

Hans J. Wulff:

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

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 7, 2011, S. 8-27.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-173>.

Inhalt:

Russells ästhetisch-kabarettistischer Umgang mit kulturellem Wissen

Differentielle Einheit – Einheit als Aufgabe der Textverarbeitung

Makrostrukturen: Subtexte, Tiefenthemen und ästhetische Ordnungsmuster

Synthesen von Sinn als Produkt von Interpretationsprozessen

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

Camp, Parodie und Poetik der Provokation

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 Bildnerie neben die Bildwelten der Comic Strips. Nichts, das dieser Methode widerstehen könnte. Russel 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 räkelnd, 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 entfalteten *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 Vertrautma-

chen 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 Pha-

se 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 besonderen 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 differenzielle 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 Virtuosenzene 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 intensiviertere 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 Pabst [!] 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 Schauspielens 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 repräsentieren (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 unter-schneidend, 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 auszuwachen. 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 angestregten 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 verärgert, 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 (Gesamtzene: 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 Militärcapelle (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 lüsterlichem 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 vorbeibringen, 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 herangezogen 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 Bilderei und Bühnendarstellung bezogen, sondern noch dadurch verkompliziert, als der Mahler des Bildes die Hände 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 Tiefenthe-men, 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 kommen-

tarlos 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 als 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 Lektüreverschiebung 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, ge-

schmacklicher 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 Unzielmlichkeit 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 Passionsge-

schichte 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 unmitttelbarer 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 Erlebensebene der Frau konzentriertes Schicksal nach, das auf die Erfahrung von Gewalt und Repression gründet. Auch diese Erzählung weicht aber rabiatisch 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 Emblematiken 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), konzidieren allerdings, dass die „visual language of excess and surrealistic montage“, in der Russell seine Geschichten vorträgt, später in der visuellen Stilistik der Musikvideos weitergeleitet 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 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 Russell'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: Belsler.
- 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*. Frankfurt [...]: Lang (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. 4.).