

DIE FREIHEIT DER MUSIK

George Gershwins Oper *Porgy and Bess* im Tourneefilm *Porgy & Me*

Die amerikanische Oper *Porgy and Bess* wurde in den dreißiger Jahren von George Gershwin komponiert und 1935 in New York City uraufgeführt. Sie war eine der ersten und erfolgreichsten Broadway-Opern, die von einem vollständig afroamerikanischen Ensemble in Szene gesetzt wurde. Angesiedelt in einer fiktiven schwarzen Community von Charleston, South Carolina, thematisierte sie neben der Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Porgy und Bess Konflikte um Armut und Drogen, wurde aber trotz – oder, wie Kritiker behaupten, gerade wegen – dieser Milieuelemente zu einem höchst einflussreichen Musiktheaterstück. Der Film *Porgy & Me* von Susanna Boehm aus dem Jahr 2009 begleitet das New York Harlem Theatre bei seiner Europatournee mit der Gershwin-Oper. Er problematisiert, wie auch siebzig Jahre nach ihrer Uraufführung das Auftreten in der Oper bei den afroamerikanischen Darstellern eine Dynamik von stereotyper Zuschreibung und authentischer Selbstentfaltung freisetzt.

Im Folgenden skizziere ich zunächst die Hinwendung des Dokumentarfilms zum (Musik-)Theater seit den sechziger Jahren und widme mich anschließend zwei zentralen Aspekten des Films von Susanna Boehm: der Verschmelzung von Leben und Bühne sowie der impliziten These, dass die Leidenswege der afroamerikanischen Darsteller den Vorwurf konterkarieren, die Oper sei stereotyp und rassistisch. Beide Aspekte des ästhetisch durchkomponierten Films tragen zu einer spezifischen Wahrnehmung von afroamerikanischer Erfahrung und *blackness* bei: Die leidvollen und entbehrungsreichen afroamerikanischen Lebenswege verdeutlichen die besondere Leistung jener Darstellerinnen und Darsteller, die es ‚geschafft‘ haben, in der Oper aufzutreten. Zugleich dienen sie dazu, den Wahrheitsanspruch der dokumentarischen Form zu legitimieren, die über das Transitorische und Künstliche der Theaterbühne hinausweist. Damit setzt der Film die Rezeptionsgeschichte von Gershwins Oper fort, die zur Emanzipation afroamerikanischer Künstler auf der Opernbühne beitrug, aber unweigerlich auch zu Reflexionen über Rassismus und Ungerechtigkeit führte. Und er thematisiert das Spannungsverhältnis zwischen der performativen (Selbst-)Präsentation auf der Bühne und ihrer Repräsentation im Dokumentarfilm, zwischen der Flüchtigkeit einer Rolle und der prägenden Kraft einer Lebenswelt.

Vorbemerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Theater und Performativität

Seit den Anfängen der Kinogeschichte war das Theater im *Spielfilm* präsent: zunächst als Inhalt des neuen Mediums, bald auch als thematischer und formaler Impulsgeber und schließlich als Konkurrent um das urbane Publikum. Setzt man die Emergenz des Dokumentarischen, wie es meist geschieht, in den zwanziger Jahren an, stellt sich das Verhältnis von Theater und *Dokumentarfilm* hingegen grundsätzlich anders dar.¹ Hier, im Dokumentarfilm, wurde das Theater, oder allgemeiner: die theaterspezifische Performativität, erst in den fünfziger Jahren thematisch. Diese *Ver spätung* hatte – anders als im Fall des Spielfilms – weniger mit der Konkurrenz zwischen Theater und Dokumentarfilm zu tun, deren grundsätzliche ästhetische und soziokulturelle Differenz nicht in Frage stand, sondern sie ging, wie skizzenartig an drei Aspekten des nordamerikanischen Beispiels gezeigt werden soll, auf die Verschiebungen des Medienensembles in den fünfziger Jahren zurück.

Erstens änderten sich mit den neuen Synchrononverfahren, die sich in den späten fünfziger Jahren etablierten und zusammen mit dem 16-Millimeter-Format bald zum Standard wurden, die dokumentarischen Produktionsbedingungen grundsätzlich. Die Dokumentaristen des Direct Cinema, Free Cinema oder Cinéma Vérité gewannen eine neue körperliche Bewegungsfreiheit und Mobilität, die ihnen bislang unerschlossene Themen eröffnete. Schlagworte wie das der *living camera* verdeutlichen, dass vor allem der Verzicht auf die Arbeit mit Stativen als Befreiung empfunden wurde.² Die Kamera konnte beweglicher eingesetzt werden und wurde – ganz im Sinn Marshall McLuhans³ – zu einer anthropomorphisierten *Extension* des Körpers, zu einem sensiblen Instrument der Erkundung und Aufzeichnung des Alltags. Entscheidend für die Beschäftigung mit dem Theater war jedoch: Mit diesen neuen technischen Mitteln konnte flexibler und kreativer auch das flüchtige Geschehen auf einer Bühne aufgenommen werden, sei es in Theater und Oper oder in einem Jazz-Club wie in Richard Leacocks *Jazz Dance* von 1954. Kurz, die neue Mobilität sowie der Synchronon weckten im Dokumentarfilm das Interesse am Flüchtigen, Beweglichen und Performativen eines Bühnengeschehens.

Zweitens etablierte sich in den fünfziger Jahren das Fernsehen als neues Massen- und Leitmedium. Die älteren Künste der visuellen Kultur wie Fotografie und Film reflektierten sein Aufkommen – in Robert Franks Fotoband *The Americans* von 1958 finden sich beispielsweise zahlreiche Verweise auf Fernsehgeräte und ihre bildgebende Kraft –, reagierten aber höchst unterschiedlich auf die Transformationen des Medienensembles. So intensivierten sie – etwa mit neuen Bildformaten oder Farbverfahren – die

ästhetische Differenz zwischen den alten Medien und dem Fernsehen, oder sie unterzogen Letzteres einer kritischen Betrachtung, die seinen Illusionscharakter betonte. In diesem Sinn wurde mit dem Aufkommen des Fernsehens der *Blick hinter die Kulissen* zu einem festen Genre, das den Kontrast zwischen medialer Repräsentation und ihrer technischen, institutionellen oder ideologischen Bedingtheit zur Diskussion stellte. Auch und vor allem der unabhängige Dokumentarfilm wählte häufig diese Perspektive. Sein Interesse an der Inszenierung auf der Bühne und den Prozessen im Backstage-Bereich führte unweigerlich zu einer grundsätzlichen Reflexion über ästhetische Konventionen und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit, die nicht nur das Fernsehen betraf.⁴

Unterschiedliche theateranaloge Situationen mit Spielfiguren und Publikum wurden ab den fünfziger Jahren in diese Reflexion einbezogen: Theaterstück, Oper, klassisches Konzert, Tanz, aber auch die politische Rede oder der Auftritt von Rock- und Popbands – als Beispiele seien hier nur cursorisch genannt Richard Leacock *Bernstein in Israel* (1958) über eine Tournee von Leonard Bernstein, Drew Associates *Primary* (1960) mit Auftritten von John F. Kennedy und Hubert Humphrey, Drew Associates *Jane* (1962) über das Broadway-Debüt von Jane Fonda, Albert und David Maysles *What's Happening! The Beatles in the USA* (1964), D. A. Pennebaker *Don't Look Back* (1967) über eine Englandtournee von Bob Dylan oder Michael Wadleigh *Woodstock* (1970) über das legendäre Rockfestival. Gemeinsam war diesen Filmen das Interesse an Aufführungen im öffentlichen Raum, am Rollenspiel zwischen Privatperson und Bühnenpersona sowie ihr Spiel mit den Möglichkeiten des Dokumentarfilms, zwischen den verschiedenen Bereichen der Bühne – den Ebenen von Backstage und *frontstage* – zu changieren.

Beide Entwicklungen – die Dynamisierung und die größere Beweglichkeit im Dokumentarfilm sowie der Einzug von Fernsehgeräten in die Innenräume von Häusern und Wohnungen – definierten schließlich den öffentlichen Raum in den fünfziger Jahren grundlegend neu. Die Betrachtung gesellschaftlicher Interaktion als bühnenähnliches Szenario oder die Vorstellung des allgegenwärtigen Rollenspiels wurde beispielsweise bei Soziologen wie Erving Goffman zur Theorie des symbolischen Interaktionismus entwickelt. Hier erschien die Differenz des Verhaltens in den Bereichen der Vorder- und Hinterbühne, die Goffman für alle Situationen des sozialen Lebens postulierte, als strategische Notwendigkeit. Das *performative Subjekt* verfügte in dieser Theorie nicht mehr über eine fest umrissene Identität; es passte sich vielmehr den Erwartungen, Konventionen und Rollenvorgaben der jeweiligen Situation an (vgl. Goffman). Auch dieses Konzept einer modernen und flexibilisierten Identitätskonstruktion

erklärt das steigende Interesse an öffentlichen, aber auch an privaten Formen der Inszenierung und Bühnenaffinität.

Die neue Reflexivität, die dem Dokumentarfilm durch diese Hinwendung zum Performativen eröffnet wurde, kann dabei zwei grundsätzliche Ausrichtungen aufweisen. Sie kann zum einen kritisch gewendet werden, indem sie den performativen Charakter der Inszenierung auch auf das Dokumentarische selbst bezieht. Dann erscheint der Dokumentarfilm – im Sinn des „reflexiven Modus“ bei Bill Nichols⁵ – als eine konventionsgebundene und zeichenhafte Konstruktion von Wirklichkeit, die sich nicht substantiell von der dargestellten Theaterinszenierung unterscheidet. Zum anderen kann der Zusammenprall von dokumentarischem Interesse und Theatersituation aber auch gegenläufige Implikationen haben. Im Blick hinter die Kulisse, der das Bühnengeschehen als etwas Gemachtes und Künstliches entlarvt, oder im Bemühen, das Transitorische und Ephemere von performativen Akten auf filmischem Weg *festzuhalten*, wird mitunter auch die Möglichkeit gesehen, das besondere Authentizitätsversprechen der dokumentarischen Gattung als ontologische Differenz herauszustellen.⁶

Die Hinwendung zum Theater kann, mit anderen Worten, die Theatralität und Rhetorizität der dokumentarischen Form hervorheben, oder sie kann die Spannung zwischen Leben und Spiel, zwischen inszenierter Wirklichkeit und authentischem Sein zur Aufwertung des dokumentarischen Referentialitätsanspruchs einsetzen. In diesem zweiten Fall soll der Dokumentarfilm nach dem Verständnis der Filmemacher einen unmittelbaren und unverstellten Zugang zu jenen Figuren ermöglichen, die nicht nur Spielfiguren sind, sondern eben auch – oder primär – historische Akteure.

***Porgy & Me*: Produktionshintergrund und historischer Bezug**

Porgy & Me von Susanna Boehm hatte im Jahr 2009 seine Premiere und wurde von Boomtownmedia produziert sowie vertrieben – jener Berliner Firma, die mit *Rhythm Is It!* (Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch) im Jahr 2004 einen ausgesprochen erfolgreichen Musik-, Tanz- und Probenfilm in die Kinos brachte und sich seither auf dieses dokumentarische Subgenre spezialisiert hat. Die Regisseurin Susanna Boehm ist hauptberuflich als Bühnenbildnerin für Theater und Oper tätig, *Porgy & Me* ist ihr Debütfilm. Seine Entstehung ging auf ihre Arbeit an einem Bühnenbild für die Oper *Porgy and Bess* zurück, die Boehm in Kontakt mit der afroamerikanischen Theatergruppe des New York Harlem Theatre brachte.⁷

In der Folgezeit begleitete sie das Harlem Theatre auf seiner Europatournee und konzentrierte ihren Film anschließend auf drei Schwerpunkte: Szenen des Tournecalltags wechseln mit Interviews der Darsteller sowie

mit Ausschnitten von George Gershwins Oper *Porgy and Bess*. Die Interviews mit den afroamerikanischen Sängern und Sängerinnen thematisieren deren besonderes Verhältnis zur Musik sowie deren Biografie. Viele Mitglieder des Ensembles mussten schwierige familiäre Verhältnisse überwinden, um ihren Traum von einer Opernkarriere zu verwirklichen. Auch das weiß-amerikanische Umfeld traut ihnen diese musikalischen Ambitionen oftmals nicht zu oder versucht, sie im Zuge der offiziell zwar aufgehobenen, aber kulturell noch immer wirksamen Rassentrennung aktiv zu blockieren.

Damit greifen die Interviews innerhalb des Films Diskussionen auf, die auch die Oper *Porgy and Bess* seit ihrer Uraufführung im Jahr 1935 begleiten. Zwar ist sie eine der ersten amerikanischen Opern, die fast ausschließlich mit afroamerikanischen Interpreten besetzt wird, aber geschrieben hat sie der jüdische Komponist George Gershwin nach einer literarischen Vorlage des weißen Südstaatenautors DuBose Heyward aus den zwanziger Jahren. (George Gershwins Bruder Ira Gershwin zeichnet zusammen mit Heyward für das Libretto verantwortlich.) Von Anbeginn provoziert die Oper die Frage, wie *authentisch* das dort entworfene Bild der Black Community aus der Catfish Row in Charleston, South Carolina sein kann. Denn *Porgy and Bess* erzählt die Geschichte der Liebe des körperlich versehrten Bettlers Porgy zu Bess – Bess wiederum ist zerrissen zwischen der aufrichtigen Zuwendung von Porgy und der sexuellen Attraktivität des Hafenarbeiters Crown sowie den Verlockungen des Kokain-Händlers Sportin' Life. Glücksspiel, Gewalt, Drogen, Mord, Prostitution – viele Elemente, die ein eher negatives Bild der afroamerikanischen Lebenswelt zeigen, machen die Frage nach dem aufrichtig-bemühten oder stereotyp-rassistischen Charakter der Oper zu einem bis heute währenden Politikum.

Zu Beginn ihrer Rezeption war eine zentrale Frage der *Porgy-Debatte* die, ob *Porgy and Bess* „[a] folk opera? a musical comedy? a jazz drama? an operetta?“⁶ sei. Diese Frage wird mittlerweile als historisch abgeschlossen bezeichnet. Wie John Ardoin anmerkt, steht der Status des Werks als genuine Oper nicht mehr in Frage, auch wenn seine Wertschätzung als „iconic product of American culture“⁹ erst spät durch erfolgreiche, ungekürzte Inszenierungen in den achtziger Jahren erfolgte.¹⁰ Die Darstellung der afroamerikanischen Lebenswelt stellt sich hingegen nach wie vor als problematisch dar. Während in den zwanziger und dreißiger Jahren der Versuch, eine Oper ausschließlich im – allerdings klischiert gezeichneten – afroamerikanischen Milieu anzusiedeln, grundsätzlich lobenswert erschien, wurde dies mit dem wachsenden Bürgerrechtsbewusstsein problematischer bewertet. In den sechziger Jahren attackierten verschiedene Kritiker die Oper als „prime example of white (and especially Jewish) exploitation of black cul-

ture“¹¹ und als den Versuch von George Gershwin, sich zwar sympathisierend mit dem Anliegen der afroamerikanischen Minderheit, aber auch auf deren Kosten als aufstrebender Komponist zu profilieren.¹² Mittlerweile scheint es unvermeidlich, dass die Bewertung der Oper zu der allgemeineren Frage nach den anhaltend rassistischen Verhältnissen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft führt, wie John Rockwell resümiert: „*Porgy* has been subsumed into the larger, more bitter argument about the inherent racism of white American society.“¹³

Die Verschmelzung von Alltag und Bühne in *Porgy & Me*

Susanna Boehms Film *Porgy & Me* lässt sich einer stilistischen Entwicklung des Dokumentarfilms zurechnen, die seit den achtziger Jahren eine Re-ästhetisierung dokumentarischer Gestaltungsmittel praktiziert (eines der prominentesten Beispiele hierfür ist *The Thin Blue Line* von Errol Morris aus dem Jahr 1988).¹⁴ Der Film setzt durchgängig eine rhythmisch-pulsierende Musik im Stil von Spielfilm-Komponisten wie Mark Isham (*Short Cuts*, *L.A. Crash*) oder Thomas Newman (*American Beauty*) ein und nutzt vereinzelt fiktionalisierende Formen der Montage. Auch die Operausschnitte wirken aus der Theatersituation herausgelöst; mit Einstellungswechseln und kausalen Schnittfolgen werden sie im Stil eines Spielfilms montiert. Die Interviews führt Boehm im Handlungsraum der Hotelzimmer und wählt dabei sehr durchdachte Formen der *Mise en scène*. Gerade die variablen, farbintensiven und durchkomponierten Bildräume offenbaren den Bühnenbildnerischen Hintergrund der Regisseurin. Der ästhetische Fluss des Films greift dabei die Dynamik von Reise und Innehalten, Bewegung und Reflexion auf und verfolgt, wie sich die biografischen Prägungen der afroamerikanischen Darsteller in ihre Rollen transformieren. Insgesamt erscheinen die Thesen zur afroamerikanischen Lebenswelt, die aus den Interviews mit den Ensemblemitgliedern hervorgehen, wichtiger als die Ausschnitte der Operaufführung. Zur Musik von *Porgy and Bess* oder der Inszenierung des Harlem Theatre wird wenig gesagt, zu den Proben gar nichts.

Die Interviews sind gekennzeichnet von einem behutsamen und liebevollen Umgang mit den Interviewten; nur die Antworten, nicht die Fragen sind zu hören. Armut, Drogenkonsum, Verbrechen, Milieuschädigungen sowie das problematische Verhältnis zur weißen Mehrheit sind biografische Prägungen, die sich in Gershwins Oper, aber auch in der Gruppe des Harlem Theatre selbst finden lassen. Sukzessive thematische Blöcke widmen sich den ersten Erfahrungen mit Musik, mit Religion, mit Gershwins Oper als Karrierestufe, der Trennung von der Familie während der Tournee, dem Verhältnis der Darsteller zu ihrer individuellen Vergangenheit, aber auch

zu der Geschichte der Black Community in den USA. Viele Mitglieder des Harlem Theatre haben ein doppeltes Bewusstsein (*double consciousness*) im Sinn einer berühmten Unterscheidung von W.E.B. DuBois: Vorurteile der weißen Mehrheit wurden von außen an sie herangetragen, aber sie existieren als internalisierte Minderwertigkeitsgefühle auch im Inneren der Black Community, die mit einer feindseligen Fremdwahrnehmung als amerikanisch *und* afroamerikanisch zu kämpfen hat. *Porgy and Bess* sei, wie der Porgy-Darsteller Terry Lee Cook ausführt, keine realistische Geschichte über die Wirklichkeit, aber sie fühle sich echt an. Viele Darsteller haben das *Porgy and Bess*-Milieu der Armut, der Diskriminierung und der fehlenden Bildungschancen selbst erlebt und füllen ihre Rollen mit realen Vorbildern aus. Der Vater des Sängers Jermaine Smith (Sportin' Life) saß lange im Gefängnis; andere Darsteller haben eine Kindheit hinter sich, in der Gewalt und Verwahrlosung vorherrschten. Obwohl die Mitglieder diskutieren, dass ein Engagement in *Porgy and Bess* der Karriere durch *type-casting* schaden könne, sehen sie den Zusammenhalt innerhalb des Harlem Theatre primär positiv als Gemeinschaft oder als Familienersatz und damit teilweise auch als Kompensation biografischer Defizite.

Die Spannung zwischen Rolle und Lebenswelt, Bühne und Alltag, die durch diese Kontrastierungen entsteht, wird in *Porgy & Me* durch ihre gegenseitige, ästhetisch vermittelte Durchdringung ausgedrückt und partiell auch aufgelöst. Der Film praktiziert zum einen die bühnenartige Inszenierung des Alltags, zum anderen insistiert er darauf, dass die Gestaltung der Bühnenrolle ihren Kern oft in einer authentischen Lebenserfahrung hat. Anders ausgedrückt: Die Kompositionsprinzipien, mit denen der Tournealltag in Szene gesetzt wird, gleichen die Räume abseits der Bühne dem Raum der Bühne an. Es überwiegen Einstellungen, die eine strenge Einteilung des Bildraums vornehmen und ihn zumeist in der Horizontalen mit einer prägnanten Schichtung versehen. Dies gilt für den anfänglichen Blick von der Bühne in den Zuschauerraum, der den Bühnenvordergrund, die Stuhlreihen und die Vorhangmechanik zu einer horizontalen Dreiteilung werden lässt. Aber es gilt auch für alltägliche Anlässe, die durch eine ähnliche *Mise en scène* gerahmt und bühnenartig präsentiert werden.

Emanzipationsbemühungen und das Dilemma der Opferrolle

Es gehört demnach zum Programm dieses Films, die ästhetische Struktur der Theatersituation im Alltag zu entdecken oder zu erschaffen und auf diese Weise die enge Beziehung von Rollen und Darstellern zu betonen. Dabei folgt die Ästhetisierung des Tournee-Alltags jedoch nicht einem repräsentationskritischen Impuls – einem Impuls, der einer Dokumentarästhetik ihre stilistischen Codes entgegenhalten würde, um auf die Kon-



Porgy & Me: theatrale Mise en scène

ventionen ihrer Wirklichkeitskonstruktion zu verweisen. Im Gegenteil: *Porgy & Me* arbeitet mit einem emphatischen Begriff der Authentizität, der sich aus der Realität der afroamerikanischen Lebens- und Leidenserfahrungen ableitet. Die Verschachtelung der Auftritte auf und abseits der Bühne impliziert, dass es dieser Erfahrung bedarf, um die Figuren der Oper auf der Bühne *wahrhaftig* spielen zu können, und dass diese Figuren demnach nicht stereotyp oder rassistisch sein können, da sie aus einem authentischen Erfahrungsschatz entwickelt worden sind. Ein zentrales Argument des Films lautet somit: Das Spiel auf der Bühne ist durch echte Lebenserfahrungen legitimiert, sodass die Oper trotz ihrer Konventionalität immer noch auf die schwarze Lebenswelt rückbezogen werden kann. Die afroamerikanischen Sänger und Sängerinnen versehen sie mit der Authentizität ihrer Lebensgeschichten und konterkarieren damit den Vorwurf, nur eine stereotype Verzerrung der afroamerikanischen Community zu sein.

Die Hinwendung zur Bühnenhaftigkeit und Performativität wird in *Porgy & Me* demnach *nicht* zu einer Reflexion oder Infragestellung der dokumentarischen Form eingesetzt. Vielmehr soll sie den emanzipatorischen, auf einer authentischen Leidenserfahrung basierenden Geltungsanspruch der afroamerikanischen Filmsubjekte gerade untermauern. Der Film von Susanna Boehm unterstützt damit das Begehren der Filmsubjekte, sich qua Musik zu emanzipieren. Er erweist sich dabei jedoch streckenweise als typischer und stereotypisierender Blick der europäischen bzw. weiß-amerikanischen Bevölkerung auf Afroamerikaner. Da diese unbestreitbar von der Erfahrung eines echten historischen, aber auch eines gegenwärtigen, biografisch motivierten Leidens geprägt sind, müssen sie mit Empathie be-

trachtet werden. Gleichzeitig können sie durch ihren Kampf und Glauben an sich selbst für die weißen Betrachter zu einer Inspirationsquelle werden: Sie vermitteln den Glauben an eine andere, bessere Zukunft und an die unermüdliche Arbeit, neue Ziele anzustreben und diese schließlich auch zu erreichen. Afroamerikaner sind Überlebenskünstler, wie es ein Darsteller ausdrückt, und diese Qualität soll das weiße Publikum ebenso einnehmen wie anstecken.

Das Plädoyer von Susanna Boehm für die Emanzipation der afroamerikanischen Künstler und damit auch für ihre Wahrnehmung als gleichberechtigte Menschen teilt demnach den Impuls von Gershwin und Heyward, setzt aber voraus, dass die besondere Authentizität der afroamerikanischen Erfahrung primär aus einer Leidensgeschichte und einem fortdauernden Opferstatus hervorgeht. Damit führt der Film in gewisser Weise die grundsätzliche Aporie der Opernrezeption fort. Denn um die tradierten Stereotype der *Minderwertigkeit* zu überwinden, müssen diese partiell auch fortgeschrieben werden, da sie nur dann für das Emanzipationsargument Überzeugungskraft zu gewinnen scheinen. Für das weiße Publikum, das *Porgy & Me* direkt anspricht, kann die Normalität und Gleichheit der Afroamerikaner daher paradoxerweise erst durch die *wesenhafte* Differenz ihrer spezifischen Leidenserfahrung – ihre Unterdrückung – glaubhaft und überzeugend gemacht werden.

In *Porgy & Me* dient die Begegnung von Dokumentarfilm und Oper demnach nicht primär einer Destabilisierung des dokumentarischen Repräsentationsanspruchs. Vielmehr trägt sie im Gegenteil dazu bei, die Aufführung der als stereotyp kritisierten Oper *Porgy and Bess* durch die Lebenswege der afroamerikanischen Interpreten als authentisch zu legitimieren. Letztlich unterstützt der Film damit die Emanzipationsbemühungen seiner Filmsubjekte, ohne sie jedoch aus dem Dilemma eines stereotypen Wahrnehmungsmusters herauslösen zu können. Wie Richard Dyer anmerkt, ist es eine weit verbreitete Vorstellung der weißen Zuschauer, dass Afroamerikaner mehr „Leben“ besitzen als sie selbst – „black people have in some sense more *life* than whites“.¹⁵ Auch wenn *Porgy & Me* zu einer egalitären Wahrnehmung beitragen will, ist der Film nicht ganz frei von dieser Vorstellung, die für das alltägliche Leben und die Bühne gleichermaßen zu gelten scheint.

Die Stimme und das Freiheitsmoment der Musik

Gegen Ende von *Porgy & Me* wird an einigen Bemerkungen des Porgy-Darstellers Terry Lee Cook deutlich, dass er und die Filmemacherin sich näher kennen. Tatsächlich sind sie zum Zeitpunkt des Films verheiratet



Porgy & Me: das Ensemble als Black Community

und haben ein gemeinsames Kind – ein Umstand, der den nicht unmittelbar nachvollziehbaren Filmtitel erst erklärt.¹⁶ Susanna Boehm hat diese Geschichte einer interkulturellen Paarbeziehung nicht erzählt. Stattdessen setzt ihr Film die scharfe Abgrenzung von weißer und schwarzer Gemeinschaft voraus, die sich noch immer – wie in der Geschichte von *Porgy and Bess* – antagonistisch gegenüberstehen und kaum Berührungspunkte haben. Mag darin auch eine gewisse Verklärung der solidarischen Black Community liegen, so gibt es sicherlich gute Gründe, an einer antagonistischen Grundkonstellation festzuhalten, die für die amerikanische Gesellschaft noch immer eine bestimmende Lebensrealität darstellt. Für *Porgy & Me* bedeutet es auf jeden Fall, dass die Dialektik zwischen privat-individueller Lebenserfahrung und öffentlicher Selbstdarstellung, zwischen authentischem Selbst und bühnenähnlichem Auftritt nicht im Rahmen eines autobiografischen Dokumentarfilms entfaltet wird, sondern ausschließlich im Blick auf und hinter die Opernbühne.

Für diese Perspektive, die den Film mit dem fulminanten Abschluss der Oper auf der Bühne enden lässt, zeigt sich zuletzt der besondere Reiz, den gerade das Musiktheater oder das Konzert für den Dokumentarfilm seit den sechziger Jahren haben. Denn obwohl mit den Elementen der Farbigkeit und Bildkomposition, mit bewegter Kamera und glamourösen Bühnenauftritten die Dimension des Visuellen zu dominieren scheint, liegt das besondere Authentizitätsversprechen gerade im auditiven Bereich der Stimme. Die Stimme nicht zu verlieren oder sie überhaupt erst zu gewinnen, sie gegen Widerstände als genuine *eigene Stimme* zu entwickeln und in eine größere Gruppe einzubringen, all diese Nuancen der Stimmbildung

werden nicht nur als Bestandteil der Emanzipationsbemühungen des Subjekts thematisch, sie gehören auch zum Kern der performativen Selbstpräsentation als Sänger oder Sängerin.¹⁷ Damit zeigt sich, dass ein besonderer Reiz des Verhältnisses von Dokumentarfilm und Bühnenauftritt hier gerade nicht in dem Blick hinter die Fassade auf die *Privatheit* des Subjekts liegt. Vielmehr erweist sich in *Porgy & Me* die stimmliche Darbietung der Musik im öffentlichen Raum, die Zwiesprache zwischen Solisten und Chor als zentrales Freiheitsmoment, in dem das Individuum sich gleichermaßen manifestieren und als Bestandteil der Gruppe konstituieren kann. Auch wenn die historische Einschätzung von George Gershwins *Porgy and Bess* ambivalent bleibt – „It’s not perfect, but it’s great“¹⁸ –, hat Gershwins Oper für diese Dialektik einen Raum geschaffen, den die Black Community kontinuierlich weiterentwickeln konnte und der sie zu einem zentralen, wengleich nicht unumstrittenen Bezugspunkt des afroamerikanischen Musiktheaters gemacht hat.

- 1 Zur Emergenz des Dokumentarfilms von kurzen Formen in der Anfangszeit des Kinos zu längeren Formaten in den zwanziger Jahren vgl. Barsam, Richard Meran: *Nonfiction Film: A Critical History*. Revised and expanded edition, Bloomington 1992. Kap. 2–4. Zum Begriff des Dokumentarfilms sowie zu wesentlichen theoretischen Positionen (u. a. dem Wahrheitsanspruch, dem dokumentarischen Vertrag oder den Repräsentationsmodi) vgl. die Darstellungen bei Beattie, Keith: *Documentary Screens: Non Fiction Film and Television*, Houndsmills/New York 2004, S. 10–25, Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis 2001, und Aufderheide, Patricia: *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York/Oxford 2007.
- 2 Zeitgenössische Beiträge zur Diskussion über die *living camera* und das *living cinema* kamen beispielsweise von Breitrose, Henry: „On the Search for the Real Nitty-Gritty: Problems & Possibilities in Cinéma Vérité“, in: *Film Quarterly* 17.4 (1964), S. 36–40, und Marcocelles, Louis/Rouzet-Albagli, Nicole: *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-making*, New York/Washington 1973.
- 3 McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*, London/New York 2009, S. 7.
- 4 Zur veränderten Wahrnehmung von Privatheit und Öffentlichkeit im Dokumentarfilm der sechziger Jahre vgl. Decker, Christof: *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*, Trier 1995, S. 160–265. Ein frühes Beispiel (in diesem Fall aus der Perspektive amüsiert-ironischer Distanz) für die Auseinandersetzung mit einer neuen Qualität der *invasion of privacy* ist Robert Leacock’s *Happy Mother’s Day* (1963) über die Geburt von Fünflingen in Aberdeen, South Dakota.
- 5 Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 125–130.
- 6 Zur Diskussion um einen performativen Modus des Dokumentarfilms vgl. Nichols, Bill: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, S. 92–106; Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 130–137; Beattie: *Documentary Screens*, S. 10–25, und Bruzzi, Stella: *New Documentary: A Critical Introduction*, London/New York 2000, S. 153–180.
- 7 Vgl. zum Produktionshintergrund Radio Press Kit.: *Porgy & Me. In der Welt von Gershwins „Porgy and Bess“*, Boomtownmedia, Piffel Medien. Arne Höhne Presse und Öffentlichkeit. URL: http://www.hoehnepresse.de/german/porgy_and_me/porgy_and_me.shtml#soundfiles; letzter Zugriff: 15. November 2012; Kurz, Joachim: „Mit Gershwins Klassiker auf Tour“, *Kino-Zeit.de* 2010, URL: <http://www.kino-zeit.de/dvd/porgy-me-dvd>, letzter Zugriff: 15. November 2012; Bylow, Christina: „Porgy & Me: Ein Film begleitet die Sänger des New York Harlem Theatre“, in: *Berliner Zeitung*. Feuilleton.

1. Februar 2010. Archiv, URL: <http://www.genios-presse.de/artikel,BEZE,20100201,-die-einzig-wahre-familie-porgy-me-e,110008354.html>, letzter Zugriff: 28. Januar 2011.
- 8 Ardoïn, John: „The Great ‚Porgy‘ Debate“. *Great Performances: Porgy and Bess – A Look at the Work*, in: *PBS Online*, URL: <http://www.pbs.org/wnet/gperf/porgy/html/work.html>, letzter Zugriff: 12. März 2012.
- 9 Rockwell, John: „Porgy and Bess“, in: Marcus, Greil; Sollors, Walter (Hrsg.): *A New Literary History of America*, Cambridge 2009, S. 703.
- 10 Vgl. Ardoïn: „The Great ‚Porgy‘ Debate“. Eine Neuinszenierung am Broadway in New York (Richard Rogers Theater) im Jahr 2011 hatte allerdings wieder eine scharfe Diskussion dieser Frage zur Folge. Als bekannt wurde, dass die Regisseurin Diane Paulus und die Autorin Suzan Lori Parks die Oper stark kürzen, einige Arien streichen und ein weniger pessimistisches Ende anhängen wollten (was in der Aufführung dann nicht geschah), gab es heftigen Widerspruch. Insbesondere der renommierte Komponist Stephen Sondheim argumentierte vehement gegen die geplante neue Version und plädierte dafür, dem Publikum die Oper in ihrer ganzen Länge zuzutrauen. Seine Einwände setzten bekannte Linien der Rezeptionsgeschichte fort. Bereits Gershwin hatte seine ursprünglich dreistündige Fassung für die Broadway-Premiere gekürzt. Erst die ungekürzten Aufführungen brachten die endgültige künstlerische Anerkennung, gleichwohl gab es immer wieder Versuche, eine komprimierte und kommerziell (vermeintlich) aussichtsreichere Fassung zu schaffen; vgl. zur Rezeptionsgeschichte Rockwell, John: „Porgy and Bess“, S. 700–705, und zur Inszenierung von 2011 Patrick Healy: „‚Porgy‘: No New Scene, Some Hard Feelings“, in: *The New York Times*. Theater. 14. November 2011, URL: http://theater.nytimes.com/2011/11/15/theater/the-gershwins-porgy-and-bess-is-less-changed-for-broadway.html?_r=0&adxn1=1&adxnlx=1353152556-LS0KGF/uhDyQf4tNpbYIA, letzter Zugriff: 15. November 2011, sowie Anthony Tommasini: „Shorter, Modern and Less Than Opera“, in: *The New York Times*. Theater. 13. Januar 2012. URL: <http://www.nytimes.com/2012/01/14/theater/did-the-gershwins-porgy-and-bess-meets-its-goal.html?ref=arts>, letzter Zugriff: 16. Januar 2012.
- 11 Rockwell: „Porgy and Bess“, S. 704.
- 12 Das ambivalente Verhältnis zwischen jüdischen Künstlern und der afroamerikanischen Minderheit in der amerikanischen Moderne untersucht: Michael Rogin: *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley/Los Angeles/London 1996; zur historischen Einschätzung der Vorlage *Porgy* (1925) von DuBose Heyward als Bestandteil der (weißen) Städteliteratur vgl. James M. Hutchisson: „Afterword“. *Porgy. DuBose Heyward*, Jackson 2001, S. 159–166.
- 13 Rockwell: „Porgy and Bess“, S. 704.
- 14 Den damit einhergehenden Wandel dokumentarischer Wahrheitsansprüche, der in *Porgy & Me* nicht in gleicher Weise wie bei Morris aufgegriffen wird, untersucht Linda Williams, „Mirrors Without Memories. Truth, History, and the New Documentary“, in: *Film Quarterly* 46.4 (1993), S. 9–21.
- 15 Dyer, Richard: „White“, in: *Screen* 29.4 (1988), S. 44–64; hier S. 55.
- 16 Vgl. Kurz: „Mit Gershwins Klassiker auf Tour“, Bylow: „Porgy & Me“. Ein Film“.
- 17 Die besondere Bedeutung der Stimm-Metaphorik für den Diskurs des Dokumentarfilms untersucht Bill Nichols in „The Voice of Documentary“, in: *Film Quarterly* 36.3 (1983), S. 17–30, und in der neueren Publikation *Introduction to Documentary*, S. 42–60.
- 18 Rockwell: „Porgy and Bess“, S. 705.

DIE ANDERE SZENE

Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm

Herausgegeben von Stefanie Diekmann

Theater der Zeit
Recherchen 91

Die andere Szene
Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm
Herausgegeben von Stefanie Diekmann

Recherchen 91

© 2014 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Im Podewil | Klosterstraße 68 | 10179 Berlin | Germany

www.theaterderzeit.de

Lektorat: Nicole Gronemeyer
Coverbild: Filmstills aus „Damen und Herren ab 65“ von Lilo Mangelsdorff (D 2003)
Basis-Film Verleih Berlin 2002
Grafik: Bild1Druck, Berlin
Printed in Germany

ISBN 978-3-943881-82-0