ ständigen Veränderungen unterworfen war, u. a. weil sie für das Theater adaptiert worden war.¹¹⁵³ Wie sehr die „Habanera“ bereits mit Lateinamerika verbunden war, lässt sich anhand von unterscheidbaren Benennungen ablesen, die Spanien offensichtlich für notwendig hielt, um die verschiedenen Formen der „Habaneras“ auseinanderhalten zu können:

„La otra modalidad que se le adjudicó a la habanera en Europa, fue la teatral. Bajo este aspecto la popularizaron los españoles a través de las zarzuelas y la llamaron ‚tango andaluz‘ para diferenciarlo de las habaneras difundidas bajo el título de ‚tango americano‘.“¹¹⁵⁴

Die europäischen Versionen, wie z. B. der „tango andaluz“, wurden wiederum in Lateinamerika nach und nach rezipiert und haben dort Nachahmer in Salons und im „teatro criollo“ gefunden, wodurch es ab 1881, nach der ersten Aufführung der *Carmen* (1875) im „Théâtre Français“ Argentiniens, durchaus Sinn gemacht haben muss, über eine Wiederaufnahme der *Carmen* (1875), ob in der Oper oder später im Kino, nachzudenken¹¹⁵⁵.

Zum Ende der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, konnte die Oper *Carmen* (1875) allein aus historischen Gründen allerdings noch nicht zu den Erfolg der Region gehören. Bizet war zu dem Zeitpunkt vorerst nur in Europa für seine Oper *Carmen* (1875) bekannt. Doch seine immer bekannter werdende Oper bahnte sich ihren Weg bis zum Film, offensichtlich zu einem Zeitpunkt, als die einzelnen Opernarien, wie beispielsweise die „Habanera“, von einem

¹¹⁵² Vgl., ebd, S. XL.

¹¹⁵³ Vgl., ebd.

¹¹⁵⁴ Vgl. Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 – 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989, S. LIII.

¹¹⁵⁵ Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021].

Wiedererkennungseffekt ohnegleichen profitierten und so zu „Hits“ fungierten, welche die Menge an *Carmen*-Zitaten im Film erklären dürfte:

„[...] si l'on regarde les autres titres classiques qui apparaissent [dans les films], on se rend compte que la majorité est de *hits*. [...] ,L'Intermezzo' de *Cavalleria rusticana* de Mascagni. [...] *Carmen* de Georges Bizet (notamment la Habanera). ,Casta Diva' de la *Norma* de Vincenzo Bellini et Puccini (dont ,Nessun dorma', ,Un bel dì vedremo' et ,O mio babbino caro') figurent parmi les plus cités.“¹¹⁵⁶

Obschon sich die argentinische Variante der „Habanera“ im „teatro criollo“ je nach regionalem Einfluss und parallel zum Tango weiterentwickelte¹¹⁵⁷ und verbreitete, ist davon auszugehen, dass das argentinische Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts die „Habanera“ der Oper *Carmen* (1875) der spanischen Kultur der Andaluces zuordnen konnte. Denn die Argentinier*innen hatten schon ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zumindest auf der musikalischen Ebene, genügend Selbst- und Nationalbewusstsein für die Entstehung einer eigenen „Habanera“ entwickelt, die sich von dem „tango andaluz“ oder der „Habanera“ der Oper unterschied.¹¹⁵⁸ Zudem ist anzumerken, dass die Oper *Carmen* (1875) zunehmend hispanisiert bzw. flamenkisiert wurde, sodass eine Unterscheidungsfähigkeit umso plausibler erscheint.

Zu Beginn hatte es die Oper von Bizet noch schwer, in Spanien von den Spanier*innen angenommen zu werden. Das Publikum konnte sich offenbar dafür nicht begeistern lassen und konnte sich mit der Darstellung der „Zigeunerin“ Carmen lange nicht anfreunden.¹¹⁵⁹ Dass der Oper ein Anpassungsprozess an die Kultur Südspaniens vorausging und wie eine

¹¹⁵⁶ Vincent, Delphine: *Verdi on screen*. Editions L'Age d'Homme. Lausanne Suisse 2015, S. 145.

¹¹⁵⁷ Vgl. Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 – 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989, S. LIII.

¹¹⁵⁸ Vgl., ebd., S. LIII: „Es curioso constatar cómo –aún en el presente siglo–, la habanera se sigue cultivando en el repertorio teatral criollo en forma paralela al tango.“

¹¹⁵⁹ Vgl. Sentaurens, Jean: „Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació ,la España de Mérimée“ in: Lopez, François: *Bulletin Hispanique*. (Band 104). Université Michel de Montaigne. Bordeaux 2002, S. 855f.: „A los pocos meses de su estreno en la Opera Cómica de París, el 3 de marzo de 1875, la obra de Bizet había emprendido una carrera triunfal por todos los países de Europa y América en que se cultivaba la afición al teatro lírico. La única excepción fue precisamente España, donde *Carmen* no realizó su verdadera salida a los escenarios, sino doce años más tarde, el 2 de noviembre de 1887. [...] nos parece lícito afirmar que la *Carmen* que se dio a conocer al público español considerado en su gran mayoría, fue la versión en zarzuela escrita por Rafael María Liern, para el teatro madrileño de la calle Jovellanos. [...] El genial promotor [Felipe Ducazcal] de algunos de los éxitos mayores del género chico, había intuido perfectamente el partido que se podía sacar de la conversión en zarzuela de la obra maestra de Bizet. [...] Ducazcal confió a su amigo Rafael María Liern, fecundo y aplaudido sainetero, el cuidado de traducir y refundir el libro de Meilhac y Halévy, y fue así cómo amaneció en Madrid, el 3 de noviembre de 1887, una *Carmen* guisada y aderezada a la española.“ Vgl. Richard, Gabrielle: *Persée* (Stand: 08.12.2017) <https://www.persee.fr>. [18.05.2021].

Annäherung an das andalusische Milieu und Lebensgefühl mit Hilfe von Flamencomusik und entsprechende Tanzchoreographien stattfand, kann anhand von filmischen Adaptationen und Transpositionen der Oper *Carmen* (1875) nachvollzogen werden. Der spanische Regisseur Carlos Saura, hat beispielsweise diesen (De)Konstruktionsprozess zum Inhalt seines Films *Carmen* (1983) gemacht. Abschließend kann hier festgehalten werden, dass argentinische Aufführungen der Oper *Carmen* (1875) auch dazu beigetragen haben, die Oper der südspanischen Kultur anzugleichen.

Die Thematik des Stierkampfes, die von Bizet deutlich hervorgehoben wurde¹¹⁶⁰ und deshalb in der Oper *Carmen* (1875) omnipräsent erscheint, hat zuzüglich des spanischen musikalischen Kolorits, dafür gesorgt, dass die Oper ohnehin Spanien zugeordnet wurde. Das musikalische Leitmotiv des „Toreros“ unterstützt Escamillos-Auftritt erheblich, dass man schon an einen unbesiegbaren griechischen gottgleichen Helden denken muss, der zu jeder Zeit mit Freude bereit ist, wie ein Soldat gegen einen Stier anzutreten: „Votre toast ... je peux vous le rendre, Señors, Señors, car avec les soldats Oui les toreros peuvent s’entendre, Pour plaisirs ils ont les combats.“¹¹⁶¹ Dieses Stierkämpfer-Motiv trägt jedenfalls zu der spanischen Zuordnung bei. Die kontroversen Assoziationen, die ein Stierkampf in Lateinamerika auslöste, haben durchaus mit der hart und lang erkämpften Unabhängigkeit von Spanien zu tun. Die Reaktionen der Argentinier bezüglich der „espectáculos taurinos“ sind stets vor dem Hintergrund zu betrachten, dass Spanien im 19. Jahrhundert nicht beliebt, aus der Mode gekommen war, oder schlicht als Feind betrachtet wurde¹¹⁶²: „no es de pueblos civilizados estimular esta bárbara costumbre [espectáculo taurino], que afecta la dignidad del hombre y muestra una extrema crueldad hacia los animales.“¹¹⁶³ Doch einigen gesetzlich festgelegten Verboten zum Trotz, kam es immer wieder zu Diskussionen, den Stierkampf als gesellschaftliches Vergnügen wieder einzuführen. Offensichtlich rief das blutige Ereignis noch immer Faszination bei der argentinischen Bevölkerung hervor. Demzufolge gab es noch lange immer wieder vereinzelte Stierkämpfe in ländlichen Regionen, dort, wo sich der Alltag der

¹¹⁶⁰ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 283: „Die Veränderung der Szene in eine Stierkampfarena, in der der Beifall für Escamillos Sieg mit Josés letzten, verzweifelten Worten und der Bluttat zusammen fällt, war ein dramatischer Geniestreich.“

¹¹⁶¹ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Carmen [2. Akt]* (Stand: 2021) <https://www.operaguide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

¹¹⁶² Vgl. Dubatti, Jorge: „El teatro francés en la Argentina“, in: Pellettieri, Oswaldo: *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Editorial Galerna. Buenos Aires 1993, S. 13.

¹¹⁶³ Vgl. O. V.: *El arcón de la historia Argentina. Cronología histórica Argentina (1492 - 1930)*. (Stand: k. A.) <https://www.elarcondelahistoria.com>. [01.07.2021].

Menschen ohnehin um den Viehhandel, und der Zucht drehte. Dort fühlten sie sich unbeobachtet und sahen sich nicht von regierungsbeauftragten Kontrollen bedroht; nicht selten blieben die Stierkampfbetreiber unbestraft, da die Autoritäten diese Festlichkeiten mitunter nicht erfassten. Aber diese Form der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Tier hatte schon nicht mehr den gleichen festlichen und prunkvollen Charakter, wie der eines Stierkampfes in Spanien. Als gänzlich abgeschafft gilt der Stierkampf in Argentinien erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da sich nun einflussreiche Persönlichkeiten der argentinischen Politik, wie z. B. Sarmiento, dagegen äußerten: „Finalmente, en 1879, Domingo Faustino Sarmiento, siendo Presidente de la Sociedad Protectora de Animales, frenó un intento de reimplantar las corridas.“¹¹⁶⁴ Als nun Elemente der Tauromaquia wieder mit der Oper *Carmen* (1875) aufflammten, konnten sich wohl einige argentinische Zuschauer*innen an die Zeit erinnern, in welcher der Stierkampf als Festakt galt und unbestraft besucht werden konnte. Während der Stierkampf zu einem beliebten Motiv des Films fungierte, hatten Staatsgesetze den Stierkampf bereits aus der argentinischen Gesellschaft vertrieben, wengleich er ihr im Gedächtnis geblieben war, sodass dieser Form von Zeitvertreib nun im Kinosaal nachgespürt werden konnte. Jedenfalls ist von einer Prädisposition der argentinischen Gesellschaft für den *Carmen*-Stoff auszugehen – offenkundig fühlten sich die argentinischen Bürger*innen von der Oper *Carmen* (1875) angezogen und waren entsprechend bereit für eine filmische Form der Opernsystemerwähnung, die sie mit Südspanien assoziierten.

In Anbetracht dessen, dass Mérimée mit Sarmientos Werk *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) erst nach der Fertigstellung seiner Novelle *Carmen* (1845) in Berührung gekommen sein soll, sind ihre gemeinsamen literarischen Aspekte der Fremdzuschreibung angesichts der zeigenössischen Auffassung gegenüber „Zigeuner*innen“ einerseits und Gauchos andererseits, bemerkenswert. Mérimées Bekanntschaft mit Sarmiento in Barcelona steht in diesem Zusammenhang fast stellvertretend für deren literarische Berührungspunkte: „El cónsul francés, Ferdinand de Lesseps, lo recibió en su casa

¹¹⁶⁴ Ebd.: „Continuando la tradición hispana, los conquistadores llevaron a las colonias americanas su pasión por las corridas de toros, pero el pueblo de Buenos Aires no tuvo la densa y vibrante experiencia de otras ciudades de América española, pero no pudo ser ajeno a este fenómeno popular y aplaudió corridas durante más de dos siglos (1609 a 1819), debiendo constar que este cuestionable espectáculo de las ‚corridas de toros‘, fue presentado por primera vez en Buenos Aires 11 de noviembre de 1609 [...]. Más tarde, durante todo el siglo XVIII, las coronaciones, los cumpleaños de los reyes y otras fiestas importantes daban motivo para la lidia de toros. Por ejemplo, en 1759, en homenaje a Carlos III, se realizaron seis días de toreo en los que se mataron 150 toros.“

y allí tuvo el sanjuanino otra satisfacción: le presentaron al académico Prosper Mérimée [sic!], quien había leído el comentario sobre el *Facundo*.¹¹⁶⁵ 1846 hatte der französische Kritiker Charles de Mazade in der französischen Kulturzeitschrift *Revue des Deux Mondes* in der Tat einen Artikel über *Facundo* (1845) veröffentlicht. Dort publizierte er unter dem Titel *De L'Américanisme et des Républiques du Sud* (1846) Details über Sarmiento, sein Werk *Facundo* (1845) und Argentinien. Diese auf Argentinien bezogenen *sauvage* Gaucho-Themen dürften für die französischen Autoren, die sich an der Kulturzeitschrift mit eigenen Artikeln regelmäßig beteiligten, wie beispielsweise Prosper Mérimée, Théophile Gautier oder Victor Cousin, relativ unbekannt gewesen sein:

„Le cadre choisi par M. Sarmiento est heureux d'ailleurs: il a peint *l'aspect physique*, le sol dans sa pittoresque austérité avant d'y placer les hommes; il a décrit d'abord le théâtre avant de suivre le drame terrible qui s'y déroule, avant de retracer surtout l'existence orageuse de ce héros du meurtre, du pillage, de toutes les passions sauvages, de ce gaucho qui a préparé la venue d'un autre gaucho plus favorisé, de *Facundo Quiroga*, dont Rosas-est-le successeur légitime.“¹¹⁶⁶

Ob Sarmiento bereits während des Schreibprozesses seines *Facundo* (1845) mit der Novelle *Carmen* (1845) vertraut war, konnte nicht überprüft werden. Allerdings ist davon auszugehen, dass Mérimée bis dahin nicht mit dem *Facundo* (1845) in Berührung gekommen sein konnte, während er *Carmen* (1845) fertigstellte, und 1845 in derselben Kulturzeitschrift der *Revue des Deux Mondes* veröffentlichte.¹¹⁶⁷ Nur ein Jahr später sollte dort der Artikel zu Sarmientos *Facundo* (1845) erscheinen. Mazade hatte sich mit der Zeit eine positive Meinung zu Mérimée und *Carmen* (1845) bilden können, noch bevor er seinen kritischen Artikel zu Sarmientos *Facundo* (1845) für die besagte Kulturzeitschrift verfasste. In *Des œuvres littéraires de ce temps* (1846) gibt Mazade auf die Frage, wo denn der „vrai mérite littéraire“ hinsichtlich Mérimées Werk zu finden sei, folgende Antwort:

¹¹⁶⁵ Vgl. García Hamilton, José Ignacio: *Cuyano Alborotador. La vida de Domingo Faustino Sarmiento*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires 2011, S. k. A.

¹¹⁶⁶ Mazade, Charles de: „De L'Américanisme et des Républiques du Sud. La société argentine, Quiroga et Rosas (Civilization i Barbarie, de M. Domingo Sarmiento)“, in: *Revue des deux Mondes* (November 1846), S. 635. Vgl. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulouguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/la-societe-argentine-quiroya-et-rosas-civilization-i-barbarie-de-m-domingo-sarmiento>. [01.07.2021].

¹¹⁶⁷ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 54.

„Et où faut-il aller chercher encore le véritable éclat, c'est-à-dire le vrai mérite littéraire? Là où l'inspiration appelle le temps à son aide et sait se contenir pour s'accroître, là où l'esprit ne se laisse pas atteindre dans sa fermeté ou dans sa grâce. Qu'on choisisse quelqu'un de ces contes d'un si beau relief, tels que Carmen, dont le secret semble trop bien gardé par M. Mérimée.“¹¹⁶⁸

Indes Mazade Mérimées Fähigkeit hervorhebt, eine geheimnisumwobene Carmen zu schöpfen, ist ihm trotz seiner scharfen Beobachtungsgabe hinsichtlich Mérimées Werk und Sarmientos *Facundo* (1845) nicht aufgefallen, welche Gemeinsamkeiten sich zwischen der Fremdzuschreibung von „Zigeuner*innen“ und Gauchos auftun. Obschon Sarmiento seinen literarischen Gaucho als „outlaw“¹¹⁶⁹ bzw. eine Art spanischen Banditen bezeichnete – „Il y a en lui beaucoup de traits du bandit espagnol retiré dans sa sierra“¹¹⁷⁰ –, seinen Ursprung auf den Orient bezog, ihm eine spezielle Verbindung mit dem Pferd und einen besonderen Umgang mit dem Messer zuschrieb – vergleichbar mit den „Zigeuner*innen“ der Novelle *Carmen* (1845) – schien Mazade nicht die Parallelen zwischen dem literarischen Gaucho und den in Europa literarisch konstruierten „Zigeuner*innen“ zu sehen. Bei den vielen von Mazade übersetzten und zitierten Passagen aus *Facundo* (1845), in denen der Gaucho als Gesetzwidriger inszeniert wurde, mag es überraschen, dass ihm dennoch nicht jene fremdzuschreibenden Similaritäten mit den „gesetzlosen“ „Zigeuner*innen“ auffiel. Zumal Mazade es offenbar für wichtig empfand, die Stellen des Kapitels II, *Originalidad y caracteres argentinos*, ins Französische zu übersetzen, wo Sarmiento eine differenzierte Unterscheidung zwischen Gauchos vornimmt: *el rastreador, el baqueano, el gaucho malo* und *el cantor*¹¹⁷¹. Hierbei fällt allerdings auf, dass Mazade ausgerechnet jene Beobachtungen Sarmientos ausließ, in der er auf die Ähnlichkeit der Gauchos mit den andalusischen Spanier*innen eingeht:

¹¹⁶⁸ Vgl. Mazade, Charles de: „Des œuvres littéraires de ce temps. Le Roman, La Poesie et la Critique“, in: *Revue des deux Mondes* (Juni 1846), S. 1028. Vgl. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulouguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/le-roman-la-poesie-et-la-critique>. [01.07.2021].

¹¹⁶⁹ Vgl. Mazade, Charles de: „De L'Américanisme et des Républiques du Sud. La société argentine, Quiroga et Rosas (Civilization i Barbarie, de M. Domingo Sarmiento)“, in: *Revue des deux Mondes* (November 1846), S. 643. Vgl. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulouguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/la-societe-argentine-quiroya-et-rosas-civilization-i-barbarie-de-m-domingo-sarmiento>. [01.07.2021].

¹¹⁷⁰ Vgl., ebd.

¹¹⁷¹ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 82f.

„Telles sont en réalité les conditions de l'existence du gaucho. Il n'a rien qui le moralise; il vit au hasard, au jour le jour. Les travaux agricoles ou industriels, qui supposent un certain développement social, lui sont inconnus. L'essentiel pour lui, c'est de s'accommoder à la nature sauvage qui l'entoure. Le gaucho excelle dans tous les exercices physiques qui exigent la force et l'adresse. Jeune encore, il s'habitue à poursuivre les taureaux, à lutter contre eux, et à s'en emparer en les enchaînant dans des *lacs* armés de *boules*. Le maniement du cheval est surtout son occupation favorite. C'est le premier travail de l'enfant lorsqu'il sait marcher. Le gaucho fait du cheval un instrument docile; il le dompte et l'assouplit à toutes ses volontés, à tous ses caprices; il finit par ne plus faire qu'un avec lui. A peine levé, le matin, sa première pensée est pour son cheval; il s'élance sur son dos et lui fait franchir d'immenses espaces. Il s'en sert pour accomplir des actes d'une audace prodigieuse, se jetant à dessein à travers les haies, les précipices, se laissant aller à terre et se relevant aussitôt sans interrompre sa course rapide.“¹¹⁷²

Dabei sind die Ähnlichkeiten zwischen den Beschreibungen Sarmientos, in denen des Gauchos arabische Herkunft suggeriert werden, und jenen literarischen Beschreibungen der andalusischen „Zigeuner*innen“, frappierend:

„No es fuera de propósito recordar aquí las semejanzas notables que presentan los argentinos con los árabes. En Argel, en Orán, en Mascara y en los adueros del desierto, vi siempre a los árabes reunidos en cafés, por estarles prohibido el uso de los licores, apiñados en derredor del cantor, generalmente dos que se acompañan de la vihuela a duo, recitando canciones nacionales plañideras como nuestros tristes. La rienda de los árabes es tejida de cuero y con una azotera como las nuestras ; el freno de que usamos es el freno árabe, y muchas de nuestras costumbres revelan el contacto de nuestros padres con los moros de la Andalucía. De las fisonomías no se hable: algunos árabes he conocido, que jurara haberlos visto en mi país.“¹¹⁷³

Wenn davon ausgegangen wird, dass Sarmiento die französischen Artikel Mazades verfolgte, dürfte ihm nicht entgangen sein, dass dieser seinen Zeitgenossen Mérimée als hochbegabten

¹¹⁷² Mazade, Charles de: „De L'Américanisme et des Républiques du Sud. La société argentine, Quiroga et Rosas (Civilization i Barbarie, de M. Domingo Sarmiento)“, in: *Revue des deux Mondes* (November 1846), S. 637. Vgl. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulouguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/la-societe-argentine-quiroga-et-rosas-civilization-i-barbarie-de-m-domingo-sarmiento>. [01.07.2021].

¹¹⁷³ Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 91f.

Schriftsteller bezeichnete und schätzte, wie aus Mazades Artikel *Histoire Politique* von 1853, aus der *Revue des Deux Mondes*, hervorgeht:

„Une chose bizarre d’ailleurs et qu’il est facile de remarquer, c’est que M. Mérimée semble être un aussi bon historien dans ses récits d’imagination que dans ses histoires véritables; il met autant de relief et de vie réelle dans les personnages qu’il invente et qu’il crée que dans ceux dont il recueille les traits épars dans les documens [sic!] poudreux. A quoi cela tient-il, si ce n’est à la nature spéciale d’un talent merveilleusement doué pour le récit ou le conte? M. Mérimée a surtout dans ses tableaux la fermeté, la netteté, la précision du trait, qualités plus rares que jamais aujourd’hui, et qui ne se retrouvent ni au théâtre, ni dans le roman, ni en rien de ce que l’imagination enfante.“¹¹⁷⁴

Dass Sarmiento jemals die Oper *Carmen* (1875) im „Teatro Colón“ besuchen konnte, ist zumindest vorstellbar, bedenkt man, dass seine politische Aktivität in Argentinien bis 1879 dokumentiert ist und er das Land erst 1887 definitiv verließ – Sarmiento siedelte nach Paraguay zur Genesung – indes die Aufführungen der *Carmen* (1875) am 9. August 1881 im „Théâtre Français“ („Teatro Odeón“¹¹⁷⁵) in Buenos Aires beginnen sollte. Zudem belegt eine weitere Quelle, dass die erste Vorstellung im älteren „Teatro Colón“ am 16. Juni 1883 stattgefunden habe.¹¹⁷⁶ In jedem Fall lässt sich zumindest nicht ausschließen, dass Sarmiento die argentinische *Carmen*-Premiere mit ca. 70 Jahren besucht haben könnte. Seine Affinität für die französische Kultur und Politik und besonders sein Interesse für französische literarische Werke legen jedenfalls nahe, dass er über die bonaerensen Opernaktivitäten und der Aufnahme französischer Musikwerke unterrichtet war. Hierfür spricht auch folgende Beschreibung hinsichtlich Sarmientos Hervorhebung der sozialen Funktion der Oper: „[...] Domingo F. Sarmiento [...] [dedicó] no poco tiempo de su destierro a escribir acerca de la función social de la ópera“¹¹⁷⁷, so wie seine kritische Auseinandersetzung mit Musikwerken

¹¹⁷⁴ Mazade, Charles de: „Chronique de la Quinzaine“, in: *Revue des Deux Mondes* (Dezember 1852/Januar 1853), S. 187. Vgl. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulouguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/histoire-politique-911>. [01.07.2021].

¹¹⁷⁵ Weitere Onlinequellen möchten nahelegen, dass das „Teatro Odeón“ 1896 eröffnet wurde. Vgl. O. V.: *Pulpería Quilapán. Teatro Odeón, con pena y olvido*. (Stand: k. A.) <https://www.pulperiaquilapan.com/teatro-odeon-con-pena-y-olvido/>. [01.07.2021].

¹¹⁷⁶ Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021].

¹¹⁷⁷ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 20.

an der chilenischen Oper, über die er sich während seines chilenischen Exils als Chronist äußerte:

„En el desierto temido por Alberdi y Sarmiento hay otro paisaje aludido, el de la selva española que con su zarza se cierra a lo exterior. El tema no es avaro en significados líricos y Sarmiento es permeable a estos discursos ya que él, como no pocos de los liberales argentinos en tiempo de exilio, unieron la militancia política a otro aguerrido ejercicio: la crítica de ópera: en efecto, el sanjuanino fue cronista de los espectáculos líricos chilenos.“¹¹⁷⁸

Sarmientos Hang zur französischen Kultur wird umso deutlicher, da er beispielsweise Meyerbeers Oper *Robert le diable* (1831) gekannt und in *Viajes en Europa, África i América* (1847) gerühmt hat: „Quién no ha oído en América hablar de las maravillas de la ópera *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer?“¹¹⁷⁹ Ob Sarmiento allerdings selbst Vergleiche zwischen „Zigeuner*innen“ und Gauchos gezogen hat, lässt sich nicht belegen. Außer Frage steht nur, dass er seine Gaucho-Hauptfigur Facundo im gleichen Zeitraum orientalisierte wie sein französischer Zeitgenosse Mérimée seine Titelfigur Carmen. Sarmientos kuriosos Treffen mit Mérimée, gut 35 Jahre vor der bonaerensen *Carmen*-Premiere, führt immerhin zur Annahme, dass er mit etwa 70 Jahren jene Oper Bizets zuordnen konnte und mit dem französischen Schriftsteller in Verbindung brachte.

08.5 *Satirisierende Systemerwähnung*

Diese erste eindeutige *Carmen*-Anspielung im Rahmen des frühen argentinischen Films, auf den rückblickend viele Ereignisse der argentinischen Geschichte Einfluss genommen haben, lief in den Kinos unter dem Namen *Una noche de gala en el Colón*. Dennoch hat sich der Film-Untertitel *La Carmen criolla* in der Filmgeschichte Argentiniens durchgesetzt. Dies zeugt von der medialübergreifenden Durchschlagskraft der Oper *Carmen* (1875):

„Valle y sus colaboradores estaban embarcados en otra fantasía: un largometraje con muñecos, en la misma línea de humor, imaginación y sátira yrigoyinista de *El apóstol*. Se llamó *Una noche de gala en el Colón* y también fue conocido como *Carmen criolla*, porque su acción

¹¹⁷⁸ Ebd., S. 36.

¹¹⁷⁹ Ebd., S. 32.

transcurrió en el Colón durante una función de gala en que se representaba la ópera de Bizet.¹¹⁸⁰

Valles *Carmen*-Interpretation war deutlich von dem politischen Kontext Argentiniens seiner Zeit geprägt, in welcher der Präsident Yrigoyen nicht selten meinte, bei künstlerischen Prozessen durchgreifen zu müssen. Dieser Angriff auf die künstlerische Freiheit, sorgte bei den meisten Künstler*innen der noch frühen Filmbranche für Unbehagen.¹¹⁸¹ So übte Valle mit *La Carmen criolla* (1918) zum zweiten Mal unmittelbar Kritik an der damals aktuellen Regierung Argentiniens auf eine satirische, parodistische und humorvolle Art und Weise. Dieser humorvolle und zugleich kritische Umgang mit dem politischen System hat sich in Argentinien nicht selten in den unterschiedlichen Medien niedergeschlagen, und ist bis heute in der argentinischen Mentalität fest verankert, wenngleich sich ein deutlicher Niedergang solcher Kritikform abzeichne.¹¹⁸²

Die argentinische Literaturwissenschaftlerin Paulina Juszko hat dargelegt, dass sich schon zum Ende des 19. Jahrhunderts die sogenannte „prensa satírica“¹¹⁸³ hervortun konnte. Allerdings hatte sich schon nach der Unabhängigkeitsbewegung und mit den ersten nationalen kulturellen Emanzipationen in Argentinien, die u. a. über die ersten argentinischen Romane in der postkolonialen Zeit zum Ausdruck kamen, ein humorvoller Umgang mit der Politik abgezeichnet. Argentinische Autoren haben offenbar nicht selten versucht, das von ihnen als ungerecht empfundene politische System mit Humor zu entlarven. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war beispielsweise Vicente Fidel López als Politiker (Finanzminister Argentiniens 1890 - 1892) und Autor davon überzeugt, dass das „ridículo cómico“ das beste Mittel sei, um den Leser*innen bzw. dem betroffenen Volk die Ungerechtigkeit *buchstäblich* vor Augen zu führen:

„Sin embargo, la forma más recurrente como presenta [Vicente Fidel López] al poder político y religioso español es a través del ridículo. Según López, el ridículo cómico ,excita la alegría y

¹¹⁸⁰ Di Núbila, Domingo: *La Epoca de Oro. Historia del cine argentino*. I. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 33.

¹¹⁸¹ Vgl. Finkielman, Jorge: *The Film Industry in Argentina*. McFarland & Company Verlag. Jefferson, North Carolina 2004.

¹¹⁸² Vgl. Juszko, Paulina: *El humor de las Argentinas*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2000, S. 37: „Si consideramos la proliferación de prensa satírica a fines del siglo XIX y la comparamos con la situación actual del humor argentino que sobrevive a duras penas en las páginas de algunos diarios, es lícito pensar en una decadencia.“

¹¹⁸³ Ebd.

la complacencia y [...] por consiguiente, no es el sarcasmo ni aquella desesperante ironía que suele ser inspirada por el espectáculo de las infames mezquinidades del mundo’.¹¹⁸⁴

Auffälligerweise gilt López’ Kritik nicht direkt der spanischen Kolonialmacht oder der spanischen Krone und Kirche, sondern der Diktatur des argentinischen „Caudillos“ Juan Manuel de Rosas. In seinen bekanntesten Romanen, *La novia del hereje* (1854) und *La loca de la guardia* (1854), mokierte er sich über die spanische Besatzungsmacht bzw. die Kolonialherren und die spanische Kirche und versuchte so der argentinischen Gesellschaft zu verdeutlichen, dass es gute Gründe gibt, sich zu emanzipieren, und sich entsprechend von den Anhängern des „Restaurador“ Rosas, so wie einst von den spanischen Kolonialherren, unabhängig zu machen. Seine humorvolle Art, mit der er seine Kritik kommunizierte, hatte keine andere Funktion als das argentinische Volk zu erziehen und aufzuklären. Auch aus diesem Grund gilt López als moderner Autor, weil er als einer der Ersten mit Hilfe von satirischen und parodistischen Mitteln versucht hat, festgefahrene Denkmuster, innerhalb der argentinischen Gesellschaft, aufzulösen.¹¹⁸⁵

„Deutlich strebt die Kunst, indem sie sich von dem seit der Renaissance geltenden Anspruch, Natur in fast wissenschaftlicher Genauigkeit zu *imitieren*, befreit, seit der Romantik zu abstrakten (eigendynamischen, auf eigene Strukturen bezogenen) Kommunikationsformen und bedient sich dabei in der Moderne immer öfter auch des Humors.“¹¹⁸⁶

López literarische Vorgehensweise – eingebettet in einen literarisch, romantischen Kontext – ist entsprechend vergleichbar mit jener der Satire, die ebenso „das Falsche [...] auf *wahrhaftige* Weise mitzuteilen“¹¹⁸⁷ versucht, wodurch sich eine Möglichkeit bietet, das Volk an die Moral zu erinnern, so wie es der Schweizer Soziologe Jörg Räwel nahelegt:

¹¹⁸⁴ Ortiz, Eugenia: „Narrar la tradición nacional: *La novia del hereje* de Vicente F. López“, in: Folger, Robert; Leopold, Stephan (Hrsg.): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Iberoamericana/Vervuert Verlag. Madrid/Frankfurt am Main 2010, S. 290.

¹¹⁸⁵ Vgl. Räwel, Jörg: *Humor als Kommunikationsmedium. Wissen und Studium*. (Bd. 19). Herbert von Halem Verlag, Köln 2017, S. 9f.: „Durch einen Vergleich mit den bereits (von Luhmann) ausgearbeiteten Kommunikationsmedien (etwa Geld im Bezug auf Wirtschaft, Macht im Bezug auf Politik) können auf methodische Weise charakteristische Strukturen des Humors bestimmt werden. Ebenso können spezifische ‚Außenbeziehungen‘ des Humors aufgezeigt werden (Kap. 3.4). So gibt es offensichtlich, als Satire oder Kabarett, einen etablierten Zusammenhang zum Kommunikationsmedium Macht in Bezug auf das System der Politik. Auch sind in der Moderne starke Bezüge zur Kunst feststellbar.“

¹¹⁸⁶ Räwel, Jörg: *Humor als Kommunikationsmedium. Wissen und Studium*. (Bd. 19). Herbert von Halem Verlag, Köln 2017, S. 9f.

¹¹⁸⁷ Ebd., S. 105f.

„Geht es bei der (romantischen) Ironie darum, die Wahrheit mitteilend (d. h. notwendig reflexiv, indirekt, Gegensinn vermeidend) festzustellen, so stellt sich der Satire das komplementäre Problem: das Falsche (Kritikwürdige, Missachtens-, Verabscheuenswerte) auf *wahrhaftige* Weise mitzuteilen. Satire ist der kommunikativen Sphäre der Moral zuzurechnen; es geht um Kritik, um die Bekanntmachung von achtens- oder missachtenswerten Personen oder Zuständen [...].“¹¹⁸⁸

Insofern bewies López mit seiner Kritik und Bekanntmachung von der achtens- bzw. missachtenswerten Person Rosas, schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein satirisches Gespür, womit er zu verstehen gab sich von jeglicher Form der Fremdherrschaft frei machen zu wollen. Jene Satire scheint sich in die Annalen der argentinischen Kultur eingeschrieben zu haben, denn sie verschafft sich bis heute Ausdruck in den argentinischen Medien. Erhellend wirkt zudem der Hinweis der argentinischen Forschung, dass Humor und Parodie in Argentinien im engen Bezug zur gauchesken Literatur stünden, die geprägt seien von Autoren wie Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández und vielen mehr. Obschon mehrfach Del Campo als der Hauptverantwortliche für einen humorgeprägten Paradigmenwechsel innerhalb der gauchesken Literatur herangezogen wird.¹¹⁸⁹ In diesem Sinne kann auf eine reiche literarische Tradition des argentinischen Humors, besonders angesichts des „ridículo cómico“ und „el gauchesco como arte bufo“¹¹⁹⁰, die den frühen Film offenbar als weiteres Medium beansprucht haben, zurückgeblickt werden. Bezeichnenderweise hatte das „Teatro de la Victoria“¹¹⁹¹ in Buenos Aires eine ganze Reihe von französischen Opern und „Operetten“ mit Hilfe der „Compañía Lírica Francesa“, unter der Leitung des französischen Dirigenten Prosper Fleuriet¹¹⁹² präsentiert, dort wo die Musik der „Payadores“ sich mit „Sainetes“, „Zarzuelas“

¹¹⁸⁸ Ebd.

¹¹⁸⁹ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 81.

¹¹⁹⁰ Vgl. Jitrik, Noé; Lamborghini, Leónidas: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. (Vol. 2). Editorial Emecé. Buenos Aires 2003 [1985]. Vgl. Lamborghini, Leónidas; Oliva, Darío (Hrsg.): „El Gauchesco como Arte Bufo“, in: Adler, Trip; Friedman, Jared; Bernstam, Tikhon: *Scribd* (Stand: 2021) <https://www.de.scribd.com/document/58756187/El-Gauchesco-Como-Arte-Bufo>. [03.02.20].

¹¹⁹¹ Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 78: „El *Teatro del Provenir* abrió sus puertas en 1856, el *Teatro de la Victoria* en 1858, y el *Teatro Colón* [antiguo] [...] se inauguró en 1857 [...]“

¹¹⁹² Vgl. González Rouco, María: „Inmigración en la Argentina 1810-1960: cantantes, músicos y bailarines“, in: O. V.: *Monografías* (Stand: 01.09.2017) <https://www.monografias.com>. [28.07.2021]: „El director de orquesta y compositor Prosper Fleuriet nació en Marsella en 1813; falleció en Buenos Aires en 1879. En 1852 llegó al Río de la Plata, desempeñándose en la Argentina y Montevideo como director de compañías líricas francesas. En 1854 estrenó en el Teatro La Victoria de Buenos Aires la escena lírica *El 14 de julio*, obra que conmemoraba la entrada

und dem sogenannten „drama gauchesco“ vermengte.¹¹⁹³ Indes hatte Fleuriet 1852 damit angefangen, französische lyrische Werke dem argentinischen Publikum vorzustellen. So sollen 1854 beispielsweise dreizehn französische Opern szenisch umgesetzt worden sein¹¹⁹⁴:

„En el *Teatro de la Victoria* desarrollaron sus actividades durante bastante tiempo las compañías líricas francesas, dedicadas a la interpretación de operetas, particularmente de las de Offenbach. León d’Hote y sus ‚Bufos Parisienses‘ y la ‚Compañía Lírica Francesa‘ de Prospero Fleuriet obtuvieron sendos éxitos a lo largo de muchos años. Su actuación se desplazó también hacia el *Alcázar Lírico*, inaugurado en 1868 y el *Teatro de Variedades*. Sólo hacia fines del siglo perdieron estas representaciones en intensidad, siendo desplazadas por las compañías de zarzuelas, que habían iniciado sus espectáculos a partir de 1854, debido a la presencia de José Amat en el Río de la Plata [...].“¹¹⁹⁵

Nach den Forschungen des deutschen Musikwissenschaftlers Robert Günther sind es die Bühnen der Stadt und des Stadtrands gewesen, von wo aus die „Operetten“ von Offenbach erklingen konnten und die „Bufos Parisienses“¹¹⁹⁶ ihren speziellen Einfluss auf die argentinische Gesellschaft ausüben konnten.¹¹⁹⁷ In Anbetracht dessen, liegt es nicht mehr fern nachzuvollziehen, weshalb der argentinische Literaturwissenschaftler Noé Jitrik die gaucheske, szenische Kunst als „arte bufo“ bezeichnete – ein Genre, das ebenfalls auf Humor als treibende Kraft setzte.

Vor diesem in der Gesellschaft und den Medien sich etablierenden Humor, besonders durch die Verknüpfung mit dem „circo criollo“, dem „teatro criollo“, dem „sainete criollo“ und dem „arte payador“¹¹⁹⁸, hatte sich die tragische Geschichte der Carmen notgedrungen zu verändern. Diese verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen am „Río de la Plata“ waren vorwiegend bestimmt von Improvisation, Erfindungsgeist und musikalischen Nummern, während Humor ein wesentlicher Bestandteil davon war. Das Besondere hierbei ist, dass eine hybride Form zwischen Theater und Zirkus zustande gekommen war, die sich klar von dem

a Buenos Aires de las fuerzas de Justo J. de Urquiza. Compuso diversas marchas, valeses, mazurcas, polcas y la cuadrilla militar La Batalla de Monte Caseros, compuesta en 1852 con motivo de la derrota de Juan M. de Rosas.”
¹¹⁹³ Insbesondere die Brüder Podestá sorgten für eine Verbreitung des „drama gauchesco“. Vgl. Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 – 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989, S. XXXII.

¹¹⁹⁴ Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 78.

¹¹⁹⁵ Ebd.

¹¹⁹⁶ Ebd.

¹¹⁹⁷ Vgl., ebd., S. 78.

¹¹⁹⁸ Vgl. Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 - 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989, S. XXXIff.

Theater der Spanier*innen, Italiener*innen, Engländer*innen und Französ*innen unterschied. Dieses humorvolle „teatro rioplatense“ soll den Sinn für ein „teatro nacional“ sogar geweckt und schließlich die Städte erobert haben.¹¹⁹⁹

So wirkt die humoristische filmische Umsetzung von Valle als eine logische Fortsetzung der zuvor in Argentinien immer überzeugenderen und sich schließlich festsetzenden, humorvollen Ausdrucksformen, wie z. B. des „teatro criollo“ und „circo criollo“, die vor allem die suburbane Bevölkerung ins Leben gerufen und in die Städte getragen hatte. Weshalb Valle einen humoristischen Umgang mit dem Staatspräsidenten Yrigoyen wählte, mag auch damit zu tun haben, dass ein bedeutender Teil der Bevölkerung mit seiner Politik unzufrieden war, u. a. weil bei dem Versuch seine UCR-Partei zu verfestigen „die erhoffte Modernisierung der politischen Strukturen und der Verwaltung aus“¹²⁰⁰ blieb. Yrigoyens „Patronagesystem“¹²⁰¹ also mit Humor bzw. Satire öffentlich zu kritisieren hatte durchaus das Potential ein Publikum anzulocken.

Valles humorvolle Herangehensweise und Umsetzung der *Carmen* (1875) ist allerdings auch auf seine Begegnung mit Méliès zurückzuführen. Da Méliès' Humor dem Zirkus, dem Theater und dem „Champ de foire“ entlehnt war¹²⁰², dürfte dieses humorvolle kreative und französische Schaffen einen tiefen Eindruck bei Valle hinterlassen haben und ausschlaggebend gewesen sein für seine zukünftige filmische Arbeit. Dies setzt eine Begegnung zwischen Valle und Méliès voraus, die noch vor Valles Emanzipation, eigene Filme zu produzieren, stattgefunden haben soll – Valle habe Méliès Filme, nach Di Núbilas Aussage, nicht nur gesehen und dessen Theater „Robert Houdin“ besucht, sondern ihn sogar mit Filmtechnik unterstützt.¹²⁰³ Davon ausgehend wäre zu konstatieren, dass wichtige französische Merkmale Valles Film mitbestimmt haben. Zum einen der Zirkus-Humor Méliès, so wie jener Méliès-Humor, der u. a. seinen filmischen Opernumsetzungen eine kulturspezifische Ästhetik verliehen.¹²⁰⁴ Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass Di Núbila folgende traum- und schlafbezogene Méliès-Filme zitiert hat, die der junge Valle gesehen

¹¹⁹⁹ Vgl., ebd., S. XXXII.

¹²⁰⁰ Vgl. Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentinens*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010, S. 158.

¹²⁰¹ Vgl., ebd., S. 161.

¹²⁰² Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. [engl.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. (3. Band). Oxford University Press. New York [1960] 2019, S. 59f.

¹²⁰³ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 20f.

¹²⁰⁴ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 94f.

haben soll: *Yvette se acuesta*, *El despertar de una parisién*, *El sueño de una casada*.¹²⁰⁵ So gesehen, könnten diese Filme als Anzeichen für Valles filmische Auseinandersetzung mit dem „imaginario criollista“ gültig gemacht werden, da er Yrigoyen im Rahmen seines ersten Animationsfilms *El Apóstol* (1917) als träumenden Präsidenten einführt, dessen „otro yo“ sich von seinem Körper löst, sich in den Olymp begibt, um von dort aus die Korruption der Stadt Buenos Aires mit Jupiters Blitzen zu bekämpfen.¹²⁰⁶ Im Gegensatz zu Méliès, vertrat Valle eine klare politische Sichtweise und äußerte Kritik an der damals aktuellen politischen Situation Argentiniens und stellte dies im Vordergrund seiner Filmarbeit, zumindest hinsichtlich seines Schaffens zwischen 1917 und 1920. Zudem schien er nur relativ oberflächlich auf den Inhalt der *Carmen*-Novelle, des *Carmen*-Libretto bzw. der Oper *Carmen* (1875) eingegangen zu sein, als er *La Carmen criolla* (1918) konzipierte.¹²⁰⁷ In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass dieser Film mit dem Titel *La Carmen criolla* (1918) in die Filmgeschichte eingegangen ist, d. h. ganz nach der humorvollen ländlichen und suburbanen Tradition Argentiniens, wo alles Fremde mit dem Beiwort „criollo/a“ zu versehen, einem gängigen Eingliederungsverfahren der „Región Rioplatense“ entsprach. Überspitzt formuliert hat die kulturelle Emanzipation der Argentinier*innen dazu geführt, ihre eigene mediale Version der *Carmen* (1875), vor allem mit dem Hinzutun von Satire zu erfinden, sodass hier die erste satirisierende Opersystemerwähnung Argentiniens, bezogen auf jene Oper Bizets, auszumachen ist.

08.5.1 Argentinens Staatspräsident als *femme fatale*

Da *La Carmen criolla* (1918) nicht als Film zur Verfügung steht, sondern lediglich Fotos, Fragmente und vereinzelt Zeitungsartikel an den Film erinnern, gibt es wenig Hinweise auf die tatsächliche Inszenierung. Demgegenüber kann der Versuch unternommen werden, zu untersuchen, was es konkret zu bedeuten hat bzw. was über einen Staatspräsidenten ausgesagt wird, wenn dieser in der Rolle der *Carmen* parodiert wurde.

¹²⁰⁵ Diese Filme lassen sich allerdings nicht der französischen Filmtitel-Liste von Méliès zuordnen, da keiner der Titel mit Méliès Filmwerk übereinstimmt oder auf Méliès Filmtitelwahl hindeutet. Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 14.

¹²⁰⁶ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 69: „En cuanto al argumento, comenzaba con él [Hipólito Yrigoyen] durmiendo en su humilde catre y soñando... Su otro yo se desprendía de su cuerpo, iba al Olimpo, requería y obtenía los rayos de Júpiter, y los arrojaba sobre Buenos Aires, para destruir la corrupción y el vicio que reinaban en la ciudad.“

¹²⁰⁷ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 74ff.

Durch den dargelegten humorvollen Vorlauf ist offensichtlich, dass Valle in Argentinien bereits auf einen humorvollen Umgang mit Politik gestoßen war. Valle hatte also seine satirische Version der *Carmen* (1875) in einem bereits vorhandenen humorvollen kulturellen Kontext inszeniert. Dabei führte er den Staatspräsident Yrigoyen als eine missachtenswerte Person vor, allerdings im Rekurs auf stereotype „Zigeuener“-darstellungen. Wenngleich hier stereotype spanische Merkmale komikhaft gezeichnet werden, kommt allen voran die andalusische „Gitana“ am schlechtesten weg. Valles mediale Mischung, bei der der Staatspräsident als „Gitana“ *deformiert* erscheint, mag zwar als urkomische Satire durchgehen, allerdings hat er auf Fremdzuschreibungsmuster des nur neunzehn Jahre zurückliegenden 19. Jahrhunderts zurückgegriffen, indem er die „Zigeuner*innen“ herabgesetzt hat. Der koloniale Denkansatz¹²⁰⁸, der die Antinomie von eigener und fremder Kultur vorführt, schimmert also noch bei Valle durch.

Angemerkt sei zudem, dass Animationsfilme grundsätzlich humorvoll konzipiert wurden – es scheint fast in der Natur der Sache zu liegen. Paradigmatisch hierfür steht der in Stop-Motion-Technik entwickelte Animationsfilm *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) des britischen Pioniers James Stuart Blackton und *Fantasmagorie* (1908) des französischen Animationsregisseurs Émile Cohl¹²⁰⁹. Nach ihnen konnte Walt Disney mit Sicherheit davon ausgehen, dass mit Hilfe von humorvollen Figuren – Mickey Mouse, Donald Duck, Goofy usw. – ein Zeichentrickimperium aufzubauen wäre.¹²¹⁰ Indes wurde in Buenos Aires um 1918 der Slapstick und der besondere Humor eines Chaplins oder eines Linders in der argentinischen Presse bzw. Filmzeitschriften diskutiert, sodass sich ideale Zuschauerbedingungen für parodisierende bzw. satirisierende Systemerwähnungen auftaten. Fast könnte man meinen, dass der frühe Film auf internationaler Ebene im Komödien-Fieber war, zumal die Gesellschaft nach dem 1. Weltkrieg Humor geradezu verlangte, indes Chaplins Humor sich über die Weltbühne ergießen konnte. Zudem kommentierte die argentinische Presse, dass es äußerst schwierig sei, dem Beruf des Stummfilm-Komödianten nachzugehen bzw. die Menschen zum Lachen zu bringen:

¹²⁰⁸ Vgl. Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002, S. 108.

¹²⁰⁹ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 68: „Emile Cohl presentó en París su Fantasmagoría, inaugurando la era del dibujo animado en la pantalla. [...] En Buenos Aires se los había visto poco y aisladamente.“

¹²¹⁰ Vgl. Schwerfel, Heinz Peter: *Kino und Kunst*. DuMont Literatur und Kunst Verlag. Köln 2003, S. 89: „Den Disney-Studios gelingt 1937 mit ‚Snow White and the Seven Dwarfs‘ [...], dem ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm der Geschichte, trotz Wirtschaftskrise ihr erster großer Erfolg. Vorher wird vor allem mit Comics über Mickey, Goofy und die Ente Donald Geld verdient.“

„Al hablar de los cómicos de la pantalla hemos concretado a citar las tres figuras sobresalientes [Chaplin, Linder, Bunny], para apoyar nuestra semi-paradoja, que nada es más difícil que hacer reír especialmente sobre la pantalla. [...]”¹²¹¹

Dessen ungeachtet, ob es schwierig war oder nicht, Zuschauer*innen ein Lachen zu entlocken, entsprach Humor jedenfalls dem Puls der Zeit und diesem fühlte sich Valle ebenso verpflichtet, sodass er die Gelegenheit nutzte, humorvolle Filme zu produzieren und in diesem Sinne nahm er die Oper *Carmen* (1875) wahr. Geht man also von der Romantik geprägten literarischen und opernhafte Eigenschaften aus, welche die „Zigeunerin“ Carmen ausmacht, werden dem argentinischen Präsidenten in Valles Film dieselben fremdzuschreibenden Merkmale *aufgelegt*. Vor allem sind ihm unter dieser Voraussetzung die Verführungskünste der *femme fatale* zu unterstellen¹²¹² (s. A. Abb. 12), denen alle Mitarbeiter bzw. seine Minister hoffnungslos verfallen – historisch gesehen wurde Yrigoyen für seine erste Amtszeit nur von Männern gewählt.¹²¹³ Der Vergleich mit Carmen unterstellt dem Präsidenten Argentinien nicht nur Leidenschaft, Selbsttreue und Skrupellosigkeit, sondern, dass er in der Not bereit ist zum Messer zu greifen. Jene Unterstellungen dürften den parteiinternen Gegnern als auch der Oppositionspartei in die Karten gespielt haben.¹²¹⁴ Abgesehen von der Andersartigkeit, die bei *Carmen* (1875) mit Teufelszauber bzw. Hexerei¹²¹⁵ markiert wird, wurde ihm mit dem „Zigeunerin“-Vergleich vor allem ein gesetz- und gewissenloses Banditen-Dasein vorgeworfen, das die Gesellschaftsordnung Argentinien zu durchkreuzen droht. Damit sind Yrigoyen tatsächlich stereotype „Zigeuner*innen“-Eigenschaften übertragen worden, durch welche die argentinischen Filmzuschauer*innen ihre patriarchale und zivilisierte Ordnung in Gefahr sehen sollten. Da Valle den Präsidenten Argentinien auf diese Weise bloßstellte, zwang er das argentinische Volk zu einer Reaktion. Diese Valle-Vorstellung des Präsidenten legt nahe, dass er ihn mit diesen „Zigeuner*innen“-Eigenschaften charakterisierte, um ihn auszugrenzen bzw. zu entmachten. Führt man diesen Gedanken mit Blick auf die Novelle oder die Oper zu Ende, würde es auf die Ermordung des Präsidenten hinauslaufen, mit dem Ziel die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen.¹²¹⁶ In Valles Film fallen die oppositionellen

¹²¹¹ Vgl. O. V.: „[sic!] en la escena muda“, in: *La Película*, S. 13.

¹²¹² Vgl. Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002, S. 106 und 118.

¹²¹³ Vgl. Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentinien*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010, S. 156f.

¹²¹⁴ Vgl., ebd., S. 158.

¹²¹⁵ Vgl. Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002, S. 115f. und 118.

¹²¹⁶ Vgl., ebd., S. 128.

Parteimitglieder, die die Opernvorstellung besuchen, allerdings übereinander her, sodass eine Wiederherstellung von Ordnung und Gesetz in weite Ferne rückt. Diese politische Auseinandersetzung, so wie das duale Bild reflektieren jedenfalls einen bereits angeschlagenen argentinischen Präsidenten, der bereits in nur zwei Jahren Amtszeit in Ungnade gefallen war. Zwar hatte Yrigoyen genug politische Anhänger, um sich zum ersten demokratisch gewählten Präsidenten Argentiniens wählen zu lassen, doch in der Tat war das Land, u. a. durch die skrupellose Umsetzung seiner internen Reformen, gespalten.¹²¹⁷ In vielen Städten und Provinzen Argentiniens war er der Kritik eines zunehmend unzufriedenen Volkes ausgesetzt, und erklärt auch, warum ein Filmmacher wie Valle nicht anders konnte, als satirische Kritik zu äussern. Stark anzunehmen, dass Yrigoyen über *La Carmen criolla* (1918) nicht sonderlich amüsiert gewesen sein dürfte, zumal er schon die vorherige filmische Valle-Produktion *El Apóstol* (1917) in allen Filmtheatern verboten hatte und sogar mit der Schließung jedes Theaterhauses drohte, welches sich nicht an dieses Verbot hielt: „[...] the Buenos Aires town hall banned its exhibition at the end of June 1917, using the excuse that it was a caricature of the political situation [...]“¹²¹⁸ Anhand des animierten Films *El Apóstol* (1917) der bereits hier eine klare Anspielung auf den Präsidenten Yrigoyen macht – er selbst wurde in der Öffentlichkeit so genannt¹²¹⁹ –, kann bemessen werden, welche Wirkung der animierte Film *La Carmen criolla* (1918) haben würde. Unter diesen Voraussetzungen war beispielsweise nicht mit Beifall des Präsidenten zu rechnen. Dennoch oder gerade deswegen ist hervorzuheben, was den Film schließlich zum Unikum macht: Valles Film gilt nämlich nicht nur als einer der ersten animierten Filme in Lateinamerika, in dem Puppen und Animationsbilder zum Einsatz kamen, sondern auch als der erste auf lateinamerikanischen Boden, der überhaupt fremdzuschreibende Aspekte einer französischen Oper bediente, um einen argentinischen Präsidenten zu schaden. Dadurch nimmt Argentinien eine Sonderstellung in der lateinamerikanischen Filmgeschichte in Bezug auf die Interaktion zwischen lateinamerikanischem Film und französischer Oper ein.

Immer wieder werden drei frühe filmische Arbeiten hervorgehoben, die im Zusammenhang mit der Oper *Carmen* (1875) entstanden sind. Diese Filme sind alle 1915 auf

¹²¹⁷ Vgl. Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentiniens*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010, S. 158f.

¹²¹⁸ Finkielman, Jorge: *The Film Industry in Argentina*. McFarland & Company Verlag. Jefferson, North Carolina 2004, S. 20.

¹²¹⁹ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 69.

US-amerikanischen Boden entstanden, und stammen jeweils von folgenden Filmregisseuren: Cecile DeMille, Raoul Walsh und Charlie Chaplin.¹²²⁰ Andere vergleichbare Auseinandersetzungen zwischen dieser Bizet Oper und Film werden seltener erwähnt, wie beispielsweise jene Tatsache, dass „neben Tonbildern, zu denen auch die Serie Gaumont zu zählen ist, komplette *Carmen*-Filme bereits vor DeMilles Film von 1915 in Begleitung von Bizets Musik aufgeführt wurden [...].“¹²²¹ Valles eigene Filmgeschichte, bezogen auf diese französische Oper, wird dagegen kaum in Betracht gezogen. Der Durchbruch der Oper *Carmen* (1875) lag schon 43 Jahre zurück, als Valle seine Filmidee formulierte, sodass vieles darauf hindeutet, dass er von dem Erfolg der Oper profitieren und sich dieser ersten Welle von *Carmen*-Verfilmungen anschließen wollte.

09. *Carmen* (1943) – Luis César Amadori

Wie bereits angemerkt, war die Oper *Carmen* (1875) schon 1918 Auslöser für einen animierten Film gewesen, der mit satirischem und parodistischem Humor eine Carmen „criolla“ in das lateinamerikanische Filmwesen einführte. Die enge Zusammenarbeit zwischen dem Filmproduzenten Valle und dem Marionettenbauer und Zeichner Taborda ermöglichte die „sátira política de animación“¹²²² *La Carmen criolla* (1918)¹²²³, womit der damals aktuelle argentinische Präsident Yrigoyen kritisch als Carmen inszeniert wurde.¹²²⁴ Im Anschluss daran gab es lange keine filmischen Versuche, deren Impulsgeber die Oper *Carmen* (1875) gewesen wäre, bis Luis César Amadori etwa 25 Jahre später, während des Zweiten Weltkrieges, seinen eigenen Film *Carmen* (1943) vorstellte. In der Zwischenzeit hatte sich bereits der Tonfilm durchgesetzt und Amadori hatte sich zur Aufgabe gemacht, auf der Grundlage des *Carmen*-Stoffs einen Tonfilm zu produzieren. Dabei entschied er sich ebenfalls für eine humorvolle Adaptation. Daher erscheint es sinnvoll, nicht nur den satirischen und parodistischen

¹²²⁰ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 146.

¹²²¹ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 116.

¹²²² Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 258.

¹²²³ Vgl., ebd.

¹²²⁴ Vgl. Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996, S. 74: „[...] el tema fue de carácter político, con los dardos satíricos apuntados en dirección a Yrigoyen.“

Hintergrund zu berücksichtigen, sondern auch darauf einzugehen, welche Aspekte seiner Zeit dazu geführt haben, seinem Film als Komödie zu gestalten. Außerdem werden einzelne Lebensabschnitte des Theater- und Filmregisseurs Amadori beleuchtet, um besser nachvollziehen zu können, wie er dazu kam, eine französische Oper zu verfilmen. Dazu werden Aspekte des argentinischen Opern- und Filmwesens sowie der kulturhistorische Kontext des (Opern)Films in Betracht gezogen. Neben der humorvollen Umsetzungsweise werden weitere filmische, wie musikalische Eigenschaften des Werkes hervorgehoben, um dessen Besonderheit in der Tonfilmperiode nachvollziehbar zu machen.

Die komplexe und alternierende Verwendung von verschiedenen Formen der intermedialen Systemerwähnung (explizite, implizite, evozierende, (teil-)reproduzierende usw.)¹²²⁵, welche sich durch das Hinzuziehen der Novelle Mérimées, des Librettos Bizets/Meilhacs/Halévys und der Opernmusik Bizets ab Filmeinstieg ankündigt und insofern dem argentinischen (Opern)Film *Carmen* (1943) inhärent sind, unterstreicht einmal mehr die kennzeichnende multimediale Schaffensweise Amadoris. Denn seine Filme erlangen u. a. ihre Besonderheit durch einen sogenannten „efecto mimético“¹²²⁶, d. h. der Rekonstruktion von Unterhaltungskünsten im Rahmen der Filmdiegese, eine Methode, die sich schon in seinen früheren Filmen ankündigt. Seine medienspezifische Eigenart erhält *Carmen* (1943) allerdings dadurch, dass die Opernsequenz im Film mit der Darstellung eines (Alp)Traums der Filmfigur Niní zusammenfällt. Dadurch wird das Innenleben der argentinischen Figur zum dominanten Faktor der Filmdiegese und es wird suggeriert, dass das (Unter)Bewusstsein der Niní von der Oper *Carmen* (1875) *beherrscht* ist. Diese spezielle Form der „(teil-)reproduzierenden Systemerwähnung“¹²²⁷, die durch eine „Traumbild“¹²²⁸-Sequenz erzeugt wird, ist einmalig in Anbetracht aller *Carmen*-Adaptationen und -Transpositionen vor und nach Amadoris Film Premiere von 1943. Es ist entsprechend sinnvoll, das „(Alp)Traumbild“ herauszuarbeiten,

¹²²⁵ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 79f. und 83f.

¹²²⁶ Vgl. Manetti, Ricardo (Hrsg.): „Introducción“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 9: „También explora [Lucía Rodríguez Riva] la paradoja de la construcción de espectáculos (el cine dentro del cine, la representación revisteril en el cine) como efecto mimético de la diégesis en tres películas de Amadori (*Puerto Nuevo, Madreselva y Hay que educar a Niní*).“

¹²²⁷ Vgl. Müller, Janina; Stollber, Anna (Hrsg.): *Oper und Film*. Edition text + kritik im Richard Bloomborg Verlag. München 2019, S. 17: „Bei der (teil-) reproduzierenden Systemerwähnung ‚werden [...] bestimmte Elemente und/oder Strukturen [des Bezugssystems] tatsächlich reproduziert, d. h. nicht nur illusionistisch, sondern auch faktisch‘.“ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 103f.

¹²²⁸ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 80f.

erstens um die Bedeutung für die (Alp)Traum-Sequenz innerhalb *Amadoris Carmen* (1943) zu erfassen und zweitens um nachvollziehbar zu machen, weshalb die Bezeichnung *Imagópera* hier zutrifft.

Zuletzt geht die Filmanalyse noch deutlicher auf die schillernde Hauptfigur Carmen (Niní) im Opern- und Filmkontext ein. In diesem Sinne wird die argentinische Opern- und Filmrezeptionsgeschichte fokussiert. Veränderungen, welche die Carmen-Figur mit der Zeit hinnehmen musste, waren bedingt durch die Vermarktungsstrategien der Filmproduktionen, so wie der argentinischen „Argentina Sono Film“ und nicht zuletzt in diesem Fall vom „gesellschaftlichen Imaginären“¹²²⁹ im Sinne eines „imaginario argentino“ bzw. „imaginario criollista“, weshalb auch diese Aspekte erhellt werden. Um die Bedeutung dieses Films noch zusätzlich hervorzuheben, sollte in diesem Zusammenhang außerdem bedacht werden, dass Frankreich bis dahin noch keinen Ton- bzw. Spielfilm nach der gleichnamigen Oper *Carmen* (1875) präsentiert hatte.¹²³⁰

09.1 Rekonstruktion des Tonfilms

Carmen Rodríguez, die gerne den Ursprung ihres Kosenamens Niní (Niní Marshall) kund tut, arbeitet als Kostümdesignerin bzw. Schneiderin in einem Geschäft, das sowohl als Kostümwerkstatt als auch -verleih in der Stadt Buenos Aires angesiedelt ist. Nach der *Carmen*-Ouverture, die im Vorspann erklingt, führt die Kamera die Zuschauer*innen entgegen des paratextuellen Zusammenhangs direkt in den umtriebigen Alltag einer Schneiderei. Mit einigen abwechselnden Einstellungen und Halbnahaufnahmen wird die Kundschaft eingefangen, die hauptsächlich aus Spaniern besteht. Die externe Fokalisierung erlaubt das Geschehen in dem Geschäft dennoch aus einer gewissen Distanz zu beobachten, in dem sich bald dessen Inhaber Don Juan ebenfalls als Spanier manifestiert. Niní, die zwischen Kostümen und einer Traube von Menschen hervorscheint, und sichtlich überfordert ist, verkörpert die Stellvertreterin der Schneiderei. Eine unvorhersehbare Änderung im Opernspielplan – die Oper *Carmen* (1875) soll an Stelle von *La Traviata* (1853) aufgeführt werden – wirft den ohnehin schon schwierigen Alltag der Schneiderei um und die Kostümwerkstatt gerät an die

¹²²⁹ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 16f. und 25ff.

¹²³⁰ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 67f.

Grenzen ihrer Produktionskapazität. Erstaunlicherweise ändert sich der eintretenden Hektik zum Trotz kaum etwas an der filmtechnischen Umsetzung des Geschehens, wenngleich Niní, durch ihren körperlichen Einsatz, jene Stimmungsveränderung trägt und zum Ausdruck bringt. Nachdem sie sich alleine um die Fertigstellung des Carmen-Kostüms gekümmert hat, begibt sie sich schließlich an die Oper, um es der Operndarstellerin und -sängerin Mancinelli zu überbringen. Unmittelbar in der nächsten Einstellung, wird das Interieur der Oper gezeigt und fokussiert. D. h., dass die Opern-Räumlichkeiten wie Eingangsbereich, Flur, Umkleidekabinen, Orchestergraben, Bühne, Hinterbühne, Bühnenbild, Seitenabgängen und Zuschauerraum die neuen Schauplätze für den Handlungsablauf darstellen. Mit einer realitätsnahen und experimentierscheuen Kameraführung, wird dennoch die Illusion eines Opernhauses erreicht. Nun da die Opernsängerin Mancinelli kein Gefallen an dem Kleid findet und sich weigert es gar anzuprobieren, versucht Niní, sie davon zu überzeugen, indem sie das Kleid selbst anprobiert und ihr vorführt. Die Diskussionen, welche die zwei Figuren austragen, leben dabei vor allem von ihrer Schauspielkunst, als dass sie von einer auffallenden Kameraeinstellung oder Montage unterstützt wären. Da nun kaum eine formale technische Unterstützung für die verbale Auseinandersetzung vorliegt und die Opernsängerin selbst beim Vorführen des Kleides stur bleibt, eskaliert die Situation in erster Linie durch einen Streit, der zwischen Niní und der Assistentin der Operndiva ausbricht.

Der Beginn der Oper, der sich hier ebenso als handlungsinternes Mittel dazu eignet dem Film Dynamik zu verleihen, sort nicht dafür, dass sich der Streit zwischen den Figuren wieder legt. Gegenteiliges tritt ein, da der zuvor in der Diva-Garderobe ausgebrochene Streit nun hinter der Opernbühne weiter ausgetragen wird, wo zudem die Operndarstellerin der Carmen ohnmächtig wird und nicht mehr in der Lage ist zu singen bzw. zu spielen. Formale Mittel unterstützen an dieser Stelle durchaus die ausartende Auseinandersetzung, da hier ungewöhnlich viele Einstellungen von relativ kurzer Zeitdauer einsetzen. So ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis der Höhepunkt des Streits erreicht wird. Niní und die Operndiva-Assistentin geraten auf diese Weise über einen wilden körperlichen Kampf mitten auf die Opernbühne während der bekannten Opern-Streitszene (1. Akt / 7. Auftritt). Zwischendurch zeigt eine Totale-Einstellung aus der Vogelperspektive das gesamte (teil-)reproduzierte Operngeschehen, in das Niní hineingeraten ist. Die Verwechslung mit der Carmen-Figur ist nun perfekt: Da Niní weiterhin das Carmen-Kostüm am Körper trägt, hält sie das Opernpublikum, das kurz mit einer Halbtotale eingefangen wird, für die Darstellerin der Carmen. Als Niní die

Zuschauer*innen in der Oper bemerkt, flieht sie vor Schreck in den hinteren Bühnenbereich, dass es fast scheint als hätte selbst die Kamera Mühe hinterherzukommen, da Niní förmlich die Einstellungskadrierung überschreitet. Obgleich sie von den Dragonern verfolgt, aber nicht gefangen wird, die sie ebenfalls für die Carmen-Darstellerin halten, kommt es schon bald zu einem Ende ihrer Flucht: Niní stürzt unglücklich einige Bühnentreppen hinab und erleidet eine Kopferschütterung. Da die Kamera ihren Sturz aus der Untersicht eingefangen hat und sie faktisch frontal der Kamera entgegenstürzt, entsteht intensiviert der Eindruck eines Unfalls. Durch den Sturz verfällt Niní in eine Art (Alp)Traum bzw. Delirium, und fungiert hier als eine erste Markierung, um in die Welt der „Gitana“ Carmen überzugehen. So wird den Zuschauer*innen eine weitere Niní-Verwandlung in die Carmen-Figur vorgeführt, wenngleich mit wesentlich komplexeren formalen visuellen und akustischen Mitteln (s.A. Abb. 17.1), wie noch im Rahmen der Filmanalyse gezeigt wird. Zunächst ist Niní noch darüber verwirrt, dass sie sich nun in der Stadt Sevilla befinden soll. Die interne Fokalisierung die hier einsetzt, in Kombination mit dem „Traum-Ich“ rückt das Geschehen näher an die Zuschauer*innen heran, wenngleich sich die Innenweltdarstellung insbesondere durch die Opernanspielung auszeichnet und nicht etwa durch formale Mittel, wie etwa Visuelle Effekte bzw. Verfremdungs- und Spezialeffekte.

Ihre argentinische Identität fängt nun an, eine außerordentliche Rolle zu spielen. Von dem „gitano“ Remenda(d)o wird ihr ihre argentinische Identität förmlich ausgetrieben. Da sie von ihm und anderen Schmugglern lebensgefährlich bedroht wird, muss sie lernen die Rolle der Carmen zu bedienen, um sich zu schützen. Nun ruft die Filmdiegeese in groben Zügen den Inhalt des Opernlibrettos von Bizet, Meilhac und Halévy ab. Die filmische Opernrekonstruktion, Parodie und (Alp)Traum beginnen bezeichnenderweise mit den traumhaftanmutenden „Schicksalsmotiv“ und der „Habanera“. Obschon sich der Filminhalt von diesem Augenblick an stark an der Oper orientiert, wird hier zeitgleich die Tragikomik der Niní erzählt, denn sie kann ihre eigentliche argentinische Nationalität nie ganz ablegen, wodurch sie von den andalusischen Schmugglern des Betrugs und Verrats bezichtigt wird. Da sie ausserdem keinen Ausweg aus dem (Alp)Traum findet, agiert sie im Rahmen der Opernhandlung eher aus Kalkühl und Überlebensdrang. Don José, der nach dem Mord an Zuniga mittlerweile als Gesetzloser die Flucht über die Berge zusammen mit der Schmugglerbande um Remenda(d)o und Carmen (Niní) ergriffen hat, muss zunehmend die Ablehnung von Carmen (Niní) hinnehmen, wie es bereits aus den Prätexten bekannt ist.

Obgleich es sich um Studioaufnahmen handelt, wirkt beispielsweise die „Sierra Morena“ durch einigen Halbtotale-Aufnahmen durchaus *realistisch*. Da Escamillo zunehmend Interesse an Niní signalisiert, findet sie sich immer mehr mit der erträumten Opernwelt ab, zumal er sie als die „Reina de la Corridos“ herzlich aufgenommen hat, bis es zu der bekannten opernhafte Schlussszene kommt: Carmen (Niní) wird vor der Stierkampfarena von Don José erstochen. Während die Oper hier ein hochdramatische und unvergessliche Szene inszeniert hat, findet im Film ausschließlich eine parodisierende Systemerwähnung statt. Allerdings fungiert diese parodisierte Szene als Markierung, um die (Alp)Traumwelt zu verlassen, unterstützt von einer konventionellen technischen Überblende; Niní erwacht auf einer Krankenliege des Opernhauses in Begleitung eines Arztes. Durch die Wiederherstellung der externen Fokalisierung wird das Geschehen wieder von Außen betrachtet. Der Arzt und Ninís Arbeitskollege Adrián, die sie während ihres Fantasierens betreut haben, klären sie über ihren Zustand auf: „Nada grave, se dió un fuerte golpe en la cabeza, que la ha hecho delirar más de una hora.“¹²³¹ Da der Arzt Niní mitteilt, dass es sich um nichts Schwerwiegendes handelt und sie durch den starken Schlag auf den Kopf *nur* über eine Stunde fantasiert habe – jene Zeitverzerrung fungiert hier ebenso als Hinweis darauf, dass Ninís eine Traumwelt verlassen hat – begreift Niní, dass es *lediglich* ein (Alp)Traum war, wenngleich sich ihre argentinische Identität daraufhin festigt. So stellt sie fest, froh zu sein, sich als eine bescheidene Schneiderin aus Corrientes und Junín mit dem Namen Carmen Rodríguez zu *wissen*. Worauf sie gegen Filmende von ihrem Begleiter Adrián einen Liebesantrag im Parkett des Opernhauses erhält, auf den sie *freiwillig* eingeht, worauf die letzte Totale-Einstellung die zwei Figuren ihrem Schicksal zu überlassen scheint.¹²³²

09.2 Rezeptionsgeschichte einer *Carmen rioplatense*.

Der französische Dirigent und Komponist Albert Wolff, soll das Opernwesen in Buenos Aires sehr geprägt haben und will schon 1911 in Kontakt mit dem „Teatro Colón“ in Buenos Aires gestanden haben; während des Zweiten Weltkrieges wurde er sogar vom „Teatro Colón“

¹²³¹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:32:32 - 01:33:17.

¹²³² Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen*, Buenos Aires: Argentina Sono Film, 1943. Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *El Heraldo* (03.11.1943). Vgl. España, Claudio: *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000, S. 126f.

eingestellt.¹²³³ Der genaue Zeitraum, in dem Wolff als Dirigent im „Teatro Colón“ aktiv war, bleibt jedoch weiter umstritten. Seine umfangreiche Kenntnis bezüglich französischer Musikwerke, und speziell von Bizets Werk, sind dagegen allgemein bekannt und belegt worden:

„Como se sabe, en la velada de gala del 9 de Julio se ofrecieron sólo dos actos de ‚Carmen‘. Anoche la obra llegó íntegra al público [...]... Y ‚Carmen‘ llegó animada, según la más auténtica tradición francesa, por un director [Albert Wolff] seguro y sensible. A su batuta flexible y precisa se sometieron la orquesta y los del escenario – en el que, según ya registramos, los conjuntos de adultos y de chicuelos han sido autorizados a usar el texto italiano, en tanto que los personajes principales y secundarios se valen del francés; solución fácil pero artísticamente inaceptable.“¹²³⁴

Er war bemüht, das französische Repertoire, u. a. das Gesamtwerk von Bizet, einem breiteren Publikum, d. h. über die europäischen Grenzen hinaus, bekannt zu machen. Dieses Ziel konnte er u. a. in Buenos Aires realisieren und machte sich dort bald einen Namen.¹²³⁵ Unter seiner Musik-Direktion erfuhr am 9. Juli 1942 im „Teatro Colón“ Bizets Werk bzw. das Original ihre Premiere porteña in französischer Sprache. Die unwiderrufliche Tatsache, dass die *Carmen* (1875) auf der Colón-Bühne auch diesmal alternierend auf Italienisch und Französisch zu hören war, konnte die argentinische Presse nicht unkommentiert lassen. Dies dürfte dem Filmemacher Amadori genausowenig entgangen sein, zumal er Anfang der 20er Jahre als junger Redakteur in die Oper geschickt worden war, um erste journalistische Erfahrungen im Opernhaus zu sammeln.¹²³⁶ Vor diesem Hintergrund scheint es unmöglich, dass ihm jene *inakzeptable* sprachliche Vorgehensweise des wichtigsten Opernhauses der Stadt unbekannt

¹²³³ Vgl. V.O.: „Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original“, in: k. A. (1941): „Hace 30 años, la Opéra Comique, de París, realizó en Buenos Aires una temporada singularmente atrayente y significativa. [...] En esa oportunidad, Wolff nos dió a conocer, también, la versión original de la ‚ópera cómica‘ de Bizet ‚Carmen‘ [...].“

¹²³⁴ Vgl., ebd.

¹²³⁵ Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021].

¹²³⁶ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 10. Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. Introducción“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 53: „Y allá me fui al teatro Colón, con mi [...] entrada de crítico. Recuerdo que daban *I puritani*, de Bellini, cantada por María Barrientos, Dino Borgioli, y Carlos Galeffi. Era la primera vez que iba al Colón, la primera ópera que oía y la primera crónica lírica que escribía. [...] Escobar [...] me confirmó en aquel puesto accidental y en él estuve siete años. (Muñoz, 1940).“

geblieben wäre, zumal *Carmen* (1875) nicht das einzige französische Opernbeispiel der Stadt war, welches auf Italienisch aufgeführt wurde. Dieser Umstand ist auf die „Compañía Lírica Italiana“ zurückzuführen, die im argentinischen Opernwesen eine dominante Rolle eingenommen hatte, sodass fast jede populäre Oper in italienischer Sprache aufgeführt wurde – hierbei sei angemerkt, dass dies nicht eine eigensinnige Praxis der Stadt Buenos Aires war, sondern vielmehr zur üblichen weltweiten Verfahrensweise der Opernhäuser gehörte. Viele Opern haben bekannterweise ihren internationalen Durchbruch erst mittels der italienischen Sprache erlangt, wie beispielsweise *Faust* (1859) oder *Don Carlos* (1867).¹²³⁷ Daher ist es weniger verwunderlich, dass *Carmen* (1875) im argentinischen Opernhaus „Teatro Colón“ vorzugsweise auf Italienisch aufgeführt wurde; unter der Leitung von Wolff sollte sich das ändern. Sein Einfluss als französischer Dirigent hatte jedenfalls eine neue Diskussion über die Aufführungssprache und -weise der *Carmen* (1875) entfacht, an der sich die breite Öffentlichkeit beteiligte.¹²³⁸

Erhellend für das Nachvollziehen der argentinischen Rezeptiongeschichte respektive *Carmen* (1875) ist der Auftakt der Oper im neuen „Teatro Colón“ im Jahr 1915: Die Rolle der Carmen wurde schon damals (überraschenderweise) auf Französisch gesungen, während das restliche Ensemble auf Italienisch zu singen hatte. Es war die französische Sopranistin Geneviève Vix (s.A. Abb. 10.2), 39 Jahre alt, die sich auf dem Höhepunkt ihrer Opernkarriere befand und sich nicht davon abbringen ließ, die Rolle der Carmen in französischer Sprache auf der Opernbühne in Buenos Aires zu performen. Dies muss nicht nur deutlich aufgefallen sein, sondern wird bei der damaligen Opernszene in Buenos Aires einen augenfälligen Eindruck hinterlassen haben, da es auf der argentinischen Opernbühne relativ unüblich war, die französische Sprache wahrzunehmen. Selbst wenn einige Autor*innen darauf hinweisen, es habe in Argentinien schon im 19. Jahrhundert Operaufführungen in französischer oder deutscher Sprache gegeben, stellten diese Gegebenheiten eher eine Ausnahme dar:

¹²³⁷ Vgl. Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi. Die Biographie*. Insel Verlag. Berlin 2015, S. 192: „Der vieraktige italienische *Don Carlo* ging um die Welt und nicht das [französische] Original.“ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 81: „[...] la mismísima *Carmen* debió aceptar recitativos a la italiana antes de poder circular por el mundo.“

¹²³⁸ Vgl. O. V. „La ópera ‚Carmen‘ cantóse ayer en el Teatro Colón“, in: *La Nación* (06.06.1942). Vgl. O. V.: „Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original“, in: *k. A.* (1941): „Y ‚Carmen‘ llegó animada, según la más auténtica tradición francesa, por un director [Albert Wolff] seguro y sensible. A su batuta flexible y precisa se sometieron la orquesta y los del escenario [...]“

„Las compañías italianas de ópera , que recorrían el mundo a fines del siglo pasado y principios de éste, difundieron repertorio no italiano cantando en su propia lengua; así llegaron también a Buenos Aires las obras alemanas y muchas francesas. Pero ya en la segunda mitad de la centuria anterior Buenos Aires conoció óperas y operettas francesas en el idioma original; varias compañías francesas actuaron en nuestra ciudad hasta 1911 [...]“¹²³⁹

Wenn die Opernsängerin Vix einerseits bei der Opernaufführung nicht überzeugen konnte und Kritik von der argentinischen Presse hinnehmen musste¹²⁴⁰, ist andererseits anzunehmen, dass ihre französischen Gesangspassagen der Inszenierung und der Opernfigur Carmen eher zugutegekommen sein mögen, da diese ohnehin als marginale Figur innerhalb der fiktiven Welt bzw. der fiktiven andalusischen Gesellschaft von Mérimée und Bizet konzipiert worden war.¹²⁴¹ Schließlich richtete sich in Buenos Aires der 40er Jahre einmal mehr das Augenmerk auf das Meisterwerk Bizets, welches mit einer kalkulierten Hervorhebung des Originals einherging, hauptsächlich veranlasst durch Wolffs Beisteuerung: *Carmen* (1875) sollte ohne Rezitativ und in französischer Sprache endlich eine Premiere in Buenos Aires haben. Nur ein Jahr nach Wolffs französischer *Carmen* (1875) präsentierte der Filmregisseur Amadori die Verfilmung der Oper im Kino „Ambassador“ derselben Stadt. Zu diesem Zeitpunkt war Bizets Oper nicht nur eine der meist inszenierten und diskutierten, sondern eine, der man bereits eine beachtliche Anzahl an Verfilmungen nachweisen konnte.¹²⁴² Außerdem sorgte sie nun auch in der Stadt Buenos Aires, d. h. außerhalb der Grenzen des Opernhauses, für Diskussionen¹²⁴³ – diese drehten sich hauptsächlich um Bizets Original. Was sich zu diesem Zeitpunkt in der argentinischen Presse abspielte ist tatsächlich vergleichbar mit der Rezeptionsgeschichte der *Carmen* (1875) seit dem Tage ihrer Uraufführung in Paris.¹²⁴⁴ Denn so wie sie in Paris des 19. Jahrhunderts die Presse für sich beanspruchte¹²⁴⁵, erlaubten sich

¹²³⁹ Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968.* (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 290.

¹²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 173: „En vez de ser una Carmen de soprano, Mlle. Vix quiso ser a la vez una Carmen de mediasoprano. Y el esfuerzo no fue feliz, al punto de que no impresionó al público [...]“

¹²⁴¹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film.* Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 129f.. Vgl. Kirsten, Möller: „Ursprungsfantasien. Prosper Mérimées *Carmen*. Eine französisch-spanische Beziehungsgeschichte“, in: Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst.* Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 16.

¹²⁴² Vgl., ebd., S. 145ff.

¹²⁴³ Vgl. Jaime: „Una desigual version [sic!] de ‚Carmen‘, se ofrecio [sic!] anoche en el Teatro Colon [sic!]“, in: *La Vanguardia* (06.06.1942). Vgl. O.V.: „‚Carmen‘ en su Versión Original“, in: *El Pampero* (11.07.1941), S. k.A. Vgl. O. V.: „Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original“, in: *k. A.* (1941).

¹²⁴⁴ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk.* Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 159 - 166.

¹²⁴⁵ Vgl., ebd., S. 62.

auch in Buenos Aires selbst die dilettantesten Journalist*innen der Presse ihre Meinung abzugeben und zu veröffentlichen; viele argentinische Zeitungsartikel der Zeit haben dies offen dargelegt¹²⁴⁶. Zudem spitzte sich die Auseinandersetzung darüber zu, wer die *Carmen* (1875) im Opernhaus dirigieren sollte: der französische Dirigent Wolff oder der argentinische, renommierte Dirigent Héctor Panizza.¹²⁴⁷ Während Wolff von der bonaerensen Öffentlichkeit als Vertreter der französischen Kultur wahrgenommen wurde, assoziierte man Panizza mit der italienischen Kultur¹²⁴⁸:

„La popular ópera de Bizet correspondió anoche, en el Colón, a la tercera función de gran abono. Dentro del repertorio del coliseo municipal ‚Carmen‘ ha figurado a menudo entre las producciones recibidas con mayor agrado por nuestro público. [...] hay [...] tal sinceridad de expresión, tan honda y verdadera dramaticidad en sus escenas principales, subrayadas por una gran riqueza y variedad de color, que hacen de ella una de las obras más características de la música francesa. [...] La que se nos ofreció anoche no podrá calificarse entre las de mayor jerarquía. Antes todo, correspondería establecer por qué razones las autoridades del Colón, teniendo en su elenco un director para el repertorio francés [Albert Wolff], han confiado la dirección de esta ópera – prototipo de la ópera cómica, género eminentemente francés – a un director [Héctor Panizza] a quien estaba reservado el repertorio italiano, según se anunció. [...] Héctor Panizza, en consecuencia, presentó el espectáculo, en general, dentro de las tradiciones italianas, que, a veces, difieren de las auténticas en la medida de expresión, en la exactitud de los acentos, en la atmósfera poética y romántica de la obra y hasta en las sonoridades orquestales, diríamos.“¹²⁴⁹

Offenbar hatte *Carmen* (1875) das Potential für einen Skandal nicht verloren, wenngleich es sich in Buenos Aires vielmehr um einen internen italo-französischen sprachlichen Streit

¹²⁴⁶ Vgl. Cetrangolo, Anibal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 45 - 50. Vgl. Zeitungsartikel (s.w.u.).

¹²⁴⁷ Vgl. L. A. G.: „‚Carmen‘ en velada de abono“, in: *k. A.* (1942): „‚Carmen‘ fué cantada anteanoche en francés en el Colón [...]. Tanto los coros [...] como la orquesta dieron cuanto exigió de ellos el maestro Héctor Panizza [...]“ Vgl. Jaime: „Una desigual version [sic!] de ‚Carmen‘, se ofrecio [sic!] anoche en el Teatro Colon [sic!]“, in: *La Vanguardia* (06.06.1942): „Héctor Panizza logra una versión muy equilibrada de la partitura que ejecuta con brillo y con seguro dominio de los matices. La falta de unidad de estilo de los elementos puestos a sus órdenes, le obliga a veces a cubrir las lagunas y a saltar sobre ciertos detalles de fineza y de lírica sugestión tan frecuente en la admirable obra de Bizet [...]“ Vgl. O. V.: „Añoche se repuso ‚Carmen‘ en la sala del teatro Colón“, in: *k. A.* (1942): „En una función extraordinaria popular subió a escena anoche en la sala del teatro Colón la ópera ‚Carmen‘, de Bizet, de acuerdo con la versión italiana. [...] Héctor Panizza al frente del conjunto orquestal.“

¹²⁴⁸ Vgl. Filippi, Sebastiano de; Varacalli Costas, Daniel: *Alta en el cielo. Videa y obra de Héctor Panizza*. Instituto Italiano de Cultura. Buenos Aires 2017, S. 39 und 95. Vgl. Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968*. (Band 3). Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 87, 283, 285 und 291.

¹²⁴⁹ O. V. „La ópera ‚Carmen‘ cantóse ayer en el Teatro Colón“, in: *La Nación* (06.06.1942).

handelte und weniger einherging mit einem Gattungsumbruch oder einem Missverständnis, wie etwa bei ihrer Premiere in Paris. Die Beobachtung Deans respektive der skandalösen Pariser und Wiener Aufführung trifft dennoch auf Buenos Aires zu, denn *Carmen* (1875) wurde auch hier nicht „wie Bizet es haben wollte“¹²⁵⁰ aufgeführt. Immer wieder sei „die Oper aufgrund von nicht authentischen Fassungen falsch eingeschätzt [worden], nicht nur vom Publikum, sondern auch von Personen, die es hätten wissen müssen.“¹²⁵¹ Und Panizza, der definitiv zu einer Liga erfahrener Komponisten gehörte, hätte es besser wissen müssen, als diese französische Oper in einer italienischen Fassung zu präsentieren.

Dass sich Amadori überhaupt für die Verfilmung einer Oper entschied, ist u. a. dadurch zu erklären, dass er sich sehr früh für den „periodismo de espectáculos“¹²⁵² interessierte.¹²⁵³ Schließlich wurde er als Opernkritiker für die Zeitschrift „Última Hora“¹²⁵⁴ engagiert und kam deshalb als erstes mit Bellinis Oper *I Puritani* (1835) in Berührung, wie Amadori selbst nahelegt:

„(...) Dio la coincidencia de que Escobar había tenido ese día una discusión con Camilo Villagra por una crónica del Colón y resolvieron mandarme a mi a hacer la crítica lírica. [...] Y allá me fui al teatro Colón, con mi smoking y mi entrada de crítico. Recuerdo que daban *I puritani*, de Bellini [...]. Era la primera vez que iba al Colón, la primera ópera que oía y la primera crónica lírica que escribía. [...] Escobar, en vez de echarme a la calle, me confirmó en aquel puesto accidental y en él estuve siete años. (Muñoz, 1940).“¹²⁵⁵

Bezeichnend ist, dass er seine Arbeit als Opernkritiker sieben Jahre lang ausübte und als Erstes mit einer italienischen und nicht etwa mit einer französischen Oper in Berührung gekommen war. Dadurch wird einmal mehr die Frage aufgeworfen, wie er nach einigen Jahren journalistischer Tätigkeit zu dem Entschluss gekommen war, die französische Oper *Carmen*

¹²⁵⁰ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 293.

¹²⁵¹ Vgl., ebd.

¹²⁵² Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 10.

¹²⁵³ Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. Introducción“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 52: „[...] Cine Porteño informaba acerca de los siguientes estrenos y las películas en rodaje, así como también de las actividades a iniciarse en las principales salas porteñas, referidas tanto a obras teatrales como líricas.“

¹²⁵⁴ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 10.

¹²⁵⁵ Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. Introducción“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 53.

(1875) filmisch zu parodieren. Hierzu konnte die argentinische Literaturwissenschaftlerin Dana Zylberman nachweisen, dass die Stadt Paris bei Amadori den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen hatte. Ferner konkretisiert sie in ihrer Veröffentlichung von 2014, Amadori sei maßgeblich von dem Pariser Nachtleben und Cabarets beeinflusst worden, sie hätten ihm als Quelle der Inspiration für sein zukünftiges „Teatro de Revistas“ und Filmwerk gedient.¹²⁵⁶

Innerhalb wissenschaftlicher Analysen zu Amadoris Schaffenszeit werden unterschiedliche Begriffe verwendet, die den Platz der Oper innerhalb der argentinischen Gesellschaft und der Medien offenbaren. Einer dieser Begriffe ist „Ópera Tanguera“. Diese relativ neue Bezeichnung bzw. dieser Neologismus ergibt sich offensichtlich durch das kollektive Bewusstsein der Argentinier*innen für die Oper und den ihr vorausgegangenen Begriffen der argentinischen Stummfilmzeit. Wohingegen mit Vorsicht darauf hingewiesen werden muss, dass solche Begrifflichkeiten womöglich nicht von den Zeitgenossen Amadoris genutzt wurden, ausgenommen vom argentinischen Filmkritiker Domingo Di Núbila. Zudem verwendet er die Begrifflichkeit „Ópera Tanguera“ in Relation zu den Filmen des argentinischen Filmregisseurs Agustín Ferreyra:

„Ferreyra – acaso recordando lo que había observado en el Colón en sus tiempos de escenógrafo, o tal vez por haber visto, en un momento de flaqueza, una de Gardel – estuvo de acuerdo en construir una especie de ópera tanguera, una forma peculiar de folletín donde las cumbres emocionales llevaran a exaltaciones líricas.“¹²⁵⁷

Nicht von ungefähr ist die Schauspielerin und Sängerin Libertad Lamarque, die in vielen Filmen Ferreyras mitgewirkt hat, immer wieder mit dem Tango und der Oper und schließlich mit dem neuen Genre „Ópera Tanguera“ in Verbindung gebracht worden¹²⁵⁸: „La fórmula de ‘ópera tanguera’ convirtió a Libertad Lamarque (en especial de la mano de Ferreyra) en ‘émula femenina de Gardel [...]’ (Dos Santos, 1971:34).“¹²⁵⁹ Offensichtlich hatte das Genre „Ópera

¹²⁵⁶ Vgl., ebd, S. 55: „[...] este recorrido por los cabarets parisinos permitió a Amadori ampliar su campo de referencia sobre la vida nocturna [...], particularmente en una de las ciudades [Paris] más efervescentes de aquel entonces y que, probablemente, le serviría de inspiración tanto para sus revistas como para sus películas.“

¹²⁵⁷ Di Núbila, Domingo: *La Epoca de Oro. Historia del cine argentino I*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998, S. 135.

¹²⁵⁸ Vgl. Manetti, Ricardo (Hrsg.): „Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 36: „Su [Libertad Lamarque] interpretación del tango sentimental ‚Noviecita‘ [...] escrito especialmente para el desenlace de su personaje Elena en la trama argumental del filme [Tango!!!] prefigura ‚la mise en scène‘ de la ‚ópera tanguera‘ que Lamarque explotará en los años venideros bajo la dirección de Agustín Ferreyra.“

¹²⁵⁹ Vgl., ebd, S. 37.

Tanguera“ dafür gesorgt, dass Lamarque in den 30er Jahren als das weibliche Pendant des berühmten Filmschauspielers und Tangosängers Carlos Gardel beschrieben wurde. Darüberhinaus verbindet Lamarque Tango, Film und Oper ohnehin bei ihrer ersten Erscheinung des offiziell ersten argentinischen Tonfilms *¡Tango!* (1933). Hier erklingt über ihren zweiten Tango-Auftritt im Film das Tango-Lied *Noviecita* (1933), das signifikanterweise Wagners *Lohengrin* (1850) zitiert:

„Atraído por la luz
de los cirios, Lohengrin,
desbordaba en melodías
que decían armonías
de dos almas hermanadas...
¡Hasta el templo contagié
la emoción ceremonial!
Mas, pasaron los instantes
y sus ojos, anhelantes,
no lo vieron llegar...
Cual rosas que agostó, glacial,
la tormenta de nieve
y lentamente muere
sin brotar.
¡Ella! [...].“¹²⁶⁰

Aus diesem Blickwinkel ist die Oper unmittelbar mit dem Aufkommen des argentinischen Tonfilms verknüpft, denn die Tango-Lieder, so *Di Núbila*, würden eine ähnliche Sentimentalität hervorrufen und übertragen; die Erläuterung des Begriffes „Ópera Tanguera“ wurde später auch von Manetti aufgegriffen und ebenfalls mit Lamarque in Zusammenhang gebracht.¹²⁶¹

In Argentinien haben sich die Filmgesellschaften schrittweise an den *Carmen*-Stoff herangewagt, sodass das argentinische Volk den Namen Carmen bald nicht mehr allein mit der Oper assoziieren sollte, sondern auch mit dem argentinischen Filmwesen. Ein genauerer

¹²⁶⁰ Vgl. Text von Luis Bates. Musik von Sebastián Lombardo. Vgl. Scarpara, Giuseppe: *Fatti di Tango* (Stand: 17.12.2019) <https://www.fattiditango.net/tag/letras/page/2>. [01.07.2021].

¹²⁶¹ Vgl. Manetti, Ricardo: „Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 36.

Blick auf die Titel der folgenden Filme, denen eine Opernreferenz nachgewiesen werden konnte, verdeutlicht wie die Oper mit der Zeit ins Zentrum der argentinischen Filmgesellschaft und -diegese rückte. Nach und nach kündigt sich eine konkretere Anspielung auf die Oper bzw. Opernfigur über die Filmtitel an. Die Reihenfolge zeigt zudem, dass der letzte Film bzw. Amadoris Filmidee, wie eine filmische Heranreifung oder als Annäherung an die Oper *Carmen* (1875) aufgefasst werden kann, da der „thematische Titel“¹²⁶² *Carmen* (1943) einen souveränen filmischen Umgang mit der Oper suggeriert.

- 1.) - *Capataz Valderrama y Carmen la Gitana* (1917) (s.A. Abb. 11)
- 2.) - *Una noche de Gala en el Colón o la Carmen criolla* (1918) (s.A. Abb. 3 und 12)
- 3.) - *La modelo y la estrella* (1939) (s.A. Abb. 15)
- 4.) - *Carmen* (1943) (s.A. Abb. 13, 16, 17 und 17.1)

Hierdurch wird nicht nur ersichtlich, dass das argentinische Volk über den Film mit der Oper zunehmend vertraut gemacht wurde, sondern auch, dass Amadori den Zeitpunkt für die filmische Umsetzung der Oper *Carmen* (1875) erkannt hatte, da es 1943 offensichtlich reichte, sich allein des Operntitels zu bedienen, um das Musikwerk von 1875 anzuspielen. Bei der oben erwähnten Filmauflistung ist außerdem auffällig, dass der Name Carmen ausschließlich innerhalb der Untertitel der ersten zwei Filmbeispiele vorkommt und zunächst nur als Zusatz fungiert.¹²⁶³ Hierbei erfüllen sie die Funktion einer thematischen Angabe, da in der Filmdiegese eine Hauptfigur mit dem Namen Carmen tatsächlich erscheint.¹²⁶⁴ Allerdings wird über die jeweiligen Untertitel eine sich voneinander unterscheidende konkrete Zuschreibung bzw. Zuordnung der Carmen-Figur vorgenommen; die erste Carmen ist (noch) eine „Gitana“, wonach spanische/andalusische Assoziationen wachgerufen werden, wohingegen im nächsten Filmtitel das Adjektiv „*criolla*“ dafür sorgt, dass die Carmen-Figur im lateinamerikanischen Kontinent bzw. in der Region am Río de la Plata verortet wird. Obgleich die Carmen-Figur des Stummfilms *Capataz Valderrama y Carmen la Gitana* (1917) erst bei Drehbuchbearbeitungen entwickelt¹²⁶⁵ wurde, ist sie zunehmend von der Filmvermarktung beansprucht worden, rückte über Filmposter in den Vordergrund und drang schließlich,

¹²⁶² Vgl. Genette, Gérard: *Seuils*. Éditions du Seuil. Paris 1987, S. 85f.

¹²⁶³ Vgl., ebd., S. 60f.

¹²⁶⁴ Vgl., ebd., S. 82: „les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le ‚contenu‘ du texte seront dits, le plus simplement possible, *thématiques* [...]“

¹²⁶⁵ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 212.

mitsamt stereotypen „Zigeuner*innen“-Merkmale einer „Gitana“ – Carmen erscheint 1917 mit dunkel geschminkten Augen, Kopftuch und Tarotkarten auf der Titelseite der Zeitschrift *La Película*¹²⁶⁶ – in das Bewusstsein des Filmwesens.¹²⁶⁷ Einen direkten Bezug zur Oper gab es hier allerdings noch nicht. Doch gleich im Jahr darauf, sorgte Valle für den ersten paratextuellen Opernhinweis der *Carmen* (1875), wodurch er nachweislich zum ersten Filmemacher Argentiniens zählt, der die Oper „thematisch“ im Untertitel eines argentinischen Films anführt.¹²⁶⁸ In diesem Fall verdrängt der Untertitel zunehmend den ersten Titel des Films, wie sich anhand von Zeitungsartikeln und Werbemaßnahmen der Filmproduktion „Talleres Cinematográficos de Federico Valle“ herausstellen ließ¹²⁶⁹:

„Como en secreto masónico, se está filmando una nueva película de dibujos movibles, cuyo título será ‘Carmen la gitana’, parodia sómica[sic!] de la ópera ‘Carmen’. [...] Federico Valle, el editor de ‘El Apóstol’, es el mismo que edita ‘Carmen la gitana’.”¹²⁷⁰

Dagegen sah der Filmregisseur Romero offenbar keinen Grund im Titel seines Tonfilms *La modelo y la estrella* (1939) eine Anspielung auf die Oper zu machen, da sich der Filminhalt nur insofern auf die Oper *Carmen* (1875) bezieht, als dass die argentinische Filmfigur hier über die Oper zum Star wird. Amadori ist somit der Erste in Argentinien, der seinem Film einen „titre thématique“¹²⁷¹ verleiht, der sich unmittelbar mit demjenigen der Novelle und der Oper deckt und dabei eine inhaltliche Anspielung auf die Oper macht. So übernimmt Amadori die im 19. Jahrhundert übliche thematische Form der Betitelung, die sich dadurch auszeichnete, den Namen des Heroen oder der Heroïne anzunehmen.¹²⁷² Allerdings bezieht sich der Name hier nur scheinbar auf die Novellen- bzw. Opernfigur. Stattdessen verweist er auf eine

¹²⁶⁶ Vgl. O. V.: „Rosario Guerrero. Protagonista del film nacional ‚El Capataz Valderrama‘“, in: *La Película* (08.11.1917), k.A.

¹²⁶⁷ Vgl. O. V.: „El Capataz Valderrama o Carmen la Gitana“, in: *La Película* (13.11.1917), S. 5: „El autor de ese film, doctor Belisario Roldán, quiso crear un romance de amor gitano inyectado en la vida criolla [...]“

¹²⁶⁸ Der italienische Filmemacher Mario Gallo ist Federico Valle eventuell zuvorgekommen, da er bereits 1908 einen Film mit dem Titel *Cavalleria rusticana* präsentiert haben soll, der sich auf die gleichnamige Oper von Pietro Mascagni bezieht. Vgl. Peña, Fernando Martin: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012, S. 17: „[...] Gallo procuró y obtuvo la colaboración de actores teatrales reconocidos que pudieran prestarle a sus obras algo del prestigio artístico que el cine aún no tenía. En ese mismo sentido hay que entender un intento suyo por acercarse a la ópera, con cantantes interpretando en sincronía (*Cavalleria rusticana*, 1908) [...]“

¹²⁶⁹ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *Excelsior* (17.04.1918), S. 477: „En los talleres cinematográficos Federico Valle, se han iniciado ya los trabajos de filmación de la película ‚Carmen‘, parodia cómica-satírico-cinematográfica del lío político nacional [...]“ Vgl. Valle, Federico: „Una noche de gala en el Colón o sea La Carmen criolla“, in: *Excelsior* (09.10.1918).

¹²⁷⁰ O. V.: „Carmen la gitana“ in: *La Película* (07.02.1918), S. 72.

¹²⁷¹ Vgl. Genette, Gérard: *Seuils*. Éditions du Seuil. Paris 1987, S. 82 und 85f.

¹²⁷² Vgl., ebd., S. 94.

argentinische Figur aus Buenos Aires: die Schneiderin Carmen Rodríguez. Die Dekonstruktion der Oper wird hier bereits in der Titelverwendung offensichtlich, da es sich nicht mehr um die romantische „Zigeunerin-Figur“ aus Sevilla handelt.¹²⁷³ Wenn davon ausgegangen wird, dass die Identifizierung die wichtigste Funktion des Titels ist, wie Genette vorschlägt¹²⁷⁴, indes der Name die Frage nach der Identität der Titelheldin aufwirft, dann beleuchtet der Filmtitel Amadoris bereits hier die Ambiguität der Identität, mit der seine Filmheldin zu ringen hat, da sie in der (Alp)Traumsequenz die Rolle der Opernfigur Carmen verkörpern und ihre argentinische Identität zeitweise verbergen oder verdrängen muss.

Mit der Erfindung des Tonfilms sahen sich die Filmregisseure und -produktionshäuser wieder vor neue und vor allem technische Herausforderungen gestellt. Sie hatten ebenfalls die Aufgabe, die Erwartungshaltung eines modernen Publikums zu stillen; das implizierte, die Stummfilm-Ästhetik zu überholen. So stand die Entwicklung einer neuen Ästhetik, bedingt durch den Ton, unmittelbar bevor.¹²⁷⁵ „Im Hinblick auf Raum, Zeit und Handlung entfaltet sich der Tonfilm bühnenhafter und theatralischer¹²⁷⁶“, heisst es in einer Studie zu Philosophie und Film des Philosophen Sönke Roterberg, wonach es als eine logische Schlussfolgerung aufgefasst werden kann, dass sich der Tonfilm einmal mehr der Oper näherte. Durch den technischen Aufwand für eine Inkorporation des Tons und der kostenspieligen Umgestaltung der Filmtheater, konnte sich der Tonfilm in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ab dem sogenannten „Pariser Tonfilmfrieden“¹²⁷⁷ langsam durchsetzen. In Argentinien der 40er Jahre galt der Tonfilm einem großen Bevölkerungsteil allerdings immer noch als Novum. Und die Oper *Carmen* (1875) hatte ohnehin erst seit Ende der 20er Jahre die Möglichkeit, die Filmleinwand unter den neuen technischen Voraussetzungen, d. h. mit Ton und in französischer Sprache, zu erobern. Bald konnte die Stadt Buenos Aires schon eine beachtliche Anzahl an Filmtheatern vorweisen – 1600 Filmtheater von denen 600 mit Ton ausgestattet waren – die sie im Vergleich mit anderen europäischen, wie auch US-amerikanischen Städten, gut abschneiden ließ.¹²⁷⁸ Einige Filmtheater in der südamerikanischen Metropole am „Río de

¹²⁷³ Vgl., ebd., S. 89: „[...] *Docteur Faustus*, titre évidemment symbolique (puisque le héros n’en est pas plus Faust que Bloom n’est Ulysse, mais seulement une sorte d’avatar moderne de la figure Faust) [...]“

¹²⁷⁴ Vgl., ebd., S. 96.

¹²⁷⁵ Vgl. Kreuzer, Anselm; Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Studien zum Theater, Film und Fernsehen*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main 2003, S. 57.

¹²⁷⁶ Vgl. Roterberg, Sönke: *Philosophische Filmtheorie*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2008, S. 68.

¹²⁷⁷ Vgl. Kreuzer, Anselm; Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Studien zum Theater, Film und Fernsehen*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main 2003, S. 55.

¹²⁷⁸ Vgl. Manzi, Joaquin: *Aux armes, cinémas!* Presses Universitaires de France. Paris 2013, S. 27.

la Plata“ boten also bereits die technischen Voraussetzungen, um eine Verfilmung eines Opernstoffes mit Ton zu projizieren. Allerdings war das kulturelle Leben in Buenos Aires immer wieder von politischen Zensuren bzw. Aktionen eingeschränkt und nicht selten eingeschüchtert worden. Eine Reihe von politischen Unruhen bzw. gewaltsamen Regierungsumbrüchen – u. a. der Militärputsch des General Uriburu gegen den Präsidenten Yrigoyen im Jahr 1930¹²⁷⁹ – erschütterten das Land schon seit des 19. Jahrhunderts.¹²⁸⁰ Nach der sogenannten „*década infame*“¹²⁸¹ (1930 - 1940) folgten weitere autoritäre und konservativ ausgerichtete politische Maßnahmen, die das Jahr 1943 in besonderer Weise prägen sollten, da sie dazu beitrugen, dass sich eine neue politische (peronistische) Farbe herausbildete:

„La diferencia estaba en que en 1930 fueron los conservadores los que desalojaron a los radicales y, en 1943, los conservadores eran sacados en nombre de algo nuevo, indefinido, que daba lugar a interpretaciones varias.“¹²⁸²

In dieser Zeit des politischen Umbruchs erlebte der Film *Carmen* (1943) seine Premiere am 26. Oktober, während die neue Regierung von Pedro Pablo Ramírez eine *neutrale* Politik nach dem spanischen Vorbild vorgab und öffentlich machte, obgleich ihre faschistische Gesinnung mit der Zeit aufflog.¹²⁸³ Diese Form der neutralen Haltung hat Argentinien während des Zweiten Weltkrieges tatsächlich lange aufrechterhalten – Argentinien war de facto das letzte südamerikanische Land, das sich öffentlich gegen Nazi-Deutschland stellte.¹²⁸⁴ Während Ramírez' kurzer Amtszeit von ca. sieben Monaten, förderte er den nationalen Geist und

¹²⁷⁹ Vgl. Sáenz Quesada, María: 1943. *El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019, S. 215.

¹²⁸⁰ Vgl. Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentinien*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010, S. 173: „Umgeben von einer Reihe führender konservativer Politiker verlangte Uriburu den Rücktritt der gesamten Regierung. Wenige Stunden später wurde ihm die von Präsident Yrigoyen unterschriebene Rücktrittserklärung überreicht. Damit war erstmals seit 1862 die verfassungsmäßige Ordnung außer Kraft gesetzt worden.“

¹²⁸¹ Vgl. Sáenz Quesada, María: 1943. *El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019, S. 149: „José Luis Torres calificó como ‚*década infame*‘ a los años de la Concordancia [...]“ Vgl. Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentinien*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010, S. 173: „Das Hauptergebnis des Militärputschs, der die UCR aus der Regierung vertrieb, war eine konservative Restauration. Während der sogenannten *década infame* (1930 – 1940), einer Zeit, die im internationalen Kontext durch die Folgen der Weltwirtschaftskrise und den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs geprägt war, hielten sich in Argentinien die Konservativen durch fragwürdige Methoden an der Macht [...]“

¹²⁸² Vgl. Sáenz Quesada, María: 1943. *El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019, S. 335.

¹²⁸³ Vgl., ebd., S. 336.

¹²⁸⁴ Vgl. Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentinien*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010, S. 187.

versuchte, das Bewusstsein für das Vaterland aus dem Blickwinkel eines Militärs zu stabilisieren: „El destino de los argentinos, colocado por imperio de las circunstancias en las manos de un soldado, ha de ser conducido con la rectitud, sentido humano y firmeza que acuerda la vida de íntima relación que impera en el ambiente de nuestros cuarteles [...] que son escuela de virtud y hogares de honor, cuyos fundamentos son tan hondos como el origen mismo de la argentinidad.“¹²⁸⁵ Dieser Gedanke, der das nationale Bewusstsein *erneuern* sollte, beeinflusste auch Amadoris Film. Gestützt durch das Regime, erstreckte sich der Erfolg seines Films über eine außergewöhnlich lange Zeit (über acht Wochen)¹²⁸⁶ und lief während der bedeutenden politischen „Transición“, eingeläutet durch „el golpe“¹²⁸⁷ vom 4. Juni 1943, weiterhin in den argentinischen Kinos. Indes konnten sich besonders drei politische Persönlichkeiten hervortun, von denen vor allem Juan Domingo Perón profitieren sollte. Vor diesem politischen Hintergrund entsteht ein argentinischer (Opern)Film, der nicht nur das vermeintlich Spanische, die elitäre (europäische) Oper und das französische Werk parodiert, sondern im Gegenzug eine argentinische Eigenart herausarbeitet und stereotypisiert, dem ein Grundton an nationaler Stolz, der mit Charme und Witz daherkommt, zu entnehmen ist – dieser nationale Grundton wird auf die führenden hochrangigen Politikern Argentiniens wohltuend gewirkt und die aufkommende peronistische Ideologie (mit)vorbereitet haben.¹²⁸⁸ Amadori konnte schließlich in Perón die führende politische Persönlichkeit sehen, die er wenig später als seinen Präsident anerkannte, und zu dem er sich auch in aller Öffentlichkeit bekannte.¹²⁸⁹ Dies bestätigt u. a. sein Dokumentarfilm *Eva Perón inmortal* (1952), mit welchem er Peróns Ehefrau, Eva Duarte de Perón, ein Denkmal setzte:

„Espectáculo imponente y conmovedor que jamás olvidarán los ojos que lo vieron. Privilegio de los Argentinos de hoy, que han tenido la honra y el orgullo de rendir homenaje de gratitud

¹²⁸⁵ Vgl. Sáenz Quesada, María: 1943. *El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019, S. 346f.

¹²⁸⁶ O. V.: „Pasó a exhibirse en el Monumental la película Sono Film ‚Carmen‘, in: *Film* (15.12.1943), S. 8: „[...] la mencionada película [*Carmen* (1943)] pasó al Monumental, iniciando así su octava semana consecutiva. [...]“

¹²⁸⁷ Vgl. Sáenz Quesada, María: 1943. *El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019, S. 320.

¹²⁸⁸ Vgl. Ingruber, Daniela; Prutsch, Ursula (Hrsg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Lit Verlag. Münster 2011, S. 17: „Juan Perón prägte die nationale Filmproduktion wie kein anderer argentinischer Präsident vor ihm.“

¹²⁸⁹ Der Forscher und Autor Luigi Patruno hat im Mai 2020 in seiner Publikation darauf hingewiesen, dass Luis César Amadori einige Dokumentarfilme im Sinne des neuen peronistischen Regimes drehte, u. a. *Soñemos* (1951). Vgl. Patruno, Luigi: „The City Evita Built. Cinematic Childhood and Peronism in Luis César Amadori’s *Soñemos* (1951)“, in: *Journal of Latin American Cultural Studies. Travesía*. (28.05.2020). Published Online. Vgl. Callanan, Annie: *Taylor & Francis Online*. (Stand: 2021) <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2019.1692800>. [01.07.2021].

y admiración a la mujer que inscribió las letras de su nombre en el medio siglo de una hora sombría para la humanidad.”¹²⁹⁰

Die argentinische Historikerin María Sáenz Quesada rückt nicht umsonst das Jahr 1943 in den Vordergrund ihrer Publikation über den Peronismo, um deutlich zu machen, dass es „el fin de un periodo y el comienzo de otro enteramente nuevo“¹²⁹¹ in Argentinien markierte. So gesehen, markiert auch der (Opern)Film *Carmen* (1943) den Auftakt für eine neue kreative Filmphase des Filmregisseurs Amadori, die zu seiner erfolgreichsten werden sollte. Diese Phase steht im vollen Einklang mit dem Peronismus, da sie nicht nur ihren Höhenpunkt in der peronistischen Zeit erfährt, sondern auch ihren Niedergang durch Peróns politischen Sturz im Jahr 1955. Dass diese französische „Opéra-Comique“ herangezogen wurde, um eine peronistische Ideologie (vor)anzukündigen und zu verbreiten, mag dennoch erstaunen.

Die Produktion des Films *Carmen* (1943) fällt zwar auch in die Filmperiode der sogenannten „época de oro“ Argentiniens, doch ihre Glanzzeit war schon überschritten.¹²⁹² Die Filmproduktion in Argentinien erlebte in dieser Zeit seine erste Krise.¹²⁹³ Paradoxerweise fehlte es der argentinischen Filmproduktion weder in der Stadt noch in der Provinz an Publikum¹²⁹⁴ und sie machte sogar international auf sich aufmerksam.¹²⁹⁵ Außerdem wurden gezielt „estrategias transnacionales“¹²⁹⁶ entwickelt – vor allem in Argentinien, Brasilien und Mexiko –, um mehr Publikum für die Filme zu gewinnen. Amadori zögerte nicht lange und wusste das Phänomen des „sistema de estrellas“¹²⁹⁷ zu nutzen. Daher ist es naheliegend, dass

¹²⁹⁰ Vgl. Amadori, *Eva Perón inmortal*, 1952, 00:11:50 - 00:12:12. Vgl. O. V.: *Guillote de Ciudadela* (Stand: 13.10.2011) <https://www.youtube.com/watch?v=uldt1c9Q1WU&t=481s> [01.07.2021].

¹²⁹¹ Vgl. Sáenz Quesada, María: *1943. El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019, S. k. A.

¹²⁹² Vgl., ebd., S. 116: „La época de oro del cine argentino llegaba a su fin.“

¹²⁹³ Vgl. O. V.: „Situación delicada“, in: *Film* (01.11.1943), S. 7: „Este año – agregó el señor Mentasti [Leiter von Argentina Sono Film] – ha sido en extremo difícil y delicado para nuestra industria cinematográfica [...]“

¹²⁹⁴ Vgl. O. V.: „Batiendo todos los records de entradas“, in: *Film* (15.12.1943), S. 7: „Mendoza....Record; Rosario....Record; Mar del Plata....Record; Cordoba....Record; Bahia Blanca....Record; Santa Fe....Record.“

¹²⁹⁵ Vgl. Falicov, L. Tamara: *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press. London 2007, S. 12f.

¹²⁹⁶ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 121: „*Dios se lo pague* (Luis César Amadori, Argentina, 1948) es un buen ejemplo de la adecuación entre estrategias transnacionales, representaciones elocuentes e hibridación genérica, con una convergencia excepcional entre los tres principales países productores de América Latina, Argentina, México y Brasil (además de algún aporte español).“

¹²⁹⁷ Vgl. Manetti, Ricardo: „Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 30.

er argentinische Stars, wie beispielsweise Lamarque und Marshall, zu Hauptdarstellerinnen seiner Filme erkor.¹²⁹⁸ Außerdem ist dem Film *Amadoris* zu entnehmen, das gesamte argentinische Publikum ansprechen zu wollen. Seine filmische Darstellung präsentiert durchaus Klassenunterschiede, wenngleich er häufig mit der Arbeiterklasse sympathisiert. Dies steht im Gegensatz zu mancher kritischen Einschätzung bezüglich seines Filmwerks; manche Kritiker*innen sortieren *Amadoris* Werk als „bourgeois“ ein. So entsteht häufig die Vermutung, seine Filme seien für ein elitäres, opernaffines Publikum bestimmt gewesen:

„Dentro de la primera corriente podemos ubicar distintas variantes: un cine abiertamente burgués para consumo de las clases altas y medias, conformado por comedias almibaradas, ingenuas protagonistas y escenarios fastuosos nacidos a partir del '37. El iniciador más notorio de este tipo de filmes fue Francisco Mugica, con una versión satírica de Margarita Gauthier: *Margarita, Armando y su padre* (1939). [...] un cine esteticista, altamente influenciado por algunos filmes europeos. Su expresión mayor fue Luis Saslavsky, quien impresionó inicialmente a la crítica local y a ciertos sectores del público de la clase media con *La fuga*, realizada en 1937, a la que continuaron algunos melodramas ‚bellamente‘ filmados [...]; un cine de mistificación popular, relacionado a veces con el de Francisco Mugica por ejemplo, pero más especulador [sic!] de la problemática de la pequeña burguesía urbana; dicho cine tuvo en los Mentasti sus productores más entusiastas, y en Luis César Amadori, el director por excelencia.“¹²⁹⁹

Folgte man dieser Aussage des Filmregisseurs und -wissenschaftlers Getinos, müsste davon ausgegangen werden, dass der Film *Carmen* (1943) höchstwahrscheinlich von einem opernaffinen Publikum besucht wurde, welches offenbar ebenso Gefallen an Satiren bzw. Parodien der französischen Hochkultur fand, wobei sich vor allem die „pequeña burguesía urbana“¹³⁰⁰ angesprochen gefühlt haben muss. Indes fügt Paranaguá folgende signifikante Beobachtung hinzu: Jenes Publikum argentinisch, das hier als „bourgeois“ bezeichnet wird,

¹²⁹⁸ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 121.

¹²⁹⁹ Getino, Octavio: *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ediciones CICCUS. Buenos Aires 2005, S. 18. Vgl. Falicov, L. Tamara: *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press. London 2007, S. 12f.: „According to Octavio Getino (2005), Argentine film during this time developed ideologically in two different ways: (i) a bourgeois style of filmmaking that was the dominant form (characterized by parlour-room melodramas and costume dramas, directors such as Francisco Mugica und Luis César Amadori, for example) and (ii) a popular (in the sense of ‚the people‘) cinema that gained prominence not only in Argentina but throughout Spanish-speaking countries.“

¹³⁰⁰ Ebd.

bestünde bereits aus Anhängern der aufkommenden Politik Peróns.¹³⁰¹ Mit einer Mischung aus „populär“ und „bourgeois style“¹³⁰² hatte der Film *Carmen* (1943) konsequenterweise das Potential verschiedene Bevölkerungsschichten anzusprechen. Diese schichtenübergreifende, dynamische Begebenheit führte dazu, dass der Film Amadoris im Kontext eines politischen Umschwungs, einer neuen Gesellschaftsordnung und im Rahmen einer Neuerfindung des „cine nacional“, profitieren konnte – mit der Unterstützung des national gesinnten „populismo“¹³⁰³ Peróns, konnte Amadori sicher davon ausgehen viele Segmente der argentinischen Bevölkerung erreichen zu können, als ausschließlich die etablierte argentinische und europaorientierte Bourgeoisie. So betrachtet schien die Intention Amadoris von Anfang an danach ausgerichtet zu sein, ein breites Publikum zu erreichen, wie er 1968 mit eigenen Worten bestätigte:

„Fundamentalmente estoy con el cine de público. No me gustan esas obras realizadas para minorías. Me gustan los directores que saben ponerse en contacto con el espectador de una manera efectiva. El cine es un arte pero también es un producto comercial. No hay que defraudar al comprador, es decir al espectador.“¹³⁰⁴

So ist es nicht verwunderlich, dass aus Amadoris Perspektive als Geschäftsmann, der Film nichts anderes darstellt als ein Produkt, welches sich an den Konsument*innen oder Käufer*innen, sprich Zuschauer*innen, zu orientieren habe. Führt man sich seine Gleichsetzung von Käufer*in und Zuschauer*in vor Augen, kann es ihm nicht nur um den Inhalt seines Films, sondern vor allem um die Vermarktung desselben gegangen sein. Dienlich für die Vermarktung seiner Filme war, dass er sowohl das argentinische Publikum des Puppentheaters, des Theaters, der Revistas, der Oper und des Films kannte. Dies wirkte sich selbstverständlich unmittelbar auf den Filminhalt aus. Entsprechend brachte er, neben unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, verschiedene Nationalitäten auf die Leinwand, die das kosmopolitische Buenos Aires reflektierte. Sein besonderer filmischer Umgang mit dem Opernstoff geht insofern einher mit seinem Sinn für Filmvertrieb. *Carmen* (1943) lässt diese Vermarktungsstrategie ebenfalls erkennen, und unterstreicht, dass er mit dem Publikum „de

¹³⁰¹ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 121, 140f. und 157.

¹³⁰² Vgl. Falicov, L. Tamara: *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press. London 2007, S. 12f.

¹³⁰³ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 121.

¹³⁰⁴ España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 8.

una manera efectiva¹³⁰⁵ in Kontakt treten wollte. Die Filmheldin Niní lässt beispielsweise immer wieder verlauten, dass sie Argentinierin ist, sodass der Kontakt zu den Argentinier*innen oder zu jedem argentinisch Gesinnten, aufrechterhalten bleibt. Selbst oder gerade durch ihre Ausführung der Carmen-Rolle, innerhalb der (Alp)Traumsequenz, wird dem argentinischen Publikum ein Blick in ihr argentinisches Wesen gewährt: „Yo no soy Carmen. [...] Es decir, si soy Carmen, pero no la de Triana, si no la otra [...]. [...] Lástima que no llevo encima la cédula: Carmen Rodríguez, argentina [...]“¹³⁰⁶. So wird auch der Kontakt zu dem/der argentinischen Bürger*in der Provinz, der/die nur selten bis gar nicht die Oper besucht hat, hergestellt und nicht abgebrochen. Damit deckte Amadori auch die Bedürfnisse jener Bürger*innen der Provinz ab, denen zumindest jenes identitätsstiftende Opernhaus bekannt war. Indessen dürfte sich das europäisch gesinnte Publikum der Stadt Buenos Aires ebenso angesprochen gefühlt haben, da die europäische bzw. französische Thematik stets im Film zum Ausdruck kommt, besonders dann, wenn die Heldin versucht, die Rolle der Carmen anzunehmen, auch wenn sie sich damit verhältnismäßig schwer tut, wie sich am Beispiel ihres Auftrittes zur Opernarie „Séguédille“ bei Lillas Pastia zeigt¹³⁰⁷. Doch nicht nur der auf den ersten Blick zu erkennende Gegensatz zwischen argentinischer und europäischer Kultur, den die Filmheldin Niní in ihrem (Alp)Traum komödienhaft verkörpert, ermöglichte eine breite Kontaktaufnahme mit der Bevölkerung, sondern die Darstellung einer heterogenen Sozialstruktur, in welcher sich der Andaluz, der Sevillano, der Navarrese und eine Argentina begegnen und wo zeitgleich andalusisches Spanisch, Italienisch und argentinisches (castellano) Spanisch zu vernehmen ist. So konnten verschiedenste Bevölkerungsgruppen und -schichten der Metropole auf den Film reagieren.

Zum Zeitpunkt von Amadoris Filmpremiere waren die Einwohner*innen der Stadt Buenos Aires schon über mehr als 40 Jahre mit der Oper *Carmen* (1875) vertraut gemacht worden. Während der Freiluft-Veranstaltung „La Rural“ (s.A. Abb. 14), die das „Teatro Colón“ organisierte und die sich jedes Jahr im Sommer abspielte, fühlten sich nicht nur die Porteños, sondern auch die Bonaerenses und überhaupt Argentinier*innen aus vielen Regionen, sowie viele Ausländer*innen und Tourist*innen angesprochen. Für die Sommervorstellung der

¹³⁰⁵ Vgl., ebd.

¹³⁰⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:31:20 - 00:31:38.

¹³⁰⁷ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:45:27 - 00:48:04.

Carmen (1875) im Jahr 1943, sollen bis zu 8000 Besucher*innen anwesend gewesen sein¹³⁰⁸. So ist anzunehmen, dass sich Amadori über die Popularität der französischen Oper in Argentinien bewusst war und für dessen Verfilmung ein Publikum bereit stand. Die Vermutung, dass Amadori auch diejenigen erreichen wollte, die es nicht gewohnt waren, in die Oper zu gehen, deckt sich ausserdem mit der Beobachtung der Schweizer Musikwissenschaftlerin Delphine Vincent, die zeigt, dass ab den 30er Jahren der Filmschnitt, als auch die Veränderungen der Sprache, sowie der Dramaturgie, ein Hinweis darauf sind, dass Filmregisseure eine „démocratisation“¹³⁰⁹, im Sinne eines gleichberechtigten Zugangs zu Kulturevents, beabsichtigten:

„La pratique des coupes, la modification de la langue, mais surtout l’adaptation de la dramaturgie nous paraissent entre des paramètres indiquant une volonté de toucher un public non habitué des salles d’opéra. Dans ce sens, les réalisateurs filmant entre les années trente et soixante-dix nous semblent afficher une volonté de ‘démocratisation’.“¹³¹⁰

Dass Amadori nicht abgeneigt war, eine „démocratisation“ im Sinne Vincent zu vollziehen, lässt sich nicht nur durch das Einbeziehen unterschiedlicher Bevölkerungsschichten, sondern auch durch die vielseitige Medien-Referenz bestätigen. In *Carmen* (1943) wird neben der Novelle und der Oper beispielsweise auch der Film oder das Radio¹³¹¹ innerhalb der Histoire explizit thematisiert: „[Carmen (Niní):] La paja se la he de poner yo, como en ‚Sangre y Arena‘. [Escamillo:] Es una tradición? [Carmen (Niní):] No, es una película.“¹³¹² Die Stadt Buenos Aires in Amadoris Zeit strotzte vor verschiedensten szenischen Künsten, wie beispielsweise Puppentheater, Theater, Oper, Ballett, Tangokonzerten, Film usw., die er bereits während seiner Regisseur-Erfahrungen im „Teatro de Revistas“ zu zitieren gewohnt war. Mit anderen Worten, Amadoris eigener Film-Stil kommt erst zum Vorschein, als er die verschiedensten szenischen Künste der Stadt filmisch einbaut, parodiert bzw. zitiert; diese fungieren in seinen

¹³⁰⁸ Vgl. O. V.: „Una Buena Carmen“, in: *El Mundo* (12.01.1943), S. k. A.: „Ocho mil espectadores asistieron anteanoche en la Rural a la ‚Carmen‘ que se brindó bajo la dirección del maestro Juan Emilio Martini, uno de los jóvenes argentinos que con mayor fortuna y cúmulo de condiciones ha emprendido la difícil tarea de concertar y dirigir óperas en los últimos tiempos. [...]“

¹³⁰⁹ Vgl. Vincent, Delphine; Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 146.

¹³¹⁰ Ebd.

¹³¹¹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:28:26 - 01:29:05: [Radioreporter] „Porfavor señora, una palabra para Radio Sevilla.“

¹³¹² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:20:27 - 01:20:40.

Filmen häufig als „Parergon“¹³¹³ (Beiwerk, Accessoire) im Sinne Derridas, wodurch sie Amadoris Schaffen einen kosmopolitischen Ausdruck verleihen. Paranaguá bemerkte, dass Amadori die Stadt Buenos Aires und ihr Flair mit zunehmender Präzision (re)präsentierte, so wie es wohl kaum einem anderen argentinischen Filmregisseur der Zeit gelungen war. Auch wenn ihn Paranaguá nicht direkt mit der Oper in Verbindung brachte, hebt er Amadoris allgemeines Interesse für szenische Künste und Musik hervor:

„[...] Luis César Amadori [...] es el nombre con mayor relieve en los créditos y resume bien la fluida circulación entre las principales formas del espectáculo porteño, el teatro, la música y el cine [...].“¹³¹⁴

Zu diesem von Paranaguá beschriebenen fließenden Kreislauf zwischen „espectáculos“ gehört definitiv auch die Oper, durch die Amadori, spätestens seit seinem Langfilm *Carmen* (1943), einen besonderen Ruf innerhalb des argentinischen Filmgeschäfts erhielt; er erscheint letztendlich, vor allem im Vergleich mit seinen argentinischen Mitstreitern, als derjenige, der sich filmisch am intensivsten mit der Oper befasste.

09.2.1 Die Oper im Zentrum einer Metropole – *Madreselva* (1938)

Amadoris Faszination für das ausufernde Kulturangebot der Hauptstadt Buenos Aires nimmt bereits in seinem Film *Madreselva* (1938) Gestalt an, worin sich die Oper als die Königin unter den szenischen Künsten manifestiert. *Madreselva* (1938) erzählt von dem Schicksal einer jungen Frau namens Gloria Selva, gespielt von der Star-Schauspielerin Lamarque, die als Sängerin entdeckt und bald zur Opernsängerin gekürt wird. Ihren bescheidenen Lebensumständen zum Trotz wird sie schlussendlich als internationaler Star gefeiert. Amadori porträtiert hier das Leben einer Frau, die durch Fleiß und Talent weltweite Anerkennung erlangt, sodass die Ähnlichkeit mit dem Werdegang des US-amerikanischen Opern- und

¹³¹³ Vgl. Von Hagen, Kirsten; Grempler, Martina: *Opernwelten. Oper – Raum – Medien*. Bd. 16. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2012, S. 12.

¹³¹⁴ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 136.

Filmstars Geraldine Farrar¹³¹⁵, die 1915 durch ihre filmische Carmen-Darstellung Berühmtheit erlangte¹³¹⁶, unleugbar wirkt:

„Early in the century, one diva filled all the conditions for fantastic success and popularity as no one else: Geraldine Farrar. Born in 1882 in Melrose, Massachusetts, the daughter of a baseball player, her early succession local festivals led to her departure for Europa – with a loan from a family friend – to study with Lilli Lehmann. After her debut in Berlin at the age of 19, she rose meteorically, which led to engagements in most of the major operatic centers in Europe, performing many of the standard roles from Marguerite in *Gounod’s Faust* to Carmen in Bizet’s opera of the same title.“¹³¹⁷

Über die Filmfigur Gloria Selva wird die unterwürfige Haltung von Argentinier*innen zur europäischen, vorwiegend italienischen Oper – die lateinamerikanische Oper wird hier gar nicht thematisiert – deutlich.¹³¹⁸ Bezeichnenderweise werden im Film unterschiedliche Opern zitiert, welche die internationale Erfahrung der Hauptfigur unterstreichen soll, wie z. B. (*La Traviata* (1853), *La Boheme* (1896), *Madame Butterfly* (1904)). Um die Figur auf der Höhe ihrer international gefeierten Karriere etablieren zu können, wurden von Amadori Zeitungsartikel eingeblenDET, die Informationen enthalten wie beispielsweise „Una nueva diva que surge“ oder „Gloria Selva la cantante argentina que triunfa en Europa“¹³¹⁹. Signifikanterweise wird hier keine einzige französische Oper von Amadori erwähnt. Während hier selbst der Name des deutschen Komponisten Wagner aufleuchtet, hat Amadori die Nennung französischer Komponisten außen vor gelassen. Dennoch wird damit die europäische Oper, vor allem die italienische, als das Maß aller Dinge eingeführt, wonach Selva von der argentinischen Gesellschaft wie ein Star gefeiert wird. Die Verwandlung, welche die Figur durch ihren

¹³¹⁵ Vgl. Schroeder, David: *Cinema’s Illusions, Opera’s Allure*. The Continuum International Publishing Group. New York 2002, S. 15f.: „American correspondents in Europe recognized her as newsworthy for the readers of papers back home not only because of the achievements of an American girl in an art form made popular in Europe, but also because of an emerging fascination about her life. [...] Before she ever sang a note in the U.S., she was already a sensation [...]. This strikingly beautiful American made her debut at the Metropolitan Opera in New York in 1906, returning to her home country not only as a diva but in the minds of an expectant public, glowing with a touch of royalty as well.“

¹³¹⁶ Vgl. O.V: „Dos rivales“, in: *Excelsior* (13.11.1918), S. 1325: „Por noticias que publican algunos colegas norteamericanos, nos enteramos de haberse entablado un pleito de popularidad entre Theda Bara y Gerladine Farrar.“

¹³¹⁷ Schroeder, David: *Cinema’s Illusions, Opera’s Allure*. The Continuum International Publishing Group. New York 2002, S. 15.

¹³¹⁸ Die Presse und die Gesellschaft in Buenos Aires zeigen der Opernsängerin gegenüber ein devotes Verhalten; die hohe Anerkennung, die ihr auf der einen Seite von vielen (unbekannten) Menschen entgegengebracht wird, führt auf der anderen Seite zu einer Distanz zu ihrem eigentlichen argentinischen Ursprung bzw. ihrer Familie.

¹³¹⁹ Vgl. Amadori, Luis César: *Madreselva*, Buenos Aires: Argentina Sono Film, 1938, 01:01:17 - 01:01:32.

Europaaufenthalt vollzogen hat, inszeniert Amadori bis zum Äußersten in Abgrenzung zu Argentinien. Dabei wirkt die Dramaturgie etwas unbeholfen, da gewisse Handlungsmotive der Darsteller*innen nicht verfolgt bzw. erklärt werden. Beispielsweise lässt sich nur schwer nachvollziehen, weshalb die zentrale Figur Selva nach ihrer langen europäischen Reise auf ihre große Jugendliebe in Buenos Aires verzichtet und stattdessen ihrer jüngeren Schwester den Vortritt gewährt. So bleibt auch offen, weshalb sie unter diesen Umständen beschließt, in Buenos Aires zu bleiben. Auch wenn Selva sich offenbar gegen Europa entscheidet, unterstreicht die Filmdiegeese die europäische, kulturelle Vormacht, gegenüber einem Lateinamerika, das immer noch zu Europa aufsieht. Nicht zuletzt mutet Amadori seinem Filmstar Lamarque zu, einen Ausschnitt aus Verdis Oper *La Traviata* (1853) zu singen: „Sempre Libera.“¹³²⁰ Dadurch wird wieder einmal ein italienischer Komponist, nämlich Verdi, als Opernstar Argentiniens bestätigt.

Während in *Madreselva* (1938) die europäische Oper fast ausschließlich in Form von expliziter Systemerwähnung zum Vorschein kommt und die lokalen und französischen Opernwerke ignoriert werden, mochte Amadori in seinem Film *Carmen* (1943) der Opern-Film-Beziehung eine höhere Bedeutung beimessen. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass noch im selben Jahr in dem *Madreselva* (1938) ein Kassenschlager geworden war, die konkurrierende Filmproduktionsfirma „Lumiton“ den Film *La modelo y la estrella* (1939) produzierte. In diesem Romero-Film fungierte die Oper auf ähnliche Weise zum Dreh- und Angelpunkt – sein Filmstil kam dem Amadoris noch am nächsten. Deren Filmkunst steht für ein bestimmtes argentinisches Kino der „época de oro“, welches ohne das „teatro de revistas“ undenkbar wäre¹³²¹. Diese Filme sind in einem hohen Maße von Komödie, Musik und Sentimentalität charakterisiert, wodurch sich auch dieser Film Romeros auszeichnet:

„[La modelo y la estrella] Podría clasificarse dentro de la comedia musical. Es, en realidad, una comedia moderna, del tipo de esas que los norteamericanos llamaban ‚sofisticadas‘. Hay en ella una mezcla de motivos cómicos, sentimentales, dramáticos, espectaculares, etc. [...]“¹³²²

¹³²⁰ Vgl. ebd. 01:05:28 - 01:07:26.

¹³²¹ Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria argentina en la década de 1930“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 66.

¹³²² O. V.: „Nos Habla Manuel Romero, Director del Film Nacional ‚La Modelo y la Estrella‘“, in: k. A. (14.03.1939).

Die Ähnlichkeit dieses Films mit *Madreselva* (1938) ist verblüffend – bis auf unbedeutende inhaltliche Unterschiede, drückt sich die auffallendste Differenz dadurch aus, dass Romero einen männlichen argentinischen Protagonisten aufstellte, indes Amadori eine weibliche Schauspielerin als Hauptfigur einsetzte. Die Hauptfigur in Romeros Drehbuch, gespielt vom Argentinier Fernando Borel, begibt sich als Sänger nach Italien, wo er seine Opernkarriere fortführt. Schließlich kehrt er als gefeierter Star zurück und darf im „Teatro Colón“ auftreten.¹³²³ Diese Handlungsstruktur scheint sich deutlich an Amadoris *Madreselva*-Konzept zu orientieren, besonders die Ähnlichkeit mit dessen Rekonstruktion de „espectáculos“ ist augenfällig. Romeros Film scheint einer der Hauptauslöser für Amadoris *Carmen* (1943) gewesen zu sein. Denn bezeichnenderweise ist es der gesamten Presse der damaligen Zeit entgangen, dass Borel in Romeros Film mit keiner anderen Opernrolle, als die des Escamillo im Rahmen der Oper *Carmen* (1875)¹³²⁴ aufgetreten war. Neben der „Votre toast“-Arie werden hier die bekanntesten Opernarien aus *Carmen* (1875) zitiert, wie beispielsweise „La Habanera“ oder das Schlußduett (Mord an Carmen) zwischen Carmen und Don José. In *La modelo y la estrella* (1939) sind die medial eingebetteten Opernszenen fast identisch im Vergleich mit der Umsetzungsweise in *Carmen* (1943). Viele von Romeros nachgestellten Opernszenen, besonders die „Habanera“, scheinen von Amadori aufgegriffen und minutiös nachrekonstruiert worden zu sein – selbst die Figuren-Aufstellungen gleichen einander (s.A. Abb. 15, 16 und 17): vor einem im Halbkreis stehender Frauen-Chor (Les Cigarières) sitzt Don José auf einem Hocker und wird von Carmen umgarnt. Schlusspunkt ihrer Arie wird hier auch mit dem Werfen der „fleur de cassie“, allerdings parodistisch, gesetzt. So erscheint die französische Oper *Carmen* (1875) im argentinischen Film als die am häufigsten zitierte, obschon die Opernszenen auf Italienisch gesungen wurden. Obgleich auch Romeros Opernszenen durch eine (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung zum Ausdruck kommen, konnte im Vergleich mit Amadoris Filmbeitrag allerdings ein fundamentaler Unterschied herausgestellt werden: Amadoris Opernanspielung entfaltet sich über einen (Alp)Traum, indes Romero die Oper nur punktuell zitiert und sie so auf eine relativ unbedeutende Position im Rahmen der Diegese verweist – sie fungiert hier lediglich als kurzzeitige Unterstützung der Figuren und ihrer Handlung.

¹³²³ Vgl. Romero, Manuel: *La modelo y la estrella*, Buenos Aires: Lumiton, 1939, 00:52:34.

¹³²⁴ Vgl., ebd., 01:05:07 – 01:07:33.

09.2.2 Grenzüberschreitende Filmrezeption und Identität mit *la gitana*

Vieles spricht dafür, dass die US-Opernsängerin Farrar dem Filmregisseur Amadori bekannt war. Zum einen ist der Entwurf des Drehbuchs von *Madreselva* (1938), welches gewisse Ähnlichkeiten mit der Biographie der US-Amerikanerin aufweist, ein ernstzunehmender Hinweis. Zum anderen hatte Amadori um 1919 bereits einige Jahre journalistische Erfahrungen für die filmaffine Wochenzeitschrift „Cine porteño“¹³²⁵ gesammelt, als Farrar bereits durch die Filmrolle Carmen zum Filmstar geworden war – sie verkörperte die Titelheldin in DeMille's Film *Carmen* (1915). Argentinische Film- und Fachzeitschriften aus der Zeit, wie beispielsweise *Imparcial Film*, stellten den Opern- und Filmstar wie folgt vor:

„Poco después de haber terminado la película ‚Carmen‘, comencé a comprender que mi actual posición pública era tan poderosa que en relación había sido una desconocida en la Ópera. Si recibía antes cinco cartas por día, ahora recibía cien; y si recibía antes montones de recortes de diarios que relataban mis funciones en la Opera; ahora recibía atados y atados.“¹³²⁶

Anhand dieses Farrar-Zitats wird nicht nur deutlich, welche Popularität sie durch den Film *Carmen* (1915) erreicht hatte, sondern offenbart, welche medienübergreifende Sprengkraft die Oper *Carmen* (1875) schon damals besaß. Dieser Bekanntheitsgrad, den ein Film durch die mediale Umsetzung des Opernstoffes *Carmen* (1875) erreichen konnte, dürfte Amadori beeindruckt haben. Dies passt ebenso zu seiner späteren Äußerung und Auffassung, dass der Film die Zuschauer*innen bzw. die Käufer*innen nicht enttäuschen dürfe.¹³²⁷ Selbst wenn Farrars Berühmtheit nicht dazu gereicht haben sollte, Amadoris Aufmerksamkeit zu erregen, dann muss er von ihr spätestens im Zusammenhng mit Chaplins *La parodia de Carmen* (1915)

¹³²⁵ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 10. Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria argentina en la década de 1930“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 51f.

¹³²⁶ Vgl. O. V.: „Porqué llegué a ser ‚estrella‘ de cine“, in: *Imparcial Film* (25.04.1919), S. 11: „[...] estaba acostumbrada a ver mi nombre en revistas y diarios, y muchas veces pensé si era realmente yo aquella mujer sobre la que se decían y escribían tantas maravillas. Y luego entré en el cine... y fué entonces cuando llegué a comprender lo que significa ser popular. [...]“

¹³²⁷ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 8. Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria argentina en la década de 1930“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 51: „[...] se evidencia [...] la temprana noción de Amadori sobre la necesidad de insertar los productos en una lógica económica.“

gehört haben; Chaplins Film war am 6. Oktober 1943 wieder auf der Leinwand in Buenos Aires zu sehen. Zudem war über die argentinischen Presse-Medien deutlich berichtet worden, dass es sich in diesem Fall um eine Parodie von DeMilles *Carmen* (1915) und entsprechend Farrars Interpretation handelte:

„Al dirigir esta película Chaplin ha querido parodiar no sólo la ópera, sino también la película de Cecil B. de Mille, con Geraldine Farrar, que acababa de producir. Resulta una expresión curiosa del cine de esa época y del arte de Chaplin [...].¹³²⁸

Die Vermutung, dass Amadori spätestens vor seiner *Carmen*-Filmpremiere von Chaplins *Carmen*-Parodie der Farrar-Interpretation erfuhr, wird dadurch bestätigt, dass die jeweiligen Filme für das argentinische Publikum¹³²⁹ unmittelbar nacheinander zugänglich gemacht wurden. Die US-amerikanische Parodie Chaplins konnte im Kino „El Mundial“¹³³⁰ schon seit dem 30. September 1943 besucht werden, während die argentinische Parodie Amadoris erst ab dem 26. Oktober 1943 im Kino „El Ambassador“¹³³¹ anlief, und schließlich ab der 8. Woche im Kino „Monumental“¹³³² zu erleben war. Bezeichnenderweise berichtet die argentinische Presse im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts von zwei weiteren *Carmen*-Stummfilmen, die offenbar in Argentinien präsentiert wurden: *Carmen* (1913) mit Marguerite Sylva¹³³³ als Titelheldin und *Carmen* (1915) mit Theda Bara¹³³⁴ in der Hauptrolle – Valle sollte 1918 einen argentinischen Beitrag dazu ergänzen. So kann hier konstatiert werden, dass die Stummfilm-Leinwände der Stadt Buenos Aires von der *Carmen*-Figur zwischen 1913 und 1918 ergriffen waren. Unter diesen Umständen ist schwer anzunehmen, dass dies einem jungen neugierigen Journalisten von „Espectáculos“ wie Amadori entgangen ist. Sein durchgängiges Interesse für die französische Kultur sprach außerdem dafür, dass er sich mit diesem französischen

¹³²⁸ Vgl. O. V.: „La parodia de Carmen“, in: *El Herald* (06.10.1943), S. 185: „[...] La copia es discreta, dentro de lo que el tiempo transcurrido desde la realización del film –más de 25 años– lo permite. [...]“

¹³²⁹ Vgl. O. V.: „Lista por orden alfabetico de las películas estrenadas desde el 1. de Julio al 31. de Diciembre de 1943“, in: *El Herald* (29.12.1943), S. 248f.

¹³³⁰ Vgl. O. V.: „La parodia de Carmen con Charles Chaplin, se exhibe en el Mundial“, in: *Film* (01.10.1943), S. 5.

¹³³¹ Vgl. O. V.: „Postergaronse ‚Carmen‘ y ‚La Piel de Zapa‘“, in: *Film* (15.10.1943), S. 8.

¹³³² Vgl. O. V.: „Pasó a exhibirse en el Monumental la película Sono Film ‚Carmen‘“, in: *Film* (15.12.1943), S. 8.

¹³³³ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *Excelsior* (25.07.1917), S. 883: „Estos [directores artísticos] encontraron en Margarita Sylva el verdadero [sic!] tipo. La figura de esa actriz es toda una real interpretación del personaje [Carmen] que encarna [...]“ Vgl. Lecointe, Thierry: *Les premières années du spectacle cinématographique à Nîmes – 1895-1913* (Stand: 10.01.2008) <https://journals.openedition.org/1895/290#ftn58>. [29.03.2021]. Marguerite Sylva war eine belgische Opernsängerin, der eine internationale Karriere nachgewiesen werden konnte, bei der ihr häufig die Rolle der Carmen anvertraut wurde.

¹³³⁴ Vgl. O. V.: „La ‚FOX‘ en Sudamerica“, in: *Excelsior* (25.04.1917), S. 177. Vgl. O. V.: „Del Rosario“, in: *Excelsior* (30.05.1917), S. 638: „En primer lugar un notable estreno de la marca Fox Film ‚Carmen‘, interpretado por una soberbia actriz: Theda Bara.“

Opernstoff und ihrer medialen Reproduktion früher oder später auseinandersetzen würde. Sein Film *Napoleón* (1941), den er zwei Jahre vor seinem Film *Carmen* (1943) gedreht hatte, offenbart beispielsweise seine Schwäche für die Kultur Frankreichs; die *Marseillaise* (1795) konnte in diesem Filmvorspann nicht fehlen. Hierbei sei angemerkt, dass Amadori nicht der Erste oder Einzige im argentinischen Filmgeschäft war, der ein Faible für die französische Kultur hatte. Die argentinische filmische Orientierung an Frankreich war auch in den 30er Jahren zu spüren. Viele Schauspielern*innen fühlten sich zu Frankreich hingezogen; nicht zuletzt war Carlos Gardel über kein anderes Land als Frankreich international bekannt geworden:

„C'est un film tourné en France en 1931 qui va changer la donne du cinéma argentin pour les deux décennies suivantes: Las Luces de Buenos Aires, de Adelqui Miller. Ce film a reçu un bon accueil en parti grâce à la présence du célèbre Carlos Gardel [...].“¹³³⁵

So betrachtet, standen die argentinischen Chancen für eine Verfilmung der Oper *Carmen* (1875) sehr gut; ein Stoff, der sich bereits in US-Amerika und Europa vom Opernrepertoire gelöst hatte, um für die Leinwand adaptiert zu werden. Zudem war wieder eine leichte Operntendenz in der argentinischen Tonfilmperiode zu vernehmen:

„Niní Marshall, la gran actriz cómica que acaba de obtener un sensacional éxito en la versión libre de ‚Carmen‘, realizará, para Argentina Sono Film, ‚Margarita Gautier‘ (La dama de las camelias) versión libre de la popular obra de Alejandro [sic!] Dumas (h.) [...]. Esta novedad será dirigida por Manuel Romero [...] y contará con ilustraciones musicales de ‚La Traviata‘.“¹³³⁶

Dass bei einer medialen Systemerwähnung einer Oper weitmehr technische Kenntnisse erforderlich sind, ist zwar selbstverständlich, möchte aber u. a. nahelegen, weshalb es trotz des Impulses, opernbezogene Filme produzieren zu wollen, nur wenige Filme dieser Art gibt, die von der argentinischen Tonfilmproduktion hervorgebracht wurden. Beispielsweise war Romero offenbar nicht mehr dazu gekommen, die Verfilmung von *Margarita Gautier* bzw. *La Traviata* umzusetzen, sodass *Carmen* (1943) im argentinischen Filmwesen dieser Tonfilmzeit einmalig bleiben sollte.

¹³³⁵ Manzi, Joaquín: *Aux armes, cinémas!* Presses Universitaires de France. Paris 2013, S. 27.

¹³³⁶ Vgl. O. V.: „Margarita Gautier“, in: *Film* (01.11.1943), S. 7. Vgl. O. V.: „Se insiste con ‚La dama de las camelias‘“, in: *Radiolandia* (11.09.1943), k.A. Vgl. O. V.: „‚Margarita, Armando y su Padre‘ Iría [sic!] en Noviembre en una Sala de la Calle Corrientes“, in: k. A. (11.10.1938).

Während es für viele argentinische Filmproduktionshäuser der 30er Jahre Mode war, in Paris einen Film zu drehen, veränderten sich die Spielregeln in den 40er Jahren drastisch. Der Zweite Weltkrieg reduzierte zudem das Filmgeschäft in Frankreich auf ein Minimum, sodass Argentinien's Filmhäuser offenbar neue nationale Interessen verfolgen konnte, und sollte zunächst noch von der Filmgeschäftslücke, die Europa hinterließ, profitieren. Allerdings sorgte die USA für das Ende der internationalen Anerkennung Argentinien's aufgrund der neutralen geopolitischen Strategie im Zweiten Weltkrieg.¹³³⁷ Vor dem Hintergrund dieses politischen (peronistischen) Kontexts in Argentinien, mag es zunächst erstaunlich wirken, dass sich Amadori dennoch für die Verfilmung eines französischen Stoffs einsetzte. Doch im Sinne eines nationalbewussten Kinos verlegte er die Opernhandlung in ein argentinisches Opernhaus und nicht zuletzt in den (Alp)Traum einer argentinischen Filmfigur, gespielt von Marshall. Damit stellte auch Amadori die französische Oper über das argentinische „imaginario“ dar, wodurch sich seine *Carmen*-Interpretation von allen zukünftigen Tonfilmadaptionen dieses Opernstoffs im Wesentlichsten unterscheidet und deshalb hier als *Imagópera* bezeichnet wird. Es ist außerdem anzunehmen, dass Amadori mit der Vorliebe des europäischen Kinos für das Unbewusste bzw. den (Alp)Traum vertraut war, besonders angesichts der Präsentation europäischer Filme mit (alp)traumhaften Inhalten in diversen Cine-Clubs der Stadt Buenos Aires.¹³³⁸ Insgesamt ist das Interesse vieler Filmregisseure*innen und Filmtheoretiker*innen für den (Alp)Traum nachgewiesen worden.¹³³⁹ Schwieriger ist es, in diesem Zusammenhang argentinische Filmregisseur*innen zu finden, die sich für den (Alp)Traum interessierten und ihn filmisch umsetzten. Mit welcher Intensität Filmregisseur*innen der Stadt Buenos Aires beispielsweise die Lektüre zur freudschen Psychoanalyse bzw. zu (Alp)Träumen aufgenommen haben und diese Kenntnisse in ihre Filme einfließen ließen, seit der Veröffentlichung von *Traumdeutung* (1900) um die Jahrhundertwende¹³⁴⁰, ist kaum darzulegen. Die Rezeption von Freuds Theorien und

¹³³⁷ Vgl. Ingruber, Daniela; Prutsch, Ursula (Hrsg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Lit Verlag. Münster 2011, S. 14f.

¹³³⁸ Vgl. Sammaritano, Salvador: „20 años de cineclubismo“, in: *Gente Arte* (20.06.1941).

¹³³⁹ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 178f. Vgl. Brütsch, Matthias: *Traubühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 91ff. Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 78 und S. 95.

¹³⁴⁰ Vgl. Sáenz Quesada, María: *1943. El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019, S. 460.

Methoden steigerte sich in jedem Fall mit der „Asociación Psicoanalítica Argentina“, deren Mitglieder diese Institution allerdings erst am 15. Dezember 1942 gründeten.¹³⁴¹

Diese (Alp)Traumversion der *Carmen* (1875) spiegelt u. a. den babylonischen Charakter der kosmopolitischen Stadt Buenos Aires realitätsnah wider, denn selbst noch zu Amadoris Filmpremiere, präsentierte sich die Opern-Lyrik der Metropole alternierend in italienischer, französischer und spanischer Sprache.¹³⁴² Mit der vielsprachigen Realität der Stadt vergleichbar, behandelt der Film *Carmen* (1943) einen französischen Stoff, bei dem die Filmfiguren meistens den gesanglichen Teil auf Italienisch, den dialogischen Teil dafür auf andalusisches oder castellanisches Spanisch wiedergeben, und von denen einige Figuren vorgeben, die Sprache „calé“ zu beherrschen. Durch diese sprachliche Diversität unterscheidet sich der Film deutlich von anderen Verfilmungen jener Zeit, welche die Oper *Carmen* (1875) als Ausgangspunkt gewählt haben. So lässt sich konstatieren, dass der *Carmen*-Stoff durch ein argentinisches „imaginario“ Veränderungen erfahren hat und sich aufgrund dessen eine spezifische argentinische Filmform entfalten konnte.

Die argentinischen Filmwissenschaftler und -kritiker Mariano Roitenburd, Ricardo Manetti und Claudio España haben die Rolle des Kinos bei der Konstruktion des „imaginario“ in Argentinien herausgearbeitet. Beim argentinischen Kino handele es sich um einen Spiegel der Gesellschaft, an dem sich die Argentinier*innen orientieren und ihre Identität festmachen würden. Ihnen zufolge befänden sich das Publikum und das Kino in einem Lernprozess einer Wechselbeziehung, vergleichbar mit jener Beziehung, die Castoriadis zwischen Gesellschaft und Institutionen aufzeigte¹³⁴³:

„En el cine se reproducen los imagonarios sociales conservando un sistema socioeconómico y de creencias determinado.“¹³⁴⁴

¹³⁴¹ Vgl. Goldstein, Maria Gabriela: *Asociación Psicoanalítica Argentina* (Stand: k. A.) <https://www.apa.org.ar/APA/Historia>. [01.07.2021].

¹³⁴² Vgl. Caamaño, Roberto: *La historia del teatro colon. 1908 – 1968*. (Band 3). Editorial Cinetea S. R. L. Buenos Aires 1969, S. 291: „El año 1922 presenta las primeras funciones en alemán (en el Colón, se entiende); y no fueron pocas: 33 representaciones wagnerianas.“; S. 174: „Primera representación en idioma alemán en el teatro colón [...]. La Prensa, julio 21 de 1928.“

¹³⁴³ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald: *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 87f.

¹³⁴⁴ Roitenburd, Mariano: „La casa se ha puesto triste y fea como nosotros: la construcción del hogar como ruptura en *Graciela* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956)“ in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 224.

„El cine construye una ilusión de realidad en la que los públicos buscan encontrarse. El imaginario les es devuelto como espesor simbólico de una nueva realidad. La pantalla y sus imágenes conjugan el espejo seductor a partir del cual ellos se miran.“¹³⁴⁵

So betrachtet, hat Amadori mit einer inszenierten Diversität, die sich in gesellschaftlicher und medialer Hinsicht in seinem Film *Carmen* (1943) zeigt, die *innere* Qualität der Stadt Buenos Aires offen dargelegt. Allerdings wurde von Filmwissenschaftler*innen bisher nicht hervorgehoben, inwiefern das argentinische Kino bei der Konstruktion des „imaginario“ auch das Unterbewusstsein der argentinischen Gesellschaft miteinbezog. Denn Amadori spiegelte den Argentinier*innen die Diversität ihres Innenlebens mit Hilfe der Kinovorstellung *Carmen* (1943), während sie dort einen „modo argentino“¹³⁴⁶ in einem (Ninís) argentinischen Unterbewusstsein verankert sahen. Er designierte eine tiefere Ebene für die Entfaltung der argentinischen Identität. Bei Amadoris Film sorgt die Filmfigur Niní für diese Identitäts-Entfaltung, indes sie dadurch ihre Alterität und Attraktivität innerhalb ihres andalusisch anmutenden (Alp)Traums erhält, die Escamillos Faszination für sie erklärt, wenngleich dieser bis zuletzt dem Glauben verfallen ist, dass sie eine „Gitana“ ist.¹³⁴⁷ Wenn also das argentinische Volk vom Kino gelernt und seine Identität erfahren hat, wie Manetti indirekt anmerkte, so wird es durch *Carmen* (1943) seine Alterität und Identität bemerkt haben, die mit Würde und Stolz in die Welt getragen werden kann und dessen Bedürfnisse und Vorteile ausgelebt werden können:

„En definitiva, en este cine, se aprenden modos de conducta, formas del sentir popular ciudadano y nacional, paradojas de la masculinidad y heterodoxia de lo femenino, imposiciones de nuevos productos del mercado del entretenimiento y la consagración de los nuevos medios.“¹³⁴⁸

Bei der Betrachtung der Repräsentation der spanischen Bevölkerung im Film *Carmen* (1943) stellt sich die Frage, ob es Amadori darum ging, an die (neutrale) Haltung Spaniens gegenüber

¹³⁴⁵ Manetti, Ricardo: „Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 27.

¹³⁴⁶ Vgl., ebd., S. 26ff.

¹³⁴⁷ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:22:39 - 01:23:04.

¹³⁴⁸ Manetti, Ricardo: „Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 44.

dem Zweiten Weltkrieg zu erinnern. Denn in Amadoris Film entsprechen die Spanier*innen einer stereotypen Vorstellung, die in Argentinien eine lange Tradition hatte (s.A. Abb. 10.1, 10.2, 10.3, 11 und 12).¹³⁴⁹ Vor dem Hintergrund der Unabhängigkeitskriege gegen Spanien im frühen 19. Jahrhundert und der ambivalenten Beziehung, welche die Argentinier*innen seither mit Spanien pflegen, kann Amadoris Film durchaus als eine Kritik an der politischen bzw. kulturellen Besetzungsmacht und den -ansprüchen Spaniens verstanden werden. Zeitgleich könnte die Kritik auch gegen die argentinische Politik gerichtet worden sein, die sich offenbar die neutrale Haltung Spaniens während des Zweiten Weltkrieges als Vorbild nahm. Jedenfalls drückt sich auch hier eine grundsätzliche Ambivalenz aus, die sich mit der zwiespältigen Haltung der argentinischen Bevölkerung gegenüber Spanien seit der Kolonialzeit deckt.¹³⁵⁰ Zum anderen ist dem Film zu entnehmen, dass die Filmfigur Niní sich gezwungen fühlt und dazu gezwungen wird, sich der spanischen bzw. der andalusischen Kultur *anzupassen*; nur so kann sie verhindern, getötet zu werden. So dürfte sich den Zuschauer*innen um so mehr ein negatives Bild des Spanischen vermittelt haben. Und im Falle, dass das Filmwerk gegenüber dem damaligen argentinischen und spanischen Regime Kritik übte, sollte dies keinen negativen Einfluss auf den kommerziellen Werdegang des Films nehmen, da sich Amadori sowieso der aufkommenden peronistischen Politik verschrieben hatte. *Carmen* (1943) wurde vielleicht gerade wegen dieser „etapa de transición“ zu einem medialen Erfolg in Argentinien. Die Filmzeitschrift *El Heraldo* von 1943 sah den Erfolg der „Comedia con música“ jedenfalls voraus; bewertet wurde er mit stattlichen 13 Punkten von maximal 15 – „Valor Comercial: 5; Valor Artístico: 4; Valor Argumento: 4.“¹³⁵¹ Im Vergleich mit den anderen Filmen, die in dem selben Monat noch Premiere haben sollten, errang er die höchste Bewertung. Und es kam wie vorausgedeutet: Der Film erzielte für die damalige Zeit

¹³⁴⁹ Vgl. Ortiz, Eugenia: „Narrar la tradición nacional: *La novia del hereje* de Vicente F. López“, in: Folger, Robert; Leopold, Stephan (Hrsg.): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Iberoamericana/Vervuert Verlag. Madrid/Frankfurt am Main 2010, S. 291: „[...] el despotismo [español] [...] es puesto en tela de juicio mediante recursos cómicos.“ Vgl. Dubatti, Jorge: *Cien años de Teatro Argentino*. Editorial Biblos 2012, S. 46f.: „[...] en su versión rioplatense o porteña [el sainete español] se transforma en un ‘género tragicómico’, es decir que alterna la risa y el efecto dramático o trágico. [...] el sainete porteño: [...] ‘una graciosa, chispeante y con ocurrencias disparatadas hasta lo bofunesco, que denunciaba las influencias inmediatas del género chico español.“

¹³⁵⁰ Vgl. Williamson, Edwin: „Borges y su visión de la Argentina: historia y escritura“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 19.

¹³⁵¹ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *El Heraldo* (03.11.1943), S. 203: „Cabe señalar, en primer término, la auspiciosa incorporación al cine argentino de un género no explotado aún, el de la parodia, que, bien aprovechado, puede constituir una magnífica fuente de inspiración para nuestros productores. Con extraordinaria habilidad ha realizado Luis C. Amadori esta ‚versión libre‘ de la afamada ópera, utilizando el libreto de la misma desde el punto de vista cómico y sirviéndose de la música para matizar las situaciones, también risueñas. [...]“

ungeheure Einnahmen und blieb den Kinosälen von Buenos Aires lange erhalten.¹³⁵² Von dort setzte sich der Erfolg der *Carmen* (1943) auch in anderen Städten, u. a. der Provinz, fort. Er erreichte beispielsweise Mendoza, Rosario, Mar del Plata, Córdoba, Bahía Blanca und Santa Fe, während die Zeitungen mit Ansagen wie „Batiendo todos los records de entradas“¹³⁵³ weiterhin für eine gute Rezeption der *Imagópera* sorgten.

09.3 Marshall-Slapstick

Filmregisseur Valle standen um 1918, als er an seiner *Carmen*-Version arbeitete, noch keine berühmten argentinischen Schauspieler*innen zur Verfügung, wie dem Filmregisseur Amadori, der bereits auf ein Starsystem zurückgreifen konnte und mit Niní Marshall einen Publikumsliebbling und Komödienstar für die Rolle der Carmen zu besetzen wusste. Marshall hatte bereits unter Amadoris Filmregie bzw. in einigen seiner Filmkomödien mitgewirkt, und das mit Erfolg.¹³⁵⁴ Fest entschlossen, Marshall für die Rolle der Carmen zu besetzen, wurden parodisierende bzw. humorvolle Strategien angestrebt, die vergleichbar sind mit der Parodie und dem Humor des Films *La Carmen criolla* (1918). Amadori, der ebenfalls als Drehbuchautor gearbeitet hatte, sorgte ebenfalls für ein komödiantisches Handlungsgerüst und überließ das Schreiben Arnaldo Malfatti und Tito Insausti.¹³⁵⁵ Obendrein griff er sehr viel deutlicher als sein argentinischer Vorgänger auf die musikalische und dramaturgische Ebene der Oper *Carmen* (1875) zurück. Da der Tonfilm bis dato keine vergleichbare komödiantische Umsetzung der *Carmen* (1875) präsentiert hatte, sollte diese Herangehensweise ein gewagtes Unterfangen darstellen, obgleich sich bald herausstellte, dass der humorvolle, parodisierende Plan mit großem Erfolg, „batiendo todos los records de entradas“¹³⁵⁶, aufging.

1943, d. h. knapp ein Jahr nach der ersten französischen Bestrebung, den vollständigen *Carmen*-Stoff filmisch umzusetzen¹³⁵⁷, kam der Film Amadoris in die Kinos der Stadt Buenos

¹³⁵² Vgl. O. V.: „Pasó a exhibirse en el Monumental la película Sono Film ‚Carmen‘“, in: *Film* (15.12.1943), S. 8: „[...] la mencionada película [Carmen] pasó al Monumental, iniciando así su octava semana consecutiva.“

¹³⁵³ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *Film* (15.12.1943), S. 7.

¹³⁵⁴ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 29.

¹³⁵⁵ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *El Heraldo* (03.11.1943).

¹³⁵⁶ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *Film* (15.12.1943), S. 7.

¹³⁵⁷ Christian-Jaque, einer der erfolgreichsten französischen Regisseure – er wirkte von ca. 1930 – 1960 – war der erste Franzose, der einen Tonfilm mit dem Namen *Carmen* (1942/1945) herausbrachte, wenngleich er Bizets Musik kaum einsetzte. Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 68. Vgl. Conway, Kelley: *Chanteuse in the City. The Realist Singer in French Film*. University of California 2004, S. 75.

Aires. Die französische Tonfilmproduktion *Carmen* (1942) wurde erst 1945 veröffentlicht und konnte deshalb Amadori unmöglich beeinflusst haben.¹³⁵⁸ In der frühen Tonfilmzeit hatte es bis dahin offensichtlich noch keine französische verfilmte *Carmen*-Version gegeben, die Amadori als Vorbild hätte dienen können. Es war die Stummfilmzeit die Amadori das filmische Potential der Oper *Carmen* (1875) offenbart hatte. Es hatten schließlich bereits europäische und US-amerikanische Filmregisseure und -produktionen davon profitiert.¹³⁵⁹ Vor diesem konkreten, bedeutenden opern- und filmhistorischen Hintergrund versprachen sich nun Filmregisseure der Tonfilmzeit, Ruhm zu erlangen, denn der Opernstoff schien auch ein Garant für Filmpublikumserfolg zu sein.

In Anbetracht von Amadoris *Carmen*-Version hat es zunächst den Anschein, als hätte er die Bezeichnung der Operngattung „Opéra-Comique“¹³⁶⁰ missverstanden. Dass er sich gegen das tragische Element entschieden hat, das der Novelle wie dem Operntext zugrundeliegt, wird offensichtlich. Er legte lieber den Fokus auf die komische Situation der Hauptfigur Niní, die sich des (Alp)Traumes nicht entledigen kann. Davon abgesehen sorgt die Bezeichnung „Opéra-Comique“ besonders seit der Oper *Carmen* (1875) für Verwirrungen und Diskussionen, die noch im 20. und 21. Jahrhundert ausgetragen werden, wie sich aus folgender Aussage Giers erschließt:

„Im 19. Jahrhundert meint Opéra comique ein Bühnenwerk mit gesprochenen Dialogen und geschlossenen musikalischen Nummern, dessen Charakter sowohl heiter wie auch ernst oder sogar tragisch sein kann (nach dieser rein formalen Definition ist die Dialogfassung von *Carmen* eine Opéra comique).“¹³⁶¹

Giers Versuch den Begriff „Opéra-Comique“ mit Blick auf *Carmen* (1875) zu erklären mag zunächst erstaunen, denn es herrscht vielmehr eine Übereinstimmung darüber, dass die Oper *Carmen* (1875) mit der Tradition der Gattung „Opéra-Comique“ gebrochen habe.¹³⁶²

¹³⁵⁸ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 68.

¹³⁵⁹ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 113ff.

¹³⁶⁰ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 305.: „[...] man [sollte] [...] nicht vergessen, daß es sich um eine opéra-comique handelt; das bedeutet nicht, daß der Inhalt der Oper komisch oder gar lustig sein müsse, sondern daß er aus dem Alltagsleben gegriffen ist, also von Freud und Leid spricht.“

¹³⁶¹ Gier, Albert: *Das Libretto*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2009, S. 241.

¹³⁶² Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988. Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991. Vgl. Schwandt, Christoph: *Georges Bizet. Eine Biografie*. Schott Musik Verlag.

Zweifellos provozierte diese Oper eine grundlegende Veränderung des Konzepts „Opéra-Comique“ im 19. Jahrhundert. Insofern mag auch Gier mit seiner Beobachtung nicht falsch liegen, wenn er formuliert *Carmen* (1875) würde strenggenommen den Regeln der „Opéra-Comique“ entsprechen. Außer Frage steht jedenfalls, dass der tragische Tod der Carmen so sehr ins Gewicht fiel, dass die Gattung in ihren Grundfesten erschüttert wurde. Ob nun dem argentinischen Regisseur dieser Operndiskurs bekannt war, kann nicht ausgeschlossen werden, zumal verschiedenste argentinische Zeitungsartikel der 40er Jahre eine umfangreiche Auseinandersetzung mit der Oper vorweisen und kritisch Stellung beziehen¹³⁶³:

„Hace 30 años, la Opéra Comique, de Paris, realizó en Buenos Aires una temporada singularmente atrayente y significativa. Baste recordar, para justificar tal aserto, que entre la serie de obras reveladas por la ‚troupe‘ [...] figuró ‚Pelléas et Mélisande‘. Nos la trajo de la mano Albert Wolff [...]. En esa oportunidad, Wolff nos dió a conocer, también, la versión original de la ‚ópera cómica‘ de Bizet ‚Carmen‘ – versión en que la palabra alterna con la música, contribuyendo a aclarar la acción. A ella ha recurrido nuevamente este año, al hacerse cargo, en el Colón, de la obra maestra de Bizet, contra la cual nada pueden ni el tiempo ni las modas.“¹³⁶⁴

Während dieser Artikel die Zeitlosigkeit von Bizets Meisterstück hervorhebt, ist ihm zu entnehmen, dass es in der Gattung „Opéra-Comique“ bzw. in der „versión original“ der Oper *Carmen* (1875) der Dialog sei, der über die Handlung aufkläre. Dessen ungeachtet, verfolgte Amadori nicht die Idee, die *Carmen* (1875) „original“ im Sinne des „verismo“¹³⁶⁵ zu verfilmen, obschon es ihm der *realistische* Aspekt der Oper *Carmen* (1875) oder Italiens Opern nahelegten. Vor diesem Hintergrund verzichtete Amadori bezeichnenderweise dennoch auf die komikhafte Opern-Szene der Schmuggler im 2. Akt / 4. Auftritt, sowie auf detailliertere Ausführungen der Opernrollen Frasquita y Mercédès, die am ehesten an die Gattungen

Mainz 2011, S. 145. Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 124f.

¹³⁶³ Vgl. O. V.: „‚Carmen‘ en su Versión Original“, in: *El Pampero* (11.07.1941); Vgl. O. V.: „Discreta ‚Carmen‘ en el Teatro Colón“, in: *Crítica* (07.06.1942); Vgl. O. V.: „Una Buena ‚Carmen‘“, in: *El Mundo* (12.01.1943); Vgl. O. V.: „‚Carmen‘ Representóse Anoche en La Rural con Cambio en el Reparto“, in: *La Prensa* (17.01.1943), S. k. A.

¹³⁶⁴ O. V.: „Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original“, in: k. A. (1941).

¹³⁶⁵ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 303.

„Opéra-Comique“, „Operette“ bzw. „Opera buffa“ im Sinne Mozarts¹³⁶⁶ oder Offenbachs erinnern¹³⁶⁷:

„In der Oper ist Carmen [...] eine Variante der Kokotte der Offenbachzeit [...]. Um sie herum ist Personal gruppiert, das diesem Charakter der Offenbachiade entspricht. So erkannte schon das Premierenpublikum mit großer Freude in den komisch gezeichneten Schmugglern die Banditen aus Jacques Offenbachs *Les Brigands* wieder, die um diese Zeit gerade im Pariser Théâtre des Variétés wiederaufgenommen wurden. Ähnlich steht es um die Operetten-Zigeunerinnen Frasquita und Mercédès [...].“¹³⁶⁸

Hinzu kommt, dass die Oper *Carmen* (1875) ihren internationalen Bekanntheitsgrad mit den hinzukomponierten Rezitativen von Guiraud erreichte, weshalb sich die Komik durch die gestrichenen Dialogszenen auch in Buenos Aires nicht im Sinne Bizets entfalten konnte. Dies hatte nicht den Vorstellungen Bizets entsprochen, der seine Oper sorgfältig mit gesprochenen Dialogen ausgestattet hatte, so wie es der „Opéra-Comique“ seiner Zeit noch entsprach.¹³⁶⁹ Es ist jedenfalls stark anzunehmen, dass Amadori mit Guirauds Version, d. h. diejenige mit weniger Humor, vertrauter war, da sich der französische Dirigent Wolff für die komikhafte Dialogversion *ergo* das Original in Buenos Aires erst 1942 einsetzen konnte.¹³⁷⁰ Ungeachtet der *realistischen* und komikhaften Elemente der Oper konzentrierte sich Amadori weiterhin auf seine ganz persönliche Vorstellung der *Carmen* (1875). Er orientierte sich weniger an der „Opéra-Comique“ bzw. der „Grand Opéra“ oder der parodistischen Version Chaplins, sondern vielmehr an einem argentinischen parodistischen Humor, der auf Merkmale des „Teatro de Revistas“ zurückzuführen ist. Fest steht, dass sich Amadoris humoristische Ästhetik während

¹³⁶⁶ Vgl., ebd., S. 305: „Wie Mozart und Rossini hatte Bizet für Humor in der Musik keine nur durchschnittliche Begabung [...].“

¹³⁶⁷ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Fantasia sopra Carmen“, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften*. (Band 16). Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 300: „[...] wo die Carmen [...] mit der Operette sich embrouilliert, steht diese Herablassung selbst unterm principium stilisationis [...].“ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 305. Vgl.: Mehnert, Henning: „Nachwort“, in: Mérimée, Prosper; Zentner, Wilhelm (Hrsg.): *Carmen*. Philip Reclam Verlag. Stuttgart 2003, S. 86.

¹³⁶⁸ Mehnert, Henning: „Nachwort“, in: Mérimée, Prosper; Zentner, Wilhelm (Hrsg.): *Carmen*. Philip Reclam Verlag. Stuttgart 2003, S. 86.

¹³⁶⁹ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 295: [In Frankreich] „spielte die Opéra-Comique eine ‚Carmen‘ Version mit gekürztem Dialog, die nur das eine Guiraud-Rezitativ enthielt“

¹³⁷⁰ Vgl. O. V.: „Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original“, in: *La Razón* (Juli 1941), S. k. A.

seiner Zeit im „Teatro Maipo“¹³⁷¹ formte und er deshalb gezielt auf Niní Marshall setzte, die sogar mit Chaplin verglichen wurde¹³⁷²:

„The first and to this day one of the few women to earn such an exalted place in Latin American comedy, Niní was described once by a critic as ‚Chaplín con faldas‘ [Chaplin in skirts] and the moniker stuck.“¹³⁷³

Roterberg machte in *Philosophische Filmtheorie* (2008) darauf aufmerksam, in welcher Weise sich die Filmkomödie gegenüber der dramatischen Komödie auszeichne, indem er die Interaktion zwischen Umfeld und Schauspiel hervorhob; Deleuze hatte auf diese lebendige Form des Interagierens bereits in *L’image-temps* (1983) hingewiesen.¹³⁷⁴

„Die Filmkomödie unterscheidet sich von der dramatischen Komödie nicht nur dadurch, daß sie sich in einer malerischen Umgebung abspielt, sondern das Umfeld kann mit dem Schauspiel interagieren und selbst zum Träger komischer Inhalte werden. Komödien sind insgesamt besser für den Film geeignet als Tragödien, weil ihr komplexer Charakter eine reiche Verwicklung mit der Gegenstandswelt erlaubt und fördert.“¹³⁷⁵

Dieses lebhaftes Phänomen der Komödie, dessen Bestandteile (Umfeld und Schauspiel) sich gegenseitig stimulieren, scheint Amadori durchschaut zu haben, denn er konnte seiner *Carmen* (1943) durch die dynamische Interaktion zwischen dem Komödienstar Marshall und der Opernkulisse eine enorme Lebendigkeit verleihen. Bei Amadori befindet sich seine Filmfigur Niní ab der (Alp)Traumsequenz von einer Opernkulisse umgeben, die dem Opernschauplatz Sevilla entspricht. Der (Alp)Traum erlaubt es ihr nicht, seine Kulisse zu verlassen, und ihr darüber irritierter Zustand gibt Anlass für komödienhafte Äußerungen, die zum Teil auch körperlich zum Ausdruck kommen. Beispielsweise erkundigt sich Niní auf Sevillas offener Strasse nach einer Adresse, die deutlich der Stadt Buenos Aires zugeordnet wird: „Dígame buen hombre, la calle de Corrientes y Junín?“¹³⁷⁶. Die Antwort, die sie daraufhin

¹³⁷¹ Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 55f.

¹³⁷² Vgl. Ehrick, Christine: „Chaplin in Skirts? Niní Marshall“, in: *Radio and the Gendered Soundscape: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930 – 1950*. Cambridge University Press. Cambridge 2015, S. 137.

¹³⁷³ Vgl., ebd.

¹³⁷⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L’image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 90f.

¹³⁷⁵ Vgl. Roterberg, Sönke: *Philosophische Filmtheorie*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2008, S. 19.

¹³⁷⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:43:26 - 00:44:37.

erhält, sorgt bei ihr freilich für eine Irritation, da diese nicht ihren Erwartungen entspricht; auf die *allwissenden* Zuschauer*innen wirken Ninís Reaktionen komisch. Ninís Desorientierung, Verhalten und Kommentare sorgen bei ihren Gesprächspartner*innen, wie beispielsweise bei Remenda(d)o, für Verwirrung und Verwunderung, sodass die Komödie aus diesem Gegensatz der intermedialen, verwobenen Erzählform entspringt. Besonders ihre gesanglichen Arien-Darbietungen, wie beispielsweise „Habanera“ und „Séguédille“, die sie vor dem Hintergrund der Opernkulisse in einer erfundenen, italienisch nachklingenden Sprache präsentiert, werfen intertextuelle komödienhafte Aspekte auf, die durch ihren Körpereinsatz sichtbar werden.¹³⁷⁷ Für diesen intermedialen *Zwischenbereich* hatte Amadori seine Hauptdarstellerin besetzt und so die Komödie herausarbeiten können; mit Marshall hatte er die geeignetste Schauspieler*in für diese Arbeit gewonnen. Sie hatte es im Rahmen von Radiosendungen, Theater- und Filmauftritten geschafft, auf Grund eines marginalen Topos ihre Komik zu entwickeln.¹³⁷⁸ Zudem hatte Amadori bereits Komödien-Erfahrungen im Theater- und Filmbereich gesammelt und bereits eine beachtliche Anzahl an Filmkomödien mit Erfolg hervorgebracht, sodass ihm diese am Rande verortete komödienhafte Qualität der Marshall schon im Vorfeld aufgefallen sein dürfte.

Marshall hatte sich bereits in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts einen Namen, hauptsächlich über das Radio, gemacht. Insgesamt hatten Radiosendungen maßgeblich dazu beigetragen, Schauspieler*innen populär zu machen und ein Starsystem aufzubauen:

„El desarrollo del cine sonoro comparte con la radiodifusión géneros, estrellas y profesionales. En ciertos países latinoamericanos, el cine parece incluso un subproducto de la radio. Las películas reprodujeron aspectos significativos del teatro de variedades, del género chico criollo, del espectáculo musical. Si los lazos entre literatura y cine han servido de legitimación en los medios académicos, la presencia de la música en las pantallas encierra una riqueza mucho mayor.“¹³⁷⁹

Marshall hatte schon vor der Zusammenarbeit mit Amadori filmische Erfolge gefeiert, da sie im Vorfeld für das Radio Figuren wie Cándida und Catita entworfen hatte, die sich offenbar für

¹³⁷⁷ Vgl., ebd., 00:26:30 - 00:27:58 und 00:45:28 - 00:48:02.

¹³⁷⁸ Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 80: „Through her [Niní Marshall], the contradictions, the margins of society, and their liminality are expressed.“

¹³⁷⁹ Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 18.

die Leinwand eigneten. Diese Figuren ließen die Marshall zum Komödienstar Lateinamerikas aufsteigen. Schließlich war sie in den 40er Jahren bereits als Komödiendarstellerin etabliert und notierte selbst in ihren Memoiren über ihr Leben in selbstironischer und komödiantischer Manier: „Una señora de su casa que se hizo la graciosa.“¹³⁸⁰ Hierbei sei auch angemerkt, dass Marshall, vor allem in der Rolle der Cándida, auf den Humor des „sainetes“¹³⁸¹ zurückgegriffen haben soll, der in „sainete criollo“¹³⁸² abgewandelt worden war und der vorher noch zum Repertoire von kleineren Theatern und Zirkussen am Stadtrand gehörte¹³⁸³:

„[...] Cándida subverts the paradigm of ‚caretaker‘ women propagandized by Hygienism in the 1930s and, subsequently, by Peronism, and reverses its meaning. That is precisely the nature of this humor [...]. It takes place in physical performance rather than verbal, in Cándida’s exaggerated gestures and sudden mannerisms, picking up the stereotype of the ‚uncouth Galician‘ characteristic of the *sainete*, but, at the same time, distancing herself from it to cause disruption into the social meanings that signify her actions.“¹³⁸⁴

Zudem stehen die (Film)Figuren der Marshall¹³⁸⁵ repräsentativ für diejenigen in der Gesellschaft, die noch nicht fehlerfrei lesen oder schreiben können, keine Bildung erhalten haben, dafür aber handwerkliches Geschick mitbringen und das Stadtbild prägen, indem sie beispielsweise wählen gehen.¹³⁸⁶ Mit Marshall rückte vor allem die Position der

¹³⁸⁰ Vgl. Juszko, Paulina: *El humor de las Argentinas*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2000, S. 55.

¹³⁸¹ Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 82: „Sainete is a humorous dramatic piece in one act and generally popular, which originated in Spain in the eighteenth century. In Argentina, it developed a specific variant, the *sainete criollo*, reflecting the customs and characters of the *conventillo*—low-income group housing where immigrants settled on arrival in the country.“

¹³⁸² Vgl. Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 - 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989, S. XXXI: „[El *sainete criollo*] Comienza su desarrollo paralelamente con la producción teatral seudoclásica de la época, pero muy diferente a ella. Presenta personajes y ambientes genuinamente reales y concretos como el gaucho con su habla rústica, sus diálogos alejados de todo barroquismo y rebuscamiento, sus cantos en versos octosílabos, eminentemente populares y en su propio ámbito pampeano.“

¹³⁸³ Vgl. Alomar, Martín: „Los chicos crecen, las dos cara de Cazenave“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 94f.

¹³⁸⁴ Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 74.

¹³⁸⁵ Ebd., S. 67: „Born for the radio in the mid-1930s, Marshall’s creatures burst into the cinema at the end of that decade, providing recognition patterns to basically two new social subjects that had emerged in Argentinean society: immigrants and urban popular sectors, and specially the women within those groups.“

¹³⁸⁶ Ebd., S. 69: „[...] the workers and lower-income sectors would be interpellated from the 1940s by Peronist discourse. Juan Domingo Perón, who ruled the country between 1946 and 1955, offered them not only rights but also recognition. Moreover, in this process, popular culture, in general, and cinema, in particular, were key spaces for the representation and visibility of those sectors.“

argentinischen Frau in den Fokus des Filmwesens. So hatte sie beispielsweise als erste Frau in Argentinien einen komödiantischen Zugang zu verschiedenen Rollen gefunden, die sie einer breiten Öffentlichkeit bekannt machte. Mit ihrem Humor prägte sie ganze Generationen und verlieh dem argentinischen Film eine neue Farbe. Kaum eine andere Frau ist in diesem komödiantischen Filmsegment so erfolgreich gewesen wie sie. Sie verkörperte verschiedene Menschen unterschiedlichster Gesellschaftsschichten Argentiniens, die vorher aber noch nie, zumindest nicht in dieser Form, auf der argentinischen Leinwand zu sehen waren. Sie setzte ihren (komödiantischen) Sinn vor allem für benachteiligte oder vernachlässigte Bereiche ein, deren einzelne Vertreter*innen sie teilweise mit grotesken Überzeichnungen und einer frappierenden Unbefangenheit darstellte:

„[...] [El arte dramático de Niní Marshall] se basa en la observación de tipos sociales y los seres que Niní encarnó configuran una crónica reidera de la época. En nuestro país [Argentina] fue la primera en utilizar la sociología como fuente de comicidad. Modalidad humorística que se practica todavía, acentuando los rasgos grotescos y con una libertad de expresión inimaginable en ese entonces.“¹³⁸⁷

So lässt sich über Marshalls Figurenportraits einmal mehr nachvollziehen, welche starke Bindung zwischen dem städtischen, suburbanen und ländlichen Kulturleben existierte. In *Amadori Carmen* (1943) besetzt Niní eben mit dieser Qualität die Rolle der Opernfigur und de- und rekonstruiert diese, sodass die Zuschauer*innen keine Carmen wiederfanden, die mit den überlieferten stereotypen Merkmalen der Oper oder der Novelle vollkommen korrespondiert. Amadori inszenierte Niní zudem, im Gegensatz zur Opernfigur Carmen, mit einer Naivität, die gekoppelt an konservative Moralvorstellungen¹³⁸⁸, an ländliche oder kleinstädtische jugendliche Unschuld erinnert: Sie erfreut sich bei Lillas Pastia über die Ankunft Escamillos, nur weil sie erfährt, dass er ein Torero ist und sich ihr damit offenbar ein Lebenstraum, „el sueño de mi vida“¹³⁸⁹, erfüllt.

Die Vorstellung, welche Argentinier*innen von Spanier*innen hatten/haben und die in diesem Zusammenhang auftretenden Vorurteile, sind in hohem Maße von der in Buenos Aires

¹³⁸⁷ Juszko, Paulina: *El humor de las Argentinas*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2000, S. 55.

¹³⁸⁸ Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 69ff.

¹³⁸⁹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:51:18 - 00:51:42.

aufgeführten Oper *Carmen* (1875) und der darin visuell repräsentierten stereotypen Figuren geprägt¹³⁹⁰:

„Ein Jahrhundert Filmgeschichte, das gleichzeitig ein Jahrhundert audiovisueller Dokumentation von Filmschauspiel war und dessen vergleichende Sichtung erlaubt, lässt heute kaum Zweifel daran, in welchem hohem Maße auch schauspielerische Stereotype an sich verändernde kulturelle Kontexte und auch an die Spezifika sich wandelnder Genres gebunden sind.“¹³⁹¹

Der Anmerkung des deutschen Kunst- und Kulturwissenschaftlers Jörg Schweinitz folgend, mag es einleuchtend sein, dass das stereotype Opern-Bild der Carmen zum größten Teil von Amadori und Marshall übernommen, wenngleich auch dekonstruiert wurde. Zudem weist seine filmische Umsetzung der Figur Carmen wesentliche Merkmale auf, die zu einer Weiterentwicklung der Figur im Sinne des argentinischen Publikums beitrug. Obschon das Fremdartige an der Hauptfigur seiner *Carmen*-Version an dem europäischen Exotismus der Romantik im Zusammenhang mit spanischem bzw. andalusischem Kolorit¹³⁹² angelehnt ist, bei der die „Gegenüberstellung einer wilden und dunkelhaarigen [Carmen] und einer sanften blonden Frauenfigur [Micaëla]“¹³⁹³ integriert wurde, besteht ein bedeutsamer Unterschied: das Hervorstechen kultureller Eigenschaften Argentiniers, mit denen die argentinische Filmfigur Niní die Rolle der Carmen anreichert. Beispielsweise ist die an Italien angelehnte Sprachmelodie nicht zu leugnen, die Ninís argentinisches „castellano“ vor der pseudo-andalusischen Sprachkulisse besonders hervorhebt. Zudem verhelfen ihre sprachliche Schlagfertigkeit und ihr Wortwitz sowie eine Mischung aus Direktheit, Herzhaftigkeit, Widerspenstigkeit und Launenhaftigkeit, einen identitätsstiftenden komplexen Charakter zum Ausdruck zu bringen; mit diesen Aspekten konnten sich die argentinischen Zuschauer*innen

¹³⁹⁰ Vgl. Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Akademie Verlag, Berlin 2006, S. 74f.: „Wenn [Herbert] Jhering noch davon sprach, dass Stereotype resp. Klischees ‚von Generation auf Generation vererbt werden‘, so mag das auf einzelne, besonders langlebige Formen zutreffen. In erster Linie entspricht es aber dem Erfahrungshorizont zu Beginn des 20. Jahrhunderts.“

¹³⁹¹ Ebd., S. 74f.

¹³⁹² Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag, München 2009, S. 126f.: „Der Flamenco weckte im Rahmen exotistischer Vorlieben das Interesse spanischer wie europäischer Intellektueller, reisender Schriftsteller und Musiker. Spanien, insbesondere Andalusien, und Ungarn avancierten zu Projektionsorten romantischer Zigeunervorstellungen, die von mythemischen Zu- und Festschreibungen geprägt waren [...]. Im 19. Jahrhundert waren auf französischen Opernbühnen hispanisierende Stücke beliebt, das heißt solche, die zwar nicht genuin spanischen Ursprungs sind, aber vorgeben es zu sein, indem sie bestimmte klischeehafte Vorstellungen des Landes und seiner Musik bedienen.“

¹³⁹³ Vgl., ebd., S. 129.

womöglich gut identifizieren¹³⁹⁴, da sich ein „modo argentino“ herausbildete, der sich einerseits festschrieb, andererseits weiterentwickelte und die stereotypen Eigenschaften der Opernfigur zeitweise verdrängte. Geht es der Oper „um die Inszenierung von Identitäten – der von Körpern und Gattungen“¹³⁹⁵, wie Von Hagen es beschreibt, so ging es Amadori hier um eine Inszenierung argentinischer Identität, die sich hier offenbar nur durch die (De)Konstruktion des französischen Mythos erheben und vor einer (pseudo)spanischen Kulisse emanzipieren konnte. Niní ist beispielsweise innerhalb ihres (Alp)Traums stets dazu aufgefordert zu behaupten, die „Carmen de Sevilla“ zu sein, da sie die „Contrabandistas“ um Remenda(d)o, die den Verdacht schöpfen, dass es sich nicht um die *echte* Carmen handelt, nicht gegen sich aufbringen möchte. Daher sorgt sie mit ihren Handlungen und vieler ihrer Bemerkungen immer wieder für die Konstruktion eines klischeehaften Carmen-Bildes, das unmittelbar durch ihr argentinisches Wesen wieder komödienhaft subvertiert wird: „Que sí soy Carmen“¹³⁹⁶; „Habeís visto, lo soy o no lo soy!?“¹³⁹⁷; „Sí, soy Carmen!“¹³⁹⁸; „No eres Carmen?“ - Sí soy Carmen!“¹³⁹⁹. So betrachtet, ist Niní in einer theatralen, opernhaften Carmen-Welt gefangen, an die sie sich fortlaufend versucht anzupassen. Dafür kommen immer wieder stereotype argentinische Wesenszüge zum Ausdruck, die sich von dem Handlungsgerüst der Oper lösen, wodurch die Komik entsteht. So begibt sich Marshall in das „corsé familiar de la comedia“¹⁴⁰⁰ und erreichte unmittelbar mit ihrem bereits *persönlichen*, vertrauten Slapstick das argentinische Publikum:

„El ritmo desaforado de las comedias de Niní Marshall se debe a su propia calidad para encarnar a la máscara sin que se note casi que debajo hay una actriz. Dueña de un discurso paródico, Niní Marshall habla por las voces de sus personajes [...]. La voz de Niní, su inflexión como tinte de una calidad de observación única, supera cualquier encasillamiento [...].“¹⁴⁰¹

¹³⁹⁴ Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 67 - 70.

¹³⁹⁵ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 125.

¹³⁹⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:32:03.

¹³⁹⁷ Vgl., ebd., 00:50:10.

¹³⁹⁸ Vgl., ebd., 00:59:18.

¹³⁹⁹ Vgl., ebd., 01:00:09.

¹⁴⁰⁰ Vgl. España, Claudio: *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000, S. 127.

¹⁴⁰¹ España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 31.

Hierzu sei angemerkt, dass Ninís innerer Identitäts-Konflikt sie ab der (Alp)Traumsequenz in eine körperliche Spannung versetzt, mit der sie das gesamte Handlungsgerüst der Oper durchläuft, wobei ihr individueller Slapstick, der sich u. a. durch Sprachwitz und sprachbedingte Missverständnisse äußert¹⁴⁰², wie durch eine elektrische Entladung zum Ausdruck kommt. Denn das Spiel der Maskerade, welches España anspricht¹⁴⁰³, steht diesmal im engen Zusammenhang mit Leben und Tod – sobald Ninís *falsche* Identität auffliegt, hat sie die andalusische Schmugglerbande buchstäblich am Hals. In diesem Maskeradespiel ergänzen sich Amadori und Marshall, wie kaum eine andere Duo-Konstellation des argentinischen Kinos, als ob sie „el desplazamiento de la personalidad de un individuo hacia otra caracterización, como si el recurso de la *suplantación* fuera impulso para la acción“¹⁴⁰⁴ (Verschiebung der Persönlichkeit eines Individuums hin zu einer anderen Charakterisierung, wie wenn der Rückgriff auf den Identitätswechsels die Handlung vorantreiben würde) zu ihren Wiedererkennungsmerkmal erheben wollten. España erklärt diese sogenannte „suplantación“¹⁴⁰⁵ schon fast zu Amadoris Prinzip¹⁴⁰⁶, das vergleichbar ist mit Marshalls Doppelrollen, die ihre Arbeit besonders auszeichnen und auf deren Rollen-Interaktion und Intermedialität ihre Komik fußt. Während Mérimée seine Titelheldin Carmen als Grenzgängerin inszenierte und etablierte¹⁴⁰⁷, übertrug Amadori jene Merkmale auf seine Filmfigur Niní, indem er sie über einen schmalen Grad zwischen Argentinien und Andalusien bzw. bonaerense und andalusische „Zigeunerin“ balancieren ließ. Der Topos des Randbereichs in dem Niní agiert ist an vielen Stellen der (Alp)Traumsequenz erkennbar. Beispielsweise wird ihr in der Kartenszene die fiktivimmanente Frage gestellt, „Tú no sabes adivinar el porvenir?“¹⁴⁰⁸, worauf Niní trotzig die Rückfrage stellt, ob es denn, um sich als „Gitana“ zu

¹⁴⁰² Niní Marshall entwickelte ihre Comedy-Rollen auf Grund von Sprachmechanismen, die zuvor für das Radio entstanden waren, noch ehe sie für das Kino ausgebaut wurden. Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 69: „The caricature created by Niní Marshall not only collected some of the linguistic, iconographic, and related psychological elements that were attributed to Galician people on literature, theater, and graphic productions during the preceding decades, but also incorporated other aspects that provided new differences of meaning and made possible a move away from the stereotype. Linguistic mechanisms were essential in building the character [...]“

¹⁴⁰³ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 31.

¹⁴⁰⁴ Vgl., ebd., S. 29.

¹⁴⁰⁵ Ebd.

¹⁴⁰⁶ Ebd.

¹⁴⁰⁷ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 117f.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:07:55 – 01:09:07.

bewähren, notwendig sei, eine Wahrsagerin zu sein. Infolgedessen wird sie von den „Contrabandistas“ zum Kartenlegen gezwungen, da ihre Antwort wieder Zweifel über ihre Echtheit freigesetzt haben. Remenda(d)o, der nun erst recht feststellen möchte, ob sie der „raza calé“ angehört, verlangt von ihr ihm die Karten zu lesen.¹⁴⁰⁹ Da sich Niní im Kartenlegen allerdings nicht versteht und Remenda(d)o mit ihren Aussagen nur verwirrt, bricht er das Kartenlesen ab, mit der Begründung, dass sich niemand in sein Privatleben einzumischen habe. An solchen komödiantischen Szenenbeispielen wird deutlich, dass Niní zwischen zwei Identitäten alterniert, d. h. zwischen einer inneren argentinischen und einer zweiten, die ihr von außen aufoktroziert wurde oder wird, wodurch sie auch hier als Grenzgängerin erscheint.

Während Amadori ein duales Carmen-Bild konzipierte, arbeitete in Frankreich für die Filmgesellschaft Pathé, genaugenommen von November 1943 bis 1946, niemand anderes als Jean Paul Sartre an Filmdrehbüchern, die, nach Albersmeiers und Roloffs Auffassung, seine existenzielle Philosophie zu erkennen geben.¹⁴¹⁰ Signifikant an dieser Parallelproduktion, die sich innerhalb des gleichen Metiers vollzieht, ist die Beobachtung, dass Sartres Ästhetik bzw. persönliche Weltanschauung in Amadoris *Carmen* (1943) zu einem erstaunlichen Grad hervortritt:

„Die Existenz des Anderen ist notwendige Voraussetzung der Freiheit, aber zugleich auch Ursprung jener comédie, die alle Erscheinungsformen des individuellen und kollektiven Imaginären begleitet. [...] Sartres [...] Filmszenarien sind [...] darauf angelegt, die dramatischen Figuren dem Spiel auszuliefern, das heißt, ihnen den Glauben an ihren ‚Charakter‘, an Kausalität und ein festgelegtes Schicksal zu entziehen, also substantialistische und psychologische Motivationen aufzulösen. So wird die komödiantische Seite des existentiellen Dramas sichtbar, die Lächerlichkeit des von Sartre so genannten *esprit de sérieux*, und damit öffnet sich für Sartres Theater und seine Filmszenarios ein Spielraum der Ironie, Paradoxie und Komik, der seine Stücke grundsätzlich als Denkspiele, als ambivalent im Sinne des Spielbegriffs erscheinen lässt.“¹⁴¹¹

Roloff weist in Bezug auf Sartres Werk damit nicht nur auf eine sartresche Theatralität und Inszenierung, sondern auch auf Komponenten der Komödie hin, wie Ironie, Parodie und

¹⁴⁰⁹ Vgl., ebd.: „[Remenda(d)o:] Empieza! Que hablen las cartas! ¿Quién soy yo?“

¹⁴¹⁰ Vgl. Roloff, Volker; Lommel, Michael: *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008.

¹⁴¹¹ Ebd., S. 81f.

Rollenspiel, welche im Film *Carmen* (1943) im Rahmen der opernhafte[n] Theatralität¹⁴¹² zweifellos anzutreffen sind. Zudem kann im Vergleich mit Sartres literaturimmanenten und nicht-festgelegten „Regeln des Spiels“¹⁴¹³ des Bewusstseins, die bereits genannte Identitätskrise der Filmfigur Niní bzw. jene Doppelrollen als eine Art sartresches Bewusstseinspiel angesehen werden, das „auf der Dialektik von Ich und Nicht-Ich“¹⁴¹⁴ bzw. auf jener „Existenz des Anderen“¹⁴¹⁵ beruht, die wiederum für Sartre als Voraussetzung für das Erlangen von Freiheit gilt. In *Carmen* (1943) wird nämlich dieselbe Dialektik ausgehandelt, wie am Beispiel von Ninís Satz „Lo soy o no lo soy!“¹⁴¹⁶ deutlich wird, zumal diese Dialektik in ihrem (Alp)Traum, d. h. auch im (Unter)Bewusstsein der Titelheldin angesetzt ist.¹⁴¹⁷ Nirgendwo sonst als in Ninís Kopf, also dort wo gerade Theatralität und Inszenierung eine Rolle spielen, fungiert Niní sozusagen als (Opern)Regisseurin.¹⁴¹⁸ Dabei stellt ihr Imaginäres lediglich einen Körper für die Verkörperung einer bonaerensen Carmen und einer sevillianischen Carmen zur Verfügung, das zeitgleich an eine *Realität* bzw. Wachwelt gekoppelt ist. So geraten bei *Amadoris Carmen* (1943), ähnlich wie bei Sartres „scénarios“, fast alle (Unter)Bewusstseins-Szenen „an einen Punkt, an dem das Absurde und Groteske der Realität auftaucht“¹⁴¹⁹, ein Umstand, der eine Tendenz zur Komödie sichtbar mache. Es wird offensichtlich, dass die Erwartungshaltung gegenüber der Opernfigur Carmen, welche auch eine zentrale Bezugsgröße für die Teilhabe des Publikums am Handlungsgeschehen ist¹⁴²⁰, durch die komikhafte Handlung der argentinischen Filmfigur Niní stufenweise gebrochen wird.

¹⁴¹² Vgl. Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2000, S. 11ff. Vgl. Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2004, S. 10: „Von Theatralität reden wir, wenn die im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung vorgenommene Inszenierung von Körperlichkeit zur Aufführung gelangt.“

¹⁴¹³ Vgl. Roloff, Volker; Lommel, Michael (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 81: „[...] für Sartre [...] [erscheint] das Spiel als Erklärungsmodus und Symbol für die Problematik der menschlichen Existenz [...]. Die Regeln des Spiels sind gleichwohl nicht festgelegt, da das Spiel [...] bei Sartre zum freien und ursprünglichen Akt des Bewusstseins gehört.“

¹⁴¹⁴ Vgl., ebd., S. 81.

¹⁴¹⁵ Vgl., ebd.

¹⁴¹⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:49:36 – 00:50:15.

¹⁴¹⁷ Das sogenannte Bewusstseinspiel ist von Sartre auch in traumhafte Parallelwelten verlegt worden, wie beispielsweise der Film *Les jeux sont faits* (1947) veranschaulicht. Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: „Das Spiel ist (nicht) aus. Zu Sartres Filmdrehbüchern *Les jeux sont faits* und *Résistance*“, in: Roloff, Volker; Lommel, Michael (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 32f.

¹⁴¹⁸ Vgl. La Salvia, Adrian: „Zwischen Klassik und Romantik – Traum – Szenen im Französischen Musiktheater“, in: Betzwieser, Thomas: *Von Gluck zu Berlioz*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2015, S. 108. Vgl. Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975 – 1985*. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009 [1980], S. 270.

¹⁴¹⁹ Vgl. Roloff, Volker; Lommel, Michael (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 82.

¹⁴²⁰ Vgl. Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp*. Akademie Verlag. Berlin 2006, S. 44.

Denn immer dann, wenn Niní glaubt, die Rolle der Carmen wieder zu beherrschen, bricht diese wieder durch eine „realitätsbezogene“ argentinische Äusserung oder Handlung von ihr ein, indes die klischeehafte intermediale Konstruktion der „Gitana“ entlarvt wird. So wird Niní beispielsweise nach ihrer „Séguidille“ Gesangs- und Tanzperformance von den Schmugglern auf die Probe gestellt und gefragt, woher sie gelernt habe, mit Kastagnetten umzugehen. Daraufhin antwortet sie, sie habe es über Briefwechsel bzw. Fernkurse gelernt. Da Remenda(d)o sie an dieser Stelle ertappt zu haben glaubt, verdeutlicht er seine Bedrohungsgeste, die von der heranzoomenden Filmkamera akzentuiert wird, sodass sich Niní hier wieder in der Not sieht, die Carmen-Rolle aufzubauen.¹⁴²¹ Das hier vorgefundene gegeneinander Auspielen von Identitäten ist ebenso ein Prinzip der Filmdrehbücher Sartres, wo „die Wandelbarkeit, Fragilität und Komplexität der eigenen Existenz“¹⁴²² in den Vordergrund rückt. In diesem Sinne ergibt sich bei *Carmen* (1943) ein dynamisches Wechselspiel zwischen vorwiegend argentinischen und andalusisch/spanischen Klischees, das sich in konzentrierter und zugespitzter Form am Beispiel der Filmfigur Niní komödienhaft manifestiert. Dieser pulshafte „On-off“-Mechanismus oder sartresches (Un)Bewusstseinspiel bildet die Hauptgrundlage von *Amadoris Carmen* (1943) und allgemein der sogenannten „Culture-Clash-Komödie“¹⁴²³. An sich zieht die Oper bereits ihre Ausdruckskraft aus einem Culture-Clash-Konstrukt, wobei dieses Konstrukt im Film komplexer wird, sobald die argentinische Komponente hinzukommt. So entsteht eine vielschichtige opernhafte Culture-Clash-Komödie, die mit mindestens drei soziokulturellen Faktoren spielt: dem exotisch Orientalischen, dem andalusisch Spanischen, sowie dem (sub)urbanen Argentinischen.¹⁴²⁴ Um für das Komödienhafte des Films allerdings empfänglich sein zu können, wird zumindest vorausgesetzt, mit der argentinischen und/oder spanischen Kultur vertraut zu sein – nur so können die spezifischen kulturellen Unterschiede und die daraus resultierenden Missverständnisse bzw. die sprachbedingte Komik bemerkt werden. In diesem Sinne argumentiert auch der deutsche Medienwissenschaftler Martin Nies, indem er attestiert, dass der Erfolg der Culture-Clash-Komödie von einer „präsupponierte[n] Referenzbeziehung der

¹⁴²¹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:48:57 - 00:49:07.

¹⁴²² Vgl. Roloff, Volker; Lommel, Michael (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 84.

¹⁴²³ Vgl. Nies, Martin: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*. SKMS | Printreihe – Schüren Verlag. Marburg 2015.

¹⁴²⁴ Hierbei soll daran erinnert werden, dass neben der italienischen Kultur, die über die Gesangspassagen abgerufen wird, selbstverständlich auch die französische Kultur, sei es auf der narrativen und ferner auf der musikalischen Ebene, zum Ausdruck kommt. Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen*. Argentinien: Argentina Sono Film, 1943.

Filme auf die Realität¹⁴²⁵ bedingt sei, ohne die die „komödiantisch funktionalisierten Merkmale in ihrem Anspielungscharakter auf ‚kulturelle Eigenheiten‘ nicht verstehbar“¹⁴²⁶ wären:

„Die Figurenkonzeptionen [...] ist [...] die Unterscheidung zwischen erstens Menschen mit einer kulturellen Zugehörigkeit („autochthone [...]“ [Argentinier*innen]) und zweitens solchen mit dem identitären Selbstverständnis einer kulturellen Mehrfachzugehörigkeit [...] konstitutiv. Sie [die Figuren] fungieren dabei mit ihren stereotypen, in der kulturellen Perzeption präfigurierten Merkmalszuschreibungen als identifikatorische Repräsentationen der jeweiligen Kulturen und die filmisch dargestellten Welten als humoristisch verzerrte Modelle der sozialen Wirklichkeit.“¹⁴²⁷

Marshall bediente sich deutlich an einer argentinischen „sozialen Wirklichkeit“¹⁴²⁸, mittels der sie ihre Radio- und Filmrollen Cándida und Catita¹⁴²⁹ entwickeln und perfektionieren konnte. Ihre Carmen-Interpretation ist sichtlich an diese zwei Radiofiguren angelehnt, der sie so, besonders vor diesem *wirklichen* opernhafte Hintergrund, eine „komische“ Lebendigkeit verleihen sollte. Dabei fungierte die von Amadori filmisch dargestellte Opernwelt, welche die Filmfigur Niní während ihres (Alp)Traums umgibt, in der Tat als humoristisch verzerrtes Modell der sozialen Wirklichkeit. Obgleich Marshall mit „comic performance“¹⁴³⁰ vertraut war soll die Rollen-Interpretation der Carmen zu ihren größten Herausforderungen gezählt haben¹⁴³¹, die unabhängig von den Radioerfolgen zu funktionieren hatte.¹⁴³² Hinzu kommt, dass die Rolle der Carmen schon damals mit sehr hohen Erwartungen verknüpft war. Amadori hat jedenfalls deutlich gemacht, dass diese Oper Bizets zum gängigen Repertoire der Stadt Buenos Aires

¹⁴²⁵ Vgl. Nies, Martin: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*. SKMS | Printreihe – Schüren Verlag. Marburg 2015, S. 66f.

¹⁴²⁶ Vgl., ebd.

¹⁴²⁷ Ebd.

¹⁴²⁸ Vgl., ebd., S. 66.

¹⁴²⁹ Vgl. Poblete, Juan; Suárez, Juana: *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 74f.: „[...] Cándida temporarily rebels against what is expected from the various stereotypes that the character caricaturizes: the mother, the caregiver and the uncouth Galician, for example. And this rebellion is not achieved within the role assigned by the narrative frame – at least not completely – but in Niní Marshall’s comic performance.“

¹⁴³⁰ Ebd., S. 74f.

¹⁴³¹ Vgl. O.V.: „Nini en ‘Carmen’“, in : *Film* (01.10.1943), S. 7: „Se dice que Niní supera, en esta creación, a todo lo que ha interpretado hasta ahora.“

¹⁴³² Vgl. Couret, Nilo: *Mock Classicism: Latin American Film Comedy, 1930 - 1960*. University of California Press. Oakland 2018, S. 85: „[...] her film roles provided the opportunities to represent other characters, either through self-reflexive narratives such as her studio debut *Hay que educar a Niní* [...], or through a framing narrative, such as her portrayal of Carmen in an extended dream sequence in the later *Carmen* (Luis César Amadori, 1943). Her first film ‚role‘ that was not a direct incarnation of a radio characterization occurs in *Hay que educar a Niní*.“

gehörte. Wie beehrt die Rolle der Carmen im damaligen Buenos Aires gewesen sein muss, verdeutlicht das Verhalten der Opernsängerin Mancinelli, die Amadori als Operndiva inszenierte. Besonders durch die ihr designierte Opernrolle der Carmen, meint sie sich gegenüber anderen (beispielsweise Niní) unmissverständlich herablassend aufspielen zu müssen – Amadori hat neben der komödiantischen Überzeichnung des Diva-Daseins auch andere Filmfiguren komikhaft ausgearbeitet. Amadori parodierte grundsätzlich die vollständige Oper *Carmen* (1875), wobei der daraus resultierende Humor eben nicht zu verwechseln ist mit dem Humor, welcher für die „Opéra-Comique“ typisch war.

Aus dem Blickwinkel einer kritischen Opern-Perspektive, wäre man wahrscheinlich dazu geneigt, Amadori Schwächen bei der filmischen Umsetzung bzw. Übersetzung der *Carmen* (1875) vorzuwerfen, da er seiner *Carmen*-Version de facto jegliche Opern-Tragik austrieb. Überdies wäre man dazu verführt zu glauben, Amadori habe den Begriff „Opéra-Comique“ missverstanden und habe deshalb einen reinen Komödien-Musikfilm „Comedia con música“¹⁴³³ mit dem Titel *Carmen* gedreht. Aber durch Amadoris lebenslange Treue zum „Teatro de Revistas“, durch die filmische Phase, die er in Kooperation mit dem Komödienstar Marshall durchwanderte, und darüber, dass er als „director de los grandes éxitos“¹⁴³⁴ seinem Komödienstil mittlerweile vertraute, wird ein argentinischer Filmregisseur sichtbar, der einen an die argentinische Kultur angelehnten Humor vertrat. Amadori erzeugt beispielsweise Humor über die Begegnungen der Figuren Carmen (Niní) und Remenda(d)o, so wie Bizet es ihm gezeigt hat, allerdings findet dieser in seinem Film nicht unter den gleichen komödiantischen Prämissen der französischen „Opéra-Comique“ statt, auf die der Komponist szenisch und musikalisch großen Wert gelegt hatte.¹⁴³⁵ Um seinen eigenen Stil auszuführen, hat Amadori nicht nur auf die Opernrolle Dancario verzichtet, sondern Remenda(d)o als Schlüsselfigur eingeführt, der hier als Beschützer und Bewahrer der „raza calé“ fungiert. Seine klischeehaften Charakterzüge, die er als „contrabandista“ und Anführer der andalusischen Schmuggler zugeschrieben bekommt, die von Gefährlichkeit und Schrecken gezeichnet sind, wirken sich, im Gegensatz zur Oper, gegen Niní aus, die ihm unter Druck zu überzeugen versucht, die *echte* „Carmen de Triana“ zu sein. Amadoris Humor basiert hier also auf einer Komponente, die mit Angst und Anspannung zusammenhängt, während er sich von der

¹⁴³³ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *El Herald* (03.11.1943), S. 203.

¹⁴³⁴ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 7.

¹⁴³⁵ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 305.

„Opéra-Comique“ distanziert. Zudem entsteht hier eine von der Oper abweichende Figuren-Konstellation, wodurch mit der traditionellen Umsetzung gebrochen wird. Im Vergleich mit den Stellen, an denen die Oper die leidenschaftliche Verführungskunst der Titelheldin Carmen über Arien, mit einer Mischung aus Ironie und Ernsthaftigkeit, exponiert, erscheint bei Amadori eine Filmfigur, welche sich die Rolle der Carmen wie ein Kostüm überzieht, indes die Arien von ihr parodistisch auf Pseudoitalienisch evoziert werden. So erscheint auch hier eine Komik, die sich vor allem durch den Bruch mit der Opernfigur ausdrückt.¹⁴³⁶ Selbst die tragischen Züge der Oper, die sich durch die emotionale Bindung zwischen Don José und Carmen entfalten, werden in Amadoris Film parodiert, sodass hier auf der ganzen Ebene eine parodisierende Systemerwähnung zu identifizieren ist.

Vermutlich verliert dieser Film für viele europäischen Zuschauer*innen des 20. und 21. Jahrhunderts dort an Ausdruckskraft, wo die italienische Bühnenversion der Oper *Carmen* (1875) zugunsten einer *realistischen* Darstellung des argentinischen Opernwesens vorgezogen wird. Es ist denkbar, dass Amadori sich nicht in die Lage der europäischen Zuschauer*innen des 20. Jahrhunderts versetzt hatte, da er ja ohnehin eine „Comedia Musical“ für ein argentinisches Publikum produzieren wollte. Welche Wirkung sein Film auf Europäer*innen hat, konnte bislang nicht oder nicht ausreichend überprüft werden, zumal fest steht, dass der Film in Europa kaum rezipiert wurde. Die Einstellung der Europäer*innen gegenüber der *Carmen* (1943), die sich wahrscheinlich erst ab 1955 durch Amadoris spanisches Exil offenbaren konnte, dürfte allerdings kritisch ausgefallen sein. Denn bereits seit 1934 hatte sich in Europa eine Meinung über den französischen Gattungstyp breit gemacht, über den selbst Bekker die Aussage machte „dass er [französische Gattungstyp] [...] eine Übertragung in fremde Sprachen und auf fremdsprachige Bühnen nicht zulässt ohne Entstellung und Vergrößerung.“¹⁴³⁷ Ferner behauptet Bekker, Bizets Oper sei das „Meisterwerk der französischen Lyrique“ und könne nicht übertragen werden:

„Hier ist etwas in Wahrheit Unübertragbares das Wesentliche: der Zauber der Sprache [...]. [...] Es gibt andere [Werke], die sich so tief in ihre ursprungsgebende Kraft versenken, dass die Sprache sie fest umhüllt, und den richtigen Klang erst auftönen lässt aus dieser sprachlichen Verbundenheit. Dieses sind die Werke der nationalen Begrenztheit. Jedes Kulturvolk hat sie hervorgebracht. Ihre Umpflanzung in andere Boden führt fast immer zu Missverständnissen.

¹⁴³⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:26:31 - 00:27:58. Vgl., ebd., 00:45:28 - 00:48:02.

¹⁴³⁷ Vgl. Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag, Zürich 1983 [1934], S. 129f.

Auch der französischen lyrischen Oper ist es so ergangen [...]. In und aus dieser Zeit entstand das [...] überragende Meisterwerk der französischen Lyrique: ‚Carmen‘. [...] Das Werk ist da, in dem alle Grundeigenschaften der Lyrique zu höchstmöglicher Intensität gesteigert sind [...].“¹⁴³⁸

Dagegen ließe sich argumentieren, dass gerade durch intertextuelle und intermediale Verfahren, sowie durch das mediale Aufziehen von (alp)traumartigen Zuständen, neue ästhetische Modelle respektive medialer Systemerwähnung aufstellen lassen und insofern nicht von einer „Entstellung“ oder „Vergrößerung“ die Rede sein kann. Dass vor allem Franzosen bzw. Französinnen es nicht wohlwollend hinnehmen würden, eine parodistisch angelegte mediale Übersetzung eines ihnen ins nationale Bewusstsein gerückten Opernstoffs¹⁴³⁹ zu rezipieren, ist anzunehmen, zumal selbst Sartres Drehbücher und ihr inhärenter Stil aus Ironie, Paradoxie und Komik nicht mit Begeisterung empfangen wurden. Die europäische Haltung hat sich im Laufe der Zeit selbst gegenüber Sartres Drehbüchern nicht auffallend verändert und legt ansatzweise die europäische Reserviertheit¹⁴⁴⁰ offen. Bisher konnte keine oder zumindest keine umfangreiche europäische filmwissenschaftliche Analyse zu *Carmen* (1943) identifiziert werden, obwohl hier zum ersten Mal eine deterritorialisierte Carmen zum Vorschein kommt, und mit opernbezogenen Konventionen gebrochen wurde. Dass der *Carmen*-Mythos in den Kopf einer Argentinierin verlegt wurde und dort dekonstruiert wird, muss für die damaligen Verhältnisse undenkbar gewesen sein. Der Film zeigt einen ersten freien intermedialen Umgang mit der Oper, dessen leichte Toposverschiebung als Vorzeichen für Otto Premingers *Carmen Jones* (1954)¹⁴⁴¹ gelesen werden kann. Vor diesem Hintergrund gilt Amadoris argentinische Filmversion des Carmenstoffs als bahnbrechend und höchst originell. Die Tatsache, dass *Carmen* (1943) ausschließlich in Argentinien einen überwältigenden Erfolg einfuhr, unterstreicht die zuvor gemachte Beobachtung einer noch reservierten bzw. traditionellen europäischen Rezeption der Oper *Carmen* (1875). Die europäischen und US-amerikanischen Zeitgenossen Amadoris werden auf diese erste

¹⁴³⁸ Ebd.

¹⁴³⁹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 125.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Roloff, Volker: „Le Scénario Freud“, in: Roloff, Volker; Lommel, Michael (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 80.

¹⁴⁴¹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 147: „[...] Otto Preminger [adaptierte] Oscar Hammersteins Musicalbearbeitung *Carmen Jones* von 1943 für die Leinwand [...] (USA 1954) [...].“

ungehemmte intermediale Herangehensweise an den Opernstoff nicht vorbereitet gewesen sein. Immerhin konnte nachgewiesen werden, dass der Film außerhalb der argentinischen Grenzen in México 1945¹⁴⁴², den USA (vermutlich um 1945)¹⁴⁴³ und Spanien¹⁴⁴⁴ um 1945 vorgestellt wurde – der Erfolg blieb allerdings aus.

Vor dem Hintergrund der zunehmenden Deterritorialisierung der Carmen-Figur, gefördert durch moderne mediale Umsetzungen, wirkt es umso erstaunlicher, dass Bekker der Oper *Carmen* (1875) nationale Begrenztheit attribuierte.¹⁴⁴⁵ In Anbetracht von Amadoris *Carmen*-Version, ist davon auszugehen, dass er mit Bekker nicht einer Meinung gewesen sein dürfte. Dass *Carmen* (1875) „den richtigen Klang [...] aufhören lässt aus [...] [einer] sprachlichen Verbundenheit“¹⁴⁴⁶ heraus, kann im Rahmen von Deterritorialisierung bzw. Hybridisierung keine Rolle mehr spielen. Amadori ist jedenfalls einer der wenigen Filmregisseure, wenn nicht sogar der Erste, welcher den Libretto-Text der *Carmen* (1875) in einer anderen Sprache als Französisch singen ließ – andere Ausnahmen sind Premingers *Carmen Jones* (1954) und Dornford-Mays *U-Carmen eKhayelitscha* (2005).¹⁴⁴⁷ Darüber hinaus zählt Amadori bis heute zu den wenigen Filmregisseuren, die Gesangspassagen der Oper auf Italienisch verewigt haben.¹⁴⁴⁸ Aus europäischer Perspektive kann die filmische „Umpflanzung“¹⁴⁴⁹ durchaus zu Konfusionen bezüglich der Sprachauswahl führen, wenn an einer traditionellen und französischgebundenen Vorstellung festgehalten wird. Doch da Amadori in Argentinien mit seiner *Carmen* (1943) einen bis dahin noch nicht gekannten Erfolg erlebte, kann hier wohl kaum von einer Konfusion gesprochen werden.¹⁴⁵⁰

¹⁴⁴² Vgl. Lusnich, Ana Laura; Aisemberg, Alicia; Cuarterolo, Andrea (Hrsg.): *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires 2017, S. 375.

¹⁴⁴³ Vgl. España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993, S. 46.

¹⁴⁴⁴ Vgl. Elena, Alberto: „Difusión y circulación del cine argentino en España“, in: Jarne, Ricardo Ramón; Galán, Diego; Onaindia, José Miguel (Hrsg.): *Imágenes compartidas: Cine Argentino – Cine Español*. CCEBA. Buenos Aires 2011, S. 34.

¹⁴⁴⁵ Vgl. Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934], S. 129f.

¹⁴⁴⁶ Vgl., ebd.

¹⁴⁴⁷ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 144f.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008, S. 66f. Vgl. Sanzogno, Nino: *Carmen*. Italien: RAI Radiotelevisione Italiana, 1956. Vgl. Bezos, Jeff: *IMDb. Carmen* (Stand: 1990 - 2021) https://www.imdb.com/title/tt2362168/?ref_=ttfc_fc_tt. [11.08.2021].

¹⁴⁴⁹ Vgl. Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934], S. 129f.

¹⁴⁵⁰ Vgl. España, Claudio: *Luis César Amadori*. Centro Editor de América Latina S. A. Buenos Aires 1993, S. 34f.

Amadoris Vorliebe für das Melodrama¹⁴⁵¹ kommt auch in *Carmen* (1943) zum Vorschein, beispielsweise bei der Begegnung zwischen Don José und Micaëla.¹⁴⁵² Immer dann, wenn Niní nicht anwesend ist oder nicht im Fokus steht, lässt Amadori das Melodrama unzögerlich hervortreten. D. h. immer dann wenn Sevilla und seine andalusische Atmosphäre in Abwesenheit von Niní dargestellt wird, verlässt der Humor für einen Augenblick die Handlung. Die Parodie des Spanischen, Andalusischen oder Orientalischen kommt allerdings dann wieder zum Ausdruck, sobald die Marshall auf der Leinwand zu sehen ist bzw. die Bühne betritt. Der vielleicht radikalste Wechsel von Melodrama zu Komik ergibt sich als Don José's Arie „La fleur que tu m'avais jetée“ von Niní mit folgender Frage unterbrochen wird „diga, me la piensa cantar toda?“¹⁴⁵³ Marshall vertrieb das Melodrama mit ihrer Komik, zumal sie häufig einen aufmüpfigen und energischen Frauentyp verkörperte, der mit dem klischeehaften Bild einer folgsamen, frommen Frau brach:¹⁴⁵⁴

„Female roles, as configured in Niní Marshall's movies, adhere, in principle, to the rigid stereotyping of classical narrative, which opposes ‚good girls‘ (virginal, discrete, passive, and dominated) to transgressive women.“¹⁴⁵⁵

Amadori war gewillt einerseits eine geschlossene fiktive Welt bzw. die (Alp)Traumsequenz mit theatralen Mitteln, wie Kostüm, Bühnenbild und Slapstick, zu erschaffen, doch andererseits hegte er den Anspruch, eine realistische sevillianische Atmosphäre des 19. Jahrhunderts zu etablieren. Für die Darstellung eines solchen Realismus standen ihm allerdings fast nur argentinische Schauspieler*innen zur Verfügung. An der daraus folgenden sprachlichen Herausforderung konnte Amadori nur scheitern, da sein Film mit viel Dialog ausgestattet und gleichzeitig auf den „dialecto andaluz“ bzw. diesem „couleur“ der spanischen Sprache für eine halbwegs realistische Darstellung angewiesen war. Es blieb den argentinischen Schauspieler*innen also nichts anderes übrig, als den „dialecto andaluz“ zu imitieren, womit sie aber nicht in gewollter *realistischer* Weise überzeugen konnten. Denn die Darsteller*innen entpuppen sich trotz ihrer schauspielerischen Fertigkeiten, ihrer andalusisch anmutenden Kostüme und der Ortsangabe Sevilla, als Porteños – ihre Aussprache unterscheidet sich

¹⁴⁵¹ Vgl., ebd., S. 34.

¹⁴⁵² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:34:50 - 00:36:31.

¹⁴⁵³ Vgl., ebd., 01:04:54 - 01:05:34.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 79.

¹⁴⁵⁵ Vgl., ebd.

deutlich von derjenigen der Spanier*innen, durch die Lautschrift [jo] für „Yo“, an Stelle vom spanischen [jo]. Das mühsam aufgebaute andalusische Ambiente drohte daher ständig in sich zusammenzubrechen. Da sich neben den anderen Darsteller*innen auch der Hauptdarsteller des Don José in der Hinsicht schwer tat¹⁴⁵⁶, gingen die realistischen Bestrebungen Amadoris nicht auf. Umso mehr konnte sich Marshall durch ihre pikareske Parodie des Andalusischen vor diesem fraglichen spanischen Hintergrund besonders gut abheben. Durch das ungenaue Nachahmen des andalusischen Dialektes bekommen die Figuren, die sich um eine realistische Umsetzung bemühen, etwas Merkwürdiges und undefinierbares, das sich keiner Epoche und keinem Land zuordnen lässt. Bizet hingegen konnte mit seiner französischen Oper *Carmen* (1875) dieses Problem der Sprache umgehen, weil er lediglich ein spanisches Kolorit erzeugt hat, das auch ohne die spanische Sprache auskommen konnte. Er bediente sich ausschließlich an der südspanischen Kultur, wonach seine Musikkennnisse und besonders sein Instinkt dafür sorgten, dass er Eigenständiges entwickelte.¹⁴⁵⁷

Auffallend ist, dass sich Amadoris filmische Auseinandersetzung mit der französischen Kultur dennoch fortsetzte, wie die Filmbeispiele *Madame Sans-Gêne* (1945) oder *Mosquita Muerta* (1946) nahe legen.¹⁴⁵⁸ Zudem produzierte er weiterhin Filme, welche die Oper explizit thematisierten. So sind beispielsweise in seinem bekanntesten argentinischen Film-Melodrama *Dios se lo pague* (1948), gleich zwei Ouvertüren aus Wagners Opern zu vernehmen: *Tannenhäuser* (1845)¹⁴⁵⁹ und *Lohengrin* (1850)¹⁴⁶⁰. In jenem Film wird die Oper in Zusammenhang gebracht mit Prunk und Galanterie¹⁴⁶¹, Eigenschaften, die zunehmend mit dem „populismo de Perón“¹⁴⁶² und dem „Eva-Peron Style“¹⁴⁶³ in Verbindung gebracht wurden und welche Amadoris Filme besonders modellierten. Mit der Einführung von Wagners Opernmusik und der filmimmanenten Zusammenfassung des *Tannenhäuser*- und *Lohengrin*-Inhalts¹⁴⁶⁴, verknüpfte Amadori diese Operninhalte nicht nur mit der Filmhandlung – die Oper

¹⁴⁵⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:34:50 - 00:36:31.

¹⁴⁵⁷ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 306.

¹⁴⁵⁸ wird die „Französische Revolution“ in Szene gesetzt. Selbst die historische Figur Napoléon wird eingeführt. Neben Amadoris Verfilmung von Victorien Sardous Theaterstück *Madam Sans-Gêne* (1893) existiert die gleichnamige Oper von Umberto Giordano, die in New York 1915 aufgeführt wurde.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Amadori, *Dios se lo pague*, 1948, 00:34:17 - 00:39:09.

¹⁴⁶⁰ Vgl., ebd., 00:40:10 - 00:43:00.

¹⁴⁶¹ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 133.

¹⁴⁶² Vgl., ebd., S. 121.

¹⁴⁶³ Vgl., ebd., S. 121f.

¹⁴⁶⁴ Vgl. Amadori, *Dios se lo pague*, 1948, 00:37:15 - 00:37:32.: „Tanhauser [sic!], el caballero peregrino pasa impensadamente cerca de la bella desconocida en Venusberg. Pierde la palabra ante la contemplación de su

treibt eine liebeliche Annäherung der zwei Filmfiguren an – sondern auch mit Peróns mittlerweile etablierter Politik. Auch in diesem Film von 1948 offenbart sich die faschistoide Neigung der argentinischen Politik. Dessen ungeachtet, dass Amadoris Filme häufig auf diese umstrittene Zeit hinweisen, machte er auf seine Opernkenntnisse aufmerksam, derweil er offen legen wollte, wie zeitgemäß und erfahren die argentinische „klassische“ Musikszene seiner Zeit war.¹⁴⁶⁵ Damit konsolidierte er seinen Ruf als Opern- und Theaterspezialist innerhalb des argentinischen Filmgeschäfts.

09.3.1 Lateinamerikanische Parodien der *Carmen*

Obgleich die Oper *Carmen* (1875) eine der am häufigsten zitierten Opern im lateinamerikanischen Filmbereich ist, verrät uns der zeitliche Abstand bei dem die nächste Filmproduktion in Anlehnung an diese Oper entstand, wie ungewöhnlich ein solches Opern-Film-Unterfangen im lateinamerikanischen Raum ist. Erst 1978, d. h. 35 Jahre nach Amadoris *Carmen* (1943), mochte sich in Lateinamerika ein weiterer Filmregisseur mit der Oper *Carmen* (1875) auseinandersetzen: der Venezolaner Román Chalbaud. Doch im Gegensatz zu Amadori, hatte er nicht die Ambition, die Oper mit ironischen oder parodistischen Elementen zu dekonstruieren. Chalbaud entschied sich vorsätzlich dazu das tragische Element der Oper herauszuarbeiten. *Carmen la que contaba 16 años* (1978) greift zwar die berühmte Geschichte der „Gitana“ Carmen grob auf, wobei Chalbaud sie ebenfalls nach Lateinamerika verlegt, nämlich nach Venezuela. Aus dem europäischen Blickwinkel betrachtet, verlieh Venezuela dem Schauplatz ein typisches, exotisches Kolorit. Dabei verlieren unmittelbar vor der lateinamerikanischen und exotisch anmutenden Kulisse einige der venezolanischen Figuren, im speziellen die Figur Carmen, ihre, ihr im Normalfall zugeschriebene, exotisch konnotierte Alterität. Die Carmen ist hier einer Venezolanerin unter vielen und nicht wie in der Oper oder in der Novelle eine orientalische Fremde inmitten der südspanischen Kultur. Da die Carmen von Chalbaud in der fiktiven lateinamerikanischen Welt letztlich eine Lateinamerikanerin ist – zumindest gibt es keinen Hinweis darauf, dass sie es nicht wäre – sind die Alteritäts-Merkmale

belleza, aleja los espíritus de las tinieblas que la rodean con sus sórdidos maleficios y cambia su camino sin pena ni remordimiento.” Vgl. Amadori, *Dios se lo pague*, 1948, 00:42:09 - 00:42:26.: „Lohengrin llega de las nubes en un bajel tirado por un cisne blanco. Pone sus espadas a los pies de la bellísima Elsa, de los cabellos de oro. Le ofrece su brazo y su amor a condición de que jamás le pregunte, quién es, ni de dónde viene.”

¹⁴⁶⁵ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 69 und 71f.

der „exotischen“ orientalischen Frau nicht so einfach hervorzuheben. Gerade jenes exotische Element, welches in der europäischen Rezeption für Aufsehen sorgte, kann hier nicht gut bedient werden. Angesichts dessen stellt sich die Frage wie Chalbaud gedachte ihre Andersheit zu konstruieren? Es fällt auf, dass ihre Alterität in diesem Film auf der Grundlage ihres (kapriziösen) Charakters, ihrer Verführungskunst, Unberechenbarkeit so wie Gedankenlosigkeit und vor allem in Bezug auf ihr junges Alter – sie soll hier 16 Jahre alt sein – konstruiert erscheint. So konnte von dem europäisch geprägten orientalischen Exotismus etwas abgesehen werden. Diese venezolanische Version bedient jedenfalls nicht in der gleichen Weise das Mysteriöse, Begehrliche und Unberechenbare der orientalisches anmutenden Carmen-Figur der Novelle oder der Oper.

Chalbauds Filmbeitrag in Anlehnung an die Oper *Carmen* (1875) präsentiert neben der hauptsächlich fokussierten Tragik auch eine parodisierende Systemerwähnung. Diese ist deshalb hier signifikant herauszustellen, da Chalbauds Beitrag bereits zwei argentinische *Carmen*-Versionen vorausgingen, die eine herausstechende Parodie der Oper bzw. der Novelle aufweisen. Zudem hat Paranaguá den Regisseur Chalbaud als „Dramaturgo“ bezeichnet, der die Klassiker in der Tradition des Sainetes, des Kostumbrismus und des Pikaresken kennen würde, um im Anschluss auf seine *Carmen*-Version hinzuweisen. So entsteht der Eindruck, Chalbaud hätte sich mit seinem *Carmen*-Beitrag dem kulturellen Kontext Argentiniens anpassen und an dessen „teatro musical“ bzw. filmischen Opern-Parodien anknüpfen wollen:

„El mundo de [Román] Chalbaud, cada vez más anclado en los barrios populares, gana mayor universalidad: el dramaturgo conoce sus clásicos, en particular los hispánicos, con la tradición del sainete, el costumbrismo y la picaresca, sin olvidar el teatro musical (en clave paródica, filma una Carmen, la que contaba 16 años en Venezuela, 1978).“¹⁴⁶⁶

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass auch der mexikanische Film *Caminos de Guanajuato* (1955) des Regisseurs Rafael Baledón einen deutlichen parodistischen Umgang mit der Oper *Carmen* (1875) darlegt. Hier wird Bizets *Carmen* (1875) im Rahmen eines Musikwettbewerbs¹⁴⁶⁷ zu einer (Lach)Nummer stilisiert: Im Rahmen eines fiktiven

¹⁴⁶⁶ Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 204.

¹⁴⁶⁷ Luchino Visconti thematisiert bereits in seinem Filmerstling *Ossessione* (1943) einen Gesangswettbewerb, der mit einem Opernzitat aus *Carmen* (1875) eingeführt wird. Doch während mit Hilfe der französischen Oper der Musikwettbewerb lediglich eingeführt wird, erhält die Arie aus *La traviata* (1853) eine inhaltlich wichtigere

Musikwettbewerbs ist ein Ausschnitt der Opernarie „Chansons du Toréro“ bzw. „Votre Toast“ (2. Akt / 2. Auftritt) zu vernehmen. Ihre Parodierung wird hier umso offensichtlicher, da sie neben anderen mexikanischen Musiknummern zur Schau gestellt wird. So rückt die Musik Bizets unweigerlich in einen in Szene gesetzten Vergleich und schneidet dort als die Schwächere auf der Ebene der Diegese ab. Der Opernausschnitt, inszeniert als (Lach)Nummer, kann sich vor der mexikanischen Volksmusik nicht behaupten. Bezeichnend ist auch hier die Auswahl der Sprache Spanisch, mit der die Opernnummer vorgestellt wird, welche schließlich neben der Parodie auch auf der semiotischen Ebene eine Übersetzung erfährt. Ersichtlich wird, dass der Filmregisseur darum bemüht war, einen an der Realität nahen mexikanischen Musikwettbewerb zu vermitteln. Darüber hinaus suggeriert diese Filmsequenz, dass die mexikanischen Sänger*innen mit der französischen Sprache nicht vertraut waren, um *Carmen* (1875) im Original gesanglich darstellen zu können – diese zu parodieren liegt deshalb nahe. Diese Filmbeispiele machen deutlich, in welcher Weise das französische Meisterwerk im 20. Jahrhundert im lateinamerikanischen Raum über das Medium Film verarbeitet und rezipiert wurde – die Indienstnahme einer (humorvollen) Parodie sticht anschaulich hervor.

09.3.2 Humor fördert Widerstand

Vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass die Oper *Carmen* (1875) im lateinamerikanischen Film vorwiegend Verbreitung über eine parodisierende Systemerwähnung gefunden hat. Es scheint fast so, als würde keine Repräsentation der Oper *Carmen* (1875) im lateinamerikanischen Filmraum anders funktionieren als über das Hinzuziehen von Ironie, Parodie oder Satire. In diesem Rahmen sticht Amadoris *Carmen*-Parodie als die erfolgreichste und komplexeste hervor.

Die dichte argentinische Unterhaltungsszene in Buenos Aires hatte für Ironie und Parodie von bekannten Opernarien bereits im Vorfeld gesorgt. Es herrscht innerhalb des kulturhistorischen Diskurses in Argentinien allerdings keine Einigkeit darüber, wer für diesen spezifischen humorvollen Umgang mit Opern verantwortlich gemacht werden kann. Die in Argentinien über die Landeshauptstadt hinaus bekannte und als seriös geltende Zeitung *La*

Bedeutung, da sie die Verzweiflung der sich unglücklich Liebenden offenbart. Vgl. Andreotti, Marco: „Violetta violata: Visconti, Pasolini, Bellocchio“, in: Vincent, Delphine (Hrsg.): *Verdi on screen*. Editions L'Age d'Homme. Lausanne Suisse 2015, S. 85f. Vgl. Schifano, Laurence: *Luchino Visconti: Fürst des Films*. Casimir Katz Verlag. Gernsbach 1988, S. 202f.

Nación, die seit 1870 in Umlauf kam und noch ist, berichtet am 19. Juni 1922 von der Unterhaltungskunst der Französin Mme Rasimi, die unter dem Motto „V'la Paris“ in Buenos Aires einen Triumph feiere. Ferner heißt es im Artikel, dass sich im “conjunto de cuadros de escenografía vistosa y atrayente”¹⁴⁶⁸ auch eine Parodie der Oper *Carmen* (1875) befand: „[...] a la parodia de una representación de ‘Carmen’, por los hermanos Isola, directores de la Opera Comique de París [...]“¹⁴⁶⁹ Zeitgenössische argentinische Forschungsarbeiten werfen zunehmend einen kritischen Blick auf die „gran espectáculos“ der Mme. Rasimi und sind darum bemüht den ironischen, satirischen und parodistischen Stil nicht ihr, sondern den Argentinern zuzuschreiben.¹⁴⁷⁰

Ob sich dieses Phänomen einer flächendeckenden Parodie aufgrund von kolonialen bzw. postkolonialen traumatischen Erlebnissen erklären lässt, in dem Sinne, dass das Greifen nach Parodie einem Reflex gleichkommt, um Fremdherrschaftssystemen auszuweichen, sei zunächst dahingestellt. Außer Frage steht, dass Lateinamerika Traumata, beispielsweise durch die spanische Kolonialherrschaft, erlitten hat. In den ersten literarischen Versuchen Argentiniens während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Autoren mit der kontroversen Bezeichnung „escritores románticos“¹⁴⁷¹ identifiziert werden, ist bereits zu erkennen, dass sie sich von einer Fremdbestimmung mit Hilfe der Komik losschreiben wollten: „buscaban la independencia linguistica.“¹⁴⁷² Da aber Europas kulturelle Fremdzuschreibung nicht nachließ und tiefgreifende Verletzungen hinzufügte¹⁴⁷³, die sich identitätsdestabilisierend auswirkten, liegt es nahe, dass auf der lateinamerikanischen künstlerischen Ebene weiterhin für eine Distanz zu diesem Erlebten gesorgt wird¹⁴⁷⁴, welche in der Kunst durch Parodie und Humor durchaus erreicht werden kann:

¹⁴⁶⁸ Vgl. O. V.: „Teatros y Conciertos. La nueva revista ‚V'la Paris‘ alcanza gran éxito en la Opera“, in: *La Nación* (19.06.1922).

¹⁴⁶⁹ Vgl., ebd.

¹⁴⁷⁰ Vgl. Zylberman, Dana: „Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930.“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 56.

¹⁴⁷¹ Vgl. Carricaburo, Norma: *El Voseo en la Literatura Gauchesca. La poesía gauchesca*. Arco/Libros. Madrid 1999, S. 114.

¹⁴⁷² Vgl., ebd.

¹⁴⁷³ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 24 und 25.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Dolle, Verena: „Trauma, conquista y colonia“, in: Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin/Boston 2020, S. 109f.: „Todos los estudios coinciden en la observación de que los productos culturales desempeñan un papel central en la articulación, gestión y superación de un trauma tanto individual como colectivo [...]“

„[Productos culturales] pueden servir de válvula de escape, esbozar experiencias ejemplares y acontecimientos sufridos y compartidos por muchos a través de la ficción, así como expresar lo que queda silenciado, negado o no aceptado por una sociedad. Además, las obras de arte pueden reactivar (*act-out*) lo ocurrido y, a través de sus recursos artísticos, crear distanciamiento, extrañamiento, darle coherencia y sentido a lo ocurrido, eliminar la experiencia de impotencia y sustituirla por una de potencia.“¹⁴⁷⁵

Der argentinische Film zeugt jedenfalls von einer „reactuación“, d. h. eine Re-Inszenierung, bei der ein komödienthafter Umgang mit europäischen literarischen Stoffen augenfällig wird: Es scheint so, dass alles auf Europa Bezogene, das keine Leichtigkeit mitbrächte, sich als reine Konfrontation bzw. Provokation offenbaren könnte und lediglich einen buchstäblichen Culture-Clash vor Augen führen würde. So betrachtet wird die Komödie bzw. Parodie wie ein Filter eingesetzt – Del Campo hatte bereits mit *Fausto* (1866) ein parodiereiches literarisches Zeichen gesetzt¹⁴⁷⁶ – das den Konsum von tragischen bzw. dramatischen Stoffen aus Europa erträglicher bzw. leichter *verdaulich* zu machen scheint. Schließlich hat der Literatur- und Kulturwissenschaftler Juan Poblete „relief-based theories of humor“¹⁴⁷⁷ bei der Analyse von lateinamerikanischen Filmen in Betracht gezogen, bei der Humor als Energiefreisetzung verstanden wird und vor allem „relief“ mit sich bringt. Dadurch wird nicht nur jene Distanz zu zuvor außertextlichem Geschehen geschaffen, wie Dolle berichtet, sondern zu einer neuen Lektüre bzw. Verarbeitung eingeladen. Von einem „reactuar“¹⁴⁷⁸ der Oper *Carmen* (1875) kann mit Blick auf die Slapstickkomödie der Marshall in jedem Fall gesprochen werden, welche auch in diesem Opernzusammenhang zumindest in Argentinien wohlwollend angenommen wurde, wenngleich sich eine Distanz zum Inhalt bzw. zur Oper einstellt. In diesem Fall hat sich der Humor durch eine parodisierende Systemerwähnung über die Tragik und Dramatik Mérimées und Bizets hinweggesetzt. Während damals lediglich beobachtet werden konnte,

¹⁴⁷⁵ Ebd, S. 110.

¹⁴⁷⁶ Vgl. Schlickers, Sabine: *Que yo también soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007, S. 84f.: “[...] Borges apunta hacia un hecho muy importante: el *Fausto* es una de las primeras obras artísticas que revela la autonomía de la literatura [argentina] [...]”

¹⁴⁷⁷ Vgl. Poblete, Juan; Suárez, Juana: *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 3: „Relief-based theories of humor originate ‚in the nineteenth century in the work of Herbert Spencer, where laughter is explained as a release of some pent-up nervous energy‘ (Critchley 3). The most famous exponent of this mechanics or pressure-based theory is Sigmund Freud. In Freud, humor economically disposes of energy that is otherwise used in repression. The net effect for the subject is a feeling of relief.”

¹⁴⁷⁸ Vgl. Dolle, Verena: „Trauma, conquista y colonia“, in: Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin/Boston 2020, S. 110.

dass humorvolle Unterhaltungsformen beim Individuum bzw. bei den Kinobesucher*innen Zuspruch erhielten, wurde noch nicht geahnt, inwiefern Humor tiefgreifende, positive Auswirkungen auf kommende Generationen haben würde. Der französische Neurologe und Psychoanalytiker Boris Cyrulnik, der von einem Resilienz-Prozess respektive einem erlittenen Trauma überzeugt ist, hat u. a. darauf hingewiesen, dass „relatos circundantes“¹⁴⁷⁹ ebenfalls Einfluss nehmen auf die Entwicklung des menschlichen Wesens, bei dem das Serotonin-Hormon als „neuromediador“¹⁴⁸⁰ des Humors, eine prominente Rolle spiele:

„Desde el comienzo del desarrollo de un ser humano, el impacto de los acontecimientos de vida difiere según el temperamento genético (es decir, la capacidad para segregar más o menos serotonina). My pronto, las presiones del entorno modifican ese temperamento.“¹⁴⁸¹

Diese neurowissenschaftliche Perspektive möchte nahelegen, dass Humor dazu beiträgt, eine Widerstandskraft zu entwickeln, die sich von Mensch zu Mensch biologisch bzw. genetisch¹⁴⁸² übertragen lässt. In Amadoris Fall äußert sich gegenüber dem spanischen Schauplatz bzw. der ehemaligen Besatzungsmacht, der französischen Kultur, die lange kulturelle Machtansprüche in Lateinamerika hegte und deren Expansionsanspruch für Anspannungen in der Region am Río de la Plata sorgte¹⁴⁸³, sowie gegenüber der italienischen Kultur, die das Opernwesen Argentiniens fest im Griff hatte, ein deutlicher Widerstand. Ob er mit seinem filmischen Beitrag tatsächlich die Absicht verfolgte, die Resilienz der argentinischen Gesellschaft zu fördern, kann hier allerdings nicht beantwortet werden. Obschon sich viele Lateinamerikaner*innen durch den Drang nach kultureller Zugehörigkeit nicht selten freiwillig zu einer europäischen Kultur, sei es die spanische, französische oder italienische, eigenmächtig bekennen¹⁴⁸⁴, ging es Amadori offenbar darum, sich in die identitätsstiftende Filmkultur Argentiniens mit Humor einzuschreiben, bei der sich seine Titelheldin Carmen alias Niní Rodríguez nach ihrem humorvollen (Alp)Traum *ernsthaft* dafür entscheidet, eine

¹⁴⁷⁹ Vgl. Cyrulnik, Boris: „Trauma y resiliencia“, in: Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett: *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin/Boston 2020, S. 80.

¹⁴⁸⁰ Vgl., ebd.

¹⁴⁸¹ Vgl., ebd.

¹⁴⁸² Vgl. Cyrulnik, Boris: „Trauma y resiliencia“, in: Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin/Boston 2020, S. 77: „El entorno influye en la biología y la genética. La neuroimagen demuestra que un entorno tranquilizador desencadena con facilidad la resiliencia neuronal.“

¹⁴⁸³ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 28.

¹⁴⁸⁴ Vgl., ebd., S. 22f.

Argentinierin zu sein. Obgleich Amadori mit seiner *Carmen*-Parodie dazu beigetragen hat, die Neue und die Alte Welt in einem (Alp)Traum miteinander zu verbinden, hat er die argentinische Lebensweise über Ironie und Parodie von einem französischen Kulturausdruck distanziert und so „la diferencia“, wie es Spiller formuliert, hervorgehoben:

„La parodia como estrategia intercultural transforma la relación entre Viejo y Nuevo Mundo. Como forma de la repetición con distancia irónica, la parodia subraya la diferencia y no la analogía.“¹⁴⁸⁵

09.4 Film- und Figurenanalyse – (Alp)Traum einer *Carmen* argentina

Betrachtet man den Entstehungszeitpunkt von Amadoris Film *Carmen* (1943) im Rahmen der gesamten Tonfilmperiode, kann dieser Film mit Sicherheit als eine der originellsten Herangehensweisen an den *Carmen*-Stoff betrachtet werden. Die bis dahin bekanntesten und mutigsten filmischen Umsetzungen des benannten Opernstoffs stammten aus der Stummfilmzeit, aber innerhalb der Tonfilmperiode hatte sich bis 1943 noch kein filmisches Werk, das Bezug nahm auf die Oper *Carmen* (1875), in besonderer Weise hervorgetan.¹⁴⁸⁶ So betrachtet, kann Amadoris *Carmen* (1943) sogar als Auftakt für eine neue Lektüre des *Carmen*-Stoffes aufgefasst werden.

09.4.1 Identitätsstiftende Funktion am Beispiel opernhafter Alptraumbilder

*Porque me había abandonado al sueño,
pude lograr, al cabo de tantos años,
lo que antes busqué en vano.*

*Jorge Luis Borges*¹⁴⁸⁷

¹⁴⁸⁵ Vgl. Roland Spiller: „Traducir y Soñar: La creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 115.

¹⁴⁸⁶ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Musik Verlag. Mainz 2008, S. 67f.

¹⁴⁸⁷ Vgl. Borges, Jorge Luis: „El escritor argentino y la tradición“, in: Borges, Jorge Luis: *Discusión* (1932) Emecé Editores. Buenos Aires 1957, 133.

Borges hatte zwischen 1932 und 1936, also einige Jahre vor dem Erscheinen des Films *Carmen* (1943), seine ersten Essays¹⁴⁸⁸ zusammengestellt – Amadoris Filmkarriere begann 1936 –, die seine Überlegungen und seine Haltung zur argentinischen Identität offen legten. Obgleich Borges Zeit seines Lebens das „Ser Argentino“ beschäftigte und er es zu modellieren suchte, birgt folgender Essay seiner frühesten Sammlung, *El escritor argentino y la tradición* (1932), eine aufhellende und zukunftsweisende Botschaft für die Argentinier*innen. Lange bevor Borges *Libro de Sueños* (1976) an die Öffentlichkeit kam, verkündet er hier, dass die Argentinier*innen von einem „willensbewussten Traum“¹⁴⁸⁹ abhingen:

„Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.“¹⁴⁹⁰

Das Bezeichnende an dieser Textpassage ist weniger, dass er den Traum als künstlerische Schöpfung deutet, als vielmehr sein fester Glaube, Argentinier*in könnte man erst über einen „sueño voluntario“¹⁴⁹¹ werden. Darüber hinaus schwelgt er wohl selbst in der Hoffnung als argentinischer Schriftsteller angenommen zu werden. Gewiss hat er hier (noch) nicht verlauten lassen, dass der (Alp)traum an sich identitätsstiftend ist, doch seine Gedanken bezüglich der argentinischen Tradition und der „Gauchos-Dichtung“¹⁴⁹² lassen offenkundig erkennen, inwiefern für ihn die Imagination bzw. das Imaginäre bei der Identitäts-Konstruktion der Argentinier*innen eine Rolle gespielt hat. Beispielsweise macht er den argentinischen Literaturhistoriker und Theoretiker der Gauchos-Dichtung Ricardo Rojas dafür verantwortlich, den Dichter Bartolomé Hidalgo – er galt Borges als Initiator bzw. „Adam“ der Gauchos-Dichtung¹⁴⁹³ – mit einem Federstrich zu einem Gauchosänger mit „haargenauen und imaginären Zügen“¹⁴⁹⁴ geschöpft zu haben.¹⁴⁹⁵

¹⁴⁸⁸ Essaysammlungen von Borges: *Discusión* (1932) und *Historia de la Eternidad* (1936). Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der argentinische Schriftsteller und die Tradition“, in: Horst, Karl August: *Jorge Luis Borges. Essays 1932 – 1936*. (Band5/I). Carl Hanser Verlag. München 1981, S. 287.

¹⁴⁸⁹ Vgl., ebd., S. 152.

¹⁴⁹⁰ Vgl., ebd. Vgl. Borges, Jorge Luis: „El escritor argentino y la tradición“, in: Borges, Jorge Luis: *Discusión* (1932) Emecé Editores. Buenos Aires 1957, S. 137.

¹⁴⁹¹ Vgl. Borges, Jorge Luis: „El escritor argentino y la tradición“, in: Borges, Jorge Luis: *Discusión* (1932) Emecé Editores. Buenos Aires 1957, S. 137.

¹⁴⁹² Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der argentinische Schriftsteller und die Tradition“, in: Horst, Karl August: *Jorge Luis Borges. Essays 1932 – 1936*. (Band5/I). Carl Hanser Verlag. München 1981, S. 9.

¹⁴⁹³ Vgl., ebd., S. 11.

¹⁴⁹⁴ Vgl., ebd.

¹⁴⁹⁵ Vgl., ebd.

An der Identitätssuche war freilich nicht nur Borges beteiligt, sondern auch die gaucheske Literatur, die Oper, das Radio, der Film und sämtliche Institutionen Argentiniens. Hierzu äußerten sich neben Borges auch die von ihm sogenannten „Nationalisten“¹⁴⁹⁶, während die (erdrückende) „Globalización“¹⁴⁹⁷ und ihre zunehmenden Effekte im 19. und 20. Jahrhundert häufig dafür verantwortlich gemacht wurden und werden, unterschiedlichste Konstrukteur*innen einer „identidad argentina“ provoziert zu haben. Die Imagologie hat indessen darauf hingewiesen, welche herausragende Funktion die Imagination bzw. das Imaginäre bei der Identitätstiftung bzw. beim Herausbilden einer Nationalität innehat.¹⁴⁹⁸ So hat der „imagined discourse“¹⁴⁹⁹, den die Imagologen analysieren, zeitgleich dafür gesorgt, Nationen als *Fremdkörper* wahrzunehmen und zu definieren. Augenfällig ist allerdings, dass die Imagologie die identitätsstiftende Funktion des (Alp)Traumes etwas vernachlässigt hat, indem sie formuliert:

„[...] the most important sphere of origin of all national-typological fictions are the mental imaginations, ideas and *Vorstellungsbilder*. [...] We do not know the real thing, but only its simulacrum in the form of mental images.“¹⁵⁰⁰

Obschon (Alp)Träume unter der Kategorie „mental images“ fallen, werden sie hier nicht explizit genannt, geschweisedenn auf ihre spezielle Funktion bei der Identitätskonstruktion hingewiesen. Im Hinblick auf die künstlerische Umsetzung von (Alp)Träumen sind ihnen allerdings differenzierbare Qualitäten nachgewiesen worden¹⁵⁰¹, sodass bezüglich ihrer Identitätsstiftung verschiedenste Resultate zu erwarten wären. Das Erzählen von (Alp)träumen und vor allem ihre analogen *traumhaften* Darstellungen im Film, welche eine „Traum-Ich“ zum Vorschein bringen, geben durch ihre individualistische Veranlagung Einblick in das innere Universum, das den Einzelnen bzw. das Individuum und ferner die Gesellschaft ausmacht. So gesehen, erfahren wir einiges oder vieles über das Innenleben der

¹⁴⁹⁶ Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der argentinische Schriftsteller und die Tradition“, in: Horst, Karl August (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Essays 1932 – 1936*. (Band5/I). Carl Hanser Verlag. München 1981, S. 147.

¹⁴⁹⁷ Vgl. De Grandis, Rita: „Tres escenas del ensayo hispanoamericano“, in: Dhondt, Reindert; Vandebosch, Dagmar (Hrsg.): *Transnacionalidad e Hibridez en el Ensayo Hispánico. Un Género Sin Orillas*. Brill Verlag. Leiden 2016.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Beller, Manfred; Leerssen, Joep: *Imagology. The cultural construction and literary representation of national character*. Edition Rodopi. Amsterdam – New York 2007.

¹⁴⁹⁹ Vgl., ebd., S. xiv.

¹⁵⁰⁰ Ebd., S. 4.

¹⁵⁰¹ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 91ff. Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 11 – 26.

Argentinier*innen, bei der Betrachtung eines medial übersetzten argentinischen (Alp)Traums, dessen Grundlage die Oper *Carmen* (1875) ist; die Darstellung des (Alp)Traumhaften kann uns dazu verhelfen, mehr über die argentinische Identität in Erfahrung zu bringen, als wir vermutet hätten.

Die bekannte dynamische Wechselwirkung zwischen inneren und äußeren Abläufen, die bei der Konstruktion des Eigenen und Fremden ausschlaggebend ist, schrieb Amadori der Alptraumdiegese im Film *Carmen* (1943) ein. Daraus resultierte jene „Dualität“¹⁵⁰², die nach Borges dem Grauen des Alptraums¹⁵⁰³ entspreche, und die hier ihren maximalen Ausdruck in der *Carmen*-Verbildlichung erfährt: Man sieht, dass die Schneiderin Niní die „*Carmen de Triana*“ ist, wenngleich ihr mediales Bild keiner der beiden entspricht und doch beide gleichzeitig darstellt. Die Emanzipation der Hauptfigur deckt sich mit ihrer unermüdlichen Suche nach ihrer Identität und wird hier filmisch ausgetragen. Darüber hinaus vermag der Film gegen Ende eine identitätsstiftende Botschaft an die argentinischen Zuschauer*innen bzw. dem Volk zu verkünden, die sich hier nur durch das Abgrenzen zur französischen Oper, also zum Fremden, manifestieren konnte.

Dass sich der Opern-Alptraum bzw. die erträumte Oper für eine filmische Repräsentation bzw. Aufführung der argentinischen Identität eignete, hatte Amadori vorausgesehen. Nun werden einige Filmsequenzen aus *Carmen* (1943) hervorgehoben, die zum einen die filmische Darstellung des Alptraums und seine Ästhetik reflektieren und veranschaulichen, zum anderen seine identitätsstiftende Funktion und Fremdzuschreibung klären soll. Um dies besser nachvollziehen zu können, kann auf das *Carmen*-Sequenzprotokoll im Anhang [Kapitel 13, b) Sequenzprotokoll] zurückgegriffen werden.

a) Alptraum-Markierung (s.A. Abb. 17.1)

Noch bevor es zu Ninís Sturz auf der Opernbühne kommt, wo sie regelrecht das Bewusstsein verliert und nun glaubt sich in der Opernwelt der „*Carmen de Triana*“ zu befinden, ist Niní innerhalb der „Rahmenerzählung“ als argentinische Schneiderin inszeniert worden. Ihr Sturz fungiert als Markierung und lässt eine sogenannte *eindeutige* (Alp)Traumdarstellung

¹⁵⁰² Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der Alptraum“, in: Haefs, Gisbert (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980 – 1982*. Carl Hanser Verlag, München 1987, S. 44.

¹⁵⁰³ Vgl., ebd.

erscheinen. Der Verlust ihrer Identität, die sie ab diesem Moment innerhalb ihres Alptraumes bzw. der erträumten Oper wieder erlangen möchte, ist ihr allerdings *bewusst*. So wechselt der Film von einem homodiegetischen Erzähler zu einer sekundären Erzählinstanz, wobei sich eine Vermengung zwischen fokaler Figur („Reflektor“¹⁵⁰⁴) und Erzähler offenbart.¹⁵⁰⁵ In der Minute 26’10 wird also nicht nur ihr Identitätsverlust markiert, sondern auch der Beginn ihrer Auseinandersetzung mit ihrem Alter-Ego auf der sogenannten *Bühne* ihres (Unter)Bewusstseins (autodiegetisch), sodass von einer internen Fokalisierung gesprochen werden kann, die hier strenggenommen als „fest“¹⁵⁰⁶ gilt, solange der (Alp)Traum anhält – hier, in dieser Binnenerzählung, *spielt* sie den anderen Alptraumfiguren die Rolle der „Carmen de Triana“ vor. D. h. sämtliche Fremdzuschreibungen der Opernfigur Carmen überträgt Niní auf sich und ihren Körper; Sie legt im filmischen Verlauf zunehmend das stereotype Fremdeitsbild der „Zigeunerin“ *auf*. Diese Alteritätsmerkmale spielt sie, wie bei einer Maskerade, aus. Dieses Rollenspiel, verursacht allerdings auch eine Veränderung der Erzählperspektive, die zwischen andalusischer und argentinischer alterniert, sodass an und für sich eine „variable“¹⁵⁰⁷ interne Fokalisierung vorliegt. Um den Übergang in den (Alp)Traum herbeizuleiten, verwendete Amadori für eine erste *äußere Markierung*¹⁵⁰⁸ eine technische Überblende, wonach eine zusätzliche, und für solche Zwecke konventionell verwendete Zeitlupe die Verwandlung in die „Zigeunerin“ vollzieht, die hier bezeichnenderweise von dem alptraumhaften „Schicksalsmotiv“ der Oper *Carmen* (1875) extradiegetisch akzentuiert wird. Der unheimlich anmutenden Musikbegleitung zum Trotz, setzt hier die parodisierende Systemerwähnung ein. Bei der formalen Zeitlupenanwendung werden bereits andalusisch und orientalisches anmutende Stereotype bedient, die Niní nach einer Drehung um die eigene Achse über ein *traumhaftes* Flamenco-Kleid und einer Akazienblüte zwischen den Zähnen vorführt, gefolgt von einer intradiegetisch wahrnehmbaren „Habanera“, die sie in Kauderwelsch singt.

b) „La raza calé“ als Lebensgarantie und Überlebensstrategie

¹⁵⁰⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 120.

¹⁵⁰⁵ Vgl., ebd.

¹⁵⁰⁶ Vgl., ebd., S. 121.

¹⁵⁰⁷ Vgl., ebd.

¹⁵⁰⁸ Vgl. Brüttsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 152ff.

Ninís Unterdrückung der argentinischen Identität beginnt ab der Begegnung mit Remenda(d)o in der Minute 29'45. Denn als sie ehrlich vorgibt, nicht die „Carmen de Triana“ zu sein, für die er sie hält, droht er, sie umzubringen, da keiner etwas über seine Schmugglerpläne wissen darf, außer diejenigen von der „raza calé“. Ab diesem Augenblick bedient sie *bewusst* die Rolle der „Carmen de Triana“, verstellt ihren argentinischen Akzent und setzt ein andalusisches Spanisch auf, sodass ihre wahre argentinische Identität in den Hintergrund rückt. Zeitgleich bedeutet dies die Aufrechterhaltung des Alptraums, der mit der Opern-Abfolge zusammenfällt, und der internen Fokalisierung. Niní, die mit über 50'00“ fast durchgehend als „Reflektor“-Figur in der parodisierenden Opernreferenz sichtbar ist (s.A. Abb. 17.1 und b) Sequenzprotokoll), bleibt im Verlauf des Geschehens der Bedrohung der „raza calé“ ausgesetzt, wodurch sie sich mehrmals gezwungen sieht, ihre argentinische Identität zu verbergen oder zu überspielen, wie beispielsweise gegenüber dem Räuberkomplott bei Lillas Pastia in der Minute 48'35“. Der Verdacht, der bei der Schmugglerbande immer wieder aufflammt, drückt sich beispielsweise durch kurze Kameraeinstellungen aus¹⁵⁰⁹, die zeitgleich zu Ninís intradiegetischen „Séguidille“-Auftritt ihre Geheimen Pläne offenlegen, sodass sich ihre hinterlistige Strategie entlarvt. Durch dieses technische Verfahren wird nahegelegt, dass sie im Geheimen handeln, d. h. ohne Niní in Kenntnis zu setzen. Die unschöne Konfrontation die darauf folgt, fungiert schließlich als *innere* Alptraum-Markierung, da Niní so wieder ihre *wahre* Identität unterdrückt und sogleich die Carmen-Rolle aufsetzt, sodass sich der Alptraum wieder filmtechnisch weiter entfaltet. Der Alptraum wird erst dann unterbrochen, als Niní von Don José erstochen wird, indes eine Überblende einsetzt, die den Übergang zur Wachwelt deutlich macht und Niní wieder in ihr argentinisches Leben zurücklässt. Auch hier bestätigt sich die *eindeutige* (Alp)Traumdarstellung, die hier den Wechsel von einer internen auf eine externe Fokalisierung vorsieht. Wie sehr ihre argentinische Identität von dem Alptraum abhängt, wird in ihrem zurückerlangten Wachzustand deutlich thematisiert.

c) Bizarrrheiten bzw. Achronien als Indizien für den Alptraum und argentinischer Identität

In der Minute 72'07 stellt sich heraus, dass es sich bei der Ware der Schmuggler, die sie mit Hilfe von Carmen (Niní) und Don José über die „Sierra Morena“ bringen wollen, um Autoreifen

¹⁵⁰⁹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:44:54; 00:47:21; 00:47:24; 00:48:22.

handelt. Da sich die Alptraum-Handlung, nach der *erzählten Zeit*, im Jahr 1830 abspielt, wie Remenda(d)o in der Minute 76'48 verrät, sind die Autoreifen ein deutliches Anzeichen von Ninís *realer* Wachwelt, wodurch einerseits ihre argentinische Identität und andererseits die Alptraumdiegese durch diese *Bizarrheit* (merkwürdige Objekte)¹⁵¹⁰ bzw. durch *Achronien*¹⁵¹¹ bestätigt wird. Geht man von dem Jahr 1830 bzw. der Operndiegese aus, lassen sich azeitliche Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven beobachten. Die parodisierende Systemerwähnung, macht dies möglich. Während Niní azeitliche Ereignisse bzw. Bizarrheiten eher zu erkennen vermag, haben die Sevillanos bzw. die Schmuggler Mühe diese als solche zu identifizieren. Die Autoreifen, so wie das Radio, gehören allerdings zur erzählten Traumwelt der Sevillanos und werden daher von ihnen nicht hinterfragt oder als *Bizarrheit* aufgefasst. Dagegen sorgen ungewöhnliche bonaerense Ausdrucksweisen der Niní durchaus für Irritationen, sodass auch hier zentrale Merkmale von (Alp)Traumdarstellungen auszumachen sind.¹⁵¹² Obgleich Niní die Zeitperiode der „Carmen de Triana“ verinnerlicht hat, hält sie nichts davon ab, hin und wieder moderne Medien (Film und Radio) zu erwähnen, die im frühen 19. Jahrhundert noch nicht existierten. Mit der Erwähnung eines US-amerikanischen Filmdramas *Sangre y Arena* (1941) in der Minute 80'35 scheint sie beispielsweise Escamillo beeindrucken zu wollen, wodurch sich auch hier ihre argentinische Identität verrät, wenngleich sich dies nur den Zuschauer*innen offenbart. Sie sorgt keineswegs dafür Escamillo darüber aufzuklären, da sie sonst fürchten muss seine Zuneigung zu verlieren. Die andere *Bizarrheit*, die innerhalb dieser Alptraumdiegese eine prominente Wirkung auf das Publikum gehabt haben muss, ist das Radio. Denn auf einer Metaebene findet hier eine parodistische Anspielung auf Marshalls erfolgreiche Radiokarriere statt, sodass auch über dieses Mittel an die zeitgenössische bonaerense und außersprachliche Wirklichkeit erinnert wird. Wenngleich das Zitieren bzw. die Verwendung dieser modernen Medien vor dem Hintergrund der „Pseudo-Zeit“¹⁵¹³ der

¹⁵¹⁰ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 53: „Strauch und Meier verorten die Bizarrheiten in verschiedenen Inhaltskategorien: bizarre ‚ungewöhnliche Handlungen‘ (44%), Bizarrheiten der Traumfiguren (27%), seltsame Szenerien‘ (18%), ‚merkwürdige Objekte‘ (14%), ‚ungewöhnliche Erlebnsvorgänge‘ (10%) sowie ‚befremdende Sprachinhalte‘ (3%).“

¹⁵¹¹ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 298: „Die figurale Innenwelt stellt somit, um es mit Genettes Kategorien zu formulieren, nicht nur ein privilegiertes Terrain für *Anachronien* (Vor- und Rückwendungen), sondern auch für *Achronien* (die Darstellung ‚azeitlicher‘ Ereignisse) dar.“ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 50 - 52.

¹⁵¹² Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 51.

¹⁵¹³ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 20.

Oper als „Prolepse“¹⁵¹⁴ identifiziert werden könnten, da sie auf eine Welt hindeuten, die erst in der Zukunft um 1940 liegt, so muss hier darauf hingewiesen werden, dass sich die Hauptfigur bereits in dieser Zukunft bzw. im zeitgenössischen Buenos Aires befindet. Solche Zeitverzerrungen sind ebenfalls typisch für dargestellte (Alp)Traumwelten,¹⁵¹⁵ sodass sich hier Genettes Terminologie bezüglich der Erzählung nur ansatzweise anwenden lässt. Ein wichtiger Hinweis auf Ninís argentinische Herkunft innerhalb der Alptraumdiegese verlautet ein Brief aus Buenos Aires in der Minute 83'10. Der Brief stammt von Ninís Schneiderei in Buenos Aires. So wird Niní nicht nur an ihre argentinische Identität erinnert, sondern auch an ihren Beruf und ihrer eigentlichen Gegenwart. Der Briefinhalt verrät zudem, dass ihr eine sofortige Kündigung droht, wenn sie das Carmen-Kleid nicht unmittelbar zurückbringt. Die bereits erfolgte Maßnahme des Schneidereiinhabers aus Buenos Aires, die in Anbetracht der Opernzeit, einerseits in der Zukunft liegt, andererseits einem vergangenen Ereignis angehört, lässt hier eine Mischung aus „Analepse“¹⁵¹⁶ und Prolepse zum Vorschein kommen, wie sie nur in *traumhaften* Darstellungsformen (oder Träume) in Erscheinung treten. Darüber hinaus, fungieren diese argentinischen Merkmale innerhalb der erträumten Oper *Carmen* (1875) als Bizarrien bzw. Achronien, die den onirischen Zustand weiterhin bestätigen.

d) Verzicht auf die argentinische Identität aus Liebe zu Escamillo

Im Rahmen des Niní-Alptraums gibt ihr die Liebe zu Escamillo einen positiv-konnotierten Grund, ihm die argentinische Identität vorzuenthalten. Offenbar fürchtet sie sich bei ihm unbeliebt zu machen, wenn sie ihm ihre argentinische Identität offenbart. Da sich in Ninís Wachwelt ihre *Vorliebe* für Stierkämpfer bereits ankündigt und er sie beim ersten Anblick für die Opern-Darstellerin der „Carmen de Triana“ hält, möchte sie sich diese *liason amoureuse* in der Alptraumwelt nicht entgehen lassen. Für Escamillo *spielt* sie gerne die Carmen, weshalb sie vor ihm den andalusischen Akzent besonders betont, sodass ihre Selbstinszenierung des Andalusischen und Orientalischen hier augenfällig wird. Für ihn begibt sie sich freiwillig auf die Spuren der „Zigeunerin“ Carmen. Von ihm und seinem angesehenen Torero-Status verspricht sie sich nicht nur Schutz sondern auch Anerkennung. Sie glänzt geradezu in der Rolle der

¹⁵¹⁴ Vgl., ebd., S. 21.

¹⁵¹⁵ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 84f.

¹⁵¹⁶ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 21.

Carmen an seiner Seite, indes eine beiläufige Zeitangabe in Escamillos Umkleidekabine darauf hinweist, dass sie ihm mittlerweile drei Monate die Rolle der Carmen vorgespielt hat und sie es offenbar genießt als die „Reina de las corridas“¹⁵¹⁷ Aufmerksamkeit zu bekommen: „parece un sueño!“¹⁵¹⁸ Auch wenn hier für die Zuschauerinnen eine Vorenthaltung an Information eruiert werden kann, die mit dem narratologischen Terminus „Paralipse“¹⁵¹⁹ zu vergleichen ist, sollte bedacht werden, dass durch die traumäquivalente Darstellung und der internen Fokalisierung auch hier von einer Vollkommenheit der „image mental“¹⁵²⁰ ausgegangen werden kann. So betrachtet müsste hier von einer absichtlichen Auslassung von Gedanken der Fokus-Figur abgesehen und vielmehr von collageartigen „Diskontinuitäten“¹⁵²¹ oder „Fragments“¹⁵²², die traumhafte Darstellungen charakterisieren, ausgegangen werden. Während sie von Remenda(d)os bedrohlicher Geste dazu gezwungen wird, die Carmen zu verkörpern und zunächst noch mehr damit beschäftigt ist den Ausgang dieses *Kopftheaters* zu finden, scheint sie sich in Escamillos Anwesenheit an die Rolle der „Gitana“ gewöhnt zu haben, da sie Wohlstand und Sorglosigkeit zu schätzen gelernt hat. So ist es nicht mehr erstaunlich, dass sie es unter diesen (neuen) Umständen gerne auf sich nimmt die „Zigeunerin“ zu mimen und ihre argentinische Identität zu vernachlässigen.¹⁵²³

e) Carmens Tod

Carmens (Ninís) Tod markiert in der Minute 92'33" das Ende des Alptraums bzw. der Opernparodie, so dass ab diesem Augenblick von einer internen zu einer Null-Fokalisierung gewechselt wird. Noch im Modus der internen Fokalisierung trifft sie auf Don José kurz vor der Stierkampf-Arena. Sie scheint zwar entschlossen zu sein, zu Escamillo zurückkehren zu wollen, allerdings hat sie diesmal nicht versucht, trotz der Warnungen vor Don José, dem Tod zu entgehen, da sie bereits das Alptraumende ahnt, das sie in Verbindung bringt mit einer Rückkehr nach Buenos Aires. Dass sie es voraussieht (oder fühlt), äußert sich u. a. durch ihre

¹⁵¹⁷ Vgl. Amadori, Carmen, 1943, 01:20:47 - 01:21:40.

¹⁵¹⁸ Vgl., ebd.

¹⁵¹⁹ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 125: „Der klassische Typ der Paralipse [...] besteht darin, im Code der internen Fokalisierung Handlungen oder Gedanken auszulassen, die für den fokalen Helden wichtig sind [...].“

¹⁵²⁰ Vgl. Sartre, Jean Paul: *L'imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris (1940) 1948, S. 18f.

¹⁵²¹ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 85.

¹⁵²² Vgl., ebd., S. 86.

¹⁵²³ Vgl. Amadori, Carmen, 1943, 01:20:08 - 01:21:41.

Bekanntgabe per Radio kurz vor dem Stierkampf, wo sie verkündet sich in Zukunft von ihrem Krankenbett aus an ihre Zuhörer*innen zu wenden: „Queridos oyentes, será hasta luego, en que les hablaré, desde la enfermería!“¹⁵²⁴ Dies ist eine deutliche Anspielung (*Prolepse*) auf die bonaerense Rahmenerzählung (Basiserzählung), die den Zuschauer*innen über 60‘00“ vorenthalten blieb (s.A. Abb. 2). Schon als Niní den Brief Don Juans (Zugleich der Besitzer der Schneiderwerkstatt) im Rahmen des Alptraums erhielt, ist sie sich ihrer argentinischen Identität wieder bewusster geworden, worauf es für sie nur noch eine Frage der Zeit ist die (Alp)Traumwelt zu verlassen. Ihre innere Zerrissenheit wird nun umso deutlicher, da sie zeitgleich umso entschlossener wirkt, an der Liebe von Escamillo festhalten zu wollen. Während ihr das Opernende bereits vor Augen schwebt, wird die Szene, in der sie von Escamillo vor den Stierkampfplatz geführt wird, durch die musikalische Unterstützung von Bizets *Carmen*-Ouverture hervorgehoben¹⁵²⁵, so dass sie sogar bereit zu sein scheint, ihre argentinische Identität für Escamillo aufgeben zu wollen. Doch die Tatsache, dass sie sich Don José wehrlos hingibt, legt ihren Drang offen, wieder in die bonaerense Dimension zurückkehren zu wollen. So sind Ninís Traumerscheinungen der Oper *Carmen* (1875), die hier noch ein letztes Mal als „espectáculo“ aufleuchten, als eine Art Abschied zu interpretieren. Und zu Don José’s letzter Begegnung mit Carmen (Niní), die mit Halbtotale Kameraeinstellungen sichtbar wird, ließ Amadori in extradiegetischer Weise die *spanische* Musik von Bizet ein allerletztes Mal erklingen¹⁵²⁶, wenngleich die hier parodisierende Systemerwähnung kaum einen opernhafte Eindruck entstehen lässt. Hier sind die sogenannte „Aragonaise“ des Entr’acte vor dem 4. Akt und insbesondere das „Schicksalsmotiv“ extradiegetisch wahrzunehmen. Letzterer fällt hier, wie in der Oper, mit der Rückgabe des (Verlobungs)Rings, „Éste anillo, que tú me regalaste, mira lo que hago con él [Niní wirft den Ring durch die Luft]“¹⁵²⁷, und folglich mit dem Mord an Carmen (Niní) zusammen, während die Spannung noch zusätzlich durch eine Kamera-Heranfahrt erhöht wird. Nach dem opernhafte parodierten Todesstoß, setzt eine Kamera-Überblende ein, welche durch die Markierung auf die *eindeutige* (Alp)Traumdarstellung hindeutet. Bezeichnenderweise zeigt hier der Bildausschnitt der Nahaufnahme der jeweiligen Traum- und Wachwelt eine Niní in horizontaler (Schlaf)Pose, so dass der Übergang von einer

¹⁵²⁴ Vgl., ebd., 01:28:57 - 01:29:06.

¹⁵²⁵ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:26:27 -

¹⁵²⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:30:39 - 01:32:33.

¹⁵²⁷ Vgl., ebd., 01:31:50.

Erlebniswelt in die nächste noch deutlicher erscheint. Damit und mit dem abrupten Ende der Opernmusik Bizets stellt Amadori sicher, dass es sich um Ninís Alptraumwelt gehandelt hat und aus der sie schließlich erwacht ist. Nach dem Überblenden auf das Krankenbett von Ninís Wachwelt – jene Situation hatte sie bereits in der Alptraumwelt antizipiert (Prolepse) – kann sie nun zum Ausdruck bringen: nicht mehr die „Carmen de Triana“ sein zu wollen. Dadurch *verfestigt* sich ihre argentinische Identität. Erst jetzt und auf den Operntraum rückblickend, kann Niní sich mit Sicherheit als Argentinierin identifizieren. Für die Zuschauer*innen suggeriert dieses Ende auch eine Vernachlässigung der (Alp)Traum-Deutung, an dessen Stelle Realitätssinn einzutreten habe.

Dass die Alptraumsequenz der Niní für die Ausbildung ihrer argentinischen Identität prägend ist, wurde anhand der ausgewählten Filmszenen deutlich, die sich den Zuschauer*innen unmittelbar vermitteln. Umso mehr dadurch, dass gerade jene Innenweltdarstellung als eine Art „gleichzeitige Narration“¹⁵²⁸ fungiert, in der „Gefühle und Ansichten [...] völlig zur Gegenwart [gehören]“¹⁵²⁹ und wo „die Fokalisierung auf den Erzähler gleichzeitig eine Fokalisierung auf den Helden [ist].“¹⁵³⁰ Durch den dargestellten Wachzustand gegen Ende des Films, nun im Modus der Null-Fokalisierung der fiktiven Wachwelt, erfahren die Zuschauer*innen von einer argentinischen Identität, die sich nicht von einem fremden Einfluss bzw. von einer französischen Oper irritieren, verstecken oder bestimmen lassen braucht. Durch die Umdeutung der Oper, dessen Parodie und der Distanzierung die ihr bezüglich eintritt, wird eine Intention des Filmregisseurs vermutet. Er scheint dazu ermutigen zu wollen, die argentinische Identität anzunehmen, die einhergeht mit einer Abgrenzung von anderen Kulturen – nur so scheint es, könne man seine eigene Identität erlangen. Bezeichnend ist, dass Amadori es insbesondere darauf angelegt hat, im Rahmen des Alptraumes diese argentinische Identität zu entwickeln und herauszubilden, die, gekoppelt an der internen Fokalisierung, die Zuschauer*innen an dieser Identitäts-Auseinandersetzung teilhaben lässt. Jene gewährte *Einsicht* oder *Mitsicht* lenkt maßgeblich die Wahrnehmung des Zuschauers, sodass ihm die Verknüpfung zwischen (Alp)Traum und Identität stärker als in anderen filmischen (Alp)Traumdarstellungen vorgelegt wird.

¹⁵²⁸ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010, S. 140f.

¹⁵²⁹ Vgl., ebd., S. 141.

¹⁵³⁰ Ebd.

09.4.2 Erträumte französische Oper oder mediale Re-Inszenierung

Amadori hatte bereits mit der Auswahl des Filmtitels für eine intermediale, explizite paratextuelle (Opern)Systemerwähnung gesorgt, sodass die Zuschauer*innen (bzw. Leser*innen) hier einer sogenannten „Rezeptionslenkung“¹⁵³¹ ausgesetzt wurden, die zunächst unmittelbar auf die Opernfigur Carmen hinweist. Je nach Opernerfahrung werden gewisse Vorkenntnisse und -urteile, u. a. spanische Klischees, bei den Zuschauer*innen hervor- oder wachgerufen, die sie vorzeitig, also noch vor dem Filmsichten, durchdringen und einnehmen.¹⁵³² Zudem war die *Carmen*-Thematik bereits zu diesem Zeitpunkt, d. h. seit der Stummfilmzeit, mit Opernmusik behaftet.¹⁵³³ Die Oper *Carmen* (1875) erlebte in Argentinien zwischen 1908 und 1968 insgesamt 122 Aufführungen¹⁵³⁴ – die Opernerfahrung der Argentinier*innen war also die Voraussetzung, um über den Filmtitel musikalische Assoziationen erfahren zu können. Dies bedeutet, dass die Zuschauer*innen (bzw. Leser*innen) bei der Lektüre oder beim Vernehmen des Titels *Carmen* sich Musikalisches und/oder Visuelles „hinzugedacht“¹⁵³⁵ haben müssen. Dies deutet darauf hin, dass Amadori, sowie die Produktionsfirma „Argentina Sono Film“, noch vor den Dreharbeiten des (Opern)Films, auf diese Medienkompetenz der Argentinier*innen setzten, so wie es die Fachwelt nicht anders von kreativen Produktionshäusern kennt oder erwartet:

„[...] artistic production cannot properly be understood as an autonomous realm [...]. The multiple stages of artistic production and consumption form a system of mutual influence through which what comes before shapes what comes after and vice versa. To imagine that

¹⁵³¹ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 116: „Die erforderliche Rezeptionslenkung kann, wie auch im Falle der evozierenden und simulierenden Verfahren, schon durch den Titel eines Textes herbeigeführt werden, ebenso durch dessen Inhalt – wenn etwa bestimmte Klischees aufgerufen werden [...].“

¹⁵³² Vgl. Rodríguez Riva, Lucía: „Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 86: „[...] es necesario notar que se trataba de textos conocidos por los espectadores de la época gracias a las transmisiones de estas óperas populares que se realizaban por la radio, las cuales [...] integraban su formación cultural.“

¹⁵³³ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 113ff.

¹⁵³⁴ Vgl. Caamaño, Roberto: *La historia del Teatro Colón 1908 – 1968*. (Tomo III) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 288f.: „Es decir que el Teatro Colón, entre 1908 y 1968, ha presentado 10.249 funciones, 8.935 en la sede del Teatro y 1.314 fuera del mismo en temporadas de verano.“

¹⁵³⁵ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 111: „Ausgenutzt wird die Medienkompetenz des Lesers, der das hinzudenkt, was der Text nicht zu reproduzieren in der Lage ist [...].“

the artist produces without regard for the market is as foolish as to suppose that the market fails to take the nature of artistic production into account."¹⁵³⁶

Doch direkt zu Filmbeginn, d. h. in der „real“ anmutenden bonaerensen Welt, erfahren die Film-Zuschauer*innen, dass sich der Name Carmen eigentlich auf die argentinische Filmfigur Carmen Rodríguez, genannt Niní, bezieht. Zum einen ist Carmen also eine fiktive bzw. von mythemischen Vorstellungen geprägte, romantische Figur, die stark mit der Oper verknüpft ist und die sich entsprechend, nach den weltweiten Erfolgen im Opern- und Filmwesen, im kollektiven Gedächtnis festgesetzt hat. Andererseits ist Carmen in diesem Fall konstituiert aus einem imaginierten bzw. (alp)traumartigen (neuen) Carmen-Bild einer bürgerlichen Argentinierin und ein Beweis dafür, dass man es mit einem sich fortentwickeltem und dynamischem (imaginierten) Bild der „Zigeunerin“ zu tun hat. In Amadoris *Carmen*-Version ist zudem die Verschmelzung zwischen einer argentinischen „realen“ Welt und einer imaginierten spanischen, andalusischen und orientalischen Thematik innovativ – die plurikulturellen Aspekte kommen dabei zum Ausdruck über die gewählten Schauplätze (Buenos Aires, Sevilla, Sierra Morena), ihre jeweiligen Charaktere und die musikalische Auswahl. Vor allem werden vielschichtige Kultur Aspekte über die Hauptfigur Niní und ihre impulshaften Handlungsmotive aus- und weitergetragen. Zumal die Heterogenität des zugrundeliegenden Opernstoffs („Sevillanos“, „Navarros“ und „Gitanos“) über ihren argentinischen (Alp)Traum vorgeführt wird und per se zu kulturellen Auseinandersetzungen führt.¹⁵³⁷ Schon allein die Tatsache, dass Niní sich durch den erlittenen Schlag die Welt der „Carmen de Sevilla“ *einbildet*, in der sie sich gezwungen *fühlt* die Carmen zu verkörpern, offenbart einen innerpsychischen Kulturkonflikt, mit dem sich viele Argentinier*innen bis heute identifizieren können.

Der Film hat zwar zunächst den Anschein einer konventionellen Komödie, verarbeitet aber in der Folge den Opernstoff als Alptraum im Sinne einer intermedialen Adaptation bzw. Transposition oder „Traducción“¹⁵³⁸, die Prozesse von kultureller Identifikation und Differenzierung offen legt. Die Idee die Oper als Alptraum umzusetzen, sorgte jedenfalls für

¹⁵³⁶ García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. XIV.

¹⁵³⁷ Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen* [Film] Argentina: Argentina Sono Film, 00:26:10 - 01:32:44.

¹⁵³⁸ Vgl. Roland Spiller: „Traducir y Soñar: La creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010.

ihre mediale Reinszenierung, die es Amadori erlaubte, Aspekte der argentinischen Kultur hervorzuheben.

09.4.3 Erzählstruktur und Handlung – Verwechslungsspiel und Rollentausch

Amadoris filmischer Vorlauf bis zur Minute 26'14 führt die (gebildeten bzw. opernerfahrenen) Zuschauer*innen vorerst in die Irre, denn zunächst hat die Filmhandlung nichts mit der Handlung der Oper *Carmen* (1875) gemeinsam. Die ersten expliziten Systemerwähnungen lassen lediglich punktuell an die Oper *Carmen* (1875) denken. Der Schauplatz ist nicht etwa Sevilla, sondern Buenos Aires; den Zuschauer*innen wird nicht etwa das Gewölbe oder die Halle einer Zigarrenfabrik dargeboten, sondern die Innenräume einer argentinischen „Sastrería“ (Schneiderei, Kostümwerkstatt bzw. -verleih). Des Weiteren lassen sich weder Soldat*innen, Fabrikarbeiter*innen noch „Zigeuner*innen“ sehen, sondern die Mitarbeiter*innen einer Schneiderei, die mit und durch ihren Kunden (vorwiegend Spanier) beschäftigt sind und überfordert werden. Doch wie oben schon erwähnt, nehmen die expliziten (Opern)Systemerwähnungen im Laufe der Filmhandlung zu und rücken das Geschehen immer näher an den Opernstoff heran. So wechselt der Schauplatz von der Schneiderei in die Innenräume eines fiktiven Opernhauses, dann auf die Opernbühne und schließlich in Ninís Imaginäres. Amadori ersparte sich das Opernhaus von Außen zu zeigen und führt die Kamerabewegung ausschließlich innerhalb des Opernhauses aus. Entsprechend setzt sich ab diesem Augenblick jede anwesende Figur direkt oder indirekt mit der Oper *Carmen* (1875) auseinander. Beispielsweise verwechselt der Mitarbeiter der Schneiderei Adrián in komikhafter Manier die im Opernhaus angestellten Feuerwehrleute mit den Dragonern (Infanterie-Soldaten) aus der *Carmen*-Oper, wodurch das Verwechslungsspiel, typisch für Komödien, deutlich angekündigt wird¹⁵³⁹. Im Opernhaus befinden sich die Filmfiguren in einer Art Vorstufe zum Alptraum, da ihre Sinne bereits hier der Oper *Carmen* (1875) exponiert werden, wodurch ihr Imaginäres angeregt wird. Die Vorstellungskraft wird allerdings auch deshalb stimuliert, da einzelne Komponente des Bezugssystems Oper (audio)visuell angeboten werden. Diese Omnipräsenz des Opernhauses wird bedingt durch eine vielschichtige (Opern)Systemreferenz, wodurch die Zuschauer*innen noch näher an die zu erwartende

¹⁵³⁹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:11:00 - 00:11:15.

Carmen-Inszenierung herangeführt werden. Die Opernreferenz verdichtet sich umso mehr, sobald die Opernaufführung auf der Bühne beginnt.

Der „Als ob“-Charakter der Operninszenierung *Carmen* (1875) im Opernhaus von Buenos Aires ist eindrucksvoll von Amadori mit über 60 Kameraeinstellungen filmisch durchkomponiert worden und erinnert in vielen Momenten, besonders beim Einsatz von Totale-Einstellungen, an eine verfilmte Operninszenierung bzw. an eine Live-Übertragung einer Opernaufführung, sowie es beispielsweise das Londoner Royal Opera House in Kooperation mit Kinos heutzutage weltweit anbietet.¹⁵⁴⁰ Für den Übergang zu einer (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung haben im Vorfeld die expliziten Opernmarkierungen im Film gesorgt, sodass sich die angestrebte Illusionsbildung¹⁵⁴¹ einstellen konnte. Der (teil-)reproduzierende Operneffekt kommt besonders zur Geltung, wenn der Film eine Opernarie darstellt. Entsprechend durfte der Einsatz der Arie „Habanera“ für eine geeignete Illusionsbildung nicht fehlen. Zumal diese Arie ein genuin *theatraler* Beitrag der Oper ist, welcher nicht nur die Figur Carmen einführt und zur Schau stellt, sondern Einblick in das Innenleben der Figur gewährt¹⁵⁴²:

„Hierin wird nicht nur musikalisch die Gesetzlosigkeit und Freiheit der Zigeuner exponiert, sondern auch bereits der unlösbare Konflikt, das Paradoxon der Liebe, angekündigt. Die Zigeunerin Carmen erklärt hier direkt zu Beginn ihre Spielregeln [...]. Musik und der von Bizet ins Lyrische gewandte Text der Habanera transformieren die [...] Carmen in eine faszinierende Frauenfigur, die nicht nur weiß, was sie will, sondern auch, wie sie ihr Ziel erreicht.“¹⁵⁴³

Im Film ist die „Habanera“ der Oper auf italienischer Sprache, intradiegetisch und in gekürzter Form audiovisuell zu vernehmen, wobei nicht nur eine frontal ausgerichtete Kamera die Opernszenen visuell offenlegt, sondern die Filmmontage mit ihren mindestens acht

¹⁵⁴⁰ Vgl. Hurst, Leah; Perrissin-Fabert, Dominique: *Live Cinema* (Stand: 05.08.2020) <https://www.roh.org.uk/cinemas>. [25.05.2021].

¹⁵⁴¹ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 198: „Terminus der Literatur- und Kulturtheorie, der sich mit Wolf (1998) als Stufe im Prozeß der Rezeption von Artefakten definieren läßt, in der ästhetische Illusion entsteht. Die Bildung ästhetischer Illusion ist abhängig von einer Vielzahl werkexterner Faktoren; sie ist jedoch zugleich maßgeblich durch die Lenkung im Werk selbst bestimmt und somit keineswegs beliebig. [...]“

¹⁵⁴² Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 141: „Die Oper [scheint] stärker noch als das Theater mit Kostümierung/Maskerade und einer Darstellung des Anderen verknüpft zu sein [...] – die Oper gleichsam als Prototyp des Theatralischen [...]. Im Unterschied zu den anderen Künsten tritt nicht nur das Kostümhafte stärker in den Vordergrund, sondern das Zur-Schaustellen.“

¹⁵⁴³ Ebd., S. 134.

Kameraeinstellungen bemüht ist, ebenfalls die Szenen hinter der Opernbühne aufzudecken. Diese Intermedialität diene Amadori für die Vorantreibung der Handlung, die dadurch umso dynamischer wirkte. Die fremdmediale Referenz zeigt eine der Oper nachgestellte *Carmen*-Szene – die Filmfigur Mancinelli verkörpert die Opernfigur Carmen und versucht, Don José zu umgarnen – welche mit dem üblichen Wurf der Akazienblüte¹⁵⁴⁴ beendet wird.¹⁵⁴⁵ Während die fiktive Operninszenierung eher prüde wirkt als einfallsreich und die musikalische Qualität weit hinter Bizets kompositorischen Absichten stecken bleibt, stellt sich durch die filmischen Mittel der Montage und der unüblichen filmischen Auseinandersetzung mit dem Opernstoff dennoch etwas Einzigartiges ein. Denn der Film bedient zeitgleich zwei Handlungsstränge, ohne dass die illusionsbildende Qualität nachlässt. Neben dem Geschehen auf der Opernbühne wird auf der Seitenbühne ein Streit zwischen Niní und der Diva-Assistentin ausgetragen. Amadori vereint über beide Handlungsstränge (Film)Komik und (Opern)Ernsthaftigkeit in beeindruckender Weise und führt so zu einer besonderen Form der Illusionsbildung. Indes nimmt die Verwechslungskomödie¹⁵⁴⁶ à la Shakespeare an Fahrt auf.¹⁵⁴⁷ In *Carmen* (1943) wird Niní von dem Escamillo-Darsteller für die eigentliche Carmen-Opernsängerin gehalten, wodurch die komödiantischen Aspekte der (Alp)Traumsequenz vorweg genommen werden¹⁵⁴⁸. In der fiktiven „realen“ Welt bricht hinter der Opernbühne erneut ein Streit zwischen der Figur Niní und der Mancinelli-Assistentin aus. Der Streit eskaliert zu einer körperlichen Auseinandersetzung, sodass beide genau in dem Augenblick streitsüchtig auf die Bühnenrampe treten, als vor der Zigarrenfabrik der berühmte Streit der Cigarières im 1. Akt / 7. Auftritt ausbricht. Film- und Operngeschehen fallen hier zusammen und die Verwechslung ist vollkommen: Niní wird von den Operndarstellern*innen als auch vom Opernpublikum für die *wahrhafte* Carmen der Operninszenierung gehalten.¹⁵⁴⁹ Indes das

¹⁵⁴⁴ Mit der Akazienblüte trifft Carmen Don José „wie mit einer Kugel“, womit die (Liebes)Verzauberung von Don José eingeleitet wird. Dies ist ein beliebtes Opern-Motiv, das von vielen Opernfilm-Regisseuren übernommen wurde: *Carmen* (1916) von Chaplin, *Carmen* (1942) von Christian-Jaque, *Carmen Jones* (1954) von Preminger, *Carmen* (1983) von Rossi.

¹⁵⁴⁵ Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen* [Film] Argentina: Argentina Sono Film, 1943, 00:18:53 - 00:20:06.

¹⁵⁴⁶ España hat das Verwechslungsspiel sogar als ein Film-Merkmal Amadoris bezeichnet und es als Impulsgeber seiner spezifischen Filmhandlung herausgestellt. España, Claudio: *Luis César Amadori*. Centro Editor de América Latina S. A. Buenos Aires 1993, S. 29.

¹⁵⁴⁷ Vgl. Nevo, Ruth: *Comic Transformations in Shakespeare*. Taylor & Francis Group Verlag. London 2005, S. 5: „[...] these courtly or courtship comedies [*The Comedy of Errors* (1594); *Twelfth Night* (1602)], particularly the ‚supposes‘ combination of mistakings and matings [...] dominate Shakespeare’s playwriting till the turn of the century.“

¹⁵⁴⁸ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:13:57 - 00:14:21.

¹⁵⁴⁹ Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen* [Film] Argentina: Argentina Sono Film, 1943, 00:24:13 - 00:24:59.

Rollenkorsett, das Niní nun trägt, nach und nach enger gezogen wird, entgleitet ihr zunehmend ihre argentinische Identität. Spannung wird zusätzlich dadurch erzeugt, dass der Operndirigent noch kurz vor der körperlichen Auseinandersetzung der beiden Darstellerinnen „La escena de la pelea!“ ausruft, während die Kamera mit einer Totalen-Einstellung und in Begleitung der Orchestermusik die gesamte Opernbühne und den Streit einfängt. Die Illusionsbildung wird ausserdem offensichtlich dadurch gesteigert, dass hier Bizets Cigarières-Chor Nr. 8 aus dem 1. Akt / 7. Auftritt zu vernehmen ist. Diese ästhetische inszenatorische Lösung der Operninszenierung wird zu dem Zeitpunkt der Filmentstehung eine relativ umstrittene gewesen sein, da nach der Opernfassung, und entsprechend auch noch auf vielen zeitgenössischen Bühnen, der Frauen-Streit eigentlich innerhalb der Zigarrenfabrik geschieht.¹⁵⁵⁰ Amadori hält sich hier also (un)bewusst an eine Umsetzungsweise und Ästhetik, die keiner anderen als der Opern- und Filmdarstellerin Geraldine Farrar zugesprochen wird – sie hatte zuvor in DeMilles *Carmen* (1915) die Titelfigur verkörpert und erheblich dazu beigetragen, dass der Frauen-Kampf auf den internationalen Bühnen sichtbar ausgetragen wird.¹⁵⁵¹ Die Operninszenierungsvariante Amadoris ist deshalb auffallend, da dies als ein Zitat DeMilles gedeutet werden kann und damit der einzige (in)direkte Hinweis dafür wäre, dass er DeMilles *Carmen* (1915) kannte, abgesehen von der *Carmen*-Version Chaplins.¹⁵⁵²

Der Komödie verpflichtet, lässt Amadori das Opern-Messer während des Streits lieber außen vor – das Messer wird von einer flachen Hand ersetzt – und lässt die Rivalinnen relativ pathetisch und theatralisch auseinandergehen. Ihre künstlichen Gesten werden zusätzlich von der Nahaufnahme großgezogen, sodass die Auseinandersetzung nicht mehr mit einer ernstzunehmenden Operninszenierung übereinstimmt, sondern Ninís Komik Ausdruck verleiht. Es mag der vielleicht ausgedachtste Augenblick einer *Carmen*-Inszenierung sein, wengleich Amadori ohnehin weit über die konventionellen filmischen Opern-Umsetzungen der damaligen Zeit hinausging. Als die Figur Niní realisiert, dass sie sich auf der Opernbühne

¹⁵⁵⁰ Zeitgenössische Inszenierungen der *Carmen*-Oper, die der deutsch/französische TV-Sender ARTE (Teatro alla Scala 2014/2015, R: Emma Dante) ausgestrahlt hat, können als Beweis herangeführt werden, dass auch heutige *Carmen*-Inszenierungen sich dagegen entscheiden, den Frauen-Streit auf der Bühne sichtbar zu machen. Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012.

¹⁵⁵¹ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012.

¹⁵⁵² Chaplins *Carmen*-Version wurde in Buenos Aires noch im selben Monat Oktober 1943, und noch vor Amadoris *Carmen*-Premiere im Kino ‚Ambassador‘, im Kino ‚Mundial‘ präsentiert. Außerdem wurde dieser Film schon ein Jahr davor im Rahmen des ‚El festival de Chaplin‘ (Chaplin Festival) gezeigt. Vgl. O. V.: ‚La Parodia de Carmen‘, in: *El Heraldo* (06.10.1943).

befindet, und flüchtet, ist zu ahnen, dass sie durch die Verwechslung der Opernbühne und -handlung nicht mehr entkommen wird. Schließlich fällt Niní so unglücklich auf den Kopf, dass sie das Bewusstsein verliert und endgültig in die fiktive Welt der „Carmen de Triana“ abtaucht. Dass es sich hier offensichtlich um eine Gehirnerschütterung gehandelt hat, die den *Carmen*-Alptraum auslöste, diagnostiziert schließlich der Arzt gegen Filmende: „Sería un fuerte golpe en la cabeza que la ha hecho delirar mas de una hora.“¹⁵⁵³

09.4.3.1 Identitätsverlust oder *unvollendete* Metamorphose

In *Amadoris Carmen* (1943) trägt strenggenommen keine zweite fiktive Figur zur Verwandlung der zentralen weiblichen Hauptfigur in die Opernfigur Carmen bei, wie es sich beispielsweise zwischen der Filmfigur José-Antonio und der Filmfigur Carmen in Sauras Film *Carmen* (1983) verhält. Bei Sauras Film gibt die geplante (Flamenco-)Tanzinszenierung, welche auf der Oper *Carmen* (1875) basiert, Anlass für das Einstudieren von Rollen, bei der sich sozusagen eine Verwandlung in die Opernfigur Carmen nach und nach vollzieht. „Es geht um ein Carmen-Werden in diesem Film“¹⁵⁵⁴, wie Von Hagen richtig deutet, noch ehe sie näher auf Sauras Konstruktion des idealisierten Carmen-Bilds eingeht. Bei Saura versetzt sich auch der männliche Filmcharakter José-Antonio so weit in die Opernrolle Don José, dass sich bei ihm Reales und Imaginäres überlagern und er fast dabei ist, sich in der Rolle zu *verlieren*. Diese Metamorphose der Filmfiguren zieht sich durch den gesamten Film, kommt gegen Filmende zur Vollendung und fällt zusammen mit dem letzten Opernakt, bei dem Carmen von Don José getötet wird. Da die Opernfiguren den Filmfiguren Carmen und José-Antonio in *Fleisch und Blut* übergehen, fallen sie der Oper im übertragenen Sinne zum Opfer: José-Antonio wird zum Mörder und Carmen zur Ermordeten. Da sie sich dem Sog des *Carmen*-Stoffs nicht mehr entziehen konnten, vermochten sie gegen Ende nicht mehr zwischen ihrer Realität und der Bühnenfiktion der Tanzvorstellung unterscheiden, sodass das Tanzprojekt ihnen zum Verhängnis wurde, indes die letzte Filmsequenz den Liebeskonflikt der zwei Hauptcharaktere der Oper widerspiegelt. Von Hagen hat dahingehend insbesondere auf den dritten Teil des Films hingewiesen, „in dem Antonio sich immer stärker von seiner [Carmen-]Vorstellung

¹⁵⁵³ Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen* [Film] Argentina: Argentina Sono Film, 1943, 01:32:44 - 01:33:18.

¹⁵⁵⁴ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 155.

beherrschen lässt¹⁵⁵⁵ und verweist ferner darauf, dass er vor Eifersucht nicht mehr zwischen Bühnen- und Aufführungsrealität unterscheiden könne.

Dagegen findet die Verwandlung der Niní in die Opernfigur Carmen durch einen körperlichen Unfall statt. Von daher stellt es einen viel abrupteren Vorgang der Verwandlung dar als in Sauras Filmadaptation. Nach einem unglücklichen Kopfstoß auf der Opernbühne übernimmt sie also *unfreiwillig* die Rolle der „Carmen de Triana“, während sich die Filmfiguren bei Saura bei Bewusstsein auf die Rollen einlassen. Indes bei Amadori die Rolle der Carmen bedingt ist von Ninís erträumten Oper, stellt ihr Erwachen gegen Filmende einen Bruch mit der Opernfigur dar – bei Saura bleiben die Filmfiguren gegen Ende in dem fremdmedialen Referenzsystem mehr oder weniger gefangen. Während Niní gegen (Alp)Traum-Ende noch gerne für Escamillo die ‚Carmen‘ vorspielt, mag es erstaunen zu beobachten wie sie nach dem Erwachen die Opernfigur Carmen sogar ablehnt – zurück in der „realen“ bonaerensen Welt möchte Niní nicht mehr das Schicksal der „Zigeunerin“ teilen, wodurch sich Ninís argentinische Identität konsolidiert.

Für eine Verwandlung in die Carmen geben allerdings auch explizite Systemerwähnungen in der Wachwelt Anlass, insbesondere Ninís *Träumerei* von einem besseren Leben mit einem „Torero“ und schließlich die Ankündigung der Oper *Carmen* (1875), die an Stelle von *La traviata* (1853) aufgeführt werden soll. So wird bereits im Vorfeld, also vor dem (Alp)Traum, mit einer Reihe von geäußerten Wünschen und Zufällen darauf hingearbeitet. Diese Beispiele fungieren als Indikatoren, sodass der (Alp)Traum herbeigeführt werden kann. Bezeichnend dabei ist, dass Niní sich nicht konkret wünscht, „Carmen de Sevilla“, sondern ganz allgemein eine Künstlerin zu sein¹⁵⁵⁶, wodurch ihre spätere onirische Verkörperung der Carmen als umso unfreiwilliger aufzufassen ist.

Um die Verwandlung in die Opernfigur gestalten und verdeutlichen zu können, greift Amadori gelegentlich in die filmtechnische „Trickkiste“¹⁵⁵⁷. So deutet sich bei ihm die Verwandlung ebenfalls über formale Mittel an, wie z. B. Zeitlupe und Überbelichtung. Dagegen hat Saura die Metamorphose seiner Figuren ausschließlich in organischer Weise vorgeführt, d. h. er verzichtete auf die konventionellen formalen Mittel, wie beispielsweise

¹⁵⁵⁵ Vgl., ebd., S. 157.

¹⁵⁵⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:05:39.

¹⁵⁵⁷ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. [engl.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. (3. Band). Oxford University Press. New York [1960] 2019, S. 60. Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:26:10.

Zeitlupe, Überblendung oder Überbelichtungen. Stattdessen konzentriert sich Saura auf die inhaltliche und stoffliche Ebene, die zum Teil auch über die „Off-Voice-Technik“ zu Tragen kommen, um den Effekt der Verwandlung zu erzielen. Saura veranschaulicht dies besonders durch die Intensität der Tanzproben, bei der die Verwandlung am Körper der Filmfiguren buchstäblich sichtbar wird. Bei *Amadori* konstituiert sich der Film(text) zunächst mit einer gewissen Distanz zum Libretto und zur Musik Bizets – auf die Novelle Mérimées greift *Amadori* so gut wie nicht zurück – bis die Oper als (Alp)Traum die Leinwand besetzt und beherrscht, wengleich der Operntext nicht den Filmdialogen entspricht, höchstens in den Gesangspassagen. Die *Carmen*-(Alp)Traumsequenz pflegt dennoch die Nähe zur Opernstoffthematik – dies erkennt man allein schon an der Figurenkonstellation des (Alp)Traums – so lange wie die Figur Niní in ihrem (Alp)Traum versunken ist. Allerdings muss sich Niní mit ihrer (selbst)aufgetragenen neuen Identität erst noch in dieser erträumten Opernwelt zurechtfinden.

Innerhalb des (Alp)Traums ist die Figur Niní dazu gezwungen, sich der spanisch-andalusischen Kultur anzupassen, weil sie sich ansonsten in Lebensgefahr begeben würde. Hierbei spielt sich eine aus der Oper übernommene Figur in den Vordergrund des *Amadori* Films: Remenda(d)o. Zuvor wurde angemerkt, dass Niní von keiner anderen fiktiven Figur dazu gedrängt wird, die Rolle der Carmen zu übernehmen. Dem ist insofern zuzustimmen, da Ninís (Alp)Traum-Figuren lediglich erfundene Bestandteile ihrer Innenwelt sind und sie somit ganz alleine für ihre Carmen-Verwandlung verantwortlich gemacht werden kann. Möchte man diese (Alp)Traumbühne von der Wachwelt getrennt betrachten, dann verhält es sich auf der Ebene des (Alp)Traumes doch etwas anders. In diesem Sinne ist es nicht unwichtig anzubringen, dass Remenda(d)o einen bedeutenden Beitrag innerhalb des (Alp)Traumhaften leistet, da Niní sich dazu entscheidet, die Rolle der Carmen (so gut sie kann) zu bedienen. Bei *Amadori* unterscheidet sich die (Alp)Traumfigur Remenda(d)o von derjenigen aus der Oper, durch die Tatsache, dass der Schmuggler Remenda(d)o Niní mit dem Messer angreift, da er sie kurzzeitig für eine *falsche* Carmen hält.¹⁵⁵⁸ So dürfte sich den argentinischen Zuschauer*innen ein insgesamt negatives Bild des Spanischen bzw. Andalusischen vermittelt haben. Umso mehr, da in einer weiteren Szene die „Zigeuner*innen“, angeführt von Remenda(d)o, sich ihrer Identität mit Gewalt vergewissern wollen. Niní kann sich diesmal allerdings nicht mehr mit Hilfe ihrer wenigen „Gitano“-Kenntnisse aus der zugespitzten Lage winden, bis sie

¹⁵⁵⁸ *Amadori, Carmen*, 1943, 00:31:30 - 00:32:35.

paradoxerweise vom „Capitán“ Zuniga, der sie für die „Carmen de Triana“ hält, gerettet wird.¹⁵⁵⁹ In diesem Sonderfall wird die Carmen nicht nur von dem spanischen Gesellschaftssystem mit ihren Dragonern und Militärs bedroht, sondern auch von den „Zigeuner*innen“ und Schmuggler*innen selbst. Daher ist sie stets dabei, ihre argentinische Identität zu unterdrücken, wenngleich ihre argentinischen Gepflogenheiten an anderer Stelle dazu führen, von niemand anderem geliebt zu werden als von Escamillo. Zum einen grenzt sie sich durch ihr argentinisches Wesen von den Schmugglern und Andalusern ab, zum anderen erhält sie durch ein auf Argentinien bezogenes Verhalten ihre Alterität und entsprechende Aufmerksamkeit. Der von Männern wie Frauen umworbene Escamillo meint zwar, in Niní eine *echte* „Gitana“ zu sehen¹⁵⁶⁰ und lernt sie schließlich auch zu lieben, wenngleich zu konstatieren ist, dass er unbewusst von ihren Qualitäten als Argentinierin fasziniert ist und nicht von denen einer „Gitana“. Seine Haltung ihr gegenüber und sein Begehren gibt beispielhaft zu erkennen, wie sehr die Carmen-Faszination von fantasiereichen Vorstellungen geprägt ist, die letztlich so gut wie nichts mehr mit der eigentlichen „Gitano“-Kultur gemeinsam hat. Dazu passt auch, dass er ihre bonaerense Andersheit nicht zu deuten weiß oder zu entziffern vermag, sodass er sie immer auf eine imaginierte Alterität von „Gitanos“ zurückführt: Beispielsweise hält Escamillo Buenos Aires für die Hauptstadt der Bermudainseln.¹⁵⁶¹ Durch Ninís argentinische Alterität durchläuft die Opern- wie die Novellenvorlage augenfällige Veränderungen. So gesehen, durchlebt Niní keine vollkommene Metamorphose zur „Carmen de Triana“, da sie ihre argentinische Identität nicht aufgibt.

09.4.3.2 Die argentinischen Gesichter der Carmen

Im direkten rezeptionsästhetischen Vergleich mit der Oper sehen die Filmzuschauer*innen an Stelle der Heldinentaten einer andalusischen „Zigeunerin“, das Innenleben einer argentinischen Filmfigur. Die Figuren der erträumten Oper wirken gegenüber den dramatisch konzipierten Opernfiguren abgeändert und teilweise abgeschwächt, da der Fokus (in erster Linie) auf Ninís argentinisches Innenleben gerichtet ist und das gekoppelt ist an eine argentinische „Realität“. Allerdings bietet die (Alp)Traumdarstellung, gerade durch die traumhafte Ausgangslage, einen fruchtbaren Boden, um mit den Opernmotiven kreativ zu

¹⁵⁵⁹ Ebd., 00:48:34 - 00:50:26.

¹⁵⁶⁰ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:53:57 - 00:54:22.

¹⁵⁶¹ Vgl., ebd., 01:23:08 - 01:23:23.

spielen. Originalität ist dem Film zuzuschreiben, vor allem im Hinblick auf die Hervorhebung der argentinischen Kultur, die sich durch Niní manifestiert. So konnte die Deterritorialisierung Ninís zur antspanischen und -französischen Profilierung argentinischer Kultur verwendet werden. An vielen Stellen des (Alp)Traums verrät Niní über das „monologische Beiseite-Sprechen“¹⁵⁶² ihre argentinischen Bedürfnisse oder Wünsche, sodass mit dem Handlungsgerüst der französischen Oper immer wieder gebrochen wird. Mit Blick auf Ninís orientalisierte Vorstellung der Carmen bzw. ihrer Verkörperung einer „imaginierten Fremdheit“¹⁵⁶³, ist es bemerkenswert, dass in *Carmen* (1943) drei unterschiedliche Carmen-Typen auftauchen: Niní als Carmen sowohl hinter (Garderobe und Seitenbühne) als auch auf der Opernbühne¹⁵⁶⁴, die Opernsängerin Mancinelli als Carmen in der filmisch dargestellten Operninszenierung¹⁵⁶⁵ im Rahmen der Wachwelt und wieder Niní als Carmen innerhalb der Alptraumsequenz¹⁵⁶⁶. Dies führt einerseits zur Interpretation, dass die Figur Carmen als Stellvertreterin der Frauen fungieren kann und andererseits die (Ver)Wandlung bzw. die Maskerade der Figur als Überlebensstrategie gelesen werden kann. So führt bereits Mérimée die Leser*innen an eine Carmen-Figur heran, die sich beispielsweise so gut mit Maskerade auskennt bzw. ihrem Umfeld so anpassungsfähig ist, dass sie selbst von den „Zigeuner*innen“ und Don José kaum wiedererkannt wird:

„Il [Dancaïre] prit son espingole et descendit vers le sentier en se cachant dans les broussailles. [...] Quand nous fûmes à portée, nous nous montrâmes, et nous criâmes au muletier de s'arrêter. La femme, en nous voyant, au lieu de s'effrayer, et notre toilette aurait suffi pour cela, fait un grand éclat de rire. – Ah ! les *lillipendi* que me prennent pour une *erani* (l)! – C'était Carmen, mais si bien déguisée, que je ne l'aurais pas reconnue parlant une autre langue.“¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶² Vgl. Stenzel, Hartmut: *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*. (3. Auflage). J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2010, S. 69f.

¹⁵⁶³ Vgl. Unsel, Melanie: „Wenn Musik verführt“, in: Tacke, Alexandra; Möller, Kristina; Stephan, Inge (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 51: „Ihre ‚Exotik‘ ist dabei keineswegs geographisch zu verstehen, vielmehr ist es eine imaginierte Fremdheit, die sie verkörpert [...]“

¹⁵⁶⁴ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:12:39 - 00:26:11.

¹⁵⁶⁵ Vgl., ebd., 00:18:15 - 00:20:04.

¹⁵⁶⁶ Vgl., ebd., 00:26 :11 - 01:32:32.

¹⁵⁶⁷ Vgl. Mérimée, Prosper: *Carmen*. Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs. Paris 1852, S. 72f. Vgl. Mérimée, Prosper; Widmer, Walter (Übers.): *Carmen: sämtl. Novellen / Prosper Mérimée*. Winkler Verlag. München 1988 [1845].

Dass Don José sie dann mit einem Chamäleon¹⁵⁶⁸ vergleicht, verwundert vor diesem Hintergrund weniger. Die Verwandlungskunst der Carmen, die eine Verunsicherung erzeugt, hat Amadori in seinem Film zu adaptieren gewusst und sie mit Blick auf Ninís „argentinidad“ weiter ausgebaut. Beispielsweise schleicht sich Niní als Dragoner verkleidet aus dem Gefängnis und greift, um nicht aufzufliegen, zu den absurdesten Mitteln der Maskerade: Um einen glaubhaften Dragoner vor Micaëla abzugeben, verstellt sie beispielsweise ihre Stimme in eine männliche. An einer anderen Stelle, hält sie sich eine Haarsträhne als Schnurrbart unter die Nase, damit der Kutscher keinen Verdacht schöpft.¹⁵⁶⁹ Mit Blick auf diese Geschicklichkeit für Tarnung bzw. Verwandlung steht sie jeder Zeit bereit, die „Carmen de Triana“ *gewissenhaft* abzugeben. Dabei neigt sie stets dazu aus der Carmen-Rolle zu fallen. In jedem Fall verleiht sie der Opernfigur unbekanntes argentinische Gesten bzw. Gesichter, die selbst die Schmugglerbande verunsichern. Dies äußert sich u. a. durch ihr italienisch nachklingendes, argentinisches „Castellano“, das sich klar vor der andalusisch anmutenden Sprachkulisse abhebt. Diese argentinischen Qualitäten bedeuten eine (Re)Inszenierung von Carmens Alterität.

Bezüglich der Carmen-Figur hat die Oper selbst lange gebraucht, ihr *starres* „Zigeuner*innen“-Bild abzulegen.¹⁵⁷⁰ Doch dafür dass die Oper bereits über verschiedenster Carmen-Inszenierungen Alterität re-inszenierte und vorlegen konnte¹⁵⁷¹, setzte der Film relativ zögerlich seine eigenen Gestaltungsmittel für eine eigene Andersheit ein. In Anbetracht der nicht klar umrissenen Carmen, wirkt der filmische Beitrag Amadoris besonders innovativ. Da sie mal argentinisch, mal andalusisch wirkt, lässt diese identitäts-alternierende Umsetzung besonders an zwei sehr viel später erscheinende *Carmen*-Filme denken: *La Tragédie de Carmen* (1983) von Peter Brook¹⁵⁷² und *Carmen* (1983) von Carlos Saura. Was sie gemeinsam

¹⁵⁶⁸ Vgl. Möller, Kirsten: „Prosper Mérimées *Carmen*“, in: Tacke, Alexandra; Möller, Kristina; Stephan, Inge (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 16: „Neben einer kleinen Anzahl positiv besetzter Tierbilder, die Unschuld und Jugend suggerieren, wird sie vor allem mit einer Katze, einem Wolf oder einem Chamäleon verglichen.“

¹⁵⁶⁹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:42:03 - 00:43:40.

¹⁵⁷⁰ Vgl. África Vidal Claramonte, Maria Carmen: „Fluid borders: From Carmen to The Car Man. Bourne’s ballet in the light of post-translation“, in: Serban, Adriana; Yue Chan; Kelly Kar (Hrsg.): *Opera in Translation. Unity and diversity*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia 2020, S. 108f.: „He [Matthew Bourne] dissolves the binary oppositions and universalisms of Bizet’s opera and, along the lines of new contemporary liquid epistemology, he mixes races and genders in his work.“

¹⁵⁷¹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 141: „[...] sie [die Oper] [zeigt] Möglichkeiten auf zu immer neuen Re-Inszenierungen von Alterität.“

¹⁵⁷² Vgl., ebd., S. 144: „Peter Brooks’ Bearbeitung, *La Tragédie de Carmen* [1982] wurde im Jahr 1983 auch für die Leinwand adaptiert [...]. Das Besondere an der Inszenierung ist nun, dass drei Besetzungen (drei Carmen-

haben ist „das Spiel mit der Identität der Figur“¹⁵⁷³. Sonstige Adaptationen oder filmische Umsetzungen lassen in der Regel nur eine einzige Carmen mit *festen* Konturen auftreten. Es kommen höchstens erst rückwirkend, d. h. nach dem Verlauf des Inszenierungsprozesses und durch die daran gekoppelte Rollenentwicklung Carmens unterschiedliche Gesichter zum Vorschein. Der fiktivimmanenten „chamäleonhafte[n] Identität Carmens“¹⁵⁷⁴ werden die meisten filmischen bzw. medialen Umsetzungen allerdings nicht gerecht.

09.4.3.3 *Komische Elemente der Carmen-Inszenierung*

Durch den Umstand, dass Niní die Rolle der „Carmen de Triana“ nach Remenda(d)os Drohgebärde – bedingt durch Ninís starken Überlebenswillen – entschieden annimmt, verändert sich das bisherige Verhalten der Schneiderin grundlegend: „Compadre, que sí soy Carmen. [...] Hija del [...] faraón y de la niña de la ventera, comadre de la bien pagada y prima del [Cante jondo: Gitanogesang].“¹⁵⁷⁵ Noch muss sie lernen, die Rolle der Carmen auszufüllen, indes ihre Kapazitäten zur sozialen Anpassung in Sevilla auf die Probe gestellt werden. So kommt Ninís natürliche Gerissenheit erst recht zum Vorschein. Den Fokus erhält sie weniger durch Arien oder Duette – das Duett Nr. 17 gefolgt von der Blumenarie (2. Akt // 5. Auftritt) oder das gesungene Schicksals-Motiv (3. Akt // 2. Auftritt)¹⁵⁷⁶ sind in den Film beispielsweise nicht integriert worden –, wie es die medialen Verfahren der Oper dem Film vorgaben, sondern vielmehr durch Slapstick, den humorvollen Filmdrehbuch-Dialogen¹⁵⁷⁷ – die zum Teil aus Ninís eigener Feder stammen¹⁵⁷⁸ – und mit Hilfe filmtechnischer Verfahren (z. B. Zeitlupe). Es ist vor allem Ninís Komik, die den Film dergestalt formt, dass der respektierte argentinische Filmkritiker España – ehemaliger Leiter des Filmfestivals „Mar del Plata“, so wie Autor der einzigen Amadori-Biographie – dazu bewegt wurde, von einer Niní-Kontaminierung des gesamten Films zu schreiben.¹⁵⁷⁹ Vor diesem Hintergrund ist bezeichnend, dass Marshall

Interpretinnen, drei Don-José-Akteure und zwei Micaëla-Schauspielerinnen) einander ablösen. [...] Effekt ist ein Spiel mit der Identität der Figur.“

¹⁵⁷³ Vgl., ebd.

¹⁵⁷⁴ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 137.

¹⁵⁷⁵ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:32:02 - 00:32:15.

¹⁵⁷⁶ Vgl. Bizet, Georges; Meilhac, Henri; Halévy, Ludovic: *Carmen*. Reclam jun. Verlag. Stuttgart 2003 [1875].

¹⁵⁷⁷ Das Duo Arnaldo Malfati und Tito Insausti schrieben das Filmdrehbuch. Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *El Heraldo* (03.11.1943), S. 203.

¹⁵⁷⁸ Vgl. España, Claudio: *Cine argentino Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000, hier. S. 126.

¹⁵⁷⁹ Vgl., ebd.: „[...] excede el cuerpo de la protagonista para contaminar la totalidad del film.“

nachgesagt wurde, sie würde alle ihre bisherigen Rollen mit der Darstellung der Carmen übertreffen.¹⁵⁸⁰ Sie selbst lobte Luis César Amadori dafür, sie in ihrer Kreativität gefördert zu haben: „Creo que Amadori fue el director que más me hizo lucir.“¹⁵⁸¹

Außerdem fand Amadori mit der Anpassung an Ninís Komik noch eine andere Verwendung der Opernmusik Bizets, die bei vielen traditionsbedachten Opernexpert*innen und -kenner*innen auf Kritik gestoßen sein dürfte – vielleicht ein Grund mehr, weshalb die Analyse dieses (Opern)Films so selten vorgenommen wurde. Er hat, wie kaum ein zweiter Regisseur seiner Zeit und wie keiner seiner Filmkollegen, die etablierte und weltanerkannte Opernmusik seiner komikhaften Filmvorstellung und -handlung dergestalt unterlegt und umgeformt, dass man denken könnte, er hätte seine Achtung gegenüber Bizets Meisterwerk verloren. Folgendes Beispiel soll dies veranschaulichen: Ab der Minute 38'33 lässt Amadori in extradiegetischer und instrumentaler Form den berühmten „Chor der Gassenjungen“ aus der Oper *Carmen* (1875) erklingen, um Ninís ohnehin clowneske Erscheinung und ihre slapstickmäßige Flucht aus dem Gefängnis in übergroßer Dragoneruniform¹⁵⁸² zu unterstützen – der zitierte Chor hat im 1. Akt // 2. Auftritt der Oper allerdings eine ganz andere Funktion, nämlich die Einführung des spanischen Militärs, das mit Glanz und Eleganz versehen, machtvoll heranschreitet. Dass das in der Oper dargestellte Militär innerhalb der fiktiven sevillianischen Gesellschaft anerkannt ist, vermittelt sich nicht zuletzt durch die heraneilenden und nacheifernden Kinder, die sich von den Trompeten, Flöten, den Pferden und den glitzernden Uniformen der Dragonern angezogen fühlen und beeindruckt lassen. Vergleichsweise bleibt in der Filmszene, in der sich Niní als verkleideter Dragoner inmitten eines militärischen Marschmanövers begibt, um sich bei der ersten Gelegenheit aus der Affäre zu ziehen, zwar immer noch das spanische Militär als Opernreferenz erhalten, allerdings wird es in Kontrast zur Herrlichkeit in Bizets Oper, für dumm oder leichtsinnig verkauft. Zudem sind in der Filmszene weder Kinder zu hören, noch zu sehen, sodass sich die verspielte Flöten-Melodie, welche sich hier der Filmhandlung anpasst, auch an dieser Stelle auf Niní konzentriert. Während die Filmzuschauer*innen Ninís chaplineske Militärparade

¹⁵⁸⁰ Vgl. O. V.: „Nini[sic!] en ‚Carmen‘“, in: *Film* (01.10.1943), S. 7: „Se dice que Niní supera, en esta creación, a todo lo que ha interpretado hasta ahora.“

¹⁵⁸¹ Vgl. Marshall, Niní: „La gestualidad de Niní“, in: *España, Claudio: Luis César Amadori*. Centro Editor de América Latina S. A. Buenos Aires 1993, S. 29.

¹⁵⁸² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:38:33 - 00:41:37.

wahrnehmen, vermittelt sich ihnen die kindlich anmutende Musik womöglich als zutreffend.¹⁵⁸³

Dass Amadori die Musik Bizets grundsätzlich seiner *Carmen*-Parodie anpasste, ist auch der zeitgenössischen bonaerensen Kritik nicht entgangen, wenngleich eine sorgfältige Filmmusik-Analyse respektive Amadoris *Carmen*-Version bisher ausblieb. Die argentinische Filmzeitschrift *El Heraldo*, die wöchentlich seit ihrer Gründung im Juli 1931 erschien und zu einer der einflussreichsten auf dem Gebiet der Filmkritik wurde, schrieb über den Umgang mit Bizets Musik lediglich folgende Zeilen:

„[...] Amadori [ha realizado] esta ‚versión libre‘ de la afamada ópera, utilizando el libreto de la misma desde el punto de vista cómico y sirviéndose de la música para matizar las situaciones, también risueñas. [...] La música de Bizet se emplea en algunas arias, casi siempre cortadas y en partes de los coros, no tomándose, empero, con real seriedad.“¹⁵⁸⁴

Dadurch zeigte *El Heraldo* zumindest, dass Amadori die Opernmusik seiner Filmkomik unterlegte und unterstellte ihm darüber hinaus einen unseriösen Umgang mit Bizets Musik.

09.4.3.4 Peróns Dolch – Überhörter Freiheitsschrei

Das Filmende ruft zu einer Neuinterpretation des Operninhalts auf, welches kritisch zu betrachten ist, da es vergleichbar mit einer „Fábula moral“, eine moralisch anmutende Botschaft hinterlässt. Bizet verlieh der Freiheitsbotschaft *Carmens* eine stärkere Ausdruckskraft, indem er auf den von Mérimée später ausgearbeiteten (pseudo)ethnologischen Rahmen verzichtete. Obgleich Bizet für *Carmens* Tod nicht etwa ein Nachspiel bzw. eine Trauermusik, sondern lediglich einen Paukenschlag vorgesehen hat¹⁵⁸⁵, ist doch ihr Heldinentod im Namen der (Frauen)Freiheit präsent.¹⁵⁸⁶ Zudem hielt Bizet nicht grundlos an dem tragischen Tod seiner Opern-Heldin fest:

¹⁵⁸³ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. (2. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2008, S. 143: „Musik ersetzt die fehlenden Geräusche des Sich-Bewegenden. In Tonfilmen wird es vor allem in Komödien zu parodistischen Zwecken eingesetzt. Die Filmmusik illustriert die Bewegungen, was auch komödiengerecht als ‚micky mousing‘ bezeichnet werden kann.“

¹⁵⁸⁴ O. V.: „Carmen“, in: *El Heraldo* (03.11.1943), S. 203.

¹⁵⁸⁵ Vgl. Fiebrich, Patricia: „Carmen in Carmine. Carmen als musikalisches Phänomen“, in: Tacke, Alexandra; Möller, Kristina; Stephan, Inge (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 42.

¹⁵⁸⁶ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 130.

„Der Tod der beliebten Titelheldin am Ende einer Oper war eine Provokation und für den Operndirektor Adolphe de Leuven untragbar; er bestand auf einer Abänderung der Schlusszene. Bizet verweigerte diesen Wunsch [...]“¹⁵⁸⁷

Offenbar war Bizet überzeugt von der Inszenierung und von Carmens Interpretation von Freiheit. Die Musik- und Literaturwissenschaftlerin Patricia Fiebrich hebt Bizets musikalischen Beitrag hervor, da er dieses „konsequente Verhalten einer Frau, die lieber stirbt als sich unterzuordnen“¹⁵⁸⁸, auf eindrucksvolle Weise vertont habe. Dass Bizet dieser Form von Freiheit zustimmte, ist von folgender Beobachtung abzuleiten, Bizet habe bei Grenzerkundungen der Tonalität in *Carmen* eine Figur gefunden, an der sein Personalstil besonders gut zum Ausdruck komme.¹⁵⁸⁹ Als Nietzsche diese Oper zum zwanzigsten Mal gehört haben soll, erwähnte er nicht nur ihre Vollkommenheit und Leichtigkeit.¹⁵⁹⁰ Er bemerkte zudem, dass „die Musik den Geist frei macht“¹⁵⁹¹ und das man umso mehr darüber zu einem Philosoph werde.¹⁵⁹² Und während die Filmemacher*innen der Stummfilmzeit die Opernfigur *Carmen* zu einer Freiheitsverfechterin erhoben, verneigte sich Amadori lieber gegenüber den politischen Machtverhältnissen Argentinien und fügte seiner *Carmen*-Version einen Epilog hinzu, der seine konservative Frauenvorstellung aufdeckte. Letztere legte er über die Oper und ihre deutliche Freiheitsbotschaft, „Jamais Carmen ne cédera! Libre elle est née et libre elle mourra!“ Denn dadurch, dass Niní sich zum Filmende als Schneiderin glücklich wissen will und auf den Heiratsantrag ihres Arbeitskollegen eingeht, scheint sie den Freiheitsschrei der ausgeträumten Opernhandlung überhört zu haben. Man möchte aus heutiger aufgeklärter Sicht nicht wahrhaben, dass Niní aus ihrem *Carmen*-Alptraum gelesen hat, dass sie sich den Gesellschaftskonventionen und dem Manne unterzuordnen habe, um glücklich zu werden. Umso weniger, da man erfahren hat, dass sie sich innerhalb der (Alp)Traumsequenz den Avancen Don José's widersetzte, und ihre Liebe zu Escamillo (er)leben

¹⁵⁸⁷ Vgl., ebd., S. 37.

¹⁵⁸⁸ Vgl. Fiebrich, Patricia: „Carmen in Carmine. Carmen als musikalisches Phänomen“, in: Tacke, Alexandra; Möller, Kristina; Stephan, Inge (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 45f.

¹⁵⁸⁹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 128.

¹⁵⁹⁰ Nietzsche, Friedrich: „Der Fall Wagner. Turiner Brief vom Mai 1888“, in: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke (15 Bänder) 1967-1977*. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart 2013, S. 95: „Ich hörte gestern – werden Sie es glauben? – zum zwanzigsten Male Bizet's Meisterstück. [...] Die Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher.“

¹⁵⁹¹ Ebd., S. 96.

¹⁵⁹² Vgl., ebd.

wollte. Durch Amadoris Filmrahmen, durch den eine „real“ argentinischen Wachwelt die erträumte Opernhandlung umgibt, wird die Oper in ihrer Kernaussage bzw. Freiheit erstickt. Dieser Rahmen hätte dem Film zu einem argentinischen Ende verhelfen können, dessen Botschaft sich mit der Oper Bizets hätte decken können. Stattdessen wird hier wieder eine Gesellschaftsform und -norm heraufbeschworen, welche Mérimées Novelle vertritt, besonders durch die „performative Rahmung“¹⁵⁹³, und derzufolge sich die Frau unterzuordnen habe. Diese Botschaft einer normativen und pseudomodernen Ordnung bleibt innerhalb Amadoris Werk kein Einzelfall und ist nicht als Missverständnis abzutun, betrachtet man „los grandes melodramas“¹⁵⁹⁴ für die er Ende der 40er Jahre und zu Beginn der 50er Jahre einen internationalen Bekanntheitsgrad erreichte. Denn hier manifestieren sich Amadoris patriarchalische Denkmuster in ähnlicher Weise, da er auch hier eine fiktive Welt aufstellt, in welcher allein der Mann (über) das Gesetz entscheidet. In den 90er Jahren bemerkt España dieses Merkmal bei der Analyse von Amadoris Filmen und hält dies in seiner Amadori-Biographie fest, allerdings ohne auf den Film *Carmen* (1943) einzugehen. Das was er an den anderen Filmen beobachtet, erinnert durchaus an gesellschaftliche Konventionen in Frankreich oder Spanien des 19. Jahrhunderts. Der Inhalt seiner Filme erinnert sogar im Kern an die traditionelle Auffassung einer Gesellschaft, wie sie sich in Mérimées Novelle offenbart: „Hay una heroína pero es el héroe – el marido, el hijo, o equivalentes – quien reinstaura finalmente el orden preestablecido.“¹⁵⁹⁵ Dies möchte nahelegen, dass Amadori sehr wohl mit politischen Kalkül an den *Carmen*-Stoff herangetreten ist und von Beginn an den zukunftsweisenden Ausdruck der Oper, d. h. eine der modernsten Manifestationen des französischen Kulturwesens, untergraben wollte. Unmissverständlich zeigt sich Amadoris konservative Haltung, durch seine Musikauswahl für den Film *Dios se lo pague* (1947), der nach *Carmen* (1943) sein größter Filmerfolg wurde. Wieviel geeigneter mag für ihn Wagner im Gegensatz zu Bizet im Zusammenhang mit einem Drehbuch geklungen haben, in dem die Heldin (Zully Moreno) eine Prostituierte „equivalente a Helena, [...] la tentación, [...] la mujer demonio“¹⁵⁹⁶ spielt? Hier werden die Opern Wagners jedenfalls nicht mehr als (Alp)Traum umgesetzt und filmisch dargestellt, deren Hauptaussage es zu brechen gilt. *Tannenhäuser*

¹⁵⁹³ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 106f.

¹⁵⁹⁴ Vgl. España, Claudio: *Luis César Amadori*. Centro Editor de América Latina S. A. Buenos Aires 1993, S. 34f.

¹⁵⁹⁵ Vgl., ebd., S. 37.

¹⁵⁹⁶ Vgl., ebd.

(1845) und *Lohengrin* (1850) werden hier als Hintergrundmusik verwendet, die der peronistisch anmutenden Filmkulisse zusätzliche faschistoide Züge verleiht. Dass Amadori Musik von Bizet und Wagner wählte, zwei Komponisten die besonders seit Nietzsche polarisiert werden¹⁵⁹⁷, ist augenfällig. In Anbetracht seines filmischen Umgangs mit deren Opernwerken, besteht der Verdacht, dass Amadori die Liebe missverstanden haben könnte. Nietzsche hat jedenfalls seinem Zeitgenossen Wagner unterstellt die Liebe missverstanden zu haben.¹⁵⁹⁸ Dagegen lobte er Bizets Auffassung der Liebe angesichts der *Carmen* (1875) und bezeichnete sie als selten: „sie hebt ein Kunstwerk unter Tausenden heraus.“¹⁵⁹⁹ Amadoris Auffassung der Liebe kommt in seiner *Carmen*-Version am Ende besonders zur Geltung, indem er eine Frau zeigt, die sich zwar *frei* entscheidet, wenngleich dies bedeutet ihren Träumereien ein Ende zu setzen, indem man sich dem erstbesten Heiratsantrag beugt. Der lateinamerikanische Feminismus um Eva Perón, die zufälligerweise auch aus Junín stammt¹⁶⁰⁰, vertrat wenig später ein vergleichbares Liebeskonzept, welches das argentinische Frauenbild¹⁶⁰¹ in einer Form prägen sollte, das sich wohl kaum positiv im Sinne der Argentinierin und ihrer Freiheit ausgewirkt haben mag. Es ist kaum erwähnenswert auszusprechen, dass diese Liebesauffassung in keinsten Weise derjenigen Bizets entspricht.

09.4.4 Setting und Mise-en-Scène: Ambivalenzen zwischen Opernbühne und Filmset

Bereits der Filmvorspann fällt mit der Ouvertüre der *Carmen*-Oper als explizite Systemerwähnung zusammen und geht über in ein musikalisches Opernpotpourri, welches das fremdmediale Rekursverfahren¹⁶⁰² weiterhin verdeutlicht und das Geschehen mit Spanien bzw. „Andalucía“, ebenso wie die Oper, verknüpft. Zudem werden spanisch anmutende

¹⁵⁹⁷ Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Der Fall Wagner. Turiner Brief vom Mai 1888“, in: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke* (15 Bänder) 1967-1977. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart 2013.

¹⁵⁹⁸ Vgl., ebd., S. 98: „[...] im Durchschnitt machen es die Künstler wie alle Welt, sogar schlimmer – sie missverstehen die Liebe. Auch Wagner hat sie missverstanden. Sie glauben in ihr selbstlos zu sein, weil sie den Vortheil [sic!] eines andren [sic!] Wesens wollen, oft wider ihren eigenen Vortheil [sic!]. Aber dafür wollen sie jenes andre [sic!] Wesen besitzen ... Sogar Gott macht keine Ausnahme. Er ist ferne [sic!] davon zu denken ‚was geht dich’s an, wenn ich dich liebe?’ – er wird schrecklich, wenn man ihn nicht wieder liebt.“

¹⁵⁹⁹ Vgl., ebd.

¹⁶⁰⁰ Vgl. Potthast, Barbara: *Von Müttern und Machos. Eine Geschichte der Frauen Lateinamerikas*. Peter Hammer Verlag. Wuppertal 2003, S. 291.

¹⁶⁰¹ Vgl., ebd.

¹⁶⁰² Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002.

Assoziationen über Versatzstücke des Fremden¹⁶⁰³, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmend mit dem „Andalucismo“¹⁶⁰⁴ als „literary imagery“¹⁶⁰⁵, also der speziell andalusischen Kultur, verbunden sind, in Form von hintereinander eingeblendeten Hintergrundbildern bzw. Mustern – ein „traje de luces“ (Torero-Tracht), ein spanischer Haarkamm, ein spanischer „Abanico“ (Fächer) – bei den Zuschauern*innen wachgerufen, die ebenfalls von Operninszenierungen aufgegriffen werden, um ein exotisches Spanienbild zu evozieren und Andersheit festzuschreiben.¹⁶⁰⁶ Amadori folgt allerdings nicht dem Libretto, wie man durch die Eröffnung des Films annehmen könnte, sondern fokussiert zunächst eine Schneiderei bzw. einen Kostümverleih inmitten von Buenos Aires. Nach einer Überblende, die einhergeht mit dem Ende der musikalischen *Carmen*-Anspielung, erhalten die Filmzuschauer*innen durch erste Nahaufnahmen direkt den Eindruck sich inmitten der Schneiderei zu befinden. Die gewählten Räumlichkeiten, Empfangsraum und Nähzimmer, sind nur mit dem notwendigsten Mobiliar ausgestattet, um Assoziationen einer Schneiderei wachzurufen: Eine große Empfangstheke, die hier alternierend als Zuschneidetisch und Sekretär genutzt wird, bietet sich beispielsweise für den Hauptaustragungsort der Handlung bzw. der Dialoge an und ist zentral zur Kamera ausgerichtet. Die Schneiderei, die strenggenommen nur aus zwei Räumen besteht, wirkt wesentlich großräumlicher durch „innere Montage“¹⁶⁰⁷ und eine gewisse räumliche Tiefe bzw. „mise-en-scène“¹⁶⁰⁸, die Amadori gezielt gesetzt hat. Den Schneiderei-Räumlichkeiten, die durchaus mit der Absicht ausgestattet sind – im Filmhintergrund befinden sich Kostüme, Kleidungsstücke, Schneiderbüsten so wie Nähmaschinen usw. – eine der 40er

¹⁶⁰³ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:00:10 - 00:01:18.

¹⁶⁰⁴ Vgl. Schuchardt, Beatrice: „Transmedial text-image relationships: the dance figure as a manifestation of ‚Literary Imagery‘ in 19th Century spanish *Costumbrismo*. The example of Serafín Estébañez Calderón“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. L’Harmattan Verlag. Paris 2013, S. 216.

¹⁶⁰⁵ Vgl., ebd.: „[...] literary imagery [...] is defined as ‚imaginary images‘ as part of a ‚symbolic‘ visual imagery and distinguishes [Alexandra Staeheli] it from graphic pictures.“

¹⁶⁰⁶ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 130.

¹⁶⁰⁷ Vgl. Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 2007, S. 77: „Mit dem Begriff der inneren Montage wird der Tatsache Rechnung getragen, dass auch innerhalb einer Einstellung Veränderungen des Bildinhalts zum Tragen kommen. Durch Kameraschwenks und -fahrten verschiebt sich der sichtbare Ausschnitt des Handlungsraums [...].“

¹⁶⁰⁸ Vgl. Wulff, Hans Jürgen: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. mise-en-scène. (Stand: 20.05.2021) <https://www.filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:miseenscene-4741>. [03.09.2021]: „Der Begriff *mise-en-scène* [...] wurde in der Filmkritik André Bazins in den 1940er und 1950er Jahren zu einem zentralen Terminus der Filmästhetik. *Mise-en-scène* umfasst alles, was auf der Szene für das Bild arrangiert wird – die Bildkomposition, die Bildgestaltung im sichtbaren Bildausschnitt, die Farbkomposition, Lichtgestaltung, Anordnung der Figuren und Dinge im Bild, Umgang mit Raum und Tiefe, Ausstattung, Kostüm, Maske, Schauspielerführung etc. Für Bazin stand die Schaffung einer Wirklichkeitsillusion im Vordergrund [...].“

Jahre angepasste Wirklichkeitsillusion wiederzugeben, ist der Studiocharakter dennoch anzumerken. Obschon das Filmpublikum durch die im Filmvorspann erklingende *Carmen*-Ouvertüre auf eine entsprechende Opernhandlung eingestimmt wurde, bricht Amadori mit der Oper bzw. der Erwartungen durch die Fokussierung einer Schneiderei in Buenos Aires. Doch Amadori verzichtet nicht auf die Opern-Schauplätze, sondern entwickelt seinen Film stets darauf hin, indem er eine ganze Anzahl von expliziten (Opern)Systemerwähnungen einsetzt, die im weiteren Verlauf des Films hauptsächlich durch die Hauptfigur Niní angeregt werden. Das Publikum vernimmt die rezeptionslenkende Kraft, als beispielsweise die Schneiderin Niní sich offenkundig wünscht, von einem Stierkämpfer geliebt zu werden¹⁶⁰⁹, womit eine deutliche Anspielung auf die Begegnung zwischen Carmen und Escamillo gemacht wird. An einer anderen Filmstelle dreht sich bei ihr alles um die rechtzeitige Abgabe des Carmen-Kostüms für die unmittelbar anstehende Opernaufführung *Carmen* (1875) in einem der Theater in Buenos Aires.¹⁶¹⁰ Jedenfalls werden im Wechselspiel explizite, simulierende und (teil-)reproduzierende (Opern)Systemerwähnungen erzeugt, welche die Zuschauer*innen in zunehmender Form auf eine altermedial bezogene illusionbildende Qualität vorbereiten. Die zu Beginn „real“ anmutende Wachwelt der Niní, die sich zunächst noch durch relativ überschaubare und schlichte Räumlichkeiten offenbart, erstreckt sich also bis zu Ninís Bühnenunfall. Als Beispiel ist die Umkleidekabine der Opernsängerin Mancinelli zu nennen, die nur mit dem Notwendigsten eingerichtet ist, um die Illusion der Wachwelt abzugeben. Zudem sei hier auch angemerkt, dass er auf Außenaufnahmen der Großstadt Buenos Aires völlig verzichtete, wodurch die Metropole nur durch explizite Erwähnung zur Geltung kommt, indes Innenräume in *Carmen* (1943) dominieren. Dadurch kann die französische Oper und ihre jeweiligen Handlungsorte, vor allem Sevilla, zum wichtigsten Handlungsort im Film avancieren und fungiert als Achse des Geschehens. Obgleich Amadori erst ab Ninís Bühnensturz die Szenen Bizets vordergründig übernimmt und hierzu genausowenig Außenaufnahmen verwendete, sondern ausschließlich Filmstudioaufnahmen – die Nähe zur Opern- und Theaterkulisse bleibt dadurch bewahrt –, ist es von zentraler Wichtigkeit anzumerken, dass diese sich im Kopf der Titelheldin abspielen, d. h. ihr (Alp)Traum ist der neue allgemeine Handlungsort. Damit verlegt Amadori zwar die Handlung in das 19. Jahrhundert Spaniens wie der Novelle und die Oper – zentrale Handlungspielräume wie die Schänke Lillas Pastias, die

¹⁶⁰⁹ Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen* [Film] Argentina: Argentina Sono Film, 1943, 00:06:25-00:06:54.

¹⁶¹⁰ Ebd., 00:07:03 - 00:09:06.

Straßen Sevillas, das Gefängnis oder der Platz vor der Plaza de Toros sind geblieben –, dennoch werden zeitliche und räumliche Aspekte durch das (Alp)Traumhafte verwischt oder aufgehoben. Damit ändert Amadori die *Carmen*-Diegese in eine andere Aufführungsform, durch die er sich von den ihm vorausgehenden Filmemacher*innen der Stummfilmzeit abgrenzt, da er konkrete zeitliche und räumliche Elemente durch das (Alp)Traumhafte auflöst. Bezeichnenderweise zieht Amadori keine veränderte Licht- oder Kameraführung für die (Alp)Traumsequenz vor, die sie von der Wachwelt differenzieren würde. Er beschränkt sich hauptsächlich darauf, den (Alp)Traum über Überblenden etabliert zu haben und setzt darauf fast ausschließlich auf Bizarrheiten bzw. Achronien, Zeichen der Wachwelt, welche die (Alp)traumdiegese durchbrechen, wie auch zugleich bestätigen. Diese Bizarrheiten bzw. Achronien antizipieren allerdings auch Ninís Erwachen, wiewohl sie sich erst endgültig in der Wachwelt befindet, nachdem sie im (Alp)traum von Don José erstochen wurde. Nach einer Überblende ist Niní wieder dort zu verorten, wo der Film angefangen hatte, nämlich in der Stadt Buenos Aires. Wie Bizet verlegt auch Amadori den Handlungsort des *Carmen*-(Alp)traums vor die Stierkampf-Arena, allerdings schien er sich dazu verpflichtet zu fühlen, ein argentinisches Ende zu finden, das sich noch im Parkettbereich des Theaters abspielen sollte. So ist sie in der letzten Einstellung in einem lehrstehenden Opernsaal als überzeugte Argentinierin zu sehen, welche den (Alp)Traum bzw. ihre eigene innere *Carmen*-Aufführung ablehnt und die es vorzieht, ihre „reale“ bonaerense Welt anzunehmen. Amadori ging es u. a. darum, das spanische Kolorit des 19. Jahrhunderts gezielt aufleben zu lassen, was dem Film eine allgemein andalusische Atmosphäre verleiht.

09.4.5 Figurenkonstellation und -konzeption – Imaginierte Fremdheit

Da Amadoris Filmfiguren zum einen einer durch die an die Oper angelehnten (Alp)Traumwelt und zum anderen einer „real“ anmutenden bonaerensen Wachwelt angehören, erscheinen die Charaktere ihren jeweiligen Welten zugeordnet. Da sich Amadori für die Darstellung der (Alp)Traumsequenz an der Figurenkonstellation der Oper Bizets und der Libretto-Dramatisierung orientiert, werden die Angaben zu ihnen relativ kurz gefasst. Die deutlich kürzere Darstellung der Wachwelt birgt neben der Alptraumsequenz ebenfalls eine Reihe von Darstellern, wobei hier nur auf die Figuren eingegangen wird, welche die Handlung in besonderem Maße mitbestimmen bzw. vorantreiben. Ein wichtiges Figurenkonstellations-

Merkmal bei Amadori ist die Tatsache, dass es einige sogenannte *Grenzgänger* gibt, d. h. welche, die sowohl in der Wachwelt als auch in der (Alp)Traumwelt erscheinen. Die Figur Niní, als die prominenteste unter den Filmfiguren, durchläuft beispielsweise beide filmisch dargestellten Erlebniswelten.

09.4.5.1 Carmen Rodríguez ≈ Carmen de Triana

Wie sehr Amadori auf die Popularität von Marshall setzte, verrät die Tatsache, dass auch in diesem Film die Figur den Namen *Niní* erhielt. Hierbei sei noch angemerkt, dass Marshall mit diesem Film den Höhepunkt ihrer bis dahin komödiantischen Radio- und Filmkarriere erreichte¹⁶¹¹, weswegen ihre damalige Popularität nicht zu unterschätzen ist. Den meisten Argentinier*innen waren ihre komikhafte bzw. überzeichnete Filmsprache geläufig und entsprechend attrahierte sie wohlbekannte Register, die nicht zuletzt den Film zu einem großen Erfolg verholfen haben. So konnte Amadori selbst die bekannte tragische Carmen-Rolle mit Niní besetzen, ohne die Angst haben zu müssen, den Zuspruch der Argentinier*innen zu verlieren. Es ist stark anzunehmen, dass das argentinische Publikum ab Filmbeginn hinter der argentinischen Schneiderin Niní stand, da sie als freundliche, zuvorkommende, fleißige und treuherzige Persönlichkeit inszeniert wird, die nur dann zwischenzeitlich energisch oder frech wird, wenn ihr Unrecht angetan wird. So entsteht ein sehr positives Bild einer Argentinierin, meistens im Gegensatz zu dem Verhalten von Spanier*innen und Italiener*innen, die hier meistens ungeduldig, unfreundlich und autoritär dargestellt werden. Zudem weiß sich Niní auch zu wehren und versteht es Grenzen zu setzen, wenn ihr jemand gegenüber laut, gemein oder unhöflich auftritt, wie das folgende Beispiel zeigt. Dass sich ein Konflikt ankündigt, als Niní das selbstgenähte Carmen-Kleid freiwillig überzieht, in der Hoffnung, die italienische Opernsängerin Mancinelli davon zu überzeugen,¹⁶¹² ist nicht zu übersehen. Mancinelli zeigt sich von Anfang an so wie es ihr Ruf bereits verrät, nämlich extrem gehässig. Also kann sich die Situation wohl kaum entspannen, ab dem Augenblick wo Niní mit dem Carmen-Kleid in der Garderobe umhergeht. Dabei schlüpft Niní mehr oder weniger in die

¹⁶¹¹ Vgl. España, Claudio: *Cine argentino Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000, S. 126: „Amparada en el texto que en sí mismo construye Niní Marshall, Carmen (1943) podría pasar tan solo como una película que sabe reunir lo mejor de la comediante consagrada con la pericia narrativa de Luis César Amadori.“

¹⁶¹² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:11:16 - 00:16:14.

Opernrolle der Carmen und fängt an, sie zu imitieren (parodieren), indes die Mancinelli dies als Provokation bzw. Herausforderung auffasst. Denn offensichtlich kennt sich Niní mit der Oper *Carmen* (1875) besser aus als die gefragte und arrogant inszenierte Opernsängerin, die dabei ist, sich auf ihren Opernauftritt vorzubereiten. Die humorvolle Parodie bzw. Komik im Sinne der parodisierenden (Opern)Systemerwähnung entsteht meistens dort, wo sich Niní in die Rolle der Opernfigur Carmen versetzt und sich als diese ausgibt. So sorgt sie für Überraschungen, die meistens einen Konflikt oder mehrere Konflikte zur Folge haben. Sie verblüfft z. B. alle Anwesenden, als sie auf die Frage des Operndirigenten eine schnellere und, noch dazu, „richtige“ Antwort (auch gesanglich) parat hat, im Gegensatz zur eingebildeten Opernsängerin „La gran artista Mancinelli“¹⁶¹³, die sich vor Neid und Rage fast vergisst. Dabei werden diese beiden Frauen-Figuren über ihre Arbeit bzw. Herkunft definiert und polarisiert; einerseits wird die Oper mit der Oberschicht, andererseits die Schneiderei mit der Unterschicht assoziiert, während neben der wütenden Mancinelli und ihrer Diva-Attitüde Niní zur deutlichen Sympathieträgerin aufsteigt.¹⁶¹⁴ Hier spielt sich Niní in die Herzen der Argentinier*innen, die damals für eine Ablehnung der „Elite“¹⁶¹⁵ empfänglich waren. Schließlich sind es die sozialgesellschaftlichen Gegensatzpaare Oper/Schneiderei; Elite/Unterschicht; Hochkultur/Alltagskultur, welche Niní als Filmfigur definieren und einordnen, die vergleichbar sind mit der Art und Weise, wie die Novelle und die Oper Gegensätze konstruiert haben: Subjekt/Objekt; Zivilisiert/Wild; Okzident/Orient; Geist/Natur; Verstand/Gefühl; Form/Materie; Gesetz/Chaos; Mann/Frau.¹⁶¹⁶ Somit reflektiert und übernimmt Ninís Körper als Medium zunehmend den gesellschaftlichen Zustand, „in which the solicited relationship between the body and power is indicated.“¹⁶¹⁷ Einmal in der (Alp)Traumsequenz bzw. der erträumten Sevilla-Welt angelangt, bekommt sie erst recht den Druck der sozialen Ungleichheit zu spüren. Dass Ninís neues Schmugglerin-Dasein

¹⁶¹³ Ebd., 00:13:52 - 00:13:57.

¹⁶¹⁴ Ebd., 00:13:08 - 00:13:24.

¹⁶¹⁵ Vgl. Mudde, Cas; Rovira Kaltwasser, Cristóbal: *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. UK 2017, S. 11: „Most populists not only detest the political establishment, but they also critique the economic elite, the cultural elite, and the media elite. All of these are portrayed as one homogeneous corrupt group that works against the ‚general will‘ of the people. [...] the elite are defined on the basis of power, i. e., they include most people who hold leading positions within politics, the economy, the media, and the arts.“

¹⁶¹⁶ Vgl. Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002, S. 12.

¹⁶¹⁷ Vgl. Schuchardt, Beatrice: „Transmedial text-image relationships: the dance figure as a manifestation of ‚Literary Imagery‘ in 19th Century spanish *Costumbrismo*. The example of serafín Estébañez Calderón“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. L’Harmattan Verlag. Paris 2013, S. 215.

lebensgefährlich ist und dazu führen kann, im Gefängnis eingeschlossen zu werden, erlebt sie nun am eigenen Leib (oder im Kopf): sie wird auf eine tiefer liegendere Gesellschaftsstufe als die der kleinbürgerlichen Schneiderin in Buenos Aires degradiert. U. a. sucht sie auch deshalb stets nach einem Weg zurück in ihre alte, ihr vertraute bonaerense Umgebung, wenngleich sie zwischendurch von dieser Opernwelt fasziniert ist und ihre Sorgen, insbesondere beim Anblick von Escamillo, verfliegen. Ausserdem wird im Rahmen ihres „Gitano“-Daseins von ihr erwartet, wie es die Oper vorlebt, ihre Qualitäten als „Zigeunerin“ bzw. Schmugglerin einzusetzen, wenngleich deutlich wird, dass dies auch kaltblütige Aktionen impliziert – sie wird beispielsweise von der Schmugglerbande dazu aufgefordert jemanden zu erstechen –, die sie als gutgesinnte, kleinbürgerliche Schneiderin nicht bereit und vor allem nicht in der Lage ist auszuführen. Daher ihre sichtbare Erleichterung, als sie jene Halsabschneider-Aufgabe doch nicht austragen muss: „no hace falta degollarlo, es un amigo.“¹⁶¹⁸ Signifikant für die Frage nach Ninís Anpassungskapazität ist, dass Amadori sie in der Wachwelt als Schneiderin gefilmt hat noch ehe sie dem *Carmen*-(Alp)Traum verfiel. Denn in der europäischen Märchenlandschaft zeichnet sich der bekannte und positiv besetzte „Schneider-Topos“¹⁶¹⁹ durch Eigenschaften wie Klugheit, Tapferkeit oder Flinkheit aus, die mit Ninís charakteristischen Merkmalen auffallend übereinstimmen. So wie es *Vom klugen Schneiderlein* oder *Das tapfere Schneiderlein* nicht anders erwartet wird, sich vor Riesen oder fantastischen Wesen erfolgreich zur Wehr zu setzen, d. h. seiner körperlichen Unterlegenheit zum Trotz, schafft es die *kleine* und *flinke* Niní sich mit ihrer Schneiderlist immer wieder aus jeglichen schwierigen Situationen zu winden, welche ihr die erträumte Opernwelt bereithält. Im übertragenen Sinne stellt die Oper den Riesen dar, den die kleine Schneiderin Niní mit Klugheit und Tapferkeit zu überwinden sucht. So schafft sie es beispielsweise Remenda(d)os Bedrohungen zu umgehen, indem sie immer wieder „Zigeuner*innen“-Stereotype oder andalusische Klischees bedient, die seine Zweifel, zumindest eine Zeitlang, aus dem Weg räumen. Schließlich ist es auch ihre Schneiderlist, die dazu führt, dass diese Carmen (Niní) dem Gefängnis entfliehen kann. Dass diese besondere Anpassungsfähigkeit der Schneiderin sich bereits in der dargestellten Wachwelt ankündigt zeigt folgendes Beispiel: Als Niní zum ersten Mal im Filmverlauf mit dem

¹⁶¹⁸ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:59:28 - 01:00:015.

¹⁶¹⁹ Vgl. Schlesinger, Ron: „Märchenfilm im ‚Dritten Reich‘“, in: Dettmar, Ute; Pecher, Claudia Maria; Schlesinger, Ron (Hrsg.): *Märchen im Medienwechsel. Zur Geschichte und Gegenwart des Märchenfilms*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2017, 166: „Die positiv besetzte bäuerlich-handwerkliche Schicht im Märchen repräsentieren Berufe wie Schneider, Müller, Schuster, Schnitter oder Drechsler.“

Kleid der Opernfigur Carmen auftritt und zudem einen Ausschnitt aus der Opernarie „La Séguidille“¹⁶²⁰ parodistisch singt, kommt ihre Anpassungsfähigkeit bzw. Verwandlungskapazität bereits zur Geltung. Der Operndirigent, der die Mancinelli gebeten hatte, die Kampf-Szene im 1. Akt / 8. Auftritt mit mehr Kraft, Realismus und Aktion zu füllen, zeigt sich gegenüber Ninís spontanen Auftritt so überrascht, dass er Fragen muss, woher sie das kenne.¹⁶²¹ Spätestens hier können die Zuschauer*innen ahnen, dass Niní die Rolle der Carmen im weiteren Filmverlauf früher oder später verkörpern wird. Dass sich die argentinische Filmfigur offensichtlich mit der Oper *so gut* auskennt, unterstreicht ihre Anpassungsfähigkeit und bereitet die Zuschauer*innen auf ihren Carmen-Auftritt vor. Allerdings können diese nicht ahnen, dass die Oper sich in Form eines Alptraums entfalten wird. Für die Zuschauer*innen bleibt es bis zum entscheidenden Wechsel der Erlebniswelten offen und spannend, wie Niní die Carmen-Rolle übernehmen soll. Denn in der Wachwelt besteht für Niní eigentlich keine *realistische* Chance die Carmen auf der Opernbühne zu spielen. Selbst wenn die Mancinelli als Opernsängerin ausfällt, müsste schon etwas Außergewöhnliches geschehen, damit Niní die „Carmen de Triana“ darstellen kann. Umso mehr werden die Zuschauer*innen überrascht, dass die eigentliche Opernhandlung durch einen (Alp)Traum eingeführt wird und die Carmen argentiniana also doch die Rolle der Opern-„Zigeunerin“ übernimmt. So wird durch einen weiteren filmischen Rekurs auf die Oper, der Charakter der argentinischen Filmfigur Niní zusätzlich herausgestellt und ausgebaut. Vor dem Hintergrund dieser etwas anderen Welt, hebt sich der stolze, rebellische und freche Charakter der Niní ab, der mit den Merkmalen der Opernfigur Carmen zum Teil übereinstimmt. Bereits Mérimée beschreibt das Verhalten seiner „Zigeunerin“ als „effrontée“, d. h. frech:

„Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue. [...] A Séville, chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure; elle répondait à chacun, faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était.“¹⁶²²

¹⁶²⁰ Vgl. Amadori, Luis César: *Carmen* [Film] Argentina: Argentina Sono Film, 1943, 00:13:08 - 00:13:14.

¹⁶²¹ Vgl., ebd., 00:12:51 - 00:13:05: „Hay que decirla con mas realismo [...], hay que dar la verdadera impresión de la pelea, [...] dar de entrada el carácter combativo de la heroína de Mérimée“

¹⁶²² Vgl. Mérimée, Prosper: *Carmen*. Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs. Paris 1852, S. 41. Vgl. Mérimée, Prosper; Widmer, Walter (Übers.): *Carmen: sämtl. Novellen / Prosper Mérimée*. Winkler Verlag. München 1988 [1845].

Allerdings wurden dafür andere Charakterzüge der Novellenfigur Carmen, die angesichts der szenisch-visuellen Kennzeichen der Oper noch stärker zur Geltung kamen, durch die Komik und die parodistische Umsetzung Amadoris unterdrückt. Beispielsweise wird der genrespezifische Typ „femme fatale“¹⁶²³ in dieser filmischen *Carmen*-Version nicht so offensichtlich, wie in der Oper oder in der Novelle. Auch wenn España hier ein „juego de seducción“¹⁶²⁴ zu erkennen vermag und Niní sogar als „vampiresa“¹⁶²⁵ bezeichnet, dominiert der „matiz picaresco“¹⁶²⁶, den die Marshall auf natürlicher Weise mitbringt:

„Amadori sabe explotar la comicidad de Niní Marshall sobre el filo de una gestualidad risueña que deja entrever sin embargo un matiz picaresco, por momentos osado, en el juego de seducción que el personaje de la gitana realiza con sus enamorados. Es que Carmen ‚la de Rodríguez‘, consciente de la confusión de identidades en la que se halla inmersa, aprovecha su lugar como Carmen la de Triana para dar rienda a su sueño de vampiresa.“¹⁶²⁷

In diesem Sinne setzt Niní nicht in gleicher Weise ihre Weiblichkeit bzw. Erotik ein, wie die Opern- oder Novellenfigur – Niní erkämpft sich ihr Ziel allerhöchstens indem sie Erotik parodiert bzw. vorspielt. Für die erfolgreiche Durchführung eines Raubs oder eines Überfalls zeigt sie sich allerdings dazu fähig Erotik in Szene zu setzen. Im Gegensatz zur Novelle bzw. Oper ist ihr nicht abzunehmen für einen Raub einen Mord auf sich nehmen zu können. Niní lässt in dem Sinne keine gefährliche Unberechenbarkeit aufblitzen, wie die mit ihr verwandten „Zigeunerin“ aus der Novelle oder der Oper. Ninís Unberechenbarkeit zeichnet sich vielmehr durch eine Unbeständigkeit aus, die ihre Identitätskrise im Rahmen des (Alp)Traums verursacht. Da sich herausstellt, dass sie eine brave und fleißige argentinische Schneiderin ist, die sich dem Gesellschaftssystem von Buenos Aires offenbar gut angepasst hat, kann sie gar nicht die Rolle einer rebellischen, heißblütigen und kampfbereiten Frau wie die „Carmen de Triana“, und so wie sie ihr vorschwebt, vollkommen ausfüllen. Niní definiert sich selbst über ihren Beruf, als ob es sich um eine Tugend handeln würde: „Yo soy una chica decente, que vive de su trabajo, sabe!“¹⁶²⁸ In anderen Worten ist sie als *anständige* und berufstätige junge

¹⁶²³ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Schüren Verlag. Marburg 2008, S. 225: „[...] die *femme fatale* gebraucht ihre Attraktivität als Machtmittel zum Schaden anderer.“

¹⁶²⁴ Vgl. España, Claudio: *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000, S. 127.

¹⁶²⁵ Vgl., ebd.

¹⁶²⁶ Vgl., ebd.

¹⁶²⁷ España, Claudio: *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000, S. 127.

¹⁶²⁸ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:49:19 - 00:49:30.

Frau nicht unbedingt den Schmuggler-Herausforderungen einer „Carmen de Sevilla“ gewachsen. Bedenkt man zudem, dass die „Carmen de Sevilla“ als „Gitana“ einem gesellschaftlichen Druck und (modernen) Wandel ausgesetzt ist, auf den sie gezwungen ist, flexibel, und wenn nötig, mit Gewalt bzw. mit einem Messer, zu reagieren,¹⁶²⁹ ist nachvollziehbar, weshalb Niní mit der Rollenübernahme Schwierigkeiten hat. Niní zückt das Messer selbst in ihrem (Alp)Traum nicht. Allerdings weiß sie sich zu helfen mit ihrer natürlichen (argentinischen) Schlagfertigkeit, die wieder übereinstimmt mit des Schneiderleins List, was dazu führt, dass sie, der Widerstände zum Trotz, die gesamten dramatischen Opernhöhepunkte durchläuft.

Im direkten Figurenvergleich offenbart sich zudem eine andere Idee von Freiheit, welche die Bedingung für die Entwicklung ihrer jeweiligen Identitäten darstellt und ihren Charakter besonders definiert. Die andalusische „Gitana“ Carmen verteidigt ihre Freiheit als Frau angesichts der Unterdrückungsmechanismen des 19. Jahrhunderts, während sie von ihren Zeitgenossen*innen, beispielsweise Don José, als „Sprengkraft für männliche Ordnung“¹⁶³⁰ wahrgenommen wird. Für Carmen hat die Freiheit „oberste Priorität“¹⁶³¹, weshalb sie als Verfechterin der (Frauen)Freiheit (bis zum Tod) gelesen werden kann und in der Hinsicht zu einem Symbol¹⁶³² aufsteigt: „Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elles mourra.“¹⁶³³ Für Niní spielt die Freiheit zwar auch eine wichtige Rolle, aber nur in Anbetracht ihrer Deterritorialisierung. Denn im Rahmen des *Carmen*-(Alp)Traums befindet sich Niní plötzlich und unfreiwillig in Sevilla, und sehnt sich nach ihrem argentinischen Leben, umsomehr, da sie sich nicht selten dazu gezwungen sieht die „Carmen de Triana“ vorzutäuschen, wonach sie allen Grund hat sich in ihrer Freiheit eingeschränkt zu fühlen. Ungeachtet dessen, dass es sich hier *nur* um eine erträumte Welt handelt, deren Ereignisse über jeden unfreiwillig einbrechen würden solange man träumt, hat Niní auf der Ebene ihres

¹⁶²⁹ Vgl. Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 21f.: „In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts dominierte Frankreich über Spanien: Auf die Besetzung durch Napoléon folgten der sechsjährige Unabhängigkeitskrieg und die französische Militärintervention gegen die Spanische Revolution von 1822 bis 1823. Der französische Imperialismus brachte die Entdeckung der spanischen Kunst mit sich.“

¹⁶³⁰ Ebd., S. 21.

¹⁶³¹ Vgl., ebd., S. 20.

¹⁶³² Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 129.

¹⁶³³ Vgl. Mérimée, Prosper: *Carmen*. Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs. Paris 1852, S. 94. Vgl. Mérimée, Prosper; Widmer, Walter (Übers.): *Carmen: sämtl. Novellen / Prosper Mérimée*. Winkler Verlag. München 1988 [1845].

(Alp)Traums gegen mehr Eingrenzung ihrer Freiheit zu kämpfen, als die Carmen aus der Novelle oder der Oper. So ist zu konstatieren, dass Niní für ihre Freiheit kämpft, wenngleich es sich nicht um die gleiche Freiheit handelt, für die Carmen bereit ist zu sterben. Niní würde nicht für die Freiheit als Ideal an und für sich ihr Leben opfern, sondern allerhöchstens um ihr argentinisches Dasein zurückzuerlangen.

Was die inszenierte Alterität der Filmfigur, im Vergleich mit der „Carmen de Triana“, ausmacht, wird im Filmverlauf anhand Ninís argentinischer Herkunft deutlich. Ihre Andersartigkeit drückt sich weniger durch die „Zigeunerin“-Rolle aus, als durch ein „modo argentino“¹⁶³⁴, weshalb die Sevillanos bzw. Sevillanas, und selbst die „Zigeuner*innen“, Mühe haben sie einzuordnen, wenngleich sie auch, oder gerade deshalb, von ihr fasziniert sind.¹⁶³⁵ „Die Soli, die Carmen im Lauf der Oper intonieren wird [...] konstituieren ihre faszinierende Andersartigkeit“¹⁶³⁶, während bei Amadori diese (altbekannte) Form der Faszination¹⁶³⁷, welche in diesem Fall die spanischen Männer (u. a. Don José und Escamillo) für die Carmen verspüren¹⁶³⁸, eher auf die argentinische Komponente zurückzuführen ist, welche Niní verkörpert. Das Exotische dieser Carmen rührt also mehr von dem Argentinischen, während orientalische Elemente, die in der Oper den erwarteten Exotismus hervorrufen, nur noch als Maske vorgeschoben werden. Das Orientalische/Andalusische bedient Niní beispielsweise immer dann, wenn sie sich dazu gezwungen fühlt, meistens durch Remenda(d)o oder wenn sie einen Vorteil daraus ziehen kann. Um also in die Gunst der Schmuggler-Bande zu kommen oder weiterhin Escamillo zu gefallen, zögert sie nicht, orientalisch-andalusisch anmutende

¹⁶³⁴ Vgl. Manetti, Ricardo: „Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar“, in: Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 26f. Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 20: „La música es un factor de aclimatación, incluso de transculturación: implica una absorción de la cultura de la canción popular. El tango, con su orígenes prostibularios, y el bolero, vinculado al cabaret, favorecen cierta ambigüedad moral, a diferencia del melodrama hollywoodiense [...]. En Argentina y México el género adquiere características propias: clima, ambientes connotados, estereotipos, mecanismos de identificación y sobredeterminaciones psicológicas distintas, que no se confunden con sus equivalentes norteamericanos o europeos.“

¹⁶³⁵ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 131: „Unter allen Frauenfiguren der Oper des 19. Jahrhunderts ist Carmen sicher diejenige, die am stärksten gesellschaftliche Grenzen markiert und zugleich überschreitet. Der Ausstrahlung Carmens wird von Anbeginn an eine diabolische Qualität zugeschrieben, die Macht, andere zu verführen.“

¹⁶³⁶ Ebd., S. 130.

¹⁶³⁷ Vgl., ebd., S. 126f.: „[...] die Musik des 19. Jahrhunderts war von einer veritablen ‚Zigeunermode‘ gekennzeichnet.“

¹⁶³⁸ Vgl. Möller, Kirsten: „Prosper Mérimées *Carmen*. Eine französisch-spanische Beziehungsgeschichte“, in: Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 15f.

Gesänge oder Tanzschritte bzw. Bewegungsmuster abzurufen oder Behauptungen aufzustellen, die dem idealisierten Carmen-Bild am nächsten kommen. Sobald sich sprachliche Missverständnisse ergeben, oder wenn sie beispielsweise von Remenda(d)os Bande auf die „Zigeuner*innen“-Sprache „calé“ hin geprüft wird, fliegt ihre Maskerade auf, sodass sie sich gezwungen fühlt, zu äußersten Mitteln zu greifen. Aus einer Verzweiflung heraus drückt sie dann nichtssagende Kauderwelschsätze aus, indem sie diese als „calé“ auszugeben versucht: „Con el garrotengo, con la garrotanga, la vera, vera, vera, verita, vengo, olé!“¹⁶³⁹ Selbst die Akazienblüte, die in der Oper bekannterweise auf Don José ihre Wirkungskraft ausgeübt hat, versucht Niní gegen Remenda(d)o zu verwenden, um ihn endgültig von ihrer *aufgesetzten* Carmen-Identität zu überzeugen. Schließlich lassen sich die fiktiven Figuren des (Alp)Traums dann doch wieder von Ninís Einfällen umstimmen, denn auch hier ist ihre Exotik „keineswegs geographisch zu verstehen, vielmehr ist es eine imaginierte Fremdheit, die sie verkörpert.“¹⁶⁴⁰ Die Zweifel, welche die (Alp)Traum-Figuren immer wieder Niní gegenüber äußern, mögen u. a. auch ein deutliches Zeichen dafür sein, dass sich ihr argentinischer Charakter niemals mit demjenigen ihrer imaginierten Carmen voll übereinstimmen wird.

09.4.5.2 Figuren der erträumten Opernwelt

09.4.5.2.1 Don José de Navarra

Die Figur Don José, die einen mit der Titelheldin vergleichbaren oder ebenbürtigen Fokus erhält – seine Charakterzüge werden gegenüber der Carmen häufig gegensätzlich definiert, woraus sich ihre gescheiterte Liebe erkläre¹⁶⁴¹ –, wirkt in Amadoris Version schwach besetzt und farblos. Während er in der filmisch inszenierten Wachwelt eher eine Nebenfigur darstellt, die im Rahmen einer Operninszenierung in Buenos Aires, den Don José spielt, erhält er in der (Alp)Traumwelt zwar eine wesentlichere Funktion, die sich erst jetzt in eine mit der Oper vergleichbare Hauptfiguren-Position einreicht, obgleich diese ausbaufähige Rolle lediglich schablonenhaft zur Geltung kommt. Obwohl Amadori bei der Skizzierung von Don José's Konflikt nahe am Opernstoff bleibt, auch hier schwankt der Navarrese zwischen Micaëla und

¹⁶³⁹ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:49:07 - 00:49:22.

¹⁶⁴⁰ Vgl. Unsel, Melanie: „Wenn Musik verführt“, in: Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 51.

¹⁶⁴¹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 129.

Carmen (Niní), spitzt sich die Lage nicht in dramatischer Weise zu wie in der Oper. Dass der Figur ihre Existenz entgleitet, ist ihr nicht abzunehmen. Mit Sicherheit verliert Don José u. a. an Glaubwürdigkeit bzw. an Kraft durch Amadoris Parodie. Jedenfalls kann gegen Ende des (Alp)Traumes kaum mehr nachvollzogen werden – es bleibt ebenfalls ambivalent, weshalb Don José die „Zigeunerin“ (Niní) aus dem Gefängnis befreit –, was ihn dazu reizte, seine *geliebte* Carmen zu erdolchen. Es ist vor allem Amadoris Filmdiegeese und den Drehbuchautoren zuzuschreiben, dass Don José mit seinen Dialogen bzw. Argumenten nicht zu überzeugen vermag. So konnte die Handlungsstruktur der Oper, die zum größten Teil von der Don José-Carmen-Beziehung bestimmt wird, nicht in ihrer ursprünglichen Kraft abgerufen werden und gerät etwas aus dem Gleichgewicht. Daher erscheint uns die zweite Hauptfigur Don José durchweg schlecht besetzt und motivationslos.

09.4.5.2.2 Escamillo

Der Stierkämpfer Escamillo tritt sehr viel deutlicher in den Vordergrund des Films als Don José. Seine Präsenz äußert sich nicht nur durch seine stolze aufrechte Haltung, sondern auch wegen seiner matadortypischen großen Gesten, die er zu jeder Zeit einsetzt, als ob ihm nichts anderes als die große Bühne bzw. Arena und theatrale Auftritte bekannt wären. Zudem inszeniert ihn Amadori relativ nah an der Opernvorlage zu einem umworbene Volksheld, dem gleichviel Männer wie Frauen zujubeln. Ninís Interesse an Escamillo ist allerdings schon vor der (Alp)Traumsequenz durch ihre Vorliebe für Stierkämpfer motiviert und wird später innerhalb des (Alp)Traums oder durch ihn bestätigt: „Un torero de verdad!? [...] Ai, a mi me da un ataque. El sueño de mi vida!“¹⁶⁴² So begegnet man Escamillo stets in Zusammenhang mit Bewunderung, wodurch er abermals eine imaginäre Bühne geschenkt bekommt. Seine dominante Leinwandpräsenz erhält er umso deutlicher in Lillas Pastias Kneipe, da er zum einen auf den Schultern einer singenden Gruppe wie ein Held hereingetragen wird, zum anderen sich selbst vor der Carmen als Flamencotänzer auf den Tischen der Schenke singend inszeniert. Hier findet die erste Begegnung zwischen ihm und Niní statt, die er (alp)traumbedingt für die Carmen hält, während sie von seinem Charme und seiner Direktheit beeindruckt wird. Amadoris Drehbuchdialoge zwischen Escamillo und Carmen (Niní) weichen zwar von der Librettovorlage und der Musik Bizets ab, wenngleich sich ihre Annäherung

¹⁶⁴² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:51:26 - 00:51:31.

deutlich an der Opernvorlage orientiert. Im Vergleich mit den Schmugglern und vor allem Remenda(d)o erscheint Escamillo allerdings als ein ehrlicher und gutherziger Torero, dem die vermutlich unbeabsichtigten naiven Züge zugute kommen. Er ist der Einzige im Film, dem Niní fraglos das volle Vertrauen schenkt. In der Oper hingegen baut sich das Vertrauen zwischen beiden erst nach und nach auf. Während in der Oper die Carmen dem Stierkämpfer zu Beginn noch mit Skepsis begegnet und Escamillo sich als ich-bezogener Stierkämpfer nicht nur von ihrer Schönheit, sondern auch ihrem Ruhm angezogen fühlt, sind sie bei Amadori unmittelbar voneinander angetan. Zwischen ihm und seinem größten Rivalen Don José kommt es bei Amadori noch nicht mal zum Zweikampf, sodass auch hier auf eine dem Libretto entnehmende, dramatische Zuspitzung verzichtet wurde. Juan José Padilla wird in der Rolle des Escamillo in Anwesenheit der dynamischen Komödienexpertin Niní Marshall als etwas unbeholfen inszeniert. Seine Unbeholfenheit wird zusätzlich darüber markiert, dass Niní mit ihm die castellanische Sprache Argentiniens des 20. Jahrhunderts spricht, die er beim besten Willen nicht verstehen kann, da er sich zeitlich im frühen 19. Jahrhundert befindet. Wenngleich Niní keine konkrete Antwort auf seine Frage „ob sie ihn liebt“ gibt, scheint er fest dazu entschlossen, aus Carmen seine „reina“ (Königin) zu machen. Amadori hat insofern einen Escamillo konstruiert, der bis zuletzt nicht in Erfahrung bringt, wer diese Carmen, die er liebt, eigentlich ist. So betrachtet erscheint diese argentinische Carmen dem Escamillo als eine mysteriöse Figur, deren Wirkung zu vergleichen ist mit der mythemischen „Zigeunerin“ der Oper.

09.4.5.2.3 Remenda(d)o

Remenda(d)o hat eine Sonderrolle innerhalb des Films bzw. der (Alp)Traumsequenz, vor allem in Anbetracht der Figurenkonstellation der Oper, erhalten. Anders als in Bizets Werk, wo er in der Schmugglerhierarchie den Anweisungen seines Patrons Dancario gehorcht, ist er bei Amadori selbst der Schmuggler-Anführer – die Figur Dancario ist bei Amadori gestrichen. An der Tatsache, dass Remenda(d)o ein Schmugglerleben führt, oft im Untergrund verweilen und sich vor den Dragonern in Acht nehmen muss, ändert sich nichts. Seine von der Oper abweichende Bedeutung innerhalb Amadoris Filmgeschehen zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass er bereit ist, selbst die Carmen zu ermorden, wenn er sich von ihr in seinem Schmugglerdasein bedroht sieht. Niní, die sich gerade erst mit den Spielregeln des erträumten

Operngerüsts auseinandersetzt, bekommt die Drohung von Remenda(d)o direkt zu spüren. Seine Position wird um so mehr bei Amadori erhoben, da er Niní mit seiner bedrohlichen Gebärde förmlich dazu zwingt, die Rolle der „Carmen de Triana“ anzunehmen. In seiner Anwesenheit wird Niní am stärksten dazu aufgefordert, die Rolle der „Zigeunerin“ zu behaupten oder wie ein Kostüm *überzuziehen*. Erst durch Ninís und Escamillos liebevolle Annäherung verfliegt allmählich Remenda(d)os Verdacht, dass es sich bei Niní um eine *falsche* Carmen handeln könnte.

Seine zwielichtigen Charakterzüge, gezeichnet von Unbarmherzigkeit einerseits und gutherziger Leichtgläubigkeit andererseits, lassen ihn als eine wesentlich komplexere Figur erscheinen als in der „Opéra-Comique“. Wenngleich er für den Film keinen gesungenen Part anvertraut bekam, ist Remenda(d)o von Amadori zu einer wesentlichen Schlüssel-Rolle ausgebaut worden, welche opernunabhängig die augenfälligste Entwicklung innerhalb der Alptraumsequenz vollzieht. Gegen Ende der (Alp)Traumsequenz erfährt er als jüngst ernannter „Picador“ und loyaler Diener des Toreros Escamillo sogar einen sozialen Aufstieg, wonach das Filmdrehbuch deutlich von der Librettovorlage abweicht.

09.4.5.2.4 Micaëla

Micaëla wird in der Wachwelt, so wie in der Alptraumsequenz, als Nebenfigur inszeniert. Ihre liebevollen, unschuldigen bzw. *engelsgleichen* Charakterzüge, die hier nur in einigen wenigen Szenen zum Ausdruck kommen, decken sich mit denjenigen, welche bereits die Oper liefert. Zudem bleiben ihre wesentlichen Merkmale innerhalb beider Realitätsebenen konstant. Amadori hat bei ihr keine größeren Veränderungen vorgenommen. Ihr europäisch anmutendes Äußerliches – die Figur wird von der blonden, argentinischen Schauspielerin Nelly Darén gespielt – und ihr Gesangs-Duo mit Don José betonen das von der Oper bereits vorgegebene Pendant zur *dämonischen* „Zigeunerin“ Carmen.¹⁶⁴³ Eine der wenigen Opernabweichungen besteht darin, dass sie Carmen gegen Ende des Alptraums vor Don José's Mordgelüsten warnt – in der Oper dagegen fällt diese Rolle ausschließlich der Frasquita und der Mercedes zu. Bezeichnend ist Amadoris Entscheidung, für jenes von der Oper

¹⁶⁴³ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991, S. 837.

konventionalisiertes Erscheinungsbild der Micaëla¹⁶⁴⁴, das für ihn offenbar auch die Idealverkörperung von Keuschheit und Vernunft darstellt.

09.4.5.2.5 Zuniga

Da Amadori seine Filmdiegeese, zumindest die des (Alp)traums, relativ nahe am Operngeschehen entfaltet, konnte auch die Opernrolle Zuniga nicht fehlen. Zuniga hat auch bei Amadori nicht nur das letzte Wort auf den Straßen Sevillas, sondern findet auch hier Gefallen an der Niní, die er zweifelsfrei für die Carmen hält. Ninís argentinischen Merkmale, die sich körperlich wie sprachlich äußern, fallen ihm zwar auf, wobei er diese ebenfalls nicht richtig deutet. Stattdessen führt er ihre Andersheit auf ihr „Zigeuner*in“-Sein zurück. Bei Amadori fungiert er außerdem als Lebensretter Ninís, da er sie vor Remenda(d)o und seiner Schmugglerbande beschützt, die ihr nicht abnehmen, eine „Gitana“ zu sein. Zuniga ist als ordnungsbewusster „Capitán“ inszeniert, der sich in Verführungskünsten nicht versteht, weshalb Carmen (Niní) sein plumpes Werben ablehnt. Wie in der Oper ist er durchaus eifersuchtsanfällig, wenngleich er seine Eifersucht, im Unterschied zum Libretto, zunächst an Escamillo auslöst und Lillas Pastia mit der Schließung seiner Schenke droht, noch ehe er in einen Zweikampf mit Don José gerät. In diesem Sinne gewährt Amadori einen Blick auf Zunigas emotionale Schwäche, bis er schließlich, im Gegensatz zur Oper, sein Leben an Don José verliert.

09.4.5.3 Figuren der Wachwelt

09.4.5.3.1 Adrián

Amadori inszeniert Adrián als einen zuvorkommenden, unschuldigen und großherzigen Mitarbeiter der Schneiderei, in der ebenfalls Niní arbeitet. Seiner Schüchternheit zum Trotz, bringt er den Mut auf, Niní seine Liebe zu gestehen, die sie entgegen seinen Hoffnungen nicht erwidert. Bezeichnenderweise kommt Adrián in der gesamten Alptraumsequenz nicht vor, sodass sich die freundschaftliche Beziehung, die Niní mit ihm pflegt, in ihrem Alptraum nicht verfolgen lässt. Von ihm geht, gerade bei seinem insgesamt kurzen Leinwandauftritt, die

¹⁶⁴⁴ Ebd., S. 837: „[...] selbst dieses musikalische Blondzopfgeschöpf ist mit seiner melodischen Gounodnähe keinesfalls ein stilistischer Mißgriff, sondern eine Kunstleistung ersten Rangs: als Hinweis auf das Lebensambiente, aus dem José stammt [...].“

vielleicht größte Film-Überraschung aus, denn seine Liebe wird zum Schluss hin doch noch von Niní erwidert, die zur Vernunft gekommen zu sein scheint. Indes Niní ihren Alptraum auf der Krankenliege noch *auslebte*, hatte er offenbar auf sie gewartet und ihre Genesung herbeigesehnt. Den Film mit dem Paar Niní und Adrián abzuschließen bricht jedenfalls in besonderer Weise mit der *Carmen*-Vorlage.

09.4.5.3.2 Mancinelli

Die italienische Diva Mancinelli (Olga Cortese), ist für die Carmen-Rolle in der Opernaufführung vorgesehen, die kurz davor ist, präsentiert zu werden. Nach der Sichtweise Amadoris sollte sie offensichtlich egozentrische, eingebildete und garstige Charakterzüge aufzeigen¹⁶⁴⁵, um eine Operndiva möglichst realitätsnah abzugeben. Die Geringschätzung, die sie gegenüber Niní aufbringt, drückt sich beispielsweise durch laute Anweisungen oder Kommentare aus wie „¿Quiere callarse la boca!“¹⁶⁴⁶ oder „La Mancinelli no sale en escena con ese mamarracho!“¹⁶⁴⁷ Ihre Überheblichkeit drückt sich in diesem letzten Satz besonders aus, da sie meint von sich in der dritten Person sprechen zu müssen. Hinzu kommt ihre zunehmend genervte und laute Stimme, ihr spezieller Akzent, der sie als immigrierte Italienerin kennzeichnet und ihr grober Umgang mit der Schneiderin Niní. Diese Beispiele visualisieren u. a. das soziale Gefälle, das sich zwischen den Bevölkerungsschichten der Stadt Buenos Aires, vor allem zwischen Europäern und Argentinern, abzeichnete. D. h. die europäische Elite wird hier in Opposition zur argentinischen Arbeiterklasse inszeniert. Für den Kontrast sorgt die Mancinelli auch dort wo sie launenhaft und unbegründet das für sie geschneiderte Carmen-Kleid der Niní ablehnt. Selbst als Niní ihr eröffnet, sie könne dadurch ihre Arbeit verlieren, zeigt sich die Opersängerin unbekümmert.¹⁶⁴⁸ Mancinellis starrköpfige Haltung stellt allerdings den Ausgangspunkt für die Verkleidung Ninís dar. Indem Niní das Carmen-Kleid in Vorführpose präsentiert, nähert sie sich zum ersten Mal der Rolle „Carmen de Triana“. Mancinelli überzeugt das Kleid bis zuletzt nicht und stellt damit den radikalsten Gegenpart zur Niní in der Wachwelt dar.

¹⁶⁴⁵ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:10:36; 00:11:23; 00:12:23;

¹⁶⁴⁶ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:13:17.

¹⁶⁴⁷ Vgl., ebd., 00:15:08.

¹⁶⁴⁸ Vgl., ebd., 00:15:32.

09.4.5.3.3 Mancinellis Assistentin

Amadori hat der Mancinelli eine treue Dienerin zur Seite gestellt, die Ninís Konflikt deutlich verschärft. Während die Diskussion zwischen Niní und der Mancinelli in der Künstlergarderobe eskaliert, steigert sich die aggressive Auseinandersetzung mit der Diva-Assistentin unmittelbar. Die Assistentin, ein Ebenbild der Mancinelli, äußert sich ebenso aggressiv und mitleidlos gegenüber Ninís Not, sodass ein physischer Kampf vorprogrammiert zu sein scheint. Letztendlich führt dieser streitsüchtige Umstand tatsächlich dazu, dass Niní versehentlich mitten auf die Opernbühne gelangt und so irrtümlich für die „Carmen de Triana“ gehalten wird.

09.4.5.3.4 Dirigent / Maestro

Einen Dirigenten eines Opernorchesters einzuführen, hielt Amadori offensichtlich für notwendig, um dem Opernhaus und der -aufführung Glaubwürdigkeit zu verleihen. Die Bestimmtheit seines Auftretens, verknüpft mit seinen gutgemeinten, wenngleich oberlehrerhaften Regieanweisungen, provozieren die Operndiva Mancinelli ungemein, indes Niní darüber ihre Bekanntheit mit dem *Carmen*-Stoff unter Beweis stellen kann.

09.4.5.3.5 Don Juan, Chef der Schneiderei

Don Juan ist als mürrischer, bestimmender und tollpatschiger Spanier karikiert. Er muss dafür sorgen, dass Ninís geschneidertes Kleid das Opernhaus rechtzeitig erreicht, da die Oper *Carmen* bald aufgeführt werden soll. Seine Rolle als Ninís Chef wird nur insofern für die Alptraumsequenz relevant, da Niní einen Brief von ihm erhält, indem er sie daran erinnert, in die Schneiderei zurückzukommen. Niní wird sich dadurch ihrer erträumten Welt um so mehr bewusst, zu einem Zeitpunkt, indem sie die Liebe zu Escamillo erst zu genießen beginnt.

09.5 Die filmische Darstellung des (Un)Bewussten – Incubo sopra Carmen.

*Je crois entendre encore / Caché sous les palmiers / Sa voix tendre et sonore / Comme
un chant de ramier! / O nuit enchanteresse! / Divin ravissement! / O souvenir
charmant! / Folle ivresse! doux rêve!*
Carré / Bizet¹⁶⁴⁹

Inwieweit der (Alp)Traum als intime und kollektive Erfahrung¹⁶⁵⁰ den menschlichen Werdegang beeinflusst hat, ist allgemein bekannt und spiegelt sich in einer unfassbaren Bandbreite innerhalb verschiedenster (Film)Werke wider. Das große Interesse, das ihm von verschiedensten Disziplinen entgegengebracht wird, scheint sich nicht zu erschöpfen.¹⁶⁵¹ Diese Traumfaszination hat viele kreative Persönlichkeiten innerhalb des Kunst- und Kulturbereichs, darunter viele der kinematographischen Kunst, dazu bewogen, einen (persönlichen) fiktiven Traum als Erlebniswelt¹⁶⁵² für ein angehendes (neues) Werk zu entwerfen. Seither reflektieren Fiktionen jeglicher Art unterschiedliche (Alp)Traum-Konzepte, wobei sich im Laufe der Zeit zwei wesentliche Aspekte herausstellen ließen: Der von einem Gott oder einer Göttin (Gottheiten) gegebene (Alp)Traum¹⁶⁵³ „prémonitoire“¹⁶⁵⁴, und der (Alp)Traum „commémorative“¹⁶⁵⁵ als Ausdruck des (Un)Bewussten eines/einer Schlafenden bzw. Träumenden. Anhand der (Alp)Traumsequenz in der argentinischen Filmproduktion *Carmen* (1943) ist deutlich zu erkennen, dass der (Alp)Traum nicht von außen, d. h. von einer Gottheit oder gottähnlichen Gestalt ausgelöst wird, sondern auf ein „psychisches Phänomen“¹⁶⁵⁶ hinweist. So betrachtet, drängt sich hier ein Ansatz Freuds¹⁶⁵⁷ auf, den

¹⁶⁴⁹ Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Les pêcheurs de perles. Romance de Nadir [1. Akt]* (Stand: 2021) <https://www.opera-guide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

¹⁶⁵⁰ Vgl. Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006, S. 10.

¹⁶⁵¹ Vgl., ebd., S. 12.

¹⁶⁵² Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014.

¹⁶⁵³ Vgl. Krömer, Wolfram: „Der Wirklichkeit werdende Traum und seine Funktion in wichtigen Dramen des europäischen Theaters“, in: Müller, Ulrich; Hundsnurscher, Franz; Panagl, Oswald (Hrsg.): *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge*. Müller-Speiser-Verlag. Anif / Salzburg 2006, S. 22f.

¹⁶⁵⁴ Vgl. Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006, S. 10: „prémonitoire, donc prospective dans le premier cas, lorsque le rêve est envoyé par une instance extérieur; commémorative, rétrospective lorsque c'est l'inconscient du dormeur qui le produit.“

¹⁶⁵⁵ Vgl., ebd.

¹⁶⁵⁶ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 111. Vgl. Freud, Sigmund: „Voraussetzungen und Technik der Deutung“, in: Türcke, Christoph (Hrsg.): *Sigmund Freud. Über Träume und Traumdeutung*. C.H. Beck Verlag. München 2010, S. 24.

¹⁶⁵⁷ Vgl. Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. (Rinehart and Co. New York 1951.) Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1980, S. 46: „Freud nimmt an, Träume seien stets unausweichlich Ausdruck des irrationalen Teils unserer Persönlichkeit.“ Vgl. Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Leipzig/Wien/Zürich 1923.

Amadori geprägt haben dürfte, da bei ihm der filmisch dargestellte (Alp)Traum als ein psychisches Phänomen der Filmfigur Niní zu betrachten ist¹⁶⁵⁸:

„[...] wir bedürfen eines neuen Weges, einer Methode, um in der Erforschung des Traumes von der Stelle zu kommen. [...] Nehmen wir als Voraussetzung für alles Weitere an, daß der Traum [...] ein psychisches Phänomen ist. [...] Wir wollen, was man in der Wissenschaft überhaupt anstrebt, ein Verständnis der Phänomene, die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen ihnen, und in letzter Ferne, wo es möglich ist, eine Erweiterung unserer Macht über sie. Wir setzen also die Arbeit unter der Annahme fort, daß der Traum ein psychisches Phänomen ist. Dann ist er eine Leistung und Äußerung des Träumers [...].“¹⁶⁵⁹

Dass die hier analysierte argentinische filmische Umsetzung nicht in Zusammenhang gebracht wird mit Artemidor von Daldis¹⁶⁶⁰, der bereits im 2. Jahrhundert darauf hingewiesen hat, dass Träume „eine in symbolischer Sprache ausgedrückte Einsicht“¹⁶⁶¹ sind, hat lediglich mit der modernen Traumdeutung und der Auslegung des Traumes zu tun, die zur Jahrhundertwende den Epochenwandel, mit dem Hinzutun Freuds, deutlich einläutete. Allerdings wird sich noch im Verlauf der Analyse herausstellen, dass Amadori hier nicht eine konventionelle filmische Darstellung eines (Alp)Traums vollzog und hier wesentliche Unterschiede auszumachen sind, die deutlich von der freudschen (Alp)Traumvorstellung abweichen.

Amadoris Filmbeispiele aus den vorausgegangenen Kapiteln dieser Analyse haben ins Bewusstsein gerückt, dass er offen für das Kulturangebot Europas und besonders Frankreichs war, und nicht selten auf bereits bekannte französische (Bühnen)Werke zurückgriff, um diese für ein argentinisches oder allgemeiner Spanisch sprechendes Publikum filmisch zu übersetzen. Außerdem hatte Buenos Aires schon ab 1927 im Rahmen von „Cine-Clubes“ u. a. französische Filme, welche eine deutliche Traumästhetik aufweisen, präsentiert, unter denen sich beispielsweise *Entr'acte* (1924) von Clair, *L'étoile de mer* (1928) von Ray, *La Chute de la*

¹⁶⁵⁸ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:26:10.

¹⁶⁵⁹ Freud, Sigmund: „Voraussetzungen und Technik der Deutung“, in: Türcke, Christoph (Hrsg.): *Sigmund Freud. Über Träume und Traumdeutung*. C.H. Beck Verlag. München 2010, S. 24. Vgl., ebd., S. k. A.: „Der Band enthält eine Auswahl aus den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, II. Teil: Der Traum (1916 [1915 - 1916]), Vorlesungen 5 – 15, sowie der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933 [1932]), Vorlesungen 29 und 30.“

¹⁶⁶⁰ Vgl. Von Daldis, Artemidor: „Traumbuch“, in: Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. (Rinehart and Co. New York 1951.) Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1980, S. 94f.: „Es gibt gewisse Affekte, die so geartet sind, daß sie im Schlaf wieder emporsteigen, sich der Seele wieder darbieten und Träume hervorrufen.“

¹⁶⁶¹ Vgl. Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. (Rinehart and Co. New York 1951.) Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1980, S. 95.

Maison Usher (1928) von Epstein und *Un chien andalou* (1929) von Buñuel/Dalí befanden.¹⁶⁶² Deshalb ist es auch nicht auszuschließen, dass (traum)typische europäische bzw. französische Filmaspekte und -effekte¹⁶⁶³, die mehr oder weniger eine einheitliche Ästhetik aufweisen, seine Filme durchziehen. Die (Alp)Traumsequenz seines Filmwerks *Carmen* (1943) legt jedenfalls nahe, dass er mit europäischen Filmproduktionen vertraut war, denn eines der auffälligsten Aspekte des (frühen) europäischen Films ist tatsächlich die Auseinandersetzung mit dem „(Un)Bewussten“¹⁶⁶⁴ bzw. mit dem (Alp)Traum. Dieser soll dem europäischen Film eine Ästhetik beschert haben, die ihn von einer außereuropäischen Filmästhetik (vorläufig) differenzierte.¹⁶⁶⁵ Deutlich macht dies der französische Philosoph Deleuze, indem er darauf hingewiesen hat, welche Ästhetik der europäische Film, die französische Schule miteingenommen, entwickelte, die dazu geführt habe „mit den ‚amerikanischen‘ Beschränkungen des Aktionsbildes zu brechen“¹⁶⁶⁶. Der europäische Film sei „im Gegensatz zu der allzu objektiven Konzeption der Amerikaner“ zu verstehen:

„[...] weder das Erinnerungsbild noch das attentive Wiedererkennen geben uns ein genaues Korrelat zum optisch-akustischen Bild, sondern eher die Verwirrungen des Gedächtnisses und das Mißlingen des Wiedererkennens. Es ist dies der Grund, weswegen sich der europäische Film schon sehr früh mit dem ganzen Ensemble von Phänomenen wie Amnesie, Hypnose, Halluzination, Delirium, Visionen Sterbender und vor allem Traum und Alptraum auseinandergesetzt hat. Diese Thematik war ein wichtiger Aspekt [...] der französischen Schule und ihrer wechselnden Allianzen mit dem Surrealismus.“¹⁶⁶⁷

Dies ist der Grund, weshalb Deleuze den Begriff „Traumbild“¹⁶⁶⁸ bedient und in der Hinsicht den europäischen Film hervorhebt. In Frankreich setzten Georges Méliès und Ferdinand Zecca

¹⁶⁶² Vgl. Sammaritano, Salvador: „20 años de cineclubismo“, in: *Gente Arte* (20.06.1941).

¹⁶⁶³ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 319: „Die fotografischen Einzelbilder können beispielsweise durch Trickfilmtechniken, eine spezielle Optik, durch Montage, Mehrfachbelichtung, Zeitraffer, und Zeitlupe oder den filmischen Rückwärtslauf, also durch mediale Neukombinationen in ihrer Wirkungsästhetik modifiziert werden.“

¹⁶⁶⁴ „(Un)Bewusstsein“ ist lediglich dem Sartre-Begriff „Conscience“ entlehnt worden, mit der Absicht auf die Überschneidung bzw. den gegenseitig bedingten Einfluss zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein hinzuweisen, die Sartre in *L'imaginaire* (1940) herausgestellt hat. Vgl. Sartre, Jean Paul: *L'imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris (1940) 1948, S. 26f.: „[...] la conscience d'image est une forme synthétique qui apparait comme un certain moment d'une synthèse temporelle et s'organise avec d'autres formes de conscience, qui la précèdent et la suivent, pour former une unité mélodique.“

¹⁶⁶⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 78f.

¹⁶⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁶⁸ Vgl., ebd., S. 80.

erste traumästhetische Maßstäbe, die davon zeugen, wie früh sich Film und Traum attrahierten.¹⁶⁶⁹ Den Publikationen der Wissenschaftlerin Kreuzer zu den Themen des Wunderbaren und des Traumes ist zu entnehmen, dass die Anziehungskraft zwischen Film und Traum durch die Rekurrerung des Films auf Alternativwelten, Utopien, Innenwelten, Gefühle und Fantasien herrührt.¹⁶⁷⁰ Das Traumbild, der onirische Zustand und/oder das Imaginäre im Film blieb aber nicht einzig ein Phänomen des europäischen Raums. Es ist vielmehr eine Eigenschaft des Films, die er grenzüberschreitend übernommen hat und welche ihm inhärent zu sein scheint. So konnte Deleuze anhand von US-amerikanischen und russischen Filmen das Traumbild ebenfalls untersuchen und erklären. Das Traumbild sei eines der wichtigsten Bestandteile des Surrealismus und ließe sich sogar in US-amerikanischen Slapstick-(Stumm)Filmen, wie beispielsweise *The Gold Rush* (1925) oder *Sherlock Jr.* (1924)¹⁶⁷¹, wiederfinden. Amadori bedient insofern eine Besonderheit des europäisch/französischen Films in Kombination mit Aspekten des US-amerikanischen Kinos: die Spielweise der Marshall steht noch am ehesten dem US-amerikanischen Slapstick Chaplins nahe¹⁶⁷², während ihr andalusischer (Alp)Traum wohl eher dem europäisch/französischen Kino zuzuordnen wäre. Der Slapstick der Marshall zeichnet sich neben ihrer mit der Commedia dell'Arte vergleichbaren körperlichen Sprache – Dreistigkeit, Verfolgungsjagd¹⁶⁷³ und das ‚Fallen auf den Kopf‘ gehört auch zum Slapstick-Repertoire einer Marshall, wie zur amerikanischen Stummfilmkomödie – vor allem durch ihre Verwendung von Sprachakzenten, Kauderwelsch und Sprachwitz, so wie verbale Schlagfertigkeit und filterlose Kommentare aus¹⁶⁷⁴, die in *Carmen* (1943) im Rahmen der parodisierenden Systemerwähnung impulshaft zum Ausdruck kommen. In ihrer Rolle als Niní weist sie beispielsweise „Capitán Zuniga“ slapstickmäßig und

¹⁶⁶⁹ Vgl. Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006, S. 86f.: Méliès: *Le Cauchemar* (1896), *Rêve du pauvre* (1898), *Le Rêve de l'horloger* (1904), uvm.; Zecca: *Rêve et réalité* (1901), *Rêve à la lune* (1905), *Le Rêve d'agent* (1908) uvm.

¹⁶⁷⁰ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014. Vgl. Kreuzer, Stefanie; Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2018.

¹⁶⁷¹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 81: „Wenn der amerikanische Film diesen Status des Traumbilds überhaupt jemals begriffen hat, dann allenfalls in den Slapsticks von Buster Keaton, nämlich dank seiner natürlichen Nähe zum Surrealismus oder besser zum Dadaismus.“

¹⁶⁷² Vgl. Ehrick, Christine: „Chaplin in Skirts? Niní Marshall“, in: *Radio and the Gendered Soundscape: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930 – 1950*. Cambridge University Press. Cambridge 2015, S. 137.

¹⁶⁷³ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films* [engl.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. (3. Band). Oxford University Press. New York 1960, S.72 und 128.

¹⁶⁷⁴ Vgl. Poblete, Juan; Suárez, Juana: *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 16: „Significant part of the humor is based on an exploration of language itself—the language of contact between standard and popular varieties in the context of migration and immigration.“

verbal in die Schranken; gegen seine offensichtliche wenngleich unbeholfene Art sich an sie heranzunähern, hat Niní zunächst nichts einzuwenden. Als Zuniga aber ihres Erachtens zudringlich wird, da er sie davon abhalten möchte, sich an Escamillos Tisch zu setzen, erwidert sie, „Se mira pero no se toca! Que se ha creído, capitán de opereta?“¹⁶⁷⁵ und haut ihm auf die Dragonerhaube, die einen hohen glockenähnlichen Ton abgibt, worauf sie selbstbewusst auf den „Torero“ zugeht. Dass Marshall mit Chaplin verglichen wird – die Bezeichnung „Chaplina“¹⁶⁷⁶ wird bereits für sie verwendet –, lässt sich nicht nur auf Grund ihres Alleinstellungsmerkmals im lateinamerikanischen Filmraum und darüber hinaus erklären, sondern auch durch die Art und Weise, wie sie mit Konflikten umgeht. Während das akrobatische Geschick Chaplins ihm dazu verhilft, Gegner zu überwinden¹⁶⁷⁷, gelingt Niní eine Überwindung ihrer Konflikte vor allem durch List und das Hinzuziehen von sprachlichen Einfällen.¹⁶⁷⁸ So betrachtet, ist der Marshall-Slapstick mit dem US-amerikanischen Slapstick verwandt. Dessen ungeachtet, kann nicht geleugnet werden, dass die argentinische Filmkomödie dieser Zeit durch ihre lokalen Eigenschaften eine Selbstständigkeit aufweist, deren vielleicht wichtigste Exponentin Marshall war. Zudem kann Marshalls *Carmen*-Version auch als Parodie der filmischen Leistung der argentinischen Schauspielerin Imperio Argentina gelesen werden, die selbst in dem Film *Carmen la Triana* (1938)¹⁶⁷⁹ brilliert hatte, wenngleich dem Film keine eindeutige Anspielung auf Bizets Musikwerk vorzuweisen ist.

Wenngleich es also zutreffender ist von einer Nähe zu Chaplins Komödie in diesem Zusammenhang zu sprechen, so ist es unzutreffend zu behaupten, dass sich Amadori an einer europäischen (Alp)Traum-Ästhetik orientiert habe, um *Carmen* (1943) zu gestalten. Denn die in Argentinien sich ankündigende fantastische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts – vor allem diejenige Jorge Luis Borges¹⁶⁸⁰ – dürfte, auf nicht unbedeutende Weise, argentinische

¹⁶⁷⁵ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:53:05 – 00:53:56.

¹⁶⁷⁶ Vgl. Ehrick, Christine: *Radio and the Gendered Soundscape: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930 – 1950*. Cambridge University Press. Cambridge 2015, S. 164.

¹⁶⁷⁷ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films* [engl.: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. (3. Band). Oxford University Press. New York 1960, S. 97.

¹⁶⁷⁸ Vgl. Laguarda, Paula Inés: „The Laugh of Niní Marshall: Comic Performance and Gender Performativity in Argentinean Classical Cinema“, in: Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016, S. 69, 78 und 80f.

¹⁶⁷⁹ Vgl. Rey, *Carmen la de Triana*, 1938.

¹⁶⁸⁰ Vgl. Cozarinsky, Edgardo: *Borges em / e / sobre Cinema*. Iluminuras LTDA Verlag. São Paulo 2000, S. 11: „Seu centro, evidentemente, são as notas que entre 1931 e 1944 Borges publicou na revista *Sur* sobre filmes específicos e sobre diferentes aspectos da linguagem cinematográfica.“ Vgl. Wehr, Christian: „Borges y el Cine Negro. ‚Emma Zunz‘ como cuento cinematográfico.“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Traducción e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 99f.: „[...] Borges era un cinéfilo y un gran conocedor de los

Filmkonzeptionen beeinflusst haben. Der Literatur- und Filmwissenschaftler Roloff verweist beispielsweise auf Borges' Sonderrolle in Bezug auf den lateinamerikanischen Surrealismus, den fiktiven Träumen und dem Film: „Besonders für den spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus werden – schon bei Valle-Inclán und Borges – die Erfahrung der Träume, die Rätselhaftigkeit und Fantastik der Träume und Tagträume, ihre grotesken und farcenhafte Elemente (und damit auch die Fragwürdigkeit der noch rationalistischen freudschen Traumhermeneutik) zum Angelpunkt intermedialer Reflexion und ästhetischer Praxis – und von daher wird der Film zu dem vielleicht wichtigsten Medium der Darstellung und Reflexion der Träume, zum Intermedium der Traumfantasie par excellence.“¹⁶⁸¹ Borges entwickelte bereits in den 30er Jahren einen Schreibstil, bei dem die Gesetze des Realen und des Imaginären aufgehoben und vermischt werden. In seinen Erzählungen können die (Haupt)Charaktere häufig nicht zwischen *real* und *imaginär* unterscheiden und geraten dadurch nicht selten in einen zeiträumlichen Konflikt oder in ein Labyrinth. Erstaunlich ist, inwieweit sich dieser lateinamerikanische Literaturstil in Amadoris Film *Carmen* (1943) ab dem Moment zu erkennen gibt, wo die Hauptdarstellerin Niní ihren (Alp)Traum erträumt bzw. sich darin befindet und diesem, vergleichbar mit einem Labyrinth, nicht mehr enttrinnen kann:

„Borges's texts do not present single answers. Instead, they evoke puzzling worlds with doubtful protagonists who are uncertain whether they dream or are awake, or whether they are criminals, victims, or even the creators of the fictitious webs in which they live.“¹⁶⁸²

In Amadoris Film von 1943 ist die medial dargestellte und (teil-)reproduzierte Oper *Carmen* (1875) ein (Alp)Traum bzw. ein Labyrinth, von dem die Darstellerin Niní träumt, sodass ihm hiermit auch nachgewiesen werden kann, eine argentinische Erzählästhetik seiner Zeit bedient zu haben, die schließlich in den 40er Jahren bereits en vogue war.¹⁶⁸³ Hinzu kommt, dass Lateinamerika offenbar mehrere Anläufe nahm, um im Rahmen von Kunst und Kultur eine Selbständigkeit bzw. Unabhängigkeit von Europa zu erlangen. Danach strebte

géneros cinematográficos en boga en las décadas de 1920 y 1930. [...] Su interés halló expresión en diferentes actividades literarias, desde la crítica, hasta la redacción de guiones.“

¹⁶⁸¹ Roloff, Volker; Felten, Uta: *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Transcript Verlag, Bielefeld 2004, S. 10.

¹⁶⁸² Kressner, Ilka: *Sites of Disquiet: The Non-Space in Spanish American Short Narratives and Their Cinematic Transformations*. Purdue University Press 2013, S. 25.

¹⁶⁸³ Vgl. Rincón, Carlos: „Das Phantastische als Simulacrum“, in: Bauer, Gerhard; Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2000, S. 208: „1940 gab Borges zusammen mit Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo die erste Anthologie phantastischer Literatur in spanischer Sprache heraus.“

beispielweise der brasilianische Schriftsteller Andrade mit einem der bahnbrechendsten lateinamerikanischen Manifeste, das zur Verbreitung von neuen, revolutionären¹⁶⁸⁴ Ideen innerhalb des Kunst- und Kulturbereichs beitrug: das *Manifesto Antropófago* (1928); hier stand allerdings das *Einverleiben* von (europäischer) Kunst im Vordergrund, für das sich der Film als Medium offenbar nicht so eignete, da er vor allem „das Unterbewusste jenseits der ‚Herrschaft der Logik‘ zum Ausdruck kommen [ließ] [...], wie es die Surrealisten begrüßten.“¹⁶⁸⁵ Auch der Schriftsteller Carpentier distanzierte sich vom europäischen Surrealismus und machte im Vorwort seines Romans *El reino de este mundo* (1949) explizit auf die Eigenschaften des lateinamerikanischen „Real Maravilloso“ aufmerksam:

„[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‚estado límite‘“.¹⁶⁸⁶

Vor diesem dynamischen Hintergrund, der im Prinzip die Grenzen von Wirklichkeit und Traum/Imaginärem stets überwindet oder verwischt, konzipierte Amadori den Opernstoff der *Carmen* (1875) als eine Darstellung des (Un)Bewussten für seinen Film, und entwickelte eine Traumästhetik, die sich von anderen unterschied und durch welche ihm eine Sonderrolle in der argentinischen und lateinamerikanischen Filmgeschichte zugeschrieben werden kann. Nichts eignet sich besser im Sinne einer kulturellen Appropriation als ein (Alp)Traum, der per se die Eigenschaft besitzt, kulturelle Ausdrucksformen jeglicher Art in sich aufzunehmen. Dass es selbst für die legendäre Größe des Filmgeschäfts Alfred Hitchcock eine Herausforderung war, eine eigene Traumästhetik zu entwickeln, unterstreicht die Schwierigkeit, die Filmregisseure grundsätzlich hatten oder haben, nicht nur einen fiktiven Traum darzustellen, sondern diesem vor allem einen originalen und persönlichen Ausdruck zu verleihen:

„On ne s’étonnera pas que le plus expérimental des cinéastes de divertissement [Alfred Hitchcock] ait cherché dans trois de ses films de formes proprement cinématographiques pour représenter le rêve. Il n’a pas trouvé tout de suite. [...] Seule sa troisième et dernière tentative

¹⁶⁸⁴ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung.‘ Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 120: „*Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. Sao Paulo: Cosac Naify 2005.“

¹⁶⁸⁵ Ebd., S. 128.

¹⁶⁸⁶ Vgl. Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*. Editorial Universitaria. Santiago 2019, S. 11.

[*Vertigo* (1958)] constitue une solution originale, neuve, personnelle, à la question du rêve filmé.¹⁶⁸⁷

So wie sich Hitchcock in den 40er Jahren auf die Suche nach einer Traumästhetik begab, die laut seiner Aussage dem Traumkonzept von Salvador Dalí entsprechen sollte – „when we came to the dream sequences, I wanted to break from the traditions of dreams being blurred and smokey. [...] couldn't [we] have Salvador Dalí for the dreams? My reason for it was, I was determined to have the dreams with great sharpness and clarity; sharper than the film itself. [...] While we were working [...] inside the studio, I would liked to have taken the Dalí scenes and fotograf them in the open air in the real sunshine, so strong, they would have to stop the camera down [...]. [...] they thought it was too elaborate [...], so it was compromised and made in the studio [...]“¹⁶⁸⁸ –, dürften viele Filmregisseure bei ihrer Filmkonzeption ebenfalls an das Werk des Ausnahmekünstlers Dalí gedacht haben, in der Hoffnung, eine eigene Traumästhetik zu entwickeln und sich eventuell von seiner Ästhetik abheben zu können. Vor diesem Hintergrund setzte Hitchcock in der Filmbranche erneut Maßstäbe, denn durch seine Überzeugung mit den vorherrschenden traditionellen Formen der Traumkonzeption brechen zu wollen, räumte er nicht nur ein, dass (Film)Künstler wie Dalí und Buñuel als Erneuerer des „rêve filmé“¹⁶⁸⁹ gelten, sondern dass auch denjenigen ein Sonderplatz in der Filmbranche gebührt, die über die standardisierten Formen der fiktiven Traumentwicklung hinaus wollten. Nun kommen in Amadoris filmischer Traumsequenz beispielsweise kein Nebel, sowie auch keine verworrenen Bilder im traditionellen Sinne vor. Andererseits kommt auch der Surrealismus nicht wirklich zum Ausdruck – dafür rücken vielmehr Elemente des Slapsticks in den Vordergrund. Dabei hätten Amadoris (Traum)Bilder durch die Tatsache, dass sie das Unterbewusstsein einer auf den Kopf Gestürzten – anstelle einer im Schlaf Träumenden – repräsentieren, mit einer ausgeprägteren surrealistischen Ästhetik angelegt werden können. Zudem wurden hier nicht Traumbilder nach dem Vorbild europäischer surrealer Filme

¹⁶⁸⁷ Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006, S. 23f.

¹⁶⁸⁸ Ebd., S. 22: „j'ai voulu absolument rompre avec la tradition des rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus, avec l'écran qui tremble, etc. [...] J'aurais voulu tourner les rêves de Dali [sic!] en extérieurs afin que tout soit inondé de soleil et devienne terriblement aigu [...]“ Vgl. Hitchcock, Alfred; Truffaut, François: *Hitchcock / Truffaut*. Éditeur Ramsay. Paris 1983, S. 135f. Vgl. O. V.: *French Moviegoes. Hitchcock-Truffaut Episode 13: 'Lifeboat', 'Spellbound' and propaganda war movies, 00:17:16 – 00:25:35*, (Stand: 02.07.2016) https://www.youtube.com/watch?v=L0Q-6zw6Ywk&list=PLrwUnL23zrPvip0v2HuFysocXdw8Ut_k8&index=29. [01.07.2021].

¹⁶⁸⁹ Vgl. Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006, S. 23.

sequenzweise und abwechselnd mit „realen“ Bildern geliefert. Auch nicht in dem Sinne, dass es sich stets durch ein anderes Traumbild mit Hilfe der Schnitt-Montage oder direkten Schnitten aktualisiert, so wie es Deleuze am Beispiel von *Entr'acte* (1924), *Un chien andalou* (1929) und später *Peter Ibbetson* (1935) beschrieben hat.¹⁶⁹⁰ Stattdessen wird das Handlungsgerüst der Oper *Carmen* (1875) als eine fiktive (Alp)Traumwelt bzw. -kulisse mit Hilfe von Überblendungsmarkierungen etabliert und linear abgerufen [Kapitel 13, b) Sequenzprotokoll], die aus einer Verkettung von Traumbildern besteht. Jene Aneinanderreihung von Traumbildern wird durch eine formale Technik der traditionellen (inneren) Montage, d. h. Schnitt, Kameraeinstellungen und -führung, entworfen, die sich von der formalen Technik, die der Darstellung der Wachwelt unterliegt, kaum unterscheidet.

In diesem Zusammenhang ist wissenswert, dass weder die Oper noch ihre literarische Vorlage dazu intendiert gewesen waren, als (Alp)Traum aufgefasst und inszeniert zu werden – zumindest lässt sich nichts Derartiges durch Mérimées oder Bizets Aussagen belegen. Es konnte im Gegenteil rekonstruiert werden, dass Bizet auf die eine Textpassage von Halévy verzichtete, bei der *Carmen* den Liebeszustand mit einem Delirium oder einem Traum vergleicht, und die ursprünglich von ihm für die „Habanera“ vorgesehen war:

Halévy:

Illusion (?) et fantaisie,
 Ainsi commencent les amours,
 Et voilà pour la vie,
 Ou pour six mois ou pour huit jours
 Un matin sur sa route
 On trouve l'amour – Il est là.
 Il vient sans qu'on s'en doute il s'en va
 Il vous prend, vous enlève,
 Il fait de vous tout ce qu'il veut
 C'est un délire, un rêve
 Et ça dure ce que ça peut.¹⁶⁹¹

Bizet:

L'amour est un oiseau rebelle
 Que nul ne peut apprivoiser
 Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
 S'il lui convient de refuser.
 Rien n'y fait, menace ou prière;
 L'un parle bien, l'autre se tait;
 Et c'est l'autre que je préfère
 Il n'a rien dit, mais il me plaît.

¹⁶⁹⁰ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 81.

¹⁶⁹¹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag, München 2009, S. 135.

Halévy's Vorschlag erschien Bizet womöglich zu offensichtlich. Dies kann bestätigt werden, angesichts von Hagens Anmerkung, Bizet habe Halévy's „Aussage in die Musik selbst verlegt.“¹⁶⁹² So kann höchstens die Musikkomposition Bizets, und speziell die „Habanera“, wegen der impliziten Liebesdefinition der Titelheldin als (Alp)Traum bzw. Delirium aufgefasst werden. Daher kommt es vielleicht, dass einige pop-artig anmutende Filme, wie beispielsweise *Trainspotting* (1996), dieses bekannte Motiv aus der Oper immer wieder als explizite Systemerwähnung aufgreifen und einsetzen, um die Zuschauer*innen auf einen unmittelbar bevorstehenden fiktiven (Alp)Traumzustand, der stets vergleichbar bleibt mit einem Deliriumszustand, vorzubereiten.¹⁶⁹³ Bezeichnend ist, dass die hier betrachteten dargestellten Zustände die Qualitäten eines Alptraums haben, da Konsum, Sucht und Rausch die Situation der jeweiligen Protagonisten dramatisch verschlechtert und sie meistens in einer furchterregenden, einsamen Ausweglosigkeit zurückgelassen werden. Wenngleich Amadori in seinem Film keine Niní zeigt, die einem Drogenrausch verfallen ist, so ist sie doch einsam und stets verwirrt durch jene Ausweglosigkeit, die sich ihr in ihrem onirischen Zustand präsentiert, sodass durchaus von einem Alptraum die Rede sein kann. Bedenkt man dabei den zeitlichen Kontext der Filmentstehung, erscheint Amadoris Filmidee von 1943 – *Carmen* (1875) filmisch als Alptraumzustand zu setzen – als bemerkenswert und richtungsweisend; die „Habanera“ wird schließlich auch von ihm als innere Markierung eingesetzt, um jenen *Carmen*-Alptraum zu beflügeln. Allerdings liegt kein expliziter Grund dafür vor, den gesamten bzw. restlichen *Carmen*-Stoff als (Alp)Traum aufzufassen, es sei denn, man vertritt die Ansicht, die vollständige Oper sei ein einziger Liebesrausch – man könnte meinen, Nietzsche sei bereits dieser Auffassung gewesen:

„Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. [...] – Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer ‚höheren Jungfrag‘! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, Fatalität, cynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhass der Geschlechter ist! – Ich weiß keinen Fall, wo der tragische

¹⁶⁹² Vgl., ebd.

¹⁶⁹³ Vgl. Boyle, Danny: *Trainspotting* [DVD], United Kingdom: Channel Four Films, 1996, 00:06:12 - 00:10:18. Vgl. Chomet, Sylvain; Stromae: *Carmen*, Belgien: Mosaert, 2014, 00:00:11 - 00:02:37. Vgl. Haver, Paul van: *Mosaert* (Stand: 2018) www.mosaert.com. [11.08.2021]. Vgl. Cutts, Steve: *Happiness*, United Kingdom: Steve Cutts, 2017, 00:00:00 - 00:02:37. Vgl. Cutts, Steve: *Steve Cutts* (Stand: 2016) www.stevecutts.com. [11.08.2021].

Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don José's, mit dem das Werk schliesst: „Ja! Ich habe sie getötet [sic!], ich – meine angebetete Carmen!“¹⁶⁹⁴

Im Kontext künstlerischer Freiheit kann niemand davon abgehalten werden, jegliche Literaturvorlage als Rausch bzw. fiktiven (Alp)Traum filmisch umsetzen zu wollen. Zumal in Argentinien niemand anderer als Borges davon überzeugt war, das Schreiben sei an sich ein „sueño lúcido“¹⁶⁹⁵, der schliesslich in einem anderen Traum aufgehe.¹⁶⁹⁶ Davon ausgehend, dass der *Carmen*-Stoff ohnehin als (romantischer) „moderner Mythos“¹⁶⁹⁷ wahrgenommen wird – Mythen werden oft mit Träumen verglichen¹⁶⁹⁸ – liefert dies vielleicht noch eine weitere Grundlage dafür, das französische (Musik)Werk als onirischen Zustand darstellen zu wollen. Hierzu trägt in besondere Weise auch die Figur Carmen bei, denn ihre (zugeschriebenen) Charakterzüge sind mit den Qualitäten eines (Alp)Traums durchaus vergleichbar. So sehr wie sich ein (Alp)Traum jeglicher Deutung entzieht, so schwer ist auch Carmen als Novelle- oder Opernfigur zu erfassen.¹⁶⁹⁹ So ist die Faszination, die sie sowohl bei Leser*innen und Zuschauer*innen auslöst mehrfach auf die Vieldeutigkeit ihres Aussehens, ihrer Handlungen, ihrer Aussagen und der verschiedenen Blickperspektiven auf Carmen¹⁷⁰⁰ zurückgeführt worden. So betrachtet wirkt sie wie eine (alp)traumartige Erscheinung. Hierzu

¹⁶⁹⁴ Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Der Fall Wagner“, in: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart 2013, S. 97.

¹⁶⁹⁵ Vgl. Roland Spiller: „Traducir y Soñar: La creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 121.

¹⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 121.: „la escritura es un sueño lúcido que al final termina en otro sueño [...]“.

¹⁶⁹⁷ Vgl. Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 8: „Anders als bei den antiken Mythen, wo die Suche nach den Ursprüngen zumeist ins Leere läuft [...], weist Carmen als moderner Mythos im Sinne von Roland Barthes eine klare Genealogie auf [...]“.

¹⁶⁹⁸ Vgl. Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Rinehart and Co. New York [1951]. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1980, S. 16: „[Sigmund Freud] fand, daß Träume sich im wesentlichen nicht von Mythen und Märchen unterscheiden und daß man – versteht man einmal die Sprache der Träume – auch die der Mythen und Märchen verstehen kann.“

¹⁶⁹⁹ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag, München 2009, S. 118. und 142f.: „Als nomadisierendes Prinzip wechselt sie Identitäten und Orte und bleibt bis zum Schluss nicht auf eine Funktion beschränkt. [...] Carmen selbst bleibt, was nicht unerheblich zur Faszination der Figur bis auf den heutigen Tag beiträgt, ein Rätsel, eine Leerstelle und Einschreibungsfläche.“

¹⁷⁰⁰ Vgl. Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011, S. 28: „In ihrer [Kirsten von Hagen] Interpretation der Novelle liegt der Hauptschwerpunkt auf den unterschiedlichen Rahmungen. Durch diese gelingt es zum einen, die Identität Carmens eindeutigen Zuordnungen zu entziehen, zum anderen geraten die Blickperspektiven auf Carmen als solche in den Fokus und können kritisch hinterfragt werden.“

bekannt sich schließlich auch Adorno; wenn er mit *Fantasia sopra Carmen* (1955) darauf anspielt, dass Carmen Fantasien erwecke¹⁷⁰¹, warum dann nicht auch (Alp)Träume.

Außer Frage steht, dass der *Carmen*-Stoff vor allem mit dem Aufkommen des Films und seinem Hang zur (Alp)Traumästhetik, zusätzlich seiner (teil-)reproduzierenden Fähigkeiten, als (Alp)Traum aufgefasst und umgesetzt werden konnte. Jedenfalls rückt die Oper *Carmen* (1875) seit ihrer Pariser „Première“ zum ersten Mal in den Fokus eines argentinischen Filmregisseurs, der sie insgesamt als (Alp)Traum für seinen Film konzipierte. Damit ist Amadori der erste Filmregisseur innerhalb der Filmgeschichte, der ein solches Opern-Film-Konzept präsentierte. Dass er eine (Alp)Traumästhetik im Einklang mit der Oper entwickeln wollte, ist zunächst ein neuer Ansatz, darüber hinaus ein origineller Ausdruck, welcher seinem Film seine Besonderheit verlieh. Die Originalität besteht zudem zweifellos darin, dass es sich hier eher um einen Alptraum, als um einen *gewöhnlichen* Traum handelt: „[Incubo]¹⁷⁰² sopra Carmen“¹⁷⁰³. Obwohl in keines, der argentinischen Zeitungsartikel und Veröffentlichungen das Wort „pesadilla“ (Alptraum) im Zusammenhang mit dem Film *Carmen* (1943) Eingang findet¹⁷⁰⁴, so sind doch in Amadoris fiktivem onirischem Zustand alptraumähnliche Eigenschaften vorzufinden – darüber hinaus gilt es ohnehin, zwischen Traum und Alptraum zu unterscheiden. In Argentinien hatte Borges, wenn auch erst nach der Erscheinung von Amadoris Film, auf den Unterschied hingewiesen: „Los sueños son el género; la pesadilla, la

¹⁷⁰¹ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Fantasia sopra Carmen“, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III*. (Band 16). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main (1978), 1998, S. 298ff.

¹⁷⁰² Vgl. Harper, Douglas: *Online Etymology Dictionary* (Stand: 2021) <https://www.etymonline.com>. [01.07.2021]: „imaginary being or demon, credited with causing nightmares, and, in male form, consorting with women in their sleep,” c. 1200, from Late Latin *incubus* (Augustine), from Latin *incubo* "nightmare, one who lies down on (the sleeper)," from *incubare* "to lie upon" (see incubate). Plural is *incubi*. Compare succubus.”

¹⁷⁰³ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Fantasia sopra Carmen“, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III*. (Band 16). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main (1978), 1998, S. 298.

¹⁷⁰⁴ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *Film* (01.11.1943), S. 8: „Niní Marshall, en una interpretación llena de lucimiento, anima con brío y elocuencia cómica a Carmen Rodríguez, de Corrientes y Junín, llevada por merced del sueño a la tierra de Sevilla.“ Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *El Heraldo* (03.11.1943), S. 203: „Arnaldo Malfati y Tito Insausti parodiaron el libreto original de Meilhac y Halévy [...], agregándole un prólogo (demasiado largo) y un epílogo que suceden en Buenos Aires, en la actualidad, para situar a la protagonista en el sueño [...].“ Vgl. Posadas, Abel; Landro, Mónica; Speroni, Marta; Campodónico, Raúl H.: *Cine Sonoro Argentino. 1933 – 1943*. (Tomo II). El Calafate Editores. Buenos Aires 2006, S. 131: „Tras un golpe en la cabeza sueña a la fatal cigarrera.“ Vgl. España, Claudio: *Cine argentino Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000, S. 126: „Una modista, Carmen Rodríguez, cumple su sueño de gran estrella del espectáculo cuando, el día del estreno de Carmen, [...] gracias una zurra entre ella y uno de los miembros del elenco, se desmaya. De ahí en más, el film se instala en la fantasía de la joven [...].“

especie¹⁷⁰⁵ (Die Träume sind die Gattung; der Alptraum ist die Art)¹⁷⁰⁶. In seinem häufig herangezogenen Essay *Der Alptraum* (1980) wirkt besonders der Hinweis aufhellend, ihm sei ein besonderes Grauen eigentümlich¹⁷⁰⁷, wobei sich dieses Grauen „durch jede beliebige Fabel ausdrücken“¹⁷⁰⁸ könne. So betrachtet ist nichts dagegen einzuwenden Amadoris Filmkonzept respektive Oper als Alptraum zu identifizieren.

In diesem Kontext sollte noch eingeräumt werden, dass die frühen Filme des Pioniers Méliès paratextuelle Hinweise über verschiedenste Filmtitel veranschaulichte, die verraten haben, ob es sich um einen „Cauchemar“¹⁷⁰⁹ oder einen „Rêve“¹⁷¹⁰ in der Filmdiegese handeln würde. Dies verleitet zur Annahme einer frühen Unterscheidung zwischen den zwei Traumtypen, die sich im frühen Film bereits ausdrückte. Schon seit der Antike wurde zwischen „Ephialtes“¹⁷¹¹ (Alptraum) und Traum differenziert¹⁷¹², wonach der Alptraum vergleichsweise eher negative Assoziationen hervorrief, da der Volksglauben ihn häufig mit Dämonen, indes die Ärzte der (griechischen) Antike ihn mit Krankheiten in Zusammenhang brachten.¹⁷¹³ Zudem wird der Alptraum dem Traum gewöhnlich untergeordnet. Doch bezeichnenderweise dienen die oben genannten Kriterien kaum dazu, eine Differenz bei der Betrachtung von Méliès fiktiven Traum- oder Alptraumwelten auszumachen. Seine fiktiven Alpträume scheinen mit fiktiven Träumen geradezu austauschbar zu sein, zumal Méliès dem schlafenden Protagonisten, sowohl im Alptraum als auch im Traum, übernatürliche und dämonenähnliche Wesen sehen ließ. Auffallend ist hierbei, dass der erste Film Méliès', der einen onirischen

¹⁷⁰⁵ Vgl. Roland Spiller: „Traducir y Soñar: La creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 119.

¹⁷⁰⁶ Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der Alptraum“, in: Haefs, Gisbert (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980 – 1982*. Carl Hanser Verlag. München 1987, S. 27.

¹⁷⁰⁷ Vgl., ebd., S. 44.

¹⁷⁰⁸ Vgl., ebd.

¹⁷⁰⁹ Vgl. Méliès Filmliste: *Le cauchemar* (1896); *Le dirigeable fantastique ou le cauchemar d'un inventeur* (1906); *Deux cents milles sous les mers ou le cauchemar du pêcheur* (1907); *Le tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco-anglaise* (1907).

¹⁷¹⁰ Vgl. Méliès Filmliste: *Le rêve du rajah ou la forêt enchantée* (1900); *Rêve de Noël* (1900); *Le rêve du maître de ballet* (1903); *Le rêve de l'horloger* (1904); *Le rêve d'un fumeur d'opium* (1908); *Conte de la grand-mère et rêve de l'enfant* (1908). Vgl. Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006.

¹⁷¹¹ Vgl. Redmayne, Charlie: *Collins English Dictionary* (Stand: 2021) <https://www.collinsdictionary.com>. [11.08.2021]: „ephaltes: 1. A nightmare; 2. The demon Incubus that supposedly causes a nightmare.“

¹⁷¹² Vgl. Roscher, Wilhelm Heinrich: *Ephialtes: eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alpdämonen des klassischen Altertums*. Teubner Verlag. Leipzig 1900, S. 18f.: „Der erste griechische Mediciner [sic!], von dem wir bestimmt wissen, dass er den Alptraum in den Kreis seiner wissenschaftlichen Untersuchung gezogen hat, ist Themison von Laodicea, der Stifter der sogen. methodischen Schule, ein Zeitgenosse Cäsars und Ciceros, gewesen. [...] Dem herrschenden Volksglauben, dass der Alp ein Gott oder böser Dämon sei, treten die antiken Aerzte [sic!], als getreue Schüler und Nachfolger ihres grossen Meisters Hippokrates mit Entschiedenheit entgegen [...].“

¹⁷¹³ Vgl., ebd.

Zustand präsentiert, einen Alptraum als eingblendeten paratextuellen Hinweis ankündigt, und das relativ zu Beginn seines umfangreichen Filmschaffens. So kann argumentiert werden, dass in der frühen Filmgeschichte zunächst die Entwicklung einer Alptraumästhetik im Jahr 1896 bevorstand, noch bevor Méliès den fiktiven „rêve“ filmisch einführte bzw. inszenierte. So kann der Alptraum ebenfalls als Anlass für Méliès Entwicklung des Wunderbaren bzw. Fantastischen interpretiert werden. Dies ist vielleicht weniger erstaunlich, wenn dabei bedacht wird, dass sein filmisches Interesse u. a. jener opernhaften „Légend dramatique en quatre parties“ bzw. *La Damnation de Faust* (1846)¹⁷¹⁴ des französischen Komponisten Hector Berlioz galt, der sich ebenfalls vorerst mit dem Alptraum¹⁷¹⁵ auseinandersetzte, ehe er einen *gewöhnlichen* Traum¹⁷¹⁶ musikalisch umsetzte.¹⁷¹⁷

Ob Amadori nun *typische* Alptraummerkmale für seine *Carmen*-Version verwendet hat, sei zunächst dahingestellt. Jedenfalls hielt er den markierten *Carmen*-Alptraum, im Vergleich mit klar ausgewiesenen (Alp)Träumen im Film, d. h. durch Markierung „an den Rändern“¹⁷¹⁸, ungewöhnlich lange aufrecht¹⁷¹⁹, bis er ihn gegen Filmende über eine Überblende fließend in die „reale“ Welt übergehen ließ. Diese formale Lösung äußert sich komplementär zur Handlung in der Don José die „Zigeunerin“ Carmen (Niní) theatralisch ersticht, woraufhin Niní ihren *Carmen*-Alptraum verlässt und auf einer Liege erwacht.¹⁷²⁰ Dass es sich um einen Alptraum gehandelt hat, verrät außerdem ihr schreckhaftes Aufwachen, das sich durch ihren hilflosen Körper und einen verwirrten Blick äußert. Dieser Zustand, der die Grenze zwischen Traum und Realität markiert, kommt hier zwar stärker durch die Nahaufnahmenkadrierung zur Geltung,¹⁷²¹ wenngleich das Hochfahren aus

¹⁷¹⁴ Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 122.

¹⁷¹⁵ Ebd., S. 121: „In der Musik war offenkundig Hector Berlioz der erste, der diese Idee [Träume zu inszenieren] umsetzte, als er zu seiner *Symphonie fantastique* (1830) noch einen zweiten Teil schrieb, *Lélio ou Le Retour à la vie, mélologue en six parties* (1831). Darin erfährt der Zuschauer, dass Lélio [...] den Freitod suchte und eine Überdosis Opium genommen hat. Statt zu sterben, erlebte er einen Alptraum [...].“

¹⁷¹⁶ In *La damnation de Faust* (1843) wird Faust von niemand anderem als Mephisto selbst zum Einschlafen gebracht. Fausts Traum kann daher auch als Alptraum aufgefasst werden und ist insofern weniger gewöhnlich als vielleicht zunächst angenommen.

¹⁷¹⁷ Vgl. Redepenning, Dorothea: „Traum und Musik: Romantische Opernträume“, in: Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Sollte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017, S. 121: „Die Idee, Träume zu inszenieren, also Zuhörer und Zuschauer direkt und ohne vermittelnde Erzählung an Träumen teilhaben zu lassen [...]“

¹⁷¹⁸ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 152.

¹⁷¹⁹ Vgl., ebd., S. 130ff. und 290f.

¹⁷²⁰ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:32:32.

¹⁷²¹ Vgl., ebd., 01:32:33 - 01:32:51.

Alptrauerlebnissen, bei dem die Figur direkt in die Kamera schaut, eine noch deutlichere Grenze zwischen den Erlebniswelten evoziert hätte.¹⁷²² Wenig später schließt der Film mit einem aufklärenden, versöhnlichen Ende, ganz nach den Konventionen der „Comedia Musical“ ab.¹⁷²³ Dieser *Carmen*-Alptraum bzw. die -kulisse wird nicht nur von der Hauptfigur Niní erträumt, sondern schließlich auch von ihr als Alptraum erkannt, gesehen und durchquert. Einerseits kann sich Niní als Argentinierin dem Plot der Oper nicht vollständig fügen, sodass Slapstick-Elemente bei ihr impulsiv zum Ausdruck kommen, die den opernangelehnten dramatischen Verlauf (unter)brechen. Andererseits wird ihre Slapstickmotorik von dem auf sie einwirkenden Operngerüst eingedämmt und/oder abgeschnitten: „Das Gemeinsame all dieser [Traum]Zustände besteht darin, dass sich eine Person ihren visuellen und akustischen (oder auch taktilen, kutanen, kinästhetischen) Empfindungen ausgeliefert fühlt, die ihre Fortsetzung im Bereich der Motorik verloren haben.“¹⁷²⁴ Folgte man diesem Urteil von Deleuze, kann Amadori aufgrund dessen als ein moderner Filmautor erscheinen, denn „im sogenannten modernen Kino seit seinen Anfängen [geschehe]“¹⁷²⁵ Folgendes:

„Das sensomotorische Schema gelangt nicht mehr zur Anwendung [...]. Vielmehr ist es von innen zerbrochen. Das bedeutet, daß sich die Wahrnehmungen und Aktionen nicht mehr verketteten [...]. Die in rein optischen und akustischen Situationen gezeigten Figuren sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt. Es sind reine Sehende, die lediglich noch im Bewegungsintervall existieren [...]. Sie sind etwas Unerträglichem ausgeliefert, und dieses Unerträgliche ist das Alltägliche ihres Lebens.“¹⁷²⁶

Das, was die Filmfigur Niní sieht und erkennt, ist zwar nicht direkt das „Alltägliche ihres Lebens“¹⁷²⁷, aber eine alptraumhafte Reflexion davon – im Film (re)präsentieren (Alp)Träume konventionell Alltagsgeschehen der Figurenrealität¹⁷²⁸ –, die unerträglich für sie wird, da sie

¹⁷²² Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 135f.

¹⁷²³ Vgl. Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Musik Verlag. Mainz 2008, S. 90ff.

¹⁷²⁴ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, hier. S. 79.

¹⁷²⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 60.

¹⁷²⁶ Ebd.

¹⁷²⁷ Vgl., ebd.

¹⁷²⁸ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 297: „Zur Wiederaufnahme äußerer Vorgänge im Figureninnern kommt es vorwiegend in Träumen oder Tagträumen, die nicht selten ein Ereignis unter neuen, verfremdeten Vorzeichen nochmals inszenieren [...].“

darin kaum etwas vorfindet, das sie an ihre gewohnte bonaerense Umgebung erinnert und vor allem kein Weg nach Buenos Aires zurückführt. Die Welt der *Carmen*-Oper ist nicht Ninís Heimat, und da sie der Opernkulisse nicht entweichen kann, wirkt sie wie ein Alptraum, wie jenes von Deleuze bezeichnete „Unerträgliche“¹⁷²⁹, in dem Niní herumirrt. Dass es sogar *feste* (Spiel)Regeln gibt, die Niní erst zu lernen hat, um mitspielen zu können, verleihen dem Film zusätzlich einen gewissen Alptraumcharakter, zumal Spiele in Alpträumen nicht den konventionellen Regeln unterliegen, wie es Alain Resnais später in *L'Année dernière à Marienbad* (1961) eindrucksvoll gezeigt hat. Die Art und Weise mit welcher der *Carmen*-Stoff als Alptraum auf die Hauptfigur Niní seine Wirkung zeigt, lassen den Film also deutlich in einem modernen Licht erscheinen.

Die fiktiv erträumte Oper in Amadoris Film stellt die „Verwirrungen des Gedächtnisses“¹⁷³⁰ der Figur Niní, ausgelöst durch einen Sturz, dar. So kann ein verzerrtes (Alptraum)Bild der Carmen-Figur entstehen. Dieser Sturz stellt auch den Wendepunkt von der Wachwelt zur erträumten Opernwelt dar, in der Niní von nun an die Rolle der „Zigeunerin“ Carmen nicht mehr ablegen darf. Jenem Übergang zwischen den Erlebniswelten hat Amadori eine Verfolgungsjagd vorausinszeniert, die sich im Tempo vor allem durch die instrumentale, erregte Opernmusik aus der Streitszene (Chor Nr. 8) im 1. Akt¹⁷³¹ steigert, sodass der Film hier einen Höhepunkt erfährt, um Ninís Sturz umso schwerwiegender wirken zu lassen. Indes kommt die Hauptprotagonistin Niní bei ihrer Flucht vor den Dragonern ins Stolpern, dass sie dabei sogar aus dem Bildrahmen fliegt¹⁷³², wodurch der folgenschwere Sturz zusätzlich bekräftigt wird. Während Niní nun die Stufen der Opernkulisse zur Kamera hin herunterfällt, wird über einen unmittelbaren Schnitt die Schutzlosigkeit der Protagonistin durch einen leicht erhöhten Kamerastandpunkt suggeriert¹⁷³³, womit ihr gravierender Zustand hervorgehoben wird. Nach ihrem letzten Bemühen, sich aufrichten zu wollen, signalisiert durch eine leichte

¹⁷²⁹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 60.

¹⁷³⁰ Vgl., ebd., S. 78.

¹⁷³¹ Vgl. McClary, Susan: *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press. Cambridge 1992, S. 84: „Jose's reverie is shattered by screams and piercing trills, high in the violins. An agitated introduction (again over a dominant pedal) pitches us forward into a quarrel among the factory women. [...] in this chorus, Bizet manages to integrate the exigencies of both music and drama in a way that is virtuosic and highly effective [...]. The vivid image of tussling women is accomplished through the agitated orchestra, the competition between the two choruses (who follow upon one another in rapid fire, raising the ante by heightening pitch level) and surface chromaticism that threatens tonal security.”

¹⁷³² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:25:35.

¹⁷³³ Vgl. Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 1999, S. 29.

Kopfbewegung und einen verwirrten Blick, bleibt Niní, einhergehend mit einem Paukenschlag, regungslos liegen (s.A. Abb. 17.1). Noch zeigt die Wachwelt die Opernbühne, auf welcher der Männerchor „Les jeunes gens“ seinen Gesang „Carmen, sur tes pas, nous nous pressons tous; Carmen, sois gentille, au moins réponds-nous!“ an die Niní richtet, bevor der Übergang in ihre (Alp)Traumwelt stattfindet. Jetzt erst ist die Opernmusik extradiegetisch wahrzunehmen und passt sich der Film- bzw. der abgeänderten Opernhandlung an. Den Anfang macht ein sogenanntes „Schicksalsmotiv“ in f-Moll („Andante Moderato“), welches Ninís Verwandlung in die Opernfigur Carmen untermalt (s.A. Abb. 17.1). Auch in der Oper wird die Figur Carmen mit diesem Motiv in das Operngeschehen eingeführt, dessen unheimliche Atmosphäre – hervorgerufen von Streichinstrumenten, Hörnern und Trommeln – auch jene Szene begleitet, in der Carmen ihren Tod über das Kartenlesen voraussieht. Carmens Musikbegleitung steht hier besonders in Kontrast zu jenem frivolen Ton der Schicksalsschwester (Frasquita und Mercédès), den Nietzsche bereits als böse, raffiniert und fatalistisch empfand.¹⁷³⁴ Das sogenannte „Schicksalsmotiv“¹⁷³⁵ – Bizet verwendete dafür die sogenannte „Zigeunertonleiter“¹⁷³⁶ – hat also u. a. Carmens düstere Zukunftsvision (Todesschicksal in den Karten) als Grundlage, und ist daher durch seine Qualitäten vergleichbar mit einem Alptraum.¹⁷³⁷ Daher eignet sich dieser Operausschnitt in f-Moll für die Filmszene in besonderer Weise und gibt einen perfekten Auftakt für die Alptraumdarstellung. Während in der Oper mit f-Moll „dieselbe Tonart sowohl der existentiellen, bedrohten Seite von Carmen (Schicksal in den Karten) als auch von Escamillo (Stierkampf) zugeordnet“¹⁷³⁸ ist, erhält sie im Film die ausschlaggebende Funktion, einen fließenden Übergang von der „realen“ Welt in die

¹⁷³⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: Adorno, Theodor; Tiedemann, Rolf (Hrsg.): „Fantasia sopra Carmen“, in: *Musikalische Schriften I-III*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main (1978) 1998, S. 300.

¹⁷³⁵ Vgl., ebd., S. 302.

¹⁷³⁶ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 126 und 132: „Spanien, insbesondere Andalusien, und Ungarn avancierten zu Projektionsorten romantischer Zigeunervorstellungen, die von mythemischen Zu- und Festschreibungen geprägt waren, wie etwa Franz Liszts Ausführungen zur Musik der ungarischen Zigeuner verdeutlichen. [...] Die [...] Zigeunertonleiter, die dem Motiv [Leitmotiv Carmens] zugrunde liegt, ist auch von Franz Liszt in seiner Schrift ‚Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn‘ (1859) beschrieben worden. [...] sie [ist] gekennzeichnet durch die markante Verwendung der übermäßigen Sekunde.“

¹⁷³⁷ Theodor W. Adorno: Adorno, Theodor; Tiedemann, Rolf (Hrsg.): „Fantasia sopra Carmen“, in: *Musikalische Schriften I-III*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main (1978) 1998, S. 301: „Die Oper Carmen kennt eine Schicht der Indifferenz von Helligkeit und Verderben, von pointiert Oberflächlichem und Unterschwelligem, an deren geistige Komplexität die technisch so viel komplexere Ausdrucksmusik kaum je heranreicht [...]. Dies abgründig Leichtsinnige, scheinlos Scheinhafte rührt vielleicht gar daher, daß Schicksal selbst, der Mythos, Schein ist, vergänglich wie die Macht der Sphinx, die in den Abgrund stürzt, sobald sie den Namen des Menschen vernimmt.“

¹⁷³⁸ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 119f.

erträumte Opernwelt zu vollbringen. Amadori hat ein Motiv der Opernmusik, das sich mit der Identität der Carmen deckt, an seine filmische Alpträumästhetik bzw. an das (Un)Bewusstsein der Niní, welches durch Identitäts-Verunsicherungen gezeichnet ist, angepasst und damit einen außergewöhnlichen Umgang mit der Oper erzielt.

Erst als die träumende (traumatisierte) Filmfigur Niní die fiktive Alpträumwelt als die *Carmen*-Welt erkannt hat, handelt sie entsprechend, und fügt sich nach und nach in die Handlungsstruktur der Oper ein. Dabei agiert sie weniger wie eine Träumende, die ihr „Ich“ durch einen Klartraum bzw. luziden Traum lenkt. Vielmehr wird sie vom Handlungsgerüst der *Carmen*-Oper bzw. dem Alptraum dazu gezwungen zu handeln. Da Niní von der Opernfigur Carmen und ihrer Umwelt träumt und diese „Zigeuner*in“-Figur fest in der sogenannten *histoire*¹⁷³⁹ eingeschrieben ist, hat Niní gar keine andere Möglichkeit, als sich dieser ungewohnten Situation zu fügen. Beispielsweise wird sie von Remeda(d)o mehrmals dazu gedrängt bei Lillas Pastia zu singen, worauf sie sich schließlich, nach einem ersten gescheiterten Fluchtversuch, einlässt und mit „La Séguedille“ vor vollbesetzter Schenke auftritt.¹⁷⁴⁰ Dieses Abhängigkeitsverhältnis der Hauptfigur zu ihrer Alpträumwelt entspricht allerdings konventionellen filmischen Umsetzungsformen von (Alp)Traumwelten¹⁷⁴¹, bei der Verwunderung und Selbstverständlichkeit alternieren, ohne dass die verzerrte Welt verlassen werden kann – dies entspricht im Übrigen auch dem (alp)traumimmanenten Zustand von Träumenden.¹⁷⁴² Niní wird von der Dramaturgie der Oper *Carmen* (1875) geradezu mitgerissen – sie kann sich dieser Welt nicht entziehen – indes eine „Bewegung der Welt“¹⁷⁴³ ausgelöst wird. In gewisser Weise oder gerade weil sich die Oper der Filmfigur Niní aufzwingt, bleibt die Alpträumsequenz und die Figur Niní der linearen Erzählstruktur des Opernlibretto mit seinen vier Akten verhaftet. Dieser Zustand stimmt im Wesentlichen mit den borgesianischen Alpträummerkmalen überein: „Episoden von physischem Unbehagen, von Verfolgung, und das Element des Grauens, des Übernatürlichen.“¹⁷⁴⁴ Im direkten Vergleich mit dem

¹⁷³⁹ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 80.

¹⁷⁴⁰ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:44:37 - 00:48:02.

¹⁷⁴¹ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 152ff.

¹⁷⁴² Vgl., ebd., S. 164: „Neben Halluzinationen und Wahnvorstellungen bilden Träume die einzige Form einer möglichen Welt, in der wir, während sie sich uns offenbart, tatsächlich zu leben glauben [...]. Im Schlaf sind Träume für uns also nicht nur eine mögliche, sondern die aktuelle Welt, erst beim Erwachen erkennen wir sie als mentales Konstrukt.“

¹⁷⁴³ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 83.

¹⁷⁴⁴ Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der Alptraum“, in: Haefs, Gisbert (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980 – 1982*. Carl Hanser Verlag. München 1987, S. 42.

„Erinnerungsbild“¹⁷⁴⁵, kann es sich ohnehin nur um ein (Alp)Traumbild im Sinne Deleuze handeln. Denn die Erinnerung „wird insofern aktuell, als sie von einem Wahrnehmungsbild hervorgerufen wird.“¹⁷⁴⁶ Doch Niní wird stets bei jeder (Selbst)Wahrnehmung oder (Selbst)Reflexion unterbrochen und auch dadurch daran gehindert, zu sich selbst zu finden oder sie selbst zu sein. Zudem kann sie sich nirgendwo in diesem onirischen Zustand bestätigen lassen, dass sie Carmen Rodríguez aus *Corrientes* und Junín ist,¹⁷⁴⁷ wodurch sich ihre Erinnerung nicht aktualisieren kann. Die anderen Figuren sind umso mehr in dem Alptraum gefangen, ruft man sich Borges' zutreffende Bemerkung zu Addison ins Bewusstsein, die er in seinem Essay *La Pesadilla* (1980)¹⁷⁴⁸ öffentlich machte: „Addison bemerkt, daß wir im Traum das Theater, das Publikum, die Schauspieler, das Stück und die Wörter, die wir hören, sind.“¹⁷⁴⁹ Amadori scheint dieses Zitat für die Produktion dieses Films wörtlich genommen zu haben. Nun da die Figuren nichts anderes als Ninís *Kopfgeburten*, d. h. fester Bestandteil ihrer fiktiven Alptraumwelt bzw. Opernaufführung sind, wird ihnen strenggenommen keine Selbstreflexion zugestanden. Deshalb können sie gar nicht anders als lediglich dazu beizutragen, Ninís Alptraum aufrechtzuerhalten – konsequenterweise führt dies zu Ninís identitätsbezogener Verunsicherung.

Amadori bediente sich an „konventionellen“¹⁷⁵⁰ und „extrinsischen“¹⁷⁵¹ (Film)Verfahren nur bedingt, d. h. auf die meisten der hier erwähnten formalen Gestaltungsmittel, „Zeitlupe, Überbelichtung, visuelle Verzerrung, Überblendungen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen, Veränderungen in der Farbgebung, Hall im Ton, Absenz

¹⁷⁴⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 77.: „[...] das Erinnerungsbild [liefert] nicht das Vergangene, sondern repräsentiert einzig die vergangene Gegenwart, welche die Vergangenheit ‚gewesen ist‘. Das Erinnerungsbild ist ein aktualisiertes oder ein sich aktualisierendes Bild, das mit dem gegenwärtigen und aktuellen Bild keinen ununterscheidbaren Kreislauf bildet.“

¹⁷⁴⁶ Ebd., S. 80.

¹⁷⁴⁷ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:29:07 - 00:29:43.

¹⁷⁴⁸ Vgl. Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975 – 1985*. Grupo Editorial Planeta S. A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009 [1980], S. 257. Vgl. Borges, Jorge Luis: „Der Alptraum“, in: Haefs, Gisbert (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980 – 1982*. Carl Hanser Verlag. München 1987, S. 38.

¹⁷⁴⁹ Vgl., ebd. Vgl. Roloff, Volker: „Intermedialité et théâtralité. Quelques notes à propos de Proust, Sartre et Barthes“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. L'Harmattan Verlag. Paris 2013, S. 195: „L'âme humaine, quand elle rêve, est en même temps le théâtre, les acteurs, et l'auditoire.“

¹⁷⁵⁰ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 69: „[...] daß die Rückblende ein konventionelles und extrinsisches Verfahren ist [ist bekannt]: im allgemeinen kündigt sie sich durch eine Überblendung an, und die von ihr eingeführten Bilder sind oft überbelichtet oder gerastert, als seien sie mit dem Hinweis versehen: ‚Achtung, Erinnerung!‘“

¹⁷⁵¹ Vgl., ebd.

diegetischer Geräusche und Inkongruenzen zwischen Film- und Tonspur¹⁷⁵², verzichtete er. Zu Amadoris Zeit waren diese Verfahren für die Darstellung von Erinnerungs- und (Alp)Traumbildern¹⁷⁵³ durchaus üblich, doch er hielt es sich vor, seinen filmisch dargestellten (Alp)Traum als möglichst *wahrhaftig* wirken zu lassen.¹⁷⁵⁴ Den Studiokulissen zum Trotz, hatte die Umgebung *real* zu wirken, vor allem für Niní, wodurch sich ihre Verwirrung angesichts dieses Widerspruchs umso deutlicher ausdrücken ließ: Die Opernkulisse reichte aus, um die Alptraumwelt mit ihren wunderlichen oder bizarren Merkmalen zu etablieren.

Dass der Traum im Film im Sinne Deleuze „keine Metapher, wohl aber eine Serie von Anamorphosen [sei], die einen äußerst weiten Kreis beschreiben“¹⁷⁵⁵, trifft auf diesen *Carmen*-Alptraum nicht ganz zu. Denn im Gegensatz zu Amadoris Alptraumkonzeption ist das „surreale Traumbild“ von Deleuze stets dabei, sich zu aktualisieren, in dem es fließende Übergänge ausübt: Es handele sich „um ein Werden, dass sich im Prinzip bis ins Unendliche fortsetzen kann.“¹⁷⁵⁶ Es geht aber in Amadoris Film weniger um ein „Werden“ eines surrealen sich aktualisierenden Traumbilds; Vielmehr geht es hier darum den Alptraum lange aufrechtzuerhalten, sodass er die Möglichkeit erhält, sich als ein *realer* Raum zu etablieren. Deleuze reichte strenggenommen der Einsatz einer einfachen Überblende, so wie in *Carmen* (1943), um ein Traumbild zu erzeugen. So betrachtet, steht die sparsame Vorgehensweise Amadoris weniger in Kontrast zu Deleuzes Traumbild, als zunächst gedacht. Amadori hat jedenfalls auf erstaunlich wenig Filmtechnik und -effekte zurückgegriffen, obwohl die Traumthematik grundsätzlich dazu einlädt und ihm viele Filme vorausgegangen waren, welche verschiedenste und komplexe Verfahren bedient haben, um Traumbilder zu erzeugen. Andererseits waren argentinische Filmproduktionen zu diesem Zeitpunkt verhältnismäßig wenig mit der Darstellung von (Alp)Träumen vertraut. Man könnte meinen, Amadori hätte

¹⁷⁵² Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag, Marburg 2011, S. 172.

¹⁷⁵³ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 82: „Die Traumbilder scheinen ihrerseits in zwei Extreme auseinanderzufallen, die man in Bezug auf ihre technische Herstellung unterscheiden kann. Das erste Verfahren bedient sich einer reichen Fülle von Mitteln: Überblendung, Doppelbelichtungen, Abblendungen, verschiedenartige Kamerabewegungen, Spezialeffekte, Labormanipulationen, bis hin zum Gegenstandslosen und zur Abstraktion. Das andere Verfahren geht sehr sparsam vor, indem es mit Schnitt-Montage oder direkten Schnitten operiert und sich dabei eine fortlaufende Loslösung vornimmt, die den Betrachter zwischen konkret bleibenden Gegenständen träumen ‚läßt‘.“

¹⁷⁵⁴ Vgl. Emerson, Ralph Waldo, in: Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. (Rinehart and Co. New York [1951]). Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1980, S. 106: „Wie ungeheuerlich und grotesk die Traumerscheinungen auch immer sein mögen, sie haben einen Kern von Wahrheit.“

¹⁷⁵⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 80.

¹⁷⁵⁶ Ebd., S. 81.

einen konservativen und braven filmischen Umgang bei der Darstellung des Alptraumes in *Carmen* (1943) gewählt, zumindest im Vergleich mit den Filmen des Expressionismus und des Surrealismus. In diesem Zusammenhang muss auf eine „realistisch und [fast] steril wirkende Darstellungsweise“¹⁷⁵⁷ von Amadoris Alptraumsequenz hingewiesen werden; dabei herrscht zunächst die Annahme, dass sich die Darstellung eines Alptraums nicht mit Nüchternheit vereinbaren lässt. Allerdings hat der Film im Laufe seiner Entwicklung immer wieder neue Darstellungen und Ästhetiken des (Alp)Traums bzw. des Imaginären hervorgebracht: So steht eine lineare und nüchterne Erzählstruktur nicht gezwungenermaßen im Gegensatz zur filmischen Darstellung des (Alp)Traumes: „[...] eine sehr realistisch und steril wirkende Darstellungsweise [kann] ebenfalls als experimentelles Stilmittel eingesetzt werden, um durch die emotionale Anästhesie eine traumatisierte Weltwahrnehmung für den Leser zu imitieren.“¹⁷⁵⁸ Außerdem wurde den Träumen schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts keineswegs eine unlogische Eigenschaft, sondern eher eine innere Logik zugeschrieben, die ihren eigenen (logischen) Gesetzen folgt, weshalb der Vergleich mit einer (symbolischen) Sprache nicht zufällig nahegelegt wurde.¹⁷⁵⁹ So hat Amadori nichts anderes getan, als diese logischen Gesetze zu bedienen, um einen fiktiven (Alp)Traum nachzubilden. Auch dies sind Entscheidungen, die eine gewisse Ästhetik¹⁷⁶⁰ hervorrufen, welche schließlich im engen Zusammenhang stehen mit den Filmerfahrungen und -interessen jedes einzelnen Regisseurs:

„Die Kriterien einer adäquaten oder ‚erfolgreichen‘ Traumadarstellung lassen sich folglich nicht objektiv festlegen – jede künstlerische Herangehensweise birgt ihre eigenen ethischen und ästhetischen Vor- und Nachteile. Ob eine Repräsentation als gelungen bewertet wird, hängt stark von der individuellen Erwartungshaltung des Lesers an die Funktion der Traumadarstellung und von der Bereitschaft des Rezipienten, sich auf die Performativität des Textes einzulassen, ab.“¹⁷⁶¹

¹⁷⁵⁷ Vgl. Müller, Alexandra: *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten*. Universitätsverlag Winter. Heidelberg 2017, S. 50.

¹⁷⁵⁸ Vgl., ebd.

¹⁷⁵⁹ Vgl. Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Rinehart and Co. New York 1951. Deutsche Ausgabe: Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1980, S. 31: „Dem Schlaferlebnis fehlt nicht die Logik, aber es handelt sich um andere logische Gesetze, die jedoch in diesem Erlebniszustand völlig gültig sind.“

¹⁷⁶⁰ Ebd., S. 57: „Eine Ästhetik des Traumas erlaubt es vielmehr, darüber zu reflektieren oder gedanklich nachzuvollziehen, wie es sich anfühlt, traumatisiert zu sein.“

¹⁷⁶¹ Müller, Alexandra: *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten*. Universitätsverlag Winter. Heidelberg 2017, S. 53.

Die Tatsache, dass Amadori seinen Alptraubildern einen *realen* Ausdruck verleihen wollte, verheißt eine Herangehensweise, die in Filmkreisen der damaligen Zeit eher als ungewöhnlich und innovativ gegolten haben muss. Die Verfahren, auf die Amadori zurückgreift, um deutlich zwischen fiktiver *realer* Welt und fiktiver Alptraumwelt zu unterscheiden, sind spärlich, wengleich äußerst effektiv: Überblendungen und Spezialeffekte der Bildüberlagerung. Diese filmischen Mittel wurden nur zwei Mal eingesetzt.¹⁷⁶² Die Folge der Alptraubilder, die den Stoff der *Carmen* (1875) verfremdet wiedergeben, lässt sich außerdem unterscheiden durch eine von Deleuze formulierte Bedingung: „Das Traumbild ist an die Bedingung geknüpft, den Traum einem Träumer und das Bewusstsein vom Traum (das Reale) dem Zuschauer zuzuordnen.“¹⁷⁶³ Durch Amadoris klar markierter Trennung von fiktiver *realer* Welt und fiktiver Alptraumwelt haben die Zuschauer*innen noch weniger Schwierigkeiten, den Unterschied zwischen Realem und Imaginärem wahrzunehmen. Sind die Zuschauer*innen erst in der Lage, diese Differenzierung zu machen – ab Ninís Unfall sind die Zuschauer*innen jedenfalls dazu angehalten die Oper als Alptraum zu deuten –, werden sie am ehesten dazu fähig sein, die Alptraumwelt auf sich und ihre argentinische Realität zu beziehen. Aber was kann der Alptraum, der von einer in Spanien angesiedelten „Zigeunerin“ handelt, die für Freiheit und Selbstbestimmung steht, über die damalige argentinische Gesellschaft verraten?

Der Film legt jedenfalls u. a. die These offen, dass der Alptraum oder das Trauma die (un)bewussten Abläufe einer argentinischen Gesellschaft reflektiert, die sich in der eigenen hybriden oder komplexen multikulturellen Realität bedroht und gefangen fühlt und sich in ihr nicht zurecht findet bzw. herumirrt. Der Film ist so konzipiert, dass die Zuschauer*innen ständig Empathie für die argentinische Hauptfigur Niní und das was sie durchlebt empfinden können. Eine Identifizierung mit der Figur findet beispielsweise schon dadurch statt, dass sich Niní mit ihrem argentinischen Charakter von anderen Nationalitäten gewissermaßen abgrenzt. So wird dem argentinischen Publikum seine eigene Identität und sein multikulturelles Umfeld (im Idealfall) bewusst. Parallelen zu der damals aktuellen realen Lage Argentiniens sind durchaus zu ziehen, da sich viele Argentinier*innen in der Tat bei einer zunehmenden Europäisierung oder fremdbestimmten Realität unwohl und bedroht

¹⁷⁶² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:26:10 & 01:032:32.

¹⁷⁶³ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 83.

fühlten.¹⁷⁶⁴ Das bedeutet, dass Amadori sich vor die Herausforderung gestellt sah, den Traum(a)text¹⁷⁶⁵ für ein multikulturelles, argentinisches Publikum zu gestalten, wobei sich intermediale Vermittlungsstrategien als geeignet erwiesen. Denn „gerade mediale Grenzüberschreitungen als alternative Vermittlungsstrategien erscheinen [...] essentiell, um dem Leser traumatische Ereignisse ‚erfahrbar‘ zu machen“¹⁷⁶⁶.

Deleuze erwähnt, dass Traumbilder in der Regel auftraten, um dann wieder aufgelöst zu werden, und manchmal werden sie „über den ganzen Film verstreut“¹⁷⁶⁷. Doch es gibt auch den sogenannten „impliziten Traum“¹⁷⁶⁸, welcher sogar den gesamten Film bestimmen kann, so wie es Deleuze am Beispiel von Hollywood Musical-Filmen wie beispielsweise *Yolanda and the thief* (1945)¹⁷⁶⁹ oder *Singin' in the rain* (1952) deutlich nahegelegt hat.¹⁷⁷⁰ So dürfte es nicht überraschen, dass der Film *Amadoris*, als „Comedia Musical“ (Musikalische Komödie) Eigenschaften besitzt, die ebenfalls Traumbilder zum Vorschein bringen, welche vergleichbar sind mit jenen der Musical- oder Broadway-Filme aus Hollywood. Doch die Traumsequenz in *Amadoris Carmen* (1943) – sie macht mit ca. 66 min Länge über 2/3 des Films aus – erscheint nur durch ihre Länge als ein impliziter Traum; stattdessen handelt es sich hier um ein „explizites Alptraumbild“¹⁷⁷¹. Zudem stellt sich nicht wirklich ein „märchenhafter Zauber“¹⁷⁷² ein, stattdessen bleiben *Amadoris* (Traum)Bilder *nüchtern* in ihrer Gestalt. So wie das Musical Tanz und Lieder bedient, um uns zum Träumen zu verleiten, kann der Film sich allerdings

¹⁷⁶⁴ Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridadas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, 4. Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 77. Vgl. Riekenberg, Michael: „La ‚Nación‘, la ficción y el discurso histórico en la Argentina del siglo XIX“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 305.

¹⁷⁶⁵ Vgl. Müller, Alexandra: *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten*. Universitätsverlag Winter. Heidelberg 2017, S. 51.: „In diesem Sinne sollen als Traumtexte Werke bezeichnet werden, die nicht allein über ein bestimmtes historisches oder persönliches Trauma referieren, sondern versuchen unter bestimmten rezeptionsästhetischen und narratologischen Prämissen eine Ästhetik des Traumas auch auf innovative Weise in die Ebene des *discours* einzuschreiben.“

¹⁷⁶⁶ Vgl., ebd., S. 10.

¹⁷⁶⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 81.

¹⁷⁶⁸ Ebd., S. 83: „Für die Gesamtheit dieser vom expliziten Traum verschiedenen Zustände hat Michel Devillers den sehr interessanten Begriff des ‚impliziten Traums‘ vorgeschlagen.“

¹⁷⁶⁹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 89: „Zu keinem Zeitpunkt war das Musical so sehr wie bei Minnelli dem Mysterium des Gedächtnisses, des Traums und der Zeit nahe und somit jenem Punkt, an dem Reales und Imaginäres ununterscheidbar werden.“

¹⁷⁷⁰ Vgl., ebd., S. 85f.

¹⁷⁷¹ Vgl., ebd., S. 83.

¹⁷⁷² Vgl., ebd., S. 84.

ebenfalls auf die Oper beziehen, um traumartige Zustände hervorzubringen.¹⁷⁷³ Man denke beispielsweise an den onirischen Zustand, der sich in Sauras *Carmen* (1983)¹⁷⁷⁴ einstellt, wo das *Reale* anstelle der Operndramaturgie soweit weicht, dass die Figuren ihre Rolle als Filmfiguren zugunsten der Opernfiguren ablegen. In einer ähnlichen Weise kündigen sich (alp)traumartige Zustände im Film *Amadoris* an, die sich innerhalb der Traumsequenz manifestieren, bei der die Filmfigur Niní ebenfalls von der Operndramaturgie gelenkt wird, auch wenn der Film in seinen Möglichkeiten, einen märchenhaften Zauber zu evozieren, zurückhaltend bleibt. Dennoch hat *Amadoris* auf Elemente des Musicals, so wie der Komödie gesetzt, um überhaupt einen Alptraumzustand evozieren zu können. Gleich nach dem Schlag, den die Figur Niní am Kopf erleidet, verwandelt sie sich nicht nur in die Figur Carmen, sondern setzt gesanglich an, um Don José zur „Habanera“ zu verführen. Hierdurch wird nicht nur die Opernfigur Carmen analog zur Oper wie ein Reflex eingeführt, sondern das Traumbild durch Oper, Gesang und Tanz etabliert. So trifft Deleuzes Bemerkung hier zu, dass das Musical sich nicht damit begnügt, „uns in den Tanz einzubeziehen oder [...] uns zum Träumen zu verleiten. Der kinematographische Akt besteht darin, dass der Tänzer selbst in den Tanz eintritt, so wie der Träumer in den Traum“¹⁷⁷⁵. Es ist insofern einer der wenigen Momente im Film, welcher der Qualität eines „impliziten Traums“ (Traum im Traum) am nächsten kommt; Niní übernimmt impulshaft, wie in einem Rausch, und ohne sich (sie) zu hinterfragen, die Rolle der Carmen und setzt zum Singen der „Habanera“ an. Niní tritt allerdings als Nicht-Tänzerin in den Tanz ein, so wie sie als Nicht-Sängerin die Opernarien singt, sodass sich ihre Fehlbesetzung komödiantisch offenbart. Kaum ist sie als Träumerin in den (Alp)Traum übergegangen, hat sie nach der rauschhaften „Habanera“ den Impuls, aus diesem wieder auszutreten. Ihre geistige und körperliche Unfähigkeit, sich der Oper anzupassen bzw. die Rolle der Carmen zu bedienen verleihen dem Film das genuin Komödiantische. Jeglicher Versuch, sich die Rolle anzueignen, oder gar eine Opernarie zu singen, ist zum Scheitern verurteilt. Wo sich allerdings die eigentliche, die *wirkliche* Carmen befindet, wird hier gar nicht thematisiert und selbst von Niní

¹⁷⁷³ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 94: „[Der französische Filmregisseur] Jacques Demy knüpft an eine Gesangs- oder Volksoper an, wie er erklärt, und keineswegs ans Musical [...]. Bei Demy lassen sich optische und akustische Situationen wahrnehmen, die von Beschreibungen farbiger Szenerien verkörpert werden und sich [...] in Liedern fortsetzen, die in gewisser Weise eine ‚Absetzung‘ oder ‚Verschiebung‘ der Handlung bewirken.“

¹⁷⁷⁴ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 155ff.

¹⁷⁷⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 86f.

nicht hinterfragt. Obwohl das sicherlich noch für eine zusätzliche Komik gesorgt hätte; doch die eigentliche „Carmen de Sevilla“ tritt niemals auf.

Bei Deleuze findet das lateinamerikanische Kino keine Berücksichtigung – bis auf einige Filme Buñuels, die zum Teil in Mexiko gedreht worden sind¹⁷⁷⁶, bekommt der lateinamerikanische Film und seine besondere Komik, bei ihm keinen Fokus. Zöge man dennoch die vier Stadien des Slapsticks in Betracht, die Deleuze vorgestellt hat, dann würde Amadoris „Comedia Musical“ *Carmen* (1943) seinen Platz zwischen den Stadien drei und vier erhalten. In Anbetracht der Stadien, die nach zeitlichen Abständen geordnet sind, müsste Amadoris der Slapstick-Komödie eines Jacques Tati¹⁷⁷⁷ und eines Jerry Lewis vorausgegangen sein. Da das dritte Stadium des Slapsticks den Sprechton als Voraussetzung gehabt haben soll, müsste die lange Filmkomödien-Liste Amadoris, angefangen mit *Puerto Nuevo* (1936), hierunter eingeordnet werden. Und *Carmen* (1943) müsste unter dem vierten Stadium einsortiert werden, da sich hier die *Carmen*-Kulisse selbst genügt und die Handlung zugunsten des Tanzes und des Gesangs weicht.¹⁷⁷⁸ Ninís slapstickhafte Bewegungen, die von der *Carmen*-Kulisse provoziert und gehemmt werden, sind vergleichbar mit Jerry Lewis, der ein neues Stadium des Slapsticks eingeleitet haben soll.¹⁷⁷⁹ Lewis „neuer“ Slapstick, der seinen Ursprung im Musical gehabt haben¹⁷⁸⁰ soll, wird ebenfalls von Kulissen und einer Bewegung der Welt ausgelöst. Und Niní, die (als Schneiderin) keine schauspielerischen Fähigkeiten besitzt, ruft in einer Gegenbewegung Veränderungen in der *Carmen*-Kulisse bzw. der Oper hervor. Insofern kündigt sich in *Carmen* (1943) bereits ein Slapstick-Humor an, der später bei Lewis stets in einer „Katastrophe“¹⁷⁸¹ mündet. Deshalb lassen sich, auch wenn sich der *Carmen*-Alptraum noch stark an der Oper orientiert, Veränderungen innerhalb der Operndramaturgie und der Musik finden, die nichts mehr oder nur im Entferntesten mit dem Originaltext bzw. der Opernmusik Bizets gemeinsam haben. Außerdem sorgen einige der „expliziten Systemerwähnungen“¹⁷⁸² in der Wachwelt – wie beispielsweise ihr Wunsch eines Tages einen

¹⁷⁷⁶ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991, S. 84.

¹⁷⁷⁷ Vgl., ebd., S. 93: „Auch Tati hat dieses neue [vierte] Stadium des Slapsticks eingeleitet, ohne daß es irgendeine Ähnlichkeit, wiewohl etliche Verbindungen, zwischen beiden Autoren [Jerry Lewis] gibt.“

¹⁷⁷⁸ Vgl., ebd., S. 90f.: „Dieses neue [vierte] Stadium setzt sich mit Jerry Lewis durch.“

¹⁷⁷⁹ Vgl., ebd.

¹⁷⁸⁰ Ebd.

¹⁷⁸¹ Vgl., ebd., S. 91.

¹⁷⁸² Vgl. Müller, Janina; Stollberg, Arne (Hrsg.): *Oper und Film*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019, S. 16: „„Explizit“ meint die ausdrückliche Thematisierung des Bezugsmediums [Oper], wenn zum Beispiel von der Oper im Film die Rede ist oder ein Opernbesuch gezeigt wird.“

„Torero“ (Stierkämpfer) zu heiraten – zusätzlich dafür, dass die filmisch dargestellte *Carmen*-Welt von dem Opernlibretto abweicht, oder ihm zumindest nicht durchweg treu bleiben kann. So erfahren wir, aufgrund ihrer „Torero“-Schwärmerei, weshalb sich die Liebe zu Escamillo in ihrem Alptraum ergibt. Die Abweichung von der Opernvorlage ist damit vorgegeben, da hier ein Grund für ihre Liebe zu Escamillo vorliegt, die mit ihrer argentinischen Vergangenheit zu tun hat und damit eher an eine pubertäre Träumerei erinnert als an die Leidenschaft der *femme fatal*. Auch der Auftritt des Toreros Escamillos innerhalb der Alptraumsequenz weicht deutlich von der Oper ab. An Stelle der Opernarie „Votre toast“ stellt er sich Niní mit einem andalusisch anmutenden flamenkisierten Lied in der Taverne Lillas Pastias in intradiegetischer Form vor: „Ya soy torero de fama y estoy siempre enamorado, ante busca de una hembra y ahora si que la he encontrao, con unos ojazos y erizo de sol y una carita de oscuro color.“¹⁷⁸³ Indem Amadori Escamillo als Torero inszeniert, der das Lied nicht nur der Carmen (Niní) widmet, sondern ihr damit seine Persönlichkeit und Liebe offenbart, hat er über die Liedsetzung und den -inhalt eine engere Verbindung zwischen Escamillo und Carmen herbeigeführt, als es die Opernarie „Votre toast“ vermochte: In der Oper wendet sich Escamillo an das sevillianische Volk, noch ehe er Carmen für sich entdeckt. Andererseits hat sich Amadori auch einer Fremdzuschreibung bedient, die in seinem Escamillo-Lied deutlich zum Ausdruck kommt, womit er sich ebenfalls in den konventionellen Fluss der Alteritätsbestimmung von „Zigeuner*innen“ einschreibt. Augenfällig ist die von Amadori inszenierte Fremde, die über ähnliche Verfahren wie der Stummfilm erotisiert und exotisiert wird¹⁷⁸⁴, indes über das Escamillo Lied sich sein *inneres* „Gitana“-Bild offenbart, das er meint, beim Anblick der Carmen (Niní) verkörpert zu sehen. Besonders Escamillos Anmerkung „carita de oscuro color“ markiert jenen (post)kolonialen Diskurs, der sich dadurch auszeichnet, Identitäten über „die Haut als primärer Signifikant des Körpers“¹⁷⁸⁵ festzulegen, und wo visuelle Identifizierung Träger der Fantasie ist¹⁷⁸⁶:

„Als Objekt von Diskriminierung ist die schwarze Haut damit ein gleichzeitig sichtbares und naturalisiertes sowie kulturelles und politisches Zeichen für ‚Minderwertigkeit‘ und ‚Degeneriertheit‘.“¹⁷⁸⁷

¹⁷⁸³ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:54:22 – 00:56:34.

¹⁷⁸⁴ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 146.

¹⁷⁸⁵ Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 238.

¹⁷⁸⁶ Vgl., ebd., S. 239.

¹⁷⁸⁷ Vgl., ebd., S. 238.

Im Laufe des Films sind mehrere Passagen zu entdecken, die mal weniger, mal mehr und zum Teil extrem vom Handlungsgerüst der Oper abweichen, da Amadori die argentinische Realität der Niní durchscheinen ließ. Beispielsweise bekommt Niní in der Umkleidekammer des „Toreros“ Escamillo einen Brief ausgehändigt, der an die Schneiderin Carmen Rodríguez gerichtet ist. Hierrauf bricht sie in Tränen aus, weil sie sich in dem Konflikt befindet, in ihrem Alptraum daran erinnert worden zu sein, wer sie eigentlich ist, und gleichzeitig ihre Liebe zum „Torero“ in Gefahr sieht.¹⁷⁸⁸ Daraufhin führt sie ein „ernsthaftes“ Gespräch mit dem für den Kampf vorgesehenen Stier, mit dem sie vereinbart, Escamillo nicht zu töten, denn dieser Mann sei ihre einzige Liebe, sodass man denken könnte, sie würde ihn auch jenseits des Alptraums weiterlieben¹⁷⁸⁹ – nicht nur ist diese Szene am weitesten von der Operndramaturgie entfernt, sie ist auch einer der „komischsten“.

An einigen Filmstellen wird das 19. Jahrhundert anhand der Kulisse und der Kostüme suggeriert, wenngleich diese nachkonstruierte Zeitepoche durch Anachronismen gebrochen wird.¹⁷⁹⁰ Z. B. führt Amadori einen Reporter von „Radio Sevilla“ ein¹⁷⁹¹, der Carmen, „la Reina de la corrida“, kurz vor Escamillos Stierkampf mit einem Mikrofon interviewt: „Buenas tardes queridos oyentes [...] quiero decirles que esperamos hacer una gran corrida, Escamillo es un gran torero y tendrá su tarde.“¹⁷⁹² Diese Szenen verdeutlichen nicht nur, dass Niní weiterhin einem onirischen Zustand ausgesetzt ist, sondern deuten darauf hin, dass sie vielleicht nicht mit den zeitlichen und räumlichen (Libretto)Grenzen der Oper vertraut ist. Jedenfalls wird das Traumbild, innerhalb der Alptraumsequenz Amadoris immer wieder von der „realen“ argentinischen Welt heimgesucht bis Niní schließlich erwacht. Die restliche *reale* Sequenz, die nur noch ca. zwei Minuten an Länge beträgt, verkündet indirekt eine moralische Botschaft, die heißen könnte: träume nicht, bleib deiner Realität treu. Durch die moralische Note, welche der Film erhält, dürften sich die Zuschauer*innen bzw. die filmaffine Gesellschaft Argentiniens

¹⁷⁸⁸ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:23:05 - 01:25:26.

¹⁷⁸⁹ Vgl., ebd., 01:25:27 - 01:26:07.

¹⁷⁹⁰ Einige der Anachronismen, die in dem *Carmen*-Alptraum vorkommen, sind cédula (Ausweis), automóvil (Wagen), película (Film), radio. Vgl. O. V.: „Carmen“, in: *El Heraldo* (03.11.1943).

¹⁷⁹¹ Vgl. Manetti, Ricardo (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 22: „Estos pioneros del sonoro [Pepe Guerrico, Enrique T. Susini, Luis Romero Carranza y Miguel Mugica] habían sido [...] los responsables de realizar la primera transmisión de un programa artístico radial en el mundo. El 27 de agosto de 1920 [...] transmitieron la ópera *Parsifal*, de Richard Wagner, desde el teatro Coliseo de Buenos Aires.“

¹⁷⁹² Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 01:28:27 - 01:29:05.

aufgefordert gefühlt haben, an sich selbst und ihre eigenen argentinischen Werte zu glauben. So erhält der Alptraum bzw. die französische Oper u. a. die Funktion der Identitätsstiftung, die mit Hilfe der (Selbst)Erkenntnis der Hauptfigur erreicht wird. Erst mit einer gewissen Distanz zu ihrem *Carmen*-Alptraum gewinnt die Hauptfigur an Klarheit, um sich ferner zu emanzipieren und ihr Selbstbewusstsein zu stärken, obschon eine musikalische extradiegetische Anspielung auf Bizets Oper, die kaum identifizierbar ist als eine *Carmen*-Variation, weiterhin im Hintergrund wahrnehmbar bleibt. Diese unauffällige und doch anwesende Musikbegleitung, die hier offensichtlich nicht zur erzählten Welt gehört, weist dann doch auf eine Unzertrennlichkeit zwischen Niní und der Opernfigur Carmen hin.

Ein konventioneller Aspekt des fiktiven (Alp)Traums ist der inszenierte Zweifel, meint die französische Literaturwissenschaftlerin Wolkenstein.¹⁷⁹³ Außerdem gehören Identitätsverschiebungen bis hin zu Instabilitäten von Identitäten nach Kreuzers und Brütschs Auffassung zu konventionellen filmischen (Alp)Traum-Darstellungen.¹⁷⁹⁴ So hat Amadori u. a. Spannung innerhalb seines Films darüber erzeugen können, dass seine Hauptfigur innerhalb der Traumsequenz ständig von Identitäts-Zweifeln geplagt ist. Ihre Zweifel beruhen hauptsächlich auf einer ontologischen Frage, die mit einer sartreschen vergleichbar ist, von welcher der gesamte Film zu zehren scheint: „¿Quién soy?“¹⁷⁹⁵ Allerdings ist diese für den Film ausschlaggebende Frage zurückzuführen auf die Bewegung der lateinamerikanischen Unabhängigkeit, die sich im Film zwar auf einer postkolonialen sozial-kulturellen Ebene manifestiert, indes er die Jahrzehnte andauernde Identitäts(re)konfiguration gegenüber Europa anspielt:

„Parler des postcolonialité dans les Amériques latines est particulier car la quasi totalité des pays étaient indépendants dès le premier tiers du XIXème siècle. Ainsi, dès les indépendances, les idéntités multiples et hétérogènes se sont trouvées prises dans des turbulences

¹⁷⁹³ Vgl. Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006, S. 130: „Le doute (chez Proust) ou la certitude (chez Byatt) découlent d'un phénomène indissociable du récit de rêve.“

¹⁷⁹⁴ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino*. Schüren Verlag. Marburg 2011, S. 158. Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 84.

¹⁷⁹⁵ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef „Das Spiel ist (nicht) aus. Zu Sartres Filmdrehbüchern *Les jeux sont faits und Résistance*“, in: Lommel, Michael; Roloff, Volker (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 46: „Wenn für Sartre die Präsenz des ‚Anderen‘, des Fremden, für Konstruktion und Selbstverständnis des ‚Ich‘ – das für ihn ohne ein *être pour autrui* nicht sinnvoll gedacht werden kann – konstitutiv ist, und wenn das Verstehen von Fremdheit immer schon die Spielräume des Ich denkend und handelnd ins Kalkül einzubeziehen hat, dann ergeben sich aus dieser Konstellation Konsequenzen für jene Interdependenzen von Freiheit und Unfreiheit, Eingeschlossenheit und Sprengung der Fesseln von Unfreiheit, Leben und Tod, Kontingenz und Determination, Engagement und Verantwortung sowie die Verweigerung derselben Tugenden, um die sämtliche Theaterstücke und Filmdrehbücher von Sartre letzten Endes kreisen.“ Vgl. Amadori, *Carmen*, 1943, 00:49:44 - 00:50:20.

révolutionnaires et militaires [...]. Cependant, des structurations politiques et éducatives indépendantes ont réussi, dans l'instable, à former des identités entreprenantes, même si elles restent souvent clivées entre un nationalisme fermé et la fascination envers la France [...], l'Angleterre [...], et les États-Unis.¹⁷⁹⁶

Bei einer plurikulturellen Atmosphäre, wie sie in Metropolen wie Buenos Aires anzutreffen ist, dürfte die Fragestellung nicht überraschen, vor allem im Zusammenhang mit den europäischen Migrationswellen, die das Land destabilisiert haben. Die ironische Art, mit der die Identitätskrise, also die „Frage nach der kulturellen Identität [...] im Spannungsfeld von Selbst- und Fremddarstellung, Primitivität und Modernität“¹⁷⁹⁷ in Amadoris Film behandelt wird, erinnert an Textpassagen des brasilianischen *Manifesto Antropófago* (1928) Andrades, da hier ebenfalls zu einer Revision und Transformation von eurozentristischen und (neo)kolonialistischen Kulturgütern angehalten wird. Indem sich Niní beispielsweise in der Alptraumsequenz gegen die sevillianische Dominanz und Bedrohung wehrt oder sie geschickt umgeht, zeigt sie ihre argentinische Souveränität bzw. ihre Widerstandskraft im Sinne einer eigenen Identität. Außerdem ermöglicht ihr Alptraum eine Transformation der Opernvorlage, die auf jenes Einverleibungs-Prinzip verweist, das Andrade vertrat. Doch gegen Ende nimmt Amadoris Film eine Wendung, wodurch er sich deutlich in den nationalen Gedankenstrom der Zeit Peróns einschreibt und somit im Gegensatz steht zum Manifest Andrades und dessen „kultureller Kannibalisierung“¹⁷⁹⁸, das sich deutlich gegen Nationalismus und Militärregime positioniert.¹⁷⁹⁹ Amadori verleiht seinen Film gegen Ende jenen nationalbestimmten Ausdruck über Ninís Aussage: „Hace un momento era diva, era una mujer fatal, era Carmen la de Triana. [...] Ahora que dejé de soñar, ya sé lo que soy, lo que seré toda mi vida y lo que quiero ser. [...] Una costurera porteña y humilde y tal vez, ¿por que no?, feliz.“¹⁸⁰⁰ Später ergänzt sie noch, dass sie nicht mehr Carmen heißen wolle, womit sie ihren Alptraum und zeitgleich die Freiheitsbotschaft der Opernfigur Carmen definitiv ablehnt – selbst ihre Liebe zu Escamillo

¹⁷⁹⁶ Imbert, Patrick: „Textes en processus: continu et discontinu“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Cartografías y estrategias de la ‚postmodernidad‘ y la ‚postcolonialidad‘ en Latinoamérica. ‚Hibridez‘ y ‚Globalización‘*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006, S. 168f.

¹⁷⁹⁷ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung‘. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 129.

¹⁷⁹⁸ Vgl., ebd., S. 116: „Die Konstruktion einer brasilianischen kulturellen Identität erfolgt bei Oswald de Andrade nicht mehr in essentialistischer Abgrenzung gegenüber dem Anderen, sondern vielmehr als dessen selektive Aufnahme bzw. als ‚kulturelle Kannibalisierung‘ [...].“

¹⁷⁹⁹ Vgl., ebd., S. 117f.

¹⁸⁰⁰ Amadori, *Carmen*, 1943, 01:33:24 - 01:33:45.

schweigt sie tot. Im politischen Kontext von übersteigertem Nationalismus hinterlässt diese letzte formulierte Überzeugung Ninís einen bitteren Nachgeschmack, da sie dem peronistischen Weltbild Amadoris entspricht. Amadoris herausstechenden Filme lassen sich auch in ein Peronismo einschreiben, der nationalistisch geprägte Kultur und Kunst förderte und die Filmproduktionsgesellschaft „Argentina Sono Film“ unterstützte.¹⁸⁰¹

Hätte Niní ihren Alptraum positiv gedeutet oder zumindest daraus eine positive Botschaft herausgelesen, wäre z. B. ein ironischer bzw. parodistischer Bezug darauf noch möglich gewesen. Dann hätte sie sich über ihre Liebe zu Stierkämpfern womöglich amüsiert, und die Tatsache, dass sie den gleichen Namen wie die Titelheldin der Oper trägt, hätte sie erfreut oder sogar mit Stolz erfüllt. Und hätte sich der Film so entfaltet, wäre sie sich ihrer argentinischen Herkunft nicht nur bewusst geworden, sondern sie hätte wahrscheinlich danach getrachtet, ihre fiktive „Wirklichkeit“ hinsichtlich Gleichgerechtigkeit für Frauen und Freiheit, gegenüber einem männerdominanten Argentinien, auszubauen. In so einem Fall wären die Ideen des *Manifiesto Antropófago* (1928) zum Teil vertreten. Doch die Hauptfigur Niní wendet sich definitiv von dem „Wunsch, Carmen zu werden“¹⁸⁰² ab. Nach der Vorstellung Amadoris sollte die Figur so angelegt sein, dass sie eine moralisch aufgeladene Erkenntnis aus der Oper zieht und sich eine argentinische Nationalität pathetisch entfalten kann.

Die Potenz der Imagination, „das Reale, das sie erfasst, ins Nichts zu versetzen, es aufzuheben und an seine Stelle neues Sein zu setzen“¹⁸⁰³, wurde am Beispiel des *Carmen*-Alptraums der Niní nachvollziehbar, da der Operngrundlage dadurch tatsächlich ein „neues Sein“ beschert wurde. D. h. um die Oper *Carmen* (1875) medial zu transformieren, sollte sich die Idee, sie als Alptraum zu entwerfen, als besonders ergiebig erweisen, besonders für ihre Re-Inszenierung – die Oper als Niní-Imagination zu konzipieren, ermöglichte Amadori, sie frei nach seinem argentinischen Gusto zu gestalten. Zudem ist es die „théâtralité“ der Oper, auf

¹⁸⁰¹ Vgl. O. V.: „Realizó una visita a los estudios de Argentina Sono Film el M. de Guerra [Edelmiro J. Farrell]“, in: *Film* (01.10.1943), S. 8: „Realizaron una visita a los estudios de Argentina Sono Film [...] el ministro de Guerra, general Edelmiro Farrell; el teniente coronel Juan D. Perón [...], quienes fueron recibidos por los [...] dirigentes de Argentina Sono Film. [...] [Farrell] presenció la filmación de algunas escenas de la película ‚Carmen‘, que realiza el director Luis César Amadori [...]. [...] Farrell [...] tuvo palabras de elogio para el cinematógrafo argentino. [...]“

¹⁸⁰² Vgl. Stephan, Inge: „Wunsch, Carmen zu werden. Katarina Witts *Carmen on Ice* (1989)“, in: Tacke, Alexandra; Möller, Kristina; Stephan, Inge (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011.

¹⁸⁰³ Vgl. Knapp, Lothar: „Das Bild und das Imaginäre“, in: Lommel, Michael; Roloff, Volker (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 159. Vgl. Sartre, Jean Paul: *L'imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris (1940) 1948.

die Amadori vertraute, welche er geschickt mit dem „Theater im Kopf“¹⁸⁰⁴ verschmelzen ließ, und der er die *reale* Welt Ninís gegenüberstellen konnte, um sein Alptraumbild zu etablieren – das von Bazin 1957 zu Papier gebrachte „surcroît de théâtralité“¹⁸⁰⁵ lässt rückblickend Amadoris Film gegenüber der Oper in einem ungewöhnlichen Licht erscheinen.

Ungeachtet der hier festgehaltenen Alptraummerkmalen, mag hier noch ein letzter Punkt angebracht sein, nämlich dass eine tatsächliche Verkörperung der Figur Carmen, und ein urplötzliches Erleben ihrer Zeitepoche als „Zigeunerin“, sich zweifellos als Alptraum anfühlen würde, zumindest aus heutiger Sicht. Die Vorstellung, man wäre als fremde Frau in einer von Männern dominierten Welt de facto eingesperrt, und befände sich beständig in Lebensgefahr, um zuletzt von einem eifersüchtigen Liebhaber erstochen zu werden, ist jedenfalls furchterregend, und würde von der träumenden Person bestimmt als Alptraum identifiziert werden.

10. *Imagóperas* am Río de la Plata – Zwischenfazit

Signifikant ist weniger der Umstand, dass die französische Oper *Carmen* (1875) den Ausgangspunkt für diesen besonderen filmischen Opern-Umgang darstellt, als vielmehr die Art und Weise, wie sich Film und Oper in *La Carmen criolla* (1918) begegnen. In diesem medialen Kunstwerk fusionieren Film- und Opernsaal zu einem einzigen Ort des Geschehens. Hier konnte sich das kollektiv Imaginäre gar nicht anders entfalten, als die Verwebung von Oper und Film anzuregen und herauszufordern. Grundsätzlich wurde dem Film des Öfteren die Fähigkeit zugesprochen, dem Imaginären neue Impulse zu verleihen und Identitäten zu begründen; diese Funktion ließ sich auch am argentinischen Filmwesen beobachten, nach dem Motto: „El cine construye una ilusión de realidad en la que los públicos buscan

¹⁸⁰⁴ Vgl. Roloff, Volker: „Intermedialité et théâtralité. Quelques notes à propos de Proust, Sartre et Barthes“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. L’Harmattan Verlag. Paris 2013, S. 195. Vgl. La Salvia, Adrian: „Zwischen Klassik und Romantik – Traum – Szenen im Französischen Musiktheater“, in: Betzwieser, Thomas: *Von Gluck zu Berlioz*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2015, S. 108. Vgl. Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975 – 1985*. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009 [1980], S. 270.

¹⁸⁰⁵ Vgl. Roloff, Volker: „Le Scénario Freud“, in: Roloff, Volker (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008, S. 79.

encontrarse.¹⁸⁰⁶ Das Imaginäre im Film erhält also eine identitätsstiftende Qualität, bei der die argentinische Identität bestätigt wird und sich mit der identitätsstiftenden Funktion der Oper deckt.¹⁸⁰⁷ Identität zu stiften war offensichtlich beiden verwandten Medien eine gemeinsame, essenzielle Qualität, die sich ohne ihre Tendenz zum Imaginären wohl kaum auf die Bevölkerung hätte auswirken können. Schließlich wird mit Valles *Imagópera* sowohl der identitätsstiftende Aspekt der Oper als auch des Films beleuchtet, und so, das Imaginäre in doppelter Weise bedient. Durch die Konzentration des Filmregisseurs auf die Darstellung des Zuschauerraums, der im nachgebauten „Teatro Colón“ alterniert zwischen Opern- und Filmsaal, wird das Imaginäre bzw. die kognitiven Prozesse, die hier ausdrücklich angeregt werden, verstärkt hervorgehoben. Damit legte der Filmregisseur Valle den Grundstein für eine Form der filmischen Opernrezeption, bei der die Carmen (vielleicht zum ersten Mal) als animiertes Vorstellungsbild auf eine Leinwand eines nachgestellten und multimedial ausgestatteten Opernsaals projiziert wird. Zeitgleich werden die vielen Facetten der argentinischen Gesellschaft über abwechslungsreiche mediale Rekurse offen gelegt, die den animierten Langfilm plurimedial entladen lassen. Zum einen sind die dargestellten argentinischen Zuschauer*innen Puppen, die sich animiert in den Zuschauerraum des „Teatro Colón“ begeben. Zum zweiten werden die animierten Puppen innerhalb dieser fiktiven Wachwelt mit einem Kurzfilm konfrontiert. Dort stoßen sie auf die Opernfigur Carmen, die zeichentrickmäßig und animiert auf der Filmleinwand läuft. Allerdings ist diese Carmen bereits eine übersetzte Gestalt, eine Mischform, oder vielmehr eine fiktive konzentrierte Reflektion einer zugespitzten politischen argentinischen Lage, mit der diese puppenhaften Zuschauer*innen alltäglich konfrontiert werden. Da die Puppen die Repräsentanten*innen der argentinischen Politik, Kunst und hohen Gesellschaft darstellen, stellt das, was sie auf der Filmleinwand zu sehen bekommen, unmittelbar ihr Imaginäres dar, weshalb Carmen männliche Charakterzüge des Präsidenten Yrigoyen erhält, oder umgekehrt, Yrigoyen Charakterzüge der Opernfigur Carmen. Durch Yrigoyen, der von Borges als letzter „Caudillo“ bezeichnet wurde¹⁸⁰⁸, lassen sich an Carmen sogar typische gaucheske Merkmale festmachen.

¹⁸⁰⁶ Vgl. Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014, S. 27.

¹⁸⁰⁷ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 19f.

¹⁸⁰⁸ Vgl. Williamson, Edwin: „Borges y su visión de la Argentina: historia y escritura“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010, S. 20: „Es el caudillo [Yrigoyen] que con autoridad de caudillo ha decretado la muerte inapelable de todo caudillismo [...]“

So markiert das argentinische „imaginario“ in überzeichneter Form den gesamten Stummfilm – das „imaginario argentino“ bzw. „imaginario criollista“ kommt hier zur maximalen Entfaltung. So gesehen, und angesichts der Tatsache, dass kreative Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Bereichen der argentinischen Kultur ihre eigenen ästhetischen Maßstäbe für eine unabhängige Ausdrucksform forderten, scheint die Bezeichnung *Opernfilm* für diese argentinische Opern-Film-Begegnung nicht geeignet zu sein. Sie verliert an Kontur, besonders in Anbetracht dieses Stummfilm-Beispiels, da über eine realangelehnte Darstellung hinaus gedacht wurde. Zudem haben auch die anderen für diese Arbeit herangezogenen argentinischen Filme dazu angeregt, über eine Bezeichnung nachzudenken, die angelehnt ist an das Vorstellungsbild, „l'imaginaire“ oder das „imaginario argentino“ bzw. „criollista“. In der Stummfilmperiode folgt auf Valles Film *La Carmen criolla* (1918) der Stummfilm *El Fausto (Criollo)* (1922) von Martínez de la Pera und Gunche, wo auch die Oper über das „imaginario argentino“ Gestalt annimmt, d. h. „mostrando alternativamente lo que El Pollo viera y lo que Laguna se imagina.“¹⁸⁰⁹ So etabliert sich der Stummfilm als Vorreiter für eine Filmkonzeption, die zwar eine eigene Ästhetik vorstellt, die dem Imaginären geschuldet ist, die sich aber gezwungenermaßen, durch die zeitlichen Abstände und die technischen Errungenschaften veränderte. Der frühe argentinische Film zeigt bereits in der Auseinandersetzung mit der französischen Oper des 19. Jahrhunderts eine souveräne Vorgehensweise, die einhergeht mit Borges Überlegungen zur kreativen „Traducción“, sodass es auch hier angemessen erschien, eine Übersetzung vorzustellen, welche diese spezifische Fusion zwischen Oper und Film in Argentinien am besten zusammenfasst: *Imagópera*.

Die Kapitel 7. und 9. haben uns vor Augen geführt, in welcher Form die Hauptfiguren Faust und Carmen im Rahmen der anvisierten Tonfilme in Erscheinung treten. Das erstaunliche dabei ist, dass sie viele Merkmale der ihnen vorausgegangenen Stummfilmen beibehielten und deshalb eine Verwandtheit zu registrieren ist. Die Besonderheit, die darin liegt, tritt nicht nur durch ihre Hybridität ans Licht, sondern durch die filmische Umsetzung des Imaginären und durch den Versuch, die Unbestimmbarkeit der zentralen romantischen Figuren walten zu lassen. Rückblickend haben die herangezogenen Tonfilme bewiesen, dass sie diese Gemeinsamkeiten mit Valles Stummfilm *La Carmen criolla* (1918) aufweisen.

¹⁸⁰⁹ Vgl. Mafud, Lucio: *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 411.

Faust und Carmen gehören ausserdem zu denjenigen romantischen Figuren, welche wohl am häufigsten mit der Figur des Teufels bzw. Satans¹⁸¹⁰, „dem klügsten und schönsten unter den Engeln“¹⁸¹¹ und vielleicht bekanntesten Fabelwesen der christlich geprägten Welt, in Verbindung gebracht werden. Bei Faust äußert sich das noch offensichtlicher, da er mit dem teufelartigen Geist Mephistopheles¹⁸¹² einen Pakt eingeht. Carmen dagegen wird von ihrer Außenwelt, vor allem von ihrem Gegenspieler und Geliebten Don José, des Öfteren als Teufel oder als des Teufels Dienerin vorgeführt¹⁸¹³, indes sie wie eine Bedrohung für die bestehende patriarchale und christliche Ordnung wahrgenommen wird; die mediale Re-Inszenierung der „dämonischen Frau“¹⁸¹⁴ ist offensichtlich. Der Teufel, der für die Romantik „weniger geglaubte Wahrheit als ästhetisches Attraktivum“¹⁸¹⁵ war, in der abendländischen Kultur immer wieder als Unruhestifter dargestellt wurde und schlechthin für Chaos steht, wirkt auf die romantischen Figuren ein, insofern sie seine zentralen schöpferischen-zerstörerischen¹⁸¹⁶ und undefinierbaren Charaktereigenschaften übernehmen. Castoriadis schreibt nun der „radikalen Imagination“ ähnliche Eigenschaften zu, wobei er vor allem ihre ursprüngliche Schöpfungskraft betont. So gesehen können diese undefinierbaren „Traum-Ich“-Figuren in den untersuchenden argentinischen Filmen als eine Verkörperung der „radikalen Imagination“ bzw. der „primären Imagination“ verstanden werden, und erhalten deshalb ihr unkonventionelles Erscheinungsbild. Ihr Äußeres ist mit Aristoteles' „Phantasmen“¹⁸¹⁷ zu vergleichen, die stets anwesend, aber nicht wahrnehmbar sind, ohne die es sich allerdings nicht denken noch wahrnehmen ließe, die für Schöpfung und Zerstörung zugleich sorgen und die sich vor allem nicht determinieren lassen; Eigenschaften, die uns auch von Mythen und (Alp)Träumen bekannt sind. Die ihnen zugeschriebene und nachgesagte Undefinierbarkeit

¹⁸¹⁰ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. (Bd. 300) Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1992, S. 702: „Satan assimilierte sich in Europa nach und nach die Charakteristika der entthronten heidnischen Götter, und aus einer Mischung verschiedenster Elemente entstand der Teufel des Mittelalters.“

¹⁸¹¹ Vgl., ebd.

¹⁸¹² Vgl., ebd., S. 704.

¹⁸¹³ Vgl. Mérimée, Prosper; Widmer, Walter (Übers.): *Carmen: sämtl. Novellen / Prosper Mérimée*. Winkler Verlag. München 1988 [1845]. Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 105. Vgl. Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Carmen [3. Akt]* (Stand: 2021) <https://www.opera-guide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

¹⁸¹⁴ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 105f.

¹⁸¹⁵ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. (Bd. 300) Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1992, S. 704.

¹⁸¹⁶ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 89f.

¹⁸¹⁷ Vgl., ebd., S. 51f.

und ihre Fähigkeit, sich jeglicher Festlegung zu entziehen, macht sie zu einem Kuriosum und Faszinosum zugleich; Qualitäten von denen alle vier Filme gezeichnet sind.

Während jene argentinischen Filme, die sich auf italienische Opern bzw. Opernmotive bezogen haben, keine Einbettung des Imaginären aufweisen, konnte sich durch Rückbezug auf die französische Oper eine eigene argentinische Filmform herausbilden, die das Imaginäre als eine weitere Dimension (audio)visualisierte. Auch in der Hinsicht hat der argentinische Film in Relation zur französischen Oper an Kontur gewinnen können und sich einen besonderen Platz innerhalb der Opern-Film-Beziehung und Filmgeschichte erkämpft. Amadori und Saslavsky haben mit ihren filmischen Beiträgen definitiv für eine argentinische (nationale) Perspektive gesorgt, bei der die französische Oper einen neuen medialen Ausdruck verliehen bekam, da die Darstellung des Imaginären ihre opernhafte Qualitäten übernahm und auf einer meta-diegetischen Ebene abänderte. Während Amadoris Filmästhetik eher den Gesetzen des Alptraumes verpflichtet ist, der als Vorwand für seine künstlerische Freiheit im Umgang mit der Oper genommen wurde, vermochte Saslavsky seine Filmästhetik auf der Grundlage des Innenlebens eines Gauchos darstellen, der die romantische französische Oper noch extremer in eine gaucheske Fantasie überfließen ließ als der Prätext *Del Campos*. In beiden Fällen handelt es sich im Sinne Kreuzers, um *traumhafte*¹⁸¹⁸ Zustände, die, ob als Alptraum oder gaucheskes Imaginäres, stets das subjektive Innenleben einer Figur unterlaufen, wodurch die französische Oper eine individuelle, filmästhetische, argentinische Ansicht erhält. Da nun die Darstellung des (Alp)Traums ebenfalls ein wichtiger Bestandteil der französischen Oper ist¹⁸¹⁹ und zu einem nicht unbedeutenden Grad die Ästhetik der romantischen Oper mitbestimmt hat¹⁸²⁰, sorgten die argentinischen Filmregisseure bei dem Hinzuziehen des Traumhaften bzw. Imaginären für eine romantischere filmische Ausdrucksweise, als ihnen vielleicht bewusst war. Wenngleich sich der argentinische Humor durch Satire, Parodie und Ironie in diesen Filmen zu

¹⁸¹⁸ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 12: „Ebenso wie das französische *onirique* umfasst auch der Begriff des ‚Traumhaften‘ [...] nicht nur Träume und das Träumen, sondern darüber hinaus traumaffine Zustände wie Tagträume, Visionen, Halluzinationen und Phantasmen.“

¹⁸¹⁹ Vgl. Wood, Caroline: „Orchestra and Spectacle in the ‚tragédie en musique‘ 1673-1715: Oracle, ‚sommeil‘ and ‚tempête‘“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association, 1981 - 1982*. (Vol. 108). Taylor & Francis Verlag. London 1981.

¹⁸²⁰ Vgl. Kiem, Eckehard: „Grenzbereich und Ausdruckskonstruktion Hector Berlioz und Théophile Gautier – *Nuits d’été*“, in: *Musik und Ästhetik 2* (1998), S. 22: „Die erstaunliche Bereitschaft – oder sollte man sagen: die Lust – der Romantiker, in die eigenen Bewußtseinsabgründe hinabzusteigen, sich damit all dem auszusetzen, was an Phantastischem, Spukhaftem und Bedrohlichem der Sphäre von Traum, Tod und Imagination anhaftet, ist nicht zuletzt Ausdruck des krisenhaften Lebensgefühls einer ganzen Generation am Vorabend der Moderne.“

erkennen gibt, ist auch ihr Nährboden das dargestellte Imaginäre; darüber hinaus bieten die jeweiligen *traumhaften* Sequenzen gerade die beste Bedingung für die Vermengung verschiedenster Kulturausdrücke bzw. Kulturbereiche, einschließlich der französischen Oper. *Imagóperas* sind in der Hinsicht als genuin argentinische mediale Produkte zu verstehen, bei denen das „*imaginario criollista*“ für eine *kreativen Übersetzung* der französischen Oper im Sinne Borges gesorgt hat. So betrachtet, hat sich die französische Oper über das modernere Medium Film in eine gute Ausgangslage gebracht, um die Diskussion über den Einfluss der französischen Oper auf Lateinamerika zu entfachen.

11. Brasilien & Mexiko – Ausblick

Das erste Opernhaus, das in Lateinamerika eingeweiht wurde, war das „Teatro de Solís“ in Montevideo/Uruguay im Jahr 1856.¹⁸²¹ Hierauf, und im Zuge der lateinamerikanischen Unabhängigkeitsbestrebungen, hat ein Land nach dem anderen es für notwendig gehalten, eine Oper nach europäischem Vorbild zu bauen, wenngleich die Oper symbolisch als Identitätsstifter erhoben wurde. Zudem muss allerdings ergänzt werden, dass in Brasilien bereits im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert eine rege Opernrezeption über die relativ autonomen, sogenannten „Casas da Ópera“¹⁸²² stattfand, die im ganzen Land verteilt waren: Bahia, Rio de Janeiro, Mina Gerais, São Paulo, Grão-Pará, Pernambuco oder Porto Alegre.¹⁸²³ Um 1900 sollte der Bau von moderneren Opernbühnen die lateinamerikanischen Städte zusätzlich schmücken.¹⁸²⁴ Bereits im 19. Jahrhundert konnten südamerikanische Opernhäuser europäische Musiker anlocken, nicht zuletzt weil diese nach europäischem Vorbild entstanden waren, und weil sie glaubten, sich dort verwirklichen zu können¹⁸²⁵:

„Exhibir en sus capitales un teatro de ópera, un recibidor prestigioso con sala de espejos que remedase Versailles, era imperioso para mostrarse civilizado, para ser, como escribía Alejo Carpentier, ‘gente’.“¹⁸²⁶

¹⁸²¹ Vgl. Cetrangolo, Anibal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 94.

¹⁸²² Vgl. Budasz, Rogério: *Opera in the Tropics. Music and Theater in Early Modern Brazil*. Oxford University Press. New York 2019, S. 201.

¹⁸²³ Vgl., ebd., S. 157ff.

¹⁸²⁴ Vgl. Cetrangolo, Anibal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 83f.

¹⁸²⁵ Vgl., ebd., S. 138.

¹⁸²⁶ Ebd., S. 19.

Im Zuge der Migrationswellen siedelten immer mehr Europäer, darunter Deutsche, Engländer, Franzosen, Italiener, Spanier u. v. m. in die südamerikanischen Metropolen, worauf sie bald das Musikleben vor Ort bestimmen sollten. Während des ersten und vor allem des Zweiten Weltkrieges blieben europäische Musiker sogar über mehrere Jahre in den respektiven lateinamerikanischen Opernhäusern engagiert.¹⁸²⁷ Die Tatsache, dass sich die Oper im lateinamerikanischen Raum behauptet hat, sollte sich auch mit der Zeit über den lateinamerikanischen Film ausdrücken. So gesehen hatte die europäische Oper noch einen anderen Weg nach Lateinamerika genommen, nämlich über den Film. Während die französische (Film)Avantgarde, die, filmhistorisch gesehen, Brasilien, Argentinien und Mexiko beeinflusst hat¹⁸²⁸, sich weniger dafür auszeichnete, Opernfragmente in ihre Filmdiegeese zu integrieren, scheint der italienische Neorealismus sehr viel mehr dafür prädestiniert gewesen zu sein, den Lateinamerikaner*innen die Oper näherzubringen. Allerdings erreichten diese Filme den lateinamerikanischen Kontinent nur selten, da die US-Filmproduktion den Filmmarkt seit dem Ersten Weltkrieg dominierte. Auffallend ist, dass einige Vertreter*innen der lateinamerikanischen Filmszene, sowohl in Argentinien und Brasilien wie auch Mexiko, den Einsatz eines/einer Komponist*in mit einer „klassischen“ Musikausbildung genauso zu schätzen wussten, wie die europäischen und US-amerikanischen Filmregisseur*innen; man denke dabei beispielsweise an die Erwähnung von lateinamerikanischen Musikkomponist*innen in lateinamerikanischen Filmen, beispielsweise Felipe Boero und Alberto Ginastera in Argentinien, Antonio Carlos Gomes und Heitor Villa-Lobos in Brasilien oder Silvestre Revueltas und Eduardo Hernández Moncada in Mexiko. Inwieweit das Filmwesen in Lateinamerika mit der Oper verknüpft war, soll nun am Beispiel von Brasilien und Mexiko gezeigt werden.

11.1 Brasilien

¹⁸²⁷ Vgl., ebd., S. 68 und 282: „La gloriosa presencia de Arturo Toscanini en Buenos Aires comienza en 1901 [...]“

¹⁸²⁸ Vgl. Fernández Escareño, Itzia Gabriela: *Diez Estudios de caso de directoras de largometrajes de ficción, dentro de los cánones industriales, en la historia del cine Mexicano (1935-1992)*. Universidad Autónoma Metropolitana. Mexico, D. F. 1996, S. 59: „En Francia, que domina la producción a nivel mundial hasta 1914, se desarrolla el género cómico, los ‚dramas realistas‘, y los ‚filmes de arte‘. Estas producciones prolongaron una corriente de melodramas y reconstrucciones históricas, influenciadas por la tradición literaria y teatral de cada nación.“

Im Brasilien der 60er Jahre entsteht eine Filmbewegung, an der Filmregisseure wie Nelson Pereira dos Santos und Glauber Rocha teilnehmen, deren Denkweise sich durch eine Nähe zum brasilianischen Volk auszeichnet und mit ihm identifiziert, die den Grundstein für ein „Cinema Novo“ legt. Dabei bekennt sich Pereira dos Santos offen zum italienischen „neorealismo“. Dass er dies offenkundig zum Ausdruck bringt, ist im Zusammenhang der Opern-Film-Beziehung ausschlaggebend, da ihm Visconti als Vertreter dieses Filmgenres und dessen Opernaffinität bekannt gewesen sein müsste. Zumindest ist der Ästhetik des neorealistischen Filmregisseurs Visconti eine Opernhaftigkeit inhärent, die, folgte man Pereira dos Santos' Aussage, die lateinamerikanische Filmszene beeinflusst haben muss:

„Esta síntese (entre fazer cinema e discutir nossa realidade) foi encontrada no modelo italiano de neo-realismo. Um modelo que inspirou na época outros países em desenvolvimento como a Índia, vários países da África, da América Latina, e o Canadá inclusive. Isto significava não contar com a intermediação do capital para se fazer um cinema nacional: ‘o autor e a realidade’, ‘o seu poyo como artista’ ..., e todos aqueles princípios básicos do neo-realismo.“¹⁸²⁹

Es ist jedenfalls nicht auszuschließen, dass über die Filmaffinität Brasiliens für den italienischen Neorealismus, dessen herausragendste Vertreter einen gewissen Einfluss auf die Filmästhetik Brasiliens ausüben sollten. Allerdings hinge eine solche opernaffine Ästhetik insbesondere von der Rezeption des Opernkenners Visconti ab – *Carmen*, *Salomé*, *Tristan* und *Orphée* sollen Visconti besonders inspiriert haben.¹⁸³⁰ Filmwissenschaftler*innen, wie beispielsweise Paranaguá, weisen jedenfalls immer wieder auf den Neorealismus im Zusammenhang der brasilianischen Filmästhetik hin, sodass die Annahme einer Visconti-Rezeption in Brasilien bestehen bleibt:

„Después de la Segunda Guerra Mundial, la cultura cinematográfica se desarrolla también en sintonía con influjos venidos desde afuera (el neorealismo italiano, la crítica francesa, el documental anglosajón).“¹⁸³¹

¹⁸²⁹ Pereira Dos Santos, Nelson: „Manifesto por um cinema popular. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos“, in: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. (Vol. I) Fundación Mexicana de Cineastas. México, D.F. 1988, S. 112.

¹⁸³⁰ Vgl. Schifano, Laurence: *Visconti: une vie exposée*. Gallimard Verlag. Paris 2009, S. 82.

¹⁸³¹ Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003, S. 19.

Nimmt man also an, dass Viscontis Filme u. a. als Maßstab in Brasilien herangezogen wurden, sollte angesichts der Opern-Film-Beziehungen in jedem Fall auf seinen Filmerstling *Ossessione* (1943) eingegangen werden, da bereits dieser drei weltberühmte Opern zitiert: *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853) und *Carmen* (1875). Folglich ist davon auszugehen, dass die brasilianischen Vertreter des „Cinema Novo“ mit einem viscontischen Einsatz von Opernfragmenten im Film vertraut waren. Während Brasilien sich an dem Neorealismus orientierte, wobei es auf der Suche nach einer genuin brasilianischen Ausdrucksform war, die dann im „Cinema Novo“ mündete, und damit international auf sich aufmerksam machen konnte, stellt sich die Frage nach Opernfragmenten im brasilianischen Film; in der Tat konnten dort musikalische Fragmente aus europäischen wie brasilianischen Opern wahrgenommen werden. Ist also von einem neorealistischen Einfluss in ganz Lateinamerika auszugehen, so besteht die Wahrscheinlichkeit, dass besonders filmproduktionsreiche Länder Lateinamerikas, wie beispielsweise Argentinien und Mexiko, mit dem opernaffinen neorealismo eines Visconti ebenfalls vertraut waren, was Spuren in ihrer Kinokreativität hinterlassen haben muss. Visconti, der vom französischen Filmemacher Jean Renoir beeindruckt war, „un homme [...] comme Renoir qui m’ouvrirent les yeux sur beaucoup de choses“¹⁸³², war darum bemüht, Schauspieler*innen von jener Spielweise zu befreien, die vom „théâtre de boulevard“ und dem „mélodrame“ bestimmt waren:

„[...] on ne pouvait l’atteindre qu’en débarrassant le jeu des acteurs de toutes les conventions ridiculement sentimentales ou romantiques qu’avaient exploitées à satiété le théâtre de boulevard et le mélodrame.“¹⁸³³

Renoir und Visconti waren sich über die filmische Darstellung des „Realen“ einig, um die sich die Vertreter*innen des „Cinema Novo“ ebenfalls bemühten, wie es aus den Manifesten der brasilianischen Filmbewegung hervortritt.¹⁸³⁴ So betrachtete orientierte sich Brasiliens neue Filmästhetik an dem Realitätsbezug eines Visconti oder eines Renoir, die mit ihren Filmen bemüht waren Lebenswahrheiten nachzugehen und wenn möglich zu enthüllen.¹⁸³⁵ Renoir, dessen Rolle bei der Gestaltung eines *Realismus* für den Film fundamental war, gilt vielen

¹⁸³² Vgl. Schifano, Laurence: *Visconti: une vie exposée*. Gallimard Verlag. Paris 2009, S. 209.

¹⁸³³ Vgl., ebd., S. 218.

¹⁸³⁴ Vgl. *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. (Vol. I) Fundación Mexicana de Cineastas. México, D.F. 1988.

¹⁸³⁵ Vgl. Schifano, Laurence: *Luchino Visconti: Fürst des Films*. Casimir Katz Verlag. Gernsbach 1988, S. 163.

Filmkritiker*innen und Filmregisseur*innen als Vorreiter des italienischen Neorealismus.¹⁸³⁶ Als Beispiel jenes Realismus' wird häufig Renoirs Film *Toni* (1935) herangezogen, welcher hier Menschen in einer *real* anmutenden und armen Umgebung, d. h. realitätsnah präsentiert. Visconti, der sich mit Renoir identifizieren konnte, wie Schifano beschreibt, bewunderte seine Filmarbeit, seinen liebevollen Umgang mit Menschen und vor allem seine Suche nach dieser *Wahrheit*. Das *rauhe* Leben und die von ihm gezeichneten Menschen, interessierten Renoir für die Realisierung seiner Filme¹⁸³⁷, was Visconti als Modell galt für die Gestaltung seiner ersten filmischen Darstellungen.

Neben Visconti haben auch weitere Vertreter und Abgänger des Neorealismus an der Oper Gefallen gefunden; Rossellini, Rosi, Zeffirelli und Fellini dürften die Bekanntesten eines solchen Kinos mit Schwäche für die Oper sein. Im Unterschied zu diesen Filmregisseuren hat sich Visconti allerdings durch seinen außergewöhnlichen und regelmäßigen Zugang zur Oper hervorgetan. Dafür hat das italienische Regime unter Mussolini eine entscheidende Rolle gespielt, denn Renoir sollte, unter ihrer Aufsicht, an einer Kombination von Oper und Film arbeiten, an der Visconti beteiligt war. So dürfte die Zusammenarbeit von Renoir und Koch für die Verfilmung der *Tosca* (1941) für Viscontis eigenes Werk ausschlaggebend gewesen sein. Folgende Anmerkung der französischen Medienwissenschaftlerin Laurence Schifano belegt zumindest, in welcher Weise Puccinis *Tosca* (1900) auf Visconti Eindruck gemacht hatte:

„Sentimental et féminin comme le bourgeois Puccini, réaliste et viril comme le robuste et 'paysan' Verdi, Lucchino Visconti puisera chez l'un et chez l'autre le suc nourricier de son oeuvre, ouvrant sa carrière de metteur en scène sur *La Tosca*, la refermant sur *Manon Lescaut*, mais placant toute sa destinée sous le signe énergétique de Verdi.“¹⁸³⁸

Schifano ergänzte hierzu, dass bei der Analyse von Viscontis Filmen weder auf die Energie Verdis noch auf die Puccinis verzichtet werden könne. Es genügte ihm offenbar nicht, die Oper in seinen Filmen zu zitieren; er inszenierte nebenbei eine ganze Opernreihe für die Bühne, wie beispielsweise *La Sonnambula* (1831), *Traviata* (1853) oder *Falstaff* (1893) (u. a. in

¹⁸³⁶ Vgl. Neupert, Richard: „Francois Truffaut and Jean Renoir: Friendship and Admiration“, in: Philips, Alastair; Vincendeau, Ginette (Hrsg.): *A Companion to Jean Renoir*. John Wiley & Sons Verlag. New Jersey 2013, S. 359: „Truffaut reviewed *Toni* (1935) by acknowledging its historical significance and realism, but also its casual mode of production, which made it come alive as part of Renoir's particular storytelling legacy. He began by praising Renoir for building his film around real-life events in an objective tone, a decade before the Italian neorealists followed his example.“

¹⁸³⁷ Vgl. Schifano, Laurence: *Luchino Visconti: Fürst des Films*. Casimir Katz Verlag. Gernsbach 1988, S. 168ff.

¹⁸³⁸ Schifano, Laurence: *Visconti: une vie exposée*. Gallimard Verlag. Paris 2009, S. 72.

Zusammenarbeit mit Maria Callas). Darüber hinaus soll er sich darauf verstanden haben, auf welche Weise das italienische Volk seine Oper wahrnimmt: „cette antique habitude italienne de considérer le théâtre comme un grand salon.“¹⁸³⁹ Entsprechend hat er die Oper in seinen Filmen als selbstverständlichen Bestandteil der Gesamtkulisse bzw. des Landlebens des italienischen Volkes subtil wiedergegeben¹⁸⁴⁰. Deutlich wird diese Beobachtung Schifanos durch Filme wie beispielweise *Ossessione* (1943), *Senso* (1954) und *Il Gattopardo* (1963). Wissenswert ist, dass er sich dennoch nicht dazu verführen ließ, einen *Opernfilm* im Sinne einer filmischen Adaptation zu drehen, wie einige seiner italienischen Kollegen wie z. B. Rosi, Zeffirelli oder De Santis. Ebenso wenig befindet sich unter seinen Filmen eine biographische Verfilmung eines Komponisten oder eines Opernsängers, so wie es beispielsweise Gallone mit *Giuseppe Verdi* (1938), Gentilomo mit *Enrico Caruso* (1951) oder Matarazzo mit *Giuseppe Verdi* (1953) umgesetzt haben. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, wie früh sich Viscontis besonderer filmischer Umgang mit Opern entwickelte: Renoirs Film *Tosca* (1941)¹⁸⁴¹, der zu den aufwendigsten *Opernfilmen* in Europa zählte, konnte Visconti nichts abgewinnen und beschrieb ihn als „abscheulich mißlungen“.¹⁸⁴² Visconti nahm hierzu eine klare Haltung ein, die den sogenannten *Opernfilm* ablehnte.

Unter der realitätsnahen Prämisse des italienischen Neorealismus lässt sich Viscontis Einsatz für eine fragmentierte Opersystemerwähnung durchaus nachvollziehen. In Brasilien kommen italienische und französische Opernzitate im Film bzw. „Cinema Novo“ gelegentlich vor, und wenn, dann bezeichnenderweise ebenfalls fragmentiert. Der brasilianische Filmregisseur Rocha, der sich ebenfalls zum Neorealismus bekannt haben soll¹⁸⁴³, führte jedenfalls über seine Filme brasilianische Opernzitate in fragmentierter Form vor, die zur Untermalung des Filmbildes dienten. Da die europäische Oper allerdings nicht ursprünglich zur brasilianischen Realität bzw. Kultur, geschweige denn zum Landesinneren gehörte, und die Kameras der „Cinema Novo“ Bewegung in erster Linie den ärmeren Regionen, wie beispielsweise dem *Sertão* oder den *Favelas* im Sinne Rochas Filmmanifest *Uma Estética da Fome* (1965) (*Ästhetik des Hungers*), zugewandt waren, dürfte die Wiedergabe von

¹⁸³⁹ Vgl., ebd., S. 81.

¹⁸⁴⁰ Vgl., ebd., S. 85.

¹⁸⁴¹ Renoir soll sich ebenfalls abfällig über den Filmauftrag geäußert haben und bezeichnete ihn als „n'importe quoi“. Renoir konnte die Arbeit aus Kriegsgründen nicht weiterverfolgen und überließ sie dem Filmregisseur Carl Koch. Vgl. Schifano, Laurence: *Visconti: une vie exposée*. Gallimard Verlag. Paris 2009, S. 81f.

¹⁸⁴² Vgl. Schifano, Laurence: *Luchino Visconti: Fürst des Films*. Casimir Katz Verlag. Gernsbach 1988, S. 186.

¹⁸⁴³ Vgl. Tulard, Jean: *Dictionnaire du cinéma*. Éditions Robert Laffont. Paris 1992, S. 717.

Opernmotiven im brasilianischen Film der 60er Jahre eher überraschen. Allerdings muss hier eingeräumt werden, dass die europäische Oper sich schon länger auf brasilianischem Boden aufhielt, während viele von ihnen selbst in portugiesischer Sprache rezipiert werden konnten.¹⁸⁴⁴ Einer Studie des Musikwissenschaftlers Rogério Budasz zufolge, konnte sich die europäische Oper im 18. Jahrhundert schon in vielen Städten bemerkbar machen, die u. a. von lokalen Einwohner*innen (gesanglich) getragen wurde, bis dann im 19. Jahrhundert eine zunehmende Europäisierung, die *tropische* Opernlandschaft vor Ort veränderte:

„[...] nineteenth-century Brazilian elites were importing European agents into the existing socioeconomic framework. [...] The proliferation of *casas da ópera* from the 1750s to the 1790s, which provided the necessary background for the flourishing of skilled artists [‘sons of the land’] [...], benefited from the agency and support of individual viceroys, governors, and *capitães gerais*, and the local elite of wealthy businessmen, merchants, and high officers with pretensions of nobility, all with their own share of ‘aristocratic vanity for Italian lyricism.’“¹⁸⁴⁵

Allerdings haben nur wenige aus Brasilien stammende Opernkomponisten einen internationalen Erfolg gekannt und Europa als Fortbildungsplatz im 20. Jahrhundert gewählt – Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno¹⁸⁴⁶ und Heitor Villa-Lobos gelten zu den wichtigsten Vertretern des „klassischen“ Musikrepertoires Brasiliens. Unter ihnen haben Nepomuceno und Villa-Lobos ihre Musikausbildung in der französischen Musikmetropole Paris fortgesetzt. Da ihre Musik mit folkloristischen Motiven ihres Landes angereichert ist und sie darum bemüht waren, das Lokalkolorit Brasiliens musikalisch einzufangen¹⁸⁴⁷, hatte der Filmmacher Rocha offenbar Gründe vorliegen, ihre Musik für seine Filmdiegese zu verwenden, da dies im Prinzip nicht im Gegensatz stand zu seinem Filmkonzept bzw. -manifest. Und angesichts der Operngeschichte Brasiliens, sind Systemerwähnungen dieser Art nichts, was gegen jene Filmkonzepte des „Cinema Novo“ stünde, welches vor allem der vorhandenen brasilianischen

¹⁸⁴⁴ Vgl. Budasz, Rogério: *Opera in the Tropics. Music and Theater in Early Modern Brazil*. Oxford University Press. New York 2019, S. 67f.

¹⁸⁴⁵ Ebd., S. 358.

¹⁸⁴⁶ Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982, S. 158.

¹⁸⁴⁷ Vgl., ebd., S. 16: „In Brasilien hatte sich [...] um A. Nepomuceno (1864 – 1920) eine Gruppe von Komponisten gebildet, die bestrebt war, einheimisches Volksgut aufzunehmen und den Begriff ‚Brasilianische Musik‘ zu verwirklichen. [...] In H. Villa-Lobos (1887 – 1959) die wohl stärkste und originellste Komponistenpersönlichkeit Brasiliens, die alle musikalischen Quellen, Kräfte und Strömungen dieses Landes verwertet und eine brasilianische Musik mit markanten Zügen kreiert.“

Kultur Ausdruck verleihen wollte, so wie es auch andere Entwürfe oder Konzepte vor- und nachher, wie beispielsweise Andrades Manifest oder der „Tropicalismo“¹⁸⁴⁸, intendierten.

Um die Opern-Film-Beziehung in Brasilien noch besser nachvollziehen zu können, gilt es allerdings noch hervorzuheben, ab wann sich das filmische Medium in Brasilien auf Opernstoffe bezog. Erstaunlicherweise werden Verdis Werke bereits ab 1908 über einen sogenannten „Filme Cantante“¹⁸⁴⁹ auf 35mm in Rio de Janeiro/Brasilien eingeführt. Der „Cinematca Brasileira“ zufolge, markiert *Otello* (1908) den Beginn dieses besonderen Filmgenres Brasiliens¹⁸⁵⁰. Andere Quellen belegen, dass die erste Filmproduktion dieser Art *Les contes d’Hoffmann* (1908), angelehnt an Offenbachs Oper, gewesen sei.¹⁸⁵¹ In jedem Fall wurde dieses Opern-Film-Genre hauptsächlich von zwei Akteure angestoßen: William Auler und Júlio Ferrez. Auler hat über die Zeit weitere „Filme Cantante“ zu Verdis Opern produziert. Beispielsweise *Un ballo in Maschera* (1909) oder *Dueto do Trovador* (1909), welches ebenfalls auf *Il Trovatore* (1853) von Verdi hindeutet. Dessen ungeachtet, werden ab 1910 die „Filme Cantante“ auch in São Paulo produziert, wobei hier der Filmtitel *Die Miei collenti spiriti* (1910) verrät, dass es sich auch hier um eine Arie aus Verdis *La Traviata* (1853) gehandelt haben muss. Mit der Company Williams & Cia, die Auler offenbar selber gegründet hatte, stellt er, abgesehen von Verdis Opern, eine ganze Reihe bekannter europäischer Opern einem brasilianischen Publikum vor. Allein innerhalb des Jahres 1908 soll er Musikwerke der folgenden Komponisten vorgestellt haben: Ambroise, Audran, Bizet, Donizetti, Gonoud, Lisle, Massenet, Offenbach, Puccini, Verdi, Von Suppé und Wagner.¹⁸⁵² Damit fungiert der Produzent Auler als Pionier auf dem Gebiet der Einführung „klassischer“ europäischer Musikwerke über das damals relativ neue Medium Film. Ausschlaggebend ist, dass es sich hier nicht um Opernaufführungen handelte, die er schlicht abfilmte, oder lediglich um aus Europa

¹⁸⁴⁸ Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung.‘ Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag, Bielefeld 2015, S. 53: „Mit dem Tropicalismo entsteht eine Kunstströmung, die an den brasilianischen Modernismo der 1920er Jahre und insbesondere an Oswald de Andrades Konzept der *antropofagia* anknüpft – sowohl durch explizite Bezüge und Werkadaptionen als auch in Hinblick auf die ästhetischen Verfahren und künstlerischen Strategien.“

¹⁸⁴⁹ Vgl. Pereira, Carlos Eduardo: „Contra as existências sorumbáticas e periféricas, o sucesso popular“, in: *Filme Cultura* (Nov. u. Dez. 2013, Jan. 2014), S. 26: „Com o advento do filme cantante, as produções passaram a utilizar primeiramente árias de óperas e até mesmo operetas inteiras, mas logo o gênero se viu invadido pela música popular e pelos filmes-revistas.“ Vgl. Duarte, Regina: *Cinematca Brasileira* (Stand: 2020) <https://www.bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. [30.05.2021].

¹⁸⁵⁰ Vgl., ebd.

¹⁸⁵¹ Vgl. Di Pace, Arnaldo: „O musical antes do musical – os Filmes Cantantes brasileiros, 1908-1911“, in: *Revista Livre de Cinema* (Jan. – April 2018), S. 80.

¹⁸⁵² Vgl. Duarte, Regina: *Cinematca Brasileira* (Stand: 2020) <https://www.bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. [30.05.2021].

importierte Filme, die er mit Ton, Geräuschen, lokalen Sänger*innen oder einem Orchester ausstattete. Das Verfahren, das Auler zwischen 1908 und 1911 erfolgreich betrieb, entpuppte sich als ein weitaus komplexeres und durchdachteres, da es sich beispielsweise nicht allein mit Improvisation zufrieden gab.¹⁸⁵³ Ab 1908 sollen die „Filme Cantantes“ äußerst beliebt geworden sein, sodass es für die lokalen Betreiber nicht reichte, auf französische Filme zurückzugreifen, sondern sie sich genötigt sahen, eigene brasilianische Filme zu produzieren, für die in der besagten Zeitperiode meistens europäische Opernstoffe als Grundlage gedient haben¹⁸⁵⁴:

„O perceptível sucesso de público gerou uma enorme demanda de tais filmes sonoros que – pode-se supor – a simples importação de produtos franceses não conseguia cobrir [Além dos já citados, dúzias de sistemas de sincronização fonógrafo-projetor eram desenvolvidas e usadas na mesma época, tanto em Europa como nos EUA. Mas nenhum deles parece ter chegado ao Brasil.]. Grande quantidade de salas competia entre si para apresentar produtos diferenciados e atraentes, em rápida renovação de programas. A saída era, obviamente, iniciar a produção local; as *phonoscènes* forneceriam o modelo. Mas a tecnologia necessária para sua produção não estava disponível. Recorrendo a muita imaginação e ousadia tecnológica, gerarse-ia uma corrente de produtos culturais de características e desenvolvimento únicos.“¹⁸⁵⁵

Dass es sich bei diesen Filmen um Aulers eigene Regie und Produktion handelte, ist in Anbetracht des Bildes zu *Les contes d'Hoffmann* (1908) stark anzunehmen, welches der brasilianische Filmwissenschaftler Arnaldo Di Pace im Rahmen seiner kritischen Veröffentlichung 2018 darlegte. Von ihm ausgehend, dass es sich hier um die Verfilmung von Offenbachs *Barcarola* gehandelt habe, ist der gewählte Schauplatz für die Verfilmung der Oper bezeichnend, da hier sichtlich an einem brasilianischen Strand gedreht wurde, welcher offenbar auf den „Arpoador“-Strand von Rio de Janeiro verweist (s.A. Abb. 18.1).¹⁸⁵⁶ Dieser faszinierende Umgang mit Opern, versuchte darüber hinaus, die technischen Toneinschränkungen des noch jungen Mediums mit allen möglichen Mitteln zu überwinden, sodass hier tatsächlich Voraussetzungen geschaffen wurden für eine neue Filmbezeichnung. Angesichts dessen, dürfte dies den frühesten massentauglichen, selbstständigen,

¹⁸⁵³ Vgl. Di Pace, Arnaldo: „O musical antes do musical – os Filmes Cantantes brasileiros, 1908-1911“, in: *Revista Livre de Cinema* (Jan. – April 2018), S. 82.

¹⁸⁵⁴ Vgl., ebd., S. 80.

¹⁸⁵⁵ Vgl., ebd., S. 79.

¹⁸⁵⁶ Vgl., ebd., S. 80.

kostspieligsten und umfangreichsten filmischen Umgang mit europäischen Opern auf dem lateinamerikanischen Kontinent darstellen. Dass er zudem die Oper *Il Guarani* (1870) des brasilianers Carlos Gomes über das filmische Medium unter eigener Regie vorstellte, markiert sogar die erste filmische Auseinandersetzung Brasiliens mit einem brasilianischen Opernstoff, der sich zusätzlich inhaltlich auf Brasiliens Geschichte im 19. Jahrhundert bezog. Dadurch erhält Gomes als erster brasilianischer Komponist von Opernmusik einen Filmeintrag in Brasilien.

So ist zu konstatieren, dass sich der Berührungspunkt zwischen brasilianischer Oper und dem Film bereits in der Stummfilmzeit Brasiliens über ein genuin brasilianisches Genre, den „Filme Cantante“, manifestierte, der zum einen mit viel größerem Aufwand betrieben wurde als bisher angenommen und zum anderen in dieser Hinsicht den anderen Filmproduktionsländern des Kontinents, Argentinien und Mexiko, weit voraus war. Zudem ist damit nachgewiesen, dass in den besagten Jahren ein Filmgenre auf lateinamerikanischen Boden genannt wurde, das der deutschen Bezeichnung *Opernfilm* hinsichtlich der Opern-Film-Beziehung zuvorkam, wenngleich die Bezeichnung „Filme Cantante“, so scheint es, erst im nachhinein von Film- und Medienwissenschaftlern geschaffen wurde.¹⁸⁵⁷ Die eigentlichen zwei Bezeichnungen für diese Oper-Film-Beziehung, die im Rahmen von Veranstaltungen im Kino „Rio Branco“ von Rio de Janeiro in Erscheinung traten, sind „Fita Cantante“¹⁸⁵⁸ und „Opereta Cinematographica“¹⁸⁵⁹ (s.A. Abb. 18.2), und konnten unmittelbar zeitgenössischen Zeitungsartikeln aus Rio de Janeiro entnommen werden. Die erste Bezeichnung bezieht sich auf das brasilianische Wort „Fita“, welches übersetzt *Film* bedeutet, weshalb anzunehmen ist, dass sich die später aufkommende Film- und Medienwissenschaft auf „Filme Cantante“ einigte.

Während der brasilianische Komponist Gomes deutlich mehr von Verdi beeinflusst und vorwiegend in Italien als Komponist tätig war, profitierte Villa-Lobos von seinen Aufenthalten in Paris, von der französischen Musik und seinen französischen Zeitgenossen, insbesondere von Darius Milhaud¹⁸⁶⁰. So beteiligte sich Villa-Lobos in den 30er Jahren an dem Film *O*

¹⁸⁵⁷ Vgl. Morettin, Eduardo: „Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música.“, in: *Significação* (2009), S. 149 und 158: „Cabe notar que os filmes cantantes ligados ao universo musical erudito eram associados à produção francesa de então como o que havia de melhor a ser consumido pelo „meio social letrado““

¹⁸⁵⁸ Vgl. O. V.: „Palcos e Salões“, in: *Journal do Brasil* (03.05.1909), S. 12: „O Café de Puerto Rico é a fita cantante de hoje, no Cinematographo Rio Branco.“

¹⁸⁵⁹ Vgl. O. V.: „A Geisha. Opereta Cinematographica“, in: *Fon-Fon* (13.11.1909), S. 20.

¹⁸⁶⁰ Vgl. Beaufils, Marcel: *Villa-Lobos. Musicien et poète du Brésil*. Éditions de l'IHEAL. Paris 1988, S. 75f.

descobrimento do Brasil (1937) des brasilianischen Filmregisseurs Humberto Mauro, der nicht selten als Vater des brasilianischen Films angesehen wird.¹⁸⁶¹ Damit legten sie den Grundstein im brasilianischen Filmbusiness für die Zusammenarbeit zwischen brasilianischen Filmregisseur*innen und brasilianischen Komponist*innen „klassischer“ Musik. Auch wenn Villa-Lobos an mehr als sechs Opern gearbeitet haben soll, konnten sich die meisten seiner Opernwerke nicht erhalten¹⁸⁶², blieben verschollen oder unvollständig. Dadurch konnten diese Musikwerke von Filmregisseur*innen nicht vollständig aufgegriffen werden. Jedenfalls hat Rocha wie kaum ein anderer Filmregisseur bzw. eine Filmregisseurin seiner Zeit, dem „Cinema Novo“ eine neue Komponente durch das Zitieren von „klassischer“ Musik bzw. der Integration von Opernausschnitten mitgegeben – er hat die Oper offenbar als ein weiteres Element der brasilianischen Kultur wahrgenommen, weshalb er sie ohne zu zögern in seinen Film aufnahm. Sein eigenwilliger Umgang mit Theater und Oper verlieh seinen Filmen eine Einzigartigkeit, weshalb der brasilianische Literatur- und Filmwissenschaftler Ismail Xavier dazu neigte, von einer „invenção do estilo em Glauber Rocha“ zu sprechen.¹⁸⁶³ Rocha ging es darum, so die These, die Oper grundsätzlich in einem brasilianischen Kontext erscheinen zu lassen, weshalb er nicht davor zurückschreckte, Werke von europäischen Opernkomponisten, wie beispielsweise Verdi, und diejenigen brasilianischer Komponisten, wie Gomes, Villa-Lobos oder Nepomuceno, zu zitieren. Rochas Integration der Oper und seine theatralen Filmkompositionen führten dazu, dass Autoren bzw. Kritiker seinen Filmen Opernhaftigkeit zugeschrieben haben – einige neigen beispielsweise dazu, seine Werke mit der *film-opéra* zu vergleichen. In diesem Zusammenhang ist folgende Beschreibung zum Film *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) bezeichnend:

¹⁸⁶¹ Vgl. Pereira dos Santos, Nelson: „La conciencia del cinema novo. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos“, in: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. (Vol. I) Fundación Mexicana de Cineastas. México, D. F. 1988, S. 108. Vgl. Schulze, Peter W.: *Strategien ‚kultureller Kannibalisierung.‘ Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015, S. 40: „Zu den Vorbildern des Cinema Novo zählen Humberto Mauro, der ab 1925 als erster *auteur* Brasiliens bedeutende Spielfilme dreht, sowie die ‚independentes‘, Regisseure der 1950er Jahre mit neorealistischer Ausrichtung – neben Alex Viany vor allem Nelson Pereira dos Santos.“

¹⁸⁶² Einige Namen von Heitor Villa-Lobos Opern: *Aglaiia* (1909), *Elisa* (1910), *Izajt* (1912), *Jesus* (1918), *Zoé* (1920), *Yerma* (1955).

¹⁸⁶³ Vgl. Xavier, Ismail: „A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema politico“, in: Bongers, Wolfgang (Hrsg.): *Prismas del cine latinoamericano*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile 2012, S. 93ff. Vgl. Parzinger, Hermann: *Ibero-Amerikanisches Institut. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema politico* (Stand:14.08.2019) https://www.publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002489. [31.05.2021].

„La haute silhouette solitaire d’Antonio das Mortes, tueur de cangaceiros – [...] *Dieu Noir et Diable blond* – revient dans un grand film-opéra, épopée du Sertão, que structurent et commentent ballades et chansons.“¹⁸⁶⁴

Obschon Rochas Filmwerke von der Film- und Literaturwissenschaft in die Nähe der Oper oder einer Opernhaftigkeit gerückt wurden, hat er strenggenommen keinen *Opernfilm* gedreht. Jene Opernhaftigkeit Rochas meint, dass bei ihm grundsätzlich Elemente oder Formen filmisch zum Einsatz gekommen sind, die im Bühnenbereich (Performance, Tanz, Theater, Oper) angesiedelt sind. Xavier, als Beispiel, verknüpft Rochas Filmwerk vor allem mit dem Theater. Indes er auf diesen Theater-Charakter seiner Filme hinweisen möchte, verbindet er Rocha beispielsweise mit Brecht und Artaud:

„[...] seu cinema abraçou as contradições de um mundo que tem no conflito seu fator constitutivo. Tal desafio, ele o assumiu inspirado no teatro épico (Brecht), vetor de estranhamento e distância crítica, mas também revelando afinidades com o teatro da crueldade (Antonin Artaud) onde o corpo e o gesto se fazem vetores de uma experiência de choque e o teatro se assume como peste disposta a infectar a platéia com uma dimensão esquecida da experiência.“¹⁸⁶⁵

Zunächst noch abgesehen von Rochas extradiegetischem Einsatz von Opernmusik, stehen sich im Vordergrund seiner bekannteren Filme unterschiedliche und kontrastierende Gesellschaftsgruppen gegenüber, die aus politischen oder ideologischen Gründen ein „cenário de um drama político“¹⁸⁶⁶ abgeben. Die Mittel, von denen Rocha in seinen Filmen Gebrauch macht, um seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Neokolonialismus Ausdruck zu verleihen, stammen unbestreitbar aus dem Bühnenbereich.¹⁸⁶⁷ Beispielsweise wird die italienische Oper musikalisch eingesetzt, um die politische, elitäre Bourgeoisie gegenüber dem „povo“ hervorzuheben – entsprechend werden die oppositionellen Bewegungen jeweils mit unterschiedlicher Musik besetzt und in Kontrast gesetzt. D. h. die Seite des Volkes wird von

¹⁸⁶⁴ Vgl. Blaquièrre-Roumette, Monique; Gille, Bernard: *Films des Amériques latines*. Éditions du temps. Paris 2001, S. 150.

¹⁸⁶⁵ Xavier, Ismail: „A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político“, in: Bongers, Wolfgang (Hrsg.): *Prismas del cine latinoamericano*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile 2012, S. 107.

¹⁸⁶⁶ Vgl. Xavier, Ismail: *A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político*, S. 19. (Vgl. Parzinger, Hermann: *Ibero-Amerikanisches Institut. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político* (Stand:14.08.2019) https://www.publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002489. [31.05.2021].)

¹⁸⁶⁷ Vgl. Xavier, Ismail: „A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político“, in: Bongers, Wolfgang (Hrsg.): *Prismas del cine latinoamericano*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile 2012, S. 99f.

„música popular“ begleitet, während die andere gehobene, elitäre Seite in Zusammenhang mit europäischer „klassischer“ Musik repräsentiert wird. Die Figur Porfirio Díaz, eine Anspielung auf den mexikanischen Präsidenten, der als Vertreter der konservativen, elitären Bewegung hier inszeniert erscheint, wird musikalisch verknüpft mit „operatic music“¹⁸⁶⁸ und steht seinem Landsmann Vieira, dem Anführer der kommunistisch anmutenden Bewegung, gegenüber, welcher zusammen mit Paulo Martins (Schriftsteller und Journalist) von folkloristisch nachklingender Musik begleitet wird. Der Höhepunkt dieser Auseinandersetzung mündet in einem Kampf zwischen dem Politiker Díaz und dem Schriftsteller Paulo, der von Verdis *Otello* (1887) begleitet wird und der entsprechend nicht opernhafter hätte dargestellt werden können. Im Gewölbe des Opernhauses von Rio de Janeiro gedreht¹⁸⁶⁹, erhielt die schwülstige Rede der Szene einen Hall-Effekt, der diese noch geschwollener erklingen ließ. Zudem hat Rocha die Filmstelle von großen, pathetischen Gesten durchzogen, d. h. gezielt theatralisch inszeniert, sodass der Kampfszene eine zusätzliche Opernhaftigkeit anhaftet. Hier ist es vor allem der Ausschnitt aus Verdis Oper *Otello* (1887), der im Film *Terra em Transe* (1967) die exaltierte Spielweise betont und zugleich die Unberechenbarkeit, Gefährlichkeit, Schamlosigkeit wie den Trübsinn, die der gespaltenen brasilianischen Gesellschaft zu dem Zeitpunkt innewohnte, enthüllt, und die selbstgefälligen und -bezogenen Absichten der politischen Elite offenlegt.¹⁸⁷⁰

Die von dem peruanischen Filmwissenschaftler und -kritiker Isaac León Frías hervorgehobene stichpunktartige Äußerung Paranaguás über den „Cinema Novo“, scheint vor allem auf Rochas kreatives Schaffen zu verweisen, „[...] literario y musical, teatral y poético, [...] trágico y cómico con una pizca de melodrama, [...] elitista y populista, [...] dionisiaco y reprimido, [...]“¹⁸⁷¹, und macht einmal mehr Dichotomien deutlich, die eine Hybridität zwischen europäischem und brasilianischem Kulturausdruck nicht ausschließt, wenngleich der „Tropicalismo“ eine brasilianische Identität erheben wollte.

¹⁸⁶⁸ Vgl. Barnard, Timothy; Rist, Peter: *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. University of Texas Press. Austin 1996, S. 149.

¹⁸⁶⁹ Vgl. Xavier, Ismail: *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. University of Minnesota Press 1997, S. 59.

¹⁸⁷⁰ Vgl., ebd., S. 69: „Throughout the film, Paulo and the camera continue this duet, which is composed of a mixture of analytical comments and eloquent transports, emphatic gestures. The sound, usually loud and aggressive, brings a sense of exasperation, sometimes through explicit references to opera: Carlos Gomez and Giuseppe Verdi provide the film with the amplified sound that contributes to and comments on the dramatic scenes involving Paulo and Diaz and their love-hate relationship.“

¹⁸⁷¹ Vgl. León Frías, Isaac: *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*. Universidad de Lima. Fondo Editorial. Lima 2013, S. 115f.

Es ist noch zu berücksichtigen, dass neben dem italienischen Neorealismus, auch die „Nouvelle Vague“ dem brasilianischen Kino wichtige Impulse gegeben hatte. Auffällig ist, dass die Repräsentanten des neuen brasilianischen Films sich den modernen europäischen Tendenzen zugehörig oder zumindest nahe fühlten und gleichzeitig bestrebt waren, ihrer eigenen Bewegung bzw. Überzeugung, unabhängig von dem Futurismus, Dadaismus und Surrealismus, Raum zu geben.¹⁸⁷² Die von Rocha anvisierte brasilianische Identität wird strenggenommen allerdings nicht über eine filmisch adaptierte Oper zur Schau gestellt. Seine Filme stellen auch nicht eine an der Opernfigur orientierte Filmfigur in den Vordergrund des Geschehens, die auf der Ebene einer filmisch dargestellten Imagination ihre Identität entwickelt und zum Ausdruck bringt, wie es in Argentinien am Beispiel der *Imagóperas* deutlich wurde. Zwar lässt Rocha im Film *Terra em transe* (1967) die tödlich verwundete Filmfigur Paulo sein Leben noch einmal Revue passieren, wonach auch hier die Oper Verdis in seinem Inneren zu verorten wäre, allerdings bleibt er eine autonome Filmfigur, die sich nicht im Laufe des Filmgeschehens konkret in eine Opernfigur versetzt oder sich in eine verwandelt. „The dream is over. Revolution is no longer at hand.“¹⁸⁷³, dürfte nicht besser Rochas Affinität für die erbarmungslose Darstellung von Brasiliens Realität im Sinne eines Neorealismus reflektieren.

So ist zu konstatieren, dass der brasilianische Film einen eigenen Umgang mit Opern relativ früh zur Schau gestellt hat, der eine Bezeichnung wie „Fita Cantante“ hervorbrachte, noch bevor sich der deutsche Begriff *Opernfilm* oder derjenige aus Frankreich, *film-opéra*, durchsetzen konnte. Somit kam der brasilianische Opern-Film-Begriff auch der argentinischen Presse zuvor, die sich ebenfalls mit Opern-Film-Beziehungen befassen musste. Allerdings sind den „Fita Cantantes“, den Filmen von Mauro oder Rocha und allgemein den Filmen des „Cinema Novo“ kein filmischer Opernumgang zu entnehmen, der übereinstimmen würde mit der Besonderheit des Kinos in Argentinien, bei der die französische Oper als imaginärer Ausdruck einer argentinischen Filmfigur erscheint.

11.2 Mexiko

¹⁸⁷² Vgl., ebd., S. 111.

¹⁸⁷³ Vgl. Xavier, Ismail: *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. University of Minnesota Press 1997, S. 57.

Unter der mexikanischen diktatorischen Herrschaft von Don Porfirio Díaz, der das Land zwei Amtsperioden lang, zwischen 1876 bis 1911, regieren sollte, konnte der Markt von französischen Produkten und Kunst in jeglicher Hinsicht von dieser Regierung profitieren.¹⁸⁷⁴ Daher ist es nicht verwunderlich, dass auch die neuesten französischen Erfindungen, wie beispielsweise der Kinomatograph der Brüder Lumière, in México eingeführt wurden.¹⁸⁷⁵ Ungefähr im gleichen Zeitraum, um 1900, sollte sich eine Gruppe aus mexikanischen Komponisten, „El Grupo de los 6“¹⁸⁷⁶, darüber einig werden, französische, deutsche und russische Musik zu fördern. Neue Erkenntnisse haben zur These geführt, dass sie versucht hätten, sich von der Opernkomposition italienischer Komponisten wie beispielsweise Verdi, Donizetti, Bellini oder Puccini zu distanzieren. U. a. fungiert die Erscheinung des „Palacio de Bellas Artes“ in Mexiko im Stil des „Art nouveau“ und „Art déco“ als bauwerkliches Paradebeispiel für die mexikanische Zuneigung zur französischen Kultur. Allen voran förderte Díaz Frankreich, das zu dem Zeitpunkt weiterhin die Vormacht im Sinne der „klassischen Musik“ inne hatte und noch bis zum Ersten Weltkrieg das Filmwesen beherrschen sollte, und sicherte damit den künstlerischen franco-mexikanischen Austausch:

„Since Mexican cinema was to all intents and purposes nonexistent before 1910, moviegoers flocked to see principally American and French productions, but especially the latter. Toward the end of the nineteenth century the influence of France in literature, painting, and the theater had become predominant in Mexico, at least among the educated classes [...]. The theater, notwithstanding the apparent competition of the film salons, was to enjoy a revival thanks to the work of Virginia Fábregas, ‘the first modern actress in Mexico.’ [...] In 1904 she acquired the Renacimiento Theater and renamed it the Virginia Fábregas Theater; here she presented the latest works of the Paris stage, which were very popular with society under Díaz, as well as recent productions from Spain.“¹⁸⁷⁷

¹⁸⁷⁴ Vgl. Bunker, Steven B.: *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*. University of New Mexico Press. Albuquerque 2012. S. 113ff: „Department stores and other leading retailers of the Porfirian Age served not only to bring these goods to Mexico and popularize them but also to educate Mexicans as to their use and social significance as defined by the bourgeois culture of France or perhaps England, Germany, or the United States.“

¹⁸⁷⁵ Vgl., ebd., S. 42: „Although cinematography debuted in Mexico only one year after the Lumière brothers’ invention premiered in Paris in 1895, the rise of the cinema as a form of mass entertainment in Mexico did not proceed smoothly.“

¹⁸⁷⁶ Villanueva, Felipe; Castro, Ricardo; Campa, Gustavo E.; Hernández Acevedo, Juan; Meneses, Carlos J.; Quesadas, Ignacio. Vgl. Bravo, Gonzalo: „Al rescate de la música romántica mexicana“, in: *Cuadernos fronterizos*. Nr. 30. Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez. Juárez 2014, S. 38.

¹⁸⁷⁷ Vgl. Mora, Carl J.: *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. McFarland & Co. Publishers. Jefferson/London 2005, S. 11.

Mehrere Quellen belegen, dass in politisch-kultureller Hinsicht Díaz' frankophile Zuneigung in seiner Amtszeit spürbar und sichtbar wurde. Der Umzug der Familie Díaz nach Frankreich, unmittelbar nach dem Ausbruch der mexikanischen Revolution, unterstreicht diese besondere Beziehung, die er Zeit seines Lebens pflegte. Der starken kultur-politischen Präsenz Frankreichs ungeachtet, die sich u. a. durch den Hang der mexikanischen Komponist*innen zu französischer Musik, den Kinematographen der Brüder Lumière oder durch Filmproduktionen der Pathé-Brüder äußerte, konnte die französische Opernmusik keinen bedeutenden Platz in der mexikanischen Filmlandschaft einnehmen. Hinreißende Geschichten wie diejenige über den französischen Milchhändler Enrique Moulinié, der beruflich zum Wanderkinobetreiber wechselte, deuten darauf hin, dass sich der mexikanische Film durchaus hätte anders entwickeln können:

„Enrique Moulinié inmigrante francés radicado en la ciudad de México hacia 1888, propietario de una próspera lechería en el poblado de La Viga, compró un proyector y en sociedad con otro francés, Churrich, inició exhibiciones en Puebla. Al principio Moulinié permaneció en la ciudad de México mientras su socio recorría el país, pero como el negocio resultó productivo, vendió su lechería, liquidó al socio y en compañía de su esposa e hijos [...] recorrió la República.“¹⁸⁷⁸

Das Wanderkino, das sogenannte „Cine Trashumante“¹⁸⁷⁹, ist wesentlicher Bestandteil der mexikanischen Filmgeschichte. Es erreichte die entlegensten Orte Mexikos, deren Bevölkerung zum ersten Mal Einblick in die europäische Kultur gewährt wurde. Kaum eine andere Kunst hatte sich in dieser Form im Landesinneren bemerkbar machen können. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass einige Franzosen im Rahmen der Wanderkinos aktiv waren, welche die Strapazen auf sich nahmen, in die abgelegensten Regionen Mexikos zu reisen, um dort den Kinematographen aufzustellen und Filme zu projizieren. Unter diesen besonderen Umständen bekam Mexiko den Einfluss Frankreichs zu spüren, der ein „afrancesamiento“ durchaus mit sich brachte:

„El cine trashumante fue llevado a cabo simultáneamente por varias personas, conocidos, popularmente como ‘cómicos de la lengua’, que proyectaban vistas y comenzaban ya a

¹⁸⁷⁸ De los Reyes García Rojas, Aurelio: *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños*. Vol. I. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México 1983, S. 37.

¹⁸⁷⁹ Vgl. Fernández Escareño, Itzia Gabriela: *Diez Estudios de caso de directoras de largometrajes de ficción, dentro de los cánones industriales, en la historia del cine Mexicano (1935-1992)*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, D.F. 1996, S. 56.

imprimir. La trashumancia adquiere auge de 1900 a 1906, entre los pioneros que destacaron están Carlos Montgrand (francés) [...].¹⁸⁸⁰

Bereits 1899, als der Film noch in seinen Kinderschuhen steckte, sollen in Mexiko die ersten französischen Filme, denen eine Erzählstruktur immanent war, besucht worden sein – darunter soll sich beispielsweise *Faust und Marguerite* (1897) von Méliès befunden haben:

„Hacia 1899 los provincianos se empezaron a familiarizar con las películas de Méliès de narración más complicada y de mayor duración. Entre las primeras en llegar contamos El ilusionista parisien *David Devant* (1897), *Fausto y Margarita* (1898), *Neptuno y Anfititre* (1899), *El diablo en el convento* (1899).¹⁸⁸¹

Angesichts der Beziehungen zu den Brüdern Lumière, den Brüdern Pathé, Méliès und noch weiteren einflussreichen Künstlern und Produzenten der frühen Filmkulturszene Frankreichs, hätte der französische Einfluss auf das mexikanische Kino allerdings noch deutlicher ausfallen können, zumal viele der lokalen Unternehmer offenbar in direktem Kontakt mit Franzosen standen und die französische Comedy offenbar jede nationalunabhängige Altersgruppe ansprach:

„Los empresarios mayores entablaron relaciones comerciales directas con los fabricantes Lumière, Méliès, Pathé; otros adquirirían películas a través de sus representantes en México.¹⁸⁸²

„In the pre-1914 period, French film studios practically monopolized the world market and, in the silent film era, comedy, being entirely visual, was instantly communicable to audiences of any national or cultural back-ground.¹⁸⁸³

Den geringen Einfluss, den die französische Kultur auf mexikanische Filme im Nachhinein haben sollte, lässt sich zurückführen auf politische Unruhen (ab ca. 1910), die u. a. zum Sturz von Díaz führten und die als die „revolución mexicana“¹⁸⁸⁴ in die Geschichte Mexikos einging.

¹⁸⁸⁰ Vgl. Fernández Escareño, Itzia Gabriela: *Diez Estudios de caso de directoras de largometrajes de ficción, dentro de los canones industriales, en la historia del cine Mexicano (1935-1992)*. Universidad Autónoma Metropolitana. Mexico, D.F. 1996, S. 56.

¹⁸⁸¹ Vgl. De los Reyes García Rojas, Aurelio: *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños*. Vol. I. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México 1983, S. 48.

¹⁸⁸² Vgl., ebd., S. 46.

¹⁸⁸³ Vgl. Mora, Carl J.: *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. McFarland & Co. Publishers. Jefferson/London 2005, S. 12.

¹⁸⁸⁴ Vgl. Alternberg, Tilmann: *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publisher. Newcastle 2013, S. xxixf und S. 235f.

Dadurch wurde ein Bewusstsein für Nation geweckt, der den Blick des mexikanischen Volkes auf ihre eigenen Werte und ihre Kultur lenkte und hier ebenso für eine mexikanische Identität sorgte. Konsequenterweise wurden die Beziehungen zu Europa – besonders zu Frankreich – reduziert bzw. eingestellt, mit dem Ziel, die eigene Kultur zu fokussieren.¹⁸⁸⁵ Dieser zähe Entwicklungsprozess sollte schließlich eine ganze mexikanische Filmgeneration prägen, die ihre eigene Geschichte über das Filmmedium zu erzählen lernte. Ein in diesem Zusammenhang bekannter Regisseur, der dieses national-geprägte Erbe weiterhin innerhalb der Tonfilmperiode veranschaulichte, war Fernando de Fuentes, dessen Film *Allá en el Rancho Grande* (1936)¹⁸⁸⁶ ein unsterblicher Filmbeitrag wurde.

Die frühe mexikanische Stummfilmzeit, die, wie hier gezeigt wurde, vor allem aus Wanderkinos bestand und vorwiegend europäische Produktionen präsentierte, ließ nur unregelmäßig Musik zu den Filmen abspielen, wie das folgende Zitat nahe legt:

„Por lo general la proyección de las películas no se acompañaban con música. [...] Sólo por excepción Carlos Mongrand y algún otro empresario proyectaron películas con acompañamiento musical.“¹⁸⁸⁷

Unter diesen Umständen versteht es sich von selbst, dass über das frühe Medium kaum französische Musik, geschweige denn Opernkompositionen, das mexikanische Volk erreichte. Dennoch sollte die europäische (französische) Oper des 19. Jahrhunderts die Bühne des mexikanischen Films betreten. Verdis Opernmusik ist zwar, ähnlich wie im europäischen Filmraum, in einer beachtlichen Reihe an mexikanischen Filmen wahrzunehmen, allerdings führt er die Anzahl der Musikzitate im mexikanischen Film nicht an. Überraschenderweise erhält der französische Komponist Gounod mehr Einträge als sein Zeitgenosse Verdi. Dies bestätigt zumindest die Filmografía Mexicana der „Universidad Nacional Autónoma de México“¹⁸⁸⁸. Entgegen den Erwartungen kann Bizet, der durch seine Oper *Carmen* (1875) wahrscheinlich der am häufigsten zitierte Komponist weltweit ist, nicht mit der Anzahl an Gounods Musikziten im mexikanischen Filmen mithalten. Bizets Kompositionen werden in

¹⁸⁸⁵ Vgl. Rodríguez y Méndez, María de las Nieves: „Arte y poder en la Revolución mexicana“, in: Alternberg, Tilmann: *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publisher. Newcastle 2013, S. 235f.

¹⁸⁸⁶ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Mexican Cinema*. British Film Institute. London 1995, S. 4.

¹⁸⁸⁷ Vgl. De los Reyes García Rojas, Aurelio: *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños*. Vol. I. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México 1983, S. 45.

¹⁸⁸⁸ Vgl. Villa Smythe, Hugo: *Filmografía Mexicana. Filmoteca UNAM* (Stand: 2019) <https://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html>. [24.06.2021].

ausschließlich acht mexikanischen Filmen zitiert – diese Anzahl teilt sich Bizet mit Offenbach. Indes wird Wagner zum Trotz seiner wissenschaftlich belegten Nähe zum Film insgesamt nur in neun Filmen zitiert, sodass Gounod als der am häufigsten zitierte französische Komponist des 19. Jahrhunderts im mexikanischen Film erklärt werden kann. Dabei ist nicht nur die Anzahl an Filmen, in denen Gounod zitiert wird, erstaunlich, sondern auch die Tatsache, dass er alle anderen, samt der italienischen Opernkomponisten, die im 19. Jahrhundert in Frankreich aktiv und erfolgreich waren, übertrifft. Keines der Werke der berühmten italienischen Komponisten wie z. B. Spontini, Rossini, Cherubini, Bellini, Donizetti oder Puccini, wurde im mexikanischen Film so häufig zitiert wie die Werke Gounods. Es bleibt zunächst offen, ob das nicht auf Méliès' filmischer Auseinandersetzung mit dem *Faust*-Stoff zurückzuführen ist, da seine filmischen Adaptationen bereits in der jüngsten Filmgeschichte Mexikos überregional bekannt geworden waren. Die Häufigkeit seiner Erwähnung ist allerdings mit Sicherheit darauf zurückzuführen, dass die katholische Religion in vielen mexikanischen Filmen inhaltlich eine wichtige Rolle spielt, sodass demzufolge Gounods *Ave Maria* (1859) in den mexikanischen Film gelangen konnte. Fuentes greift diese Musikkomposition als erster mexikanischer Regisseur 1935 auf¹⁸⁸⁹. Im Anschluss daran findet diese Komposition in mindestens fünfzehn weiteren mexikanischen Filmen Verwendung – immer eingebettet in einen sakralen Kontext; in *Los Tres García* (1946) von Ismael Rodríguez ist das *Ave María* (1859) während einer Kirchenmesse zu vernehmen. In *Doña Diabla* (1949) von Tito Davison durchläuft Doña Diabla (Maria Felix) eine Verwandlung, indes *Ave María* (1859) vernommen wird, die sie dazu veranlasst, mit heiligen, wenngleich drastischen Mitteln gegen Männer vorzugehen, die sich ihr in den Weg stellen. Und in *Dios nos manda vivir* (1954) von Joaquin Pardavé, wird die „mélodie“ im Rahmen eines Kloster-Gebets gesungen. So betrachtet verlässt das *Ave Maria* (1859) im mexikanischen Film nie den religiösen Rahmen, indes kaum einer wagte, mit dem sakralen Inhalt der Komposition zu brechen. So oft *Ave María* (1859) im mexikanischen Film für eine religiöse Aussage herangezogen wurde, so selten wurde Gounods bekannteste Oper *Faust* (1859) eingesetzt.¹⁸⁹⁰ Im unmittelbaren Opernvergleich konnte sich dann doch wieder Verdi durchsetzen.

¹⁸⁸⁹ Fernando de Fuentes, führt mit seinem achten Film *La Familia Dressel* (1935) die Musik Gounods in Mexiko ein. Dieser Film, der sich von seinen restlichen Filmen allein durch die gewählte Thematik unterscheidet, handelt von der Begegnung zwischen deutscher und mexikanischer Kultur, die im Vordergrund des Filmgeschehens steht.

¹⁸⁹⁰ Eines der wenigen Filmbeispiele, welche Gounods *Faust* (1859) erklingen lässt, ist *Yo pecador* (1959) des mexikanischen Regisseurs Alfonso Corona Blake.

Vergleichbar mit der brasilianischen Filmbewegung „Cinema Novo“, engagierte sich zwischen 1961 und 1967 eine filmaffine Gruppe Mexikaner für ein neues Kino, das in Mexiko als „Nuevo Cine“ bekannt wurde. Im Gegensatz zu den Brasilianern, diente ihnen vor allem die französische „Nouvelle Vague“ als Orientierung: „Tomaban como ejemplo a la nueva ola francesa y rendían culto al autor cinematográfico.“¹⁸⁹¹ Jene Filmemacher, die sich dieser neuen Bewegung zugehörig oder davon angesprochen fühlten, nahmen 1964 an dem Filmwettbewerb „1er Concurso de Cine Experimental“ teil. Der Umstand, dass keinem der herausragenden mexikanischen Filme aus dieser Zeit Musik eines französischen Komponisten, geschweige denn französische Oper nachzuweisen ist, scheint zunächst paradox zu wirken, wengleich anzumerken ist, dass die französische Bewegung der „Nouvelle Vague“ sich selbst nicht durch eine besondere Nähe zur französischen Oper hervortat, außer vielleicht durch ihre Dekonstruktion, wie im Falle von *Prénom Carmen* (1983) von Jean-Luc Godard.¹⁸⁹² Obschon die erfolgreichsten Repräsentanten dieses mexikanischen „Nuevo Cine“ in Kontakt standen mit mexikanischen Musikern bzw. Komponisten, die teilweise ihre Musikausbildung in Europa (u. a. Paris) oder in den USA fortführen konnten, ist es dennoch bezeichnend, dass keine „klassische“ französische Opernmusik in ihren Filmen zu vernehmen ist, bedenkt man, dass berühmte Werke von Bach, Vivaldi, Scarlatti, Sor, Bretón, Stravinski, Orff und Shostakóvich in den Filmen zitiert werden, wobei auch hier keine ihrer Opern filmisch berücksichtigt wurde.

Einige der mexikanischen Komponisten, die im „klassischen“ Musikgebiet am erfolgreichsten waren, sind: Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Raúl Lavista, Carlos Jiménez Mabarak, Rocío Sanz, Alicia Urreta und Leonardo Vázquez. Aus dieser neuen Musikgeneration gehen drei Komponisten hervor, die in Paris waren und die dort eine Fortbildung genossen haben: Gutiérrez, Mabarak und Urreta. Hiervon haben allerdings nur Mabarak und Urreta Opern geschrieben. Von denjenigen, die ihre Musikausbildung nicht in Paris absolviert haben, ist ausschließlich Enríquez mit einer Oper bekannt geworden. Da in diesem Rahmen unmöglich auf die gesamte Anzahl an mexikanischen Komponisten eingegangen werden kann, ist die Aussage dennoch gültig, dass kaum ein Opernwerk eines französischen Komponisten im „Nuevo Cine“ Mexikos Einzug fand, darüber hinaus lässt sich

¹⁸⁹¹ Vgl. Rossbach, Alma; Canel, Leticia: „Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales“, in: *Hojas de Cine. Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Secretaria de Educación Pública. Hojas de Cine Vol. II. México, D. F. 1988, S. 49.

¹⁸⁹² Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 162.

mit Sicherheit konstatieren, dass jene Generation, die den Filmbegriff prägte, sich nicht durch eine Affinität zu Opern auszeichnete.

Wie bereits angedeutet wurde, ist der Oper *Carmen* (1875) im mexikanischen Film keine bedeutende Rolle zugefallen, vor allem im Vergleich mit dem argentinischen Kino. Das Heranziehen von zwei Filmbeispielen verdeutlicht, dass *Carmen* (1875) hier nur als Ausschnitt innerhalb einer kurzen Filmsequenz, d. h. als musikalische Begleitung eines Randgeschehens oder für die Etablierung einer Opernhausatmosphäre eingesetzt wurde. In diesem Sinne wird die Oper in *Caminos de Guanajuato* (1955) von Rafael Baledón, im Rahmen eines Musikkontests zu einer Lachnummer inszeniert, bei der die Arie „Votre Toast“ parodiert und im Vergleich mit mexikanischer Volksmusik zu einer deutlich schwächeren Musik-Nummer degradiert wird. Immerhin hat Federico Curiel Pichirilo im Rahmen seiner Seifenoper *El Amor de Maria Isabel* (1968) die Oper *Carmen* (1875) als (teil-)reproduziertes System veranschaulicht, wenngleich der Fokus vielmehr auf der Beziehung zwischen einem Hausherrn und seinem Hausmädchen liegt, das sich im Opernhaus den Blicken einer elitären Gesellschaft ausgesetzt fühlt. Da das Opern- und Filmgeschehen allerdings nicht in einen inhaltlichen Zusammenhang gebracht werden, fungiert *Carmen* (1875) lediglich als Unterstützung für die Glaubwürdigkeit des gewählten Schauplatzes und um den *guten* Geschmack einer mexikanischen Oberschicht zu präsentieren.

Während sich Fuentes als ein vielseitiger Filmregisseur erwies, der es verstand, über die „Comedia Ranchera“¹⁸⁹³ hinaus, verschiedene Filmgenres zu bedienen¹⁸⁹⁴, sollte sich erst sehr viel später der wesentlich unbekanntere Rafael Corkidi um die Integration von europäischen Opern in seinem Film *Pafnucio Santo* (1977) sorgen – es ist vielleicht der eigenwilligste filmische Umgang mit Opernmusik im mexikanischen Filmwesen. Auf der musikalischen Ebene macht Corkidi, indem er Puccini, Dvořák, Grieg, Vivaldi, Giordano, Sánchez, Gounod, Saint-Saëns, Rahbany, Wagner und Lehar in diesem Film verwendet haben möchte, bereits einen Ansage. Dieser Film, der bei der Oscar-Verleihung von 1978 ins Rennen

¹⁸⁹³ Vgl. De la Vega Alfaro, Eduardo: „Allá en el Rancho Grande Over there on the big ranch. Fernando de Fuentes, 1936“ in: Elena, Alberto; Díaz López, Marina: *The Cinema of Latin America*. Columbia University Press. New York 2004, S. 31: „[...] the ‚ranch comedy‘ incorporates a taste for the humorous situation, the trifling complication, for superficial heat, for the entangling webs that result from misunderstandings, for the arbitrary resolution of sentimental conflicts and a verbal wit ... With light opera, the ranch comedy shares three fundamental characteristics: the assurance of people jealous of their intimacy, the singers of popular songs who lend incentive, and the uplifting explosions of happy music.“

¹⁸⁹⁴ Vgl. Paranaguá, Paulo Antônio: *Mexican Cinema*. British Film Institute. London 1995, S. 83: „In the first stage of his career, de Fuentes was also noted as a good director of genre films, a reputation established by [...] his magisterial portraits of the urban middle class in *La familia Dressel* (1935).“

um den „Best Foreign Language Film“-Award ging, weist einige Opernelemente auf, die in unüblicher Weise mit der Geschichte Mexikos verbunden sind. Wagners „Chor der Pilger“ aus *Tannhäuser* (1845) – es ist das erste Werk Wagners, das in Paris einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde – wird im Film in Zusammenhang gebracht mit American-Football und einem religiös anmutenden Ritual, bei dem ein nacktes Kind zu einem Heiligen oder einem Messias erhoben wird. Dieses Kind trägt den Namen „Pafnucio Santo“ und trägt während der Ritualzeremonie ebenfalls ein American-Football-Kostüm. Dieses einmalige Szenario, stellt die europäische Musik zwar ebenso in einen sakralen Kontext, wenngleich Corkidis Auswahl der Kostüme eher auf die amerikanische Kulturdominanz verweist, die sich hier wie eine neue Religion erhebt und imperialistische Ansprüche stellt. Durch Wagners „Chor der Pilger“ – Wagner suchte, seine Musik als eine Religion aufzustellen – untermalt Corkidi zusätzlich die sakrale Konnotation des gesamten Films. Selbst der gewählte Drehort, der Umriss eines heruntergekommenen sakralen Orts zu erkennen gibt, unterstützt das Ritual, das symbolisch unter freiem Himmel stattfindet. Mit der Filmschrifttafel „La Anunciación“, wird auf den nächsten inhaltlichen Abschnitt hingewiesen: Nachdem ein American-Football-Spieler in einer Nahaufnahme den Namen Pafnucio Santo ruft¹⁸⁹⁵, sprinten in Zeitlupe zu *Tannhäusers* Zeilen „Den Herren, dem mein Lied ertönt“, eine Reihe American-Football-Spieler auf den besagten Schauplatz. Dabei werden die typisch sportlichen Merkmale des American-Football hier teilweise zur Schau gestellt; beispielsweise werden einfache Sportübungen ausgeübt, die aber dem Ritual zuzuordnen sind. Das wird dadurch bestätigt, dass im Anschluss an den Chor, das Kind, bzw. ihr Heiliger Pafnucio Santo, nackt erscheint und Folgendes verkündet: „Yo soy Pafnucio Santo [...]. Hoy, mi brazo, será el brazo del Todopoderoso. [...] Hoy nazco a la vida eterna. Soy tu voluntad, Señor.“¹⁸⁹⁶ Während dieser kirchenähnlichen Zelebration wird Pafnucio Santo durchgehend von den American-Football-Spielern bis zu seiner Krönung begleitet. Allerdings erhält dieser neue Messias strenggenommen keine Krone, sondern ebenfalls einen American-Football-Helm. Wagners *Tannhäuser* (1845) wurde von Corkidi als Metapher für den Beginn einer neuen Weltordnung eingesetzt. Während Wagner sich von der Idee inspirieren ließ, das Hinwegsetzen des Christentums über den heidnischen Glauben dramatisch und musikalisch umzusetzen, ließ sich Corkidi von dem Einfall inspirieren, diesen musikalischen Ausdruck dafür zu nutzen, um die aktuelle neue Weltordnung darstellen zu

¹⁸⁹⁵ Vgl. Corkidi, *Pafnucio Santo*, 1977, 00:12:12.

¹⁸⁹⁶ Vgl., ebd., 00:14:32 - 00:16:45.

können. Er lässt dabei die ursprüngliche Idee Wagners aber nicht fallen, sondern gibt ihr vielmehr, durch die *Transplantation*, eine neue Bedeutung. Corkidis mediale Übersetzung veranschaulicht eine neue (fiktive) Weltordnung, da sie eine Symbolik bedient, die heutige kulturelle Kulturwerte stark andeutet, wie z. B. American-Football. Desweiteren kommen hier Formen der Opernanspielung vor, wie sie kaum ein zweiter Filmregisseur bzw. eine zweite -regisseurin Lateinamerikas gewagt hat umzusetzen. Da mit der Hinrichtung des Kaisers von Mexiko, Maximilian I., gewaltvoll ein Epochenumbruch Mexikos eingeleitet wurde, ist es bezeichnend, dass Corkidi für dieses grauenvolle historische Ereignis eine filmische Metapher gefunden hat: Eine filmische Anspielung auf die geistig umnachtete Charlotte von Belgien, die Witwe des exekutierten Kaisers, zeigt eine Frau in adligen Kleidern *à la mode*, die sich vor einer exotisch anmutenden Vegetation, nur noch mit Operngesang artikulieren kann –Opernkunst erfährt hier eine Verkörperung, die sich dem Ende zuneigt, wie jenes adlige habsburgische Geschlecht. Dadurch schreibt Corkidi der Oper eine europäische Zugehörigkeit zu, die als Fremdkörper nicht dazu fähig ist, sich mit der Neuen Welt zu verständigen. Dieser Zustand untermauert die Verfremdung der opernsingenden Kaiserin vor dem mexikanischen Volk, das nicht ihre Sprache spricht. Corkidi hat die Oper in seinem Film also gezielt eingesetzt, um über kulturelle Prozesse nachzusinnen, die sein Land gezeichnet haben und die dazu einladen, über heutige sozial-kulturelle und -politische Ereignisse zu reflektieren. Daraus kann u. a. seine kritische Haltung gegenüber westlicher Unterdrückung und Kulturzwang gelesen werden, indes dies der Gesinnung der mexikanischen Filmgeneration der 70er Jahre entspricht:

„If a summarization can be made of the direction taken by Mexican cinema in the 1970s, it is that the new directors – Isaac, Cazals, Fons, Arau, Corkidi, Ledúc, and many others – were allowed the freedom to interpret controversial political and social themes.“¹⁸⁹⁷

Obschon Opernmusik in Corkidis Film Verwendung fand, wird sie hier in einen an Mexikos Geschichte angelehnten Kontext eingebettet, und neu ausgelegt. Surreal anmutende Filmideen Corkidis erinnern an vielen Stellen an sogenannte „autonome Traumdarstellungen“, die sich dadurch auszeichnen, ohne Markierung auskommen zu können. Doch im Vergleich mit den argentinischen Filmproduktionen sind bei Corkidi nicht die Kriterien anzutreffen, die einer *Imagópera* entsprächen. Da bei ihm keine Figur in den Vordergrund rückt, die eine Oper

¹⁸⁹⁷ Vgl. Mora, Carl J.: *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. McFarland & Co. Publishers. Jefferson/London 2005, S. 125.

imaginiert oder sich eine Oper erträumt, kann hier nicht von jenem intermedialen Genre die Rede sein, wie dasjenige am Río de la Plata.

12. Identitätsstiftung eines *Homo Imaginans* – Fazit

*Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen
que concuerda con la imaginación de los hombres*
Jorge Luis Borges¹⁸⁹⁸

Die Entdeckung des amerikanischen Kontinents markiert eine Schnittstelle zwischen einer alten und einer neuen Sichtweise auf die Welt¹⁸⁹⁹ und gehört zu den faszinierendsten Höhepunkten, die der gesamten Menschheit eine neue Identität beschert haben. Denn sobald Cristoforo Colombo auf dem neuen Kontinent Indigene zu Gesicht bekommen hatte, wurde eine Festschreibung des Anderen bzw. des Fremden vorgenommen, erlangte eine neue Dimension, indes ein bis dahin ungekannter Identitäts-Diskurs losgetreten wurde, der, begleitet von einer aufblühenden Imagination, zunächst zu freundlichen, dann intensiven und schließlich blutigen Auseinandersetzungen führte:

„Au début du seizième siècle les Indiens d’Amérique sont, eux, bien présents, mais on en ignore tout, même si [...] on projette sur les êtres nouvellement découverts des images et des idées concernant d’autres populations lointaines. [...] La rencontre n’atteindra jamais plus une telle intensité, si c’est bien le mot qu’il faut employer: le seizième siècle aura vu se perpétrer le plus grand génocide de l’histoire de l’humanité.“¹⁹⁰⁰

Im Kontext der Auseinandersetzung mit der Neuen Welt kommen beispielsweise Begriffe wie Entdeckung, Erkundung, Identitätsstiftung, Fremdzuschreibung, Alterität, Erfindung häufig zur Geltung, die ohne die Zutat der Imagination oder Vorstellungskraft gar nicht auskommen können. Andererseits werden sich die Indigenen, wie evident erscheint, einer ähnlichen sinnesanregenden Auseinandersetzung angesichts der Ankunft von Spanier*innen

¹⁸⁹⁸ Vgl. Borges, Jorge Luis; Guerrero, Margarita: *Manual de zoología fantástica*. Fondo de cultura económica. México 1966 [1957], S. 2.

¹⁸⁹⁹ Vgl. Todorov, Tzvetan: *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*. Éditions du Seuil. Paris 1982, S. 12.

¹⁹⁰⁰ Ebd.

hingegen und sich zumindest mit Begriffen beschäftigt haben, die mit den oben erwähnten verwandt sind und die sich ebenso wenig von der Imagination trennen lassen¹⁹⁰¹:

„Un prophète maya, Ah Xupan Nauat, aurait prévu dès le onzième siècle que l’invasion du Yucatan commencerait en 1527. Pris ensemble, ces récits, issus de populations fort éloignées les unes des autres, frappent par leur uniformité: l’arrivée des Espagnols est toujours précédée de présages, leur victoire est toujours annoncée comme certaine. Plus même: ces présages se ressemblent étrangement, d’un bout du continent américain à l’autre. Ce sont toujours une comète, la foudre, un incendie, des hommes à deux têtes, des personnes parlant en état de transe, etc.“¹⁹⁰²

Darüber hinaus ist auffällig, dass die an diesen Kontext angelehnte literatur- und filmwissenschaftliche Forschung, die sich auf Lateinamerika bezieht, das „imaginario“ immer wieder als Diskussionspunkt heranzieht. Die nicht zu unterschätzende Anregung der Sinnesorgane, die im lateinamerikanischen Zusammenhang das „imaginario“ so prominent werden lässt, führt uns näher an den Begriff „Homo Imaginans“. Lapoujade möchte sogar nahelegen, dass der „Homo Imaginans“¹⁹⁰³ die Grundlage für die Konstruktion einer lateinamerikanischen Identität darstellt. In diesem Sinne hebt sie u. a. einen von Goethe formulierten Gedanken hervor, „Colón antes de descubrir el nuevo mundo ya lo llevaba en su imaginación.“¹⁹⁰⁴, womit sie auf Ähnliches abzielt, worauf Todorov hinsichtlich der „présages des Indiens“¹⁹⁰⁵ verwies. So kann hier konstatiert werden, dass sowohl die Vorahnung Colombos, als auch diejenige der Indigenen, auf eine Fremdzuschreibung und Selbstwahrnehmung hindeutet, die bereits in der Tiefe des (Un)Bewusstseins definiert wird. Diese auf Vorzeichen basierende Art der gegenseitigen (Aus)Musterung entfaltet sich auf dem ganzen neuen Kontinent, spitzt sich im 19. Jahrhundert zu einem Nationalgedanken zu und wird darüber hinaus von der Kunst reflektiert, weitergetragen und ausgedehnt:

„Je weiter das 19. Jahrhundert voranschreitet, desto intrikater, ja mitunter schizophrener mutet die Gratwanderung an, auf der zwischen dem Anspruch autonomer Kulturhoheit und

¹⁹⁰¹ Vgl., ebd., S. 69f.

¹⁹⁰² Vgl. Todorov, Tzvetan: *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*. Éditions du Seuil. Paris 1982, S. 80.

¹⁹⁰³ Vgl. Lapoujade, María Noël: *Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana*. Revista de Filosofía. Universidad Nacional Autónoma de México. México D. F. 2004. Vgl. Lapoujade, María Noël: *Filosofía de la Imaginación*. Siglo veintiuno editores. Mexico 1988, S. 194.

¹⁹⁰⁴ Vgl., ebd.

¹⁹⁰⁵ Vgl. Todorov, Tzvetan: *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*. Éditions du Seuil. Paris 1982, S. 79f.

der Omnipräsenz äußerer Einflüsse, zwischen Identitätsforderung und Alteritätserfahrungen die Erfindung oder die Idee eines unabhängigen Lateinamerikas verhandelt wird.“¹⁹⁰⁶

Da es sich hier letztlich um eine fantasievolle *Erfindung* eines unabhängigen Lateinamerikas dreht, verknüpfe ich diese Eigenart mit jener „radikalen Imagination“, auf die sich Castoriadis in augenfälliger Weise bezog und der er mit Hilfe des Beiworts *radikal* Ursprünglichkeit zusprach.¹⁹⁰⁷ Ferner suggeriert er, dass diese Form der Imagination die schöpferische Kraft der Institutionen und damit die Identität einer Gesellschaft bzw. Kultur begründe. Nun sind die Oper und der Film in der Tat Institutionen der Stadt Buenos Aires geworden, welche ebenfalls für die Entwicklung eines „imaginario criollista“ sorgen und die Frage nach der argentinischen Identität sowie der Alterität immer wieder neu aufwerfen. Die Fusion der beiden verwandten Medien ergab letztlich eine lateinamerikanische kulturelle Ausdrucksform, für deren Bezeichnung sich das deutsche Wort *Opernfilm* zunächst als ergiebig erwies. Zumindest erschien die Existenz eines lateinamerikanischen *Opernfilms* oder eines „Opernfilm Criollo“ vor dem Hintergrund eines heranwachsenden lateinamerikanischen Opern- und Filmwesens nicht mehr ausschließbar. Außerdem stellte sich heraus, dass die europäische und amerikanische Kultur respektive Oper und Film voneinander profitierten und den Grundstein legten für eine mediale Mischform, mit dem Resultat einer unterscheidbaren Ästhetik auf dem neuen Südkontinent, die sich von der Operngrundlage viel deutlicher distanzierte, als es die Europäer*innen je gewagt hatten. In Argentinien sorgte die Opern-Film-Beziehung schließlich für einen *radikalen* Bruch mit dem konventionalisierten filmischen Umgang mit französischen Opern – die Hinzunahme des Imaginären schuf hier die auffallendste Variante. Das Imaginäre und die Oper begegnen und vermengen sich auf der bonaerensen Filmspur, indes ihre identitätsstiftende Funktion dadurch potenziert zum Ausdruck kommt, und einhergeht mit der Festlegung des (Ein)Heimischen und des Fremden aus der Perspektive der Argentinier*innen.

Das Erbe der europäischen Oper als Institution hatte zur Folge, dass sie in Lateinamerika bereits in ihrer frühen Entstehungsphase ebenfalls zu einem potentiellen

¹⁹⁰⁶ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 19.

¹⁹⁰⁷ Vgl. Castoriadis, Cornelius: *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Editions A V Verlag. Lich 2010, S. 47f., S. 54. und S. 295: „[...] Aristoteles [führt] eine [...] *phantasia* ein, [...] ohne die es kein Denken geben kann und die, möglicherweise, allem Denken vorausgeht. Ich habe sie *primäre* Imagination genannt, und sie entspricht in etwa meiner radikalen Imagination.“

Anstifter des Imaginären¹⁹⁰⁸ fungierte; das *image* des Anderen wurde von der Oper in Buenos Aires genauso getragen, wick dabei zunehmend von der realen Grundlage ab, was die Zuschauer*innen nicht davon abhielt, diese Form der Vermittlung als Realität anzunehmen und zu verinnerlichen.¹⁹⁰⁹ Das Resultat war ein kollektiv und kulturell Imaginäres, das zumeist von einem verschobenen Fremdbild bestimmt wurde, welches sich in ähnlicher Weise konstruierte wie an der europäischen Oper. In diesem Zusammenhang sei an die unzähligen exotischen Motive erinnert, angelehnt an einer „Altamerikanistik“¹⁹¹⁰ bzw. „l'Américanisme“¹⁹¹¹ oder einen „Orientalism“¹⁹¹², auf die sich die europäische Kultur, d. h. die Literatur und die Oper in Wechselwirkung regelrecht stürzte¹⁹¹³, wodurch schließlich unvergessliche Figuren bzw. moderne Mythen¹⁹¹⁴ wie Amazily, Aida oder Carmen entstehen sollten:

„So liefert das Theater und insbesondere die Opern- und Operettenbühne durch ihre Nähe zur Inszenierung des Fremden einerseits immer wieder die Möglichkeit, das Andere zuallererst zu konstruieren (wie im Fall von Carmen), andererseits aber auch die Möglichkeit, durch das Ausstellen dieses Konstruktionsprozesses diesen performativ zu unterlaufen.“¹⁹¹⁵

Da vor allem der *Orientalismus* des US-amerikanischen und palästinensischen Literaturwissenschaftlers Edward Saïd die *Deformierung* des Orients gründlich thematisiert, möchte hier mit dem Begriff *Lateinamerikanismus* auf eine *deformierte* Konstruktion Lateinamerikas hingewiesen werden, die vordergründig aus der Sicht der Europäer*innen stimuliert wurde, wie anhand mehrerer Opernbeispiele belegt wurde (s.A. Opernliste). Konstruktionsverfahren des Fremden wurden auch beim frühen Film beobachtet¹⁹¹⁶, wengleich der frühe europäische *Opernfilm*, so wie dessen Variante in der US-Film-

¹⁹⁰⁸ Vgl. Dolle, Verena: „Hernán Cortés, Eroberer von Mexiko.“, in: Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. (Band 5). Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2007, S. 66f.

¹⁹⁰⁹ Vgl., ebd.

¹⁹¹⁰ Vgl. Maehder, Jürgen: „Die Darstellung der Eroberung Mexikos im Übergang von der Opera seria des Settecento zur Oper des Empire“, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015, S. 182.

¹⁹¹¹ Vgl. Mazade, Charles de: „De L'Américanisme et des Républiques du Sud. La société argentine, Quiroga et Rosas (Civilization i Barbarie, de M. Domingo Sarmiento)“, in: *Revue des deux Mondes* (November 1846), S. 635.

¹⁹¹² Vgl. Saïd, Edward W.: *Orientalism*. Penguin Books. London 2019.

¹⁹¹³ Vgl. Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994, S. 118f., 119f. und 121.

¹⁹¹⁴ Vgl. Von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009, S. 125.

¹⁹¹⁵ Ebd., S. 142.

¹⁹¹⁶ Vgl., ebd., S. 146: „Der Exotismus war ein beliebtes Thema im frühen Film der Attraktionen.“

Produktion, die Inszenierung des Anderen direkt von der Oper bzw. „Operette“ zu übernehmen schien. Auch der frühe argentinische Film, der ebenfalls auf französische Opern wie *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) zurückgriff, zeichnete sich durch Alteritäts-Merkmale aus, welche Aspekte der europäischen Konstruktion des Anderen ohne zu zögern übernahm. Jene Alteritäts-Konventionen *à l'orientale*¹⁹¹⁷, welche die US-amerikanische Gesellschaft von den Europäer*innen unreflektiert aufgegriffen und weitergetragen hat, wie Saïd gezeigt hat¹⁹¹⁸, sind beispielsweise ebenfalls von Argentinien und vielen anderen lateinamerikanischen Ländern übernommen worden. Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an Sarmientos Portrait des Gauchos (u. a. Facundo Quiroga), der ihn gewissermaßen *orientalisierte* und dadurch marginalisierte¹⁹¹⁹, als ob er ihn an den europäischen Textkorpus des 19. Jahrhunderts anpassen wollte.¹⁹²⁰ Hier spielt beispielsweise auch „die Hautfarbe als der für das Stereotyp entscheidende Signifikant kultureller und ethnischer Differenz“¹⁹²¹ eine entscheidende *öffentliche* Rolle¹⁹²², die „in den [post]kolonialen Gesellschaften inszeniert wird“.¹⁹²³ Andererseits widerfuhr den Europäer*innen bzw. den europäisch Gesinnten in Argentinien's Filmen eine parodistische Fremdzuschreibung, was aus der europäischen Perspektive befremdlich gewirkt haben mag und der argentinischen Gesellschaft, in Kontrast dazu, ihre eigene Identität widerspiegelte. Außerdem hat der argentinische Film in der Auseinandersetzung mit der französischen Oper ein weitaus komplexeres Alteritätskonstrukt offenbart, das sich vor allem durch einen besonderen medialen Umgang mit dem Imaginären bzw. dem kollektiv Imaginären auszeichnet. Und

¹⁹¹⁷ Vgl. Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994, S. 112 und 121: „Consider *Aida*, Verdi's famous ‚Egyptian‘ opera. As a visual, musical, and theatrical spectacle, *Aida* does a great many things for and in European culture, one of which is to confirm the Orient as an essentially exotic, distant, and antique place in which Europeans can mount certain shows of force.“

¹⁹¹⁸ Vgl. Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994, S. XXV, 285 und 301. Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 108, 115 und 124f.

¹⁹¹⁹ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 130f.

¹⁹²⁰ Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 108.

¹⁹²¹ Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000, S. 116.

¹⁹²² Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 130f.: „Facundo [Quiroga], pues, era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sostenían [...] una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro [...]. [...] una barba [...] espesa, [...] crespa y negra [...]. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror [...]. [...] y miraba entre las cejas, como el *Alí-Bajá* [sic!] de Monvoisin. [...] Por lo demás, su fisomía era regular, y el pálido moreno de su tez sentaba bien a las sombras espesas en que quedaba encerrada.“

¹⁹²³ Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000, S. 116.

tatsächlich hat die argentinische frühe (Stumm)Filmproduktion bereits damit begonnen, bei der ersten Opersystemerwähnung respektive französischer Opern ein identitätsstiftendes Imaginäres ein- bzw. vorzuführen, das allen Anschein nach für *Widerstand* gegen Frankreichs Kultur steht. Jenes Merkmal einer imaginären Oper lässt sich vergleichsweise als eigenständiges Phänomen in der gesamten argentinischen Filmlandschaft und darüber hinaus herausstellen, da selbst der argentinische Tonfilm in dieser Art mit dem traditionellen Umgang mit der romantischen, französischen Oper brach, wie es nirgendwo sonst zu beobachten ist. Bei diesem eigensinnigen intermedialen Vorgang rückt die französische Oper als Imaginäres bzw. als Vorstellungsbild der Filmfiguren in den Fokus des Filmgeschehens. Die medienkomparatistischen Einzelanalysen haben zudem ergeben, dass diese intermediale Darstellung des Imaginären mit den (un)bewussten Gedankengängen der Argentinier*innen übereinstimmt. Über diese imaginäre Perspektive (interne Fokalisierung) manifestiert sich die französische Oper im argentinischen Film als „mise en abyme“ oder *ausgedehnte* Binnenerzählung. Dieser spezielle filmische Umgang mit französischen Opern in Argentinien führte daher zu dem Begriff *Imagópera*, denn der Film visualisiert nicht mehr unmittelbar die Oper oder die Opernvorlage in durchgehender Begleitung der Opernmusik, sondern lediglich eine imaginierte Oper bzw. ein Vorstellungsbild von ihr, die sich durch einen argentinischen Gedankenstrom manifestiert. Dabei wird die Identität der Argentinier*innen sichtbar und zeugt von einer *Widerstandskraft*, die sich im Zeitalter des Postkolonialismus nicht selten Raum verschafft¹⁹²⁴, wie Saïd in *Culture and Imperialism* (1993) verdeutlicht:

„Resistance and decolonization as I talk about them here persist well after successful nationalism has come to a stop. [...] The Latin American discussion [about the Ariel-Caliban choice] [...] is really a response to the question How does a culture seeking to become independent of imperialism imagine its own past? [...] It is best when Caliban sees his own history as an aspect of the history of *all* subjugated men and women, and comprehends the complex truth of his own social and historical situation.”¹⁹²⁵

¹⁹²⁴ Vgl. Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994, S. 212: „Another motif emerges in the culture of resistance. Consider the stunning cultural effort to claim a restored and invigorated authority over a region in the many modern Latin American and Caribbean versions of Shakespeare’s *The Tempest*. This fable is one of several that stand guard over the imagination of the *New World*.”

¹⁹²⁵ Vgl. ebd., S. 213f.: „The Cuban critic Roberto Fernández Retamar makes the significant point that for modern Latin Americans and Caribbeans, it is Caliban himself, and not Ariel, who is the main symbol of hybridity, with his strange and unpredictable mixture of attributes. This is truer to the Creole, or *mestizo* composite of the new America.”

Dass Saïds Caliban-Wahl, die den Lateinamerikaner bzw. die Lateinamerikanerin hier dazu anregt selbstständig zu werden, Unabhängigkeit und Imagination verknüpft, mag vielleicht zufällig an seiner Formulierung liegen, wenngleich gerade diese Verknüpfung für den hiesigen Zusammenhang von Bedeutung ist. Denn die für den Film im Kontext einer Unabhängigkeitsbewegung aufkommende spezifische Bezeichnung bzw. Wortschöpfung *Imagópera* spricht die gleichen Aspekte an, obschon sie gleichzeitig die Frage nach einem lateinamerikanischen *Opernfilm* aufwirft, vor allem angesichts der vielen medialen Varianten, die sich bei der Mischung zwischen Oper und Film im lateinamerikanischen Raum manifestiert haben und noch darauf warten, entdeckt zu werden. Die Recherche hat jedenfalls deutlich gemacht, dass sich das lateinamerikanische Filmwesen weit offener gegenüber der Oper verhalten hat, als bisher angenommen wurde.

Die argentinische Stummfilmzeit hat bereits gezeigt, wie schon oben angemerkt, dass die Oper auch auf dem neuen Kontinent von Filmemachern fokussiert wurde, wenngleich sich nur beim Zitieren französischer Opern jene Widerstandskraft abzeichnet, die Sarmiento signifikanterweise bereits dem Gaucho gegenüber der französischen Kultur attribuiert.¹⁹²⁶ In Anbetracht der frühen argentinischen Tonfilmperiode konnte konstatiert werden, dass das Interesse an der Oper zwar nachgelassen hatte, wenngleich sich Filmemacher*innen durch ihre individuellen Opernerfahrungen immer wieder dazu angeregt fühlten, eine Oper oder Opernfragmente über den filmischen Weg zu (re)produzieren bzw. aktualisieren.¹⁹²⁷ Die mediale Berücksichtigung klassischer Opernmusik, neben der zur Konvention gewordenen filmischen Inszenierung des Tango, stellte in der gesamten argentinischen Filmlandschaft eher eine Besonderheit dar. Die Filmregisseure dieser ersten Tonfilmperiode, wie Romero, Saslavsky oder Amadori, deren Filme sich zum Teil auf Opern und „Operetten“ beziehen, hatten darauf aufbauen können, dass Operninhalte und -figuren, wie z. B. Carmen oder Faust und die dazu gehörenden Prätexte und Motive, das argentinische Volk über Literatur und Stummfilm bereits erreicht hatten, und vom gesellschaftlichen Imaginären¹⁹²⁸ getragen

¹⁹²⁶ Vgl. Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S. A. Madrid 1993 [1845], S. 73: „El europeo [sobre todo el Francés] es para ellos [Gauchos] el último de todos, porque no resiste a un par de corcovos del caballo. Si el origen de esta vanidad nacional en las clases inferiores es mezquino, no son por eso menos nobles las consecuencias.“

¹⁹²⁷ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 121.

¹⁹²⁸ Vgl. Castoriadis, Cornelius: *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 31: „[...] die ‚Subjekte‘, die ‚Individuen‘ und ihre ‚Gruppen‘ sind selbst Produkte eines Sozialisationsprozesses, ihre Existenz setzt die Existenz einer instituierten Gesellschaft voraus. [...] Wir müssen erkennen, dass das gesellschaftlich-geschichtliche Feld nicht auf die traditionellen Seinsarten reduzierbar ist und dass wir die Werke, die Schöpfung dessen sehen, was ich das *gesellschaftliche Imaginäre* [...] nenne [...].“

wurden. Das erstaunlichste Resultat ist weiterhin, in welcher *imaginären* Form sich die respektiven französischen Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) im argentinischen Tonfilmbild präsentiert haben. Während voreilig angenommen wird, dass der *Opernfilm* einzig ein europäisches Phänomen sei¹⁹²⁹, vermochte sich das US-Filmmusical, unter Einfluss des Broadway-Musicals, als Gegenstück zum europäischen *Opernfilm* etablieren. Unterdessen konnten in Südamerika besonders zwei Argentinier, Amadori und Saslavsky, eine imaginäre Oper filmisch darstellen. In anderen Worten ausgedrückt, erhielt die französische Oper ihren besonderen imaginären Ausdruck im argentinischen Tonfilm durch „filmische Subjektivierungsverfahren“¹⁹³⁰ oder durch die filmische Darstellung des Innenlebens der argentinischen Hauptfigur. Konkret konnte gezeigt werden, dass die Oper *Carmen* (1875) in Amadoris Film als Alptraum und die Oper *Faust* (1859) in Saslavskys Film als „image mental“¹⁹³¹ konzipiert und (teil-)reproduziert wurde. In ihren Filmen gelten diese imaginierten Welten als Gegenentwurf zur filmischen Darstellung der außerfiktionalen Wirklichkeit. Da dem dargestellten Imaginären im Film eine deutliche Dominanz gegenüber der Darstellung äußerer „Wirklichkeit“ zukommt, rückten Subjektivierungsverfahren, d. h. Innerlichkeit, Erinnerung, Emotion oder subjektives Erleben¹⁹³² der Hauptprotagonist*innen, zwar ins Zentrum der Betrachtung, ohne aber dabei den französischen Opernrahmen zu verlassen. Daher erhalten sie einen speziellen hybriden Ausdruck auf den García Canclini in Bezug auf Lateinamerika hingewiesen hat, der sie gegenüber europäischer und US-amerikanischer Filmbeispiele einzigartig erscheinen lässt:

„Today we conceive of Latin America as a more complex articulation of traditions and modernities (diverse and unequal), a heterogeneous continent consisting of countries in each of which coexist multiple logics of development.“¹⁹³³

Das Entscheidende für das bessere Verständnis der signifikant abgeänderten Opernfiguren innerhalb der respektiven argentinischen Filme ist die (An)Erkennung des „gesellschaftlichen

¹⁹²⁹ Vgl. La Rochelle, Réal: *Opérascope: le film-opéra en Amérique*. Triptyque Verlag. Ottawa 2003, S. 13.

¹⁹³⁰ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 320: „Bei filmischen Subjektivierungsverfahren, die zur Darstellung von Träumen ebenso wie zur Darstellung von Halluzinationen, Wahrnehmungsirritationen, Wahnvorstellungen oder Rauschzuständen genutzt werden, geht es nicht um die Abbildung der sichtbaren Erfahrungswirklichkeit.“

¹⁹³¹ Vgl. Sartre, Jean Paul: *L'imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris (1940) 1948, S. 79ff.

¹⁹³² Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 320.

¹⁹³³ García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005, S. 9.

Imaginären“ der Argentinier*innen. Denn durch die „Deterritorialisierung“¹⁹³⁴ der Opernfiguren erhalten sie gezwungenermaßen ein lokales argentinisches Kolorit, das sich mit dem theatralischen Ausdruck der Oper (Inhalt, Handlung, Kulisse, Kostüme usw.) mischt, sodass die Hybridität omnipräsent in den Vordergrund tritt – nur in dieser ausgestellten hybriden Form sind Carmen und Fausto rezipierbar. Indes machen sich die Filmemacher die Oper für ihr imaginäres Konstrukt zu Nutze, um sie gegen die Darstellung der außerfiktionalen Wirklichkeit entwerfen und hervorheben zu können.¹⁹³⁵ Da aber im Vordergrund der Filme das argentinische Imaginäre und weniger die Oper steht, sahen die Filmemacher offenbar keinen Grund, sich streng nach der jeweiligen literarischen Vorlage bzw. Oper zu richten; genausowenig haben sie sich dazu verpflichtet gefühlt, die Opernmusik zu reproduzieren bzw. einzusetzen. Vor diesem Hintergrund haben sie der Presse keine Angriffsfläche geboten, denn dem Imaginären, so heißt es bei Sartre, kann keine „Unvollständigkeit“ oder „Ungenauigkeit“ vorgeworfen werden – „l’image pensée“¹⁹³⁶ ist in sich vollständig und fungiert als Repräsentant: „Une image ne s’apprend pas: elle est exactement organisée comme les objets qui s’apprennent, mais, en fait, elle se donne tout entière pour ce qu’elle est, dès son apparition.“¹⁹³⁷ In diesem Sinne werden den Zuschauer*innen Repräsentationen der jeweiligen Opern vorgeführt, welche weniger nach den Kriterien einer Oper als vielmehr hinsichtlich ihrer imaginären Qualität im Film analysiert werden sollten. Zudem regen solche Vorstellungsbilder, ob als dargestellter Alptraum oder Wachtraum, dazu an, die argentinischen Hauptfiguren bzw. die argentinische Gesellschaft, und weniger die französische Oper, zu deuten.

Der kreative Vorschlag der argentinischen Filmemacher, die Opernhandlung als imaginäre Welt zu konzipieren bzw. zu *übersetzen*, wirft demnach die Frage auf, ob die europäische Filmproduktion Opernstoffe überhaupt als Imaginäres bzw. als Traum oder Alptraum aufgefasst haben. Hat der europäische filmische Umgang mit Opern überhaupt die szenische bzw. theatralische Qualität zu nutzen gewusst und sie als imaginäre Welt inszeniert, d. h. als Gegenentwurf zur *realen* Welt innerhalb der Filmdiegeese? Offenbar hat der

¹⁹³⁴ Es findet nicht nur eine Verlagerung in ein anderes Medium, sondern auch in einen anderen kulturellen Kontext statt. Vgl. García Canclini, Néstor: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. University of Minnesota Press. USA 1995, S. 228.

¹⁹³⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2004, S. 7ff.

¹⁹³⁶ Vgl. Sartre, Jean Paul: *L’imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris (1940) 1948, S. 18f.

¹⁹³⁷ Vgl., ebd., S. 19.

europäische Film lange gebraucht, um die Oper oder Opernfragmente als (Alp)Traumstruktur zu entdecken oder zumindest zu Nutzen, um (alp)traumartige Welten zu evozieren – Opern als (Alp)Träume für die Filmdiegese zu interpretieren und aus der Perspektive einer Figur zu inszenieren, kommt so gut wie nicht vor. In dem Film *Miracolo a Milano* (1951) hatte De Sica unterschiedlichste traumtypische Elemente zu nutzen gewusst, um den Traum in spiralartiger Form aufsteigen und die reale Welt hinter sich zu lassen; hier sind die Grenzen der Welten verwischt. So erhalten hier u. a. Opernarien die Funktion, den Traum aufleben zu lassen, indem De Sica Polizisten unfreiwillig Arien anstimmen lässt¹⁹³⁸ – die Opernarien haben die Körper der Polizisten in ihrer Gewalt –, die eigentlich den Befehl erhalten hatten, einen besetzten Platz zu räumen. Doch innerhalb des Neorealismo blieb auch dieser (Alp)Traum-Ansatz De Sicas in Kombination mit der Oper eine Randerscheinung, an der sich selbst Visconti nicht versuchte. Wenngleich ein neuer und bedeutender Anlauf von Opernstoff-Verfilmungen in den 70er Jahren zu beobachten ist, der sich bis hinein in die 80er Jahre auswirkte, deren herangezogene Opern zum Teil (alp)traumartige, sowie (alp)traumtypische Qualitäten inhärent sind, so hat doch keiner der verantwortlichen Filmregisseur*innen die fokussierenden Opern als explizites Imaginäres oder expliziten (Alp)Traum aus der Perspektive einer „Traum-Ich“-Filmfigur konzipiert bzw. umgesetzt.

Rückblickend kann also souverän formuliert werden, dass der Stumm- und Tonfilm in Argentinien einen genuinen Weg gefunden hat, um die französischen Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875) filmisch darzustellen. Diese eigenwillige Qualität des argentinischen Films ist u. a. hier darauf zurückgeführt worden, dass Argentinien, vor allem durch Borges, die sogenannte „Traducción“ als einen kreativen Prozess entdeckte, dessen Verfahren von ihm mit demjenigen des Traums verglichen wurde.¹⁹³⁹ Mit Borges' Verkündung „El original es infiel a la traducción“¹⁹⁴⁰ machte er deutlich, dass er keine Ehrfurcht vor *klassischen* Werken hatte, sondern diese gleichermaßen und schlicht als Texte ansah, die kreativ verarbeitet bzw. übersetzt werden *dürfen*. Ferner äußerte er sogar, dass sich Originale gegebenenfalls durch eine gute Übersetzung *ersetzen* ließen.¹⁹⁴¹ Nach Spiller, der auf Borges' Aufwertung der „Traducción“ aufmerksam machte, gilt auch die „Parodia“ als eine kreative Form der

¹⁹³⁸ Vgl. De Sica, *Miracolo a Milano*, 1951, 01:08:00 - 01:09:06.

¹⁹³⁹ Spiller macht darauf aufmerksam, dass der Traum als eine Sonderform der „Traducción“ gelesen werden kann. Vgl. Roland Spiller: „Traducir y Soñar: La creatividad del infiel“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2010, S. 111ff.

¹⁹⁴⁰ Vgl., ebd., S. 112.

¹⁹⁴¹ Vgl., ebd.

Übersetzung, die sich bereits relativ früh in der argentinischen Literatur niederschlägt.¹⁹⁴² In diesem Sinne ist Del Campos *Fausto* (1866) eines der besten Beispiele für diese Form der literarischen Aneignung, dessen Opernparodie sich in einer vergleichbaren Weise in der argentinischen Filmlandschaft durch den Stummfilm *La Carmen criolla* (1918) manifestiert und auf jene *borgesianische Übersetzung* verweist. Bezeichnenderweise gehen Literatur und Film hier ähnliche Wege, mit der die argentinische Kultur zwar internationale Aufmerksamkeit, allerdings nicht unbedingt Anerkennung erhielt.¹⁹⁴³ Hierdurch artikuliert sich eine lokale Widerstandshaltung im Sinne eines *writing back*¹⁹⁴⁴, dass den Europäer*innen tendenziell missfallen haben dürfte, „for natives to want to lay claim to that terrain is, for many Westerners, an intolerable effrontery, for them actually to repossess it unthinkable.“¹⁹⁴⁵

Auch wenn die argentinische „Época de Oro“ einen Zenit der argentinischen Filmproduktion markiert, blieben viele Werke Amadoris, wie auch diejenigen Saslavskys unbekannt, obgleich sie nicht selten europäische Stoffe aufgegriffen haben und selbst in Europa als Filmemacher aktiv waren. Daher ist es an der Zeit, ihnen zumindest Tribut zu zollen, angesichts der Sonderform der filmischen Umsetzung der französischen Opern *Faust* (1859) und *Carmen* (1875), die sie für sich entdeckten und für die sich die Darstellung des Imaginären als die beste Übersetzungsmethode dieser Opern erwies, da sie nicht nur zu ihrer Aneignung diente, sondern zu einer Sichtbarmachung der argentinischen Identität beitrug und darüber hinaus einen „Dritten Raum“¹⁹⁴⁶ vorschlug. Ein hier eingeführter sogenannter *[T]Raum*, der im Rahmen dieser Arbeit die jeweils dargestellte imaginäre Welt Amadoris oder Saslavskys, ob als Alp- oder Wach-Traum, bezeichnen soll, stimmt in erstaunlichem Maße mit dem Raum-Konzept Bhabhas überein, denn auch bei ihm

„handelt es sich um einen inkommensurablen Zwischen-Ort, in den Minderheitsdiskurse intervenieren können, um ihre Besonderheit zu bewahren. Es ist ein Ort, an dem Polarisierungen verhandelt werden, indem die Grenzen des Diskurses herausgefordert und

¹⁹⁴² Vgl., ebd., S. 115.

¹⁹⁴³ Borges Hervorhebung der „Traducción“ hat auch nichts daran geändert, dass ihm der Literatur-Nobelpreis nicht verliehen wurde.

¹⁹⁴⁴ Vgl. Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994, S. 216.

¹⁹⁴⁵ Vgl., ebd., S. 212

¹⁹⁴⁶ Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 259: „Das Konzept des ‚Dritten Raumes‘ (*Third Space*) zeichnet die Ambivalenz zwischen migrantischer oder postkolonialer Kultur und ihrem Gegenstück in den Metropolen nach. Bhabhas Ziel ist es hier, neue Räume und Zeiten für die politische und kulturelle Praxis der Gegenwart verfügbar zu machen, indem er eine potentielle Rekonzeptualisierung der ‚internationalen Kultur [...] auf der Einschreibung und Artikulation der Hybridität von Kultur beruht‘, [...] anregt.“

dessen Begrifflichkeiten verschoben werden, ohne dabei auf grundlegende Forderungen zurückzugreifen.“¹⁹⁴⁷

Zeitgleich fungieren *[T]Räume* ebenso als „Barriere und Träger (*bar and bearer*) der Differenz“¹⁹⁴⁸, aber sie behalten jene *leichte* Eigenschaft, die (Alp)Träume tendenziell enthüllen, sobald wir aufwachen. Erst die (Miss)Deutung im Wachzustand kann die friedvolle, innere Verhandlung von Identitäten zu einem ernsthaften Problem der kulturellen Polarisierung (aus)gestalten. Die analysierten Traumzustände im Film sind zudem vergleichbar mit den Überlegungen zum Thema *Treppenhaus* der afroamerikanischen Künstlerin Renée Greens, das Bhabha „als Schwellenraum zwischen Identitätsbestimmungen“¹⁹⁴⁹ und „Prozeß symbolischer Interaktion“¹⁹⁵⁰ auffasste, „das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen.“¹⁹⁵¹ Dieser rioplatense mediale *[T]Raum* verkörpert jedenfalls das Bestreben bzw. die Hoffnung Saïds und Bhabhas, so wie die vieler anderer Menschen, jene Kultur-Barrieren zu überwinden.¹⁹⁵² *The voyage in*¹⁹⁵³, der hier im wahrsten Sinne des Wortes stattfindet, geht über die Selbsterkenntnis (*self-awareness*) hinaus in die Psyche des betroffenen Menschen. Da der „Homo Imaginans“ fortwährend dazu aufgefordert wird, seine (Alp)Träume zu erzählen bzw. zu interpretieren, wird sich stets zeigen, welche Konsequenzen das für die Kultur haben wird, doch wir können getrost an Lapoujades positiv ausgelegter imaginativer Kapazität des Menschen festhalten oder uns auf jene *traumhafte* Frage Castoriadis zurückbesinnen:

„Warum können wir nicht damit beginnen, einen Traum, ein Gedicht, eine Symphonie als paradigmatische Instanzen für die Fülle des Seins zu postulieren und die physikalische Welt als

¹⁹⁴⁷ Vgl., ebd., S. 260.

¹⁹⁴⁸ Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000, S. 150.

¹⁹⁴⁹ Vgl., ebd., S. 5.

¹⁹⁵⁰ Ebd.

¹⁹⁵¹ Ebd.

¹⁹⁵² Vgl. Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994, S. 216. Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000, S. 1 – 3 und 52f.

¹⁹⁵³ Vgl. Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994, S. 216: „The conscious effort to enter into the discourse of Europe and the West, to mix with it, transform it, to make it acknowledge marginalized or suppressed or forgotten histories is of particular interest in [Salman] Rushdie’s work, and in an earlier generation of resistance writing. This kind of work was carried out by dozens of scholars, critics, and intellectuals in the peripheral world; I call this effort *the voyage in*.“

defizitäre Seinsweise zu betrachten, anstatt umgekehrt die imaginäre, d. h. menschliche Existenzweise als defizitäre oder sekundäre Seinsweise zu verstehen?“¹⁹⁵⁴

Imagópera stellt also einen komplexen onirischen *Übersetzungsprozess* einer Oper dar, der Zuschauer*innen an einer Darstellung des Imaginären bzw. des *[T]Raumes* teilhaben lässt, in der ein „Homo Imaginans“ seine *Kopfbühne* faktisch betritt, wo seine Widerstandskraft der hybriden Ausdrucksformen zum Trotz abhebt, und welcher dadurch als südamerikanisches Gegengewicht zu den europäischen Manifestationen *Opernfilm* und *film-opéra* fungiert.

¹⁹⁵⁴ Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Edition A. V. Verlag Lich 2010, S. 27.

13. Anhang

13.1 Premieren von französische Opern in Südamerika:

Gaspard Spontini (1774 - 1851)

- *La Vestale*, Buenos Aires 1910

Daniel Auber (1782 - 1871)

- *Le dominó noir*, Santiago de Chile 1858
- *Fra Diavolo*, Santiago de Chile 1874 // Buenos Aires 1887
- *Haydée, ou Le secret*, Santiago de Chile 1877
- *La muette de Portici*, Santiago de Chile 1858

Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864)

- *Le Prophète*, Rio de Janeiro 1878¹⁹⁵⁵ // Santiago de Chile 1883
- *Dinorah ou le Pardon de Ploërmel*, Santiago de Chile 1874 // Buenos Aires 1907¹⁹⁵⁶
- *Les Huguenots*, Santiago de Chile 1874 // Buenos Aires 1916
- *L'Africaine*, Santiago de Chile 1876 // Buenos Aires 1907¹⁹⁵⁷
- *Robert le Diable*, Santiago de Chile 1870

Gioachino Rossini (1792 - 1868)

- *Guillaume Tell*, Buenos Aires 1854 // Santiago de Chile 1869
- *Le Barbier de Séville*, Buenos Aires 1825 // Santiago de Chile 1858
- *La Cenerentola*, Buenos Aires 1826 // Santiago de Chile 1870
- *Matilde di Shabran*, Santiago de Chile 1874
- *Moïse et Pharaon*, Santiago de Chile 1868
- *Mosè in Egitto*, Buenos Aires 1919¹⁹⁵⁸

Jacques Fromental Halévy (1799 - 1862)

- *L'éclair*, Santiago de Chile 1886

¹⁹⁵⁵ Vgl. O. V.: „O Propheta“, in: *O Cruzeiro* (01.10.1878), S. k. A.

¹⁹⁵⁶ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

¹⁹⁵⁷ Vgl., ebd.

¹⁹⁵⁸ Vgl., ebd., S. 247.

- *La Juive*, Santiago de Chile 1877

Hector Berlioz (1803 - 1869)

- *La damnation de Faust*, Buenos Aires 1903 // Santiago de Chile 1909

- *Les Troyens*, Buenos Aires 1964

Ambroise Thomas (1811 - 1896)

- *Le songe d'une nuit d'été*, Santiago de Chile 1886

- *Hamlet*, Buenos Aires 1876 // Santiago de Chile 1877 // Rio de Janeiro 1886¹⁹⁵⁹ // Sao Paolo 1911¹⁹⁶⁰

- *Mignon*, Buenos Aires 1883 // Santiago de Chile 1886

Giuseppe Verdi (1813 - 1901)

- *Ernani*, Montevideo 1856¹⁹⁶¹ // Santiago de Chile 1858 // Buenos Aires 1849

- *La Traviata*, Buenos Aires 1856 // Santiago de Chile 1857

- *Don Carlos*, Buenos Aires 1873 // Santiago de Chile 1883

- *Aida*, Buenos Aires 1873 // Santiago de Chile 1881

- *Il trovatore*, Santiago de Chile 1857 // Buenos Aires 1855

- *Un ballo in maschera*, Buenos Aires 1862 // Santiago de Chile 1943

- *Aroldo*, Santiago de Chile 1865

- *Attila*, Buenos Aires 1853 // Santiago de Chile 1858

- *Rigoletto*, Buenos Aires 1855 // Santiago de Chile 1857

- *Otello*, Buenos Aires 1888

- *Falstaff*, Buenos Aires 1893

Charles Gounod (1818 - 1893)

- *Faust*, Buenos Aires 1866 // Santiago de Chile 1869

- *Roméo et Juliette*, Santiago de Chile 1869 // Buenos Aires 1907¹⁹⁶²

¹⁹⁵⁹ Vgl. O. V.: „Artes e Artistas”, in: *O Paiz* (06.03.1910), S. 3.

¹⁹⁶⁰ Vgl. O. V.: „Titta Ruffo”, in: *Gazeta Artística* (1911), S. 5.

¹⁹⁶¹ Vgl. Sabugo, Mario; Molinos, Rita: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Ministerio de Desarrollo Urbano. Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2011, S. 23.

¹⁹⁶² Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

Jacques Offenbach (1819 - 1880)

- *La Périchole*, Rio de Janeiro 1877¹⁹⁶³ // Buenos Aires 1907¹⁹⁶⁴
- *Le Pont des soupirs*, Rio de Janeiro 1868¹⁹⁶⁵
- *Tromb-Al-Ca-Zar*, Santiago de Chile 1870
- *Un mari à la Porte*, Santiago de Chile 1870
- *Lischen et Fritzchen*, Santiago de Chile 1870
- *La Grand-Duchesse de Gérolstein*, Santiago de Chile 1869 // Buenos Aires 1907¹⁹⁶⁶
- *Les Contes d'Hoffmann*, Buenos Aires 1894 // Santiago de Chile 1955
- *Orphée aux enfers*, Rio de Janeiro 1861¹⁹⁶⁷, 1868¹⁹⁶⁸ // Santiago de Chile 1890 // Buenos Aires 1907¹⁹⁶⁹
- *Les brigands*, Rio de Janeiro¹⁹⁷⁰ // Santiago de Chile 1890
- *La chanson de Fortunio*, Buenos Aires 1910¹⁹⁷¹
- *La Belle Hélène*, Buenos Aires 1907¹⁹⁷²
- *Barbe Bleue*, Rio de Janeiro 1868¹⁹⁷³ // Buenos Aires 1907¹⁹⁷⁴
- *La fille du tambour majeur*, Buenos Aires 1908¹⁹⁷⁵

Charles Lecocq (1832 - 1918)

- *Girofle Girofla*, Rio de Janeiro 1875¹⁹⁷⁶
- *La Fille de Madame Angot*, Rio de Janeiro 1875¹⁹⁷⁷ // Santiago de Chile 1877 // Buenos Aires 1907¹⁹⁷⁸

¹⁹⁶³ Vgl. O. V.: „Theatro Francez“, in: *Jornal da Tarde* (16.04.1877), S. 4.

¹⁹⁶⁴ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

¹⁹⁶⁵ Vgl. O. V.: „Théâtre Lyrique Français“, in: *Ba-Ta-Clan* (12.12.1868), S. 112.

¹⁹⁶⁶ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

¹⁹⁶⁷ Vgl. O. V.: „Gazeta Musical“, in: *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (28.03.1861), S. k. A.

¹⁹⁶⁸ Vgl. O. V.: „Théâtres“, in: *Ba-Ta-Clan* (12.12.1868), S. 111.

¹⁹⁶⁹ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

¹⁹⁷⁰ Vgl. O. V.: „Cassino“, in: *O Globo* (09.04.1875), S. 3.

¹⁹⁷¹ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 67.

¹⁹⁷² Ebd., S. 3f.

¹⁹⁷³ Vgl. O. V.: „Théâtres“, in: *Ba-Ta-Clan* (12.12.1868), S. 111.

¹⁹⁷⁴ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

¹⁹⁷⁵ Ebd., S. 25.

¹⁹⁷⁶ Vgl. O. V.: „Redacção do Mequetrefe“, in: *O Mequetrefe* (Juli 1875), S. 7.

¹⁹⁷⁷ Vgl. Salathiel, Anisio: „Revista artistique theatral“, in: *O Mequetrefe* (Juli 1875), S. 6.

¹⁹⁷⁸ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f. und 24.

- *La Petite Mariée*, Santiago de Chile 1878
- *La Fronda*, Buenos Aires 1908¹⁹⁷⁹
- *Le petit duc*, Buenos Aires 1911¹⁹⁸⁰

Camille Saint-Saëns (1835 - 1921)

- *Samson et Dalila*, Santiago de Chile 1902 // Buenos Aires 1907¹⁹⁸¹

Georges Bizet (1838 - 1875)

- *Carmen*, Buenos Aires 1881 // Santiago de Chile 1884
- *Les Pêcheurs de Perles*, Buenos Aires 1888 // Santiago de Chile 1895

Jules Massenet (1842 - 1912)

- *Le Cid*, Santiago de Chile 1886
- *Sapho*, Buenos Aires 1875¹⁹⁸² // Santiago de Chile 1902
- *Le roi de Lahore*, Santiago de Chile 1895
- *Manon*, Buenos Aires 1895 // Santiago de Chile 1898
- *Le portrait de Manon*, Buenos Aires 1893 // Santiago de Chile 1895
- *Cendrillon*, Buenos Aires 1907¹⁹⁸³
- *Werther*, Buenos Aires 1897 // Santiago de Chile 1918
- *Thais*, Santiago de Chile 1898 // Buenos Aires 1908
- *Le Jongleur de Notre-Dame*, Buenos Aires 1911

Claude Debussy (1862 - 1918)

- *Pelléas et Mélisande*, Buenos Aires 1911 // Santiago de Chile 1930
- *L'enfant prodige*, Santiago de Chile 1949¹⁹⁸⁴

¹⁹⁷⁹ Ebd.

¹⁹⁸⁰ Ebd., S. 73.

¹⁹⁸¹ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

¹⁹⁸² Vgl. Sabugo, Mario; Molinos, Rita: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Ministerio de Desarrollo Urbano. Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2011, S. 24.

¹⁹⁸³ Vgl. Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999, S. 3f.

¹⁹⁸⁴ sind vorwiegend französische Komponisten genannt, welche besonders in Frankreich aktiv waren und die das 19. Jh. maßgeblich mit ihren Opern geprägt haben. Die in Frankreich nicht gebürtigen Komponisten, die aufgelistet sind, haben entscheidend zu einem französischen Opernstil beigetragen. Vgl. Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021]; Vgl. O. V.: *Governo do Rio de Janeiro. Secretaria de estado de cultura. Museus* (Stand: k. A.) <https://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. [01.07.2021]; Vgl. Cruz España, Isidora: *Centro DAE. Municipal*

a) Sequenzprotokoll zu *El Fausto criollo* (1979) – Luis Saslavsky

00'00 Titelvorspann // Musik: Folkloristisch anmutende Gitarrenmusik begleitet von einem melodischen Pfeifen und einem Chor.

03'46 Sequenz 1: Exposition [5 Seq.]

03'46 Ländliche pampaeske Umgebung. Don Laguna kommt reingeritten.

04'39 Don Laguna trifft auf Don Anastasio „El Pollo“.

06'48 Don Pollo behauptet den „Demonio“ in Buenos Aires gesehen zu haben.

07'16 Erinnerung Don Pollos vom „tiatro de Colón“. Don Pollo geht in die Oper.

10'43 Ouverture der Oper Faust (1859). Der Vorhang hebt sich. Studierzimmer. Fausto, Mephistopheles und Margarete.

14'31 Sequenz 2: Imaginäre Welt Don Lagunas. Fausto-Lagunas Pakt mit dem Teufel. [4 Seq.; Einstell.]

14'31 Margarita und Fausto in der Vorstellung Don Lagunas. Er stellt sich zudem Mephistopheles als „Indio Gausimil“ vor.

15'58 Studierzimmer. Den Teufelspakt unterschreibt er mit dem Doppel-Namen Fausto-Laguna. Er wird verjüngt und greift als Erstes zur Gitarre. Er wird etabliert als „Payador“/Gaucho.

18'03 Walpurgisfest. Mephisto-Pérez (Mephisto) führt Don Fausto-Laguna in seine Welt ein.

24'06 Margaritas Hütte. Margarita, Fausto-Laguna und Mephisto-Pérez. Fausto-Laguna singt für Margarita an ihrem Fenster.

25'29 Sequenz 3: Imaginäre Welt Don Lagunas. Fausto-Laguna verführt Margarita. [5 - 7 Seq.; Einstell.]

25'29 Auf Don Pollos Opern-Erinnerungen folgt die imaginäre Welt Don Lagunas. Margaritas Hütte. Capitán Valentín, Doña Clota. Ländliche Feier und Freudenhaus. Valentín, Silverio, Fausto-Laguna und Mephisto-Pérez. Valentín und Fausto-Laguna geraten in einen Streit.

36'05 Karneval auf der Dorfstraße. Fausto-Laguna, Mephisto-Pérez, Margarita und Silverio. Fausto-Laguna und Silverio geraten in ein Wettsingen um Margarita.

41'55 Margaritas Hütte. Margarita. Silverio bringt Blumen. Fausto-Laguna und Mephisto-Pérez bringen das Schmuckkästchen. Margarita probiert den Schmuck, doch nimmt ihn nicht an. Mephisto-Pérez geht mit Doña Clota ab.

50'35 Margaritas Hütte. Fausto-Laguna kehrt nachts zurück. Er verführt Margarita.

54'03 „Tripelallianz“¹⁹⁸⁵-Krieg gegen Paraguay. Capitán Valentín und Silverio.

56'13 Sequenz 4: Imaginäre Welt Don Lagunas. Fausto-Laguna verlässt Margarita. [4 - 6 Seq.; Einstell.]

de Santiago. *Opera Nacional de Chile. Catálogo* (Stand: 2016) <https://www.centrodae.cl>. [01.07.2021]; Vgl. Steiner, Lee: *The Opera database* (Stand: k. A.) <https://www.theoperadatabase.com>. [01.07.2021]. Vgl. Heigemeir, Raymond: *Stanford University. Opening Night! Opera & Oratorio Premieres* (Stand: 2019) <https://www.exhibits.stanford.edu/operadata>. [01.07.2021]; Vgl. Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968.* (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969. Vgl. Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert.* Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982.

¹⁹⁸⁵ Vgl. Rössner, Michael: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte.* (3. Auflage) J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2007, S. 134f.: „1865– 1870 [kam es] zu dem ungleichen Krieg, in dem Paraguay etwa die Hälfte seines Territoriums und fast seine gesamte männliche Bevölkerung im wehrfähigen Alter verlor, sodass die Einwohnerzahl insgesamt auf kaum 200 000 Menschen zurückging. Wirtschaftlich, demographisch, politisch und kulturell dauerte es etwa ein halbes Jahrhundert, bis Paraguay sich von dieser Katastrophe erholte; ihre Nachwirkungen sind bis heute zu spüren.“

- 56'13 Fausto-Laguna hat Margarita verlassen. Doña Clota holt sich Rat bei einer Hexe. Margarita wird geraten die Kirche zu besuchen.
- 60'55 Der Dorfpolizei wird mitgeteilt, dass Margarita ihr Kind in einen Brunnen geworfen hat.
- 61'39 Fausto-Laguna im Freudenhaus. Mephisto-Pérez. Valentín und Silverio. Fausto-Laguna kämpft gegen Silverio; Mephisto-Pérez gegen Valentín. Silverio stirbt. Valentín wird verwundet.
- 68'11 Doña Clota teilt Margarita mit, dass Silverio ermordet wurde und Valentín im Sterben liegt.
- 69'04 Sequenz 5: Imaginäre Welt Don Lagunas. Valentíns Tod. Margaritas Himmelfahrt.** [4 -6 Seq.]
- 69'04 Gefängnis. Valentín stirbt in Margaritas Armen und verflucht sie. Gefängnisstrafe Margaritas.
- 70'34 Fausto-Laguna und Mephisto-Pérez besuchen Margarita. Fausto-Laguna verspricht Margarita ihre Rettung vor Gott.
- 74'24 Engel erscheinen und empfangen Margarita. Fausto-Laguna bleibt als alter Mann zurück.
- 76'30 Wachwelt. Don Pollo erzählt den letzten Teil seiner Opernerfahrung. Die Gauchos reiten fort.

b) Sequenzprotokoll zu *Carmen* (1943) – Luis C. Amadori

- 00'00 Titelvorspann // Bizet Oper *Carmen* (1875)
- 01'18 Sequenz 1: Exposition** [4 Seq.]
- 01'18 Schneiderei. Komödien-Truppe, Niní und Don Juan (Schneiderei-Chef).
- 02'28 Don Juan geht. Niní übernimmt übergangsweise.
- 04'35 Niní erkundigt sich nach dem Carmen-Kleid. Mitarbeiterinnen machen Feierabend. Niní näht selbst das *Carmen*-Kleid. Mitarbeiter Adrián gesteht ihr seine Liebe. Sie erwidert seine Liebe nicht; sie wünscht sich einen Stierkämpfer.
- 06'55 Don Juan und Opernmanager. Das Carmen-Kleid muss für die Abend-Vorstellung fertig werden. Niní und Don Juan nähen das Carmen-Kleid zu Ende.
- 09'07 Sequenz 2: Opernhaus. Künstlergarderobe der Opernsängerin Mancinelli** [4 Seq.]
- 09'07 Niní und Adrián bringen der Mancinelli das Carmen-Kleid. Adrián geht.
- 11'16 Künstlergarderobe der Mancinelli. Mancinelli & Assistentin lehnen das Carmen-Kleid ab.
- 12'12 Niní probiert das Carmen-Kleid. Dirigent und Mancinelli. Niní singt Arien-Ausschnitte aus *Carmen* (1875). Escamillo-Darsteller hält Niní kurz für die Carmen-Darstellerin.
- 14'30 Dirigent und Escamillo-Darsteller gehen. Mancinelli lehnt weiterhin das Carmen-Kleid ab. Streit mit Assistentin eskaliert. Es wird auf die Bühne gebeten.
- 16'40 Sequenz 3: Opernbühne und -vorstellung der *Carmen* (1875)** [5 Seq.]
- 16'40 Dirigent, Darsteller*innen und Chor. Niní an der Seitenbühne. Frauen-Chor der Fabrikmitarbeiterinnen.
- 17'57 Carmens (Mancinelli) Bühnenauftritt. Assistentin an der Seitenbühne. La Habanera [1]. Don Josés Auftritt. Micaëla an der Seitenbühne. Akazienblüte-Wurf [1].
- 20'06 Mancinelli ab. Micaëla und Don José (Duo). Mancinelli und Niní an der Seitenbühne.
- 22'46 Micaëla ab. Mancinelli fällt hinter der Opernbühne in Ohnmacht. Streit zw. Niní und Assistentin bricht aus.
- 23'46 Opernbühne. Fabrikarbeiterinnen-Streit. Niní und Assistentin streiten weiter auf der Opernbühne. Niní wird mit der Darstellerin der Carmen verwechselt. Niní flüchtet und stürzt.
- 26'10 Sequenz 4: Alptraum** [6 - 8 Seq.]
- 26'10 Ninís Verwandlung in Carmen. La Habanera [2]. Carmen (Niní), Don José und Zuniga. Akazienblüten-Wurf [2].
- 28'19 Sevilla. Niní möchte die Bühne verlassen, erfährt aber, dass sie in Spanien ist. Remenda(d)o und Niní. Er überbringt ihr vertrauliche Informationen in dem Glauben, mit „Carmen de Triana“

zu sprechen. Sie stellt sich ihm als Argentinierin vor. Remenda(d)o droht Niní das Leben zu nehmen. Sie gibt nun vor, Carmen zu sein. Don José und Zuniga. Don José bringt *Carmen* (Niní) ins Gefängnis.

34'17 Gefängnis. Micaëla, Don José und Carmen (Niní). Abschied von Micaëla. Carmen (Niní) überredet Don José, sie zu befreien. Carmens (Niní) Flucht. Carmen (Niní) und Remenda(d)o.

44'37 Lillas Pastias Taverne. „La Séguidille“. Carmen (Niní) wird von den Schmugglern bedroht, da ihre Zugehörigkeit zur „raza calé“ angezweifelt wird. Zuniga bestätigt, sie sei die Carmen. Auftritt Escamillos. Zuniga zeigt sich eifersüchtig und lässt die Taverne schließen.

58'33 Carmen (Niní) soll Don José davon überzeugen, sich der Schmugglerbande anzuschließen. Zuniga trifft ein. Don José und Zuniga kämpfen. Zuniga stirbt. Don José (Blumenarie). Er geht mit Carmen (Niní) und Schmugglern ab.

65'54 Sierra Morena. Carmen (Niní), Don José, Remenda(d)o und die Schmugglerbande. Kartenszene. Remenda(d)o-Truppe schmuggeln Autoreifen. Escamillo, Don José und Micaëla. Don José geht zur Mutter. Escamillo und Carmen (Niní) reiten nach Sevilla.

80'08 Sequenz 5: Stierkampf. Carmens Tod und Alptraum-Ende. Guter Ausgang [4 - 8 Seq.]

80'08 Ankleideraum des Stierkämpfers. Escamillo, Carmen (Niní) und Remenda(d)o. Carmen (Niní) erhält einen Brief von ihrem Chef aus Buenos Aires.

86'27 Der Stierkampf steht an. Escamillo, Carmen (Niní), das Volk und das Radio. Escamillo geht.

89'28 Micaëla, Frasquita und Mercédès warnen Carmen (Niní) vor Don José. Carmen (Niní) wird von ihm ermordet. *Alptraum-Ende*.

92'33 Opernhaus. Niní kommt zu sich. Im Opernsaal macht Adrián einen Heiratsantrag. Niní willigt ein.¹⁹⁸⁶

¹⁹⁸⁶ Vgl. Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1999.

Abb. 1: *El Fausto criollo* (1979)

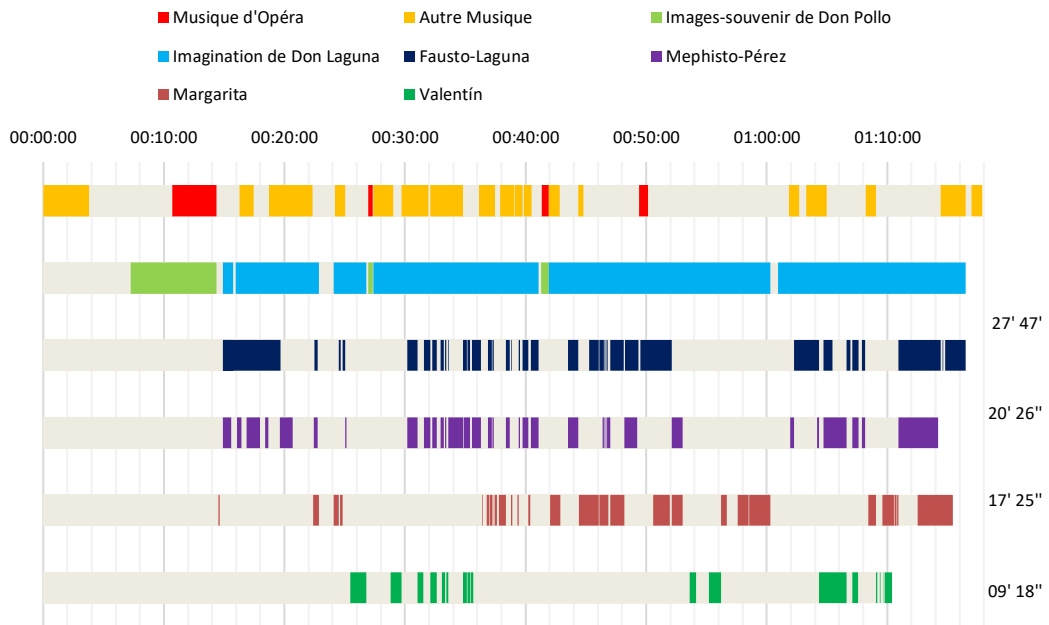
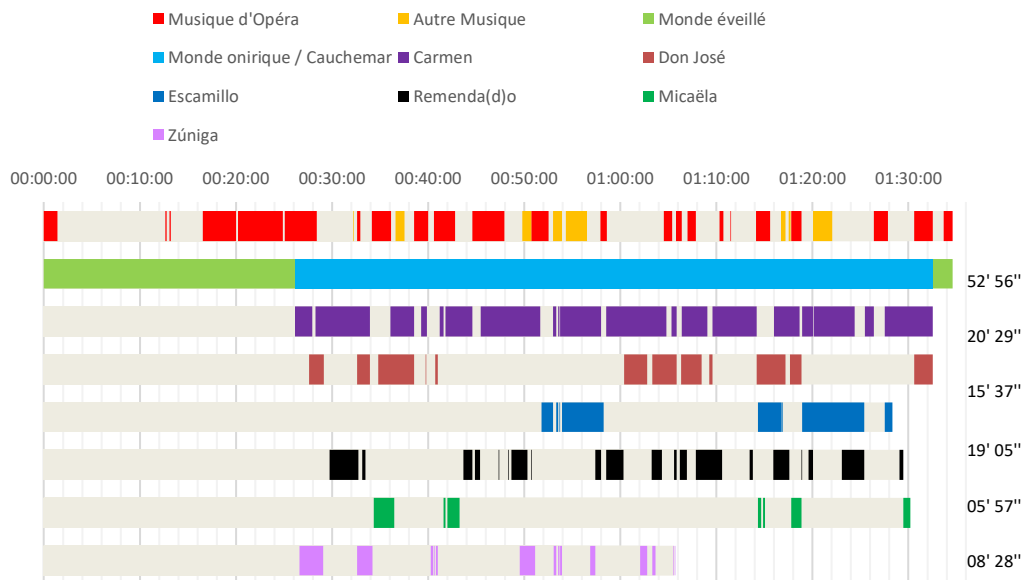
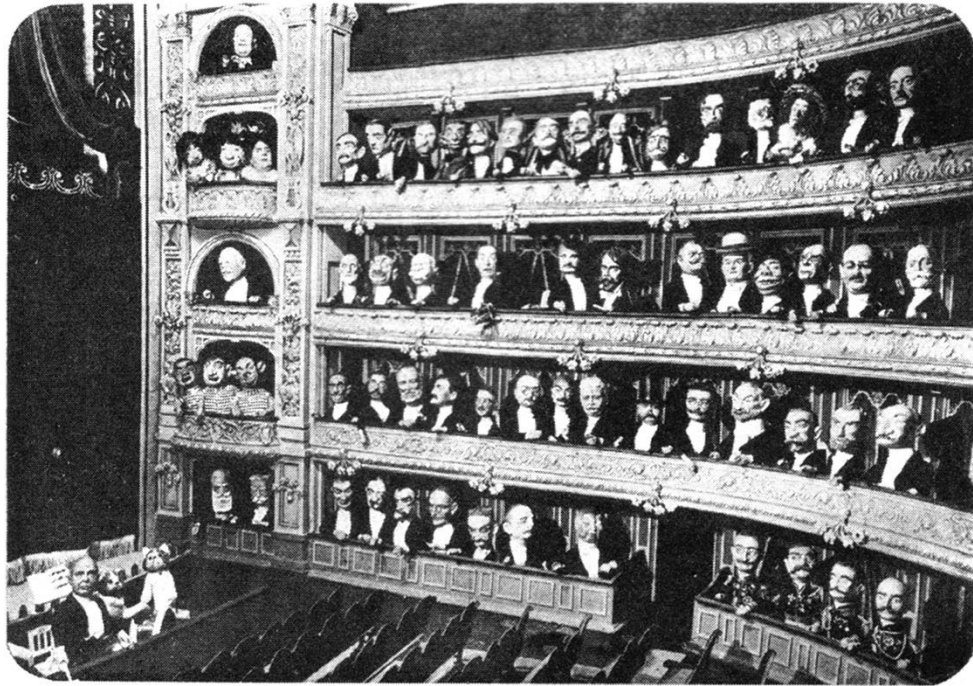


Abb. 2: *Carmen* (1943)





PARTE DE LOS ESPECTADORES

Abb. 3: *La Carmen criolla* (1918), R: Federico Valle



Abb. 4: *Ba-Ta-Clan* (1868). Jacques Offenbach als Operetten-Star in der brasilianischen Zeitung *Ba-Ta-Clan*



Abb. 5: *El Fausto (Criollo)* (1922) R: Eduardo Martínez de la Pera und Ernesto Gunche.

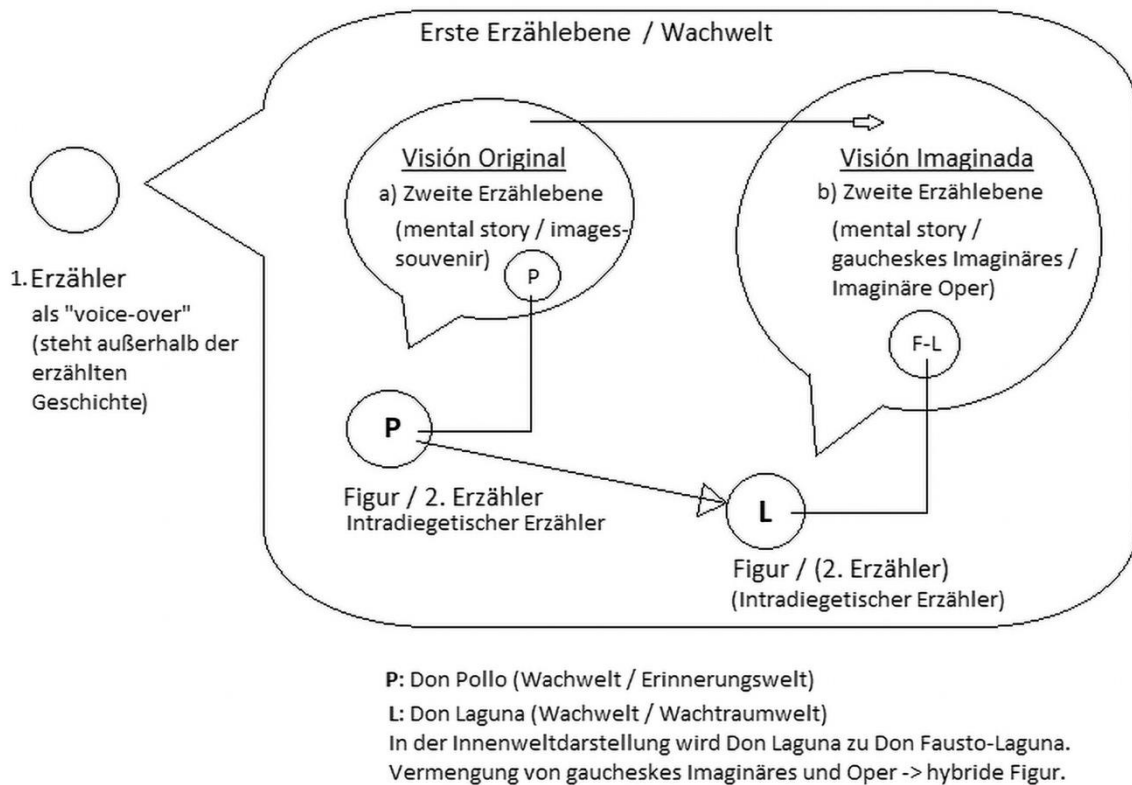


Abb. 6: Erzähl-Modell zu *El Fausto criollo* (1979) R: Luis Saslavsky.
Angelehnt an dem Modell der meta-story structure von Taisuke Akimoto



A



B



C



D

Abb. 6.1: *El Fausto criollo* (1979) R: Luis Saslavsky. Wachtraummarkierung



A



B

Abb. 6.2: A) Wachweltdarstellung und B) Erinnerungsbild



Abb. 6.3: Claudio García Satur als Doppelwesen. Laguna + Fausto



Abb. 7: *Fausto* (1866) von Estanislao del Campo. Buchcover



..... Di tempo in tempo torna il mio K. aveva detto...
di per me gamba fuori da fu sempre in. Baccio.....

Abb. 8: Doppelwesen: Faust + Mephisto. K: Eugène Delacroix



Abb. 9.1: Facundo Quiroga. Documentos del Proyecto Patrimonio Histórico del Instituto Ravignani



Abb. 9.2: Der Poncho Facundo Quirogas. Museo Udaondo de Luján, Provincia Buenos Aires



Abb. 10.1: Maria Gay in der Opernrolle Carmen



Abb. 10.2: Geneviève Vix in der Opernrolle Carmen



Abb. 10.3: Antonia Mercé Argentina als Flamencotänzerin



Abb. 11: *El capataz Valderrama o Carmen la gitana* (1917), R: José Pallache



Abb. 12: Animiertes Doppelwesen. Carmen + Yrigoyen



Abb. 13: Traumhaftes Doppelwesen. Carmen + Niní



Abb. 14: „La Sociedad Rural“ in Buenos Aires präsentiert *Carmen* (1875) auf einer Freilichtbühne



Abb. 15: *La modelo y la estrella* (1939), R: Manuel Romero.
Anspielung auf *Carmen* (1875)



Abb. 16: *Carmen* (1943), R: Luis C. Amadori. Carmen (Olga Cortese) auf der Opernbühne in der Wachwelt



Abb. 17: *Carmen* (1943), R: Luis C. Amadori. Niní Marshall als Carmen in der (alp)traumhaften Darstellung der Oper *Carmen* (1875)



A



B



C



D



E



F



G



H



I



J



K



L

Abb. 17.1: *Carmen* (1943), R: Luis C. Amadori. Markierter Übergang von der Wachwelt in die (Alp)Traumwelt



Abb. 18.1: Der Regisseur William Auler, bei den Dreharbeiten zu *Barcarola* aus *Les contes d'Hoffmann* (1908), R: William Auler. „Fita-Cantante“ steht für eine Opern-Film-Beziehung in Brasilien



A GEISHA


 OPERETA CINEMATOGRAFICA



Abb. 18.2: *A Geisha* (19??), R: Julio Férrez. „Opereta Cinematographica“ steht für eine Opern-Film-Beziehung in Brasilien



GALLO FILM

NUESTRO TERCER ESTRENO

Cavallería Rusticana

Sincronía de la popularísima obra
:: del ilustre maestro Mascagni ::

SE ESTRENA EL SABADO PRÓXIMO
EN EL CINE

EMPIRE THEATRE

Gallo Film  Cangallo 827 - Buenos Aires
Unión Telef 2115 Libertad

Abb. 19.1: *Cavallería Rusticana* (1919), R: Mario Gallo. „Sincronía“ steht für eine Opern-Film-Beziehung in Argentinien



Abb. 19.2: *La bohème* (1919), R: Georges Benoît. „Visión-lírica-cinematográfica“ steht für eine Opern-Film-Beziehung in Argentinien

14. Literaturverzeichnis

14.1 Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften. 1. Klangfiguren*. Suhrkamp Verlag. Berlin 1959.
- Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1998 [1978].
- Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften IV*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1998.
- Adorno, Theodor W.: *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*. (Band 15). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1998.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag. Berlin 1935.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2000.
- Borges, Jorge Luis; Guerrero, Margarita: *Manual de zoología fantástica*. Fondo de cultura económica. México 1966 [1957].
- Borges, Jorge Luis: *Discusión* (1932) Emecé Editores. Buenos Aires 1957.
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975 – 1985*. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009.
- Castoriadis, Cornelius: *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung*. (Band 3). Verlag Editions AV. Lich 2010.
- Del Campo, Estanislao; Becco, Horacio Jorge (Hrsg.): *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta opera*. Edicom, S.A. Buenos Aires 1969 [1866].
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991.
- Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Francke Verlag. Tübingen 2000.
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Francke Verlag. Tübingen 2004.
- Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Leipzig/Wien/Zürich 1923.
- Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. (Rinehart and Co. New York 1951.) Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1980.
- Genette, Gérard: *Seuils*. Éditions du Seuil. Paris 1987.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. (3. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2010.
- Goethe, J. Wolfgang von; Trunz, Erich (Hrsg.): *Goethe Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Verlag C.H. Beck. München 2007.
- Gounod, Charles: *Faust*. Imprenta de Tomas Gorchs. Barcelona 1864.
- Gounod, Charles: *Mémoires d'un artiste*. Verlag Tredition. Hamburg 2006 [1896].
- Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*. El Cid Editor S.A. Santa Fe 1880.
- Kirkegaard, Soeren; Schrepf, Christoph (Übers.): *Philosophische Schriften*. Zweitausendeins Verlag. Frankfurt am Main 2008.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films* [engl.: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. (3. Band). Oxford University Press. New York 1960.
- Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. (Band 8). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2005.
- Lapoujade, María Noël: *Filosofía de la Imaginación*. Siglo veintiuno editores. Mexico 1988.
- Lapoujade, María Noël: *Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana*. Revista de Filosofía. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F. 2004.
- Lapoujade, María Noël: *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. Editorial Herder. México 2007.

McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press. Canada 2010 [1962].

Mérimée, Prosper: *Carmen*. Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs. Paris 1852.

Naya, Emmanuel; Reguig-Naya, Delphine; Tarrête, Alexandre (Hrsg.): *Essais de Michel de Montaigne*. Éditions Gallimards. Paris 2009.

Rodriguez Silvero, Gabriel: *FIKTIVA*. Tiamat Verlag. Düsseldorf 2017.

Rodríguez, Yamandú: *El matrero. Poema Gaucho en 2 Actos*. Editorial Musical Alfredo Perrotti. Buenos Aires 1931.

Saïd, Edward W.: *Culture and Imperialism*. Borzoi Book. Published by Alfred A. Knopf. New York 1994.

Saïd, Edward W.: *Orientalism*. Penguin Books. London 2019.

Sarmiento, Domingo Faustino; Yahni, Roberto (Hrsg.): *Facundo: civilización y barbarie*. (2. Ed.) Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1993 [1845].

Saslavsky, Luis: *El "Fausto" de Estanislao del Campo*. Verlag k. A. Buenos Aires 1978.

Saslavsky, Luis: *La fábrica lloraba de noche*. Editorial Celtia S.A.C.I.F. de M. y R. Buenos Aires 1983.

Schifano, Laurence: *Luchino Visconti: Fürst des Films*. Casimir Katz Verlag. Gernsbach 1988.

Schifano, Laurence: *Visconti: une vie exposée*. Verlag Gallimard. Paris 2009.

Windfuhr, Manfred: *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hoffmann und Campe – Heinrich Heine Verlag. Hamburg 1971.

14.2 Filme

Amadori, Luis César: *Carmen* [Film] Argentina: Argentina Sono Film, 1943.

Martínez de la Pera, Eduardo; Gunche, Ernesto: *El Fausto (Criollo)* [Film] Argentina: Martínez y Gunche, 1922.

Saslavsky, Luis: *El Fausto criollo* [Film] Argentina: Orobelo S.A., 1979.

Valle, Federico: *La Carmen criolla* [Film] Argentina: Talleres Cinematográficos Federico Valle, 1918.

14.3 Sekundärliteratur

Aínsa, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Editorial Gredos. Madrid 1986.

Albersmeier, Franz-Josef : *Theater, Film und Literatur in Frankreich*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1992

Alternberg, Tilmann: *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publisher. Newcastle 2013.

Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Studio Verlag. Sinzig 2015.

Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel (Hrsg.): *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017.

Amodeo, Immacolata: *Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa*. Transcript Verlag. Bielefeld 2007.

Anz, Thomas (Hrsg.): *Handbuch der Literaturwissenschaft*. (Band 1). Verlag J.B. Metzlar. Stuttgart 2007.

Aprá, Adriano; Menon, Gianni; Pistagnesi, Patrizia: *Il melodramma nel cinema italiano*. (Incontri cinematografici, Monticelli Terme). Verlag k. A.. Parma 1977.

Barnard, Timothy; Rist, Peter: *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. University of Texas Press. Austin 1996.

- Barney Finn, Oscar: *Luis Saslavsky*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1994.
- Bauer, Gerhard; Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden 2000.
- Beaufils, Marcel: *Villa-Lobos. Musicien et poète du Brésil*. Éditions de l'IHEAL. Paris 1988.
- Becker, Tuio: *Cinema Gaúcho. Uma breve historia*. Editora Movimento. Porto Alegre 1986.
- Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*. Orell Füssli Verlag. Zürich 1983 [1934].
- Beller, Manfred; Leerssen, Joep: *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*. Rodopi B.V. Verlag. Amsterdam – New York 2007.
- Bernhardt, Rüdiger: *Johann Wolfgang von Goethe. Faust Teil I*. Bange Verlag. Hollfeld 2009.
- Betzwieser, Thomas: *Von Gluck zu Berlioz*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2015.
- Beyer, Barbara; Kogler, Susanne; Lemberg, Roman (Hrsg.): *Die Zukunft der Oper*. Verlag Theater der Zeit. Berlin 2014.
- Bickerton, Emilie: *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*. Diaphanes Verlag. Zürich 2010.
- Bizet, Georges; Meilhac, Henri; Halévy, Ludovic: *Carmen*. Reclam jun. Verlag. Stuttgart 2003 [1875].
- Blandfort, Julia; Ette, Ottmar (Hrsg.): *Die Literatur der Roma Frankreichs*. (16. Band). Walter de Gruyter Verlag. Berlin 2015.
- Blaquière-Roumette, Monique; Gille, Bernard: *Films des Amériques latines*. Éditions du temps. Paris 2001.
- Bodley, Lorraine Byrne: *Music in Goethe's Faust. Goethe's Faust in Music*. Edited by Lorraine Byrne Bodley. Maynooth University 2017.
- Bogdal, Klaus-Michael; Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Band 21. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2002.
- Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2011.
- Bongers, Wolfgang (Hrsg.): *Prismas del cine latinoamericano*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile 2012.
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. De Gruyter Verlag. Tübingen 1985.
- Bronfen, Elisabeth: *Hollywood und das Projekt Amerika. Essays zum kulturellen Imaginären einer Nation*. Transcript Verlag. Bielefeld 2018.
- Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Schüren Verlag. Marburg 2011.
- Budasz, Rogério: *Opera in the Tropics. Music and Theater in Early Modern Brazil*. Oxford University Press. New York 2019.
- Bunge, Carlos O. (Hrsg.): *Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro; Santos Vega; Fausto*. Buenos Aires 1917. University of Toronto 1969.
- Bunker, Steven B.: *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*. University of New Mexico Press. Albuquerque 2012.
- Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968*. (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969.
- Campra, Rosalba: *Travesías de la literatura Gauchesca*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires 2013.
- Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*. Editorial Universitaria. Santiago 2019.
- Carreras, Sandra; Potthast, Barbara: *Eine kleine Geschichte Argentiniers*. Suhrkamp Verlag. Berlin 2010.
- Carricaburo, Norma: *El Voseo en la Literatura Gauchesca. La poesía gauchesca*. Arco/Libros. Madrid 1999.
- Casal, Juan Manuel; Whigham, Thomas (Hrsg.): *Paraguay en la historia, la literatura y la memoria. Actas de las II Jornadas Internacionales de Historia del Paraguay en la Universidad de Montevideo*. Edición de Juan Manuel Casal, Thomas Whigham. Asunción 2011.

- Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020.
- Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880 – 1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015.
- Colli, Giorgio; Montinari, Mazzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke (15 Bänder) 1967-1977*. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart 2013.
- Colli, Giorgio; Montinari, Mazzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart 2013.
- Conway, Kelley: *Chanteuse in the City. The Realist Singer in French Film*. University of California 2004.
- Cooke, Brett; Slusser, George E.; Marti-Olivella, Jaume (Hrsg.): *Critical Studies. The Fantastic Other. An Interface of Perspectives*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam – Atlanta 1998.
- Couret, Nilo: *Mock Classicism: Latin American Film Comedy, 1930 - 1960*. University of California Press. Oakland 2018.
- Cozarinsky, Edgardo: *Borges em / e / sobre Cinema*. Verlag Iluminuras LTDA. São Paulo 2000.
- Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. (Band 62). Verlag Müller-Speiser. Anif / Salzburg 2006.
- Cuff, Paul: *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*. (1st Edition). Springer Verlag. Berlin 2016.
- Daude, Daniele: *Oper als Aufführung*. Transkript Verlag. Bielefeld 2014.
- Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1991.
- Deleuze, Gilles: *L'image-temps. Cinéma 2*. Les éditions de minuit. Paris 1985
- De los Reyes García-Rojas, Aurelio: *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños*. Vol. I. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México 1983.
- De los Reyes García-Rojas, Aurelio; Wood, David M. J. (Hrsg.): *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardia y transición*. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2015.
- Deruchie, Andrew: *The French Symphony at the Fin de Siècle*. University of Rochester Press. NY 2013.
- Dettmar, Ute; Pecher, Claudia Maria; Schlesinger, Ron (Hrsg.): *Märchen im Medienwechsel. Zur Geschichte und Gegenwart des Märchenfilms*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2017
- Dhondt, Reindert; Vandebosch, Dagmar (Hrsg.): *Transnacionalidad e Hibridez en el Ensayo Hispánico. Un Género Sin Orillas*. Brill Verlag. Leiden 2016.
- Dillon, César; Sala, Juan A. (Hrsg.): *El Teatro Musical en Buenos Aires*. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1997.
- Dillon, César A.; Sala, Juan A.: *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907 - 1937 / 1961 - 1998*. (Tomo 2). Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires 1999.
- Di Núbila, Domingo: *Cuando el cine fue aventura. El Pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1996.
- Di Núbila, Domingo: *La Epoca de Oro. Historia del cine argentino*. I. Ediciones del Jilguero. Buenos Aires 1998.
- Dreher, Jochen; Figueroa-Dreher, Silvana K. (Hrsg.): *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. (1^a Edición). Prometeo Libros. Buenos Aires 2011.
- Dubatti, Jorge: *Cien años de Teatro Argentino*. Editorial Biblos 2012.
- Dumas, Catherine; Zieger, Karl (Hrsg.): *L'autre au miroir de la scène*. P.I.E. Peter Lang. Bruxelles 2012.
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Schüren Verlag. Marburg 2008.
- Ehrick, Christine: *Radio and the Gendered Soundscape: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930 – 1950*. Cambridge University Press. Cambridge 2015.

- Elena, Alberto; Díaz López, Marina: *The Cinema of Latin America*. Columbia University Press. New York 2004.
- España, Claudio: *Luis Cesar Amadori*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1993.
- España, Claudio: *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*. (Volumen I). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2000.
- Falicov, L. Tamara: *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press. London 2007.
- Falstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. (2. Auflage). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2008.
- Felten, Uta; Maurer Queipo, Isabel (Hrsg.): *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*. Stauffenberg Verlag. Tübingen 2007.
- Fernández Escareño, Itzia Gabriela: *Diez Estudios de caso de directoras de largometrajes de ficción, dentro de los canones industriales, en la historia del cine Mexicano (1935-1992)*. Universidad Autónoma Metropolitana. Mexico, D.F. 1996.
- Fernández, Javier (Hrsg.): *Domingo Faustino Sarmiento. Viajes. Edición crítica*. Madrid 1997.
- Filippi, Sebastiano de; Varacalli Costas, Daniel: *Alta en el cielo. Video y obra de Héctor Panizza*. Instituto Italiano de Cultura. Buenos Aires 2017.
- Fink, Gottfried Wilhelm: *Wesen und Geschichte der Oper*. Bärenreiter Verlag. Leipzig 1838.
- Finkelman, Jorge: *The Film Industry in Argentina: An illustrated cultural history*. McFarland & Company. Publishers. Jefferson, North Carolina, London 2004.
- Fiorda Kelly, Alfredo: *Cronología de la Operas. Dramas Liriciso. Oratorios. Himnos. Etc cantados en Buenos Aires*. Imp. Riera y Cia. Buenos Aires 1934.
- Flury, Roger: *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*. Greenwood Press. London 2001.
- Flynn, Timothy S.: *Charles Francois Gounod. A Research and Information Guide*. Routledge Verlag. NY 2009.
- Folger, Robert (Hrsg.): *Escribiendo la independencia: perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Edición Iberoamericana. Madrid 2010.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. (Bd. 300) Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1992.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. (4. Aufl.) Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1992.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. (5. Aufl.) Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1999.
- Friedrich, Juri: *Jacques Offenbach und die Opéra-Comique*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2016.
- Fries, Katja: *Poetische Palimpseste. Parodie und Satire in den literaturkritischen Dichtungen von Johann Jakob Bodmer*. De Gruyter Verlag. Berlin 2019.
- García Canclini, Néstor: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. University of Minnesota Press. USA 1995.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. University of Minnesota Press. USA 2005.
- García Hamilton, José Ignacio: *Cuyano Alborotador. La vida de Domingo Faustino Sarmiento*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires 2011.
- Getino, Octavio: *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ediciones CICCUS. Buenos Aires 2005.
- Gier, Albert (Hrsg.): *Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg 1986.
- Gier, Albert: *Das Libretto*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2009.
- Gröne, Maximilian; Reiser, Frank: *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. (4. Auflage). Gunter Narr Verlag. Tübingen 2017.
- Guido, Clara Rey; Guido, Walter: *Cancionero Rioplatense (1880 – 1925)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas 1989.

- Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1982.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. (Band 21). Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2002.
- Hadda, Sarah: *Der Schnitt als Denkfigur des Surrealismus*. Transkript Verlag. Bielefeld 2019.
- Haefs, Gisbert (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980 – 1982*. Carl Hanser Verlag. München 1987.
- Hagemeyer, Maximilian: *Candide*. Komische Oper Berlin. Dramaturgie. Berlin 2018.
- Hagen, Kirsten von: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. Wilhelm Fink Verlag. München 2009.
- Hagen, Kirsten von; Grempler, Martina (Hrsg.): *Opernwelten. Oper – Raum – Medien*. (Band 16). Erich Schmidt Verlag. Berlin 2012.
- Hagen, Kirsten von; Roloff, Volker (Hrsg.): *Intermediale Liebschaften. Mehrfachadaptationen von Choderlos de Laclos' Les Liaisons dangereuses*. Staffenberg Verlag. Tübingen 2002.
- Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017.
- Harmuth, Sabine; Ingenschay, Dieter: *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Klett Verlag. Stuttgart 2001.
- Harris, Marvin: *Kannibalen und Könige. Die Wachstumsgrenzen der Hochkulturen*. Deutscher Taschenbuch Verlag. München 1995.
- Hartmann, Andreas; Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. (Band 5). Friedrich Pustet Verlag, Regensburg 2007.
- Hartmann, Tina; Heinzle, Joachim; Müller, Klaus-Detlef (Hrsg.): *Goethes Musiktheater* (Band 105). Max Niemeyer Verlag. Tübingen 2004.
- Hartwig, Susanne; Stenzel, Hartmut: *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart - Weimar 2007.
- Höhn, Gerhard; Liedtke, Christian: *Auf der Spitze der Welt. Mit Heine durch Paris*. Hofmann und Campe Verlag. Hamburg 2012.
- Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. (Vol. I) Fundación Mexicana de Cineastas. México, D.F. 1988.
- Hojas de Cine. Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Secretaria de Educación Pública. Hojas de Cine. (Vol. II). México, D. F. 1988.
- Holman, Christopher; McMahon, James: *From Power Over Creation to the Power of Creation: Cornelius Castoriadis on Democratic Cultural Creation and the Case of Hollywood*. Topia. University of Toronto (Vol. 33). Toronto 2015.
- Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2002.
- Hopkins, David (Hrsg.): *A Companion to Dada and Surrealism*. John Wiley & Sons. New Jersey 2016.
- Horst, Karl August (Hrsg.): *Jorge Luis Borges. Essays 1932 - 1936*. (Band 5/I). Carl Hanser Verlag. München 1981.
- Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012.
- Ingruber, Daniela; Prutsch, Ursula (Hrsg.): *Filme in Argentinien. Argentine Cinema*. Lit Verlag. Münster 2011.
- Jarne, Ricardo Ramón; Galán, Diego; Onaindia, José Miguel (Hrsg.): *Imágenes compartidas: Cine Argentino – Cine Español*. CCEBA. Buenos Aires 2011.
- Jitrik, Noé; Lamborghini, Leónidas: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. (Vol. 2). Editorial Emecé. Buenos Aires [1985] 2003.
- Juszko, Paulina: *El humor de las Argentinas*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2000.
- Karalis, Vrasidas: *Cornelius Castoriadis and Radical Democracy*. Brill Verlag. Leiden 2014.

- Klotz, Volker: *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Piper Verlag. München 1991.
- Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 1999.
- Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. (Band 8). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2005.
- Kressner, Ilka: *Sites of Disquiet: The Non-Space in Spanish American Short Narratives and Their Cinematic Transformations*. Purdue University Press 2013.
- Kreuzer, Anselm; Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Studien zum Theater, Film und Fernsehen*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main 2003.
- Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014.
- Kreuzer, Stefanie; Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2018.
- Krippner, Friederike: *Spielräume der Alten Welt: Die Pluralität des Altertums in Dramentheorie, Theaterpraxis und Dramatik (1790 - 1870)*. Verlag De Gruyter. Berlin 2017.
- La Rochelle, Réal: *Opérascope: Le Film-Opéra En Amérique*. Editions Triptyque, Ottawa 2003.
- León Frías, Isaac: *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*. Universidad de Lima. Fondo Editorial. Lima 2013.
- Lommel, Michael; Roloff, Volker (Hrsg.): *Sartre und die Medien*. Transcript Verlag. Bielefeld 2008.
- Lopez, François: *Bulletin Hispanique*. (Band 104). Université Michel de Montaigne. Bordeaux 2002.
- Lusnich, Ana Laura; Aisemberg, Alicia; Cuarterolo, Andrea (Hrsg.): *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires 2017.
- Maas, Georg; Schudack, Achim: *Der Musikfilm*. Schott Music Verlag. Mainz 2008.
- MacKenzie, Scott (Hrsg.) *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press. USA 2014.
- Mafud, Lucio (Hrsg.): *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 - 1923)*. Editorial Teseo. Buenos Aires 2016.
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 2007.
- Manetti, Ricardo; Rodríguez Riva, Lucía (Hrsg.): *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2014.
- Manzi, Joaquin: *Aux armes, cinémas!* Presses Universitaires de France. Paris 2013.
- Mar-Molinero, Clare: *The Spanish-Speaking World: A Practical Introduction to Sociolinguistic Issues*. Taylor & Francis Group. London 1997.
- Martínez-San Miguel, Yolanda; Sifuentes-Jáuregui, Ben; Balausteguigoitia, Marisa (Hrsg.): *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought*. Palgrave Macmillan Verlag. New York 2016.
- Mayer, Mathias; Rohde, Carsten; Valk, Thorsten (Hrsg.): *Faust-Handbuch*. Springer-Verlag. Stuttgart 2018.
- McClary, Susan: *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press. Cambridge 1992.
- Mentasti, Atilio; Merayo, Antonio; Mentasti, Carlos; Delvecchio de Mentasti, Nelly; Saslavsky, Luis (Hrsg.): *Argentina Sono Film*. Editorial Abril. Buenos Aires 1984.
- Mérimée, Proper; Zentner, Wilhelm (Hrsg.): *Carmen*. Philip Reclam Verlag. Stuttgart 2003.
- Mérimée, Prosper; Widmer, Walter (Übers.): *Carmen: sämtl. Novellen / Prosper Mérimée*. Winkler Verlag. München 1988.
- Metzger, Klaus; Riehn, Rainer: *Musik-Konzepte 74*. Edition text + kritik. München 1991.
- Miguelí, Perla: *Vida y costumbre de los gitanos de la República Argentina*. Editor Fundación Osvaldo M. Zarini. Tandil 1991.

- Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke, Alexandra (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011.
- Mora, Carl J.: *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. McFarland & Co. Publishers. Jefferson/London 2005.
- Motta, Giovanna; Biagini, Antonello: *Fashion through history: Costumes, Symbols, Communication*. (Volume I). Verlag Cambridge Scholars Publisher. Newcastle 2017.
- Mudde, Cas; Rovira Kaltwasser, Cristóbal: *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. UK 2017.
- Müller, Alexandra: *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten*. Universitätsverlag Winter. Heidelberg 2017.
- Müller, Ulrich; Hundsnurscher, Franz; Panagl, Oswald (Hrsg.): *Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge*. Verlag Müller-Speiser. Anif / Salzburg 2006.
- Naguschewski, Dirk; Stollberg, Arne (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019.
- Naya, Emmanuel; Reguig-Naya, Delphine; Tarrête, Alexandre (Hrsg.): *Essais de Michel de Montaigne*. Éditions Gallimards. Paris 2009.
- Neumann, Michael; Schlun, Betsy van (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2006.
- Neumann, Michael; Schlun, Betsy van (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Das 19. Jahrhundert*. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2008.
- Nevo, Ruth: *Comic Transformations in Shakespeare*. Taylor & Francis Group Verlag. London 2005.
- Nies, Martin: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*. SKMS | Printreihe – Verlag Schüren. Marburg 2015.
- Niessen, Stefan: *Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung*. Königshausen & Neumann. Würzburg 1993.
- Oster, Patricia; Reinstädler, Janett; Kreuzer, Stefanie; Solte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. (Band 1). Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2017.
- Oviedo, José Miguel: *Del romanticismo al modernismo*. Alianza Editorial. Madrid 1997.
- Paatz, Annette: *Liberalismus und Lebensart. Romane in Chile und Argentinien (1847 - 1866)*. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 2011.
- Paatz, Annette: *¡Tengamos novelas! Literatura y sociabilidad en el siglo XIX (Chile y Argentina, 1847-1866)*. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 2021.
- Page, Joanna: *Science Fiction in Argentina*. University of Michigan Press. Michigan 2016.
- Pagni, Andrea: *Post-koloniale Reisen: Reiseberichte zwischen Frankreich und Argentinien im 19. Jahrhundert*. Stauffenburg Verlag. Tübingen 1999.
- Paranaguá, Paulo Antônio: *Mexican Cinema*. British Film Institute. London 1995.
- Paranaguá, Paulo Antônio: *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. L'Harmattan. Paris 2000.
- Paranaguá, Paulo Antônio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid 2003.
- Pellettieri, Osvaldo (Hrsg.): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884 – 1930)*. (Vol II). Galerma S.R.L. Buenos Aires 2002.
- Pellettieri, Osvaldo: *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Editorial Galerna. Buenos Aires 1993.
- Peña, Fernando M.: *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2012.
- Poblete, Juan; Suárez, Juana (Hrsg.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan. New York 2016.
- Posadas, Abel; Landro, Mónica; Speroni, Marta: *Cine sonoro argentino. 1933-1943*. (Tomo I). El Calafate Editores. Buenos Aires 2005.

- Posadas, Abel; Landro, Mónica; Speroni, Marta; Campodónico, Raúl H.: *Cine Sonoro Argentino. 1933 – 1943*. (Tomo II). El Calafate Editores. Buenos Aires 2006.
- Potthast, Barbara: *Von Müttern und Machos. Eine Geschichte der Frauen Lateinamerikas*. Peter Hammer Verlag. Wuppertal 2003.
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel. Tübingen 2002.
- Räwel, Jörg: *Humor as Kommunikationsmedium. Wissen und Studium*. (Bd. 19). Herbert von Halem Verlag. Köln 2017.
- Rij, Inge van: *The Other Worlds of Hector Berlioz*. Cambridge University Press. Cambridge 2015.
- Rißler-Pipka, Nanette; Roloff, Volker: *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Transcript Verlag. Bielefeld 2004.
- Rist, Peter H.: *Historical Dictionary of South American Cinema*. Rowman & Littlefield. United Kingdom 2014.
- Rivera, Jorge (Hrsg.): *Poesía gauchesca*. Biblioteca Ayacucho. Caracas/Venezuela 1977.
- Roloff, Volker (Hrsg.): *Cocteau Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Transcript Verlag. Bielefeld 2004.
- Roloff, Volker; Felten, Uta: *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Transcript Verlag. Bielefeld 2004.
- Roscher, Wilhelm Heinrich: *Ephialtes: eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alpdämonen des klassischen Altertums*. Teubner Verlag. Leipzig 1900.
- Rose, Margaret A.: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. (Band 23) Aisthesis Verlag. Bielefeld 2020.
- Rose, Theresa (Hrsg.): *Between Opera and Cinema*. Routledge Verlag. New York 2002.
- Rössner, Michael: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. (3. Auflage) Verlag J.B. Metzler. Stuttgart 2007.
- Roterberg, Sönke: *Philosophische Filmtheorie*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2008.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Du Contrat Social*. Ligaran Éditions. S. k. A. 2015 [1762].
- Sabugo, Mario; Molinos, Rita: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Ministerio de Desarrollo Urbano. Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires 2011.
- Sáenz Quesada, María: *1943. El fin de la Argentina liberal. El surgimiento del Peronismo*. Sudamericana Verlag. Buenos Aires 2019.
- Samaké, Abdoulaye: *Liebesträume in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Erzählliteratur des 12. und 15. Jahrhunderts*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2020.
- Sanfelippo, Luis; Cayo, Natalia: *Freud en Argentina: a 80 años de su fallecimiento*. Biblioteca Nacional. Buenos Aires 2019.
- Sartre, Jean Paul: *L'imaginaire*. Librairie Gallimard. Paris 1948 [1940].
- Schlickers, Sabine: *Que yo tambien soy poeta. La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Ediciones Iberoamericana. Frankfurt am Main 2007.
- Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. (II. Band). Bärenreiter Verlag. Kassel 1991.
- Schroeder, David: *Cinema's Illusions, Opera's Allure*. The Continuum International Publishing Group. New York 2002.
- Schulz, Andreas: *Middle Class Life and Culture in the 19th and 20th Centuries*. Walter de Gruyter. Berlin 2014.
- Schulze, Hendrik: *Terpsichore, Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV*. (Band 7). Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012.
- Schulze, Peter W.: *Strategien „kultureller Kannibalisierung.“ Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Transcript Verlag. Bielefeld 2015.
- Schwandt, Christoph: *Georges Bizet. Eine Biografie*. Schott Musik Verlag. Mainz 2011.

- Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi*. Insel Verlag. Berlin 2015.
- Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Akademie Verlag. Berlin 2006.
- Schwerfel, Heinz Peter: *Kino und Kunst*. DuMont Literatur und Kunst Verlag. Köln 2003.
- Segler-Messner, Silke (Hrsg.): *Voyages à l'envers*. Presses Universitaires de Strasbourg. Strasbourg 2009.
- Seoane, María; Muleiro, Vicente: *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. (1ª Edición). Penguin Random House Grupo Editorial S.A. Buenos Aires 2016.
- Serban, Adriana; Chen, Huilin (Hrsg.): *Opera in translation*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam 2020.
- Seymour, Chatman: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press. Ithaca/London 1978.
- Sonkwé Tayim, Constantin; Ondo, Hyacinthe; Miguoué, Jean Bertrand (Hrsg.): *Postkoloniale Blickpunkte: Betrachtungen der Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache*. Leipziger Universitätsverlag. Leipzig 2017.
- Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten; Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Trauma y memoria cultural*. Walter de Gruyter Verlag. Berlin 2020.
- Steltz, Christian: *Zwischen Leinwand und Bühne*. Transcript Verlag. Bielefeld 2010.
- Stenzel, Hartmut: *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*. (3. Auflage). J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2010.
- Stenzl, Jürg: *Musik/Filme*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2016.
- Stollberg, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg; Willer, Stefan (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019.
- Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 5] 1988.
- Suárez Urtubey, Pola: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires [Band 8] 1988.
- Suárez Urtubey, Pola: *Historia de la Música*. Editorial Claridad. Buenos Aires 2007.
- Tacke, Alexandra; Möller, Kristina; Stephan, Inge (Hrsg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag. Köln 2011.
- Tambling, Jeremy: *Opera, ideology and film*. Manchester University Press. Manchester 1987.
- Tiedemann, Rolf: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. (Band 15). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1998.
- Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III*. (Band 16). Verlag Suhrkamp. Frankfurt am Main 1998.
- Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Éditions du Seuil. Paris 1982.
- Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1985.
- Toro, Alfonso de: *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización'*. Iberoamericana Verlag und Vervuert Verlag. Madrid, Frankfurt am Main 2006.
- Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2010.
- Toro, Alfonso de (Hrsg.): *Translatio. Transmédiatité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. L'Harmattan Verlag. Paris 2013.
- Tulard, Jean: *Dictionnaire du cinéma*. Éditions Robert Laffont. Paris 1992.
- Türcke, Christoph (Hrsg.): *Sigmund Freud. Über Träume und Traumdeutung*. C.H. Beck Verlag. München 2010.
- Vincent, Delphine (Hrsg.): *Verdi on screen*. Editions L'Age d'Homme. Lausanne Suisse 2015.

Voss, Egon: *Richard Wagner*. C.H. Beck Verlag. München 2012.

Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus: Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart / Weimar 1997.

Weill, Kurt; Hinton, Stephen; Schebera, Jürgen (Hrsg.): *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1990.

Whigham, Thomas L.: *The Road to Armageddon: Paraguay Versus the Triple Alliance, 1866-70*, University of Calgary Press. Calgary 2017.

Willer, Stefan; Stollberg, Arne; Ahrens, Stephan; Königsdorf, Jörg (Hrsg.): *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. München 2019.

Windfuhr, Manfred: *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hoffmann und Campe – Heinrich Heine Verlag. Hamburg 1971.

Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam – Atlanta/GA 1999.

Wolkenstein, Julie: *Les récits de rêve dans la fiction*. Klincksieck Verlag. Paris 2006.

Xavier, Ismail: *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. University of Minnesota Press 1997.

Yee, Jennifer: *Clichés de la femme exotique*. L'Harmattan. Paris 2000.

14.4 Online-Quellen

Adler, Trip; Friedman, Jared; Bernstam, Tikhon: *Scribd* (Stand: 2021) https://www.de.scribd.com/document/58756187/El-Gauchesco-Como-Arte-Bufo_ [03.02.20].

Akimoto, Taisuke: *Narrative structure in the mind: Translating Genette's narrative discourse theory into a cognitive system*. (Vol. 58). 2019, S. 342-350. Bayazit, Kumsal: *Elsevier B.V. ScienceDirect. Cognitive Systems Research* (Stand: 2021) <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1389041719304656>. [12.10.2021].

AméricaLEE – *El portal de revistas latinoamericanas del CeDInCI* (Stand: 2021) <https://www.americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/MARTIN-FIERRO-1.pdf>. [18.06.2021].

Bleuca, José Manuel: *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española* (Stand: 17.10.2014) <https://www.dle.rae.es>. [10.06.2021].

Carstens, Olaf; Zentgraf, Dennis: *Duden* (Stand: 2021) <https://www.duden.de/rechtschreibung/Imago>. [28.07.2021].

Castoriadis, Cornelius: *La culture dans une société démocratique*. Oktober - November 2000, in: Lacoste, Thomas: *Le Passant Ordinaire*. (Stand: 2000 - 2001) <https://www.passant-ordinaire.org/revue/31-59.asp>. [01.07.2021].

Crittin, Pascal: *Les Archive de la RTS (Radio Télévision Suisse). Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville – Prénom Carmen (1984)*, 00:08:23. (22.05.2017) <https://www.youtube.com/watch?v=2fNCu3v-Kqo>. [01.07.2021].

Cruz España, Isidora: *Centro DAE. Municipal de Santiago. Opera Nacional de Chile. Catálogo* (Stand: 2016) <https://www.centrodae.cl>. [28.07.2021].

Duarte, Regina: *Cinematoteca Brasileira* (Stand: 2020) <https://www.bases.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. [30.05.2021].

Engel, Laurence: *Gallica. Bibliothèque nationale de France* (Stand: 20.02.2018) <https://www.gallica.bnf.fr>. [28.07.2021].

Furlough, Mike; Christenson, Heather: *HathiTrust. University of California* (Stand: 2008) <https://www.babel.hathitrust.org>. [01.06.2021].

Goldstein, Maria Gabriela: *Asociación Psicoanalítica Argentina* (Stand: k. A.) https://www.apa.org.ar/APA/Historia_ [01.07.2021].

Harper, Douglas: *Online Etymology Dictionary* (Stand: 2021) <https://www.etymonline.com/>. [01.07.2021].

Haußmann, Philipp: *Pons Online-Wörterbuch* (Stand: 15.01.2021) <https://www.de.pons.com>. [28.07.2021].

Heigemeir, Raymond: *Stanford University. Opening Night! Opera & Oratorio Premieres* (Stand: 2019) https://www.exhibits.stanford.edu/operadata_ [01.07.2021].

Hurst, Leah; Perrissin-Fabert, Dominique: *Live Cinema* (Stand: 05.08.2020) <https://www.roh.org.uk/cinemas>. [25.05.2021].

Kahle, Brewster; Bailey, Jefferson: *Internet Archive* (Stand: 2005) <https://www.archive.org/details/martnfierrlav00hernuoft/mode/2up>. [03.06.2021].

Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Carmen*. (Stand: 2021) <https://www.operaguide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Faust*. (Stand: 2021) [https://www.operaguide.ch/operas/faust+\(margarethe\)/libretto/fr](https://www.operaguide.ch/operas/faust+(margarethe)/libretto/fr) [11.10.2021].

Kern, Heinz: *Opernführer. Libretto: Les pêcheurs de perles. Romance de Nadir*. (Stand: 2021) <https://www.operaguide.ch/operas/carmen/libretto/fr>. [01.07.2021].

Lago, Soledad: *Pontificia Universiad Católica Argentina*. (Stand: 2018) <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1291/1/alberto-ginastera-1916-1983.pdf>. [09.03.2021].

Lecoite, Thierry: *Les premières années du spectacle cinématographique à Nîmes – 1895-1913* (Stand: 10.01.2008) <https://journals.openedition.org/1895/290#ftn58> [29.03.2021].

O.V.: *El arcón de la historia Argentina. Cronología histórica Argentina (1492 - 1930)*. (Stand: k. A.) <https://www.elarcondelahistoria.com>. [01.07.2021].

O.V.: *Colectividad Gitana*. (Stand: k. A.) <https://www.baxcolectividades.buenosaires.gob.ar/historia/Gitana>. [01.07.2021].

O.V.: *Estado Argentino. Comunidad Romani*. (Stand: 06.01.2021) <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/promocion/pluralismo/comunidad-romani>. [01.07.2021].

O.V.: *French Moviegoes. Hitchcock-Truffaut Episode 13: ‚Lifeboat‘, ‚Spellbound‘ and propaganda war movies, 00:17:16 – 00:25:35*, (02.07.2016) https://www.youtube.com/watch?v=LOQ-6zw6Ywk&list=PLrwUnL23zrPvip0v2HuFysocXdw8Ut_k8&index=29. [01.07.2021].

O.V.: *Governo do Rio de Janeiro. Secretaria de estado de cultura. Museus* (Stand: k. A.) <https://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. [01.07.2021].

O.V.: *Guillote de Ciudadela* (Stand: 13.10.2011) <https://www.youtube.com/watch?v=uldt1c9Q1WU&t=481s> [01.07.2021].

O.V.: *Monografias* (Stand: 01.09.2017) <https://www.monografias.com>. [28.07.2021].

O.V.: *Philosophy Overdose. Isaiah Berlin. The Roots of Romanticism* (Stand: 21.10.2018) <https://www.youtube.com/watch?v=OsnaamkYDcg>. [01.07.2021].

O.V.: *Pulperia Quilapán. Teatro Odeón, con pena y olvido*. (Stand: k. A.) <https://www.pulperiaquilapan.com/teatro-odeon-con-pena-y-olvido/>. [01.07.2021].

O.V.: *The Foundation for Constitutional Government. Contemporary Thinkers. Isaiah Berlin* (Stand: 2021) <https://www.contemporarythinkers.org/isaiah-berlin/multimedia>. [26.07.2021].

Parzinger, Hermann: *Ibero-Amerikanisches Institut. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema politico* (Stand:14.08.2019) https://www.publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002489. [31.05.2021].

Pfeffer, Aurélien: *Opera Online* (Stand: 28.07.2021) https://www.opera-online.com/fr/glossary/film-opera_ [28.07.2021].

Piethe, Marcel: *Friedrich der Große und Montezuma* (Stand: 2017) <https://www.maulbeerblatt.com/alles/friedrich-der-grosse-und-montezuma/>. [27.04.2021].

Plate, Leonor: *Bienvenidos a las óperas del Teatro Colón* (Stand: 2010) <https://www.operas-colon.com.ar>. [18.05.2021].

Redmayne, Charlie: *Collins English Dictionary* (Stand: 2021) <https://www.collinsdictionary.com>. [11.08.2021].

- Richard, Gabrielle: *Persée* (Stand: 08.12.2017) <https://www.persee.fr>. [18.05.2021].
- Schäfer, Joachim: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (Stand: 26.06.2021) <https://www.heiligenlexikon.de/>. [01.07.2021].
- Schilling, Thorsten: *Bundeszentrale für politische Bildung* (Stand: 2021) https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/203783/historische-entwicklung_ [28.07.2021]
- Schmidt, Gabriele: *Langenscheidt* (Stand: 15.01.2021) <https://www.de.langenscheidt.com/deutsch-spanisch>. [28.07.2021].
- Sasturain, Juan: *Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Freud en Argentina. A 80 años de su fallecimiento* (Stand: 2019) https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categoria1/freud-en-argentina_ [11.08.2021].
- Scarpata, Giuseppe: *Fatti di Tango* (Stand: 17.12.2019) <https://www.fattiditango.net/tag/letras/page/2/>. [01.07.2021].
- Steiner, Lee: *The Opera database* (Stand: k. A.) https://www.theoperadatabase.com_ [01.07.2021].
- Surraco, Jorge: *Quirino Cristiani habla de su técnica de animación* (Stand: 1983) <https://www.youtube.com/watch?v=x5Yks1ec9O8>. [18.05.2021].
- Veiras, Nora: *Página/12* (Stand: 12.10.2019) https://www.pagina12.com.ar/224989-una-vuelta-a-freud-en-80-anos_ [28.07.2021].
- Villa Smythe, Hugo: *Filmografía Mexicana. Filmoteca UNAM* (Stand: 2019) <https://www.filmografiamexicana.unam.mx/index.html>. [24.06.2021].
- Wulff, Hans Jürgen: *Das Lexikon der Filmbegriffe. mise-en-scène.* (Stand: 20.05.2021) <https://www.filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:miseenscene-4741>. [03.09.2021].

14.5 Artikel (Zeitungen, Zeitschriften, Magazine)

- Menéndez, Goycochéa. (1899). Fausto. *Almanaque Sud-Americano*, Nr. k.A., S. 220.
- O. V. (1979). Las pampas también tienen su Fausto. *Antena*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1868). Théâtres. *Ba-Ta-Clan*, Nr. k.A., S. 111.
- O. V. (1868). Théâtre Lyrique Français. *Ba-Ta-Clan*, Nr. k.A., S. 112.
- O. V. (1922). Ley de divorcio. *Caras y Caretas*, Nr. 1253, S. 1.
- H. F. (1979). Fausto, según Saslavsky. *Clarín*, Nr. k.A., S. k. A.
- O. V. (1979). Fausto, bajo la lente de Saslavsky. *Clarín*, Nr. k.A., S. k.A.
- Schóo, Ernesto. (1979). Por encima de un siglo, Saslavsky le hace un guiño cómplice al poeta. *Convicción*, Nr. k.A., S. k. A.
- O. V. (1861). Gazeta Musical. Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, *Universal*, Nr. k.A., S. k. A.
- O. V. (1942). Discreta ‚Carmen‘ en el Teatro Colón. *Crítica*, Nr. k.A., S. k. A.
- O. V. (1978). Saslavsky Filmará[sic] Fausto Criollo. *Crónica*, Nr. k.A., S. k. A.
- O. V. (1979). Comenzo a filmarse, El Fausto Criollo. *Crónica*, Nr. k.A., S. k. A.
- Bravo, Gonzalo. (2014). Al rescate de la música romántica mexicana. *Cuadernos fronterizos*. Nr. 30. Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez. Juárez 2014, S. 38.
- O. V. (1943). La parodia de Carmen. *El Heraldo*, Nr. 632, S. 185.
- O. V. (1943). Carmen. *El Heraldo*, Nr. 636, S. 203.
- O. V. (1943). Lista por orden alfabetico de las peliculas estrenadas desde el 1. de Julio al 31. de Diciembre de 1943. *El Heraldo*, Nr. 644, S. 248f.

- O. V. (1943). Una Buena ,Carmen'. *El Mundo*. Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1941). ,Carmen' en su Versión Original. *El Pampero*. Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1917). La ,FOX' en Sudamerica. *Excélsior*, Nr. 164. S. 177.
- O. V. (1917). Del Rosario. *Excélsior*, Nr. 170, Nr. k.A., S. 668.
- O. V. (1917). Carmen. *Excélsior*, Nr. 177, S. 883.
- O. V. (1918). Cinematografía Sud Americana. *Excélsior*, Nr. 214, S. 477.
- O.V. (1918). Dos rivales. *Excélsior*, Nr. 244, S. 1325.
- O. V. (1919). Producción Sudamericano. Cavallería rusticana. Una idea afortunada. *Excélsior* Nr. 275, S. 711.
- O. V. (1922). Fausto' de Martínez y Gunche'. *Excélsior*, Nr. 429, S. 15-17.
- O. V. (1922). Próximamente FAUSTO. *Excélsior*, Nr. 448, S. 19-20.
- O. V. (1922). Fausto' se estrenará este mes. *Excélsior*, Nr. 448, S. 11.
- O. V. (1923). Producción Sudamericana. El reestreno de Fausto. *Excélsior*, Nr. 472, S. 17.
- O. V. (1923) Através de la República. Baradero, *Excélsior*, Nr. k. A. S. 27.
- O. V. (1923). Através de la República. Suipacha. *Excélsior*, Nr. 473, S. 11.
- O. V. (1923). Los empresarios deben de imponer que las orquestas toquen hasta que quede desalojado el cine. *Excélsior*, Nr. k. A., S. 3.
- Valle, Federico. (1923). Milonguita. *Excélsior*, Nr. 477, S. 29.
- O. V. (1923). Através de la República. *Excélsior*, Nr. k. A., S. 27.
- O. V. (1923). Establecimiento Cinematográfico. Martínez y Gunche. *Excélsior*, Nr. 484, S. 30.
- O. V. (1923). Producción Sudamerica. ,Fausto' en Montevideo. *Excélsior*, Nr. 489, S. 39.
- O. V. (1923). Producción Sudamericana. Selección Nacional en Montevideo. *Excélsior*, Nr. k.A., S. 15.
- O. V. (1943). La parodia de Carmen con Charles Chaplin, se exhibe en el Mundial. *Film*, Nr. 1396, S. 5.
- O. V. (1943). Realizó una visita a los estudios de Argentina Sono Film el M. de Guerra [Edelmiro J. Farrell]. *Film*, Nr. 1396, S. 8.
- O. V. (1943). Postergaronse ,Carmen' y ,La Piel de Zapa'. *Film*, Nr. 1397 S. 8.
- O. V. (1943). Margarita Gautier. *Film*, Nr. 1398, S. 7.
- O. V. (1943). Argentina Sono Film da a conocer parte de su plan de producciones para 1944. Margarita Gautier. *Film*, Nr. 1398, S. 7.
- O. V. (1943). Situación delicada. *Film*, Nr. 1398, S. 7.
- O. V. (1943). Carmen. *Film*, Nr. 1398, S. 8.
- O. V. (1943). Pasó a exhibirse en el Monumental la película Sono Film ,Carmen'. *Film*, Nr. 1400, S. 8.
- O. V. (1943). Batiendo todos los records de entradas. *Film*, Nr. 1400, S. 7.
- O. V. (1943). Carmen. *Film*, Nr. 1398, S. 7.
- Pereira, Carlos Eduardo. (2013/2014) Contra as existências sorumbáticas e periféridas, o sucesso popular. *Filme Cultura*, Nr., k.A., S. 26.
- O. V. (1909). A Geisha. Opereta Cinematographica. *Fon-Fon*, Nr. k.A., S. 20.
- O. V. (1911). Titta Ruffo. *Gazeta Artistica*, Nr. k.A., S. 5.

- Sammaritano, Salvador. (1941). 20 años de cineclubismo. *Gente Arte*, Nr. k.A., S. k. A.
- Freud, Sigmund. (1912). *Imago. Zeitschrift für Psychoanalytische Psychologie und ihre Grenzgebiete*. (Band 1). Reprint der Bände 1-23 (1912 - 1937). Hugo Heller Verlag. Wien 1912.
- O. V. (1919). Una noche de Gala en el Colón. *Imparcial Film*, Nr. 16, S. 3.
- Valle, Federico (1919). La Carmen criolla. *Imparcial Film*, Nr. 16, S. 10.
- O. V. (1919). La música y el cine. *Imparcial Film*, S. 1.
- O. V. (1919). Porqué llegué a ser ,estrella' de cine. *Imparcial Film*, Nr. 16, S. 11.
- O. V. (1919). Juan sin ropa. *Imparcial Film*, Nr. 20 und Nr. 21, S. 8.
- O. V. (1919). Campo ajuera. *Imparcial Film*, Nr. 21, S. 18f.
- Visconti, Luis R. (1922). Un artículo para los empresarios de cines. *Imparcial Film*, Nr. 160, S. 19.
- O. V. (1877). Theatro Francez. *Jornal da Tarde*, Nr. k.A., S. 4.
- O. V. (1909). Palcos e Salões. *Journal do Brasil*, N. K.A., S. 12.
- Patruno, Luigi. (2020). The City Evita Built. Cinematic Childhood and Peronism in Luis César Amadori's *Soñemos* (1951). *Journal of Latin American Cultural Studies*. Travesia. Callanan, Annie: Taylor & Francis Online. (Stand: 2021) <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2019.1692800>. [01.07.2021].
- O. V. (1922). Notas Cinematográficas. La música y el cinematógrafo. *La Nación*, Nr. k.A. S. k. A.
- O. V. (1922). Teatros y Conciertos. La nueva revista ,V'la París' alcanza gran éxito en la Opera. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1922). *La Nación*, in: Mafud, Lucio: La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 – 1923). Editorial Teseo. Buenos Aires 2016, S. 412f.
- O.V. (1922). La música y el cinematógrafo. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1925). La música y el cinematógrafo. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1942). La ópera ,Carmen' cantóse ayer en el Teatro Colón. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1942). Se dio ,Pélleas et Mélisande'. Wolff presentó una versión de gran categoría. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1979). En un overo rosao. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- J. M. C. (1979). Otro Fausto en el cine. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- O.V. (1979). El 'Fausto' criollo en una muy atrayente versión. *La Nación*, Nr. k.A., S. k.A.
- E. J. (1979). El Fausto criollo. *La Opinión*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1917). Rosario Guerrero. Protagonista del film nacional ,El Capataz Valderrama'. *La Película*, Nr. 59, S. 1.
- O. V. (1917). El capataz Valderrama o Carmen la Gitana. *La Película*, Nr. 60, S. 5.
- O. V. (1918). Carmen la gitana. *La Película*, Nr. 72, S. 15.
- O. V. (1918). La República de Jauja. *La Película*, Nr. 77, S. 8.
- O. V. (1943). ,Carmen' Representóse Anoche en La Rural con Cambio en el Reparto. *La Prensa*, Nr. k.A., S. k.A.
- Mondin, Alfonso. (1979). El multifacético diablo en palabra e imagen. *La Prensa*, Nr. k.A., S. k. A.
- O. V. (1979). El Fausto Criollo. *La Prensa*, Nr. k.A., S. k. A.
- O. V. (1915). Carmen. *La Razón*, k.A., S. k. A. in: Caamaño, Roberto: La Historia del Teatro Colón. 1908 – 1968. (Band 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969, S. 173.

- O. V. (1941). Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original. *La Razón*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1941). Versión de la Opera ‚Carmen‘, de Bizet, Ajustada al Texto Original. *La Razón*, Nr. k. A., S. k.A.
- O. V. (1907). Los estrenos en la Opera. *La Revista Teatral de Buenos Aires*, Nr. 6, S. 1.
- Mazade, Charles de. (1853). *Chronique de la Quinzaine. Revue des Deux Mondes*, S. 187. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulonguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revedesdeuxmondes.fr/article-revue/histoire-politique-911/>. [01.07.2021].
- Mazade, Charles de. (1846). De L’Américanisme et des Républiques du Sud. La société argentine, Quiroga et Rosas (Civilization i Barbarie, de M. Domingo Sarmiento). *Revue des deux Mondes*, S. 635. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulonguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revedesdeuxmondes.fr/article-revue/la-societe-argentine-quiroga-et-rosas-civilization-i-barbarie-de-m-domingo-sarmiento/>. [01.07.2021].
- Mazade, Charles de. (1846). Des œuvres littéraires de ce temps. Le Roman, La Poesie et la Critique. *Revue des deux Mondes*, S. 1028. Ladreit de Lacharrière, Marc; Moulonguet, Thierry: *Revue des deux mondes. Revue mensuelle fondée en 1829* (Stand: Juni 2021) <https://www.revedesdeuxmondes.fr/article-revue/le-roman-la-poesie-et-la-critique/>. [01.07.2021].
- Jaime. (1942). Una desigual version [sic!] de ‚Carmen‘, se ofrecio [sic!] anoche en el Teatro Colon [sic!]. *La Vanguardia*, Nr. k.A, S. k. A.
- Borges, Jorge Luis. (1925). Guillermo de Torre. Literaturas europeas de vanguardia. *Martín Fierro*, Nr. 20, S. 142.
- Ghiraldo, Alberto. (1904). Martín Fierro y su creador. Martín Fierro: revista popular ilustrado de crítica y arte, S. 3. *AméricaLEE – El portal de revistas latinoamericanas del CeDInCI* (Stand: 2021) <https://www.americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/MARTIN-FIERRO-1.pdf>. [18.06.2021].
- O. V. (1877). A liberdade nos Estados Unidos. *O Apostolo*, Nr. k.A., S. 3.
- O. V. (1878). O Propheta. *O Cruzeiro*, Nr. k.A., S. k.A.
- O. V. (1875). Cassino. *O Globo*, Nr. k.A., S. 3.
- O. V. (1875). Redacção do Mequetrefe. *O Mequetrefe*, Nr. k.A., S. 7.
- Salathiel, Anisio. (1875). Revista artistique theatral. *O Mequetrefe*, Nr. k.A., S. 6.
- O. V. (1910). Artes e Artistas. *O Paiz*, Nr. k.A., S. 3.
- Borges, Jorge Luis. (1924). La criolledad en Ipuche. *Proa*, Nr. 6, S. 27.
- Wood, Caroline. (1981). Orchestra and Spectacle in the ‚tragédie en musique‘ 1673-1715: Oracle, ‚sommeil‘ and ‚tempête‘. *Proceedings of the Royal Musical Association, 1981 - 1982*. (Vol. 108). Taylor & Francis Verlag. London 1981.
- O. V. (1943). Se insiste con ‚La dama de las camelias‘. *Radiolandia*, Nr. 808, S. k.A.
- Di Pace, Arnaldo. (2018). O musical antes do musical – os Filmes Cantantes brasileiros, 1908-1911. *Revista Livre de Cinema*, Nr. k.A., S. 80-82.
- Suárez Urtubey, Pola. (1986). Alberto Ginastera (1916-1983). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega‘*, Nr. 7, S. 5.
- Morettin, Eduardo. (2009). Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música. *Significação*, Nr. k.A., S. 149 und 158.
- Grützmaker, Georg. (1901). Bruckner, Pfarrer Lic. Albert, Faustus von Mileve. Ein Beitrag zur Geschichte des abendländischen Manichäismus. *Theologische Literaturzeitung*, Nr. 19, S. 522f.

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.



Gabriel Rodríguez Silvero

Gießen, 19.10.2021