



Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung
Ausgabe 7: Musik bei Ken Russell

Oktober 2011

Impressum

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 Namensnennung zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung
ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2011.7

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Döhl, Frédéric (Berlin)
Riethmüller, Albrecht (Berlin)
Wulff, Hans Jürgen (Kiel)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
Christoph Henzel (Würzburg)
Linda Maria Koldau (Frankfurt)
Georg Maas (Halle)
Siegfried Oechsle (Kiel)
Albrecht Riethmüller (Berlin)
Fred Ritzel (Oldenburg)
Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)
Bernd Sponheuer (Kiel)
Jürg Stenzl (Salzburg)
Wolfgang Thiel (Potsdam)
Hans J. Wulff (Kiel)

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de

Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung
c/o Hans J. Wulff
Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum4

Vorwort der Herausgeber.....7

Artikel

Die Montage kultureller Einheiten des Wissens als poetologische Strategie in den Filmen
Ken Russells

Hans Jürgen Wulff (Kiel).....8

Der Musikeinsatz in POP GOES THE EASEL – ein früher Pop-Art-Film von Ken Russell.....28
Thomas Hecken (Siegen)

„Contains strong violence and sex“ – Ken Russells Gustav Mahler-Film (UK 1974)
Jens Malte Fischer (München).....34

LISZTOMANIA – Starkult um den Virtuosen
Peter Moormann (Berlin).....45

„Deaf, dumb and blind“ und die Befreiung im Geiste der Pop Art: TOMMY (1975)
Heinz-B. Heller (Marburg).....55

„Nessun dorma“ für Don Boyds ARIA (UK 1987)
Albrecht Riethmüller (Berlin).....65

Hentschel, Frank: Vom Orientalismus zur heimischen Folklore - Ken Russell's

THE LAIR OF THE WHITE WORM

Frank Hentschel (Gießen).....74

Intradiegetische Filmmusik in Ken Russells THE FALL OF THE LOUSE OF USHER

(Großbritannien 2002)

Julian Lucks (Kiel).....85

Musik bei Ken Russell- Vorwort der Herausgeber

Hrsg. von Frédéric Döhl (Berlin), Albrecht Riethmüller (Berlin) und Hans Jürgen Wulff (Kiel)

Die vorliegende Sonderausgabe der Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung versammelt Referate, die bei einer Tagung über das Thema am 27.–28. September 2010 an der Freien Universität Berlin vorgetragen wurden. Veranstalter war der Sonderforschungsbereich „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ in Verbindung mit dem Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Für die Unterstützung bei den redaktionellen Aufgaben gilt Franziska Kollinger, für die Bereitschaft, die Manuskripte zur Veröffentlichung bereitzustellen, den Autoren unser herzlicher Dank.

Die Montage kultureller Einheiten des Wissens als poetologische Strategie in den Filmen Ken Russells

Hans J. Wulff (Kiel)

Abstract

Das Faszinosum an LISZTOMANIA (1975), MAHLER (1975), GOTHIC (1986), LAIR OF THE WHITE WORM (1986) und diversen anderen Filmen Ken Russells ist die Methode der Erzählung, nicht so sehr ihr Inhalt. Die ganze Kulturgeschichte scheint das Material zu bilden, mit dem Russell seine Montage gestaltet, gleichgültig, ob es sich um Versatzstücke aus der Hoch- oder Trivialkultur bildet. Eine – allerdings höchst kontrollierte – Mélange kulturellen Wissens umzirkelt die Themen des Films, gibt ihnen Ausdruck und anschauliche Fülle. Dabei werden aber so heterogene Elemente der Kulturgeschichte aufeinander bezogen und miteinander amalgamiert, dass aus der Darstellungsmethode zugleich ein Distanzmoment entsteht, das den Zuschauer immer wieder auf die Darstellungsmittel selbst verweist. Der Film bezieht sich auf ein höchst kompliziertes intertextuelles Kräftefeld, aus dem Versatzstücke herausgebrochen und mit fremdem Material kombiniert werden - und installiert so einen assoziativen Raum, den zu begehen nur ein höchst gebildeter Zuschauer vermag (Hanke 1984, 293). Kitsch gerät neben Bombast, Heiterkeit neben Paranoia, religiöse Bildnerei neben die Bildwelten der Comic Strips. Nichts, das dieser Methode widerstehen könnte. Russell geht in vielem über die Collagen der klassischen Avantgarde hinaus, weil er die Materialbasis, auf die seine Montagen zurückgreifen, verbreitert und sich nicht scheut, die Regeln von Anstand und Takt zu verletzen. Die Ordnung des bürgerlichen Geschmacks gerät ins Durcheinander, und es mag die Amalgamierung von Kitsch, Bombast und Hochkunst, die Verbindung von religiösen, politischen und kunstgeschichtlichen Symboliken sein, die so heftige Abwehr provozierte und den Blick auf die ästhetischen Qualitäten der Werke so oft verstellte.

Russells Filme instrumentieren ein komplexes *semiotisches Spiel* mit dem Wissen des Zuschauers, das ist These und Ausgangspunkt der folgenden Überlegung. Nicht das Spiel macht Vergnügen, sondern das Spielen, auch das sollte eingangs schon festgehalten werden, weil Russells Filme nicht auf semantische Dichte des Werks ausgerichtet sind, sondern den Zuschauer an der Hand nehmen und ihn in ein Geflecht von Anspielungen und Doppeldeutigkeiten hineinführen, kollidierende Bezüge auf sicher geglaubtes Wissen anbieten und in einem rein erzählerischen Verfahren sich doch reflexiv auf fundamentale Objekte der kulturellen Realität ausrichten. Die Russellsche Methode ist am Ende diskursiv, über alle spektakulären

Werte hinaus. Die Tatsache, dass der Repräsentationsmodus von Szene zu Szene oft wechselt, verstärkt die Tendenz, die Szenen zu Elementen eines ästhetischen Diskurses umzuformen. Man muß die Illusionierung des Films immer wieder verlassen, einen Punkt außerhalb der Fiktion einnehmen, will man dem folgen, sonst würde man das Spiel nicht weiterspielen können.

So radikal wie kaum ein anderer Filmmacher der Zeit nach 1960 verlagert Russell das Zentrum seiner Filme in die Rezeption. Ohne das Wissen der Zuschauer, auf das er sich bezieht, würden seine Filme das Zentrum verlieren. Es scheint fast, dass er Filme als Happenings inszeniert, ihnen einen performativen Charakter zuweisend, der sie – darin gewissen Formen der Musik verwandt – nur im Vollzug tatsächlich erlebbar macht. Doch sei zunächst tiefer ausgeholt.

Russells ästhetisch-kabarettistischer Umgang mit kulturellem Wissen

Die These ist, dass Ken Russells Arbeiten einem solchen gleichermaßen ästhetischen wie politischen Programm verpflichtet ist, das weiter geht als Programmatiken eines „verfremdenden“ Umgangs mit den Tatsachen des Wissens, sondern das ein fast anarchistisches Anliegen der Aushöhlung der sicher geglaubten Bedeutungen betreibt, denen Russell aber eine Position entgegensetzt, die verschiedensten Erfahrungsmomente zusammenzutreiben und durch den oft so provozierenden Kontrast der Bedeutungen hindurch eine tiefere Realitätszuwendung „unter“ den Stereotypen des Wissens spürbar zu machen.

Wenn Wagner, das Rienzi-Skript unter dem Arm, am Beginn von LISZTOMANIA (1975) einen Matrosenanzug trägt, so ist dieser Aufzug nicht nur altersunangemessen – Matrosenanzüge trugen Kinder –, entbehrt jeder Anspielung auf verdeckte historisch-militaristische Bedeutungen, beachtet vielleicht die Koordination von Matrosenanzug und Geschlecht – es waren Jungen, die als Matrosen verkleidet wurden –, sondern ist auch in Anwendung an die kulturelle Wissenseinheit „Richard Wagner“ vollkommen unangemessen (zur kulturhistorischen Bedeutung des Matrosenanzugs vgl. Kuhn/Kreuz 1989). Auch die Inszenierung des Virtuosen-Künstlers Franz Liszt im gleichen Film in den Outfits eines Rockstars, umgeben mit Groupie-Frauen, angetan mit historisch-militärischen Kleidungsstücken, wie sie auch manche Rockbands der 1970er nutzten, dargestellt zudem noch durch Roger Daltrey, den Lead-Sänger der Rockband *The Who*, so entsteht eine Filmfigur, die zwar noch auf die Wissenseinheit „Franz Liszt“ qua Titel und Geschichte des Films referiert, die aber in allen Details gegen ihre konventionelle und erwartbare Ausstattung verstößt [5]. Der Liszt des Films ist eine *differentielle Einheit*, die Dinge kombiniert, die bis dahin unvereinbar waren, ja, die sogar gegen eine solche Kombinatorik von Versatzstücken geschützt war.

Musikalisch wird der später sowohl narrativ wie ideologisch so wichtige Konflikt zwischen Liszt und Wagner schon hier angelegt, wenn Stücke der Rienzi-Musik in Liszts Konzert immer wieder in den

volkstümlichen *Flohwalzer* mutiert, zum großen Ärger Wagners, der schließlich den Saal unter Protest verläßt. Dass hier musikalisch Hoch- und Populärkultur gegeneinander getrieben werden, dass Liszt gegen die Immunisierung der Kunstmusik gegen Variation und Bearbeitung und damit gegen ein Urheberschutzprinzip der Geniekunst des 19. Jahrhunderts verstößt, erweitert die Menge der aus Differenz entstehenden Denk-Anlässe ins Akustische hinein.

Es sind die unterschiedlichsten Bezüge, die Russell nutzt, um den Eindruck des Differentiellen herzustellen. Immer geht es um Bilder der Gegenstände, nicht um diese selbst. Wenn Gustav Mahler (in dem Film MAHLER, 1975) aus dem Fenster des Zuges sieht und auf dem Bahnsteig die ermattete Figur des Achenbach auf einer Bank sieht, Tadzio in seiner Nähe, lasziv und gelangweilt-verführerisch um einen Pfeiler sich räkellnd, so verweist das Bild nicht nur auf den Film MORTE A VENEZIA von Luchino Visconti (1971), sondern auch auf die Novelle *Tod in Venedig* von Thomas Mann (1912) und die darin entfaltenen Décadence-Vorstellungen des Künstlers, ruft die Umwandlung des Schriftstellers bei Mann in den Komponisten bei Visconti, die schon bei Mann angelegten Hinweise auf die historische Figur Mahlers (und natürlich auf den Mahler in Russells Film, der just in der Zeit stirbt, in der Manns Novelle geschrieben wurde und in der Viscontis Film spielt). Sowohl der Achenbach wie auch die Tadzio-Figur in Russells Szene sind weniger perfekt als bei Visconti, als handele es sich um eine „Dritte-Wahl-Reinszenierung“ (eine ähnliche Szene gibt es übrigens in Viscontis Film nicht). Es ist die Figur des dandyhaften Beau, die Achenbach in Viscontis Film annimmt, bevor er stirbt, und auch in Russells Film mag man dieses als Ankündigung des nahen Todes lesen.

Das so winzige Beispiel mag belegen, wie komplex „differentielle Einheiten“ sein können und wie sehr sie darauf angewiesen sind, durch den Zuschauer „ausgearbeitet“ zu werden. Es sind keine festen oder diffusen „Bedeutungen“, um die es geht, sondern es sind „Horizonte von Bedeutung“, die erschlossen werden müssen. Die Szene mag aber auch belegen, wie wenig es Russell um den historischen Mahler gegangen ist (bei aller Genauigkeit, mit der auf Daten und Episoden der realen Mahler-Biographie Bezug genommen wird), sondern vielmehr um Bilder Mahlers, um einen Mahler, der dem kulturellen Wissen zugehört, nicht der Musikgeschichte. MAHLER ist – ebenso wenig wie die anderen Komponistenfilme – ein Biopic, sondern eine bunte, oft revueartig ausgearbeitete Burleske um „unseren Mahler“. Das Interesse des Films ist nicht Informationsvermittlung, ist auch wohl nur in zweiter Linie das Vertrautmachen mit Mahlers Musik, sondern vielmehr die lustvolle Destruktion jenes Mahler, der zu den Künstler-Heroen der Hochkultur angehoben wurde. Interessanterweise zeigt gerade MAHLER, dass schon der Komponist Gustav Mahler mit Techniken einer respektlosen Collage verschiedenster musikalischer Materialien gearbeitet hat. Ich werde darauf zurückkommen, weil gerade dieser Film Kompositionsprinzipien der Musik seines Helden filmkompositorisch adaptiert.

Differentielle Einheit – Einheit als Aufgabe der Textverarbeitung

Es dürfte deutlich geworden sein, dass ich hier die semantischen Qualitäten der Arbeit mit differentiellen Einheiten nicht auf die Zuordnung von Bedeutungen zu Zeichen fundiere, sondern sie als mehr oder weniger feststehende Produkte eines komplexen Zeichenverarbeitungsprozesses ansehe, der eine ganze Reihe unterschiedlicher Schichten umfaßt. Primitive und komplexe Momente stehen nebeneinander, letztere bauen auf ersteren auf. Neben der Identifizierung von Objekten des Prozesses (Wahrnehmung und Gestalterkennung) sowie ihrer Zuordnung zu prototypischen Formen (resp. der Herstellung einer Type-Token-Beziehung) gerät das Erkannte zum Gegenstand der eigentlichen Zeichenverarbeitung. Im Falle indirekter Bedeutungsbeziehungen wie im Falle der Metapher ist das Verfahren der „konzeptuellen Überlagerung“ (*conceptual blending*) in der kognitiven Poetik als Projektion von Erfahrungsinhalten aus dem ersten Bereich (dem Ursprungsbereich, *source domain*, *base domain*) in den zweiten (Zielbereich, *target domain*) beschrieben worden (Steen 1994, 11ff); die „konzeptuelle Metapher“, in der z.B. literarisch das Bild des Stroms mit dem menschlichen Bewusstsein verbunden wird, wird als Anzeichen der menschlichen Fähigkeit genommen, „Analogien zwischen zwei ontologisch divergenten Phänomenbereichen zu bilden und diese unter ein allgemeines Schema zu bringen“ (Ernst 2008, 248).

In LISZTOMANIA findet sich eine an Chaplins GOLDRUSH (USA 1925) gemahnende Slapstick-Szene, die das so junge Liebesglück der Beziehung Liszts zu Marie d'Agoult (gespielt von Fiona Lewis) zeigt und in der zum ersten Mal der „Liebestraum“ verwendet wird. Hier scheint ein *blending* zweier Szenarien vorzuliegen – die im Biopic Liszts so wichtige narrative Phase seiner Beziehung zu Marie und die der Chaplinschen Stilistik entstammende süßlich-übertreibende Eheszene, die – in konsequenter Totalbeleuchtung und kitschigen Farben – z.B. Marie zeigt, wie sie Puppenherzen wäscht und mit trippelnden Schritten zum Trocknen aufhängt oder Puppenbabies zur Welt bringt. Liszt ist in die stereotype Chaplin-Kleidung gehüllt, trägt sogar den Chaplin-Bart. Doch es geschieht viel mehr als nur ein Überlagerung zweier Repräsentationsstile des Kinos [10]. So isoliert die Szene zu sein scheint, zeigt sie schon das Prinzip der Amalgamierung von Filmfiguren mit Ikonographien ganz anderer Figuren; Wagner wird später als *mad scientist* oder als Vampir, am Ende als Mélange von Hitler [6] und einem Rockbassisten erscheinen. Der repräsentationale Rahmen des biographischen Liszt-Films wird spätestens an dieser Stelle aufgegeben; die Figuren erscheinen in der Maske anderer, generisch-stereotyper Figuren und beziehen deren jeweils besondere Assoziationshorizonte in die Figuren des Liszt-Films ein.

In Szenen wie der genannten passiert mehr als nur eine Überlagerung der Figur der Handlung mit den Insignien anderer Figuren. Das Blending-Modell ist schon aus dem Grunde zur Analyse der Russelschen Verfahren des Erzählens wenig ertragreich, geht es ihm doch offensichtlich nicht um die Hervorbringung metaphorischer Beziehungen, sondern um die Herstellung von *Differenzerlebnissen*. Das, was man sieht, ist in einer Art zusammengesetzt, die sich gegen eine schnelle synthetisierende Lektüre sperrt. Es enthält

Widersprüche, die gelöst werden wollen, weil sich sonst eine Einheit des Sinns – immerhin das wichtigste intentionale Ziel der Lektüre – nicht einstellen könnte. Man muß „über den Text hinausgehen“, wenn man die impliziten Kontraste, Unvereinbarkeiten und Paradoxien aufzulösen sucht. Rezeption geht so über bare Informationsaufnahme weit hinaus, sie wird zur Informationsverarbeitung. Das, was am Ende rezeptives Vergnügen (*receptive pleasure*) macht, ist vielleicht sogar weniger das, was man sieht, als das, was man anstellt, um das Gesehene tatsächlich aneignen zu können.

Darum auch ist das Ziel der Rezeption nicht die Generierung neuer Bedeutungen, das Ausloten der Möglichkeiten etwa, wie man eine Metapher erneut anwenden könnte, sondern die Tätigkeit der Rezeption selbst. Es geht um die Aktivierung von Bedeutungshorizonten, um die Analyse der Widersprüche, die das Material aufdrängt, um deren Durchdringung und Reflexion. Am Ende geht es nicht um neue Bedeutungen (und wohl auch nicht um die Liquidierung von Wissen), sondern um *die Aktivierung und Beunruhigung von Wissen im Prozeß der Rezeption*. Darum auch sind die Prozesse der Aneignung selbstgenügsam, sie sind nicht darauf ausgerichtet, einen Film oder eine Figur vollständig zu verstehen. Russell-Filme lassen sich nur schwer oder gar nicht zusammenfassen, weil die narrative Substanz, die essentialisiert werden könnte, eigentlich sekundär ist. Wenn man so will, instrumentieren Russell-Filme ein *Rezeptionsformat der Musik*, das dominant prozeß- und nicht ergebnisorientiert ist, nur dass es hier nicht oder nicht nur um musikalische Textmaterien geht, auf die sich die Rezeption richtet, sondern semantisches Material.

Die wenigen oben gegebenen Beispiele mögen belegen, dass die Verfahren der Bedeutungsgenerierung, mit denen Russell arbeitet, sehr viel komplexer sind als dass sie nur Analogien erzeugten. Vielmehr verlagert sich deren Zentrum auf die Seite der Rezipienten: Russells Filme betreiben die Induzierung komplexer Schlußfolgerungsprozesse, um die Stimulation von Interpretationen in einem umfassenden Sinne. Man mag dem die Hermetik exegetischen Vorgehens vorhalten, die Bindung an eine eng umgrenzte Interpretationsgemeinschaft. Man mag der These vorhalten, dass sie Umfang und Qualität der Wissensbestände, die ein Zuschauer mitbringen muß, problematisiert – es sind u.U. sehr spezifische Kenntnisse, mit denen gespielt wird, sie sind sehr heterogen usw. (was bedeuten würde, dass Zuschauer, die dieses Wissen nicht als Voraussetzungen des Verstehens aktivieren können, aus ganzen Regionen der Bedeutungserzeugung ausgeschlossen wären). Man mag der modellhaften Vorstellung einer „interpretativen Verarbeitung“ auch vorhalten, dass sie nie die ganze Tiefe potentieller Bedeutung ausschöpfen kann, ist doch Film eine Zeitkunst, die jeweilige differentielle Einheit ebenso flüchtig wie dynamisch.

Makrostrukturen: Subtexte, Tiefenthemen und ästhetische Ordnungsmuster

Tatsächlich sind es globale textuelle Strukturen, die über die oft nur im Mikrotextuellen wirksame Differentialität der so kontrast- und konfliktreich montierten Elemente der szenischen Aufbereitung der Erzählung als makrotextuelle Klammern für die Textverarbeitungsprozesse genutzt werden können (und müssen): *thematische Strukturen* und *Subtexte*, ergänzt um *stilistische Techniken*.

(1) *Themen* sind unabhängig von der Narration resp. mit der Narration verflochten, unterliegen der Erzählung und rücken sie in ein allgemeineres diskursives Feld ein. In der Anfangsszene von LISZTOMANIA etwa ist die „Musikveranstaltung“ – in der Virtuosenszene des 19. Jahrhunderts und in der Rockkultur – ein solches Thema, das vom Gezeigten selbst wegführt, es allerdings historisch und konzeptuell neu verortet. Immer wieder kommt Russell auf die Konjunktion von Sexualität mit Musik zu sprechen, auf die Rolle des Exzesses oder auf allgemeinere Bestimmungen von Kunst [7].

(2) *Subtexte* sind eng mit der Konstitution der Figuren verbunden. „Gib den Figuren ein Geheimnis!“ ist einer der Lehrsätze, den jeder Geschichtenerzähler zu beherzigen hat und der sich in jedem Drehbuchratgeber findet - weil Figuren, die verborgene Wunsch- oder Angst-Energien haben, für den Rezipienten von großer Anziehungskraft sind. Warum das so ist, ist weitestgehend ungeklärt. Vielleicht stellen Figuren, die Tiefencharakteristiken haben, von denen sie selbst oft gar kein Zeugnis ablegen könnten, für den Zuschauer eine Aufgabe dar, die es zu erledigen ist; sie sind eine Herausforderung des Verstehens, die es anzunehmen gilt, und ein imaginäres personal-soziales und dramatisches Gegenüber, das ernstzunehmen ist und nicht als reine Funktionsgröße abgetan werden kann. Subtextuelle Charakteristiken erschweren den Zugang zu den Figuren. Ein stereotypischer Charakter ist schnell erfaßt, er tritt in seine (oft typifizierte) Geschichte ein, wird zum funktionalen Akteur in einem dominant narrativen Geschehen; er ist eine Spielfigur (und darin durchaus den Schachfiguren ähnlich). Die subtextuell vertiefte Figur sperrt sich dagegen gegen allzu schnelles Erfassen, sie macht eigenen Verstehensaufwand nötig, der seinerseits in eine intensivierte Beziehung des Zuschauers zur Figur einfließt.

Die Figuren in Russells Filmen werden mehrfach mit den Images der Stars, die die Rollen spielen, überlagert. Es entsteht ein eigener, von der Erzählung selbst unabhängiger Anspielungsraum, der eine Deckungssynthese der Starimages mit den Figuren der Handlungen verlangt. Meist entstehen hier Irritationen – wenn etwa die Besetzung des Liszt durch Roger Daltrey (in LISZTOMANIA) schon allein eine Konjunktion der Musikszene des 19. Jahrhunderts zur zeitgenössischen Rockkultur nahelegt. Wenn im gleichen Film der Ex-Beatles-Schlagzeuger Ringo Starr die Rolle als Papst [!] übernimmt, so entsteht ein offener Konflikt der Images. Erinnert sei auch an die Rolle, die Anthony Perkins in offensichtlicher Anspielung auf Hitchcocks PSYCHO (1960) in CRIMES OF PASSION (1984) als sex- und pornographieversessener Priester spielt (ein Film, der zudem den Plot von Luis Bunuels BELLE DE JOUR, 1967, variiert). Man mag

dieses signifikative Spiel als Hinweis darauf nehmen, dass es in Russells Filmen nicht oder nicht immer um die Konturierung von „dichten“ oder „tiefen“ Figuren geht, sondern dass er sie als Bündel von Bedeutungswissen konfiguriert, damit jeden psychologischen Realismus hinter sich lassend.

(3) *Stilistische Techniken* sind theatralische und filmische Variablen, die das Gezeigte in einen spezifischen generischen und modalen Zusammenhang bringen. Wenn Russel gelegentlich mit Darstellungsstrategien des Musicals spielt (wie in MAHLER) oder wenn er Szenen im stilistischen Register des Slapstick realisiert (wie mehrfach in LISZTOMANIA), so nutzt er die „modale Färbung“, die sie jeweils mit sich tragen. In anderen Filmen (wie SECRET LIFE OF SIR ARNOLD BAX, 1992) schafft die bewußte Unprofessionalität des Schauspiels dazu, die Inszenierung selbst sichtbar und die Artifizialität des Spiels und der Dialogtexte greifbar zu machen. Das Spiel verliert jeden Realismus, sondern zeigt sich als satirische Vergrößerung, als holzschnittartige Essentialisierung von Künstlern, die sich ihrer Bedeutung bewusst sind (eine Selbsterhöhung, die allerdings attackiert gehört). Die nur noch symbolisierende Darstellung des erzählten Inhalts gipfelt womöglich im Einsatz einer Kinder-Hüpfburg, um die dramatische Katastrophe in höchster Reduktion zu repäsentieren (in: THE FALL OF THE LOUSE OF USHER, 2002).

Das Eigentümliche an Russells Filmen ist, dass die verschiedenen makrostrukturellen Klammern die Differentialität auf der Gliederungs-Ebene der Sequenz bzw. der Szene in neue Ordnungen transformiert. Nicht nur, dass Russel sich nach eigenem Bekunden des musikalischen Formenbaus bedient, um seine Filme zu strukturieren – so ist etwa MAHLER in der Art eines *Rondos* gebaut, Segmente aus der Zugfahrt rhythmisch mit episodischen Flashbacks unterschneidend, die das Themengeflecht, in dem am Ende die historische Figur Mahlers entfaltet ist, in immer neuen Facetten vorführen (vgl. Russell 2001, 98) –, sondern er nutzt auch rein filmische Verfahren der Montage. Gerade im Stilistischen scheint die Musikalität des Russellschen Verfahrens sich so auch filmisch niederzuschlagen. Ein Beispiel ist der erste Satz / das erste Kapitel der Orchestersuite / des Kompilationsfilms *The Planets* / THE PLANETS: *Mars*. Das Archivmaterial wird nach verschiedenen Kriterien organisiert, jeweils in Koordination mit der Musik:

- allgemeiner Rahmen der Kompilation: die konzertante Aufführung des Orchestersuite von Holst;
- Farbmodus: rot/gelb-wechselnd;
- historische Reihe: die Folge der dargestellten Armeen;
- akzelerierende Reihe: Eskalation von Aufmärschen, Bewaffnungen, kriegerischen Handlungen
- rhythmische Unterbrechung der Reihen;
- allgemeine Komparation und Assoziation: Sonne/Vulkan – Waffen;
- Eskalation: Ordnung geht in Krieg über;
- als rahmende Reihe: das Verhältnis von natürlicher Urgewalt und zivilisatorischem Ornament, die konkretisiert werden.
- Ähnliche Reihen und Distributionen finden sich auch in den anderen Sätzen/Kapiteln, die das auf den

ersten Blick so heterogen scheinende Material zu größeren Sinneinheiten zusammenfügen und – in den verschiedenen Filmen zu verschiedenen – globalen Sinnstrukturen zusammenfügen.

Synthesen von Sinn als Produkt von Interpretationsprozessen

So stehen zwei Strategien einander gegenüber, die durchaus miteinander in Widerspruch stehen: Auf der einen Seite ist die szenische Inszenierung oft ganz darauf aus, Wissensbestände miteinander in manchmal schriller und grotesker Weise in Kollision zu bringen; auf der anderen Seite aber bietet der Film immer auch globale Sinnstrukturen an, die die Irritation im kleinen wieder auflösen und die an komplexe Interpretationen des Gegenstands in Rede (wie z.B. die Interpretation von Komponisten) anschließen und den Gag schlüssig machen.

Ein sehr einfaches Beispiel, an dem man die Annahme, dass das Gezeigte nur Ausgangspunkt für die assoziierend-schlußfolgernde und abstrahierende Rezeptionstätigkeit des Zuschauers ist, entstammt Ken Russells Film MAHLER (Großbritannien 1975). Wie schon gesagt, ist der Film *in summa* eine Etüde über der Biographie des Komponisten und Dirigenten Gustav Mahler, zugleich ein Versuch, die Musik Mahlers in den kulturellen Wert- und Bedeutungsbezügen ihrer Zeit zu dekonstruieren, sie in Verbindung mit tiefenideologischen Bedeutungen auszuhorchen. Der Film handelt von der letzten Zugfahrt Mahlers, die er mit seiner Ehefrau Alma nach Wien unternahm. Die Fahrt ist durchsetzt mit zahlreichen Rückblenden, Traumphantasien, Tagträumen und allegorischen Stücken. Die Musik der militärischen Sphäre wird schon früh attackiert: Als der Zug auf einem kleinen Bahnhof hält, spielt eine Blaskapelle – Mahler: „Warum spielen sie mir zu Ehren immer die Musik, die ich am meisten hasse?“ Er geht auf die Toilette („...die Musik macht mir Durchfall...“), überläßt die Rede seiner Frau. Auf der Toilette; der Zug hält; Mahler läßt sich mit gequältem Gesichtsausdruck nieder; Umschnitt (bei fortlaufender Musik) auf eine österreichische Nationalflagge = Beginn des Flashbacks; Abschwenk auf eine mit Dornen bewehrte Mauer; Off: „Großer Zapfenstreich!“; Fortsetzung des Abschwenks bis auf eine Totale auf die Rückseite der väterlichen Weinhandlung; dazu die Musik des Zapfenstreichs. Der kleine Gustav kommt in den Hinterhof; er entdeckt, dass sein Vater in einer Scheune einen lieblosen und angestrengten Beischlaf mit einer Dienerin vollzieht; der Fokus des Bildes des jungen Beobachters verschiebt sich auf einen hölzernen Zinken im Vordergrund (sicherlich lesbar als eine Anspielung sowohl auf einen eregierten Phallus wie auf eine Waffe); offenbar verängstigt, läuft der Junge zur Treppe, auf der man in das Obergeschoß gelangt; dort bleibt er sitzen. Erst als der Vater aus der Scheune kommt und ein Gespräch über die Aufnahmeprüfung zum Konservatorium beginnt, verstummt die Musik (Gesamtszene: 0:21:30-0:25:30). Schon diese kleine Szene reißt ein komplexes Gefüge gesellschaftlicher Realitäten und kultureller Bedeutungen an:

- eine Vorstellung von Sexualität, die frei von jeder romantischen Eintrübung ist,

- die ebenso heimlich (den Kindern gegenüber) wie offen (Gustavs Mutter klopft keine zehn Meter von der Scheune entfernt einen Teppich aus) ausgelebt wird,
- die Angstreaktion des Jungen bei Konfrontation mit Körperfunktionen, insbesondere der Kundgabe von Lust (hier in der Sexualität),
- eine wehrhafte Abschottung des Hinterhofs verbunden mit der Nationalbeflaggung,
- dazu die folierende Musik einer unsichtbaren Militärkapelle (die dadurch eine Allgemeinheit bekommt, die weit über die reine *performance* des Marsches, den sie spielt, hinausgeht, sondern vielmehr zu einer musikalischen Repräsentation der k.u.k.-Realität und ihrer Werte, vor allem der ihr assoziierten Vorstellung von Männlichkeit wird).

Die Beerdigungsszene aus MAHLER (1975): Zwischen Eifersuchtsdrama und Dekonstruktion

Die bis hier gegebenen machen klar, dass die Interpretation auf einer kontextabhängigen Thematisierung einzelner oder mehrerer Elemente des Assoziationskomplexes basiert, der – angeregt durch den Film – seinerseits auf die Aktivierung kulturellen Wissens zurückgeht.

Noch komplexere Bezüge schließt die Beerdigungsphantasie aus dem bereits mehrfach erwähnten Film MAHLER zusammen (0:55:20-1:01:50). Sie sei in ihren einzelnen Segmenten detailliert vorgestellt.

(1) Sie beginnt mit einer Herzattacke Mahlers; er bricht zusammen, „Beethoven... die Zehnte!“ auf den Lippen. Der berühmte Neun-Ton-Akkord aus Mahlers 10. Sinfonie ertönt, als habe ihn Mahler selbst vernommen.

(2) Umschnitt auf eine – verniedlichende – Beethovenbüste, die im weiteren wie ein Beobachter der Szene wirkt; dazu setzt mit einer fanfarenartigen Wendung der Beginn aus Mahlers 5. Sinfonie, 1. Satz ein; ein schneller Rückzoom zeigt einen jungen SS-Offizier *en profil*, der das Horn vor dem Mund hat; eine schnelle 90°-Drehung sowie ein Heranzoom füllt das ganze Bild mit der Austrittsöffnung des Horns.

Die Drehung des Offiziers zur Kamera hin und der folgende Umschnitt auf eine Nahaufnahme der Fensteröffnung im Sarg Mahlers erfolgt genau in den Akzenten der Musik.

(3) Umschnitt: an die Stelle des Instruments tritt ein Bild Mahlers, der lautlos schreiend hinter einer Glasscheibe aus seinem Sarg herausgucken kann, der zwischen Grabsteinen aufrechtgestellt auf einem

Friedhof steht; offenbar ist er Zeuge dessen, was geschieht [1]. Es sind vier SS-Soldaten, an ihrer Spitze Mahlers Frau Alma mit schwarzem Schleier, die im getragenen Rhythmus (mit der im Trauermarsch üblichen Verzögerung des Schritts) direkt auf die Kamera zumarschieren; *reaction shots* auf Mahler und die Büste Beethovens versichern noch einmal die Gesamtszene. Der Bläser steht vor der Büste und beobachtet mit lüsternem Blick Almas Vorbeimarsch.

Wiederum ist die Kamera um 90° auf die Bewegungsachse der Marschierenden gedreht, einem strikten geometrischen Ordnungsmuster folgend (das wiederum einem militaristischen Ordnungsprinzip zugeordnet werden könnte).

(4) Umschnitt: Der Lehrer, der einst Mahler das Schwimmen beibrachte, sitzt wie ein Hirtenknabe auf einem Grabstein, spielt unhörbar ein winziges Akkordeon; auch er beobachtet die Soldaten, die Mahlers Sarg vorbeitrugen, im Rhythmus der Musik, den im Stehschritt realisierten Marsch aber mit einem grotesken, tänzerisch wirkenden und darum deplazierten Ausfallschritt rhythmisch skandierend; Mahler im Sarg scheint verunsichert, er blickt suchend nach oben. Dazu setzt die Adaption des Kinderliedes *Frère Jacques* aus dem Anfangsteil aus Mahlers 1. Sinfonie, 3. Satz ein, der Szene eine hochartifizielle Naivität unterschiebend, als stamme sie aus einem Kinderfilm.

Das folgende kurze Stück ist deutlich durch die Musik Mahlers instruiert – schon in seiner Partitur wehen Stücke anderen musikalischen Ursprungs durch den getragenen Trauermarsch. Russells Inszenierung konzentriert sich auf diese Störungen oder Überlagerungen des Grundstücks, weil sich hier Möglichkeiten eröffnen, die Szene in mehrere verschiedene Tiefenbedeutungen zu öffnen: in einen Kontrapunkt zu dem grotesken Marsch des Mahlerschein Beerdigungs-Zeremoniells und in eine erotische Phantasie, die aus Eifersucht gespeist wird, die eigene Handlungsunfähigkeit mit einer offensiven Ausstellung der weiblichen Sexualität im Format des Cancan, eines Bühnen-Tanzes, der deutlich auf die voyeuristische Vergnügung der (nicht nur männlichen) Zuschauer spekuliert und der keinesfalls mit dem rituellen Kontext einer Beerdigung vereinbar ist.

(5) Umschnitt: Die Sargträger mit Alma an der Spitze *en face*; in der Musik mischt sich ein zweiter, fröhlicherer Marsch ein (eine Klezmer-Musik aus dem Mittelteil des gleichen Satzes); zugleich kreuzt eine Blaskapelle den Weg des Mahlersarges (wiederum im 90°-Winkel).

(6) Umschnitt: Mahler im Sarg; er versucht sich gegen etwas zu wehren – es ist Alma, die auf dem Sarg, der noch auf den Schultern der SS-Männer ruht, mitten auf dem Friedhof; sie tanzt eine Art Cancan, wobei Mahler ihr unter den Rock gucken kann; von nun an wird sich der Traum immer mehr mit aggressiven sexuellen Zuwendungen Almas an Mahler und schließlich an ein Bild und eine Plastik Mahlers anreichern. Im Hintergrund marschiert noch einmal die Kapelle vorbei, die vorher den Weg der Sargträger gekreuzt

hatte.

(7) Umschnitt: Die Tür des Krematoriums wird von dem Offizier geöffnet; der Sarg wird hineingetragen; in einer sakral anmutenden Nazi-Inszenierung steht der Sarg aufrecht zwischen den Trägern, die ihrerseits vor einer Art von Sakristei Aufstellung genommen haben (es ist der Ofen des Krematoriums, wie sich später herausstellt); der Raum ist in dunklem Violett gehalten, scharf gegen das helle Sonnenlicht der vorherigen Aufnahmen abgesetzt. Zufahrt auf das Fenster, durch das Mahler aus dem Sarg herausgucken kann; von links und rechts treten Alma und der Offizier ins Bild, vom lautlosen Protest Mahlers begleitet. Der Offizier öffnet die Klappe zum Brennraum; Alma verabschiedet sich mit einem Kuss auf die Scheibe des Sarges. Der Sarg verschwindet im Feuer. Eine kleine Holzkiste kommt am Ende zurück; auf der Asche liegen die weit geöffneten Augen Mahlers, als solle die Tatsache, dass er weiter Beobachter ist, unterstrichen werden. Großaufnahmen Almas und des Offiziers, die einander zuzwinkern, beenden die erste Teilszene der Gesamtsequenz (0:59:07).

Bis hier hatte sich noch ein klarer szenischer Rahmen abgezeichnet, wenngleich von zahlreichen Brüchen durchzogen. Dass die Phantasie des eigenen Todes mit dem Begehren nach der Frau (präzise von Georgina Hale in ein ebenso laszives wie geheimnisvolles Schauspiel umgesetzt [2]) untersetzt ist, zugleich mit dem eifersüchtigen Vergleich mit einem Mann, der alle militärischen Insignien von Männlichkeit trägt, eindeutig der germanischen Rasse zugeordnet werden kann (Mahler ist Jude, was seine Karriere mehrfach behindert hat) und mit Sicherheit weder Künstler noch Intellektueller ist, sollte klar sein. Auffallend ist die Geometrie der Kameraanordnungen, die sich der Dynamik des Geschehens widersetzt – ganz im Gegenteil: die Aktionen der Handelnden unterwerfen sich der Kameraordnung. Musikalisch ist dem ein Stück aus dem ersten Satz von Mahlers 9. Sinfonie unterlegt (bis einschließlich Phase 8 der Sequenz), das nach Partiturangabe „wie ein schwerer Kondukt“ zu spielen sei, wie die feierliche Begleitung eines Sarges von der Aufbahnhalle bis zur Grabstelle also.

(8) Der zweite Teil der Sequenz beginnt mit einem Schwarzweißphoto Mahlers; Umschnitt: Alma und die SS-Leute bewegen sich direkt auf die Kamera zu; im nächsten Schnitt sieht man, dass das Bild Mahlers in einem schwarzen Schrein steht, in dem eine ganze Reihe von Mahler-Bildern arrangiert ist (neben Photos *en face* und *en profil* auch ein Gemälde im Stile Egon Schieles); die Männer nehmen Alma ihr Cape ab, sie bewegt sich tänzerisch-fließend auf das Bild zu, beginnt, sich vor den Bildern zu entkleiden; mehrfach stehen die SS-Männer zwischen den Bildern. Am Ende wird das Schiele-Gemälde von Alma verhängt.

(9) Der Offizier und Alma bewegen sich aufeinander zu; sie beginnen, miteinander wie auf einer Bühne zu tanzen. Groteskerweise beginnt Alma, die Musik zu dirigieren. Inzwischen bis auf ein Mieder entkleidet, läuft Alma – mit zwei Straußenfedern wie aus einer Revue wedelnd – auf ein Photo zu, das Mahler mit der Sängerin zeigt, mit der er oft geprobt hatte; die unerhörte Respektlosigkeit wird fortgeführt, als sie den Offizier

küsst und ein weiteres Kleidungsstück in die Richtung eines Mahlerbildes wirft, das es groteskerweise auffängt.

Die Anklänge an Tanzszenen aus Musicals sind überdeutlich, was noch stärker akzentuiert wird, wenn das Bild mittels einer Trick-Optik zum Mehrfachbild wird (wie es in vielen Musicals als Mittel des visuellen Exzesses durchaus üblich ist). Von der genannten Sequenz (9) bis zum Schluß verwendet der Film collagenhaft gereimte Ausschnitte aus dem *Scherzo* (= 3. Satz) der 7. Sinfonie Mahlers, die als „Schattenhaft“ charakterisiert ist. Dass die an den Totentanz gemahnenden Allusionen der Musik hier mit Inszenierungsweisen des Musicals kombiniert oder besser kontrastiert werden, sollte eigens festgehalten werden, weil das Prinzip der Kollisions-Montage sich in solchen eher formalen Details am deutlichsten festmachen läßt.

(10) Die Totenbüste Mahlers. Alma wird von den SS-Männern auf den Sarkophag gelegt. Sie gibt der Gipsbüste einen leidenschaftlichen Kuss, bevor sie sich so über Mahler kniet, als wolle sie ihn zu einem Cunnilingus einladen (das Bild wird wiederum als Tryptichon vervielfacht). Das gleiche Szenario von hinten; als sich Alma allerdings nach hinten beugt, sieht man, dass hinter der Mahlerbüste der SS-Offizier steht, den sie (in einem erneuten Mehrfachbild) leidenschaftlich küsst (wiederum auf einer Kamerachse, die um 90° gegenüber den vorigen Aufnahmen gedreht ist). Das Schiele-Bild wird von zwei SS-Männern herangetragen und vor Alma gehalten, die mit gespreizten Beinen auf dem Rücken liegt und sich die Strümpfe freiknüpft.

Das Szenario ist nicht nur eindeutig auf die Posen der pornographischen Bildnerie und Bühnendarstellung bezogen, sondern noch dadurch verkompliziert, als der Mahler des Bildes des Händes vor der Hose gekreuzt hat, als wolle er seine Geschlechtlichkeit verbergen. Ein Umschnitt auf das Bild zeigt den Bild-Mahler, der offenbar auch noch als bildliche Repräsentation sehen kann, was geschieht.

(11) Die Kette der Provokationen geht weiter. Die inzwischen fast nackte Alma bewegt sich lasziv über einer Schallplatte, in deren Mitte das Mahler-Konterfei zu sehen ist, in der Art der Striptease-Tänzerinnen, die von den (hier: SS-) Betrachtern auch berührt werden dürfen. Als die Kamera zurückfährt, sieht man, dass der Plattenspieler einen riesigen, phallisch aufgerichteten Trichter hat. Wiederum springt die Kamera auf einen um 90° rotierten Kameraort – man sieht nun direkt auf den Trichter. Die Zufahrt auf den Trichter stellt die Symmetrie zu dem Horn, mit dem die Traumsequenz begann (in 2), wieder her. Die Kamera fährt in den Trichter hinein, bis die Leinwand schwarz ist.

Die sechsminütige Sequenz ist auf der einen Seite eine wilde Eifersuchtsphantasie. Auf der anderen aber betreibt eine Art von Collage von Tiefenthemen, die über der selbst schon parodistischen Marschmusik

Mahlers Bedeutungsverbindungen herstellt, die in den Kern der kaiserlich-wilhelminischen Zeit um die Wende des 20. Jahrhunderts zurückweist. Nicht nur, dass der nahende Nazismus als Ideal und Modell von Männlichkeitsvorstellungen einbezogen wird, sondern vor allem die Phantasmagorie des Weiblichen, die die Alma-Figur hier entfaltet und die so ganz anders ist als die Alma, die wir aus der äußeren Handlung kennen, gibt Hinweise auf Sehnsuchts- und Wunschenergien, die unter der formalen Oberfläche eines bürgerlich-geordneten Künstlerlebens vollkommen verschüttet scheinen. Auch sie ist nicht nach den Quellen der realen Alma gezeichnet, sondern realisiert eine Figur zwischen den Modellen von *femme fatale* und Vamp, die in der Wilhelminischen Kunst eine so wichtige Rolle spielten (vgl. Wurz 2000; Nagel 2009): attraktiv und verführerisch, mit magisch-dämonischen Zügen ausgestattet, erotisch faszinierend, aber auch manipulativ, den von ihnen Faszinierten den Weg ins Unglückweisend [9].

Camp, Parodie und Poetik der Provokation

Das parodistische Verfahren, das Mahler in manchen Teilen seiner Sinfonien verwendete, wird von Russell in den Film MAHLER verlängert. Das Collage-Verfahren Russells findet sich so schon in der Musik Mahlers – der sich in allen musikalischen Schichten bedient, Populärmusik mit E-Musik-Gattungen unterschneidet, die historischen Stile mischt usw. Mahlers Verfahren kann zu Recht als eine Frühform des ästhetischen Pop angesehen werden, der die Grenzen zwischen E- und U-Kultur unterläuft und gerade aus dieser Auflösung eigenes ästhetisches Kapital zu schlagen versucht.

Das Mahlersche Verfahren wird im Film Russells geerdet, weil es verbunden wird mit performativen Elementen, mit dem so unrealistischen Bühnenarrangement der Szenen der Erzählung, mit den ständig wechselnden Registern des Schauspielens und der Modalität der Repräsentation sowie mit Bezügen auf die Bildnerie der Pornographie, die ihrerseits mit politischen Symboliken amalgamiert wird. Es ist eine *Poetik der Provokation*, die dem zugrundeliegt [3], kein Programm für eine realistische Darstellung der Mahler-Biographie. Es ist die Widersprüchlichkeit der Bezüge, in denen Mahler als Musiker steckte und die schon in den musikalischen Strukturen seiner Werke Ausdruck fanden, die dazu einladen, sein Werk zum Zentrum tieferer künstlerischer Reflexion zu machen. Es ist auch das Bild eines Karrieristen, das Russell zeichnet, der sich (vor allem durch die Konversion vom jüdischen zum katholischen Glauben) überangepaßt und der darin die eigene soziale Identität radikal eingeschränkt und unter Kontrolle gestellt hatte.

Es geht um Bilder Mahlers, nicht so sehr um Mahler selbst. Dass MAHLER zahllose Anspielungen auf Ausdrucksformen der populären (Stummfilm, Comics, Slapstick, Striptease, Musical u.a.) ebenso wie der elitären Kultur (Musik, Malerei, Architektur etc.) in den Diskurs seiner Filme einbaut, sie oft kommentarlos nebeneinander stellt, macht es sinnvoll, von einem „additiven Verfahren“ zu sprechen. Es kann wiederum mit manchen kompositorischen Verfahren Mahlers in Verbindung gebracht werden [4]). Dadurch wird der

Repräsentationsmodus der Erzählung so stark irritiert, dass der Zuschauer immer auf poetischer und epistemischer Distanz gehalten wird. Dass diesem ebenso anarchisch wie pragmatisch scheinenden Verfahren u.U. rigide formale Prinzipien zugeordnet sind (wie im letzten Beispiel die Rechtwinklichkeit der Geometrie der Kameraachsen), überrascht, hängt aber mit dem Problem zusammen, das so heterogen konfundierte Material zusammenzubinden. Gerade der zweite Teil der Beerdigungssequenz, dessen personale Konstellation ja nicht verändert wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Charakter der Bilder Mahlers, die an Stelle des leibhaftigen Komponisten treten können (Photographien, Gemälde, Scherenschnitte, Plastiken, Totenmasken) und die als Gedächtnismarken ein Eigenleben entfalten. Für das kulturelle Gedächtnis ist nicht die Person der Gegenstand, sondern ihre Imagologien. Über die Bilder wird auch die kulturelle Wertvorstellung aufgerufen, für die der Name des Künstlers steht. Russells Verfahren verlagert den Akzent der Darstellung vom Dargestellten nicht nur auf die Mittel der Darstellung (wie die diversen Musiceinlagen oder die Anlehnungen an pornographische *performances*), sondern auch auf den indirekten Seinsmodus einer Figur wie Gustav Mahler, die uns zugänglich ist nicht durch sich selbst und nicht allein durch ihr Werk, sondern durch die verschiedensten Darstellungen, in denen sie von uns „gewußt“ wird.

Russells Arbeiten der 1970er und 1980er sind nicht nur oft als „barock-exzessiv“ bezeichnet, sondern auch allgemein der Ausdrucksform des „Camp“ zugeordnet worden (vgl. Riley 2009). Das Konzept des „Camp“ wurde 1964 von Susan Sontag in der Zeitschrift *Partisan Review* vorgeschlagen (Sontag 1966), um einen spezifischen signifikativen Stil der Pop-Kunst ebenso zu erfassen ebenso wie einen ironischen Rezeptionsmodus, der sich in den Universitäten der Zeit ausbreitete (daher die Bezeichnung „Camp“). Da Sontags Darstellung sich bewusst einer wissenschaftlichen Systematik entzieht, um Camp als „sensitivity“ zu retten – also als besondere Erlebnisweise, die wiederum an spezifische Voraussetzungen gebunden ist –, haben ihre Thesen lediglich den Charakter einer Annäherung, in deren Summe *Camp* als Vorgang einer signifikativen Bedeutungs- und Lektüerverschiebung beschrieben werden kann, die das Auseinanderfallen von Form und Inhalt ästhetisiert und an Erlebnisweisen von Subkulturen anknüpft. Sie gilt seitdem als eine Ästhetik der Anführungszeichen, mit ausgeprägtem Hang zu Übertreibung und Künstlichkeit. Gleichwohl *camp* eher eine Umgehensweise mit Texten beschreibt als die Texte klassifiziert, gibt es eine deutliche Affinität von Künstlern, Genres und besonderen Filmen zu einem *camp reading*.

Entgegen dieser Verschiebung der Bedeutungsproduktion auf eine besondere Form der Rezeption von Texten soll hier die These vertreten werden, dass Russells Inszenierungen zwar mit Formen des Camp-Trivialfilms spielen, dass sie aber auf kulturelles Wissen referieren, das nicht als offene und meist unverbindliche Anspielungsfläche exponiert wird, sondern nur eng umgrenzte Interpretationshorizonte zuläßt [8]. Zwar unterliegt auch ein Film wie *THE BOY FRIEND* (1972), der eine offene Hommage an die Inszenierungen Busby Berkeleys und an die erste Hochphase des amerikanischen Musicals in den 1930ern dem Paradox des Camp, dass die *camp readings* stilistischer Vorlagen diese ebenso verspotten wie feiern [11]. Doch benutzt Russell Formen der Übertreibung, der Extremifizierung und des (semantischen) Schocks, greift auf Strategien der

offenen Provokation zurück (wie das Spiel mit sexuellen und politischen Symbolen und Inhalten), nutzt die Verletzung von Geschmacksurteilen als Mittel der Aufmerksamkeitserzeugung, die als Voraussetzungen der Rezeption wirksam bleiben und sich gegen eine breite oder offene Nutzung seiner Filme als *Camp* sträuben. Russell nutzt Inszenierungsformen und Repräsentationsmodalitäten des *Camp*, ohne deshalb „Camp“ zu liefern. Tatsächlich sind die Filme Russells ja auch nie Teil der dem *Camp* verpflichteten Kinokultur etwa der „Midnight-Movies“ geworden – weil sie eigentlich Teil der traditionellen Hochkultur sind, gegen die er so beständig Sturm läuft.

Ihr Ziel ist es, Wissen in Bewegung zu bringen, darin den Techniken des Kabarets verwandt. Auch hier gilt es, sich im Wissen des Zuschauers zu verankern, ihn nicht dem Genuss der Darbietung allein auszusetzen, sondern ihn zum Mit-Autoren dessen zu machen, um was es geht. Darum auch fällt es so schwer, die Filme Russells mit den üblichen Kategorien der Filmkritik zu erfassen – bei allem Klamauk, bei aller Übertreibung, bei aller Dichte der einzelnen Szenen wohnt diesen Filmen ein anti-illusionärer Impuls inne, der die Zuschauer auf ästhetischer, geschmacklicher und epistemischer Distanz hält, sie nie ganz vereinnahmt.

Anmerkungen

[*] Hinweise danke ich Bernd Sponheuer.

[1] Das Szenario ist eine Hommage an Carl-Theodor Dreyers Film *VAMPYR - DER TRAUM DES ALLAN GREY* (Frankreich/Deutschland 1932), in dem der Protagonist ebenfalls sein eigenes Begräbnis durchleben muß.

[2] Die Darstellung der Alma war eine ungemein schwierige Aufgabe für die Schauspielerin, die von Russell dazu aufgefordert war, insbesondere in der Traumsequenz trotz aller Unziemlichkeit ihres Tuns weiterhin als Sympathieträgerin des Zuschauers zu fungieren. Angeblich bekam die Schauspielerin vor den Dreharbeiten der Sequenz sogar Nesselfieber. Sie wurde 1975 dann aber als „Most Promising Newcomer to Leading Film Roles“ völlig zu Recht mit dem BAFTA-Award (dem britischen Oscar) ausgezeichnet.

[3] Die Beschreibung der Sequenz als „wild, campy, and anachronistic“ (wie in Lanza 2007, 154) greift darum zu kurz, weil sie die in der Sequenz auch verborgene Kritik an einem spätromantischen Künstlerideal sowie an der Idee einer bourgeois-disziplinierten Kunst schlicht übersieht.

[4] Immerhin geht der 3. Satz der 1. Sinfonie nicht nur auf das Kinderlied *Frère Jacques* zurück, sondern ist zudem noch durch eine alte Kinderbuchillustration – *Des Jägers Leichenbegängnis* – angeregt worden

(zumindest, wenn man der Anekdote folgt). Der Trauermarsch trug kurzfristig den Beinamen *Ein Totenmarsch in Callots Manier*, eine Anspielung auf E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier*, das Mahler zur Entstehungszeit der Sinfonie aber noch gar nicht kannte; der Titel ging wohl auf den Vorschlag seines Freundes Ferdinand Pfohl zurück. Nach eigenem Bekunden soll Mahler zu diesem Satz auch von einer Zeichnung beeinflusst worden sein, auf der die Tiere des Waldes den erschossenen Jäger zu Grabe tragen. Aus: *Wikipedia*, URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/1._Sinfonie_\(Mahler\)](http://de.wikipedia.org/wiki/1._Sinfonie_(Mahler)).

Russell machte selbst mehrfach auf die ironischen und parodistischen Momente in Mahlers Musik aufmerksam. „Russell seizes on Mahler’s use of the word ‚burlesque‘ in the title of one of his pieces, and burlesques the seedier parts of Mahler’s life. His sexual inadequacy, his renunciation of Judaism (which Russell saw as a mercenary, career-advancing move) and other aspects of his life are converted into bizarre stream of consciousness fantasy sequences“ (so Riley 2009).

[5] Für die Zeitgenossen nahe ist zudem das Rock-Musical *Jesus Christ Superstar* von Andrew Lloyd Webber (1971 nach einer Plattenausgabe von 1970 in New York uraufgeführt; 1973 verfilmt von Norman Jewison; 2000 folgte noch eine Bühnenaufzeichnung als DVD-Edition, Regie: Gale Edwards, Nick Morris), das die Passionsgeschichte als „Rockoper“ aus der Perspektive Judas‘ erzählte. Musical und Film provozierten zum Teil heftigen Einspruch vor allem traditioneller christlicher Gruppen – meist ging es um den Vorwurf der Profanisierung christlicher Symboliken –, was aber am Welterfolg des Stücks und des Films nichts zu ändern vermochte. Vgl. zu Stück und Film Nassour/Broderick 1973; Reuber 2007.

Russell hat sich mit seinen Filmen mehrfach scharf gegen Erfolgsfilme der Zeit gestellt. So kann Russells *WHORE* (USA 1991) als unmittelbarer Gegenentwurf zu dem amerikanischen Box-Office-Hit *PRETTY WOMAN* (1990, Garry Marshall) verstanden werden; während letzterer ein tief idealisiertes Bild der Hure als „gefallenem Mädchen“ zeichnet und schließlich von der „Rettung“ = Verbürgerlichung der Prostituierten erzählt, skizziert Russell ein bitteres, radikal auf die Erzähl- und Erlebnisperspektive der Frau konzentriertes Schicksal nach, das auf die Erfahrung von Gewalt und Repression gründet. Auch diese Erzählung weicht aber rabiāt von den Erzählweisen Hollywoods ab – sie ist dominiert nicht nur durch einen exaltierten Schauspielstil, als seien die Figuren aus dem psychischen Gleichgewicht geraten, sondern vor allem durch einen atemlosen, rhythmisierten Voice-Over der Heldin sowie zahllose direkt in die Kamera gesprochene Monologe, nur ein einziges Mal (im Moment größter Gefahr und in einer Situation, in der sie jede Chance auf Gegenwehr verliert) unterbrochen.

[6] Die Untermischung von Figuren der Hochkultur mit Emblematischen des Hitler-Faschismus, die sich in *LISZTOMANIA* und *MAHLER* so häufig findet, ist eine tiefenthematische Strategie, die Russell mehrfach verwendet hat und die zu manchmal tiefen Irritationen geführt hat. Das vielleicht extremste Beispiel ist der für die BBC produzierte TV-Film *DANCE OF THE SEVEN VEILS* (1970), der Richard Strauss bei einem Picknick

mit Hitler zeigt; Strauss' Musik wird als Ausdruck eines Übermenschen-Denkens präsentiert, Strauss selbst als Künstler, der der Konfrontation mit den Nazis bewusst und wissend aus dem Weg gegangen ist. In einer Szene des Films dirigiert er, wendet aber den Kopf ab, als im Publikum eine Gruppe von Nazis den Judenstern mit einem langen Messer in den Bauch eines älteren Mannes schneidet. Die Strauss-Erben sorgten daraufhin für ein Ausstrahlungsverbot des Films.

[7] In welchem Umfang die Interpretamente, die Russell in seinen Filmen zum Verständnis insbesondere der Komponistenfiguren anbietet, als akzeptabel angesehen werden können, ist in der Kritik sehr kontrovers diskutiert worden. Obwohl die Filme durchweg sehr genau recherchiert sind, was die biographischen Details und Hintergründe anbetrifft, ist den Filmen oft vorgehalten worden, dass sie keine biographischen Filme im engeren Sinne sind. Manche halten sie für eine Art von „cinematic pulp psychoanalysis“ (Lack 1997, 302), konzedieren allerdings, dass die „visual language of excess and surrealistic montage“, in der Russell seine Geschichten vorträgt, später in der visuellen Stilistik der Musikvideos weitergelebt hat (ebd.). Erinnert sei daran, dass Russell selbst eine ganze Reihe von Videoclips inszeniert hat – darunter Arbeiten für Elton John (*Nikita*), Cliff Richard, Sarah Brightman oder die Band Pandora's Box (*It's All Coming Back to Me Now*).

[8] Zu den Filmen, die besonders oft diesem Formenkreis zugerechnet werden, gehören neben MAHLER und LISZTOMANIA vor allem die späteren GOTHIC (1986), THE LAIR OF THE WHITE WORM (1988) und THE FALL OF THE LOUSE OF USHER (2002). Die wohl erste explizite Bezugnahme auf das Modell des Camp zur Beschreibung der Russell-Filme stammt wohl von Michael Dempsey, der von „hyperthyroid camp circuses“ (1978, 24) sprach. Zu den Erscheinungsformen des Camp im Film vgl. neben Sontag (1964) selbst Benschhoff/Griffin 2005. *Camp* ist heute vielfach im Horizont der *Queer-Studies* interpretiert und als eine der wichtigsten Strategien einer „queeren“ Inszenierung gelesen worden (z.B. in den Inszenierungen der *Drag Queens*). Vgl. dazu Tinkcom 2002 und Shugart/Waggoner 2008. Sontags Essay war übrigens Oscar Wilde gewidmet, so schon auf eine gewisse manieristische Tradition der modernen Kunst hinweisend, der auch Russell oft zugesellt wird. In SALOME'S LAST DANCE (1988), einer Adaption des Wildeschen Theaterstücks, bezieht sich Russell unmittelbar auf die dandyeske Tradition des Camp zurück, der heute meist als Erscheinungsform des Pop abgesehen wird. Vgl. dazu Grant 2006, 189.

[9] Auch wenn der Titel des Films (MAHLER) auf die Dominanz der männlichen Figur hinweist, so ist doch die Frau in fast allen Episoden ihres Lebens anwesend, sie komplementiert und skandiert das männliche Tun. Und sie persifliert es, auch wenn unklar ist, ob es sich um eine Widerstandsaktion der Frau gegen den so pompösen Wunsch des Mannes nach Ruhe handelt oder um eine Vision Mahlers, in der er sich selbst durch Alma verspottet. Sie sammelt die Kuhglocken ein, stoppt das Kirchengeläut, bringt sogar die Trachtengruppe und Blaskapelle dazu, ihre Aufführung lautlos fortzusetzen, als Mahler einmal nach absoluter Ruhe verlangt, um den Klang der reinen Natur spüren und musikalisch umsetzen zu können. Die Aktion Almas ist wie in einem Kinderfilm als schnelle Folge leicht beschleunigter Einzelhandlungen realisiert, in leicht

übertreibendem Schauspiel.

Die Zentralität Almas ist schon in der Anfangssequenz spürbar, wenn sie als in einen Kokon aus Spinnfäden eingehüllte Figur auf einem Felsen liegt, sich hilflos bewegend, sich aber nach und nach von dem Kokon befreiend.

Von ähnlicher Zentralität ist die Figur der Cosima in *LISZTOMANIA*, die das Dämonische und Verderbenbringende der *femme fatale* bis in die Karikatur einer Zauberin, die mit einem Voodoo-Zauber auf Liszt einwirkt, repräsentiert; darin ist ihre Figur viel stärker als Inkarnation des Bösen gekennzeichnet als die Figur der Alma in *MAHLER*. Kaum ein Film aus Russells Oeuvre thematisiert die Ambivalenz der Frauenrolle so explizit wie *CRIMES OF PASSION* (1984), der von einer erfolgreichen, aber kalt und asexuell erscheinenden Modedesignerin erzählt, die nachts zu „China Blue“ wird, einer Prostituierten, die ihren Freiern alle Arten erotischer Phantasien erfüllt. So sieht man sie bei ihrem ersten Auftauchen als „Miss Liberty“ verkleidet ihre Kundschaft bedienen; auf die Frage, wer sie sei, antwortet sie: „Ich bin Cinderella, Kleopatra, Goldie Hawn, Eva Braun, [...] Miss Piggy und [...] Schneewittchen, ich bin das, was Sie möchten“. Sie ist ein Wesen, das nur aus Projektionen besteht, möchte man fortsetzen, Produkt von Phantasien derjenigen, die sie begehren und sie dazu mit Bedeutungen belegen. So interessant die Frauenrollen bei Russell sind, so wenig können sie hier zum Thema gemacht werden.

[10] Saffle (2005, 60) macht darauf aufmerksam, dass das Leben als heimatlos Umherziehender in Liszts Biographie durchaus Vorbilder hat – er war in den 1830ern und frühen 1840ern tatsächlich eine „Chaplinesque figure“.

[11] Obwohl Russell das Backstage-Musical dahingehend dekonstruiert, als er die Produktion als Ergebnis scharfer Interessenkonflikte und Machtkämpfe einzelner, nicht als Kollektivprodukt darstellt; vgl. Grant 2006, 184.

Literatur

Benshoff, Harry M. / Griffin, Sean (eds.) (2005) *Queer cinema - the film reader*. New York [...]: Routledge.

Dempsey, Michael (1978) Ken Russell, again. In: *Film Quarterly* 31/2, S. 19-24.

Ernst, Christoph (2008) Die Metapher als Supplement zwischen Kunst und Kognition. In: *Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn*. Hrsg. v. Matthias Bauer, Fabienne Liptay u. Susanne Marschall. München: Fink, S. 245-259.

Grant, Barry Keith (2006) The Body Politic. Ken Russell in the 1980s. In: *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*. Ed. by Lester Friedman. London [...]: Wallflower Press, S. 182-194.

Hanke, Ken (1984) *Ken Russel's films*. Metuchen/London: The Scarecrow Press.

Kuhn, Robert / Kreutz, Bernd (1989) *Der Matrosenanzug. Kulturgeschichte eines Kleidungsstücks*. Dortmund: Harenberg-Ed.

Lack, Russell (1997) *Twenty four frames under. A buried history of film music*. London: Quartet Books.

Lanza, Joseph (2007) *Phallic Frenzy: Ken Russell and his Films*. London: Aurum Press.

Nagel, Joachim (2009) *Femme fatale – faszinierende Frauen*. Stuttgart: Belser.

Nassour, Ellis / Broderick, Richard (1973) *Rock Opera. The Creation of Jesus Christ Superstar from Record Album to Broadway Show and Motion Picture*. New York: Hawthorn.

Reuber, Edgar (2007) *Werkanalyse der Rockoper Jesus Christ Superstar. Musikalisch-theologische Perspektiven*. Halle (Saale): Projekte-Vlg. Cornelius.

Riley, John A.: Ken Russell. In: *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema* (SoC) 51, 2009, URL: <http://www.archive.sensesofcinema.com/contents/directors/09/ken-russell.html>.77

Russell, Ken (2001) *Directing Film, The Directors Art from Script to Cutting Room*. London: Batsford 2001.

Saffle, Michael (2007) Liszt in the Movies: LISZT'S RHAPSODY as Composer Biopic. In: *Journal of Popular Film & Television* 35,2, July 2007, S. 58-65.

Shugart, Helene A. / Waggoner, Catherine Egley (2008) *Making Camp. Rhetorics of Transgression in U.S. Popular Culture*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Sontag, Susan (1964) Notes on 'Camp'. In: *Partisan Review* 31,4, S. 515-530. - Repr. in ihrem: *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966, pp. 275-292.

Steen, Gerard (1994) *Understanding Metaphor in Literature. An Empirical Approach*. London [...]: Longman.

Tinkcom, Matthew (2002) *Working Like a Homosexual. Camp, Capital, and Cinema*. Durham, NC: Duke University Press.

Wurz, Stefan (2000) *Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama* (= Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. 4.). Frankfurt [...]: Lang.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Die Montage kultureller Einheiten des Wissens als poetologische Strategie in den Filmen Ken Russells. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7 (2011), S. 8-27, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p8-27>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

Der Musikeinsatz in POP GOES THE EASEL – ein früher Pop-Art-Film von Ken Russell

Thomas Hecken (Siegen)

Den bisherigen Studien zu Ken Russell ist dessen Film POP GOES THE EASEL (England, 1962) allenfalls eine kurze Nennung wert. Joseph A. Gomez (1976, 20) erwähnt den Film in seiner Monografie zu Russell sogar überhaupt nicht; bei der Aufzählung der zwanzig Beiträge, die Russell zwischen 1959 und 1963 für die BBC-Reihe *Monitor* gedreht hat, schreibt er: „the subjects ranged from guitars, dancing, and brass bands to Shelagh Delaney, John Betjeman, and Spike Milligan“, um danach noch etwas ausführlicher auf Beiträge zu Prokofjew und Elgar einzugehen; die Namen der Künstler Derek Boshier, Pauline Boty, Peter Blake und Peter Phillips – die Protagonisten von POP GOES THE EASEL – sind Gomez wohl Mitte der 70er Jahre nicht bekannt genug, um sie in die Reihe der Genannten einzufügen. Russell selbst scheint das nicht anders zu sehen und zudem die Qualität und Bedeutung des eigenen Films vergleichsweise gering einzuschätzen. Diese Vermutung drängt sich auf, wenn man sieht, wie knapp er über POP GOES THE EASEL in seiner Autobiografie *A British Picture* schreibt. Dort heißt es im eher teilnahmslosen Ton einer höchst konventionellen Marketingphrase, der BBC-Beitrag zeige „the adventures of four young pop painters fresh out of art school“ (1989, 80).

In der Kunstgeschichte hingegen erfährt der Film bald größere Beachtung, weil die Maler mittlerweile einen Namen innerhalb der Pop-Art-Historie besitzen. Porträtiert würden sie von Russell „as part of a youthful group, visually and sonically at ease with mass culture, moving through a festive London of parties, circuses, wrestling matches and street markets“. Hingewiesen wird dabei auch auf den „background of Pop music, the first use of such a soundtrack in an arts documentary“ (Mellor 1997, 13). Tatsächlich handelt es sich bei Russells Film um ein bemerkenswertes historisches Dokument. Man würde einiges darum geben, über etwas Ähnliches zur amerikanischen Pop-Art-Szene zu verfügen. Wie schon aus den Worten des britischen Kunsthistorikers David Mellor hervorgeht, zeigt der Film die Künstler keineswegs nur im Atelier, sondern als teilnehmende Beobachter verschiedener Unterhaltungen und Vergnügungen ihrer Zeit.

Bereits bei den Malern und Theoretikern der englischen *Independent Group* war zu beobachten, dass ihr Interesse für die sog. Massenkultur nicht rein akademischer Natur bleibt. Die Ablehnung der *popular arts* einer internationalen, industriellen Zivilisation im Namen zeitloser Werte hält z.B. das Independent-Group-Mitglied Lawrence Alloway, später Kurator des New Yorker Museum of Modern Art, für vollkommen anachronistisch. Zeitgemäß erscheinen ihm folgerichtig die wandelbaren, durch technologische Neuerungen hervorgerufenen Formen der Populärkultur – *Colour TV, colour printing, paper back books, TV plays, radio serials*. Zeitgemäß (und damit positiv) erscheinen Alloway die neuen Medien ebenfalls, weil sie auf der Höhe moderner wissenschaftlicher und technischer Entwicklungen blieben; über Kybernetik etwa habe man sich bereits äußerst frühzeitig in Science-Fiction-Heften informieren können. Die traditionellen Künste trügen ganz im Gegensatz dazu nichts an Kenntnissen und bildlichen Verdichtungen bei (1958, 85). Alloway plädiert u.a. darum dafür, die Populärkultur so ernst zu nehmen wie die hergebrachte bildungsbürgerliche sowie die Volkskultur. Die Rede über die Produkte der Populärkultur dürfe sich nicht mehr darauf beschränken, diese im Hinblick auf ihre unterstellte Funktion und Wirkung zu beschreiben, fasst Alloway retrospektiv einen Imperativ der *Independent Group* zusammen: „One result of our discussions was to take Pop culture out of the realm of ‚escapism‘, ‚sheer entertainment‘, ‚relaxation‘, and to treat it with the seriousness of art.“ Diese ernsthafte Behandlung schließt aber die ästhetische Wertschätzung und auch das ästhetische Vergnügen keineswegs aus: „Hollywood, Detroit, and Madison Avenue were, in terms of our interests, producing the best popular culture. Thus expendable art was proposed as no less serious than permanent art; an aesthetics of expendability [...] aggressively countered idealist and absolutist art theories“, so Alloway weiter (1967, 32).

Selbst Lawrence Alloway tadelt Ende 1962 jedoch den jungen englischen Maler Peter Phillips dafür, dass er bei seinem Bezug auf die Gegenstände der Populärkultur vergesse, diese in einen *fine art context* zu stellen. Für Phillips seien die modern-alltäglichen Gegenstände offensichtlich bereits an sich wert genug, vermutet Alloway nach Betrachtung von dessen Bildern. Phillips „seems to use pop art literally, believing in it as teenagers believe in the ‚top twenty‘“, lautet seine Einschätzung, die ganz im Einklang mit den gängigen Standards moderner Kunst auch von der Pop-Art formale Strenge und eine Distanzierungs- oder Verfremdungsleistung verlangt (1962, 1087). Man kann sich darum leicht vorstellen, wie umstritten die bildkünstlerischen Annäherungen an Motive der Popkultur noch sind.

Das hindert aber bereits 1962 die BBC nicht daran, für ihre Reihe *Monitor* einen Film über diese jungen englischen Maler in Auftrag zu geben. Zur Reihe gehört, dass vor dem Filmbeitrag ein Moderator – Huw Wheldon, zugleich der Verantwortliche der gesamten Reihe – einige einführende Worte spricht. Wheldon weist darauf hin, dass die gezeigten jungen Maler zu ihrem „subject matter“ die „world of pop art“ – „the world of film stars, the twist, science fiction, pop singers“ – auserkoren hätten. Dass sei eine Welt, in der jeder von uns lebe, ob wir es möchten oder nicht, lautet Wheldons recht defensive Verteidigung dieser malerischen Hinwendung zur Popkultur, gefolgt von der positiv gemeinten Einschätzung, dass die Maler

dieser Welt poetische Qualitäten abgewöhnen. Nach dieser kleinen Apologie folgt die kurze Vorstellung der Maler, die hauptsächlich darin besteht, auf ihre Ausbildungsstätte hinzuweisen und auf den Umstand, dass ihre Bilder bereits in kleineren Ausstellungen zu sehen gewesen seien.

Der Film von Russell verzichtet auf all das. Kein Experte tritt in ihm auf und verleiht der Kunst Legitimation, keine Stimme bietet aus dem Off Informationen oder Einschätzungen an. Immerhin kommen drei der vier Maler kurz zu Wort, nur einer (Derek Boshier) jedoch darf (oder will) ein paar Sätze dazu äußern, dass er die Popkultur für wichtig erachtet; Hinweise zur Malerei entfallen auch bei ihm. In erster Linie werden kommentarlos Räume gezeigt, in denen die Maler leben und in denen ihre Bilder hängen, sowie Aktivitäten der Maler, die einen Bezug zur Populärkultur aufweisen: Über den Jahrmarkt gehen, tanzen, jemanden beim Flippern zusehen, in Illustrierten blättern.

Es überrascht deshalb nicht – um nun zum Hauptthema zu kommen – dass die Musik im Film eine wichtige Rolle spielt. Musik-Einblendungen nehmen im Film einen wesentlich größeren Raum ein als Wortmeldungen. Ihre Auswahl wird – das passt zur Abwesenheit sprachlicher Erläuterungen – weder von einem Sprecher erklärt noch kommentiert. Es gibt nicht einmal im Abspann einen Nachweis der Titel und Interpreten. Es fehlen ebenfalls jedwede Hinweise darauf, ob die Maler die ausgewählten Titel selber gut finden. Man darf es teilweise wohl mit gutem Grund vermuten, aber eben nur teilweise. Wie steht es beispielsweise mit dem Schluss des Feature-Films, der die Künstler bei der Arbeit in ihren Ateliers zeigt und ihre Tätigkeit mit einem Stück klassischer Musik unterlegt? Soll man annehmen, dass Blake, Boshier, Boty, Phillips solch ein Stück oder vergleichbare Werke als Inspiration oder Hintergrundgeräusch für ihre gar nicht klassischen Bilder nutzen? Oder handelt es sich um ein traditionelles Element – künstlerischer Schaffensprozess begleitet von und/ oder symbolisiert durch bereits hinlänglich anerkanntes, abgeschlossenes Kunstwerk – in Russells Film, mit dem der Regisseur (oder wer immer das Stück empfohlen hat) ein versöhnliches Angebot an das bildungsbürgerliche Publikum unterbreitet bzw. mithelfen möchte, die Pop-Art zu nobilitieren und in den Rang legitimer Kunst zu erheben, wie es Wheldon mit seinem „poetischen“ Bild innerhalb der Ansage versucht? Die Fragen müssen offen bleiben, weil keine näheren Informationen dazu vorliegen.

Präzise beantworten kann man jedoch die Frage, ob der Film zuvor ähnliche Musikstücke einsetzt. Die Antwort lautet nein, deshalb kann man auch dem Film ein gesteigertes traditionelles Legimitationsanliegen keineswegs nachsagen. Der Anfang des Films lässt daran bereits keinen Zweifel. Er zeigt die vier Maler, wie sie über den Jahrmarkt streifen, auf Büchsen schießen, vor Autoscootern stehen usf. Die Musik, die über diese Szenen gelegt wird, ist ordinär, ein Schlager, der zwar nicht vom Rummel, immerhin aber vom Zirkus handelt. Danach kommen die Maler einzeln an die Reihe, zuerst Peter Blake. Er liegt schlafend im Bett, umgeben von seinen Bildern und von Ausschnitten aus Illustrierten. Dazwischen geschnitten sind Aufnahmen aus einem Spielfilm mit Brigitte Bardot – Blake träumt von ihren nackten Beinen. Auch für

diese Sequenz ist im Film ein Schlager vorgesehen. Auch hier ist es wiederum ein heute völlig unbekannter, auch mit den Mitteln einer Suchmaschine nicht aufzufindender Schlager, der eingespielt wird.

Interessant daran ist vor allem, dass es kein Lied ist, das von Brigitte Bardot gesungen wird, sondern ein Stück über sie. Deshalb kann man eine Parallele zu den vorgestellten Bildern ziehen. Die Pop-Art bezieht sich gerne in ihren Bildern auf Material, das größeren Medien entnommen werden kann – auf Material, das bereits durch die Standards dieser Medien geprägt ist und in dieser Prägung einen hohen Wiedererkennungswert besitzt. Besser (gebrauchbar) für sie als ein Bild oder eine Aussage über z.B. einen Filmstar ist ein Ausriss aus einer Illustrierten oder eine Zeitungsschlagzeile. Ihre musikalische Entsprechung findet diese Vorliebe und dieses Vorgehen in der Entscheidung, einen Song zu nehmen, der nicht vom Star selbst stammt, sondern in dem sein Name fällt. In diese Methode geht sogar ein gewisser moderner Purismus ein, eine Verknappung und Reduktion, die Züge der Abstraktion trägt. Möglich wird das durch den Bekanntheitsgrad des Eigennamens. Die Nennung – bzw. das Singen – des Namens ist knapp und asketisch, reduziert das Individuum auf einige ihm zugedachte Silben; im Pop-Zusammenhang freilich bleibt solche Abstraktion nicht Ausdruck modernen Rationalisierungswillens, weil der Name des Stars gleich vielfältige Assoziationen aufschließt und – im Falle der Pseudonyme – das aufschlussreiche Dokument willkürlicher Gestaltung ist. Russell vertraut auf diese Methode zu Beginn so sehr, dass er auch bei Blakes Hinweis auf Popsänger nicht ein Stück von ihnen einspielt, sondern eines, in dem ihre Namen – Fabian, Frankie Avalon, Ricky Nelson – gesungen werden (später bringt er immerhin bei Favoriten von Boshier und Boty die Originale: Buddy Holly bzw. Fred Astaire).

Anders die Vorgehensweise beim zweiten vorgestellten Maler, Peter Phillips. Seine Präsentation wird von Jazz-Stücken begleitet. Die Identifikation fällt nun leichter, es sind allesamt Klassiker des modernen Jazz. Zur Zeit der Auswahl war dieser Status natürlich noch nicht gänzlich abzusehen, dennoch trägt die Auswahl keine prophetischen Züge, weil alle Musiker damals bereits hoch gehandelt wurden. Alle drei – Cannonball Adderley, Charles Mingus, Ornette Coleman – haben Ende der 50er Jahre enormen kritischen Zuspruch erfahren, alle drei genießen einen Hip-Status. Sie dienen im Zusammenhang des Films als deutlicher Indikator dafür, dass die Hinwendung zu Produkten der Massen- und Popkultur ebenfalls als Akt der Hipness eingestuft werden kann oder soll. Die Auswahl ist deshalb ein richtungsweisender Schritt, dem viele folgen werden: Die Kombination von Pop-Art und Modern Jazz kann im Nachhinein zweifelsfrei als äußerst erfolgreicher Schritt angesehen werden, nicht nur die Pop-Art-Bilder, sondern teilweise auch deren Vorbilder – Modebilder, Illustriertenfotos, Popstarimages, Werbedesigns – auf eine neue Weise zu legitimieren, die nicht auf ältere bildungsbürgerliche Maßstäbe vertraut, sondern auf die futuristische und dadaistische Avantgarde zurückweist und die neue, feuilletonistisch und museal teilweise unterstützte Tendenz hin zur Annäherung von Popkultur und Pop-Art prägt.

Abgeschwächt wird das im Film ein wenig durch die nahe liegende Semantisierung der Musikstücke. Das erste Stück – *This Here* vom Cannonball Adderley Quintet (von der LP *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*; Komponist: Bobby Timmons; Aufnahme: 1959) – erklingt, während Phillips in einem amerikanischen Straßenkreuzer durch einen Londoner Vorort fährt. Adderleys Hard-Bop-Stück – damals gerne mit Begriffen wie „soul“ und „funky“ charakterisiert – passt dazu nach landläufigen Vorstellungen auch, weil am Steuer des Wagens ein Schwarzer sitzt. Das dritte Stück innerhalb der Phillips-Sequenz – der Standard *Embraceable You* vom Ornette Coleman Quartet (aufgenommen 1960, von der LP *This Is Our Music*) – ist eine traurige, nach konventionellen Maßstäben verzerrt gespielte Ballade, die man leicht mit den gezeigten Bildern von Phillips – überwiegend in düsteren Tönen gehaltene Tänzerinnen-Akte – in Einklang bringen könnte.

Gegen diese Auffassungsart steht jedoch der Einsatz des zweiten Stücks – *Folk Forms No. 1* von Charles Mingus (von der LP *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, aufgenommen 1960) –, das sich mit gewohnten Assoziationsmustern nicht verträgt. Es begleitet Bilder, auf denen Phillips zu sehen ist, wie er in seiner (?) Wohnung in einem Pulp-Fiction-Heft blättert und sich ein Frühstück macht. Weder rhythmisch noch vom Sound (und schon gar nicht von Mingus' Intention) her gibt es hier eine gemeinhin fassbare Verbindung von Bild und Musik. Summarisch kann man darum festhalten, dass der Hip-Status der ausgewählten Stücke schwerer wiegt als die allfällige Semantisierung der Musik, die durch einige der Bilder nahe gelegt wird.

Dafür spricht auch, dass das Ornette-Coleman-Stück eingerahmt wird von Flipper-Geräuschen (Phillips sieht in der Wohnung einer Frau beim Spielen zu), die nicht zu den Bildern des gefilmten Flipperspiels passen, die also aufgenommen und nachträglich bearbeitet – komponiert – worden sind. Flipper-Geräusche und Musik gehen eine reizvolle Kombination ein, die sich nicht mit der Les- bzw. Hörart der traurigen, ‚schrägen‘ Ballade und der tristen Erotik verträgt. Zugleich weist die Kombination von Geräusch und Musik über den Jazz hinaus auf die Popmusik, in der solche Geräusch-Einsätze viel häufiger vorkommen als im Modern Jazz (in der zweiten Hälfte der 50er Jahre vor allem in der Kombinationen von Motor- sowie Tiergeräuschen und Rock 'n' Roll). Solche Kombinationen besitzen im Pop bis heute durchgehend Hip-Status.

Ganz zeitgebunden kommt hingegen der letzte Einsatz von Pop-Musik im Film daher. Gezeigt wird in einem längeren Ausschnitt ein Künstler-/Atelierfest (man erkennt u.a. David Hockney). Die Maler und ihre Bekannten tanzen den Twist, ein Twist-Stück wird auch über die Bilder gelegt. Der Twist ist der letzte Modetanz, der von Jugendlichen wie Erwachsenen, von Bohemiens wie (Klein-)Bürgern gleichermaßen angenommen worden ist – deshalb führt der Film zuletzt zur interessanten Frage, ob es eine veritable Popkultur ohne Popmusik (also alles von den Beatles aufwärts) hätte geben können. Alle Elemente, die der Film 1962 versammelt – die Flippergeräusche, die ‚hippe‘, avancierte Jazzmusik, die gesungenen, zitierten

Namen, die Illustriertenbilder und ihre Pop-Art-Verwendung drängen einen zu einer überraschenden, bejahenden Antwort. Auch darum ist der Film von großem Wert.

Literatur

Alloway, Lawrence (1958) The Arts and the Mass Media. In: *Architectural Design*, Februar, S. 84-85.

Alloway, Lawrence (1962) Pop Art Since 1949. In: *The Listener*, 27.12.1962, S. 1085-1087.

Alloway, Lawrence (1967) The Development of British Pop. In: Lucy R. Lippard (Hg.), *Pop Art* [1. Aufl. 1966], 2. Aufl., New York: Thames & Hudson, S. 27-67.

Gomez, Joseph A. (1976) *Ken Russell. The Adaptor as Creator*, London: Fredrick Muller.

Mellor, David A. (1997) 'Tomorrow Starts Now'. Utopian Visual Culture in Britain. In: Ders./Laurent Gerrerreau (Hg.), *The Sixties. Britain and France, 1962-1973. The Utopian Years*, London: P. Wilson, S. 12-29.

Russell, Ken (1989) *A British Picture. An Autobiography*, London: Heinemann.

Empfohlene Zitierweise

Hecken, Thomas: Der Musikeinsatz in Pop Goes The Easel – ein früher Pop-Art-Film von Ken Russell. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7 (2011), S. 28-33, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p28-33>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

„Contains strong violence and sex“

Ken Russells Gustav Mahler-Film (UK 1974)

Jens Malte Fischer (München)

Es bedarf keiner besonders kühnen Zuspitzung, um zu behaupten, daß der Künstlerfilm insgesamt in gewisser Weise die Fortsetzung des Künstlerromans, der Künstlernovelle, in zweiter und seltenerer Linie auch des Künstlerdramas ist (noch seltener der Künstleroper), jener Tradition aus dem späten 18. Jahrhundert, die mit Wilhelm Heines *Ardinghello* eröffnet wird, über den *Wilhelm Meister*, Wackenroder und Tieck, E.T.A. Hoffmann, Mörikes *Maler Nolten*, Kellers *Grüner Heinrich* läuft und mit Werfels *Verdi*-Roman und Thomas Manns *Dr. Faustus* im klassischen Sinne zu einem Ende kommt. Der Künstlerfilm setzt diese Tradition fort, im federführenden Medium des 20. Jahrhunderts, in sehr viel geringerem Maße setzt er als Komponistenfilm eine kleine Reihe von Komponistenopern fort, die so verschwindend klein ist, daß man sie nicht als Tradition bezeichnen mag. Man sollte denken, daß Komponisten die idealen Helden von Künstleropern sind, aber wir haben eigentlich mehr Bildhauer, Dichter und Maler als Opernhelden, denn Komponisten. Es fallen einem nur wenige ein: Flotows *Allessandro Stradella*, Paul Graeners *Friedemann Bach*, *Capriccio* von Richard Strauss (hier allerdings kein Komponist der Musikgeschichte, sondern ein erfundener und dazu noch in einem Wettstreit mit einem ebenso erfundenen Dichter), *Gesualdo* von Alfred Schnittke und natürlich die (relativ) berühmteste von allen, *Palestrina* von Hans Pfitzner.

Es gibt also nicht sehr viele Komponisten-Opern, es gibt aber doch eine ganze Reihe Komponistenfilme. Der Komponist ist offensichtlich als Heldengestalt eines Films gut geeignet, obwohl man den Verdacht haben könnte, daß der Akt des Komponierens vielleicht sich nicht so gut zur Visualisierung eignet, aber ob es da einen Unterschied zum Dichter und Schriftsteller gibt, bleibt zweifelhaft. Pfitzner stand am Schluß des ersten Aktes seiner *Palestrina*-Oper vor einem vergleichbaren Problem, das er verblüffend, aber kaum kopierbar gelöst hat.

Ein Problem könnte sein, so denkt man, daß Komponisten komponiert haben. Was macht man mit der komponierten Musik eines filmisch dargestellten Komponisten (nur bei einem erfundenen stellt sich das Problem nicht)? Nutzt man sie als Filmmusik? Das muß man wohl, will man sein Projekt nicht ad absurdum

führen. Man muß sich klar machen: in dem Moment, in dem Musik welchen Ranges und welcher Herkunft auch immer im Film eingesetzt wird, wird sie zur Filmmusik. Das ist unabhängig davon, ob der Held ein Komponist ist, aber das Problem stellt sich hier verschärft. Filmmusik ist, das ist ja kein Geheimnis, keine eigenständige Kunstform, sondern ein Geschmacksverstärker für Bilder, was per se nicht abfällig gemeint ist. Das schließt nicht aus, daß es Filmmusik hohen, selten auch höchsten Ranges gibt, von Erich Wolfgang Korngold über Bernard Herrmann bis zu John Williams und vielleicht auch darüber hinaus, aber es bleibt auch dann Filmmusik, die heutzutage zum Soundtrack geworden ist, oft auch Sounddreck. Eine Ausnahme blieb, daß Korngold, ein Komponist ersten Ranges, der immerhin im Gegensatz zu allen anderen Filmkomponisten u.a. zwei große abendfüllende Opern höchsten Anspruches geschrieben hatte, bevor er (nicht ganz freiwillig) Filmkomponist wurde, in seinem einzigen Violinkonzert Themen verarbeitete, die er zuvor in Filmmusiken benutzt hatte. Er tat dies in voller Überzeugung davon, daß seine Themenerfindungen gleichermaßen ernst zu nehmen, autonom gedacht und entworfen waren, ob für eine Oper oder einen Film; nur die Verarbeitung war dann eine andere. Auf einem anderen Blatt steht, daß es Korngold nach dem Zweiten Weltkrieg, als er versuchte, mit eben diesem Violinkonzert und einer Symphonie in Fis-Dur wieder als Komponist ernst genommen zu werden, nicht gelang, den Hollywood-Geruch los zu werden: Den Kritikern und auch einem Großteil des Publikums war ein Thema, daß für einen Film entworfen worden war, grundsätzlich verdächtig.

Filmmusik also kann per se nicht autonom sein; was die Qualität der Themenerfindung und der orchestralen Verarbeitung betrifft, kann sie jedoch von hohem Rang sein. Die Heteronomie jedoch besteht darin, daß Filmmusik sich nach den Bildern richten muß, wird sie für den Film komponiert. Es gibt einige wenige Ausnahmen von dieser Regel, die aber experimentellen Charakter haben (ich denke also nicht an Straub-Huillets *CHRONIK DER ANNA MARIA MAGDALENA BACH* (1967), sondern beschränke mich hier auf den mehr oder weniger nicht experimentellen Spielfilm), während autonome symphonische Musik sich nach den Gesetzen richten darf, die der Komponist aus den Traditionen und der Innovation zugleich sich selbst setzt.

Dies bedeutet für Musik auch höchsten Ranges von Filmkomponisten, daß sie heteronom ist; sobald Musik im Film eingesetzt wird, die zuvor schon existierte, wird sie automatisch zur Filmmusik, mit allen Folgen, die zu bedenken sind. Beschäftigt sich ein Film also mit dem Leben eines großen Komponisten der Vergangenheit, dann müssen der Regisseur und der musikalische Berater und/oder Arrangeur daran denken, daß diese Musik sofort und umstandslos zur zweitrangigen Musik wird, zumindest zweitrangig in der Hierarchie des Zuschauers, und zumindest in der Funktion, in der sie hier eingesetzt wird. Ob bedeutende Musik dadurch 'beschädigt' wird, ist eine andere, nicht uninteressante Frage, die hier nicht weiter erörtert werden kann. Ich würde sie mit Nein beantworten. Es gibt genug Musikliebhaber, die die Benutzung autonomer Musik in Filmen grundsätzlich verabscheuen nach dem Motto: „Macht euch eure Musik doch selbst, wenn ihr welche braucht.“ So streng bin ich nicht, weil ich genug Beispiele kenne, in denen das doch ziemlich gut funktioniert, meist am besten, wenn eine kürzere Phrase leitmotivisch eingesetzt wird.

Gelungen ist dies wunderbar in Ingmar Bergmans *FANNY UND ALEXANDER* (1982), wo die Eingangsphrase aus dem 2. Satz von Schumanns Klavierquintett eine leitmotivische Verknüpfung bietet. Gelungen sind auch die bekannten Beispiele aus den Filmen Stanley Kubricks, der in Sachen Filmmusik, die er überwiegend nicht komponieren ließ, sondern sich auslieh, sehr überlegt vorging.

Ein Problem ganz anderer Art stellt sich in den Spielfilmen außerhalb der experimentellen Ebene, die sich mit dem Leben eines großen, bekannten Komponisten beschäftigen. Ken Russells *MAHLER* (1974) wird man von der Intention her auf der Grenze zwischen kommerziellem Erfolgsstreben und Experiment ansiedeln können.

Das Problem, das ich meine, ist: der dargestellte Komponist muß, sollte ein spektakulärer Komponist sein. Insofern ist es nicht verwunderlich, daß etwa Mozart, Beethoven und Wagner relativ häufig 'verfilmt' worden sind. Es ist sicher auch eine Voraussetzung, daß der Komponist weltbekannt ist. Spielfilme größeren Budgets sollen ihre Kosten einspielen und Geld verdienen. Ein Komponist, der nur in Niederösterreich oder Oberfranken bekannt ist, gleichgültig, wie bedeutend er ist, hat von vorneherein keine Chance. Ich könnte mir z. B. vorstellen, daß Max Reger ein interessanter Gegenstand für einen Spielfilm sein müßte, das gleiche gilt für Hans Pfitzner, aber wir werden, da bin ich sicher, keine Spielfilme erleben, die da heißen *Max Reger - Passion and Performance* oder *Hans Pfitzner - the broken Hero*.

Der Komponist muß also einen spektakulären Bekanntheitsgrad haben und sollte möglich auch ein spektakuläres Leben gehabt haben. Richard Wagner bietet sich da an, als Barrikaden-Revolutionär, Exilant und Königsfreund, Ehebrecher und Sichselbstvergötter, sowie Festspielgründer. Ein Komponist muß aber auch, wenn irgend möglich, allgemein verbreiteten Klischeevorstellungen davon entsprechen, wie ein Komponist auszusehen hat. Er muß ein taub werdender Titan sein, im Falle von Beethoven, oder er muß ein geisteskrank werdender Titan sein, wie Robert Schumann, oder er muß in den älteren Mozart-Filme eine Art Erfinder der Mozartkugeln sein oder wie bei Milos Forman ein infantiler Anal-Erotiker, oder er muß ein Drei-Mäderl-Haus-Schwammerl sein wie Franz Schubert in älteren Filmen, basierend auf einem einst vielgelesenen Trivialroman von Rudolf Hans Bartsch, der eben diesen „Schwammerl“-Schubert populär gemacht hatte. Schubert kann dann aber auch überraschend in dem großartigen dreiteiligen Schubert Film von Fritz Lehner *MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN* (1986) (in der Kinofassung heißt er *NOTTURNO*) als Kranker und Einsamer dargestellt werden. Gerade bei Lehner ist der Prozeß des Komponierens in einmalig subtiler Weise inszeniert worden. Ich denke, daß ein Komponistenfilm eben doch versuchen muß, zwar diesen so schwer darzustellenden Akt des Komponierens darzustellen, aber auch Einblick in die psychische Struktur des Komponisten zu geben, Zeitumstände zu schildern, Atmosphäre zu schaffen. Mir ist nie so klar geworden, was Schubertiaden und Landpartien im Wien des Biedermeiers bedeuteten, wie durch Lehnens Film.

Thomas Koebner hat aus Anlaß von Filmen Ken Russells einige Modelle des Künstlerlebens in der Literatur und im Film charakterisiert, was ich gerne und zustimmend übernehme:

Da ist das Wilhelm Meister-Modell: die Geschichte des Künstlers als Entwicklungsroman, die Geschichte einer Selbstwerdung. Dann die Geschichte vom romantischen Genie: der Begnadete als Außenseiter, als Skandal, als ständiger Affront gegen die verknöcherte Welt der Philister. Dann das Bohemien-Modell: das äußerlich armselige Dasein einer oppositionellen Clique. Nicht zuletzt durch Murgers Roman und Puccinis Opernwelterfolg ist dieses Modell populär geworden – daß die Helden dieser Geschichte offensichtlich künstlerisch nicht das Geringste zustande bringen, stört die affektive Sympathie für sie nicht.

Das Richard-Wagner-Modell ist das Gegenteil davon: der Künstler als Jahrhundertgestalt, als Ausnahmefigur und Autorität, der „Meister“ mit einem Wort. Das Seismograph-Modell: der Künstler, der Kommendes sehr viel genauer und früher ahnt, als der Normalmensch. Der Künstler als Leidender, sehr oft von einer Krankheit, am besten einer Geschlechtskrankheit, weil pikant, befallen und dann ihren geistigen Auswirkungen erliegend, dagegen aber heroisch ankämpfend: Schubert und Schumann wurden schon genannt, Hugo Wolf (der im MAHLER-Film auch dementsprechend als Geisteskranker vorkommt), Gustav Mahler, wenn auch nicht geisteskrank - Adrian Leverkühn, der fiktive Komponist Thomas Manns, ist dafür literarisch das beste Beispiel. Arnold Schönberg, der sich in völliger Verkennung von Manns Arbeitsweise als das reale Vorbild Leverkühns sah, wo es doch nur um kompositorische Technik ging, verwarnte sich empört: Er sei keineswegs jemals geschlechtskrank gewesen.

Dies sind Thomas Koebners wichtigste Modellcharakterisierungen (seine Liste ist noch etwas länger, aber für unsere Bedürfnisse soll das genügen), mit denen sich eigentlich alle Künstlerfilme und Komponistenfilme kategorisieren lassen. Russells Mahler-Film ist gleich in mehrere dieser Kategorien einzuordnen; ich kann das nicht weiter ausführen.

Ken Russell muß hierzulande, aber vielleicht nicht nur hierzulande, kurz vorgestellt werden, denn obwohl er einige internationale Erfolge als Regisseur hatte, dürfte er heute, zumal einem jüngeren Publikum, kaum noch bekannt sein. Russell ist Jahrgang 1927, Engländer, und begann als junger Mann mit Versuchen auf dem Feld des Tanzes (daher rührt, daß er später einen Film über Isadora Duncan machte und Rudolph Valentino von Rudolf Nurejew spielen ließ) und der Photographie. Sein Weg führte ihn zur BBC in den goldenen sechziger Jahren, den goldenen für das öffentlich-rechtliche Fernsehen Europas, wie man sich das in dem trüben TV-Schlamm von heute kaum noch vorstellen kann. Russells Markenzeichen bei BBC waren seine Komponistenfilme. Er drehte Filme über Edward Elgar, einen der britischen Musiknationalheiligen, der außerhalb des Kingdoms keinen ganz großen Ruf genießt, über den deutsch-englischen Impressionisten Frederick Delius, über Anton Bruckner, Bohuslav Martinu und über Debussy. In diesen Filme etablierte Russell seinen Stil, mit Komponisten umzugehen: mit Schauspielern inszenierte Szenen sind geprägt durch die ebenso subtil wie ingenios verarbeitete Musik des Komponisten, dem der Film gewidmet ist. Man sieht bereits an den Namen der Komponisten: dies sind keine Gestalten, die die erwähnten Grundbedingungen der internationalen Bekanntheit und des Spektakulären gleichzeitig erfüllen. Weder Delius, noch Elgar, noch

nicht einmal Debussy hätten jemals die Chance gehabt, Hauptfiguren eines für den internationalen Markt produzierten Filmes zu werden. Nur eine öffentlich-rechtliche Fernsehanstalt mit breitem Rücken konnte sich so etwas leisten, und schon insofern ist Russell nicht der typische Komponistenfilmer der Hollywood-Prägung. Dies ist für den MAHLER-Film wichtig, denn der wurde 1974 gedreht, als zwar die sogenannte Mahler-Renaissance, die etwa um 1960 zaghaft eingesetzt hatte, auf einem ersten Höhepunkt war, aber dennoch Mahler keineswegs die internationale Figur war, die er heute ist.

Ich will versuchen, Ihnen mit einigen Beispielen klar zu machen, warum ich Russells MAHLER-Film von 1974 für ein ganz besonders gelungenes, wenn auch keineswegs unfehlbares oder gar unkritisierbares Beispiel eines Komponistenfilms halte. Er gehört nicht in die Reihe der Elgar-, Debussy- und Delius-Filme, die sich durch eine große Ruhe und liebevolle Versenkung auszeichnen, sondern eher in die Reihe der Tschaikowsky- und Liszt-Filme, die sich durch kabarettistische Übersteigerungen, exzentrische Stoffbehandlung und ungewöhnlichen bis kuriosen, jedoch immer überlegten und gewitzten Einsatz von Musik auszeichnen, ohne darin so weit zu gehen, wie diese. Der Film wurde nicht mehr für die BBC gedreht, sondern für den internationalen Markt (an dem er nicht wirklich reüssierte). Zunächst waren deutsche Geldgeber eingeplant, die sich aber zurückzogen. Damit entfielen auch Dreharbeiten in Deutschland und Österreich - die Außenaufnahmen wurden im englischen Lake-District gedreht. Mit einem lächerlichen Budget von 160.000 Pfund ist dieser Film gedreht - man sieht es ihm nicht an, es ist kein armer Film.

Zur kurzen Ortsbestimmung: es handelt sich um einen Spielfilm, in dem die historischen Personen von Schauspielern dargestellt werden (Robert Powell als Mahler, Georgina Hale als Alma Mahler) und der auf jegliche Einbeziehung historischen Bildmaterials verzichtet, vor allem nicht Spielszenen und dokumentarische Aufnahmen mischt, wie es heute im Fernsehen bei historischen Sendungen oft üblich ist, von den notorischen Zeitzeugen wie Schäferhund und Chauffeur garniert. Die Erzählstruktur des Films beruht auf der Rückblendetechnik, die virtuos gehandhabt wird: Der Rahmen ist die Rückfahrt des todkranken Mahler von Paris nach Wien im Zug. Die historische Wahrheit, wir werden noch mehrfach darauf kommen müssen, ist insofern retuschiert, als Mahler diese Fahrt keineswegs aufrecht sitzend und beweglich absolvieren konnte, sondern nur noch liegend, kaum noch ansprechbar. Der Film eröffnet nach guter alter Hollywood-Dramaturgie („mit einem Erdbeben beginnen und dann langsam steigern“) mit einem 'coup de foudre': Ein Holzhäuschen im See explodiert. Wir lernen bald, daß es eines der sogenannten Komponierhäuschen Mahlers war, die er sich dreimal für seine Sommerferienaufenthalte bauen ließ, um ungestört arbeiten zu können - allerdings gab es nie ein Häuschen, das in einen See hineingebaut war. Daran schließt sich eine phantasmagorische Szene an: In einem meerumspülten Felsengewirr liegt eine menschliche Raupe, die sich aus ihrem Kokon schält, in der Nähe eines großen Steinkopfes, der unverkennbar Mahler darstellt. Schließlich steigen wir nach wenigen Minuten in die Rahmenhandlung ein: Mahler und Alma im Eisenbahncoupé.

Bei einem Bahnhofshalt erlaubt sich Russell etwas, was man heute einen Insiderjoke nennen muß, was damals aber einem größeren Publikum keine Schwierigkeiten gemacht haben dürfte: Luchino Viscontis Film *MORTE A VENEZIA* (TOD IN VENEDIG) war erst vier Jahre zuvor herausgekommen und immer noch ein Erfolgsfilm. Visconti hatte aus Thomas Manns Vorlage die Figur des Schriftstellers Gustav Aschenbach zu einem Komponisten umfunktioniert, dem er Züge Gustav Mahlers verlieh - was keineswegs völlig unsinnig war, denn Mann hatte sich bei der Zeichnung seiner Hauptperson Züge von Mahler geliehen, der seinerzeit, als die Novelle erschien, erst ein Jahr tot war. Visconti nutzte die Gelegenheit, um Mahler-Musik, und vor allem das Adagietto aus der 5. Symphonie, leitmotivisch bis zum Überdruß als Filmmusik auszureizen. Unbestritten ist, daß dieser Film für die Musik Mahlers einen Popularitätsschub seltener Art bedeutete - es kam damals eine LP der 5. Symphonie heraus, mit einem Bild aus dem Film als Cover. Zentral für den Film ist die homoerotische Faszination Aschenbachs durch den schönen Kind-Jüngling Tadzio – eine zentrale Szene ist das kindlich-verführerische Hin und Herschwingen Tadzios zwischen den Stangen eines Badezeltes am venezianischen Lido. Diese Szene also hatte seinerzeit fast jeder noch im Kopf. Russell verlegt die gleiche Szene mit einem entsprechenden Knaben und einem dem Schauspieler Dirk Bogarde (dem Aschenbach des Films) angeähnelten Aschenbach-Double auf den Perron, auf dem Mahlers Zug hält. Und das Schöne ist: Gustav Mahler hat den Visconti-Film auch gesehen, denn er muß schmunzeln, als er die beiden erblickt. Russell benutzt die gleiche Musik wie Visconti, eben das Adagietto aus der 5. Symphonie, aber im Gegensatz zu Visconti leiert er im ganzen Film keine einzige Mahler-Phrase endlos aus, sondern benutzt den riesigen Speicher der ganzen Mahlerschen Symphonik, hier zu Beginn gleich den berühmten Schmerzakkord aus dem Fragment der 10. Symphonie, ein neuntöniger Akkord, mit dem Mahler zum ersten und zugleich letzten Male in seinem Werk (diese Musik gehört zu den letzten Noten die er geschrieben hat) den herkömmlichen funktionsharmonischen Rahmen, in dem er sein Komponistenleben lang verblieb, sprengte.

Das zweite Beispiel führt uns mitten hinein in die wahrlich ingeniöse Art, mit der Russell Mahlers Musik benutzt und einsetzt. Ich wage zu behaupten, daß er damals ein gänzlich neues Niveau in dieser Kunst, vorhandene Musik ersten Ranges in Filmmusik zu verwandeln, erreicht hat, und das in einer Vielfalt der Möglichkeiten und einem Witz der Bild-Ton-Korrelation, der seither nicht mehr egalisiert wurde. Es ist eine Sequenz vom Anfang des Films, die auf den ersten Blick eine rein skurrile, ja komische Wirkung hat, etwas Slapstickhaftes. Thematisiert wird hier die vielfach belegte Ruhebedürftigkeit Mahlers beim Komponieren. Mahler kam eigentlich nur in den Sommerferien dazu, zu komponieren, und so mußte das Ferienquartier nach seinem Stillebedürfnis ausgesucht werden; nicht zuletzt deshalb wurden die kleinen Holzhütten in die Nähe der Ferienhäuser gebaut. Alma war gehalten, etwaige Ruhestörungen kategorisch zu unterbinden. Das tut sie hier auf virtuose Weise, bis hin zu dem wunderbaren Einfall eines lautlosen Schuhplattlers. Virtuos aber ist vor allem die Weise, in der Russell, der sich in Mahlers Werk sehr gut auskannte (darüber hinaus vom Dirigenten Bernard Haitink beraten wurde, dessen Mahler-Interpretationen auch dem Film zugrunde liegen), aus dem Werk Mahlers jene Stellen herausnimmt, die die entsprechenden szenischen Einfälle

generieren konnten: es sind hier die Schellen aus dem 1. Satz der 4. Symphonie, die Herdglocken aus dem 1. Satz der Sechsten, die Glocken aus dem 5. Satz der Dritten, die Flöte aus dem 1. Satz der Vierten und der derbe Tanz aus dem zweiten Satz der Ersten. Das geht alles so schnell, daß man darauf aufmerksam machen muß, wie Russell hier fünf Mahler-Passagen in viereinhalb Minuten unterbringt, ohne den Eindruck eines beliebigen Puzzles zu hinterlassen. Im Gegenteil entwickelt er die Bilder so konsequent aus der benutzten Musik, daß die Musik gleichzeitig auch aus den Bildern heraus entwickelt erscheint. Das Ergebnis wäre sozusagen nicht anders ausgefallen, wenn erst die Szenen entworfen worden wären und dann ein Komponist aufgefordert worden wäre, sie im Mahler-Stil zu unterlegen. Das kann natürlich nur bei einem Komponisten funktionieren, wie Mahler, der in der Hereinnahme nicht aus der symphonischen Tradition stammender klanglicher Elemente neue Wege ging.

Dies sind zwei relativ unkonventionelle Beispiele dafür, wie Russell mit Mahlers Musik umgeht. Er war aber auch sozusagen in der Lage und bereit, normalere Wege zu gehen. Der Film taucht anschließend tief in die Kindheit Mahlers ein, wenn er die Atmosphäre der Iglauer Jahre beschreibt, denen er einen extrem jüdischen Shtetl-Charakter und den Geruch der Armut verleiht, die der historischen Wahrheit nicht entsprechen: Mahlers Vater machte aus kleinen Anfängen als Schnapsfabrikant eine beachtliche Karriere, die zu einem gewissen Wohlstand und den Insignien bürgerlicher Existenz führte, und das durchaus noch während Mahlers Kindheit. Russell übertreibt wohl auch, was die Trunksucht und die Brutalität des Vaters angeht, schwingt sich dann aber zu eindrucksvollen Szenen auf, wenn er die Initiation des jungen Mahler in die Natur beschreibt, in der ihn ein mythisches weißes Pferd begleitet. Fragmente aus der 7. und der 3. Symphonie orchestrieren dieses Geschehen.

Russell blendet dann wieder in den Rahmen ein und zeigt den Zusammenbruch Mahlers im Zugabteil, wieder gekennzeichnet durch den Neuntonakkord aus der 10., dann eine Angstphantasie Mahlers, der seinem eigenen Tod und Begräbnis beiwohnt; hier nutzt Russell zunächst die Fanfare des einleitenden Trauermarschs aus dem ersten Satz der 5. Symphonie, dann den dritten Satz der 1. Symphonie. Nun könnte man im letzteren Fall sagen: was berechtigt Russell hier bei einer Musik, die sich thematisch auf den europaweit bekannten Kanon *Bruder Martin/Frère Jacques* stützt und einen lastend schreitenden Charakter hat, filmisch auf ein Begräbnis abzu zielen, ob das imaginierte Mahlers oder ein anderes, denn *Frère Jacques* wird eigentlich nicht bei Beerdigungen gespielt? Die Antwort ist einfach: Die Erlaubnis hat dazu Mahler selbst erteilt. Zu seinen ersten Symphonien hat er sich immer wieder einmal bildhaft programmatisch geäußert, entweder privat, aber auch sogar Hinweise ans Publikum verteilen lassen. Durch schlechte Erfahrungen gewitzt, ließ er das dann bald völlig bleiben, was nicht heißt, daß die späteren Symphonien gänzlich ohne programmatische Vorstellungen entstanden sind – aber das ist ein anderes Thema.

Zu diesem 3. Satz der 1. sagte Mahler zu einer Freundin folgendes:

„An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des 'Bruder Martin' hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf gespielt zu denken. Dazwischen ertönt die ganze Rohheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgendeiner sich dreinmischenden 'böhmischen Musikantenkapelle' hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden. Es wirkt erschütternd in seiner scharfen Ironie und rücksichtslosen Polyphonie (...).“

Scharfe Ironie und rücksichtslose Polyphonie – nichts anderes filmisch umzusetzen unternimmt hier Ken Russell.

Es dürfte wohl diese Sequenz sein, die die Editoren der DVD-Edition veranlaßt haben, den Film für Jugendliche unter 15 Jahren nicht zu empfehlen: „Contains strong violence and sex“ – woraus ich schließe, daß Jugendlichen über 15 Jahren „strong violence and sex“ durchaus zuzumuten ist.

Nach einer längeren schmerzlichen Episode, die Mahlers und seiner Schwester Besuch bei seinem Jugendfreund, dem Komponisten Hugo Wolf in der Irrenanstalt zeigt, kommt es zu einer Sequenz, die bei den Mahlerianern in aller Welt teilweise Empörung ausgelöst hat. Diese Empörung soll uns hier nicht interessieren, wohl aber die Frage: Wie weit muß sich ein Spielfilm über eine bedeutende historische Persönlichkeit an die Fakten der Biographie halten. Es geht um die Konversion Mahlers zum Katholizismus. Ein Kritiker des Films bemerkte einmal, daß es dieser Film sei, der am meisten von Russells Biographie in sich trage. Nun muß man wissen, daß Russell in mittlerem Alter zum Katholizismus konvertierte und seither, so erwähnt es die Literatur am Rande, ein entschiedener Verfechter dieser Glaubensrichtung ist. Mahler seinerseits stammte aus einer jüdischen Familie und konvertierte im Alter von 36 Jahren in Hamburg zum Katholizismus. Es wird sogleich offensichtlich in dieser Passage, daß Russell Mahlers Konversion kritisch sieht und sie mit den Mitteln des Slapstick und der Groteske satirisch beleuchtet. Die antagonistische Figur ist übrigens Cosima Wagner. Für diejenigen, die Cosima nicht mehr persönlich erlebt haben, sei gesagt, daß die historische Cosima nicht so aussah, wie hier dargestellt, und sich auch anders kleidete. Richtig ist, daß Cosima Wagner von Bayreuth aus ihre Strippen im Musikbetrieb ihrer Zeit zog, aber mit der Berufung Mahlers an die Wiener Hofoper, um die es hier geht, hatte Cosima Wagner wenig zu tun, da hatte sie nur einen minimalen Einfluß, wollte Mahlers Berufung aus antisemitischen Gründen wohl eher verhindern. Keinesfalls war es so, daß er mit Hilfe Cosimas nach Wien kam. Richtig ist, daß er vor allem deswegen konvertierte, weil die Wiener einen Juden nicht zum Hofoperndirektor gemacht hätten. Die Konversion beseitigte dieses Hindernis, aber nur äußerlich, denn von der antisemitischen Presse in Wien und ihren Lesern wurde Mahler auch weiterhin als Jude angesehen und entsprechend angegriffen. Russell hat also insofern recht, als Mahlers Konversion ein taktischer und strategischer Schritt war. Darauf kann man sich einigen. Uneinig bin ich mit Russell darin, daß ich Mahler diese Konversion nicht als Schuld, Versagen,

kühlen Opportunismus vorwerfe. Das Problem kann hier nicht ausgebreitet werden, aber so viel sei gesagt: Mahler verleugnete nicht aus Ehrgeiz eine Religion, der er tief verpflichtet war, denn er war diesem Glauben seiner Vorfahren schon lange völlig entfremdet, er wurde aber auch kein echter Katholik, seine Weltanschauung wird man am ehesten mit der Goethes identifizieren können, der für ihn hier Leitstern war, und Goethe als Katholiken zu interpretieren, dürfte schwer fallen. Die Schuld, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen will, liegt viel deutlicher bei der antisemitisch imprägnierten Zeitstimmung, die einem Menschen von unbeugsamen moralischen Grundsätzen, wie es Mahler war, ein solches Lavieren, eine solche Verlarvung auferlegte, um jene Position in der Öffentlichkeit zu erlangen, in der er seine künstlerischen Absichten als Interpret und Opernleiter am besten verwirklichen konnte. Nebenbei benutzt Russell die Sequenz, um die Geschichte des Films im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm zu erzählen. „And then came the talkies“: War in der Stummfilmmanier die Filmmusik noch Mahler-Musik, beginnen im Moment der vollzogenen Konversion Mahler und Cosima zu singen und zwar den Wagnerschen Walkürenritt.

Nun erhebt sich die Frage erneut: Darf Russell das. Meine Antwort, auch wenn ich sie in diesem Fall nicht gerne gebe, weil ich die Fakten anders sehe: Ja, er darf das. Es handelt sich nicht um eine biographische Dokumentation, die dazu verpflichtet wäre, die Konversion Mahlers auch in dem von mir vertretenen wohlwollenderen Lichte darzustellen, bzw. die beiden möglichen Interpretationen, die für Mahler ungünstige und die günstige nebeneinander zu präsentieren, denn eine eindeutige Auslegung lassen die Quellen nicht zu. Ein Spielfilm ist zur historischen Wahrheit nicht verpflichtet. Selbst die Hollywoodschen Biopics, die so taten, als ob sie die wahre Geschichte ihres Helden getreu nachbildeten, wichen davon ab, wenn es ihnen in den Kram paßte. Das muß man erst recht einem Film zubilligen, der sich sogleich als Anti-Biopic etabliert, und man wird Russells Darstellung, die ja schon durch ihre filmischen Kunstmittel als übertrieben und überzogen sich selbst inszeniert, ja nicht als böswillig falsch ansehen können, sondern nur als eine womöglich einseitige. Das Problem dieser Passage ist vielmehr eines der Rezeption. Der ganze Film ist ein Mahler-Film für Fortgeschrittene, für Menschen, die sich in der Biographie und im Werk ganz gut auskennen. Nur für solche entfaltet Russells Film seinen Witz, seinen Reiz, seinen Beziehungszauber. Für Zuschauer, die diese Voraussetzungen nicht mitbringen, und den Film als gleichsam objektive Darstellung eines Künstlerlebens rezipieren, wird aus dem hier gezeichneten Bild Mahlers ein verzerrter Eindruck entstehen, der für ihn nicht günstig ist – und das, obwohl Russell immer wieder beteuert hat, daß er sich als Mahlerianer empfindet. Das betrifft nicht nur die Konversion, sondern auch, sicher noch wichtiger, die Rolle Alma Mahlers. Russell ist hier, warum auch immer, eher ein Almerianer als ein Mahlerianer, er nimmt ihre Partei, er zeichnet Alma als das Opfer ihres solipsistischen und narzißtischen Genie-Ehemanns. Das beginnt mit der Raupe des Anfangs, die sich nach der Befreiung zu nichts anderem aufrafft, als zu dem Kuß auf die Büste ihres Mannes, und diese Perspektive setzt sich durch den ganzen Film fort. Auch hier muß ich sagen: Das kann hier nicht diskutiert werden, aber ganz so einfach war das alles nicht. Auch hier vereinfacht der Film, spitzt zu, polemisiert. Man muß allerdings zugeben, daß in einem hundertminütigen Film solche subtil

biographischen Abwägungen, vorsichtig gesagt, schwierig zu behandeln sind. Es soll ja Biographen geben, die für die Ausbreitung aller Probleme in Mahlers Leben tausend Seiten benötigen. Man kann einem Film nicht vorwerfen, daß er zuspitzen, vereinfachen muß. Russell hatte ja vor, in dieser normalen Spielfilmlänge möglichst viele Aspekte von Mahlers Leben unterzubringen und auch so viel wie möglich aus seinem musikalischen Werk filmmusikalisch unterzubringen. Das zweite ist ihm bewundernswert gelungen, das ist keine Frage. Hätte er Mahlers komplexe Persönlichkeit, sein kompliziertes Leben 'angemessen' darstellen wollen, so hätte er entweder den Weg Fritz Lehnerts gehen müssen, der sich fast fünf Stunden Zeit nahm, um drei winzige Episoden aus Schuberts Leben darzustellen, oder er hätte sich sozusagen auf ein Thema konzentrieren müssen. Das wären in der Perspektive Russells zwei mögliche Themen gewesen, von denen eines bereits ausgereicht hätte, um den Film zu beschäftigen: Mahler und das Judentum oder Mahler und die Frauen. Einen solchen Film wollte Russell nicht machen – in seinem Film über Frederick Delius hat er bewiesen, daß er dazu in der Lage gewesen wäre – aber ich kann nicht einfordern, daß er nicht den Mahler-Film gemacht hat, den ich persönlich gerne sehen würde und wohl nie sehen werde – es sei denn, zum kommenden Mahler-Doppeljubiläum wird ein Mahler-Film vorbereitet, der meinen Vorstellungen entspricht – ich glaube es eher nicht.

Tiefgründiger als Russells MAHLER ist sicherlich Fritz Lehnerts erwähnter SCHUBERT-Film, subtiler ist Russell selbst in seinem DELIUS-Film vorgegangen, aber im MAHLER können wir uns erfreuen an dem witzigsten, brilliantesten, unterhaltendsten und in dem Einsatz der Musik ingenösesten Filme, den es je über einen Komponisten gegeben hat.

Der Essay erschien zuerst in
C. Balme/F. Liptay/M. Drewes (Hrsg.),
Die Passion des Künstlers. Kreativität und Krise im Film, München 2011.

Literatur

Ken Russell: Mahler, DVD, Freemantle Home Entertainment, GB 2005, 111 Minuten.

Fischer, Jens Malte (2003) *Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien: Zsolnay Verlag.

Hanke, Ken (1984) *Ken Russell's Films*, Metuchen, N. J. & London: Scarecrow Press.

Koebner, Thomas (2000) Exzentrische Genies. Ken Russells Umgang mit Gipsbüsten. In: Jürgen Felix (Hg.), *Genie und Leidenschaft: Künstlerleben im Film*, St. Augustin: Gardez! Verlag, S. 103-114.

Killian, Herbert (1984) *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner.

Lanza, Joseph (2007) *Phallic Frenzy. Ken Russell and his Films*, Chicago: Chicago Review Press.

Phillips, Gene D. (1979) *Ken Russell*, Boston: Twayne.

Riethmüller, Albrecht (2008) „All in the family“. Cosima und Richard Wagner auf der Leinwandbühne von William Dieterle und Ken Russell. In: *Wagnerspectrum*, H.2, S. 105-121.

Rußegger, Arno (2002) Eine Frage des Stils. Zu Ken Russells Film „Mahler“ (1974). In: F. Aspöckberger u. E. W. Partsch (Hrsg.), *Mahler Gespräche*, Innsbruck etc.: StudienVerlag, S. 32-65.

Empfohlene Zitierweise

Fischer, Jens Malte: „Contains strong violence and sex“. Ken Russells Gustav Mahler-Film (UK 1974). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 34-44, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p34-44>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

LISZTOMANIA – Starkult um den Virtuosen

Peter Moormann (Berlin)

1. Vorbemerkungen

Auf der Basis eines 57-seitigen Drehbuchs entstand im Frühjahr 1975 in den englischen Shepperton Studios Ken Russells zehnter Kinofilm, der innerhalb von nur 14 Wochen produziert wurde (Vgl. Care 1978, 55): LISZTOMANIA (UK 1975). Bereits der Filmtitel bringt den Begriff der „Beatlemania“ mit der auf Heinrich Heine zurückgehenden Wortschöpfung „Lisztomanie“ zusammen, die der Dichter in einem Konzertbericht über die Tournee von Franz Liszt 1841/42 fallen ließ:

Wenn ich früherhin von dem Schwindel hörte, der in Deutschland und namentlich in Berlin ausbrach, als sich Liszt dort zeigte, zuckte ich mitleidig die Achsel und dachte: Das stille sabbatliche Deutschland will die Gelegenheit nicht versäumen, um sich ein bißchen erlaubte Bewegung zu machen[...] Es ist ihnen, dacht' ich, bei dem Spektakel um den Spektakel selbst zu tun, um den Spektakel an sich, gleichviel wie dessen Veranlassung heiße, Georg Herwegh, Saphir, Franz Liszt oder Fanny Elsler; wird Herwegh verboten, so hält man sich an Liszt, der unverfänglich und unkompromittierend. So dachte ich, so erklärte ich mir die Lisztomanie, und ich nahm sie für ein Merkmal des politisch unfreien Zustandes jenseits des Rheins. Aber ich habe mich doch geirrt [...] wie gewaltig, wie erschütternd wirkte schon seine bloße Erscheinung! Wie ungestüm war der Beifall, der ihm entgegenklatschte! (Heine 1972, 567)

Russell gelingt es auf diese Weise, die Sphären von Klassik und Pop miteinander zu amalgamieren und damit auf eines der zentralen Themen des Filmes zu verweisen: Der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Kommerz. Der Regisseur katapultiert die Liszt-Biographie in die damalige Gegenwart der 1970er Jahre und inszeniert den Mitte des 19. Jahrhunderts umjubelten Pianisten Liszt als Rockstar und Playboy in einem Musical, das als Fortsetzung der kurz zuvor in den Kinos erschienenen Rockoper TOMMY (UK 1975) angesehen werden kann. Ebenso wie TOMMY weist auch LISZTOMANIA eine Opern- bzw. Musical-Struktur auf: Fünf große, eher lose miteinander verknüpfte Szenen werden von einem Prolog und Epilog gerahmt. Verbunden sind diese durch die Liebestraum-Songs, deren Variationen sich als roter Faden durch den Film

ziehen – vom Lied mit Klavier- und Streicherbegleitung bis zum Rocksong mit Synthesizereinsatz. Auf ungewöhnliche Weise werden dabei die Genres der Rock-Oper und des Biopics miteinander verschmolzen (Vgl. Phillips 1979, 168f.). Der Fokus der Untersuchung gilt dem Beginn des Films. Im Mittelpunkt des ersten „Aktes“ steht das Phänomen des Virtuositums im 19. wie im 20. Jahrhundert, dem sich Russell auf vielschichtige Art und Weise annähert.

2. Der Prolog

Dass Russell seine Liszt-Figur mit Roger Daltrey, dem Sänger der damals weltweit erfolgreichen Rockgruppe *The Who*, besetzt hat, erscheint als ein Glücksfall. Geschickt verquickt der Regisseur Daltreys Biographie mit jener von Liszt, die er als Folie nutzt, um dem Starkult des Virtuosen nachzuspüren. Ähnlich wie bei seinem MAHLER-Film (UK 1974) gestaltet Russell den Anfang von LISZTOMANIA als Traumsequenz und spielt zugleich mit dem Titel des berühmtesten Klavierstückes von Liszt, dem *Liebestraum*. Russell etabliert seine Liszt-Figur nicht nur als Frauenheld, sondern koppelt dieses Bild mit dessen Virtuosität, die Liszt zunächst im erotischen Bereich auf absurde Weise unter Beweis stellt. Präzis im Takt des Metronoms küsst Liszt mit aller Perfektion die Brüste von Marie D’Algout (Fiona Lewis). Ken Hanke deutet die Exposition wie folgt: „The Metronome put to use for purposes its maker never intended is simply a metaphor for Liszt’s utilization of his musical prowess to an end his Creator never intended.“ (Hanke 1984, 294f.) Dieser „Missbrauch“ seiner Fähigkeiten wird am Ende der Exposition mit dem Tode bestraft. Franz und Marie – in einem Flügel eingeschlossen und aufs Gleis gestellt – werden vom Zug überrollt. Man fühlt sich unmittelbar an George Marshalls martialische Komik in *THE PERILS OF PAULINE* (USA 1947) erinnert. Ebenso wie die Lokomotive ist auch das Metronom Zeichen für die durch eine zunehmende Industrialisierung beschleunigte Lebenswelt im 19. Jahrhundert.

Gleich zu Beginn des Films holt der Regisseur Liszt vom Künstlerthron ins Bett und beraubt ihn so jeder Aura des unnahbaren Stars. Parallel zur schrittweisen Erhöhung des Tempos beim Metronom beschleunigt Russell in Slapstick-Manier auch die Bildgeschwindigkeit, wodurch der Liebesakt zum Höhepunkt geführt wird. Liszts Verhalten wirkt durch die Beschleunigung keineswegs mehr nur virtuos, sondern vor allem zwanghaft und lächerlich. Dadurch dass Russell unmittelbar am Anfang des Films Liszts Affäre mit Marie d’Agout in den Mittelpunkt rückt, verweist er bereits auf die für den Film zentrale Beziehung zwischen Franz Liszt und Richard Wagner. Denn bei der aus der Liebesbeziehung von Liszt und d’Agout hervorgegangenen Tochter handelt es sich um Cosima, die spätere Frau von Richard Wagner. Bei dem anschließenden Duell mit dem erbosten Gatten der Comtesse, dessen Auftritt Russell mit einer schiefen Version der französischen Nationalhymne sofort ins Lächerliche zieht, setzt sich Liszt zunächst noch im Stil eines Errol Flynn zur Wehr. Schließlich jedoch sucht er wie ein kleines Kind zwischen zwei Säulen Schutz

vor seinem Gegner. Systematisch entmystifiziert Russell in dieser Eingangsszene das Künstlergenie, indem er es zum naiven wehrlosen Spielkind degradiert.

3. Das Konzert

Diesem Ausgangspunkt des Films schließt sich eine Szene an, in der Liszt vor einem Konzert auf zahlreiche Berühmtheiten des damaligen Musiklebens trifft. In dem Salon haben sich Berlioz, Brahms, Chopin, Madame George Sand, Mendelssohn, Rossini, Schumann und Strauss versammelt, die als Figuren mitunter bizarr überzeichnet werden. In dieser Szene wird auch der junge Wagner eingeführt und als prestigegünstiger, selbstverherrlichender Komponist inszeniert, der im Gegensatz zu Liszt noch kaum von Bedeutung in dem Kreis der versammelten Musiker ist. Einem Gespräch zwischen Liszt und Wagner ist zu entnehmen, dass die Erlöse aus dem anschließenden Konzert verwendet werden sollen „to build a monument to your beloved Beethoven, which your beloved country man so belovedly neglected to build“. Russell spielt mit dieser Äußerung auf die zahlreichen Konzerte von Liszt an, deren Erlöse für die Errichtung des Beethovendenkmals in Bonn aufgewendet wurden. Unmittelbar auf diese Szene folgt die Konzertsequenz. Russell verweist in dieser Szene auf verschiedene historische Fakten aus Liszts Biographie, die er in diesem Klavierkonzert mit zahlreichen Anspielungen auf die Popkultur kulminieren lässt, um den kommerziellen Erfolg des Virtuosen damals wie heute zu beleuchten.

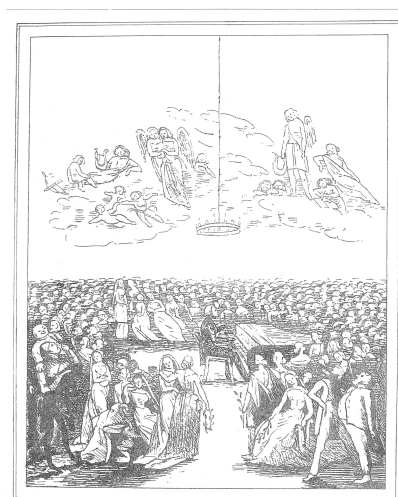
a) Zum Verhältnis von Kunst und Kommerz

Im ersten Teil des Konzerts betont Russell vor allem die massentaugliche Vermarktung des Stars Liszt und stellt damit das Verhältnis von Kunst und Kommerz sowie die Rolle, die dabei Komponist und Interpret einnehmen, zur Diskussion. Noch vor dem Betreten der Bühne skandiert das fast ausschließlich minderjährige weibliche Publikum solange „Franz Liszt“, bis der Virtuose endlich die Bühne betritt. Sofort springen alle von ihren Plätzen auf, um ihm zuzujubeln. Wie facettenreich Russell das historisch anmutende Setting dabei in Richtung Gegenwart aktualisiert, veranschaulicht allein die Lichtgestaltung: Statt eines zu jener Zeit noch üblichen einheitlich erhellten Konzertsaals (laut Forsyth führte Richard Wagner 1876 zum ersten Mal die Verdunklung des Zuschauerraums in einem Theater ein. Vgl. Forsyth 1985, 187) rückt Russell die Bühne als Lichtzone in den Mittelpunkt, während im Parkett Halbdunkel herrscht. Gezielt wird das Publikum mit Suchscheinwerfern geblendet, um die „sakrale“ Aura des Künstlers zu verstärken, dessen glitzerndes Kostüm ebenfalls seinen Status als Star unterstreicht. Diese Strategie lässt sich bis heute bei großen Konzerten verfolgen, um die Menge anzuheizen, ehe schließlich das Musikidol messiasgleich erscheint. Zudem befindet sich am Bühnenrand eine Lichtleiste, die für eine perfekte Ausleuchtung des

Gesichtes von Daltrey sorgt. In diesem Zusammenhang sei allerdings erwähnt, dass Liszt in Wien sogenannte „Nachtkonzerte“ einführte, die erst um halb 10 Uhr abends begannen (Vgl. Hanslick 1886, 122). – bis heute ist dies der Zeitpunkt für Rock- und Popstars die Bühne zu betreten.

Liszt begrüßt das Publikum mit den Worten „Tonight is Beethoven’s“ und stellt Richard Wagner als weiteres Genie neben Beethoven vor, sodass jener freudig erregt sogleich Autogrammkarten verteilt. Doch Liszts Begrüßung endet mit einem spöttischen Witz, der mit Gelächter des Publikums quittiert wird und Wagners Unmut hervorruft. Dieser mehrt sich, als Liszt sein Rienzi-Arrangement ankündigt, jedoch das Kinderpublikum lautstark und geschlossen „Chopsticks“ fordert und mit dem ersten Ton kreischend nach vorne stürmt, um ihrem Star näher sein zu können. Einsam und frustriert sieht man Wagner auf seinem Platz sitzen. Dem Publikum scheint es offenbar weniger um die Musik, sondern vielmehr um den Star zu gehen. In Nahaufnahme werden die Handschuhe des Pianisten kadriert, bevor sie als Devotionalien von den Fans ergattert werden. Die Ordnungskräfte – eine weitere Aktualisierung – haben alle Mühe, die hysterische Menge davon abzuhalten, das erhöhte Podium zu erklimmen.

Mit seiner Inszenierung spielt Russell auf den historischen Umstand an, dass Liszt eine neue Rezeptionssituation bei seinen Konzerten etablierte: Die Säle wurden teilweise nicht bestuhlt, was wiederum weitreichende Folgen für das Verhalten des Publikums und dessen kollektive Begeisterung hatte. Der Weg zur Bühne war offen und damit eine direkte Anteilnahme an der Performance möglich. Hierdurch verringerte sich merklich die Distanz zwischen Produzent und Rezipient. Folgende Karikaturen aus den frühen 1840er Jahren überzeichnen diese Nähe zwischen dem Künstler und seinem begeisterten Publikum:



O heilig, Ihr Frauen
Die im schönen Bestreben
Die Kunst zu erheben
Den Künstler geduldet...
206, 230. Berliner Doppelblatt auf Franz Liszt.
(Um 1840. Zinkographie aus dem Verlag der Gebrüder Rocca).

Abbildung 1: Berliner Doppelblatt auf Franz Liszt (Um 1840. Zinkographie aus dem Verlag der Gebrüder Rocca)



Abbildung 2: Der vergötterte Interpret: Franz Liszt in einer Karikatur von 1842

Hanslick weist zudem darauf hin, dass ab 1846 bei Liszts Konzerten im Wiener Musikvereinsaal sogar ein lebendes Podium, das sogenannte „Cercle“ eingerichtet wurde:

Da Liszt ohne Orchester spielte, gerieth man nämlich auf die zweckmäßige Idee, das ganze sonst dem Orchester gewidmete Podium den andrängenden Liszt-Verehrern einzuräumen, für deren Zahl das Parterre und die Galerie niemals ausreichten. Da umging denn ein blühender Kranz von schönen Damen ringsum das Klavier des „Unvergleichlichen“, welcher solche Umgebung jederzeit als geschmackvoller Kenner liebte und würdigte. (Hanslick 1886, 121)

Dieses Phänomen, das den Starkult um Liszt weiter erhöht haben dürfte, wird bis heute mit noch größerer Wirksamkeit praktiziert. Die Potenzierung solcher Rituale stellen die Auftritte zahlreicher Boygroups dar, die einen einzelnen überglücklichen weiblichen Fan aus der Menge auswählen und auf die Bühne bitten, um dem Schein nach nur für diese Person ein Liebeslied zu singen, ehe selbige von Sicherheitskräften wieder von der Bühne gezerzt wird. Gleichzeitig gelingt es Russell, auf die medial vermittelten Bilder insbesondere der 1950er und 1960er Jahre zu rekurrieren. Bei den Konzerten von Elvis Presley und später den Beatles sprengte die Begeisterung des ebenfalls vornehmlich weiblichen Publikums alle Grenzen. Das Kreischen der enthusiastischen Fans soll mitunter so laut gewesen sein, dass die Künstler ihre eigene Musik kaum mehr hören konnten.

Doch zurück zu Russells Film: Schnell ebbt die Begeisterung ab, als Liszt seine Bearbeitungen der Rienzi-Themen präsentiert, sodass der Virtuose das Publikum mit ständigen Einsprengeln leichter Musik wie dem Flohwalzer bei Laune halten muss (zur Popularität der Walzer von Johann Strauß vgl. Riethmüller 1995, 1ff.). Hier kann mitgeklatscht und mitgesungen werden – ebenfalls zentrale Momente des heutigen

Popkonzertes. Das Arrangement mutet wie ein kritischer Kommentar zum Verhältnis von E- und U-Musik an; eine Debatte, die in einigen Kreisen bis heute mit Leidenschaft geführt wird. Hört Wagner Liszts Bearbeitungen der Rieni-Themen zunächst mit großem Wohlwollen zu, so reagiert er äußerst ungehalten, wenn Liszt mehrfach unverhohlen das geforderte „Chopsticks“ in seine Bearbeitung integriert. Hierbei handelt es sich um den 1877 von Euphemia Allen komponierten und unter dem Pseudonym Arthur de Lulli veröffentlichten *The Celebrated Chop Waltz*, der sich bis heute als kinderleichtes Klavierstück weltweit großer Beliebtheit erfreut. Noch vor dem Ende des ersten Stückes verlässt Wagner wutentbrannt den Saal, während ihm Liszt noch zuruft: „We’re both in show business“. Liszt scheint sich seiner Machtposition bewusst zu sein und macht sich über Wagners Geltungsanspruch lächerlich. Wie nahe Russell mit dieser Zeichnung der historischen Person kommt, mag Liszts Äußerung in einem Brief an die Fürstin Christina Belgiojoso in Paris aus dem Jahr 1839 verdeutlichen: „Le Concert c’est moi.“ (zit. n. La Mara 2005, 25). Während Liszt scheinbar nicht nur in Russells Film gewillt war, seine hohe Kunst den Bedürfnissen des Publikums anzupassen, um den Fans genau das bieten zu können, was diese fordern, zeigt sich Wagner kompromisslos. Er empfindet die Kopplung seines Werkes mit dem auf reine Unterhaltung hin konzipierten Musikstück als Kränkung und allem Anschein nach sogar für moralisch verwerflich. Hinzu kommt, dass Wagner als eigentlicher Schöpfer der Musik für das Publikum nicht von Interesse ist und stattdessen dem Interpreten Ruhm und Ehre zuteil wird.

Liszts Marktorientierung inszeniert Russell nicht nur auf musikalischer, sondern vor allem auch auf visueller Ebene. Über Kulissen, Requisiten, Kostüme und Schauspiel ruft der Regisseur einen amerikanischen Pianisten in Erinnerung, der durch seine rekordverdächtige Schnelligkeit im Klavierspiel und seine extravaganten Auftritte im Fernsehen Berühmtheit erlangte, bei denen er klassische Musik im Poparrangement präsentierte. Es ist die Rede von Wladziu Valentino Liberace, der schon im Alter von sechs Jahren als Wunderkind vermarktet wurde und in den 1950er Jahren gleich siebenmal hintereinander den Preis für den schnellsten Klassikpianisten der USA gewann (detaillierte Angaben zur Biographie des Künstlers bei Pyron 2000). Liszt’s Kostüme, der Kronleuchter auf dem reich verzierten Flügel, der Glitter-Vorhang im Hintergrund und die Art und Weise, wie die Liszt-Figur die Arme beim Klavierspiel nach oben reißt, erinnern stark an die Auftritte Liberaces, der bis in die 1980er Jahre hinein mit diesem Image selbst in Las Vegas extravagante Shows präsentierte. Sogar mit der Wahl des Stückes *Chopsticks* scheint Russell direkt auf Liberace verweisen zu wollen, der in einer seiner Shows über das Thema des Stückes fantasierte. (Vgl. hierzu <http://www.youtube.com/watch?v=hnLi0OMuDX0&feature=related> [18.07.2011]).

b) Liszt und die Frauen

Nach dem ersten musikalischen Beitrag tritt Liszt kurz von der Bühne ab, um in neuem Kostüm zu erscheinen – auch dieser Aspekt ist Teil der Inszenierung bei zahlreichen Popkonzerten, vor allem sei an dieser Stelle der ständige Kostümwechsel bei den Auftritten in den 1970er Jahren von Freddy Mercury, dem Frontmann der britischen Gruppe *Queen*, oder Peter Gabriel in der Frühzeit von *Genesis* erwähnt. Gleichmaßen sind einem die Einführungen von Liszt in seine Stücke beispielsweise durch Elvis Presleys geschickte Ansagen vertraut. Liszt trägt eine ungarische Uniform und schwingt sein ungarisches Ehrenschild, ehe er seine Fantasie für die Heimatlosen zum Besten gibt. Russell verweist mit diesem Ausspruch indirekt auf die Flutkatastrophe im Jahr 1838, bei der ganz Pest zerstört wurde. 150 Menschen ertranken, 50.000 weitere wurden obdachlos. Liszt hielt sich gerade in Venedig auf, als er von der Katastrophe in den Zeitungen las. Selbst in Ungarn aufgewachsen arrangierte er darauf acht Benefizkonzerte in Wien, deren Erlös die größte private Spende darstellte, die Ungarn damals erhielt. (Vgl. Walker 1983, 253ff.)

Doch zurück zur Handlung: Plötzlich stört eine Französin den Auftritt, die gewaltsam von der Bühne entfernt werden muss. Zur Ablenkung des Publikums gibt Liszt dem Orchester einen Einsatz, das sogleich übernimmt, während er Blätter mit seinem Konterfei in die Menge wirft. Mit dem Auftritt der aufgebrachten Frau verlagert Russell den Fokus auf das Verhältnis von Liszt zu den Frauen, das zentral für diese Sequenz ist. Schon bahnt sich die nächste prekäre Situation an: Eine Mutter mit Kinderwagen betritt die Bühne und fordert von Liszt, finanzielle Verantwortung für das Kind zu übernehmen, während dieser schon mit einem Fernglas nach dem nächsten Liebesabenteuer Ausschau hält. Ihm scheint die Frau nur lästig zu sein und er lässt sie von der Bühne entfernen. Diese Szene offenbart die Kluft zwischen dem als Star gefeierten genialen Virtuosen und seinen persönlichen Fehlbarkeiten.

Bei seinem dritten Klavierstück herrscht zunächst andächtige Stille im Saal, obwohl Liszt keineswegs mit den Gedanken bei der Musik zu sein scheint, wenn er seinen Assistenten durch den Saal schickt, um Informationen über die erwachsenen Schönheiten einzuholen. Sein Interesse scheint bei der Auswahl keineswegs nur erotischer Art, sondern vor allem von finanziellen und gesellschaftlich strategischen Hintergedanken geleitet zu sein. Offenbar ist die Millionärin ebenso interessant für Liszt wie jene Schauspielerin, die von Georgina Hale gespielt wird, die wiederum in Russells MAHLER-Film die Rolle der Alma übernahm. Doch den Zuschlag erhält schließlich die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Den biographischen Angaben zu Folge lernte Liszt 1847 die Adlige bei einem Benefizkonzert in Kiew kennen. Wenig später wurde sie Liszts Lebensgefährtin und unterstützte ihn bei seinen Projekten in finanzieller wie gesellschaftlicher Hinsicht. Sayn-Wittgenstein wird von der Schauspielerin Iza Teller verkörpert, die wiederum in *THE MUSIC LOVERS* (UK 1970) Nadezhda von Meck spielte. Ebenso wie Sayn-Wittgenstein unterstützte diese Geschäftsfrau Komponisten wie Peter Tchaikovsky, Nikolai Rubinstein und Claude

Debussy. Gerade mit diesem Verweis auf THE MUSIC LOVERS gelingt es Russell, die finanziellen Interessen Liszts bei der Wahl seiner Frauen besonders herauszustellen.

Um Madame von Meck zu imponieren, springt Liszt sogar auf den Flügel. Er legt einen Kasatschok hin und beeindruckt die Fürstin mit akrobatischen Zirkuseinlagen, die Russell durch die überspitzte Inszenierung als kulturelle Klischees ausstellt. Durch seine physische Präsenz vermag er die Zuschauer in hohem Maße zu affizieren. Diese Fetischisierung des Künstlerkörpers manifestiert sich dann in ohrenbetäubendem Kreischen der beinahe ausschließlich weiblichen Fans. Russell beruft sich dabei auf die zeitgenössische Musikkritik, die Liszt eine außerordentliche visuelle Attraktivität bescheinigte. So urteilte Robert Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik 1840 über ihn: „[M]an muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Coulissen spielen, ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren [...] Es ist [...] Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt.“ (Schumann 1963, 102) Seine Bühnenauftritte wurden als ausdrucksstark, beinahe exzentrisch beschrieben. Vor allem das weibliche Publikum war begeistert, hysterische Szenen sind überliefert. Liszt selbst war sich seiner erotischen Ausstrahlungskraft durchaus bewusst, wie sich an folgender Zeile aus einem Brief ablesen lässt, den er in Wien an seine Lebensgefährtin d'Agoult im Februar 1840 schrieb: „Das ganze weibliche und aristokratische Publikum ist überall für mich, und zwar glühend und heftig. Damit kommt man weit.“ (Liszt 1933, 339) Immer wieder heben die Konzertkritiker die physische Präsenz von Liszt hervor, wenn sie davon berichten, wie er auf die Klaviertasten einhämmerte und bei seinem Spiel den gesamten Körper einsetzte (Vgl. Stockhammer 1986, 94). So beschreibt Hanslick die Performance von Liszt wie folgt:

Wie Liszt bald aus den Noten, bald auswendig vorträgt, wie er dabei abwechselnd die Lorgnette aufsetzt und wieder abnimmt, wie er das Haupt hier lauschend vorneigt, dort kühn zurückwirft – das alles interessirt seine Zuhörer unsäglich, noch mehr die Zuhörerinnen. Es gehörte jederzeit zu Liszt Eigenthümlichkeiten, in seiner großen Kunst auch noch mit allerlei kleinen Künsten zu effectuieren; wir wissen ja: „Die Himmlischen wenden oft seltsame Mittel an. (Hanslick 1886, 124)

Heutzutage kommen einem die Auftritte eines David Garrett, Nigel Kennedy, Lang Lang oder einer Vanessa Mae in den Sinn, die sich allesamt als attraktive Popstars vermarkten lassen und bei Fernsehauftritten beispielsweise mit dem *Hummelflug* von Rimski-Korsakow in rekordverdächtigter Schnelligkeit ihre Virtuosität massenwirksam unter Beweis stellen. So fand man David Garrett von 2008 bis 2010 sogar im Guinness-Buch der Rekorde als schnellsten Geiger der Welt.

(Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/David_Garrett [18.7.2011])

Diesen geradezu sportiven Leitungsgedanken brachte Rudolf Stephan mit folgendem Satz auf den Punkt: „Man will auch heute noch sehen, wie ein Virtuose die Schwierigkeiten, die ihm aufgegeben sind, meistert, wie er sich anstrengt, sich abarbeitet und endlich triumphiert.“ (Stephan 1985, 304)

Mit einem kurzen Song und einer triumphalen Schlusssteigerung inklusive vollem Orchestereinsatz beendet Liszt das Konzert. Noch bevor der letzte Ton erklingen ist, stürmen die Fans bereits die Bühne, sodass sich Liszt nur mit Mühe vor der hysterischen Masse in Sicherheit bringen kann, die sich ihr Idol am liebsten einverleiben würde. Insbesondere diese Schlusszene erinnert stark an jene Sequenz aus *Tommy*, in der Elton John in einem ganz ähnlich konzipierten historisch anmutenden Konzertsaal den Song *Pinnball Wizard* präsentiert. Elton John, der bis heute auf den großen Bühnen der Welt als Popstar am Klavier gefeiert wird, begründete in den 1970er Jahren seinen Kultstatus.

Mit *LISZTOMANIA* realisierte Ken Russell einen postmodernen Flickenteppich, dem ein komplexes Verweissystem verschiedener kultureller Bezüge eingewoben ist. Konsequenterweise verweigerte sich der Regisseur dabei einer konventionellen Bildsprache und Narration. Ebenso wie Liszt in seinen Konzerten scheint Russell bei seiner Inszenierung zu improvisieren, um dem Rezipienten Freiräume zur Interpretation der durchaus auf historischen Fakten basierenden fantastischen Handlung zu verschaffen.

Literatur

Care, Ross (1978) *Lisztomania*. In: Film Quarterly 31/3, S. 55-61.

Forsyth, Michael (1985) *Buildings for music*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hanke, Ken (1984) *Ken Russell's Films*, Metuchen (N.J.) u.a.: Scarecrow Press.

Hanslick, Eduard (1886) *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre*, Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur.

Heine, Heinrich (1972) *Werke und Briefe in zehn Bänden*, hrsg. v. Hans Kaufmann, 2. Auflage, Berlin u.a.: Aufbau Verlag.

La Mara [d. i. Ida Marie Lipsius] (2005) *Franz Liszt's Briefe*. Band 1. Reprint der Ausg. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1893. Boston (Ma.).

Liszt, Franz (1933) *Briefe an Marie Gräfin d'Agoult*, hrsg. v. D. Ollivier, Berlin: Fischer.

Phillips, Gene D. (1979) *Ken Russell*, Boston: Twayne.

Pyron, Darden Asbury (2000) *Liberace*. Chicago u.a.: The University of Chicago Press.

Riethmüller, Albrecht (1995) Johann Strauß und der Makel der Popularität. In: *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, hrsg. v. L. Finscher und A. Riethmüller, Darmstadt 1995: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1-17.

Schumann, Robert (1963) Franz Liszt. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 26 (1840), Neuabdruck 1963, Band 12.

Stephan, Rudolf (1985) *Sichtbare Musik. Festschrift Rudolf Stephan*, hrsg. v. Rudolf Stephan/Reiner Damm/Andreas Traub, Mainz: Schott.

Stockhammer, Robert (1986) *Franz Liszt. Im Triumphzug durch Europa*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Walker, Alan (1983) *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811-1847*, Bd. 1, London: Alfred A. Knopf.

Empfohlene Zitierweise

Moormann, Peter: Lisztomania – Starkult um den Virtuosen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7 (2011), S. 45-54, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p45-54>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

„Deaf, dumb and blind“ und die Befreiung im Geiste der Pop Art: TOMMY (1975)

Heinz-B. Heller (Marburg)

1.

Ken Russell ist erklärtermaßen *kein* Anhänger der Pop- oder Rockmusik. Umso erstaunlicher ist, dass Russell mit der Verfilmung der ursprünglich als Song-Oratorium konzipierten Rock-Oper *Tommy* Pete Townshends und der Gruppe The Who einen seiner spektakulärsten Erfolge realisierte. Seine Inszenierung, von der zeitgenössischen Kritik überwiegend verrissen wegen des Umgangs mit der Rockästhetik („Kitsch“, „Selbstparodie“), verschaffte dem Film, den *Der Spiegel* gar als „ästhetisches und technologisches Monstrum“ bezeichnen sollte¹ vor allem in den USA indes nachgerade Kultstatus. Selbst mit dem zeitlichen Abstand von 1999 attestiert der in früheren Jahren auch als Musikkritiker tätige Filmwissenschaftler Thomas Koebner diesem Film „so viel Turbulenz und Bildwitz [...], dass man sich keine andere Aufführung daneben vorstellen kann“²; und dies unbeschadet der Tatsache, dass diese Rock-Oper zwischenzeitlich tatsächlich auch auf verschiedenen europäischen und US-amerikanischen Bühnen aufgeführt worden ist.

Dabei bestehen zwischen dem Russell der 1960er und 70er Jahre und der Gruppe der Who größere Affinitäten, als der oberflächliche Augenschein zunächst vermuten lässt; Tom Wallis hat erst jüngst wieder auf diesen Umstand aufmerksam gemacht³. Auch wenn sich Russell und The Who künstlerisch in unterschiedlichen Medien artikulieren, hier Photographie und Film, da Rockmusik und Bühnenperformance, so gründen sie doch in einem Kontext, der mit der in den späten 1950ern sich ausbildenden Popkultur, wenn nicht gar der Pop Art umschreiben lässt. Zugegeben, diese plakativen Begriffe bleiben vage, wenn man sich an einer *essentialistischen* Bestimmung versucht. Nicht zuletzt das materialreiche Opus magnum von Thomas Hecken⁴ macht deutlich, wie schwer es fällt, ja fallen muss, eine knappe, bündige Definition dieser

1 Rock-Film „Tommy“: „Ich bin eine Sensation“. In: *Der Spiegel*, Nr. 17/1975, S. 142-145, S. 142.

2 Thomas Koebner: Ken Russell. In: Th. K. (Hg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart 1999. S. 598-601, S. 601.

3 Tom Wallis: Smashing Our Guitars, Deconstructing Our Idols: The Pop Art Aesthetic in *Tommy*. In: Kevin M. Flanagan (Ed.): *Ken Russell. Re-Viewing England's Last Mannerist*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK 2009. S. 85-106.

4 Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*. Bielefeld 2009.

Phänomene zu liefern. Gleichwohl macht es Sinn, sich einige *funktionale* Prämissen zu vergegenwärtigen, zumal dann, wenn man auf die Ambivalenzen, wenn nicht gar inneren Widersprüche dieser Strömungen abhebt; dies auch und vor allem vor dem Hintergrund dessen, dass Pete Townshend, Spiritus Rector der Who, wiederholt betont hat: „Wir machen Pop Art mit der Standardausrüstung einer Rockband“⁵.

Die Entstehung der Pop Art in England ist eng mit der sog. Independent Group verbunden; einer Vereinigung von Intellektuellen wie den Architekten Alison und Peter Smithson, Kunstkritikern wie Lawrence Alloway und Reyner Banham sowie Künstlern wie Richard Hamilton und Eduardo Paolozzi. Sie inaugurierten in den ausgehenden 1950er Jahren einen theoretischen und ästhetischen Diskurs, in dem die elitäre, akademische Unterscheidung zwischen seriöser, ernster Kunst und Formen massenkultureller Unterhaltungskunst (Film, Fernsehen), aber auch Comic, Werbung industriell-serielles Design als wesentliche Elemente moderner Erfahrungswirklichkeit in einer über den Konsum sich definierenden Gesellschaft hinterfragt und aufgebrochen wurde. Insofern hat der von Richard Alloway geprägte Begriff ‚Pop Art‘ sowohl eine soziokulturelle wie ästhetische Dimension: Zum einen forciert er die von den „angry young men“ in der Literatur und auf dem Theater, von den Free Cinema-Dokumentaristen und den sozial-realistischen „kitchen sink“-Spielfilmen eröffnete Perspektive auf die Alltagslebenswelt der vom Establishment ausgegrenzten ‚lower middle‘ und ‚working class‘. Aber anders als in den Jahren des Mangels der unmittelbaren Nachkriegszeit geschieht dies nun in dem freundlicheren Licht einer wieder prosperierenden Warengesellschaft und ihrer grenzenlosen Konsumversprechen, für die Amerika ökonomisch wie kulturindustriell sowohl Modell wie Pate steht und denen die modernen Massenmedien, allen voran das sich rasant ausbreitende Fernsehen, sinnlichen Ausdruck verleihen.

Zum anderen etabliert sich mit der Pop Art auf der ästhetischen Ebene nicht nur ein neues institutionelles Paradigma der Kunst, in dem E und U egalisiert, wenn nicht gar demokratisiert erscheinen – vor allem setzen Alloway und Co. auf einen neuen, bei den modernen Massenmedien ausgemachten ästhetischen Erfahrungsmodus: „The repetitive and overlapping structure of modern entertainment works in two ways: (1) it permits marginal attention to suffice for those spectators who like to talk, neck, parade; (2) it sacrifices, for the absorbed spectator, the desire for intense participation which leads to a careful discrimination of nuances in the action.“⁶ – Zerstreute Rezeption, wie Benjamin sie einst beschrieb, und Versenkung im medialen Universum in einem, als widersprüchliche, koexistierende Rezeptionsweisen! Ähnlich paradox ist die Zeiterfahrung in den und durch die Medien in sich widersprüchlich strukturiert; etwa mit Blick auf die Mode: „[T]he sexy model is shaped by datable fashion as well as by timeless lust. Thus, the mass arts orient the consumer in current styles, even when they seem purely, timelessly erotic and fantastic. The mass media give perceptual lessons in assimilation, instruction in role-taking, the use of new objects, the definition of

5 So in *Melody Maker*; 14.1.1967, S. 9; zit. N. Peter Wicke: Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs. In: Walter Grasskamp / Michael Krützen / Stephan Schmitt (Hg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt/M. 2004. S. 115-139, S. 124.

6 Lawrence Alloway: *The Arts and the Mass Media* (1958). In: Stephen Henry Madoff (Hg.): *Pop Art. A Critical History*. Berkeley, Los Angeles, London 1997. S. 7-9, S. 8.

changing relationships, as David Riesman has pointed out. [...] popular art, as a whole, offers imagery and plots to control the changes in the world; everything in our culture that changes is the material of the popular arts.”⁷.

Insofern verschreibt sich Pop Art in diesem Sinne nicht nur *gegenständlich* der Welt des Massenkonsums, der Warenwelt und den Erscheinungsformen der Kulturindustrie, sie richtet sich überdies auch *wahrnehmungsstrategisch* an deren Mustern aus; und sie fungiert darüber hinaus zugleich als deren Spiegel, durch die das Re-Imaging und die Re-Organisation dieser zeichenhaften Wirklichkeit aus zweiter Hand und ihrer eingeschriebenen Bedeutung spielerisch, ironisch, parodistisch oder – im besten Fall – dekonstruktivistisch *avant la lettre* gebrochen wird – ohne den grundsätzlichen faszinativen Zusammenhang indes grundsätzlich in Frage zu stellen.

Die Zeichen der Alltagswirklichkeit der Werbung und des Konsums, der medialen Massenkultur als Zeichen erkennbar werden lassen und diese der Reflexion aussetzen – dies verändert auch das Selbstbild des Künstlers: Nicht länger versteht er sich als genuiner Schöpfer autonomer Kunstwelten und ihrer bedeutungsträchtigen Aufladung; vielmehr verlagert sich mit der Ausrichtung auf die Alltagswirklichkeit das Neue auf die operativen *Verfahren*, nämlich: *Wie* banale Motive und Konfigurationen dargestellt werden. Im Zeitalter des Pop ist der Künstler nicht länger ein Schöpfer von Werken, sondern ein Regisseur, Performer, Bricoleur ... medial vermittelter Erfahrungswelten⁸. Für den Rezipienten bedeutet dies aber, dass er mit seinen Erfahrungen und Bedürfnissen zum eigentlichen Zentrum dieses Projekts wird.

Die Anschauungen der Independent Group und ihrer Adepten fanden Resonanz verständlicherweise nicht über den – wie es Flanagan ausdrückte – „older channel of Oxbridge officialdom“⁹, sondern in den jüngeren britischen „Art Schools“; jenen gebrauchtorientierten Kunsthochschulen wie etwa das Ealing Art College, das in den frühen 1960ern als Studienfächer anbot: Mode, Grafik, Industriedesign, Photographie. Einer der Absolventen dieses College war Pete Townshend.

Seine in den frühen 1960ern zunächst noch unter anderem Namen gegründete Band, die ab 1965 unter dem Label *The Who* auftrat, noch im selben Jahr mit dem Album *My Generation* ihren großen Durchbruch hatte und mit dem Titelsong *die* Hymne für weite Teile der britischen Jugend jener Jahre herausgebracht hatte, fand schon sehr früh zu einem Stil und einer öffentlichen Performanz, die erkennbare Differenzen zu der musikalischen Konkurrenz in den Boomjahren des britischen Pop und Rock hervorkehrte. Anders als etwa die Rolling Stones oder die Yardbirds, die vor allem Muster des Blues und des schwarzen Rhythm and Blues anverwandelten, sahen die Who ihre Vorbilder vornehmlich im US-amerikanischen ‚weißen‘ Rock ‚n‘ Roll,

⁷ Ebd., S. 8.

⁸ Vgl. Beat Wyss: Pop zwischen Regionalismus und Globalität. In: Walter Grasskamp et al. (Hg.): *Was ist Pop?* S. 21-41, S. 36.

⁹ Kevin M. Flanagan: Television, Contested Culture, and Social Control: Cultural Studies and *Pop Goes the Easel*. In: K. M. F. (Hg.): *Ken Russell. Re-Viewing England's Last Mannerist*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK 2009, S. 65-84, S. 73.

etwa eines Bill Haley, d. h. in einer Musik soziokulturell aus ‚zweiter Hand‘, der sich die Zeichen der kommerziellen Ausbeutung ‚authentischer‘ schwarzer Musik bereits eingeschrieben hatten. Diese Anverwandlung musikalischer Gebrauchsformen, die die Zeichen des jugendrebellischen Protests wie die des Marktkonformen zugleich mit sich trugen, verband sich im öffentlichen Auftritt mit einer bemerkenswert ambivalenten Semiotik; einer Semiotik, die einerseits die subkulturellen Kleidercodes der Mods übernahm, ihrerseits ein Spiel der proletarischen Mimikry mit dem modisch-geckenhaften Dresscode mediterraner Wonna-be-Machos; und einer Semiotik, die andererseits sich aus dem Zeichenarsenal patriotisch-heldenhafter britischer Geschichte bediente: die blau-weiß-rote Kokarde, das Hoheitszeichen der Royal Air Force, als Druck auf der Brust des T-Shirts, wurde ebenso zum Logo der Who wie der Union Jack – dieser allerdings zu einem modischen Jackett verarbeitet. Unschwer erkennt man in dieser Skizze die *Assemblage* heterogener, eigentlich nicht kompatibler Zeichen, bei denen der Reiz der Oberfläche, der Reiz der Signifikanten die Signifikate verblassen lässt, und in einem künstlichen Gebrauchs- und Kommunikationszusammenhang verdichtet werden, charakteristische Verfahren der Pop Art eines Hamilton, Paolozzi oder Jasper Johns. Unverkennbar ist aber auch, dass der vermeintlich subkulturell-subversive Gestus einer solcherart assemblierenden Semiotik flottierender Zeichen Grenzen zeitigt. Insofern ist die Musik der frühen Who gekennzeichnet von einem Sich-Einrichten in der Welt der Waren- und Kommunikationsästhetik der Konsumgesellschaft und einer kritischen Distanzierung zugleich. Wiederholt, zuletzt von Tom Wallis¹⁰, ist darauf hingewiesen, dass das Musikalbum *The Who Sell Out* (1967) diesen Sachverhalt paradigmatisch zum Ausdruck brachte: eine Collage von Werbespots des fiktiven, aber dem seinerzeit realen Radio Veronika nachgestalteten Piratensenders Radio London, die die Songs der Who verknüpfen.

„The music on *Sell Out* certainly parodies the commercialism of radio’s format. But it’s also a love letter to that format, as evident in the sheer ingenuity and creativity in the fake ads.”¹¹ Was das Album in der Schwebe hält – die Ambivalenz zwischen Faszination und Kritik an Kommerz und Warenästhetik – in der Bühnenperformance, in der Live Show, verhalten sich die Who allerdings gestisch eindeutiger: Originell, aber schon frühzeitig nachgeahmt und bald zur konventionellen Geste geworden, sind die autodestruktiven Aktionen der Who, mit der sie ihre Bühnenshows beendeten: die Kakophonien und Geräuschexplosionen, hervorgerufen durch herbeigeführte elektrische Rückkoppelungen der Gitarren mit den Verstärkern und Lautsprechern, schließlich die gewaltsame Zerstörung der Instrumente wie Tonanlagen – notabene: Um dieses Spektakel bei der nächsten Show zu wiederholen. Mit diesen Gesten, zu denen sich Pete Townshend durch den Aktionskünstler Gustav Metzger, einen seiner akademischen Lehrer am Ealing Art College inspiriert und bestätigt sah, unterwarfen sich The Who sowohl in der Rolle als Kunstproduzent als auch in Hinblick auf dessen ästhetische Hervorbringungen konzeptionell demonstrativ nicht nur dem Gebrauchs-, sondern auch dem *Verbrauchs*diktat in der Warengesellschaft. Allerdings verband sich mit der brachialen

¹⁰ Tom Wallis: *Smashing Our Guitars ...*, S. 88ff.

¹¹ Ebd., S. 90.

materiellen Zerstörung der ästhetischen Produktionsmittel auch eine gewaltsame Irritation des Glaubens an den repressionsfreien Charakter einer vornehmlich auf die Warenwirtschaft gründenden Gesellschaft.

2.

Bereits die Makrostruktur der Fabelführung macht deutlich, welche Diskurskomplexe der Film *TOMMY* vorrangig aufgreift, zumal die dem Film zugrunde liegende Erzählung in ihrer Komplexität überschaubar ist. Anfang der 1940er Jahre: ein Liebespaar, Nora und der Royal Air Force Captain Walker, zunächst ekstatisch in freier Natur, dann im Bombenhagel deutscher Flugzeuge. Die Air Force ruft ihren Piloten; Capt. Walker wird abgeschossen, Nora erhält die Nachricht während der Arbeit in einer Munitionsfabrik; sie füllt Granatkartouchen mit Stahlkugeln. Wenig später: Während sie im Hospital Tommy, die Frucht der kurzen Liebe, zur Welt bringt, feiert man draußen mit Pomp und Fahnen das siegreiche Kriegsende. – Für lange Jahre glaubt Nora, dass der Vater gefallen ist.

Dann – Tommy ist inzwischen etwa 8 oder 9 Jahre alt – lernt Nora in einem jener bizarr-scheußlichen Familien-Ferienparks, die es nur in England gibt, den schmierigen Frank Hobbs (für Tommy: Uncle Frank) kennen. Emotional und sexuell ausgehungert beginnt Nora mit ihm eine Beziehung.

Capt. Walker ist indes mitnichten tot. Eines Tages erscheint er in Noras Wohnung – zunächst bei Tommy, der ihm ins Nebenzimmer folgt und Augenzeuge wird, wie sein Vater, der Nora und Uncle Frank im Bett überrascht, vom Liebhaber erschlagen wird; ein für Tommy existentiell tiefgreifendes traumatisches Ereignis, denn er ist von nun an „deaf, dumb, and blind.“

Zehn Jahre später: Tommy ist inzwischen ein junger Mann, leidet aber immer noch unter seinem Trauma. Nora und Uncle Frank führen ihn deshalb verschiedenen Behandlung(smethod)en zu: U. a. einer religiös-kultischen Wunderheilung, die sich in einer Art Travestie des Marienkults dem plastifizierten Körper der Marilyn Monroe in der Pose mit dem hochfliegenden Rock aus Billy Wilders *THE SEVEN YEAR ITCH* verschrieben hat. Eric Clapton (*Eyelight to the Blind*) ist der Zeremonienmeister, und das Sakrament der Hl. Kommunion wird mit Johnny Walker Red Label und grell-bunten Speed-Pillen vollzogen. Im Unterschied zu diesem in jeder Hinsicht spirituellen Heilungsversuch steht der Therapieversuch via sexuelle Initiation: Eine Prostituierte, Tina Turner als notorisch bekannte Acid Queen, soll sich mit LSD des jungen Manns annehmen. Doch diese „Therapien“ schlagen ebenso wenig an, wie die sadistischen Quälereien von Cousin Kevin und die schmierig-pädophilen Drangsalierungen des Uncle Ernie bei Tommy eine ihn in das normale Leben zurückholende, identitätsstiftende Reaktion hervorrufen würden.

Nicht *soziale* Begegnungen, sondern eine Erfahrung auf dem Schrottplatz, wo die ausgedienten *Abfallobjekte* der Konsumgesellschaft – Autos, Kühlschränke, Fernseher... – dahinrosten, verändern Tommys Leben: Ausrangierte Flippergeräte sind es, mit denen er – obwohl „deaf, dumb and blind“ – erstmals zu kommunizieren weiß. Und innerhalb kurzer Zeit wird er zum Virtuosen dieser ebenso mechanischen wie unsinnlichen Apparate, deren Spiel- und Reizversprechen allein in den momenthaft aufblitzenden Bildzeichen und dem mechanischen Rattern des Punktezählwerks gründet. Sein Sieg in dem öffentlichen Duell mit dem bisherigen lokalen Champion, Pinball Wizzard (Elton John), verschafft Tommy landesweit Kultstatus und eine stetig anwachsende Fangemeinde als Flipperkönig. – Via Fernsehen, das zwischen Werbung für Baked Beans, Waschmittel, Schokopralinen und dem Triumph Tommys hin- und herschaltet, gerät die zwischen Konsumlust und Liebesbegehren changierende Nora in eine solche emotionale Zerrissenheit, dass sie die Flasche Veuve Cliquot in das TV-Gerät schmeißt. Aus dem zertrümmerten Bildschirm ergießt sich nun in die Wohnung ein Mahlstrom von Seifenschaum, Baked Beans und flüssiger Schokolade, welcher Nora zunächst zu verschlingen scheint, sie dann aber in eine obszön ausgespielte sexuelle Ekstase versetzt. – Bei dem von Jack Nicholson gespielten ärztlichen Spezialisten wird Nora und Frank zur Gewissheit, dass Tommys Probleme psychosomatischer Natur sind. Von Schuld- und Angstgefühlen gepeinigt, stößt Nora Tommy in den großen Spiegel, auf den sein Blick, von ihm magisch angezogen, starr gerichtet ist. Das bringt ihm den Durchbruch: Buchstäblich stürzt er aus seinem sinnlichen Gefängnis der Stumm-, Taub- und Blindheit. Dieser gewaltsame Akt weckt ihn aus seiner Lähmung, bringt ihn in die Normalität zurück. Das neu gewonnene Wahrnehmungsvermögen verbunden mit einem unbändigen Freiheitsgefühl lässt ihn zum Propheten einer sich massenhaft anwachsenden Erweckungsbewegung werden: „I’m free – I’m free / And freedom tastes of reality. I’m free – I’m free / and I’m waiting for you to follow me“. Nora, Stiefvater Frank und der schmierige Uncle Ernie beuten indes diese pseudoreligiöse Bewegung mit Tommy als landesweit inthronisierter Leitikone ökonomisch aus: Von der Massenproduktion von Merchandising-Artikeln bis hin zur Einrichtung eines – wie es heißt – Tommy’s Holiday Camps, das außergewöhnlichen Zulauf erfährt. – Doch dann schlägt die Stimmung der Anhängerschaft plötzlich um: „We’re not gonna take it“. Und inmitten eines Gebirges überdimensionaler Stahlkugeln stürmen die Anhänger die Pin Ball-Apparate, zerstören sie die Flipper-Maschinen, töten Nora wie Uncle Frank und brennen das Camp nieder. Tommy bleibt allein zurück, begibt sich in das Gebirge mit dem idyllischen Wasserfall, unter dem er einst gezeugt wurde, und erklimmt wie einst sein Vater den Gipfel – nun der aufgehenden Sonne und einem neuen Morgen entgegensehend.

Der Film verbindet mehrere Diskurse, wobei das Verfahren eher einer Collage, denn einer systematischen Verknüpfung gleicht: Der Mythos der Air Force Piloten sowie der Selbstbehauptungswillen der englischen Zivilbevölkerung im Bombenhagel, sozusagen der Gründungsmythos britischer Nachkriegsgeschichte; dies wird in Verbindung gebracht mit dem ödipalen Drama der Kriegskinder, das im Film noch eine bizarre Perversion dadurch erfährt, dass der Vater vom Liebhaber (und nicht wie üblich umgekehrt) erschlagen wird; dann der Diskurs von der traumatischen Lähmung elementarer Wahrnehmungs- und

Kommunikationsfähigkeiten („deaf, dumb and blind“), welcher über Tommy als Katalysator sowohl auf einer individuellen wie der kollektiven Ebene aktualisiert wird: Dies geschieht in einer bizarren Verschränkung von unsublimiertem Konsumrausch und kulturindustrieller Bedürfnisbefriedigung einerseits sowie drastisch säkularisierten religiösen Kultformen andererseits. Doch diese Diskurse werden eigentlich nur *an-*, nicht ausgespielt – dies allerdings mit allem Aplomb, zu der die Russellsche Imagerie und die wuchtige Musik der Who imstande sind.

Wenn davon gesprochen wurde, dass der Charakter des Films eher einer Collage denn einer systematischen Verknüpfung gleicht, dann aufgrund der schwachen narrativen Bindung der Episoden – sei es zeitlich, räumlich oder psychologisch. Statt dessen dominiert ein ästhetisches Prinzip, dass auf den reizerregenden Attraktionswert setzt, den das Prinzip eines Stationendramas und einer Nummerrevue mit seinen exponierten Ton-Bildern unter Aufbietung eines überbordenden Arsenalts zeichenhaft abrufbarer Assoziationen zu entfalten vermag. Insofern kann man im Grunde auch weniger von einer stringenten Handlung des Films sprechen als von einem System szenischer Konfigurationen und Spiegelungen, in dem Tommy und die Pinball-Maschine dramaturgisch die Schlüsselfunktion einnehmen: Traumatisch seiner elementaren Sinneswahrnehmung und seines Kommunikationsvermögens beraubt, findet Tommy erst am Flipper zu seiner Identität. Erst diese Maschine, die allein der frühkindlichsten und insofern primitivsten Körperartikulation, dem Fingerdruck, gehorcht (man denke etwa die Dimension der Geste sich berührender Finger in Michelangelos Fresko *Die Erschaffung Adams*!) – diese eigentlich unproduktive Maschine, die nichts als nur abstrakte Zahlen und momenthaft grell aufleuchtende Zeichen und Fragmente aus dem Arsenal populärer Bildmythen auf der vertikalen Glasscheibe erzeugt, – sie stellt auch das faszinative Zentrum mit Tommy als Pinball Wizzard für die massenhafte, sinn- und sinneshungrige Gefolgschaft dar. Wenn diese Maschine eine Seele hat, dann ist sie vergegenständlicht, objektiviert in den hin- und her katapultierten Kugeln, mit denen zu Beginn des Films schon die Granatkartouchen gefüllt wurden und die wir am Ende des Films, mutiert zu XXL- Varianten, wie ein Gebirge aufgetürmt sehen.

Vor diesem Hintergrund ist nicht zu übersehen, dass sich in der Makrostruktur dieser Collage ein System von Spiegelungen ausmachen lässt, die dem Film-Ganzen die Struktur eines Diptychons verleiht, so wie wir es aus der mittelalterlichen Altarmalerei kennen – und zwar in der Regel als ästhetische Form, in der das Schicksal von Heilsuchenden stationsweise auf dem Weg aus dem irdischen Jammertal über wundersame Ereignisse schließlich bis zur Erlösung geschildert wird. Wenn nun der zum Katholizismus konvertierte Russell diese religiös hoch aufgeladene Form usurpiert und als Scharnier und Wendepunkt – exakt in der Mitte des Films – die profane Pin Ball Wizzard-Sequenz wählt, dann tut sich hier für den Zuschauer im Sinne von Gilles Deleuze ein komplexes Kristallbild auf, das von eigentlich sich ausschließenden, indes koexistierenden Widersprüchen bestimmt ist: Hier konkret in Form des Hungers nach Sinn wie Sinnlichkeit *und* einer der Erlösung – und dies sowohl im Religiös-Spirituellen wie im profanen Alltag der irdischen Bedürfnisse zugleich.

Die für das mittelalterliche Diptychon charakteristischen Spiegelungen bestimmen auch diesen Film. Dass der Film da endet, wo er begann, wo Tommy dort der aufgehenden Sonne entgegensieht, wo er gezeugt wurde, ist schon gesagt worden. Nahezu alle wichtigen Sequenzen aus dem ersten Teil haben ihre spiegelbildliche, d. h. aber auch seitenverkehrte Entsprechung im zweiten Teil des Films. Das Feriencamp mit seinen ebenso grotesk-militärisch imprägnierten Ritualen wie dem puritanisch-verklemmten Körperkult hat seine Entsprechung in Tommy's Holiday Camp, das den Widerspruch zwischen angestrebter Spiritualität und Bequemlichkeit aushalten muss. – Die ‚unio mystica‘ der Kranken, Krüppel und Gebrechlichen im Zeichen des Marilyn Monroe-Kults mit Eric Clapton als dem Hohenpriester¹² hat ihr Spiegelbild in Tommys Sequenz „Teaching the disabled“. – Die „Acid Queen“-Sequenz mit dem Einschluss Tommys in die Ritterrüstung, die paradoxerweise das Gegenteil einer Panzerung ist, vielmehr die bewusstseinsweiternde Drogenzufuhr auf neusachlich-schöne Weise rationalisiert, – diese Acid Queen-Szene hat ihre Entsprechung in der späteren Lagersequenz, in der die auf spirituelle Erleuchtung hoffenden Anhänger Tommys sich Auge, Mund und Ohren verstöpseln lassen.

Auch auf der Mikroebene sorgen wiederkehrende formale Muster, aber auch konkrete Motive für pertinente, gleichwohl in sich dissonant strukturierte Assoziationsräume: Da sind die planen Kreisformen, die, abgesehen von dem wiederholt ins Bild gesetzten Grab des Capt. Walker, vor allem die Sonne am Anfang und Ende des Films mit dem übergroßen Spiegel in Noras weißer Schleiflackwohnung analogisieren, wichtigstes Gegenüber und zugleich Durchgangsmedium für den der Sinne beraubten Tommy (Sollte Russell Lacan gelesen haben?). Da sind die Stahlkugeln, die über die bisher schon angesprochenen Erscheinungsweisen hinaus auch noch die Mütze des Pinball Wizzard-Champions ebenso krönen wie die massenhaft ausgegebenen Holzkreuze der Erweckungsbewegung Tommys. Da sind die roten Mohnblüten, symbolische Zeichen der Erinnerung wie des Vergessens, der Trauer wie der Träume, auf dem Grab von Capt. Walker, auf dem Kleid Noras, in Tommy's Holiday Camp... Die entstellende Wunde im Gesicht, die Capt. Walker von Noras Liebhaber erleidet, ist dieselbe, die später dem Teenager Sally Simpson bei ihrem heimlichen Besuch der Massenveranstaltung Tommys von Uncle Frank als Security-Mann brutal zugefügt wird; selbst die in der „Eyelight to the Blind“-Sequenz am Ende zerborstene Marilyn Monroe-Statue weist auf der linken Gesichtshälfte rissförmig die entsprechende Beschädigung auf. Aber nicht nur disparate Geschehnisse und dissonante Stimmungslagen werden von Russell auf diese Art konfiguratив aufeinander bezogen, sondern auch unterschiedliche heterogene Räume – sei es physisch oder psychisch: Das Muster der Flugformation von Capt. Walkers Geschwader taucht – in Wahrholcher Manier der seriellen Rasterdruckästhetik vervielfältigt – ebenso als Wandtapete im häuslichen Bereich auf wie in den von Drogen freigesetzten bzw. stimulierten Vorstellungsbildern Tommys bei der Acid Queen. Man fühlt sich an den Titel eines vielgelesenen Buches aus den späten 1960ern erinnert: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*.

12 Erinnert sei in diesem Zusammenhang an das berühmte Graffito der 1960er Jahre: „Eric Clapton is God!“.

3.

Das Prinzip eines an sich paradoxen Verfahrens, sich einander ausschließende form-inhaltliche semiotische Ketten und Komplexe provokativ zu verdichten, durchwirkt Russells Film auf allen Ebenen – bis hin zur mikrostrukturellen Inszenierung. Beispielhaft zeigt dies die „Eyelight to the Blind“-Sequenz.

Es ist nicht allein der blasphemische Grundeinfall Russells, die Versammlung dieser auf eine Wunderheilung hoffenden Krüppel und Kranken in der Kathedrale im Zeichen der Marilyn Monroe-Idolatrie zu zelebrieren, der so provozierend und faszinierend zugleich wirkt. Obschon der Kontrast zwischen einer Madonna immaculata und dem glamourösen Sexsymbol der Nachkriegszeit kaum größer sein könnte, irritiert die Konsequenz, mit der Russell bis ins Detail die spätestens seit Warhols Seriendruckern zu einem unendlich reproduzierbaren Zeichen mutierte Ikone wieder als sinnliche Kultfigur mit geradezu religiöser Inbrunst auflädt, ohne darüber die kulturindustrielle Dimension des Starkults vergessen zu lassen. Der Beat, der die Prozession vorantreibt, wird auf den Drums geschlagen, die das Symbol des weiblichen Geschlechts und das Dollarzeichen tragen. Das Gewand des Hohenpriesters, der mit dem Blues auf die heilende Kraft der Frau die Prozession anführt, bildet Druckseiten der Klatsch- und Boulevardpresse ab; und die zahllosen Priesterinnen, die ihrerseits als Masken das Abbild des Abbilds des Abbilds der Monroe tragen und gläubige Blicke auf sich ziehen, versetzen mit ihren wiegenden Bewegungen die Masse der Kirchenbesucher in Bewegung. Eine bizarre Ordnung der Uniformierung lässt diese noch gespenstischer erscheinen: Die Blinden links in ihren grauen Regenmänteln und mit den weißen Badges auf der Brust in der linken Mitte, die Fraktion der Männer im grünen Pullover links im Vordergrund, die Kolonne der Rollstuhlfahrer im Mittelgang usw. Wenn es gemäß der liturgischen Vorlage dann in der Kommunion zur Unio mystica der Gläubigen mit dem göttlichen Wesen kommt und statt Brot und Wein Speed und Johnny Walker Red Label dargeboten wird, dann ist dies nicht nur eine blasphemische Kontrafraktur, sondern auch ein Spiel mit Markenlogos, die wir aus der Pop Art seit *Campbells Tomatensuppendosen* oder den *Baked Beans* von *Heinz' 57 Varieties* kennen. Es ist kennzeichnend für Russell, dass er es aber nicht bei solchen Zitaten, der Alltagserfahrung entrissen und in einen neuen Kontext platziert, belässt. Der Filmemacher Russell interagiert, greift qua Schnitt und Kamera zusätzlich ein, schafft Deutungs- und Imaginationsräume zwischen den Zeichen – und dies auch und gerade für den Zuschauer: Etwa wenn Russell zwischen der Prozession einerseits sowie dem in sich widersprüchlichen Blickregime der Kirchenbesucher andererseits (hier die suchenden, aufsaugenden Blicke der Masse, da der katatonische, leere Blick Tommys) hin und her schneidet. Vor allem aber fährt Russell buchstäblich in die Zeichen hinein. Lebte die berühmte Szene in Billy Wilders Film von der Spannung zwischen Sichtbarem, dem für Momente hochfliegenden Rock der Monroe, und dem Nicht-Sichtbaren (die aus dem U-Bahnschacht aufsteigenden Hitze, die körperliche Lustempfindung der Frau, die Lust des männlichen Voyeurs und Begleiters...), so versucht Russells Kamera den Zeichen scheinbar auf den Grund zu gehen: Etwa wenn sie der Monroe-Statue obszön zwischen die Beine fährt oder die Kamera zum Spiegelboden des Podests hinab taucht, um den Blick nach oben freizugeben. Vielleicht hat

diese singuläre ästhetische Operation emblematischen Wert für Russell: Vertraute, populäre Zeichen der medialen, E und U egalisierenden Massenkultur aufzugreifen, sie spielerisch, faszinativ und lustvoll in provozierend neue Kontexte zu bringen und zugleich das Abgründige, Subversive oder Obszöne in ihnen für den Zuschauer erfahrbar zu machen.

Empfohlene Zitierweise

Heller, Heinz-B.: „Deaf, dumb and blind“ und die Befreiung im Geiste der Pop Art: Tommy (1975). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7 (2011), S. 55-64, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p55-64>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

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

Albrecht Riethmüller (Berlin)

I.

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

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

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

II.

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

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

IV.

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

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

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

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

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

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

Anhang

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

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

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

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

Empfohlene Zitierweise

Riethmüller, Albrecht: „Nessun dorma“ für Don Boyds Aria (UK 1987). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7 (2011), S. 65-73, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p65-73>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

Vom Orientalismus zur heimischen Folklore

Ken Russell's THE LAIR OF THE WHITE WORM

Frank Hentschel, Gießen

Gleich, wie man den Genrebegriff des Horrors dreht und wendet, so gibt es zwei Filme von Ken Russell, die ihm in jeder Hinsicht entsprechen: *ALTERED STATES* (USA 1980) mit der Musik von John Corigliano und *THE LAIR OF THE WHITE WORM* (UK und USA 1988) mit der Musik von Stanislas Syrewicz. An beiden Horrorfilmen überrascht zunächst, dass ihre extradiegetische Musik, obwohl sie von einem Regisseur in Szene gesetzt wurden, der sich in seinen filmischen Werken immer wieder dezidiert der Musik zugewandt hat, auf Brechungen, Raffinessen oder Besonderheiten verzichtet. Für *ALTERED STATES* hat John Corigliano eine Musik komponiert, die in ihrer Anlehnung an Stilikonen der Neuen Musik sich ganz im Trend der Horrorfilme befand.¹ Ähnlich verhält es sich mit der einfacher gestalteten Synthesizer-Musik von Stanislas Syrewicz für *THE LAIR OF THE WHITE WORM*. Im Gegensatz zu *ALTERED STATES* spielt Musik in dem jüngeren Horrorfilm, für den Russell in loser Anlehnung an die gleichnamige Vorlage von Bram Stoker selbst das Drehbuch verfasste, allerdings eine handlungskonstitutive Rolle, auf die die folgenden Beobachtungen gerichtet sein sollen.

Der Film handelt von einer Dame, Lady Sylvia Marsh, die sich in eine Schlangenfrau verwandeln kann und in dieser Gestalt ihre Opfer manipuliert oder einfängt mit dem Ziel, einem in einer Höhle lebenden Drachen Nahrung zu liefern. Als eines ihrer Opfer – ein Junge im Pubertätsalter – auf seiner Mundharmonika einen Ausschnitt aus Nicolai Rimsky-Korsakows *Scheherazade* (1888) spielt, beginnt Sylvia Marsh einen langsamen Tanz auszuführen. Bei dem Ausschnitt aus der symphonischen Suite handelt es sich um das erste Thema des dritten Satzes: „Der junge Prinz und die junge Prinzessin“. Die aristokratische Domina war soeben im Begriff, eine CD aufzulegen, doch kommt ihr der Junge mit seiner Musik zuvor. Leider wird dem Zuschauer vorenthalten, welche Musik die Lady aufzulegen im Begriff war, denn es wird nur die Unterseite der CD ins Bild genommen. Welche Musik Sylvia Marsh präferiert, war allerdings kurz zuvor angedeutet worden, als eine mit „Coolness“ und „Schick“ assoziierte Popmusik – eine jazzige Saxophonmelodie,

1 Zu den Charakteristika der Musik im Horrorfilm siehe Hentschel 2011.

begleitet von den schnellen Rhythmen eines Drum Computers – aus ihrem Autoradio erklang (Kap. 7, Min. 28:08). Ausführlich thematisiert wird nur, was die Schlangenfrau nicht vertragen kann: „That sort of music freaks me out!“ (Kap 7, Min. 30:10).

Aber was verbirgt sich hinter „that sort of music“? Zumindest in erster Annäherung wird man vermuten, dass es das Orientalische der Musik Rimsky-Korsakows ist, das der Schlangenfrau zu schaffen macht. Denn zu den Stereotypen des Orientalismus gehört die Schlangenbeschwörung;² die Musik der *Scheherazade* repräsentiert die Musik der Schlangenbeschwörer und übernimmt in der Filmrealität auch ihre Funktion. Das diffus-orientalische Flair der Musik reicht aus, um Assoziationen an die Praxis der Schlangenbeschwörung wachzurufen. Dass das Orientalische der Musik Rimsky-Korsakows weitestgehend westlicher Imagination erwachsen ist und wenig oder gar nichts mit der Musik der von uns aus gesehen östlich liegenden oder als „östlich“, also morgenländisch im Gegensatz zu abendländisch begriffenen Kulturen zu tun hat, ändert hieran nichts oder macht solch lose Assoziationsketten überhaupt erst möglich.

Rimsky-Korsakow selbst ging es, wie er – freilich einem im Umfeld von Programmmusik häufiger begegnenden Topos folgend (Riethmüller 1992) – beteuerte, in der *Scheherazade* keineswegs darum, vier Märchen zu erzählen, sondern eine orientalisch-märchenhafte Atmosphäre hervorzurufen: „I had in view the creation of an orchestral suite in four movements, closely knit by the community of its themes and motives, yet presenting, as it were, a kaleidoscope of fairy-tale images and designs of oriental characters“ (Rimsky-Korsakow 1925, 248)³. Das hätte Russell nicht davon abhalten müssen, Motive des Märchens vom Prinzen und der Prinzessin durch die Musik für den Film wachzurufen. Auf welche Geschichte sich Rimsky-Korsakow bezog, ist indes ungewiss; und es ist schwer zu sagen, wie viele Märchen neben solchen, die Prinzen und Prinzessinnen im Titel tragen – „Die Geschichte vom Prinzen Bahram und der Prinzessin ed-Datma“, „Die Geschichte von dem Prinzen Saif el-Muluk und der Prinzessin Badi at el-Dschamal“, „Die Geschichte des Prinzen Bedr von Persien und der Prinzessin Giauhare von Samandal“ – überhaupt in Frage kämen (vgl. auch Mason 1917, 426). Es ist daher ratsam, auf entsprechende Spekulationen zu verzichten.

Ohne den Kontext von Kolonialismus, Imperialismus, von zivilisatorischem Superioritätsdenken, wie es seit der Aufklärung in der westlichen Kultur herrschte, ohne den Kontext von Exotismus und Globalisierung lässt sich Rimsky-Korsakows Werk nicht angemessen verstehen. Es gibt in Russells Film aber keinerlei Hinweise darauf, dass er eine historistische Intention mit dem Zitat verfolgte. Relevant zu sein scheint zunächst der mit der *Scheherazade* verknüpfte Orientalismus. Dabei kann die Überlieferungsgeschichte der Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* wie ein Kommentar zum westlichen Bild „des“ „Morgendlandes“ erscheinen, in dem sowohl alle kulturellen Binnendifferenzierungen als auch sämtliche chronologische Verschachtelungen verschwinden. Denn die über eine Rahmenhandlung zusammengehaltene Märchensammlung setzt sich

² Das einschlägige Werk zum „Orientalismus“ ist Said 1978.

³ Siehe ferner Abraham 1939, 138-143.

ebenso ihrer historischen wie ihrer geografischen Herkunft nach aus sehr unterschiedlichen Elementen zusammen. Die Rahmenhandlung „geht auf einen vorislamischen iranischen Prototyp zurück, der zum Teil auf Elementen indischen Ursprungs beruht und in verschiedenen Stufen in der arabischen Welt seine spätere Prägung erhielt.“ Für die übrigen Märchen nimmt man aufgrund der Erwähnung eines persischsprachigen Vorläufers einen iranischen Ursprung an, auch wenn „arabische fiktionale Literatur bereits früh dazu neigte, phantastische Geschichten in Iran anzusiedeln“. Die Sammlung war „wohl um einen begrenzten konstitutiven Kern gruppiert, der möglicherweise nicht viel mehr als die Rahmenerzählung und die einleitend angeführten Geschichten umfasste. In der Folgezeit wuchs die Sammlung durch Integration von Erzählungen aus unterschiedlichen Überlieferungen, die jeweils verschiedenen Schichten zugeteilt werden können.“

So gibt es neben der indischen und der iranischen Schicht auch eine in Bagdad geprägte Schicht sowie eine Kairoer Schicht. Doch damit noch nicht genug, ist über griechischen Einfluss hinaus auch „ein jüdisches Element greifbar“ (Marzolph 2009).

Die Komplexität dieser Überlieferungslage macht wie in einem Brennglas die Vielschichtigkeit der Kulturen deutlich, die vom Orientalismus zu einem morgenländischen Kulturkreiseinerlei verschmolzen werden. Dass sich die griechischen und jüdischen Anteile nicht ohne weiteres in die ideologischen Klischees des Orientalismus fügen lassen, ist nur ein erstes Indiz dafür, dass das westliche Bild vom Morgenland verquer ist. Es hat den Anschein, als spiele Ken Russell genau mit solchen Verwerfungen. Schon die nächste Szene, in der Musik der Schlangenbeschwörung eingesetzt wird, macht deutlich, dass Russell keineswegs die Stereotype des Orientalismus bedient, sondern sie mittels Übertreibung humoristisch dekonstruiert. Lord James D'Ampton lässt auf seinem Schloss riesige Lautsprecher aufstellen, um die Schlangenfrau mit entsprechender Musik zu beschwören und so – um in orientalischer Metaphorik zu bleiben – in Schach zu halten und anzulocken. Der Lord erinnert sich an eine Schallplatte seines verstorbenen Vaters, auf der sich Musik eines Schlangenbeschwörers befunden habe, und meint, sie sei in der Abteilung nordafrikanischer Musik aufbewahrt worden. Mit der Hilfe seines Dieners, der schon Bediensteter seines Vaters war, findet er die gesuchte Musik schließlich auf der Rückseite einer Platte, deren Vorderseite Musik eines türkischen Bauchtanzes enthält.⁴ Russell beschwört damit nicht nur die musikalischen Stereotype des Orientalismus, sondern führt auch die Verschwommenheit der Vorstellung von morgenländischer Musik vor Augen: Ob sie indisch ist, nordafrikanisch oder türkisch, scheint keinen Unterschied zu machen. Die Platte trägt den Titel *Turkish Charmers*, doch hinsichtlich der Frage, ob beide Musiken tatsächlich aus der Türkei stammen, muss man sich nicht auf das fiktive Plattenlabel verlassen, das vermutlich einen Weltmusik-Mischmasch publiziert hat. Die Musik der A-Seite „könnte ebenso türkisch wie arabisch sein, sowohl, was die Instrumentation, die Skala als auch den Rhythmus angeht. Solche Musik wurde sowohl in der Türkei als auch in arabischen

⁴ Bauchtanz ist im Kontext dieses Films natürlich zugleich ein Symbol weiblicher Verführung. Doch dies steht im Zusammenhang mit anderen Themen des Films, die hier nicht besprochen werden sollen.

Staaten vor allem in Filmen als auch in den Salons gespielt.“ Die Musik der B-Seite, um die es hier in erster Linie geht, lässt sich weniger eindeutig zuordnen. Sie ist offenbar „weder typisch türkisch noch typisch arabisch, sondern eher eine Art orientalischer Mischmasch. Die Hauptmelodie klingt nach arabischer Film- / Salonmusik“, aber zugleich sind „indische Instrumente“ zu hören: nämlich Tabla und Sitar. „Der Rhythmus ist für türkische bzw. arabische Musik viel zu gleichförmig und wenig verziert.“⁵ Schlangenbeschwörer und Bauchtänzerinnen bilden zwei Seiten einer und derselben Schallplatte, so wie sie zwei Seiten eines und desselben Orientalismus darstellen. Und der Landsitz des englischen Adligen sieht in dieser Szene mit einem Mal auch aus wie ein orientalisches Märchenschloss (Kap. 13, Std. 01:02:10).



Es lohnt sich, von dieser Warte aus zur Szene, in der die *Scheherazade* eingesetzt wurde, nochmals zurückzublicken. Denn der dekonstruktive Ansatz lässt eine mögliche andere Bedeutungsschicht erkennbar werden. Für den musikalischen Subtext des Films hat die scheinbar nebensächliche Tatsache, dass Rimsky-Korsakows Orchesterwerk in Russells Film auf der Mundharmonika gespielt wird, offenbar eine nicht geringe Bedeutung. Wenige unpassendere Instrumente sind denkbar. Nicht nur ist die Mundharmonika gänzlich ungeeignet dafür, die orchestrale Charakteristik der symphonisch gedachten Musik aufzugreifen, sondern die Mundharmonika ist ein europäisches Produkt des 19. Jahrhunderts und damit besonders weit vom pittoresken Morgenland entfernt, das mit dem Werk Rimsky-Korsakows, mit den Topoi des Bauchtanzes und der Schlangenbeschwörung evoziert werden soll. Die starke Verbreitung der Harmonikainstrumente im 19. Jahrhundert steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem industriellen Wachstum und der Ökonomisierung der Lebenswelt (vgl. Dunkel 1996, 174) – Aspekte, die schwer mit den stereotypisierten Fantasiebildern des Morgenlandes in Zusammenhang gebracht werden können.

⁵ Aus einer E-Mail des Musikethnologen Markus Schmidt (19. Februar 2011), dem ich an dieser Stelle für seine Hilfe herzlich danken möchte.

Die Konfrontation scheint beabsichtigt, lässt sich indes keineswegs auf ihren dekonstruktiven Ansatz reduzieren, denn über einen ganz anderen Faktor sind *Scheherazade* und Mundharmonika untergründig miteinander verknüpft: das Moment der Folklore. Denn so wenig rituelle oder höfische Musiken anderer Kulturen als Folklore über einen Kamm geschoren werden können, so sehr neigt der musikalische Orientalismus zu historisch-soziologischen Nivellierungen, denen das Andere pauschal als Folklore erscheint (so wie bis heute zum Gegenstandsbereich der Ethnomusikologie vielfach sowohl die Volksmusik der eigenen Kultur als auch sämtliche Musiken anderer Kulturen gehören). Russell greift diese Unschärfen gezielt auf, indem er die *Scheherazade* von einem Instrument westlicher Folklore vortragen lässt. Denn allein die Klampfe könnte der Mundharmonika den ersten Rang als Volksinstrument unter jungen Menschen streitig machen. Ans Lagerfeuer, an dem ja auch gern Märchen erzählt werden, passen beide Instrumente gleichermaßen. Der pubertierende Junge, den die Aristokratin in seiner Pfadfinder-Tracht aufgabelt, ist mit der dreigliedrigen Lilie auf seinem olivfarbenen Hut und der beigefarbenen halblangen Hose so sehr ein Prototyp des Boy Scouts wie die *Scheherazade* ein Prototyp des Orientalismus.



Von hieraus ist der Schritt zum Verständnis derjenigen Musik, mit der die Schlangenfrau beim Showdown unschädlich gemacht werden soll, rasch getan. Indem der Orientalismus abgestreift wird, bleibt die Folklore übrig: In voller folkloristischer Montur, mit hellen Kniestrümpfen und kariertem Rock, bläst der Schotte Angus Flint in den Dudelsack, und was er spielt, ist keine orientalistische Musik, sondern allem Anschein nach traditionelle schottische Dudelsackmusik.



Es ist bemerkenswert, dass der so inszenierte Übergang vom Orientalismus zur heimischen Folklore vollzogen wird, ohne dass dies als Inkonsistenz erscheint.⁶ Dass eine Melodie aus der *Scheherazade* wirkt, lässt sich mit orientalistischer Einstellung noch nachvollziehen, aber um die Macht des Dudelsacks begreifen zu können, bedarf es der soeben dargelegten Herleitungen.

Das Vexierspiel mit der Idee des Folkloristischen stellt Verknüpfungen her zwischen Mundharmonika, Rimsky-Korsakow, Dudelsack, türkischer, arabischer und indischer Musik. Solche Verknüpfungen sind so absurd wie aufschlussreich, denn sie führen vor Augen, dass sich das vermeintlich Exotische auch in der eigenen Folklore finden lässt und dass sich das scheinbar Fremdartige vielfach nur Prozessen des Otherings verdankt. Was als ähnlich oder anders klassifiziert wird, hängt von den Ideologien ab, die die Beobachtung steuern. Der erfrischende Effekt von Russells Perspektive auf das Folkloristische resultiert daraus, dass sie von den herkömmlichen Ideologien abweicht und dadurch die Aufmerksamkeit auf die Mechanismen selbst lenkt, die die Erzeugung von Fremdartigkeit oder Exotischem steuern.

Im Showdown wird der absurd-komische Aspekt solcher Dekonstruktion auf noch einer ganz anderen Ebene akzentuiert. Dass sich die Schlangenfrau gegen die Dudelsack-Angriffe erfolgreich zur Wehr setzt, indem sie ihre Hörorgane mit Ohrenstöpseln abdichtet, erscheint nur auf der Oberfläche als Klamauk. Denn er besitzt eine tiefere Dimension: Die Hörfähigkeit von Schlangen war lange umstritten, und vor allem herrscht landläufig die Auffassung, sie seien taub: Aufgrund von jüngeren Forschungen ist man über die Hörfähigkeit dieser Reptilien genauer informiert. Mit ihrem Innenohr hören Schlangen Klänge tieferer Frequenzen, die durch die Luft vermittelt werden; und die Ortung von Feinden oder Opfern über akustisch wahrgenommene

6 Keine der auf IMDB zu findenden Kritiken merkt dies an.

Bodenvibrationen spielt ohnehin eine wichtige Rolle (Young 2003; Friedel, Young, van Hemmen 2008). Dennoch wird weiterhin vermutet, dass Schlangen nicht auf Musik reagieren. Ausschlaggebend für ihr Verhalten bei der sogenannten Schlangenbeschwörung sind die optischen Reize, insbesondere die Bewegungen des Flötenspielers, dessen Instrument in einer musikalisch folgenlosen Weise durch einen Metallstab verlängert ist.⁷ Dass in Russells Film die Schlangenfrau tatsächlich auf Musik reagiert, ist daher in einer verborgeneren Schicht des Films eine weitere Dekonstruktion des Orientalismus.



„That sort of music“, nach der wir fragten, entpuppt sich als Musik mit einem wie auch immer gearteten Zug des Folkloristischen. Solche Musiken werden hier nicht ungeachtet der Tatsache verwendet, dass sich eine solche Kategorie des Folkloristischen ohne ideologische Simplifizierungen musikhistorischer und ethnomusikologischer Sachverhalte gar nicht denken lässt, sondern darin liegt der dekonstruktive Charakter, den man in Anbetracht der ironischen Grundhaltung des Films und seiner „Camp“-Ästhetik kaum in Frage stellen wird. Russell lenkt so zugleich den Blick auf das Exotische der eigenen Folklore, die kaum weniger orientalistisch wirkt als das Morgenland; und es ist nur konsequent, dass der schottische Archäologe Angus Flint, dessen Fund eines überdimensionalen Schlangenschädels am Beginn des Horrormärchens steht, von seinen nordenglischen Begleitern auf einer Party sozusagen als Exot klassifiziert wird: „He is an out comer.“ – „Way out... the Orkney Islands“ (Kap. 2, Min. 07:25).

Gräbt man, einmal auf die Spur des Folklorismus gestoßen, tiefer, wie es auch Archäologen zu tun pflegen, so zeigt sich, dass das Vexierspiel mit musikalischem Folklorismus zugleich einen Kommentar zur Handlung

⁷ O'Reily (1894) hat wohl als Erster die Bedeutung der Musik bei der Schlangenbeschwörung wissenschaftlich angezweifelt. Werner 1999 folgt diese Ansicht an, betont allerdings, dass Schlangen sehr wohl Schall wahrnehmen und schließt – freilich rein spekulativ und ohne historische Evidenz – auch nicht aus, dass die Schlangenbeschwörung ursprünglich einmal tatsächlich mit Musik zu tun hatte.

liefert. Bei ihr nämlich haben wir es im engsten Sinne mit Folklore zu tun. Schon Bram Stoker hatte auf nordostenglisches Volksgut zurückgegriffen, nämlich die Legende vom Lambton Worm, der Russel eine zentrale Rolle zuwies.⁸ Die Vielschichtigkeit der Legendenüberlieferung mag derjenigen von *Tausendundeiner Nacht* nicht gleichkommen, aber das Prinzip ist dasselbe. Neben dem nordostenglischen Lambton Worm gibt es auch einen schottischen Linton Worm⁹, von dem es nicht weit ist zum „germanischen“ Lindwurm, auf den der junge Lord D'Ampton zu Beginn des Films selbst anspielt („... Gothic waurms, German wurm ...“, Kap. 2, Min. 08:58).¹⁰ Die Ballade, die Clarence M. Leumane 1867 aus der Legende vom Lambton Worm gedichtet hat und die dem Folk-Song zugrunde liegt, der gegen Anfang des Films auf einer – selbst Folklore inszenierenden – Party vorgetragen wird und den Abspann musikalisch begleitet, ist ein späterer Teil jener Überlieferungsgeschichte.¹¹ Im Internet, dem modernen Medium der Volksüberlieferung, finden sich, wie es für folkloristische Traditionen üblich ist, zahlreiche weitere Versionen der Legende.

So hat das musikalische Sammelsurium der west-östlichen Folklore seine Entsprechung im Mischmasch der Textgrundlage. Neben den durch die *Scheherazade* evozierten „morgenländischen“ persischen und arabischen Elementen liegen dem Film tatsächlich gerade „abendländische“ englische und germanische Sagen zugrunde. Die Brücke wird dadurch geschlagen, dass es zunächst „orientalische“ Musik ist, die einen Schlangendrachen mit mittelalterlich-europäischen Wurzeln zu beschwören vermag.

Eine Oper gibt es zu allem Überfluss auch: 1978 vertonte Robert Sherlow Johnson die Legende vom Lambton Worm nach einem Libretto von Anne Ridler. Allen vermeintlichen Trennungen zwischen Kunst und Folklore zum Trotz, wurde damit natürlich weiter gestrickt am Volksgut, dem ausdrücklich Johnsons Interesse gehörte:

„It had been in my mind for some time [...] to compose something connected with my native part of the country, the north-east of England. Pure instrumental music does not, however, lend itself to the superimposition of objective extra-musical ideas, and folksong does not commend itself to me as a basis for composition. The north-east is rich in folklore and it seemed opportune to explore the possibility of using one of the many ‘dragon’ or ‘worm’ legends from that part of the country as the basis of a stage work.“¹²

8 Siehe den deutschsprachigen Wikipedia-Artikel „Lindwurm von Lambton“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Lindwurm_von_Lambton (zuletzt eingesehen am 20. Februar 2011) sowie Petzold 2003, S. 123f., und Simpson und Roud 2000. Nicht zugänglich waren mir Simpson 1980 und Henderson 1879.

9 Überliefert etwa in: Henderson 1866, S. 256-259.

10 Lanza 2007 zufolge sprach der Drache in Fritz Langs *Die Nibelungen* Ken Russell schon früh an (S. 13).

11 Autorangabe nach dem oben bereits zitierten Wikipedia-Artikel (vgl. Anm. 8). Die Ballade findet sich im Roud Folk Song Index unter der Nummer 2337 (<http://library.efdss.org/cgi-bin/home.cgi>). Ausgaben finden sich in Palmer 1980, S. 102-104 (mit Musik), Grigson 1977, S. 320f. und 368. Nicht zugänglich waren mir Polwarth 1972, S. 30f., Walton o. J., S. 5f. und Stokoe 1893.

12 Robert Sherlow Johnson. The Lambton Worm, in: Musical Times 119/1620 (1978), S. 139f.

Ob Russell von Johnsons Oper wusste, ist mir nicht bekannt, aber wie dieser führt er die Tradierung der Legende fort, die er zugleich zu einem Film über Folklore gestaltete. Und Russells Film selbst begründete wiederum Folklore: „Legends also tell of *Lair* parties in places like Los Angeles, where revelers dress as their favorite characters.“¹³

Literatur

Abraham, Gerald (1939) *On Russian Music*, London; Nachdruck New York: Johnson, 1979.

Dunkel, Maria (1996) Harmonikainstrumente IV-VII. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, begründet von Friedrich Blume, 2., neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Kassel, Stuttgart u. a.: Bärenreiter und Metzler, Sp. 173-210.

Friedel, Paul, Bruce A. Young und J. Leo van Hemmen (2008) Auditory Localization of Ground-Borne Vibrations in Snakes. In: *Physical Review Letters* 100, Februar 2008, S. 1-4.

Grigson, Geoffrey (1977) *Penguin Book of Ballads*, Harmondsworth: Penguin Books.

Henderson, William (1866) *Notes on the folk-lore of the northern counties of England and the borders*, London: Longmans.

Henderson, William (1879) *Folklore of the Northern Counties*, London: Satchek, Peyton & Co.

Hentschel, Frank (2011) *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz & Fischer.

Lanza, Joseph (2007) *Phallic Frenzy: Ken Russell and His Films*, Chicago: Chicago Review Press.

Marzolph, Ulrich (2009) Tausendundeine Nacht. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart und Weimar: Metzler, zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: www.kll-online.de (8. Februar 2011).

Mason, Daniel Gregory (1917) Short Studies of Great Masterpieces IV: Symphonic Suite „Scheherazade“ by Nicolas Rimsky-Korsakoff. In: *The New Music Review* 16, S. 426-430.

13 Lanza 2007 (wie Anm. 19), S. 285.

O'Reilly, G. R. (1894) The Cobra and other Serpents. In: *The Popular Science Monthly* 46, S. 67-78.

Palmer, Roy (1980) *Everyman's Book of British Ballads*, London u. a.: J. M. Dent & Sons.

Petzold, Leander (2003) Lindwurm von Lambton. In: ders., *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*, München: C. H. Beck.

Polwarth, Gwen (1972) *Come You Not from Newcastle*, Newcastle-upon-Tyne: Graham.

Riethmüller, Albrecht (1992) Programmusik in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. In: *Programmusik*, hg. von Albrecht Goebel, Mainz: Schott, S. 9-29; wieder abgedruckt in Albrecht Riethmüller, *Annäherungen an Musik. Studien und Essays*, hg. von Insa Bernds, Michael Custodis und Frank Hentschel, Stuttgart: Franz Steiner, 2007, S. 103-122.

Rimsky-Korsakows, Nicolai *My Musical Life*, übers. von Judah A. Joffe, hg. von Carl van Vechten, 2. überarbeitete Aufl., New York 1925: Alfred A. Knopf.

Russell, Ken (1988) *The Lair of the White Worm*, DVD-Ausgabe: Artisan Home Entertainment, Santa Monica, CA.

Said, Edward (1978) *Orientalism*, New York: Pantheon Books.

Simpson, Jacqueline (1980) *British Dragons*, London: Wordsworth Editions.

Simpson, Jacqueline und Steve Roud (2000) Artikel „Lambton Worm, the“. In: *A Dictionary of English Folklore*: Oxford University Press (*Oxford Reference Online*: <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t71.e590> (zuletzt eingesehen am 25. Februar 2011)).

Stokoe, John (1893) *Songs and Ballads of Northern England*, Nachdruck Newcastle-on-Tyne: Scott, 1974

Walton, Clarence R. (o. J.) *Songs & Ballads of Northern England*, Newcastle-upon-Tyne: Allan.

Young, Bruce A. (2003) Snake Bioacoustics: Toward a Richer Understanding of the Behavioral Ecology of Snakes. In: *The Quarterly Review of Biology* 78/3, S. 303-325.

WERNER, YEHUDAH L. (1999) DOES THE COBRA OBEY THE SNAKE CHARMER'S FLUTE. IN: *HAMADRYAD* 24/1, S. 23-28.

Empfohlene Zitierweise

Hentschel, Frank: Vom Orientalismus zur heimischen Folklore - Ken Russell's The Liar of the White Worm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7(2011), S. 74-84, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p74-84>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

Intradiegetische Filmmusik in Ken Russells *THE FALL OF THE LOUSE OF USHER* (Großbritannien 2002)

Julian Lucks (Kiel)

Abstract

In *THE FALL OF THE LOUSE OF USHER* haben wir es mit einer speziellen Form der intradiegetischen Filmmusik zu tun. Sie erlangt durch ihre Visualisierung im Stil von Musikvideos virtuelle Materialität, wird mit ihrer Rezeption durch die Filmfiguren zum handlungstragenden Element und ist damit Teil eines intradiegetischen medialen Kommunikationsprozesses. Mit ihrer Hilfe verfügt der Film über das Potenzial mediale Rezeption an sich zu reflektieren, welches er auch ausschöpft. Dieser Artikel unternimmt den Versuch, die Besonderheiten der intramedialen Rezeption herauszuarbeiten und zu interpretieren. Um die Ergebnisse kontextualisieren zu können muss zudem ein ungefährer Eindruck vom Gesamtfilm vermittelt werden. Abschließend soll aufgezeigt werden, dass sich im untersuchten Film die Grenzen zwischen dem Künstler, seinem Werk und dem Rezipienten des Werks allein auf der narrativen Ebene manifestieren, dadurch aber rekursiv auf den Handlungsverlauf zurückwirken.

1. Der Urheber des Films

Nach seinem letzten Kinofilm *WHORE* (USA, 1991) verschwanden die Werke Ken Russells für lange Zeit von den großen Leinwänden und er drehte einige Auftragsarbeiten für das amerikanische und britische Fernsehen. Ende der Neunziger erreichte Russells Karriere mit Low-Budget-Produktionen wie der Verfilmung einer fiktiven Lebensgeschichte des israelischen Bühnenmagiers Uri Geller, *MINDBENDER* (USA, 1996), welche jener mitfinanzierte sowie dem Gefängnisdrama *DOGBOYS* (Kanada/USA, 1998) einen Tiefpunkt. Im Fall von *DOGBOYS* gelang es ihm angesichts seiner eigenen Unzufriedenheit mit dem ihm aufgezwungenen Drehbuch kaum, die Hauptdarsteller zur Identifikation mit ihren Rollen zu motivieren (Lanza 2007, S. 311f). Beide Filme erhielten nur sehr wenige Kritiken, ausschließlich Verrisse. Nicht nur aufgrund dieser jüngsten Misserfolge schien es immer unwahrscheinlicher für ihn, wieder mit einer größeren Filmproduktionsgesellschaft zusammenarbeiten zu können. In seiner Russell-Biographie urteilt Lanza (ebenda, S. 314):

Russell became not only unbankable, but also unfashionable. For many of today's viewers, Russell's quirkiness requires too much subtext, too many asterisks and footnotes. Despite all of this intelligent irony, merciless send-ups of sacred cows, and rousing affront to entrenched tastes, he seems by current standards too eccentric, idiosyncratic, and perhaps too Romantic – in the old-fashioned English literature sense.

Deshalb, aber auch um frei von den mit einer Finanzierung durch etablierte Produktionsfirmen einhergehenden äußeren Zwängen zu sein, suchte Russell für sein nächstes eigenes Filmprojekt, das Horror-Comedy-Musical *THE FALL OF THE LOUSE OF USHER*, unabhängige Produzenten. Diese waren jedoch nicht mit den vom Regisseur gewünschten Hauptdarstellern, nämlich dem Sänger der Band *The Who* Roger Daltrey, mit welchem er bereits in *TOMMY* (Großbritannien, 1975) und *LISZTOMANIA* (Großbritannien, 1975) zusammengearbeitet hatte, und dem ehemaligen Model Twiggy, bekannt aus *THE BOY FRIEND* (Großbritannien/USA 1971, Ken Russell) einverstanden (vgl. Fisher *The Fall of the Louse of Usher*). Nach dem Scheitern der Verhandlungen schlug Russell einen neuen Weg ein und gründete mit *Gorsewood Films* seine eigene Produktionsfirma, benannt nach den Ginsterbüschen in der Umgebung seines damaligen Landhauses. Später nannte er es seine Antwort auf Hollywood (Russell 2008) und reflektierte:

I suppose it was that I had total control over it, because I haven't really had that since my amateur days when I made *Amelia* and *the Angel*. One didn't have to ask anyone anything, you know very often in feature films they give you a head roll in making the film then they take it away from you and cut it to ribbons afterwards so you can't win.

(Ken Russell, zitiert nach Fisher 2000)

Mit diesem Schritt begann Russell eine neue Schaffensperiode, deren Korpus bislang sechs, abseits von kleineren Filmfestivals unveröffentlichte Kurzfilme¹ und mit *THE FALL OF THE LOUSE OF USHER* den bisher einzigen auf DVD erhältlichen Langfilm² umfasst. Der Film wurde fast ausschließlich auf dem Gelände von Russells Landhaus mit Camcordern gedreht und mit einem Budget von weniger als 20.000 £ von ihm selbst finanziert. Im Abspann wird Ken Russell als Regisseur, Kameramann, Cutter, Produzent, Filmdesigner und Koch für die Filmcrew aufgeführt, außerdem schrieb er das Drehbuch und übernahm die Rolle des Dr. Calahari. Die restlichen Rollen wurden mit Familienmitgliedern und Freunden besetzt, die Hauptrolle des Roderick Usher spielte James Johnston, Sänger der britischen Independent-Band *Gallon Drunk*. Johnston arbeitete in der Vergangenheit mehrfach mit dem weitaus bekannteren australischen Sänger Nick Cave zusammen, da er in dessen Band den Gitarristen Blixa Bargeld zeitweilig ersetzte (Schmidt-Joos 2008).

1 *LION'S MOUTH* (Großbritannien 2000) *REVENGE OF THE ELEPHANT MAN* (Großbritannien 2004), *THE MYSTERY OF MATA HARI* (Großbritannien 2004), *THE GOODSHIP VENUS* (Großbritannien 2004), *A KITTEN FOR HITLER* (Großbritannien 2007), *BOUDICA BITES BACK* (Großbritannien 2009).

2 *BRAVETART VS THE LOCH NESS MONSTER* ist als zweiter Gorsewood-Langfilm von Ken Russell in der britischen Tageszeitung *The Times* ursprünglich für Ostern 2009 angekündigt worden, wurde bisher jedoch noch nicht veröffentlicht (Stand: 30.04.2011).

Bedeutsam ist dies, da sich in der Erscheinung (z.B. rotes Hemd und schwarze Weste) und in verschiedenen musikalischen und visuellen Stilmitteln in den Musikvideos Roderick Ushers tatsächlich Ähnlichkeiten mit einigen Veröffentlichungen von *Nick Cave & The Bad Seeds* während der Neunziger Jahre finden lassen (z.B. *Mercy Seat* und *Red Right Hand*).

2. Der Film

Schon in *THE DEBUSSY FILM* (Großbritannien 1965)³ verwebte Ken Russell Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher* mit dem Filmplot, wofür er die obsessiv anmutenden Bemühungen des Komponisten Claude Debussy, die Erzählung in eine Oper umzusetzen und Debussys starke Identifikation mit ihrer Hauptfigur Roderick Usher zum Anlass nahm. Eine Reflexion Debussys über seine gefühlte Verwandtschaft mit der Künstlernatur der fiktiven Figur wird im Film an prominenter Stelle zitiert:

Roderick Usher is sensitive, as I am sensitive. He hears and feels everything in this world and tries to force these impulses into his work [...] Working on Usher is an excellent way to steady one's nose against all sorts of horrors. There are moments when I lose the feelings of the things around me, and if Roderick Ushers sister was suddenly to walk into my home I wouldn't be a bit surprised.

Die letzten Worte des Zitats werden im anschließenden Finale zur filmischen Realität, Debussys Tod wird mit dem Tod Ushers parallelisiert, die ehemaligen Geliebten des Komponisten mit der Schwester seines Gegenstücks.

In *THE FALL OF THE HOUSE OF USHER* verarbeitet, vermischt und variiert Ken Russell neben *The Fall of the House of Usher* auch eine große Anzahl anderer Kurzgeschichten und Gedichte von Edgar Allan Poe, darunter *Murders In The Rue Morgue*, *The Premature Burial*, *The Raven*, *The Pit and the Pendulum*, *Ligeia*, *Annabel Lee*, *The Man That Was Used Up*, *The Facts In The Case Of M.Valdemar*, *Berenice*, *The Black Cat*, *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*, *The Tell-Tale Heart*, *The Bells* u.v.a.m.

In der Originalfassung von *The Fall of the House of Usher* wird Roderick Usher als musikalisch begabter Universalkünstler beschrieben. Passend zum Untertitel des Films „A Gothic Tale for the 21st Century“, der eine Modernisierung des Stoffs verspricht, wird die Figur Roderick Ushers zum erfolgreichen Rockstar transformiert, der sich offenbar auf die Vertonung von Poe-Literatur spezialisiert hat. Damit fügt Ken Russell einer langen Reihe von musikalischen Poe-Interpreten einen fiktiven Kollegen hinzu. Allein die Internetseite

³ Kurioserweise spielte Oliver Reed, der im Film den Darsteller Debussys verkörpert, fast 25 Jahre später in einer weiteren Neuverfilmung der Kurzgeschichte *THE HOUSE OF USHER* (USA 1989, Alan Birkinshaw) die Rolle des Roderick Usher.

www.houseofusher.net listet nicht weniger als 96 verschiedene Komponisten, Musiker und Bands auf, die sich unverkennbar vom Werk Edgar Allan Poes haben inspirieren lassen (Stand: 29.04.2011). Gerade in jüngerer Zeit lassen sich eine große Anzahl davon, wie unter anderem *The Crüxshadows*, *Diorama*, *Nox Arcana*, *Omnia*, *Sopor Aeternus* und *The Ensemble of Shadows* und *Tristania*, verschiedenen, vornehmlich innerhalb der Gothic-Subkultur rezipierten Musikrichtungen zuordnen. Auch die Filmfigur Roderick Usher greift in ihrer äußeren Erscheinung und in ihrer Musik zahlreiche der speziell im Gothic-Bereich verbreiteten und etablierten Stilmittel auf. Modisch sind insbesondere die weißgeschminkte Gesichtshaut, verbunden mit ausgeprägter schwarzer Augenschminke, sowie die teilweise an die Mode früherer Jahrhunderte erinnernde dunkle Kleidung (z.B. Rüschchenhemden) hervorzuheben. Musikalisch dominieren melancholische, von Geigen und anderen klassischen Instrumenten getragene Klänge, verbunden mit gedehntem, emotionales Leid oder Sehnsucht implizierendem Gesang.

Roderick Usher wird des Mordes an seiner Frau Annabel Lee für schuldig befunden, aber aufgrund von Unzurechnungsfähigkeit zur Behandlung in das vom deutschen Psychiater und begeisterten Poe-Leser Dr. Calahari mithilfe stummer maskierter Schergen despotisch geleitete 'Orange County Lunatic Asylum' überführt. Calaharis unorthodoxe Vorgehensweise, im Laufe des Films zu einer „Diagnose“ seines neuen Patienten zu gelangen, hat eher kriminalistische Ziele als medizinische. Unter anderem anhand der von „Roddy“ Usher veröffentlichten Musikvideos sucht er nach dem wahren Täter und dessen Mordmotiv, indem er die amourösen Verwicklungen der Vergangenheit des Musikers rekonstruiert.⁴ Während der senile Dr. Calahari und seine attraktive Gehilfin, die manipulative Krankenschwester Smith, der Wahrheit durch zunehmend bizarre Methoden näher zu kommen versuchen, beispielsweise der Beschwörung des ägyptischen Gottes Osiris, offenbart sich immer mehr der eigene Wahnsinn des Anstaltsleiters und die Gesamtsituation gerät langsam außer Kontrolle.

Die Kombination eines für Russell exemplarischen grotesken Handlungsverlaufs und der teilweise versteckten, aber allgegenwärtigen Anspielungen auf die literarischen Vorlagen mit Laiendarstellern, improvisierten Kulissen und erkennbar aus Spielzeugläden stammenden Requisiten hinterlassen beim Zuschauer den Eindruck einer Art kultivierten Trashfilms. Gerade als solcher scheint er sich sogar dem Werk Edgar Allan Poes weiter anzunähern, in welchem schließlich auch Parodie, Groteske und Schauergeschichte oft in ein und derselben Erzählung aufeinander treffen und dabei gleichzeitig den philosophischen Anspruch, die selbstironische Nachlässigkeit und die kunsthistorische Bildung des Autors offenbaren.

⁴ Hierin ist möglicherweise eine Anlehnung an die Figur des C. Auguste Dupin zu sehen, den Protagonisten von Poes genreprägenden Detektivgeschichten. Auch dieser orientiert sich bei der Rekonstruktion des Tathergangs vornehmlich an der von Medien vermittelten Informationslage (v.a. Zeitungsartikel).

3. Die Urheber der Filme im Film

Abstrahiert man die Figurenkonstellation in *THE FALL OF THE HOUSE OF USHER*, so manifestieren sich in Roddy Usher und Dr. Calahari zwei voneinander abzugrenzende filmische Stereotypen, nämlich der leidende Künstler und der verrückte Wissenschaftler. Innerhalb der von Thomas Koebner aufgestellten Typologie von Künstlerfiguren im Film lässt sich bereits die Usher-Figur der literarischen Vorlage als zur „leidvoll-exzentrischen“ Kategorie (Koebner 2000, S.104) zugehörig verorten. Sein Nervenleiden und die damit verbundene Übersteigerung der Sinne, insbesondere des Gehörs, resultieren einerseits in seiner Leidenschaft für komplexe Musik und feinfühligem Empfindsamtum gegenüber allen Kunstformen, andererseits in tiefer seelischer Verstörung und Isolation von der Außenwelt. Die in der Erzählung nur angedeutete inzestuöse Liebesbeziehung des Protagonisten zu seiner Schwester wird in der filmischen Adaption explizit und mündet schließlich in seinem tragischen Tod. Dass Ken Russell seiner Version des Roderick Usher einen klassischen „Mad Scientist“ als Antagonisten gegenüberstellt, hat wohl seinen Grund in den zahlreichen Parallelen in der Erzählstruktur zwischen den Kurzgeschichten *The Fall of the House of Usher* und *The System Of Professor Tarr And Dr. Fether*⁵, denn in letzterer findet sich die Inspiration sowohl für die psychiatrische Anstalt als Ort der Handlung, als auch für die Figur des Dr. Calahari. Aber auch die konzeptionellen Ähnlichkeiten zwischen den filmischen Stereotypen sind offenkundig. Beide sind kreative Genies auf ihrem Gebiet, neigen in der Hingabe an ihre jeweilige Berufung zu obsessivem Verhalten und entrücken sich damit von ihrer Umwelt. Im Film spielt dementsprechend die „normale“ Welt keine Rolle mehr, alle auftretenden Akteure zeichnen sich vor allem durch ihre Skurrilität aus, werden durch ihre physische oder psychische Abnormalität an die Normen der Wirkungs- und Wahrnehmungssphäre der Protagonisten angepasst. Dass es allerdings eine äußere Welt gibt, die sich vom Ort der Handlung grundlegend unterscheidet, wird durch die Flucht zweier Figuren aus Calaharis Anstalt impliziert („No way you'll get out of here anyway but crazy. Let's go!“).

Das Aufeinandertreffen der Kreativen Usher und Calahari stellt den Ausgangspunkt des Films für eine Reflexion medialer Kommunikationsprozesse dar. Tatsächliche Interaktion oder verbale Kommunikation findet kaum zwischen den beiden Protagonisten statt. Der einzige Versuch des Patienten Usher, mit seinem Arzt ein Therapiegespräch zu führen, wird von diesem unwirsch abgeschmettert: „I think nothing, I'm off duty. Relax!“. Um sich einen Eindruck von seinem Patienten zu machen und zu einer Diagnose zu gelangen, begnügt sich der Wissenschaftler vielmehr damit, sich dessen Kunstprodukte in Form der von ihm veröffentlichten Musikvideos anzusehen, bzw. anzuhören. Sogar nachdem er den Rockstar von seiner Krankenschwester Smith eigens hat foltern lassen, um ihn zu einer Live-Performance des Liedes *Annabel Lee* vor den Bewohnern des Irrenhauses zu zwingen, schaut er sich während dieser Darbietung das entsprechende Video auf seinem Mobiltelefondisplay an und schenkt dem Auftritt keine Beachtung.

⁵ Aufgrund dieser, besonders in der ausschweifenden Einleitung unübersehbarer Ähnlichkeiten wird in der Fachliteratur *The System Of Professor Tarr and Dr. Fether* oft als eine Parodie auf *The Fall of the House of Usher* interpretiert (Frank 1997, S. 229).

Umgekehrt präsentiert Dr. Calahari dem entsetzten Usher stolz sein eigenes Werk auf medialem Wege, indem er ihm eine Aufzeichnung seiner Hypnose des sterbenden Valdemar vorführt, als deren Resultat sich der Hypnotisierte seit Monaten in einem unveränderlichen Zustand zwischen Leben und Tod befindet. Auch Usher lässt sich als Reaktion zu einem Urteil über den Urheber des Videos hinreißen: „You are completely mad!“.

Das „Film im Film“-Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Handlungsverlauf. Um die dargestellten Kommunikationsprozesse untersuchen zu können, bietet sich eine nähere Analyse einiger der Musikvideos, ihrer Funktionen und ihrer Kontexte an.

4. Die Filme im Film

Alle fünf von James Johnston und seiner Band eigens für den Film produzierten Musikstücke sind Teil der filmischen Diegese, vier davon werden von den Charakteren im Handlungsverlauf in Form von Musikvideos des Rockstars Roddy Usher rezipiert.

Die materiellen Vermittlungsinstanzen werden jeweils in der Gegenwartsebene gezeigt, teilweise jedoch stark abstrahiert bzw. verfremdet. So führt die Krankenschwester eines der Musikvideos auf einem kleinen, an ihrem Handgelenk befestigten Bildschirm vor und am Ende des Films wird eine VHS-Kassette in eine Mikrowelle gelegt, die sich daraufhin ebenfalls als Abspielgerät herausstellt.

Vordergründig erfüllen die Musikvideos zwei Funktionen. Einerseits transportieren sie in ihren Texten die Worte von Edgar Allan Poe weitgehend originalgetreu und schaffen gleichzeitig die Möglichkeit, die literarische Vorlage außerhalb des engeren Handlungsrahmens audiovisuell umzusetzen, ohne dabei den Eindruck von Fremdkörpern zu erwecken. Andererseits eröffnen sie der Handlung eine neue zeitliche Ebene, auf der sie einen Rückblick auf die Vergangenheit des Musikers und auf die für seine Vergangenheit wichtigen Personen bieten. *The Bells* als schnellster und 'härtester' der Songs führt die Akteure der „ménage à trois“, wie Calahari sie im Film bezeichnet, als Bandmitglieder ein: Roderick Usher selbst, seine Schwester Madeline und seine spätere Frau Annabel Lee. Die dissonanten Geigenklänge, thematisch zum Songtext passende Glockentöne und das Gekreische von leichtbekleideten, eine Art Blutritual vollziehenden Nonnen im Musikvideo untermalen außerdem gleichzeitig die Einlieferung Ushers in die psychiatrische Anstalt und das erstmalige Auftreten von Dr. Calahari und der Krankenschwester, die sich auf der Gegenwartsebene gerade das Video anschauen.

Annabel Lee beschreibt die innige Liebesbeziehung zwischen selbiger und Roddy Usher und deutet bereits ihr tragisches Ende an. *Ligeia* schildert die Dreiecksbeziehung, wobei sich Annabel Lee durch helle und glitzernde Kleidung, aufdringliche Accessoires und euphorische Gestik und Mimik von der visuell und musikalisch düster-melancholischen Grundstimmung des Musikvideos absetzt und somit als Eindringling markiert wird. Nachdem man sie jedoch vergiftet, kann sie schließlich ihren Zweck als körperliche Hülle für die von den Toten wiederauferstehende Madeline erfüllen. *Fire in the rose* als letztes der Musikvideos veranschaulicht unzweideutig die nun ungehemmte sexuelle Beziehung zwischen den Geschwistern.

Insgesamt ergeben die Filme im Film also einen kohärenten Handlungsverlauf. Durch die Variation der jeweiligen audiovisuellen Stilmittel sind sie dennoch in Übereinstimmung mit ihrem Genre-Vorbild als jeweils eigenständige, in sich geschlossene Erzeugnisse rezipierbar.

Die Songs *The Bells*, *Annabel Lee* und *Ligeia* sind Vertonungen ihrer Namensvettern aus dem Oeuvre Edgar Allan Poes. Die Gedichte *The Bells* und *Annabel Lee* wurden in gekürzter Fassung wörtlich in die Texte ihrer entsprechenden Songs übernommen, die Kurzgeschichte *Ligeia* musste in die für diesen Zweck nötige metrische Form gebracht und dafür umgeschrieben werden.

Über den Ursprung der Texte sind sich die Figuren offensichtlich bewusst, denn als Calahari den Titel der jüngsten Veröffentlichung vernimmt, stellt er fest: „Ligeia? Poe’s horrific poem of transcendental transmutation, I presume.“ und ernennt die Zustimmung von Krankenschwester Smith. Dass er besagte Kurzgeschichte fälschlicherweise als „poem“ bezeichnet, ist möglicherweise nicht nur dem aus dem annähernden Gleichklang mit „Poe“ entstehenden Wortspiel geschuldet, sondern könnte auch einen Hinweis darauf darstellen, dass der Poe des Films nicht mit dem Poe der Realität gleichzusetzen ist. Zwar werden einige Poe-Referenzen vornehmlich von Dr. Calahari als solche erkannt, die Selbstreflexion geht aber nicht soweit, dass die Figuren sich oder ihre Handlungen als solche Referenzen wiedererkennen würden. Ebenso wenig bieten die fast sämtlich aus dem Werk Poes stammenden Namen der auftretenden Charaktere Grund zur Verwunderung für dieselben. Einen diesbezüglichen ironischen Bruch platziert Ken Russell beiläufig in einen Dialog zwischen der Krankenschwester und Roddy Usher über ein mögliches Motiv für Ushers Schwester zur Ermordung seiner Ehefrau (Sie: „Does someone steeped in the sick world of Edgar Allan Poe need a motive?“, daraufhin er irritiert: „What has Poe got on this place?“).

Dies bedeutet, dass sich die Zuschauer und die Filmfiguren zu den rezipierten Musikvideos in voneinander unterscheidbaren Verhältnissen befinden. Anders ausgedrückt: Der dargestellte Rezeptionsvorgang ist mit unserer Rezeptionserfahrung unvereinbar. Nicht nur verfügt der mit dem Werk von E.A. Poe vertraute Zuschauer über ein anders geartetes Vorwissen als die Protagonisten im Film, auch ist Rezeption für uns immer mit einem Bewusstsein über die Medialität des Gezeigten verbunden. Dieses Bewusstsein scheint bei

den Filmfiguren in *THE FALL OF THE HOUSE OF USHER* verzerrt. Ein Grund dafür ist naheliegend: Vom Standpunkt des realen Zuschauers aus manifestiert sich die Trennung zwischen intradiegetischer Filmmusik und intradiegetischem Rezipienten nur auf der narrativen Ebene, schließlich werden uns beide medial vermittelt. Dass Ken Russell diesen Sachverhalt gezielt zu beleuchten versucht, zeigt sich noch in weiteren Ungewöhnlichkeiten der intradiegetischen Rezeptionsweise.

Das seltsame Verhältnis zwischen Filmfigur und Medium manifestiert sich beispielsweise in der angedeuteten Interaktion zwischen den Charakteren der Rahmenhandlung und den Figuren der Metaebenen. Dies beginnt mit *The Bells*, bei dessen Betrachtung der Betrachtende (Dr. Calahari) und die Betrachtete (Madeline Usher) sich gegenseitig Grimassen zu schneiden scheinen. An anderer Stelle fleht der gefilmte Valdemar den schockierten Roddy Usher aus dem Bildschirm heraus an, er solle sein Leiden endlich beenden. In beiden Sequenzen werden die Zungen der Protagonisten hervorgehoben, was interessant ist, da schon in Poes *The Case of M. Valdemar* die ausgestreckte Zunge eine 'entkörperte' Form von Kommunikation verkörpert. Streng genommen körperlos sind in besagten Fällen allerdings beide Parteien, sowohl der virtuelle Adressant, als auch der virtuelle Adressat.

„Once more life imitates the art!“ ruft Dr. Calahari angesichts der offensichtlichen Parallelen zwischen der narrativen Metaebene des Musikvideos *Ligeia* und dem Eifersuchtsmord an Annabel Lee in der übergeordneten Filmrealität hinter einem Erotikmagazin hervor, in welchem er beiläufig zu lesen scheint. Die Zeitschrift hält er verkehrt herum, ihr Inhalt ist vom Filmzuschauer einsehbar aber nicht von ihm selbst. Versteht man diese Kuriosität als symbolischen Hinweis auf das Wesen der eigentlichen medialen Kommunikation, nämlich auf den Rezipienten jenseits des Films ausgerichtet zu sein und nicht auf den Rezipienten innerhalb desselben, und berücksichtigt sie bei der Betrachtung der anderen intradiegetischen Medien – vorrangig der Musik Roddy Ushers – so müsste der Ausspruch eher lauten: „Once more art imitates the life.“

So lautet er aber nicht und wenn man die Besonderheiten der dargestellten Rezeptionvorgänge mit der kommunizierenden Figuren umgebenden Filmrealität kontextualisiert, stößt man auf den Grund dafür. Der Musiker Roderick Usher ist der Schöpfer seiner Musik. Alle Informationen, die dem Rezipienten Dr. Calahari zur Verfügung stehen, um zurück auf den Urheber des Werks schließen zu können, sind im von ihm kreierten Medium enthalten. Das Kunstwerk stellt für den Rezipienten den Ausgangspunkt dar, mit dessen Hilfe der Künstler von ihm erst in zweiter Instanz ermittelt wird. Daher erheben die Inhalte der Musikstücke einen Anspruch darauf, mit der Realität übereinzustimmen, welche von Calaharis Standpunkt aus nur mehr ein Abbild der Kunst ist. Eine unvermittelte Kommunikation mit dem Künstler ist für ihn demnach gar nicht mehr von Interesse, denn alle nötigen Informationen hat er bereits aus dem Werk erhalten. Die daraus gefolgerte Konklusion Calaharis über die wahren Hintergründe des Mordfalls wird von der Filmrealität tatsächlich bestätigt und hierin manifestiert sich der größte Bruch mit unserer alltäglichen Erfahrung im

Umgang mit Medien. Es ist zwar nicht ausgeschlossen, dass ein unbedarfter Rezipient von populärkulturellen Musikvideos die auftretende Kunstfigur mit dem sie darstellenden Künstler verwechselt, faktisch wären beide jedoch immer voneinander zu trennen. Dies gilt im weitesten Sinne für alle narrativen Kunstformen. Es wird im Film also nicht nur die Intramedialität der Kommunikationsprozesse reflektiert, sondern das Dilemma der medial vermittelten Kommunikation an sich, welchem die Filmfiguren gerade aufgrund ihrer eigenen Künstlichkeit entgehen.

Denn aus der im Film vielfach hervorgehobenen Konstruiertheit seiner Protagonisten, ihrer Handlungen und ihrer Wahrnehmung, ergibt sich in logischer Konsequenz ein Verschwimmen oder sogar eine Aufhebung der Grenzen zwischen Musiker, Musikstück und Musikrezipient. Indem die Teilnehmer des Kommunikationsvorgangs selbst ausnahmslos als filmische Kunstprodukte markiert werden, ihr Verhältnis zueinander sich demnach nicht mehr abstrahieren und zwingend mit dem Realitätsentwurf des Filmzuschauers in Einklang bringen lassen muss, befinden sie sich nur noch auf der ihnen gemeinsamen, rein narrativen Ebene, eine in sich geschlossene Filmrealität konstituierend. Alle befremdlichen Auffälligkeiten im Rezeptionsverhalten der Protagonisten in *THE FALL OF THE LOUSE OF USHER* sind Ausdruck einer Reflexion dieses Gefüges, sie spiegeln das Rezeptionsverhalten des Filmzuschauers verzerrt, illustrieren damit aber gleichzeitig die eigene Medialität.

Literatur

Fisher, Iain (2000) *Ken Russell Interview*, online einsehbar auf: <http://www.iainfisher.com/russell/ken-russell-interview.html> (eingesehen am 30.04.2011).

Fisher, Iain (unbekanntes Veröffentlichungsjahr) *Ken Russel. The Fall of the Louse of Usher. The first attempt*, online einsehbar auf: <http://www.iainfisher.com/russell/ken-russell-article-usher-1.html> (eingesehen am 30.04.2011).

Frank, Frederick / Magistrale, Anthony (1997) *The Poe encyclopedia*, Wesport: The Greenwood Press.

House of Usher Webseite <http://www.houseofusher.net/songs.html> (eingesehen am 30.04.2011).

Kampmann, Wolf / Schmidt-Joos, Siegfried (2008) *Rock-Lexikon*, Band 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Koebner, Thomas (2000) *Exzentrische Genies. Ken Russells Umgang mit Gipsbsten*, In: Felix, Jrgen (Hrsg.) *Genie und Leidenschaft. Knstlerleben im Film*, St. Augustin: Gardez!

Lanza, Joseph (2007) *Phallic frenzy: Ken Russell and his films*, Chicago: Chicago Review Press.

Russell, Ken (2008) *Ken Russell on his new film Bravetart*, In: The Times, Ausgabe vom 23.12.2008, online einsehbar auf: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article5384261.ece (eingesehen am 30.04.2011).

Empfohlene Zitierweise

Lucks, Julian: Intradiegetische Filmmusik in Ken Russells *The Fall of the House of Usher* (Großbritannien 2002). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7 (2011), S. 85-94, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p85-94>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.