

1. Einleitung

Los sueños son la actividad estética más antigua

*Jorge Luis Borges*²

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.“³ 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 Films, 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 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 Fokus gerückt, der durch

² Vgl. Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975–1985*. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009 [1980], S. 266.

³ Vgl. Schulze, Hendrik: *Terpsichore, Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV* (Bd. 7). Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 97.

seine Fähigkeit, die Oper (teil-)reproduzieren⁴ 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 betrachtet, da sie das damals aufkommende Filmwesen maßgeblich beeinflusst haben. Dabei wird untersucht, inwieweit diese Opern 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 1857⁵ und 1950 eine beachtliche Opern-⁶ und Filmproduktion⁷ aufweist.

⁴ 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.“

⁵ 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 Sofia Vera Lormi.“

⁶ Vgl. Caamaño, Roberto: *La Historia del Teatro Colón. 1908–1968* (Bd. 3). Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969.

⁷ 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.

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“⁸ oder „mentaler Gallizismus“⁹ 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 Ablehnung¹⁰ – 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.¹¹

Dass die lateinamerikanischen Opernhäuser erheblich dazu beigetragen haben, das 19. Jahrhundert als das „Zeitalter der Musik“¹² zu erschließen, wurde bisher in der europäischen Opernforschung kaum berücksichtigt¹³, obschon sich die Länder Lateinamerikas bei der Gestaltung des Opernrepertoires, sowie der Opernhäuser an europäischen

⁸ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 19.

⁹ 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.“

¹⁰ Ebd., S. 15f. Vgl. Pagni, Andrea: *Post-koloniale Reisen: Reiseberichte zwischen Frankreich und Argentinien im 19. Jahrhundert*. Stauffenburg Verlag. Tübingen 1999, S. 78f.

¹¹ Vgl. Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 20.

¹² Vgl. Höhn, Gerhard; Liedtke, Christian: *Auf der Spitze der Welt. Mit Heine durch Paris*. Hofmann und Campe Verlag. Hamburg 2012, S. 74.

¹³ 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.

Vorbildern orientiert haben.¹⁴ 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.¹⁵

Während in 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 hervorzuheben. Hahn motiviert durch seine Analyse von Fallstudien zu einer französischen „Genealogie“¹⁶ der hispanoamerikanischen Narrativik im Sinne Foucaults, einen Blick auf die Opernproduktionen in Lateinamerika zu werfen, um schließlich die „Oper-Film-Beziehung“¹⁷ 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 inter- bzw. transkulturellen und intermedialen Phänomene, die bei der Begegnung zwischen der französischen und lateinamerikanischen Kultur entstehen, gewonnen werden.

¹⁴ Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *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.

¹⁵ Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 29.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 58f.: „Heterogenität und Hybridität [...] bestimmen schon die romanesken Anfänge auf dem Kontinent und laufen jedweder programmatischen Fixierung zuwider.“

¹⁷ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1992, S. 42ff.

Angesichts der Ästhetik der französischen Opern ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist es naheliegend, dass die Bewegung der Romantik¹⁸, als kulturelle Strömung im 19. Jahrhundert, fokussiert wird. Denn sie hat offensichtlich Anteil an der Entwicklung der Opern in Frankreich und Europa. Zudem hat die Oper im 19. Jahrhundert für eine außereuropäische Verbreitung romantischer Ideen gesorgt. Hiervon zeugen zum Teil bedeutende Opern, die ebenfalls im Opernrepertoire Lateinamerikas zu finden 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 soll¹⁹, konnte die Literaturwissenschaftlerin Immacolata Amodio bei ihrer Untersuchung des „Opernhafte“²⁰ aufzeigen. Ferner erklärt sie, Italien hätte dem Druck des romantischen französischen Stils auf Dauer nicht standhalten können. In der Tat sind viele Opern, auch die des „patriotischen Komponisten“²¹ 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 Grundeinfall, ein räumlich getrennter Doppel-Dialog, wiederum durch Hugos Drama vorgegeben war.²²

Sogar Richard Wagner, der die Oper zum Musikdrama revolutionieren sollte, wurde bereits von Nietzsche als französisch angehauchter Roman-

¹⁸ Vgl. Gier, Albert: *Das Libretto*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2009, S. 154.

¹⁹ Vgl. Amodio, Immacolata: *Das Opernhafte. Eine Studie zum „gusto melodrammatico“ in Italien und Europa*. Transcript Verlag. Bielefeld 2007, S. 10.

²⁰ 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.“

²¹ Vgl. Schwandt, Christoph: *Giuseppe Verdi*. Insel Verlag. Berlin 2015, S. 163.

²² Döhring, 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.

tiker eingestuft.²³ Für diese Arbeit ist die Romantik auch insofern relevant, da sie sich ungeachtet der anderen literarischen Strömungen 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.“²⁴ 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.²⁵

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 diese Filme in enger Verbindung mit den europäischen Kulturerrungenschaften aus der ersten und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Exotik und Orientalisierung, d.h. die Definition des Fremden und die Festlegung von Identität eine bedeutende Rolle spielten. 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 französische Opern (teil-)reproduziert zum Ausdruck kommen. Ästhetisch gesehen, vermochte sich

²³ 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.

²⁴ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften. 1. Klangfiguren*. Suhrkamp Verlag. Berlin 1959, S. 182.

²⁵ Ebd., S. 183.

die Romantik besonders durch das Offenlegen der „Innenwelt“²⁶ ihrer Figuren auszeichnen, wonach Alpträume, Träume, Halluzinationen und Visionen als Kontrapunkt zur Realität gestaltet wurden und als Erlebniswelten allmählich ineinander übergingen.²⁷ 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“²⁸ 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 soll²⁹, 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:

²⁶ Vgl. Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Schüren Verlag, Marburg 2011, S. 9f.: „[...] seit Sigmund Freuds grundlegender Neu beurteilung [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.“

²⁷ 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* (Bd. 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.

²⁸ Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert* (Bd. 2). Bärenreiter Verlag, Kassel 1991, S. 413.

²⁹ 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* (Bd. 62). Müller-Speiser-Verlag, Anif/Salzburg 2006, S. 34f.

Und tatsächlich erschließt sich das hier in Frage stehende [lateinamerikanische] Romanspektrum nicht ohne die Berücksichtigung europäischer, insbesondere französischer Modelle.³⁰

In Anbetracht der oben angeführten „Berücksichtigung [...] französischer Modelle“ ist die Frage naheliegend, 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 der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die französische Opernform „Opéra Lyrique“³¹ entwickelte, wurde in der „Región Rioplatense“ mit der Bauplanung von Opernhäusern begonnen, welche die Funktion erhielten, das „nationale“ Bewusstsein zu befördern.³² Schon bald sollten talentierte Musiker und Komponisten die Stadt Buenos Aires verlassen, um sich in Europa, u. a. in Paris³³, weiter auszubilden. Einige der Komponisten, die zu dieser Zeit immer noch das „musikalische Flair“ der Stadt Paris prägten,

³⁰ Hahn, Kurt: *Mentaler Gallizismus und transkulturelles Erzählen*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen 2017, S. 31.

³¹ 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.“

³² Vgl. Cetrangolo, Aníbal: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880–1920)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2015, S. 19f.

³³ 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.“

waren beispielsweise Charles Gounod und Georges Bizet.³⁴ Ihre musikalische Leistung und ihre internationale Bekanntheit, reichte bis nach Lateinamerika. Die Anzahl der Operaufführungen ihrer Musikwerke in Lateinamerika³⁵ sorgte sogar dafür, dass ihre sogenannten „Hits“³⁶ 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 bei Betrachtung der Anzahl französischer Werke, die in Lateinamerika aufgeführt wurden, konnte der jeweilige Bekanntheitsgrad der betreffenden Komponisten konkret erfasst werden. So fungiert Lateinamerika ohne Zweifel als eine der wichtigsten Orte für Opernproduktionen und für die Entwicklung eines Opernrepertoires. Kein Wunder also, dass diese Komponisten und ihre Werke von der frühen lateinamerikanischen Filmszene wahrgenommen wurden – 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 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 Film³⁷, sondern auch für den frühen argentinischen Film werden sollte. Beide genannten Opern gelten in der Forschung als Meilensteine angesichts der Häufigkeit, mit

³⁴ Vgl. Dean, Winton: *Georges Bizet. Leben und Werk*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988, S. 62.

³⁵ 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* (Bd. 3) Editorial Cinetea. Buenos Aires 1969.

³⁶ Vgl. Vincent, Delphine: *Verdi on screen*. Editions L'Age d'Homme. Lausanne Suisse 2015, S. 145.

³⁷ Vgl. Huck, Oliver: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Georg Olms Verlag. Hildesheim 2012, S. 93f. und S. 113f.

der sie im europäischen Filmbereich zitiert wurden.³⁸ Welche Bedeutung sie allerdings im lateinamerikanischen Filmwesen erlangt haben, ist bisweilen unbekannt geblieben. Unter Berücksichtigung der Anregungen, die diese französischen Opern im argentinischen Film ausgelöst haben, lassen sich im Vergleich und bei näherer Betrachtung der formalen und inhaltlichen Aspekte der (Opern-)Filme verblüffende Ähnlichkeiten identifizieren. So weisen schon das Leben, Denken und Schaffen der Komponisten Gounod und Bizet ebenso Berührungspunkte auf, wie die argentinischen Filmregisseure Luis César Amadori und Luis Simón Saslavsky, die die Musikwerke der französischen Komponisten für den Film adaptierten, sodass man meinen könnte, Faust und Carmen seien auch dazu prädestiniert gewesen die lateinamerikanische Leinwand zu erobern. Warum nun gerade 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.³⁹

In diesem Sinne haben europäische Opern häufiger Filmemacher*innen dazu angeregt, (Opern-)Filme zu produzieren, sodass auch die lateinamerikanische Filmszene unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen bleibt. Das (neue) Medium Film sollte jedenfalls die europäische Oper

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Ameille, Aude; Lécroart, Pascal; Picard, Timothée; Reibel, Emmanuel: *Opéra et cinéma*. Presse universitaires de Rennes. SAIC Édition – Université Rennes 2. Rennes 2017, S. 14.

auf ihre jeweils eigene Art im lateinamerikanischen Raum wiederbeleben. Da neben der medialen Umsetzung, die *creative* borgesianische „Traducción“⁴⁰ der argentinischen Filmregisseure, d.h. ihre jeweilige Handschrift die Oper 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 Filme mit opernhaften Qualitäten produzieren sollten. 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 Opern 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“⁴¹ bereits den Opernbezug zeigen. 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 Oper-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.⁴² Dessen ungeachtet, wird im 2. Kapitel 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

⁴⁰ 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.

⁴¹ Vgl. Genette, Gérard: *Seuils*. Éditions du Seuil. Paris 1987, S. 85f.

⁴² 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.

Filmbeispielen, manifestiert sich die französische Oper über die filmische Darstellung des Imaginären. Zudem wird explizit in den jeweiligen Filmanalysen im 6., 7., 8. und 9. Kapitel, darauf eingegangen, inwiefern das Imaginäre bzw. die Imagination, sowie auch die damit verwandten *traumhaften*⁴³ 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“⁴⁴ des Philosophen und Psychoanalytikers Cornelius Castoriadis, sowie die Vorstellung des „Homo Imaginans“⁴⁵ 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) interkulturelle und -mediale Forschung notwendig sind, werden im folgenden Kapitel 2 kurz dargestellt, gefolgt von der Differenzierung zwischen *Opernfilm* und *Imagópera*. Vorerst ausgehend von Oliver Hucks filmwissenschaftlich begründeter *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

⁴³ 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 [...].“

⁴⁴ Vgl. Castoriadis, Cornelius: „Das Imaginäre: die Schöpfung im gesellschaftlich-geschichtlichen Bereich“, in: Halfbrodt, Michael; Wolf, Harald (Hrsg.): *Das imaginäre Element und die menschliche Schöpfung* (Bd. 3). Verlag Edition AV. Lich 2010, S. 52.

⁴⁵ 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 Imagination*. Siglo veintiuno editores. Mexico 1988, S. 193 und S. 194.

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 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 hat⁴⁶ – 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 Systemerwähnung⁴⁷ 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 Fähigkeiten des Films 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 inter- bzw. 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

⁴⁶ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps)*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 78f.

⁴⁷ Vgl. Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. Tübingen 2002, S. 116f.

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*“⁴⁸ bzw. „*imaginario criollista*“⁴⁹ neu inszeniert wird, offenbart sich über die „Fokus-Figur“⁵⁰ bzw. das „Traum-Ich“⁵¹ 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 letztlich 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*⁵² den Fokus, während

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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* (Bd. 62). Müller-Speiser-Verlag. Anif/Salzburg 2006, S. 34f.

⁵¹ Vgl. Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn 2014, S. 47

⁵² 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

bei *Carmen* (1943) der filmisch dargestellte Alptraum im Mittelpunkt steht. Die hierfür verantwortlichen Filmregisseure, Amadori und Salsavsky, 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 hervorsieht. Zwischen den jeweiligen Filmpremieren von *Carmen* (1943) und *El Fausto criollo* (1979) in Buenos Aires gibt es zwar einen großen zeitlichen Abstand, wenngleich sie analog zur Opern-Affinität von europäischen Filmproduktionshäusern stattfanden, 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 Oper-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 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)

gaucho como tipo histórico-social sufrió, desde el surgimiento en tiempos coloniales hasta principios del siglo XX, una completa transformación, que lo llevó a ser considerado peyorativamente a convertirse, ya como figura histórica y literaria, en uno de los elementos centrales del simbolismo colectivo argentino.“

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“⁵³ in den Vordergrund. Angelehnt an Bhabhas Theorie eines „Schwellenraums zwischen Identitätsbestimmungen“⁵⁴, 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.“⁵⁵ 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“⁵⁶ zum Vorbild zu nehmen.

⁵³ Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 259.

⁵⁴ Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg Verlag. Tübingen 2000, S. 5.

⁵⁵ Vgl. Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkolonial Theorie. Eine kritische Einführung*. Transcript Verlag. Bielefeld 2020, S. 260.

⁵⁶ Vgl. Borges, Jorge Luis: *Obras completas III. 1975–1985*. Grupo Editorial Planeta S. A.I.C. Emecé. Buenos Aires 2009 [1980], S. 266.