

PETER SHAFFERS „AMADEUS“: VON DER BÜHNE AUF DIE LEINWAND DAS ÜBERSCHREITEN DER MEDIENGRENZEN

1 EINLEITUNG

Unzweifelhaft gehört Peter Shaffers „Amadeus“ nicht in den Reigen der Klassischen Dramatik, die sich an den Aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung orientiert. Die Grenzen zwischen der örtlich und zeitlich begrenzten Darbietung auf einer Theaterbühne und der Zeitlosigkeit und Raumfreiheit anderer Medien scheinen bei Shaffer stellenweise aufgehoben. Für solche Art Theater, wie „Amadeus“ es ist, hat sich die Bezeichnung Episches Theater etabliert.

Im folgenden werde ich verschiedene mediale Grenzüberschreitungen des Theaterstückes „Amadeus“ untersuchen. Dabei beziehe ich mich auf die von Shaffer selbst überarbeitete Textfassung, wie sie in New York zur Aufführung kam. Darin deuten bereits Anweisungen wie „freeze“ oder „projection“ an, dass die Beschränkungen des traditionellen Theaters aufgebrochen werden.

Infolgedessen scheint mir die Betrachtung des Filmes (1984, Regie: Milos Forman¹) angebracht. Werden die medialen Grenzüberschreitungen ausgehend vom anderen Medium Film umgesetzt? Handelt es sich um die konventionelle Filmumsetzung eines unkonventionellen Theaterstückes? In diesen Zusammenhängen ist Aristoteles' Forderung nach der Einheit von Zeit, Raum und Handlung insofern wieder von Bedeutung, als es bei der Strukturierung der Argumentation hilft, und die Abweichungen vom geforderten Ideal deutlich werden lässt.

¹ Milos Forman hat 2002 eine verlängerte Version des Filmes hergestellt, die hier jedoch keine Berücksichtigung findet, da die thematisierten Aspekte in der Fassung von 1984 sehr deutlich werden.

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

Dabei werde ich jedoch nicht die inhaltlichen Unterschiede zwischen Theaterstück und Film untersuchen, sondern mich auf formale Aspekte, die den Komplex „Medialität“ berühren, konzentrieren.

2 MEHR ALS NUR THEATER?

Die leitende Frage dieses Kapitels lautet: Wie theaterhaft ist das Theaterstück? Welche Mittel anderer Medien werden wie genutzt und haben welche Wirkung? Der Eindruck, dass Shaffer besonders filmische Mittel eingesetzt hat, entsteht durch den raschen Szeneriewechsel, das Einfrieren von Szenen, das Gestalten eines klaren Vorder- und eines verschwommenen Hintergrundes usw.

Die Einheit der Handlung scheint mir durch die Themenwahl hinreichend erörtert: der Aufstieg und Fall des Wolfgang Amadeus Mozart, der als einer der bedeutendsten klassischen Komponisten gilt. Bleibt also die Frage: Wie sieht es mit den anderen beiden Aristotelischen Einheiten aus?

2.1 DAS ÜBERWINDEN DER BÜHNENGRENZEN

Eine Theaterbühne hat nur einen begrenzten Platz. Links und rechts sind Wände, hinten sind „technische Räume“ und ebenfalls eine Wand, vorne sitzt das Publikum. Wie gelingt es Shaffer, diese räumliche Beschränkung aufzuheben und in rascher Folge das Bühnenbild komplett umzugestalten (insgesamt wird der Handlungsort 30 mal geändert)?

2.1.1 Die Light Box

Das wohl auffälligste und für den raschen Schauplatz notwendige Mittel ist die so genannte Light Box², der hintere bzw. obere Bereich der Bühne. Dort ist eine Leinwand (!) installiert, auf die das Setting projiziert (!) wird. Nebenbei

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

bemerkt wird ein ähnliches Verfahren seit den Anfängen im Kino benutzt, dort heißt es „Matte“. Die technische Entwicklung hat das „Matte painting“ seiner Starrheit beraubt, es entwickelte sich von der schlichten Kulisse über einkopierte Hintergründe und Rückprojektion bis hin zur vollständig digital erstellten Hintergrundszene, die ebenso echt belebt wirkt, wie die Schatten in der Light Box.

Hinter der Leinwand simulieren Silhouetten bewegtes Leben. Das hat zwei Effekte. Zum einen wird die scharfe Trennung zwischen agierendem Vorder- und illustrierendem Hintergrund betont. Zum anderen erhält der Hintergrund bedeutungsschwache Tiefe, die die Atmosphäre unterstreicht. Gleiches ist im Film alltäglich: Im Vordergrund in Großaufnahme ein Dialog, während im Hintergrund beispielsweise eine große Party läuft, von der wir kaum Details erkennen können. Durch die Silhouetten wird die räumliche Unschärfe des Filmbildes strukturell und im Informationsgehalt auf die Bühne übertragen.

Darüber hinaus ermöglicht die Light Box den raschen Szenenwechsel, es braucht nur das zu projizierende Bild und kein Bühnenaufbau gewechselt zu werden. Das wird durch die sparsame Nutzung von Requisiten noch weiter unterstützt. Somit scheint die Einteilung in Szenen eher der strukturellen Gliederung des Stückes zu dienen, denn ein Vorhang für den Szenenab- und aufbau ist nicht nötig und „the action is wholly continuous“ (S. XVI). Somit erhalten die Szenenwechsel im Text eine ähnliche Bedeutung wie das Abblenden oder Einfügen von einigen Bildern Schwarzfilm im Kino – eine ausschließlich inhaltliche.

2.1.2 Ausstattung und Kostüme

Die sparsame, auf das Notwendigste beschränkte Ausstattung des Stückes wurde bereits erwähnt. Mehrere Diener sind damit beschäftigt, die wenigen Requisiten, wie Tische oder Stühle, zu platzieren und beim Szenenwechsel

² Im Vorwort der Textausgabe schildert Shaffer die Funktion und Einrichtung der Light Box recht ausführlich (Seiten XV f.)

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

wieder zu entfernen. Somit bleibt die Handlung im Fluss und Shaffer selbst erkannte „[t]hrough a pleasant paradox of theater their [servants moving furniture and props] constant coming and going, bearing tables, chairs or cloaks, should render them virtually invisible and certainly unremarkable“ (S. XVI). Während das Bühnenbild eher illustrierend und un-naturalistisch erscheint, legt Shaffer großen Wert auf die wenigen Requisiten und Kostüme: „Costumes and objects were sumptuously of the period—and should always be so wherever the play is produced.“ (S. XV)

Während der große Bühnenraum als Konstrukt in seiner Künstlichkeit deutlich wird, fangen die naturalistischen, lebensechten Requisiten und Kostüme diese Artifizialität wieder ab. Dadurch gelingt es, im großen durch strukturelle Ideen zu überzeugen, und im kleinen durch realistische Lebensmomente. Während das Stück insgesamt eher den Intellekt anspricht (also künstlich, rational und konstruiert ist)³, sind es immer wieder einzelne Momente, die durch ihre Emotionalität beeindrucken (eben natürlich/naturalistisch, detailliert und lebensnah)⁴.

2.1.3 Das Licht

„Changes of time and place are indicated throughout by changes of light.“ (Shaffer, S. XVI) Während des gesamten Stückes wird der Blickwinkel des Publikums durch das Licht beschränkt und geweitet. Das Licht beleuchtet den Zuschauerraum, als sich der alte Salieri zu Beginn seiner Zuhörerschaft versichert. Mehrere Szenenwechsel arbeiten mit dem Ab- und Aufblenden des Lichtes, so wie in einem Film die Abblende als Indikator des Raum- oder Zeitwechsels genutzt wird. Kurzgesagt, emuliert das Licht eine Filmkamera

³ Eine dieser intellektuellen Strukturen ist der Wettkampf Salieris mit Gott und sein Plan, ihn zu überlisten. Sicherlich gehört auch die Zerstörung des Images von Mozart dazu, die ja beim Publikum das aktive Vergleichen mit der bekannten Folie voraussetzt.

⁴ Ein solcher packender Moment ist der, wenn Salieri Mozarts Noten von Constanze erhält (I.12) oder Mozarts zunehmender Wahnsinn und Constanzes Reaktionen darauf (II.13).

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

dahingehend, dass es den Fokus des Publikums gezielt steuert und teilweise Szenenenden und –anfänge markiert (Auf- und Abblenden).

2.2 DAS ÜBERSCHREITEN DER ZEITGRENZEN

Die räumlichen Beschränkungen einer Theaterbühne hat Shaffer durch eine bewusste Artifizialität des Settings (die Light Box) überwunden und damit den sonst unmöglich zu realisierenden raschen, fliegenden Szeneriewechsel ermöglicht. Die Zeit ist scheinbar nicht so leicht zu überwinden. Hier verwendet er vorwiegend zwei Mittel: die Rückblende und das Einfrieren.

Was dem traditionellen Theater eigen ist, nämlich die Vergangenheit/ein vergangenes Geschehen als Gegenwart zu präsentieren, wird in „Amadeus“ außer Kraft gesetzt. Die Illusion, dass das Geschehen auf der Bühne Gegenwart sei und das Jetzt des Stückes zum Jetzt des Theaters wird, gilt hier nur bedingt. Das Jetzt des Stückes ist das Jahr 1823, von wo aus das Publikum bewusst in ausgewählte Abschnitte der Vergangenheit geführt wird.

2.2.1 Die Rückblende

Eine das Format ignorierende Nacherzählung des Stoffes würde ziemlich sicher zu einem Roman führen. Ein jetzt alter Ich-Erzähler berichtet aus seinem früheren Leben und kommentiert die Geschehnisse. In „Amadeus“ ist das gesamte Stück eine Rückblende, nur an den Anfängen und Enden der beiden Akte tritt Salieri im „Jetzt“ auf, als Erzähler-Jetzt von 1823. Alle Bemerkungen, Erläuterungen, Kommentare, die Salieri während des Stückes direkt an das Publikum richtet, sind in der Vergangenheit oder beziehen sich auf das virtuelle Jetzt des Erzählens: „When I return, I'll tell you about the war I fought with God...“ (I.12) oder „So it wasn't hard...“ (II.7) als zwei von einer Menge Beispielen.

Wie bereits angedeutet, ist die Rückblende in der Literatur keine unbekannte Größe, in diesem Umfang aber innerhalb eines dramatischen Werkes eher ungewöhnlich. Alles Dargestellte scheint der bloßen Illustration des Erzählten zu

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

dienen. Beispielsweise, während Salieri in Szene II.1 von seinem Ehebruch erzählt, betritt die leicht bekleidete Katharina die Bühne. Das Narrative verschmilzt mit dem Performativen, wird aber nicht darin aufgelöst.

2.2.2 Das Einfrieren

Häufig wird das Geschehen eingefroren („freeze“, insgesamt 13 mal)⁵, während Salieri uns beispielsweise seine Gedanken mitteilt, das Geschehen erzählt oder kommentiert. Im Roman ist es üblich, innere Monologe in das Geschehen zu integrieren. Niemand käme auf die Idee, während des Lesens der Gedanken einer Figur in beispielsweise einem Abenteuerroman zu fragen: Was geschieht währenddessen auf dem Schlachtfeld?

Auch im Film kann uns ein Protagonist an seinen Gedanken teilhaben lassen. Dies geschieht häufig durch Text aus dem Off. Die Trennung der Figur in Person auf der Leinwand und Sprecher aus den Boxen können wir leicht erfassen, doch im Theater wäre sie nur durch einen Stimmenimitator oder eine Bandaufnahme realisierbar⁶. Beide Möglichkeiten können nicht befriedigen. Shaffer tut das gleiche wie ein Romanautor: er hält das Geschehen an, lässt die Person ihren Monolog halten und das Geschehen setzt danach wieder ein.

Einen interessanten Nebeneffekt hat das Einfrieren: Salieri wird zur Hauptfigur in „Amadeus“. Alles, auch die Zeit, ordnet sich seinem Erzählen unter. Dadurch wird zum einen die Künstlichkeit der Illustration unterstrichen, zum anderen verleiht es dem Bühnengeschehen die Atmosphäre einer Film- oder Fernsehdokumentation, in der reale Ereignisse für das Publikum noch einmal nachgestellt werden und damit im Sinne des Programms frei manipulierbar sind.

⁵ Während des ersten Aktes (12 Szenen) gibt es gerade einmal drei „freeze“, im zweiten (19 Szenen) sind es zehn, wie auch das gesamte Geschehen im zweiten Akt im Vergleich unruhiger wirkt, die Auftritte der einzelnen Protagonisten sind jeweils kürzer, die Geschwindigkeit der Handlung wirkt gesteigert.

⁶ „Asides“, also kurze Kommentare der Protagonisten z.T. an das Publikum, wie sie z.B. Shakespeare häufig verwendet, sind nur für kurze Kommentare geeignet, für Monologe räumt er die Bühne frei.

2.2.3 Zeitangaben in Narration

„Time can also be used as background information. Narrating about a period of ten years it seems important that Salieri uses speed-ups, i.e. he sometimes sums up a period of time. It is clear that he must concentrate on important parts and sum up the less important times. The audience should be aware of that so that it does not get confused.

SALIERI: [...] [to audience] I, by contrast, prospered. [...] - in eighty-four and eighty-five I came to be regarded as the infinitely the superior composer. And this despite the fact that these were the two years in which Mozart wrote his best keyboard concerti and his string quartets. (II.3)

This is a summary of what happened in two years. Now the audience know everything worth knowing about this period and does not lose track of things.“ (Kraus)

Durch die Narrations-Person, die einerseits außerhalb des Performativen steht und sich andererseits daran beteiligt, ist die Zeit komplett unter Kontrolle und für das Publikum plausibel.

2.3 DER UNKÖRPERLICHE MITSPIELER

Auch wenn ich auf ihn hier nicht in aller Detailschärfe eingehen kann, so ist doch der Ton, und damit auch die Musik, ein wesentlicher Akteur in „Amadeus“. Musik, die in Salieris Argumentation Gottes Werk symbolisiert und somit Ihm einen Stellvertreter auf der Theaterbühne verschafft. Die Auseinandersetzung mit Gott verläuft damit weniger abstrakt und ist emotional für die Zuschauer nachvollziehbar, da die Argumente hörbar sind.

Musik ertönt, wenn Salieri beispielsweise Mozarts Noten liest – somit kann auch das Publikum die Musik erkennen und würdigen⁷. Salieri deutet Mozarts Klänge ebenso wie er die Figuren kommentiert. Wird sonst im Theater ein Brief

⁷ Die Noten wären für das Publikum zum einen nicht erkennbar und zum anderen kann nicht vorausgesetzt werden, dass jeder Zuschauer in der Lage ist, die abstrakten Aufzeichnungen der Notenschrift in die Töne zu übersetzen.

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

vorgelesen, so wird hier die Musik gespielt, damit das Publikum Kenntnis vom Inhalt des Papiers und seiner Bedeutung erhalten kann.

Die Musik kann losgelöst von jeder Körperlichkeit ertönen; niemand braucht sichtbar ein Instrument zu spielen, zu singen oder ein Gerät einzuschalten. Für das Publikum scheint es, als würde es direkt aus Salieris Gedanken schallen⁸. So wie sich Raum und Zeit Salieris Narration unterordnen, so fügt sich auch der Klangraum des Theaters seiner Erzählung. Damit wird die Musik zu einer weiteren Marionette des Erzählers, der sie ebenso einsetzen kann wie die Akteure, denn letztlich ist es Salieri, der die Figuren an den Orten und zueinander positioniert und ihr Verhalten bestimmt.

Den Musikeinsatz als Mediengrenzüberschreitung zu sehen, führt wahrscheinlich zu weit. Doch ihre Verwendung ist insofern bemerkenswert, als sie, wie geschildert, frei von Körperlichkeit ist.

3 OPULENTES ZELLULOID-THEATER

Betrachtet man die Zeitstruktur des Filmes, scheint er aufgrund der Rückblenden und der Erzählerstimme eher auf einem Roman als einem Theaterstück zu basieren. Betrachtet man dagegen die Raumstruktur, so ist er zumindest szenenweise opulentes Theater.

⁸ Florian Kraus schildert das ausführlich:

„... Salieri has another important function: he is the focalizer of the narrated story and so Mozart's notes are transcribed through Salieri's head, i.e. we hear the music that only takes place inside of his head. (II, 11) ...Then suddenly he [Salieri] snatches at it [the portfolio] - tears the ribbon - opens the case and stares greedily at the manuscript within. Music sounds instantly, faintly, in the theatre, as his eyes fall on the first page. The music was not played at this scene of which Salieri narrates, but as he heard the music, the audience can hear it, too. And at the very point when Salieri cannot hear the music any longer, the audience cannot either: (II, 11). He looks up from the manuscript at the audience: the music abruptly stops.“

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

3.1 DIE KAMERA⁹

In den Opern-Aufführungen wird der Bühnenraum durch Aufnahmen von Orchester und Publikum aufgebrochen, und doch ist gerade in den Bühnenszenen die Bühnengrenze stets optisch präsent. Die Nicht-Aufführungen im Stück (wir sahen nur das Publikum, das auf das Theaterpublikum als vermeintliche Aufführung blickte) sind im Film üppig umgesetzt. Aus der Verkehrung der Theatersituation im Stück wird prächtiges Theater auf der Leinwand.

Jedoch scheint die Perspektive fast immer die des Publikums auf die Bühne oder die eines Protagonisten in den Zuschauerraum zu sein – gerade in den „Theaterszenen“ pflegt Forman die subjektive Kamera. Auch in den anderen Szenen ist die Kamera insofern subjektiv, als sie entweder die Perspektive eines Protagonisten¹⁰ oder die des imaginären Theaterpublikums einnimmt. Extreme Nahaufnahmen sind ebenso selten wie ausladende Panoramen¹¹.

Berücksichtigt werden sollte, dass auch von Gegenständen Einzel- oder Nahaufnahmen gemacht werden können, um sie mit Bedeutung aufzuladen. Obwohl naheliegend, gibt es kaum Notenblätter oder andere Gegenstände in Großaufnahme. Der einzige Gegenstand, der öfter als close up auftaucht, ist das Bildnis von Leopold Mozart.

Im doppelten Sinn bleibt die Kamera immer in Augenhöhe mit dem Publikum. Im realen Sinn: sie bezieht immer natürliche „Beobachtungsposten“. Im übertragenen Sinn: sie will sich nie über das Publikum erheben, nie auf sich aufmerksam machen. Die Kamera ist zwar beweglich, jedoch gibt es kaum

⁹ Die Bedeutung der Kamera wird hier nicht weiter erörtert. Ihre medialen Funktionen (Begrenzung des Blickfeldes, Schärfe/Unschärferäume, Bewegung, Verzerrung des Bildes/der Wiedergabezeit, etc.) u.a. in Monaco, S. 67 – 121.

¹⁰ Dabei ist der Protagonist, dessen Perspektive die Kamera einfängt, häufig – besonders in Dialogen – noch unscharf am Bildrand zu sehen, was die Subjektivität noch erhöht, da der Zuschauer nicht spekulieren muss, aus wessen Blick er etwas sieht.

¹¹ Nahaufnahmen in extremo hat beispielsweise Sergio Leone in der oft zitierten Anfangssequenz von „Spiel mir das Lied vom Tod“ (1968) eingesetzt. Ausladende Panoramen finden sich nicht nur in Western, sondern beispielsweise hat Stanley

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

Kamerafahrten, nur das Schwenken von einem Standpunkt aus¹². Bis auf die Aufnahme, in der Mozart in das Markttreiben eintaucht, bleibt der Blickwinkel stets ungefähr in Augenhöhe mit der Person im Bild, ob diese nun liegt, sitzt oder steht bzw. in Augenhöhe einer blickenden Person.

Besonders Plateau-Aufnahmen werden aus einer leichten Untersicht gefilmt. Dies und die Verharrung auf einem Standort bei der Kamerabewegung simuliert in Ansätzen den an seinen Platz gebundenen Theaterbesucher.

3.2 DIE MONTAGE

Häufig gilt der Schnitt, die Montage als das filmischste aller filmischen Mittel¹³. Es wäre müßig aufzulisten, welchen theoretischen Forderungen (stellvertretend sei hier Eisensteins „Montage der Attraktionen“ genannt) der Schnitt nicht genügt. Wichtiger scheint mir die Feststellung, dass die Schnitte selten deutlich werden; sollten sie Gefahr laufen, bewusst zu werden, so fängt die Erzählerstimme dies ab, indem sie die einzelnen Szenen durch den Text in Beziehung setzt und somit irritierende Lücken ausfüllt bzw. das Denken des Zuschauenden (um eben die aneinandergeschnittenen Szenen in Beziehung zueinander zu setzen) unnötig macht. Unkommentierte harte Schnitte wie bei der Szenenfolge „Hochzeit – Brief – Vater – aufgeschrecktes Wild – Jagd – Gespräch über Bewerbung – Gespräch Salieri mit Constanze“ sind die Ausnahme und übernehmen die Zeitrafferfunktion der Erzählung, da die Härte des Aufeinanderprallens schnell von der Bedeutung der Szenen aufgefangen wird.

Zur Montage gibt es nichts auffälliges zu sagen, außer dass sie sich im Wesentlichen bemüht, eben nicht aufzufallen. Wie auch die Kamera ist sie stets

Kubrick in „Barry Lyndon“ (1974) sie für einen Historienfilm ungewöhnlich oft benutzt.

¹² Obwohl im Abspann ein Steadicam-Führer benannt wird, scheint mir die Steadicam vorwiegend für ausführliche Schwenks und nicht für komplizierte Bewegungen oder Fahrten (wie in Stanley Kubricks „Shining“ [1980]) genutzt worden zu sein.

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

nachvollziehbar, rückt nicht ins Bewusstsein und bleibt damit dem Konventionellen¹⁴ verhaftet. Dadurch wird die Betonung komplett auf die inhaltliche Seite des Filmes gelegt.

3.3 DIE MUSIK

Wie auch beim Theaterstück werden Salieris Betrachtungen von Mozarts Notenblättern musikalisch illustriert. Darüber hinaus nutzt der Film die Möglichkeiten der illustrierenden Musik viel intensiver.¹⁵ Stets wird die Musik eingespielt, die an diese Stelle passt, weil Salieri die Noten dazu liest, weil er sie beschreibt, kommentiert, hört oder imaginiert. Somit ist auch die Musik sehr oft subjektiv: das Publikum hört das gleiche, was der Protagonist hört oder sich vorstellt zu hören.

Dabei setzt die Musik mitunter vor dem auslösenden Handlungsmoment ein und noch öfter klingt sie weit in die nächsten Szenen hinein fort. Szenen werden musikalisch kommentiert, verbunden oder einfach deren Atmosphäre unterstrichen. Neben dem Vorspann ist einer der wenigen Momente, in dem der Ursprung der Musik unerklärt bleibt, Mozarts Heimkehr, untermalt von leichtfüßigen, beschwingten Klängen, die zu schweren Akkorden, die bereits „Don Giovanni“ andeuten, werden, als er seinen Vater zu Hause antrifft.

Bild und Ton kommentieren hier einander, machen durch das kontraste Zusammenspiel eine neue Ebene (die der Bedrohung durch den Vater, der von Mozart herzlich begrüßt wird, und die der musikalischen Verarbeitung dieser Bedrohung in der Oper „Don Giovanni“) auf. Nur durch die Kombination beider Medien ist an dieser Stelle dieser Effekt zu erreichen.

¹³ Auch wenn ich diese Einschätzung nicht teile, so ist der Schnitt dennoch ein wichtiges filmisches Mittel, die einzelnen Kameraaufnahmen miteinander zu verbinden bzw. in Beziehung zueinander zu setzen.

¹⁴ „Konventionell“ in dem Sinne, dass die Filmtechnik nicht über bereits erreichte Grenzen ihrer Anwendung hinaus zu streben trachtet.

¹⁵ Das liegt wahrscheinlich daran, dass Geschehen und Ton im Film perfekt aufeinander abgestimmt werden können, während Geschehen und Musik im Theater aufwendiger zu synchronisieren sind; deshalb wird es im Stück nur an wenigen Stellen eingesetzt.

4 DER FILM – NUR EIN THEATERSTÜCK AUF ZELLULOID?

Eine der essenziellen Änderungen vom Stück zum Film ist die Instanz, der Salieri die Geschehnisse berichtet.

The story is told to the priest and not directly to the audience. In addition to this there is no use of light-effects in the audience, of course. As shown these are alienation effects. The film does not use alienation effects because it wants to seem realistic. (Kraus)

Das Publikum als Gesprächspartner wird also durch den Priester ersetzt, der allerdings außer einigen Bemerkungen zu Beginn stumm bleibt (eine kurze Frage wird ihm noch zugestanden). Damit ist aus der Bekennung in Vorbereitung des Selbstmordes die Beichte nach einem missglückten Selbstmord geworden.¹⁶

4.1 DER RAUM IN DEN GRENZEN DER LEINWAND

Wie in 3.1.1 angedeutet, werden die im Stück überwundenen Bühnengrenzen im Film wieder zurückgeholt. Nicht nur in den Aufführungen, auch in den anderen Innenszenen sind stets die Grenzen des Raumes sichtbar. Spielten Türen im Stück keine Rolle, so sind sie jetzt elementar für das Auftreten von Personen auf der Leinwand bzw. das Verschwinden von ihr. Der Raum ist wieder in den alten Fesseln. Gerade die stets präsente Beschränkung der Räumlichkeit verleiht dem Film etwas Theaterhaftiges.

¹⁶ Der Einwand, dass die Narration nicht anders umzusetzen gewesen wäre, gilt insofern nicht, als Woody Allen bereits in „Love and Death“ (1974) und „Annie Hall“ (1976) die Geschichte als Erzählung an das Publikum aufzieht, es an Anfang und Ende von „Annie Hall“ direkt anspricht, mit Off-Kommentaren durch die Handlung führt, die Filmzeit sich seiner Narration völlig unterordnet (aus der Bemerkung über eine Szene vor zwei Jahren, die im Bild zu sehen ist, wechselt er unvermittelt zu einer Szene noch zehn Jahre zuvor), etc. und dafür Anerkennung von Publikum und Filmwirtschaft erntete (4 Oscars: Film, Regie, Drehbuch, weibliche Hauptrolle).

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

4.2 DIE ZEIT IN DER RÜCKBLENDELOGIK

Was im Theater das direkte Ansprechen des Publikums und das „freezing“ war, ist im Film die Erzählung an den Priester und der Off-Ton. Zum Teil wurden auch Erzählteile in die Filmhandlung integriert. So stellt uns nicht Salieri Kaiser Joseph mit Anhang vor, sondern bei Mozarts Eintreffen gibt es eine förmliche Vorstellung. Die Geschehnisse in Mozarts Haus, die Salieri eigentlich nur hätte vermuten können, werden ohne relativierende Mittlerinstanz als Realität präsentiert.

Große Zeitsprünge erfolgen im Film dadurch, dass die Gesprächssituation mit dem Priester noch einmal aufgerufen wird. Das Geschehen ist also weniger eine bloße Illustration der Erzählung als vielmehr der für die Zuschauer erlebbar gemachte Bewusstseinsstrom des Erzählers, der sich deshalb ganz auf das Kommentieren und Füllen der Lücken beschränken kann. Und damit ist die Illusion, dass dieser Film realistisch sein möchte, wieder dahin: denn Zeit und Orte ordnen sich Salieris Erzählung unter. Eine einzelne Instanz vermittelt uns das Bild jener Zeit aus ihrer Erinnerung – es ist alles subjektiv und damit un-historisch bzw. un-realistisch.

4.3 DIE BÜHNE IM GEIST

Eines steht wohl fest: Formans Film-Version ist nicht nur das abgefilmte Theaterstück. Doch besitzt es Qualitäten, die, wie bereits ausgeführt, eher theater- als filmhaft sind.

4.3.1 Monologe und Dialoge

Es fällt auf, dass stets nur zwei Personen miteinander reden. Die eine kann sich kurz einer anderen zuwenden und dann wieder mit der ersten sprechen. Aber es sprechen stets nur zwei miteinander, und nur einer redet auf einmal. Das gilt auch für den Off-Kommentar und selbst Mozart wartet Textpausen ab, bevor er beim Üben von „Die Hochzeit des Figaro“ die Einsätze der Sänger („late“ bzw. „early“) kommentiert. In dieser Hinsicht ist der Film „Amadeus“

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

reines Theater. Haben Filme doch die Möglichkeit, durch geschickte Tonaufnahme und -mischung mehrere gleichzeitig reden zu lassen und verständlich zu bleiben, was im Theater nicht ohne weiteres möglich ist¹⁷. Aber den Rede-Hintergrund bilden im Film „Amadeus“ nur Geräusche bzw. sehr selten allgemeines (unverstehbares) Stimmengewirr und Musik – somit ist jedes gesprochene Wort klar verständlich, selbst die unverständlichen italienischen Redewendungen.

4.3.2 Ausstattung und Kostüme

Gemäß Shaffers Forderung für das Stück (s.o.) sind auch im Film Ausstattung und Kostüme aus der Epoche. Im Gegensatz zum Stück ist im Film auch stets der gesamte Hintergrund historisch authentisch, seien es die kerzenbeleuchteten Opernhäuser oder die Außenaufnahmen. Nie verrät irgendein Detail, dass die Aufnahme zu einem anderen Zeitpunkt als zwischen 1780 und 1823 gemacht sein könnte. Das Theaterstück dagegen wirkt von der Bühnengestaltung her sehr neuzeitlich: „The set consisted basically of a handsome rectangle of patterned wood ... set into a stage of ice-blue plastic“ (S. XV) sowie die Light Box.

Während das Stück seine Wirkung durch die bewusste Künstlichkeit des Setting entfaltet, ist der Film so naturalistisch wie möglich und folgt damit einer langen Theater- und Filmtradition.

4.3.3 Aufführungen

Ein wesentlicher Bestandteil des Stückes Amadeus sind die Opern-Aufführungen, die für das Publikum unsichtbar bleiben. Zu behaupten, dass von der Oper zum Theater ein medialer Unterschied besteht, will mir nicht recht einleuchten. Vielmehr scheinen beide Inszenierungsformen nah verwandt zu sein,

¹⁷ Sicher gibt es auch Stücke, in denen mehrere Personen gleichzeitig sprechen, doch dann hat nicht jedes einzelne Wort eine stücktragende Bedeutung bzw. das „Sprachdurcheinander“ soll eine Atmosphäre anschaulich gestalten.

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

auch wenn die Oper nicht den Anspruch von Realismus auf der Bühne erhebt und stark musik-geprägt ist, z.B. auch ein Orchester benötigt. In den wesentlichen Punkten sind Oper und Theater gleich: beschränkter Inszenierungsraum, Abhängigkeit von der Aufführungszeit, für die Inszenierung stehen optische (Bühnenbild, Kostüme, Action, etc.), akustische (Worte, Musik, Geräusche, Gesang, etc.) und sinnliche (Geruch, Temperatur, etc.) Möglichkeiten zur Verfügung.

Aufgrund dieser Gleichheit wäre es ein leichtes gewesen, die Operausschnitte in das Theaterstück zu integrieren. Dass genau dies nicht geschieht, ist meines Erachtens ein weiterer Verfremdungseffekt des Stückes, das uns stattdessen auf die Opernzuschauer blicken lässt; also beobachten die Zuschauer der realen Theateraufführung die Zuschauer der imaginären Operaufführung.

Im Film werden nun die Ausschnitte der Opern in aller Opulenz und Pracht gezeigt. Da Film und Oper die optischen und akustischen Möglichkeiten gemein haben (beim Film erweitert um eine große Palette der Manipulation von Bild und Ton und deren Fluss), dem Film aber die Sinnlichkeit der unmittelbaren Aufführung fehlt, sehe ich in den Opernszenen einen medialen Übergang¹⁸, nur dass es hier nicht den Verfremdungseffekt hat. Der Film, der in der Lage ist, uns alles zu zeigen, geht also über das Stück hinaus.

5 REALISMUS AUS KÜNSTLICHKEIT

Der Großteil der Verfremdungseffekte des Theaterstückes wird im Film wieder aufgehoben. Eine dem Medium zugehörige Zuhörerinstanz tritt auf, angedeutete Hintergründe werden naturalistisch ausgestaltet. Die im Film gängigen Hilfsmittel Rückblende und (Off-)Erzähler werden aus dem Stück übernommen.

Dass somit der Film schlechter als das Stück ist, kann dadurch nicht bewiesen werden, wohl aber, dass er nicht gegen seine Grenzen ankämpft. Ich will nicht

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

in Abrede stellen, dass der Film handwerklich perfekt ist und die etablierten Möglichkeiten virtuos nutzt. Jedoch vermisse ich, gerade bei einem Vergleich mit dem Stück, das Quentchen Außergewöhnlichkeit. Ob der Vergleich mit diesem Ergebnis notwendig ist, bleibt eine Frage des persönlichen Ermessens.

¹⁸ Dieser mediale Übergang bezieht aber das Stück insofern nicht ein, als dort die Opern nicht aufgeführt werden, also findet der Übergang von anderen, vom Stück unabhängigen, möglicherweise direkt für den Film geschaffenen Inszenierungen statt.

„Amadeus“ – das Überschreiten der Mediengrenzen

Quellen

Peter Shaffer, „Amadeus – A Play by ~“, New York, 1981

„Amadeus“, Regie: Milos Forman, 1984, DVD-Ausgabe, englische Tonspur

James Monaco, „Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia“, Reinbek/Hamburg, 1995

Ludwig Moos (Hrsg.), „Making of... Wie ein Film entsteht“, 2 Bände, Band 1 „Idee, Produktion, Drehbuch, Storyboard & Konzept, Regie, Kamera, Schauspieler, Kostüm & Design, Marketing, Kinos der Zukunft“, Band 2 „Set-Team, Effekte & Tricks, Maske, Stop Motion/Animation, Digitale Effekte, Schnitt, Ton & Musik, Synchronisation, Zukunft des Kinos“, Hamburg, 1996

Horst Zander, „Intertextualität und Medienwechsel“ in: „Intertextualität“, hrsg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen, 1985, S. 178ff.

David Lodge, „Buch, Bühne, Bildschirm: Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen“ in: „Intermedialität“, hrsg. von Jörg Helbig, Berlin, 1998, S. 68ff.

Sergej Eisenstein, „Die Montage der Attraktionen“ (1923) in: „Texte zur Poetik des Films“, hrsg. von Rudolf Denk, Stuttgart 1978, S. 33ff.

Florian Kraus, „Amadeus“, 2000, unter: <http://www.hausarbeiten.de/archiv/anglistik/angl-o-shaffer.shtml>

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
2	MEHR ALS NUR THEATER?	2
2.1	DAS ÜBERWINDEN DER BÜHNENGRENZEN	2
2.1.1	Die Light Box	2
2.1.2	Ausstattung und Kostüme	3
2.1.3	Das Licht	4
2.2	DAS ÜBERSCHREITEN DER ZEITGRENZEN	5
2.2.1	Die Rückblende	5
2.2.2	Das Einfrieren	6
2.2.3	Zeitangaben in Narration	7
2.3	DER UNKÖRPERLICHE MITSPIELER	7
3	OPULENTES ZELLULOID-THEATER	8
3.1	DIE KAMERA	9
3.2	DIE MONTAGE	10
3.3	DIE MUSIK	11
4	DER FILM – NUR EIN THEATERSTÜCK AUF ZELLULOID?	12
4.1	DER RAUM IN DEN GRENZEN DER LEINWAND	12
4.2	DIE ZEIT IN DER RÜCKBLENDENLOGIK	13
4.3	DIE BÜHNE IM GEIST	13
4.3.1	Monologe und Dialoge	13
4.3.2	Ausstattung und Kostüme	14
4.3.3	Aufführungen	14
5	REALISMUS AUS KÜNSTLICHKEIT	15