

## Hans J. Wulff:

### Filmmusikanalysen / Musikfilmanalysen: Einzelne Filmen

Die folgenden Analysen erschienen zuerst in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.

URL dieser Ausgabe: <http://www.derwulff.de/6-18-1>.

Inhalt:

Callas assoluta (2007). = 2, 2008, S. 150-155.

Coachella (2006). Caroline Amann / Marc Maschmann. = 3, 2009, S. 139-141.

Farinelli, il Castrato (1995). Adriana Rupert / Ansgar Schlichter. = 3, 2009, S. 132-138.

Full Metal Village (2007). Caroline Amann / Anja Schlicht. = 4, 2010, S. 192-195.

Un grand Amour de Beethoven (1937). James zu Hünningen = 1, 2008, S. 161-165.

Heimatklänge (2007). Mit Linda Maria Koldau. = 1, 2008, S. 211-215.

Hopscotch (1980). Caroline Amann / Holger Wetzel. = 2, 2008, S. 125-127.

Lisztomania (1972). = 1, 2008, S. 166-171.

Music and Lyrics (2007). Caroline Amann. = 4, 2010, S. 187-191.

### CALLAS ASSOLUTA (CALLAS ASSOLUTA) Frankreich 2007

R/B: Philippe Kholy

K: Philippe Kohly, Stella Libert, Stéphane Massis

S: Annette Dutertre

T: Daniel Gries, Vincent Mauduy, Stéphane Thiébaud

musikalische Beratung: Elise Luguern

Sprecherin: Philippe Faure

P: Frédéric Luzy für Swan Productions

Koproduktion: ARTE France Cinéma, ERT, in Zusammenarbeit mit Backup Films und Coficup 2 (Backup Films, Arthaus Musik, MK2 S.A., SBS-Australia, Bim Distribuzione)

UA: 19.9.2007 (Arte); Kinostart: 20.12.2007 (BRD).

98min. Franz. OmdtU. FSK: uneingeschränkt.

1958, ein Auftritt der Callas, der größten Opernsängerin ihrer Zeit, in Paris; der französische Präsident ist da, die Spitzen der französischen Kulturschaffenden; später gibt es ein festliches Essen mit 450 Eingeladenen. Unter ihnen zum ersten Mal Onassis, der griechische Reederkönig. Er lädt die Callas ein, auf seine Jacht zu kommen, an einer Kreuzfahrt teilzunehmen. Sie lehnt ab. Andere Auftritte, andere Konzerte. Ein Jahr vergeht. Onassis ist hartnäckig. Schließlich stimmt die Diva in Monaco zu.

So beginnt *Callas assoluta*, ein Film über das Leben der Maria Callas, geboren am 2.12.1923 als Maria Anna Sofia Cecilia Kalogeropoulos, Tochter eines griechischen Apothekers in New York. Der Film entstand anlässlich ihres 30. Todestages (16.9.1977). Er rekapituliert das Leben der vielleicht letzten Diva. Und er rekapituliert es aus der Sicht des kritischen Wendepunktes, aus dem Moment der Katastrophe heraus. Der Film folgt damit einem Muster, das der populären Geschichte der Callas nachempfunden ist. Das biographische Muster der meisten ihrer populären Biographien folgt entweder einem Aufstieg-und-Fall-Modell oder – wie *Callas assoluta* – der dramatischen Vorstellung einer fatalen Wendung. Das Leben der Callas fand in Teilen immer öffentlich statt. Zunächst als Sängerin auf der Bühne, als Superstar der Oper, als Stimme des Jahrhunderts. Die Bekanntschaft mit Onassis wird in eine Liebesgeschichte einmünden, die die erste Callas zerstören wird. Gleichwohl bleibt sie auch dann eine öffentliche Figur. Eine Unmenge von Photos wurden von ihr gemacht, zahllose private Film- und Photoaufnahmen, Interviews mit Reportern, Paparazzi-Bilder, Bühnenaufnahmen. Von keiner Sängerin ihrer Zeit existieren so viele Film- und Fernsehmitschnitte ihrer Opernauftritte. In acht Ländern recherchierte der Regisseur das Material. *Callas assoluta* spielt am Ende Materialien ein, die trotz der ungeheuren Popularität der Callas noch nie zu sehen waren.

Die Bilder sind zugleich einer der Grundstoffe, aus denen Kholy den Film komponiert. Es sind Aufnahmen, die die Sängerin zeigen, solche, die die Callas als Prominente, als Mitglied eines mondänen Jet-Set bei ihren Auftritten dokumentieren, und private Bilder und Filmschnipsel, die einen Eindruck von der dauernden Präsenz der Medien geben, die das Leben der Callas begleitet haben. Zwei andere Bildtypen treten immer wieder auf: Da sind Bilder der Opern- und Konzerthäuser; sie sind leer, sie sind prachtvoll, und weil sie so leer sind, wirken sie einsam und bedrückend, als verlangten sie nach dem Konzert oder der Opernaufführung, deren Ort sie ja tatsächlich einmal waren; auch Privatwohnungen und Hotelzimmer werden als leere Räume vorgestellt, und nur die

Erzählerstimme signalisiert: Hier ist die Protagonistin des Films einmal gewesen. Und da sind Bilder von den Kostümen, die die Callas einmal in ihren Rollen getragen hat, auf einem kopflosen Gestell drapiert, wie man es in Museen macht. Sie stehen vor Entwürfen von Bühnenbildern - und meist werden sie kontrastiert mit Bühnenaufnahmen der Callas, die just jene Kleider trug, die nun nur noch Ausstellungsstücke sind. Auch den Kostümen scheint das Leben entzogen zu sein. (Kholy nimmt diese eher formale Konfrontation zwischen den Requisiten und Environments der Callas-Auftritte und ihrer Funktionslosigkeit als Mittel, der Trauer Ausdruck zu geben, dass die Frau, die beiden einst Leben einzuhauchen verstand, so früh starb.)

Erst nach der Zusage, mit Onassis zu reisen, springt der Film in der Zeit zurück, zu den Anfängen in New York. Er erzählt von der Familie, von der Konkurrenz mit der älteren Schwester, von den Repressionen der Mutter, von der sie sich viel später rigoros abwenden wird. Nach der Scheidung der Eltern geht die Mutter mit ihren Töchtern zurück nach Griechenland. Maria beginnt mit Gesangsstunden, hat erste Auftritte, spielt auch für die deutschen Besatzungstruppen. Nach der Befreiung geht sie wieder nach New York, bleibt erfolglos. Der Festivalleiter von Verona holt sie nach Italien. Der italienische Unternehmer Giovanni Battista Meneghini entdeckt dort ihr Talent, er wird ihr Mentor, Freund, Agent, Ehemann; Maria wird italienische Staatsbürgerin. In den nächsten Jahren beginnt eine beispiellose Kette von Erfolgen. Aus der drallen Sängerin Maria Callas wird die beeindruckendste Sängerin ihrer Zeit. Visconti inszeniert mehrere Opern für sie. Und sie wird bei alledem zur Prominenten, zur Diva. Sie ist einem enormen Druck der Öffentlichkeit ausgesetzt; nur so kann ein Konzert in Rom, das sie 1956 abbricht, zum Skandal werden, auf das sie noch Jahre später angesprochen wird. Allüren und Eitelkeiten, Überlastungen und Zusammenbrüche gaben von da an einen dauernden Stoff für die Prominentenpresse – der Film insistiert darauf: immer in scharfem Kontrast zu der eisernen Disziplin, mit der die Callas den Gesang erlernte und perfektionierte, und zu der peniblen Ordnung, mit der sie ihre Wohnung einrichtete. Damit ist der erste Akt des Dramas abgeschlossen – Onassis kann auftreten.

Für die Dramaturgie des Films ist nun wichtig, dass es mit der Bekanntschaft zu Onassis zu einer fundamentalen Veränderung der Wertorientierungen im

Leben der Heldin kommt: Auch wenn sie verheiratet war, stand doch Sexualität in dieser Phase stets hinter ihrer Arbeit als Sängerin zurück. Das ändert sich nun, die inzwischen über 35jährige Frau meldet ihre Ansprüche an; Beruf und Karriere scheinen stabil zu sein, Raum für das Private deutet sich an. Die Callas nimmt weiter ab, erarbeitet sich eine erstaunlich jugendliche Figur. Sie wird sogar schwanger (das Kind stirbt einen Tag nach der Geburt). Trotz allem – es kommt nicht zur ersehnten Heirat mit Onassis, jener bevorzugt eine andere (die Präsidenten-Witwe Jackie Kennedy). Und zu allem kommt die eigentliche Katastrophe – die Callas verliert ihre Stimme. Nur noch wenige Auftritte, eine letzte Tournee 1972, die abgebrochen wird. Es bleiben fünf Jahre in einer Pariser Wohnung. Unauffälliger Tod 1977.

Der Film zeichnet den Lebensweg der Callas nach, sensibel, bestens informiert, mit Gespür für die Konflikte und Brüche, die darin aufgetreten sind. Auch mit Gespür für den „Mythos Callas“, der bis heute nachwirkt, die Unmengen von CD-Veröffentlichungen in den letzten Jahren sprechen für sich. Für den Gesang bleibt da im Film nur eine zweite, eine kleine Aufmerksamkeit. Dennoch finden sich reiche Hinweise. Darauf etwa, dass die Callas sich Mitte der 1950er an die Tradition der Diven-Frauen Eleonora Duse und Sarah Bernhardt anlehnte; wenige nebeneinandergelegte Bilder deuten auf eine große Ähnlichkeit der Posen und Ausdrucksgesten hin. Oft ist heute zu lesen, dass die Callas das Belcanto der Oper zu seiner eigentlichen Ausdrucksfähigkeit zurückgeführt hätte. Tatsächlich legt auch Khorys Film nahe, den melodramatischen Bruch zwischen Leidenschaft und Verdrängung, Begehren und Verzicht, der in kaum einer Kunstform so massiv zum Ausdruck gebracht wird wie in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit der Biographie der Callas zusammenzudenken. Als gäbe die Oper Möglichkeit, eine psychosoziale Spannung wie die, der die Callas ausgesetzt war, auszudrücken und damit zumindest zeitweise erträglich zu machen. Tragische Heldinnen wie Medea (Cherubini), die Violetta in Verdis „La Traviata“, Anna Bolena (Donizetti) und Norma (Bellini) waren die berühmtesten Bühnenfiguren, die die Callas spielte. Eine ganze Reihe von Interview-Ausschnitten zeigt, wie analytisch die Sängerin die Figuren durchgearbeitet hat, wie genau sie sich im affektiven Kosmos ihrer Opern auskannte.

Das Besondere der Bühnenauftritte der Callas war vielleicht nicht einmal der Gesang oder die präzise

Ausdeutung der Figuren, sondern die Koordination von Gesang und Schauspiel. In einer der berührendsten Szenen des Films erklärt die Callas zunächst, dass man vor einem musikalischen Einsatz das Gesicht für das Publikum lesbar machen solle, dass, noch bevor der Gesangseinsatz komme, das musikalisch auszudrückende Gefühl mimisch schon ausgedrückt werden müsse; es folgt eine Nahaufnahme der Sängerin während eines kurzen Orchesterstücks (aus Bizets „Carmen“), in dem sie mimisch fast ironisch auf die Musik reagiert (und dass am Ende kein Gesangseinsatz kommt, erscheint geradezu logisch).

Es sind diese Momente, die einen Blick auf die historische Figur der Callas erlauben, der über das nur Biographische weit hinausgeht. Sie gestatten einen Blick in eine Vermittlungspraxis der Gefühle, die so ganz dem 19. Jahrhundert zugehört und die an keinem Ort so präzise wirken konnte wie in der Oper. Und wenn *Callas assoluta* das Leben einer Sängerin so darstellt, als sei sie die Heldin einer der tragisch-melodramatischen Geschichten, von denen die Opern erzählen, so ist das zwar eine starke These. Aber es ist eine Geschichte, die sich in den Opern nur spiegelt und diese um so höchst moderne Beschädigungen wie die Differenz von Karriere und Sexualität, den Konflikt mit der Mutter oder den Verlust der Heimat (die Amerikanerin / Griechin / Italienerin Callas, die fließend englisch / italienisch / griechisch / französisch parliert, entdeckt erst in den 1970ern das Griechische als ihren eigenen Ort) erweitert. Die Callas dieses Films ist darum eine höchst indirekte Verwandte der Opern-Heldinnen, denen sie Gesicht gab – sie inkorporiert eine Mischung von Tradition und Modernität, die allerdings um so mehr ergreifen kann, als die unvergleichliche Stimme der Callas ihnen eine bis dahin ungekannte verzweifelte Tiefe gab.

(Hans J. Wulff)

### Lang-Filme über Maria Callas

*Callas: A Documentary* (Kanada 1978, John Ardoin). - TV-Dokumentation.

*Maria Callas: La Divina - A Portrait* (Großbritannien 1987, Tony Palmer). - TV-Biographie.

*Maria Callas: Life and Art* (\*\*\*)1987, Alan Lewens, Alistair Mitchell). - 77minütige TV-Produktion. Video-Vertrieb: EMI.

*Legenden: Maria Callas* (Deutschland 1997, Roland May). - 45minütige TV-Dokumentation über Callas.

[Fiktion:] *Callas Forever* (Italien [...] 2002, Franco Zeffirelli). - Fiktionaler Versuch über die letzten Tage der Diva (Fanny Ardant spielt Maria Callas).

*I Ellinida Maria Kallas* (Griechenland 2007, Tassos Psarras). - TV-Dokumentation.

### Auftritte in Kompilationen

*The Art of Singing: Golden Voices of the Century* (USA 1997, Donald Sturrock). - TV-Dokumentation. Wohl nur eine Episode.

*Great Moments in Opera* (USA 1997). - TV-Kompilation von einzelnen Auftritten, darunter Callas-Auftritte.

[DVD:] *Maria Callas at Covent Garden 1962 and 1964*. [Stage designer and director: Franco Zeffirelli.] [London]: EMI Classics 2002. 70minütige Kompilation von 3 Auftritten im Royal Opera House Covent Garden, London. Verwiesen sei auch auf Online-Filmotheken wie *YouTube*, durch die mehrere Hundert Auftritts-Filme zugänglich sind.

### Diskographie

aus der Unzahl von Platten- und CD-Veröffentlichungen der Callas-Aufnahmen seien nur zwei aufgeführt - die wohl umfangreichste und die kenntnisreichste Auswahl: *Maria Callas - the complete studio recordings, 1949-1969*. Köln: EMI-Electrola 2007, 70 CDs.

*Maria Callas* [I. Die frühen Aufnahmen 1949-1954; II. Aufnahmen von 1954-61]. Köln: EMI Records 1990, 8 CDs.

Eine umfassende Diskographie wurde von Frank Hamilton zusammengestellt und findet sich online unter: <http://frankhamilton.org/mc/>.

### Bücher über Maria Callas (Auswahl), Analysen

Alby, Claire / Caron, Alfred: *Maria Callas - ihre Stimme, ihr Leben*. Bern/ München/Wien: Scherz 1998 (Arte Edition).

Allegrì, Renzo / Allegrì, Roberto: *Callas by Callas. Ein Mythos lebt*. München: Heyne 1998. Zuerst ital.

Ardoin, John: *The Callas legacy. A biography of the career*. Rev. ed. London: Duckworth 1988. Dt.: *Maria Callas und ihr Vermächtnis*. München: Noack-Hübner 1979.

Bragaglia, Leonardo: *L' arte dello stupore. „omaggio a Maria Callas“*. Un saggio con bibliografia, discografia, cronologia della vita e dell'arte, antologia critica. Con due lettere inedite di Maria Callas a Lauri Volpi. Roma: Bulzoni 1977.

Bret, David: *Callas. Biographie*. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt 2000. Zuerst engl.

Bünsch, Iris: *Three female myths of the 20th century : Garbo, Callas, Navratilova*. New York: Vantage Press 1991.

*Callas. Gesichter eines Mediums*. Mit einem Essay v. Attila Csampai u. einer Würdigung v. Ingeborg Bachmann. München: Schirmer/Mosel 2007. - Bildband. Diskogr. u. Literaturverz., S. 259-267.

Chauveau, Mélisande: *Moi, la Callas. Autobiographie apocryphe*. Paris: Ed. Scali 2007.

Dufresne, Claude: *Maria Callas - „Politik ist das Gegenteil von Musik. Sie verspricht alles und hält nichts.“* Augsburg: Weltbild [2004?]. Zuerst frz.; die dt. Lizenz liegt bei Heyne, München.

Edwards, Anne Rosalie: *Maria Callas. An intimate biography*. New York: St. Martin's Press 2001.

Galatopoulos, Stelios: *Maria Callas. Die Biographie*. Frankfurt: Fischer 1999, 2001. Zuerst engl.

Guandalini, Gina: *Callas. L'ultima diva - analisi di un fenomeno*. Torino: Eda 1987.

Guindani, Mauro: Die Pasionaria des Gesangs. Überlegungen über Mythen: Zur Veröffentlichung der Callas-Edition. In: *Musik & Ästhetik* 2,7, 1998, S. 21-37. Mythologische Analyse der Star-Persona Callas.

Kanthou, Eleni: *Maria Callas. Die Interpretin. Leben und Wirken*. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 1994.

Kousouris, Georgios: *Maria Kalogeropoulou. Die Athen-Jahre, 1937-1945*. München: Koussouris 2002.

Lelait, David: *Maria Callas. j'ai vécu d'art, j'ai vécu d'amour*. Éd. rev. et augm Paris: Payot 2002. Autobiographie.

Levine, Robert: *Maria Callas. A musical biography*. New York: Black Dog & Leventhal 2003.

McNally, Terrence: *Master class*. London: Methuen Drama 1997. Zuerst: New York: Plume 1995.

Pero, Taylor / Byrne, Patrick C.: *The colors of Callas. Reflections of an icon*. Coral Springs: Llumina Press 2002. Biographie.

Petsalis-Diomidis, Nicholas: *The unknown Callas. The Greek years*. Portland, OR: Amadeus Press 2001 (Opera Biography Series. 14.). Zuerst griech.

Wendt, Gunna: *Meine Stimme verstörte die Leute. Diva assoluta Maria Callas*. München: Knaus 2006. Biographie.

Wendt, Gunna (Hrsg.): *Maria Callas oder Die Kunst der Selbstinszenierung*. [...] Hrsg. v. Deutschen Theatermuseum München. Leipzig: Henschel 2006. Ausstellungskatalog.

Wisneski, Henry: *Maria Callas. The art behind the legend*. With performance annals 1947-1974. Garden City, NY: Doubleday 1975.

### Interviews

[DVD-Edition:] *Maria Callas: The Callas conversations*. The 1968 interviews with Lord Harewood, including arias by Massenet, Bellini and Puccini plus interview with Bernard Gavoty / IMG Artists [...]. [Köln]: EMI 2003 (Classic Archive. 27.)/(EMI Classics.).

### Überlegungen zur Gesangskunst

Ardoin, John (ed.): *Callas at Juilliard. The master classes*. Portland, OR: Amadeus Press 1998. Zuerst New York: Knopf 1987. Dt.: *Maria Callas - Meine Meisterklasse*. Ein Übungsbuch für Sänger. Berlin: Henschel 2002.

Rienäcker, Gerd: Maria Callas. Nachdenken über ihre Physiognomie. In seinem: *Musiktheater im Experiment*. Berlin: Lukas 2004, S. 226-233.

## COACHELLA USA 2006

R: Drew Thomas

P: Paul Tollett, Skip Paige, Bill Fold, für: Goldenvoice  
K: Randall Einhorn; Dan Kozman, Drew Thomas, Mark Ritchie, Cynthia Pushek, Greg Nash, Matt Davis, Jesse Phinney, Chagai Bolle, Francois Deganaïs, Keith Smith, Ken Garff, Derek Carver, Billy Machese, Alex Pappas, Christopher Sims, Danna Kinsky [...]

T: Kyle Schember

S: Greg Nash

Beteiligte Bands: Iggy Pop; Depeche Mode; The Flaming Lips; Morrissey; The Red Hot Chili Peppers; Beck; Saul Williams; Oasis; Björk; Crystal Method; Roni Size; Pixies; Radiohead; The White Stripes; Fischerspooner; The Prodigy; Belle & Sebastian; The Stooges; The Polyphonic Spree; Arcade Fire; Spearhead; The Chemical Brothers; Kool Keith; Bright Eyes; Squarepusher; The Mars Volta; Cut Chemist; Zero 7

DVD-/Video-Vertrieb: Palisades Entertainment and Distribution (USA), Epitaph Video (Kanada)

UA: 18.4.2006 (USA), 16.6.2006 (BRD)

120min, 1:1,85, Farbe, Dolby Digital

Das *Coachella Valley Music and Arts Festival* ist eines der größten und beliebtesten Musikfestivals der Vereinigten Staaten. Es findet seit 1999 jährlich (bis auf das Jahr 2000, als es aus Finanzierungsproblemen ausfallen musste) auf dem Gelände des Empire Polo Club in Indio (Kalifornien) statt und erreicht mittlerweile eine Größe von 100.000 Besuchern.

Auf mehreren Bühnen treten an zwei bis drei Tagen internationale Bands aus den verschiedensten Musikgenres auf, von HipHop über Indie-Rock bis hin zu Electro. Auch der Bekanntheitsgrad der auftretenden Künstler rangiert von Newcomern hin zu internationalen Top Acts wie Coldplay, den Red Hot Chili Peppers oder Oasis. Außerdem präsentieren Künstler auf dem Festivalgelände zahlreiche Skulpturen und Installationen.

Die zweistündige Dokumentation *Coachella* von Drew Thomas aus dem Jahr 2006 umfasst sechs Jahre Festivalgeschichte und montiert einzelne Konzertaufnahmen, unter anderem von Radiohead, Björk, Iggy & the Stooges, Morrissey und den Pixies, mit Interviews von Künstlern, Verantwortlichen und Besuchern. Interessanterweise wird diese mehrjährige Zeitspanne weder im Film noch im schriftlichen Zusatzmaterial (Booklet und Hüllentext) kenntlich gemacht, sondern es wird (bis auf eine kleine Ausnahme, nämlich den Zwischentitel „And one year later...“) bewusst darauf verzichtet, um die Illusion

eines einzelnen geschlossenen Events zu schaffen. Dies wird auch durch die Struktur des Dokumentarfilms verstärkt, welcher mit dem Aufbau des Festivalgeländes und der Anreise der Besucher beginnt und mit dem Verlassen des Geländes und dem Bühnenabbau endet. Alle Aufnahmen sind zeitlich nicht näher auf ein bestimmtes Jahr festzulegen.

Diese Illusion eines einzelnen Events und die Art der Montage von Interviews, Auftritten (nur einzelne Songs werden gezeigt) und Bildsequenzen erinnern sehr stark an die Dokumentation WOODSTOCK (USA 1970, Michael Wadleigh) und sind bewusst so inszeniert, dass sie einen Bezug zu jenem legendären Festival aus der Frühzeit der Open-Air-Festivals herzustellen. Auch die ausgewählten O-Töne von Künstlern und Besuchern (weitere Interviews sowie eine Foto-Galerie finden sich auf der Bonus-DVD der 2-DVD-Edition) lassen COACHELLA als „Erben WOODSTOCKS“ erscheinen. Passenderweise wird die DVD mit dem Titel „The Greatest Concert Film Since WOODSTOCK“ beworben.

Ähnlich wie die Dokumentation über Woodstock lässt sich auch dieser Film besonders gut als Quelle für historische Diskurse und Zeitgeschichte nutzen, was wiederum der Intention des Filmemachers zu entsprechen scheint. Denn mehrfach wird in O-Tönen und Auftritten kritisch auf den (damals) aktuellen Irak-Krieg eingegangen. Außerdem werden von einander unabhängige und gegensätzliche Interview-Aussagen zweier Künstler (Saul Williams und Noel Gallagher) durch den Schnitt zu einer Diskussion über die politische Wirkungsmacht von Musik montiert. Natürlich sind die Bedeutungen, die ein Festival hat, uneindeutig, in Teilen subjektiv, sicherlich in verschiedenen Jahren verschieden. Vielleicht ist gerade die Politisierung des Festivals, die Thomas versucht, eher an den Traditionen der Rockmusik orientiert als an denen anderer Stile der modernen Popmusik (wie z.B. Techno), die ebenfalls auf dem Coachella-Festival vertreten sind. Vielleicht ist es gerade die Vielfalt der Bedeutungen, die Coachella von Woodstock scheidet – und die zugleich das Paradox der modernen Festivals ausmacht, dass es zwischen den individuellen und den kollektiven Eindrücken zu einer Intensivierung der erinnerbaren Höhepunkte, der Zwischentöne und der Themen, die zwischen Musik und Publikum zirkulieren, kommt. Würde man diese Thematik aufrollen, müsste stärker als in Thomas' Film das Interesse bei den Festival-Besuchern liegen. Eine klare Positionierung des Coachella-

la-Festivals als Ort amerikanischer Gegen- oder Kritik-Kultur scheint jedenfalls irreführend zu sein.

Außer in der Nähe zur Woodstock-Dokumentation, die der Film auf visueller Ebene anstrebt – z.B. durch mehrfachen Einsatz von Split Screens –, bleibt er bei der Wahl der künstlerischen Mittel recht konventionell. Zwar gibt es Sequenzen mit Zeitraffer und Farbfilter, doch sind diese nur sparsam und unaufdringlich eingesetzt. Diese Unaufdringlichkeit und „Entspanntheit“ des Visuellen korreliert mit der offenbar über die Jahre stabilen friedfertigen Atmosphäre des Festivals. Zusätzliche musikalische Untermalung von Bildsequenzen entstammt mehreren nicht gezeigten Live-Auftritten und trägt daher auch auditiv zu einer homogenen Festival-Situation bei, wie sie durch die Struktur der Dokumentation angelegt ist.

Zwar sollte keinesfalls der Eindruck entstehen, COACHELLA versuche blind, WOODSTOCK, den wohl bekanntesten Konzertfilm aller Zeiten, zu kopieren. Aber bei näherer Betrachtung wird deutlich, wie sehr Filmemacher und auch das Festival Coachella selbst von Woodstock und seiner filmischen Darstellung inspiriert sind.

(Marc Maschmann / Caroline Amann)

**Trackliste:**

The Arcade Fire / Belle & Sebastian / Björk / Bright Eyes / The Chemical Brothers / The Crystal / method / Fischerspooner / The Flaming Lips / Uggie & The Stooges / Kool Keith / The Mars Volta / Morrissey / Nu-Mark & Cut Chemist / Oasis / The Pixies / The Polyphonic Spree / Radiohead / Red Hot Chili Peppers / Saul Williams / Spearhead / Squarepusher / The White Stripes / Zero 7

**Homepage des Festivals:**

<http://www.coachella.com/>.

**Soundtrack-Liste:**

<http://www.imdb.com/title/tt0498900/soundtrack>.

**Interview mit Drew Thomas:**

Wener, Ben: Making COACHELLA. URL: <http://soundcheck.freedomblogging.com/2006/01/21/making-coachella-more-conversation-with-director-drew-thomas/533/>.

**FARINELLI IL CASTRATO**  
**FARINELLI, DER KASTRAT**  
**(aka: FARINELLI)**  
**Frankreich/Belgien/Italien 1994**

R: Gérard Corbiau  
B: Marcel Beaulieu, Andrée Corbiau, Gérard Corbiau  
K: Walther van den Ende  
S: Joëlle Hache.  
M: Riccardo Broschi; Georg Friedrich Händel, Giovanni Battista Pergolesi  
D: Stefano Dionisi (Carlo Broschi / Farinelli), Enrico Lo Verso (Riccardo Broschi), Caroline Cellier (Alexandra), Jeroen Krabbé (Georg Friedrich Händel), Marianne Basler  
UA: 27.7.1995, BRD: 3.8.1995.

Auszeichnungen (alle 1995): David Di Donatello-Preis für das Kostüm-Design; Oscar-Nominierung als bester ausländischer Film; Golden Globe als beste ausländische Produktion; Césars für Ton und Set Design; FBW-Prädikat wertvoll  
116min., Farbe.

Der Film FARINELLI erzählt die Geschichte der beiden ungleichen Brüder Carlo (Stefano Dionisi) und Riccardo Broschi (Enrico Lo Verso). Während Riccardo, der ältere der beiden, ein mittelmäßiger Komponist und ein ganzer Mann ist, ist Carlo ein begnadeter Sänger und Kastrat. Im Alter von zehn Jahren hatte er – so erzählte es ihm zumindest sein Bruder Riccardo – im Fieberwahn einen Reitunfall und musste deshalb kastriert werden. Durch diese Operation hat Carlo seine engelsgleiche Stimme mit einem Umfang von dreieinhalb Oktaven behalten und ist in der Lage, die Kompositionen seines Bruders auf unnachahmliche Weise vorzutragen. Carlo ist ein Wesen der Bühne – er lebt nur für die Musik, die sein Bruder ihm auf den Leib schreibt. Die Frauen lieben ihn – seine Engelsstimme, seinen sinnlichen Körper, seine sanften Berührungen und die Tatsache, dass er ihnen Genuß bereitet. Als „Farinelli“ erobert Carlo Broschi die europäischen Opernbühnen des 18. Jahrhunderts im Sturm.

Eines Tages wird Carlo von seinem Idol, dem Komponisten Georg Friedrich Händel (Jeroen Krabbé), angesprochen, der ihn anwerben will. Doch da die Brüder unzertrennlich sind und nur gemeinsam arbeiten wollen, straft Händel Carlo mit seiner Verachtung. Carlo stürzt in eine tiefe Sinnkrise. Immer häufiger suchen ihn nun die Erinnerungen an seinen Sturz vom Pferd in seinen Alpträumen heim. Zudem verkompliziert sich seine Beziehung zu seinem Bruder Riccardo, als die beiden ihrem alten Lehrer Por-

pora (Omero Antonutti) helfen wollen, sein Theater zu retten. Denn nun befindet sich Carlo in London, in der gleichen Stadt wie Händel. Er verliebt sich in die schöne Alexandra (Caroline Cellier). Obwohl die Brüder Broschi vorher alles geteilt haben, will Carlo Alexandra allein für sich haben. Auch die Musik seines Bruders, die ihm unvollkommen und viel zu verschnörkelt erscheint, will er nicht mehr singen - er will die göttliche Musik Händels. Durch eine Intrige Alexandras fällt Carlo eine von Händels Opern in die Hände, der von ihrer Reinheit überwältigt ist. Als Carlo diese Oper aufführt und dabei von Händel erfährt, dass sein Bruder Riccardo ihn hat kastrieren lassen, kommt es zum Bruch zwischen den Brüdern.

Sie begegnen sich erst nach 3 Jahren am Hofe Felipe V. in Spanien wieder, wo Carlo mit Alexandra lebt. Riccardo hat die Oper „Orpheo“ fertiggestellt – sein Lebenswerk, das er seinerzeit seinem frisch kastrierten Bruder zu schreiben versprochen hatte. Carlo stiehlt dem schlafenden Riccardo die Oper und ist begeistert von der Komposition. Doch er hat dem Singen entsagt – nur noch für den König erklingt seine Stimme. Riccardo ist am Boden zerstört. Während einer Sonnenfinsternis, die Carlo durch seinen Gesang verschönert und schließlich beendet, schneidet sich Riccardo die Pulsadern auf. Er überlebt und macht Carlo zum Abschied ein besonderes Geschenk: mit Carlos Einverständnis zeugt er mit Alexandra ein Kind und erfüllt Carlo damit seinen sehnlichsten Wunsch.

Carlo Farinelli, die Titelfigur, ist ein Wesen der Bühne, sein Körper ist ein Medienkörper, durch Kastration geschaffen, um zu singen. Er ist der Gesellschaft enthoben; seine Identität und die zeitgenössischen modellhaften Vorstellungen von Männlichkeit lassen sich unmöglich zur Deckung bringen. Geschlechterrollenidentität, vor allem die Selbstwahrnehmung als zeugungsunfähiger Mann, und öffentliche Rolle als Unterhaltungsstar treten in Konflikt miteinander. Und vor allem die Selbstwahrnehmung des Körpers zwischen Realität (Gesellschaft) und Virtualität (Bühne) münden ein in eine Identitäts- und Männlichkeitsproblematik, die sich im Verlauf der Geschichte entfaltet und die bis zum Ende leitendes Motiv der Erzählung bleibt. Themen der Identität und des konstruierten Körpers sind von Beginn an Themen des Films. Der Titelheld wird als unglücklicher und zwiegespaltener Mann dargestellt, der von der Gesellschaft und sich selbst nicht als vollwertiger Mann angesehen wird und der immer wieder zu

Drogen greifen muss, um mit dem Bruch seiner Identität klarzukommen. Er ist nicht Herr des eigenen Körpers, weil dieser Körper nicht sein natürlicher ist, sondern ein konstruierter. Körper sind kontextabhängig, ihre Bewertung beziehungsweise Bedeutung steht nicht fest, sondern ist das Produkt von Interpretation. Die These des Films in aller Einfachheit: Auf der Bühne ist Farinelli ein Star und hat Macht über sein Publikum, im echten Leben allerdings wird er nicht wirklich ernst genommen. Bis in die Stimme des Protagonisten hinein ist der Bruch inszeniert – auf der Bühne ist die Stimme überirdisch; redet er außerhalb des Kontexts der Musikdarbietung, ist sie jedoch gebrochen, unterentwickelt und leise.

Farinelli lebt zwei unterschiedliche Leben – er ist Kastraten-Superstar, ein von Menschenhand geschaffenes Kunstwesens auf der Bühne, das die Künstlichkeit der Kunst um so mehr unterstreicht; und er steht im normalen Leben, außerhalb der Gesellschaft, konfrontiert mit der eigenen Zeugungsunfähigkeit, die ihm aber erst den Zugang zum Startum ermöglichte. Als Bühnenheld ist er umjubelt und von Damen der höheren Gesellschaft begehrt und verehrt. Bis zum Ende aber unterstreicht der Film die These, dass der Verlust der Zeugungsfähigkeit eine fundamentale Mangelerfahrung ist, die nur wie eine Traumatisierung verarbeitet werden kann (in mehreren Alptraum- und Opium-Szenen stellt auch der Film dieses aus). In der Terminologie Vilém Flussers ist Farinelli mehr *Projekt* als *Subjekt*. Farinelli ist Produkt seines Bruders, wie man schon einer Szene zu Beginn des Films ablesen kann, in der die Brüder vor dem Meister-Musiker Porpora auftreten und eine Komposition Riccardos vortragen. Riccardo bemerkt die Gemütsverfassung seines kleinen Bruders gar nicht, der bei einer Gesangsstunde Zeuge eines schlimmen Selbstmordes wurde, bei dem sich ein junger Kastrat vor seinen Augen in den Tod stürzte und Carlo dabei eine Warnung zurief, in der es um seine Stimme ging. Seine letzten Worte waren nämlich: „Singe nicht mehr Carlo... Die Stimme in deiner Kehle wird dein Tod sein!“ Er beginnt erst zu singen, als ihn der Bruder massiv unter Druck setzt. Die kleine Szene klärt das Abhängigkeitsverhältnis, aber sie klärt auch, dass der Kastrat nur ein Mittel und ein Instrument ist, mit dem Musik inszeniert wird.

Der Instrument-Charakter Farinellis wird recht früh im Film in fast satirischer Schärfe zum Thema ge-

macht. Ein Wettstreit zwischen einer Trompete und einem Kastraten ist ausgelobt. Der Trompeter gibt eine Tonfolge vor, der Kastrat muss sie nachsingen. Der herausgeforderte Kastrat verliert den Wettkampf zuerst – doch als sich Farinelli dann dem Wettstreit stellt, geht er als Sieger hervor. Das Publikum skandiert seinen Namen. Kastrat und Trompete, zwei von Menschenhand geschaffene Instrumente, beide sollen der Musik dienen. Ihre Welt ist die Bühne, der Ort der Kunst und der Künstlichkeit.

Gerade in der ersten Hälfte des Films ist die Instrumentalität Farinellis das beherrschende Thema. Als Händel mit Riccardo über ein Engagement für den Sänger verhandelt, reduzieren beide ihn auf seine Stimme, setzen ihn mit einem Instrument gleich. Händel erzählt, Farinelli hätte ihn „amüsiert“, er habe seinen Trompetenwettstreit sehr „unterhaltsam“ gefunden und deshalb möchte er ihn mit nach London nehmen. Riccardo mischt sich ein, führt für Farinelli das Gespräch und insistiert, die Brüder Broschi seien nur gemeinsam zu haben, ja, Farinelli würde nur seine – Riccardos – Kompositionen singen. Händel ist wütend und wettet – an Farinelli gerichtet –, dass er „ohne die Musik nicht mehr als ein Tier ohne Hoden sei – weder männlich noch weiblich!“ Seine Stimme sei die alleinige Rechtfertigung für seine Existenz. „Er singt alles, was kommt! – Es ist unwichtig, was er singt!“ Als er dann auch noch behauptet, dass nur die Stimme von seinem Makel zwischen den Beinen ablenke, ist Farinelli empört und geht drohend auf Händel los.

Die Grenze zwischen öffentlichem Handeln als Sänger und privater Identität als Mann ist für Kastraten eine klare Trennlinie. Darum auch ist eines der Themen des Films die Frage, ob und wie es gelingt, privates Leiden zu einem Teil des musikalischen Ausdrucks machen zu können. Jahre später, Farinelli ist mittlerweile ein erfolgreicher und angesehener Bühnenstar, trifft er erneut auf Händel. Vor seinem Auftritt in Dresden besucht Händel ihn hinter der Bühne und eröffnet ihm, er solle ihn für den englischen König anwerben. Dieser sammle Sänger und Tabakdosen, und hätte den Star Farinelli als Schmuckstück für seine Sängerkollektion auserkoren. Händel geht noch einen Schritt weiter, provoziert den Sänger, als er ihn fragt, ob er mehr als eine singende Maschine sei. Händel will ihn dazu treiben, singend Gefühle auszudrücken, denn bisher haben Kastraten-Sänger es nie geschafft, ihn mit ihrem Gesang anzurühren, blieben in Schöngesang stecken. Nach dieser Begeg-

nung bringt Farinelli bei seinem Auftritt keinen Ton heraus und stürzt ohnmächtig vom Pferd.

Paradoxerweise ist die Wahrnehmung von Kastratengesang sexuell besetzt. Der Film spricht diese Dimension der Gesangsrezeption mehrfach an, am explizitesten in einer kleinen Szene, in der Farinelli gegen die Trompete antritt. Eine der Frauen im Publikum gewinnt den Blickkontakt mit Farinelli, ein Blick, der ein erotisches Versprechen auszudrücken scheint. Farinellis Blick dirigiert seinen Bruder Riccardo durch die Menge zu dieser Frau hin. Schließlich landen die beiden Brüder mit der Frau in einem Zelt und werden beide mit ihr intim. Eine spätere Szene – eine ZuhörerIn hat während der Gesangsnummer einen Orgasmus gehabt; sie überhäuft den Sänger mit Geschenken, sucht ihn sogar als Liebhaber zu gewinnen. Farinelli wird aber in einer fatalen Weise zum Objekt seiner Anbeterinnen, die ihn wie ein Spielzeug behandeln und so die sozialen Beziehungen zu ihm auf Distanz halten können. Alle Versuche, eine normale Ehe einzugehen, scheitern dramatisch und stellen die Frage, ob Farinelli überhaupt ein vertragsfähiges Wesen des Gesellschaftslebens ist.

Gerade diese erotische Komponente, die in die Beziehung von Musikern und Zuhörern (oder Zuschauern) hineinwirkt, läßt FARINELLI zu einer globalen Metapher der Beziehungen zwischen Fans und Stars werden, über alle Besonderheiten des Kastratengesangs und der Musikkultur des Spätbarocks hinaus.

Heute gibt es keine Kastraten-Stimmen mehr. Zwar kann man sich einen Eindruck des Tonumfangs und der Reinheit der Stimmführung machen, weil am Anfang des 20. Jahrhunderts wenige Tondokumente von den letzten Kastraten eingespielt wurden. Doch will man diesen Eindruck erneut ermöglichen, ist technische Hilfe nötig. Für Farinelli wurde aus zwei Stimmen – einem Kontratenor und einem Sopran – eine neue synthetisiert, die den Tonumfang eines Kastraten von bis zu dreieinhalb Oktaven wiedergeben kann. Die Sänger, die das Ausgangsmaterial zur Verfügung stellten, waren Derek Lee Ragin und Ewa Mallas Godlewska.

(Adriana Rupert / Ansgar Schlichter)

#### Kritiken

Brown, Deborah. In: *Empire*, Dec. 1995, p. 48. - Gansera, Rainer. In: *epd Film* 12,8, Aug. 1995, p. 42. - Hutchinson, Tom. In: *Film Review*, Dec. 1995, p. 57. - Klifa, Thierry.

In: *Studio* (Paris), Déc. 1994, p. 9. - Ludvigsson, Bo. Snöpta toner som ren underhållning. In: *Svenska Dagbladet* 24.12.1995. - Verdiani, Gilles. In: *Première*, Janv. 1995, p. 38. - de Bellis, Helen. In: *FilmMagasinet* (Oslo), Oct./Nov. 1995, p. 45. - Travers, Peter. In: *Rolling Stone*, 704, 23.3.1995, p. 129. - Denby, David: Gelding the lily. In: *New York Magazine* 28, 27.3.1995, p. 84. - Manzano, Dolores. In: *Film-Historia* 5,2-3, 1995, pp. 244-245. - Bartholomew, David. In: *The Film Journal* 98, March 1995, pp. 68-69. - Camhi, Leslie. In: *The Village Voice* 40, 21.3.1995, p. 56. - Tobin, Yann. In: *Positif*, 407, Janv. 1995, p. 42. - De Bernardinis, Flavio. In: *Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale*, 73, 1995, pp. 44-45. - Noh, David: Castrato is unlikely hero of Sony import FARINELLI. In: *The Film Journal* 98, April 1995, p. 32. - Virmaux, Alain. In: *Jeune Cinéma*, 230, Janv./Fév. 1995, pp. 38-39. - Williamson, Kim. In: *Boxoffice* 131, June 1995, p. R49. - Schupp, Patrick. In: *Séquences: La Révue de Cinéma*, 177, Mars/Avril 1995, p. 40. - La Rochelle, Real. In: *24 Images*, 77, Summer 1995, p. 58. - Rosati, Arianna Pavia. Hitting the high notes. In: *The Village Voice* 40, 4.4.1995, pp. 54-55. - Kauffmann, Stanley. Peculiarities. In: *The New Republic* 212, 3.4.1995, pp. 28-29. - Simon, John. From disaster to disaster. In: *National Review* 47, 17.4.1995, pp. 64-66. - Fabrizio, Moresco. In: *Film: tutti i film della stagione* 3,14, 1995, pp. 7-8. Jousse, Thierry. In: *Cahiers du Cinéma*, 487, Janv. 1995, p. 72. - Mather, Philippe. Il était une voix. In: *Ciné-Bulles* 14,2, 1995, pp. 32-33. - Snee, Peter. Oltalomkeresok. *Filmkultura*, [3], Oct. 1995, pp. 27-29. - Matthews, Peter. In: *Sight & Sound* 5, Nov. 1995, p. 41. - Segers, Jules. In: *Film en Televisie + Video*, 448, Jan. 1995, p. 37. - Platou, Per. In: *Film & Kino*, 2, 1995, p. 21. - Halicki, Mikolaj. Korona z pawich pior. In: *Kino* (Warszawa) 29, Nov. 1995, p. 36. - Gelencser, Gabor. A hang. In: *Filmvilág* 38,9, 1995, p. 29. - Tashiro, Charles Shiro. In: *Le Moniteur du Film en Belgique*, 126, Déc. 1994, pp. 6-7. - Broeck, Christophe Vanden / Noel, Jacques. In: *Ciné-Fiches de Grand Angle*, 177, Déc. 1994, pp. 15-16. - Thomas, Kevin. In: *Los Angeles Times*, 17.3.1995. - Hinson, Hal. In: *Washington Post*, 14.4.1995.

#### Diskographie

Christophe Rousset / Les Talens Lyriques [...]: Farinelli. [Soundtrack.] Harmonia Mundi 2007. EAN: 0822186051146; Best.-Nr.: 23089151.

Dass.: Farinelli - La musique du film. [Label:] Naive, 1993. Best.-Nr.: 8889786.

Dass. [Label:] Travelling 1995. CD Universe Part number: 6136176.

Dass.: Farinelli - il castrato. [Label:] Helikon 1998. ASIN: B000025T4I.

#### Analysen

Benton, Robert J.: The return of the projected: some thoughts on paranoia and a recent trend in horror films. In: *The Psychoanalytic Review* 82,6, 1995, pp. 903-931. [Zur psychoanalytischen Analyse der Kastration in Filmen der 1990er Jahre.]

Depalle, P.; Garcia, G.; Rodet, X.: The recreation of a castrato voice, Farinelli's voice. In: *Applications of Signal Processing to Audio and Acoustics*, 1995, pp. 242-245. [= IEEE ASSP Workshop, 15-18.10.1995.]. [Dazu auch zwei



online zugängliche Berichte, URL: <http://www.medieval.org/emfaq/misc/farinelli.htm>, und URL: <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/listePublications/articlesRodet/ICMC94CA-STRAT/>.

Harris, Ellen T.: Twentieth-century FARINELLI. In: *The Musical Quarterly* 81,2, 1997, pp. 180-189.

Simonism, Annette / Simonis, Linda: Der Openheld im Kamera-Auge. Über Gérard Corbiaus FARINELLI. In: *Das 18. Jahrhundert* 27,1, 2003, pp. 11-21.

### Zur historischen Figur des Farinelli

Barbier, Patrick: *Farinelli. Der Kastrat der Könige*. Die Biographie. Düsseldorf: ECON 1995, 271 S. - Repr. München: Limes 1996.

Clark, Jane: Farinelli as queen of the night. In: *Eighteenth-Century Music* 2,2, 2005, S. 321-333.

Corp, Edward: Farinelli and the circle of Sicinio Pepoli. A link with the Stuart Court in exile. In: *Eighteenth-Century Music* 2,2, 2005, S. 311-319.

Herr, Corinna: Farinelli. Zur Wiederentdeckung der Kastratenstimme. In: *Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter*. Hrsg. v. Alexandra Karentzos. Marburg: Jonas 2002, S. 55-67.

Messmer, Franzpeter: *Der Venusmann. Ein Megastar des Barock. Der Lebensroman des Carlo Farinelli*. München: Fretz & Masmuth 1997, 414 S.

### Zum Kastratengesang

Balme, Christopher B.: "Of pipes and parts". Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts. In: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 127-138 (Theatron. 29.).

Barbier, Patrick: Über die Männlichkeit der Kastraten. In: *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Martin Dinges. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 123-152 (Sammlung Vandenhoeck. 8.).

Fritz, Hans: *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*. Tutzing: Schneider 1994, 255 S. (Musikethnologische Sammelbände. 13.).

Henze-Döhring, Sabine: "One God, one Farinelli!" Kastratengesang des frühen 18. Jahrhunderts. Seine Verschriftlichung als arkane Kunst und öffentliche Präsentation in London. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, S. 271-279.

Kesting, Jürgen: Ach, ich habe sie verloren...: [Kastraten - die Superstars der Barockoper]. In: *Welche Wonne, welche Lust*. Zürich: Verl. Neue Zürcher Zeitung 2001, S. 55-64, [Fußn.:] 301-302.

Münch, Paul: "Monstra humani generis". Kastraten in der Kritik der Aufklärung. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 20, 2000, S. 63-82.

Ortkemper, Hubert: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag / Kassel: Bärenreiter 1995, 416 S. - Zuerst Berlin: Henschel 1993.

Ott, Karin / Ott, Eugen: *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. 5. Das Lied - Die Kastraten*. München: Ricordi 1999, xi, 435 S.

Schwarz, Birthe: Das Spiel mit den Geschlechterrollen. Kastraten und Primadonnen im Musiktheater des 18. Jahrhunderts. In: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Hrsg.: Fagner, Stefan, Hemming, Jan u. Kutschke, Beate. Regensburg: ConBrio 1998, S. 75-84 (Forum Musikwissenschaft. 5.).

## FULL METAL VILLAGE BRD 2006

R/B/S: Cho Sung-Hyung.

K: Marcus Winterbauer.

M: Peyman Yazdanian.

P: Helge Albers, Roshanak Behesht Nedjad, Konstantin Kröning, für: Flying Moon Filmproduktion, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Arte.

Protagonisten: Uwe Trede; Lore Trede; Klaus H. Plähn; Irma Schaack; Eva Waldow; Ann-Kathrin Schaack; Malena Schaack; Norbert Venohr; Birte Venohr; Henning Halver.

UA: 2.11.2006 (Nordische Filmtage, Lübeck), 19.4.2007 (Kinostart).

V: Flying Moon, Zorro Film.

Auszeichnungen: Preis der Deutschen Arthaus-Kinos; Hessischer Filmpreis; Schleswig-Holstein-Filmpreis; Max-Ophüls-Festival.

90min, 35mm, 1:1,85, Farbe.

Im schleswig-holsteinischen Dorf Wacken treffen einmal im Jahr für drei Tage mehr als 40.000 Heavy Metal Fans auf weniger als 1.800 Anwohner. Anlass ist das 1990 gegründete Wacken Open Air Festival (W:O:A), nach eigenem Bekunden das größte Metal-Open-Air-Festival der Welt. Dabei müssen kulturelle Differenzen und Konflikte zwischen Dorfbewohnern und Festivalbesuchern vorprogrammiert sein. Diesen Gedanken verfolgte anfangs auch die 1966 geborene koreanische Regisseurin von FULL METAL VILLAGE, Sung-Hyung Cho. Sie beschloss „aus Mangel an Alternativen“ (Cho), einen Dokumentarfilm zu drehen, der den Aufprall beider Welten darstellen sollte. Doch im weiteren Verlauf der Produktion änderte Cho ihr Konzept und es entstand ein Film, der es vermied, die Kontraste zu überspitzen, sondern der sich vielmehr auf die Dokumentation des Lebens der Dorfbewohner konzentriert – die fast ausnahmslos das Festival nicht als Einbruch einer fremden Subkultur wahrnehmen, sondern die sich glänzend in die Durchführung und Realität des Festivals integriert haben.

Dementsprechend ist das Erstlingswerk zeitlich eingeteilt. Nach 30 Minuten Laufzeit ist erstmals durch

die Anlieferung der Toiletten zu erahnen, dass ein großes Festival bevorsteht. Musikalisch erklingen die ersten Heavy-Metal-Gitarrenriffs erst nach 45 Minuten, als das Wackener Ortseingangsschild abgebaut und durch das neue, für die Festivalzeit geltende Schild „Full Metal Village“ (Untertitel: „So macht Landwirtschaft Spaß“) ersetzt wird. Der Dokumentation des W:O:A's ist nur knapp ein Fünftel der 94 Minuten Filmlänge zugewendet. Die restliche Zeit widmet Cho den Dorfbewohnern, den Protagonisten des Films, der mit dem Ende des Festivals beginnt: Man sieht in einem langen Kameraschwenk Campingflächen voller Müll, die die Festivalbesucher hinterlassen haben. Blende: ein Getreidefeld, durch das der Wind bläst, danach der Titel. Das Bild der sich im Wind bewegenden Kornfelder erinnert unweigerlich an die Menschenmassen, die sich noch vor kurzer Zeit im Takt der Musik hin und her bewegten.

Nach dem Titel folgen mehrere auffällig lange Einstellungen (bis zu 15sec), die das Dorf aus dem fahrenden Auto zeigen und in denen die Protagonisten zum ersten Mal in Erscheinung treten. Die Ruhe der Bilder signalisiert eine Gemütlichkeit und Ländlichkeit, die den geruhsamen Alltag dörflichen Lebens wiederzuspiegeln scheint. Tatsächlich spielen die Ereignisse nicht in einer Stadt, mit der Geschwindigkeit, Hektik und Vielfalt der Eindrücke assoziiert ist, sondern in einer dörflich-ruralen Umgebung, die sich so gar nicht mit der Musik, um die es ja gehen wird, zusammenfügen lässt. Die Eingangssequenz ist musikalisch unterlegt mit einer eigens für den Film arrangierten Komposition aus Violine, Klarinette und digitaler Harfe, die - nach Cho - „wie Katzenschritt[e]“ wirken soll, „leicht, aber elegant“. Die Musik gehört weder dem Heavy-Metal zu noch ist sie als deutsche Volksmusik erkennbar. Sie steht für keinen der beiden Pole „Stadt“ und „Dorf“ (lässt sich vielleicht sogar als musikalische Repräsentation des Blicks einer Fremden lesen und damit als eine der Markierungen, die Cho im Film hinterlassen hat).

Das Hauptaugenmerk des Films liegt, wie bereits bemerkt, nicht auf dem Geschehen des Festivals, sondern zentriert fünf bzw. sechs Einheimische. Sie werden bei ihren Tätigkeiten dokumentiert; Interviews unterbrechen immer wieder die Beobachtung, wobei Cho und ihr Team den Standpunkt eines integrierten, teilnehmenden Beobachters einnehmen. Die Filmcrew sucht sich nicht zu verbergen (wie es

Filmer des Direct Cinema oft angestrebt haben), sondern tritt offen als Partner und Gegenüber der Porträtierten auf. Die Regisseurin wird z.B. sie von den Protagonisten direkt angesprochen, kurioserweise sogar zum Vorlesen von Milchproduktionstestwerten aufgefordert. Insbesondere Cho, die die Gespräche führt, ist in die Interaktion mit den Figuren einbezogen, so dass eine gewisse Nähe zu den Personen entsteht, die Gespräche von erstaunlicher Intimität ermöglicht. Selbst für ironische Aussagen ist Platz; Uwe Trede – der Besitzer der wichtigsten Flächen, auf denen das Festival stattfindet – behauptet z.B. gelegentlich augenzwinkernd und offenbar die *PCness* der Gesprächspartnerin austestend, dass jeder Mann ab einem bestimmten Alter eine Freundin nebenbei haben sollte, um die eigentliche Ehefrau zu schonen.

Je weiter der Film fortschreitet, je näher der Zuschauer die Beteiligten kennenlernt, desto mehr wird deutlich, dass die Einheimischen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – problemlos mit dem Festival, das sich so gar nicht in die Alltäglichkeit des Dorfes einzufügen scheint, umgehen. Dies mag daran liegen, dass die Gründer des Open-Airs aus dem Dorf selbst stammen. Das mag auch damit zusammenhängen, dass „Wacken“ erst im Lauf der Jahre zu einem Kern-Event der Metal-Szene wurde und die 800 Besucher des ersten Festivals noch nicht diese Dominanz gehabt haben, die das Dorf heute für einige Tage zu einem „Anders-Ort“ macht. Heute vermietet der Biogas-Bauer Trede die umliegenden Felder an die Anreisenden zum Zelten; und aus dem Dorf und seiner Umgebung kommen Jahr für Jahr freiwillige Helfer, die als Ordner während des Festivals arbeiten. Und allen ist klar, dass die Besucher des Festivals für die dörfliche Ökonomie einen gewichtigen Faktor darstellen.

Einzig die ältere Irma Schaak weiß nicht mit dem sich wiederholenden Spektakel umzugehen. Die streng gläubige Christin verbindet mit den schwarz angezogenen, langhaarigen Metallern die Vorstellung von Teufelsanbetung und blutigen Tierritualen. Mit ihrem kurzen Porträt endet die lange Initialsequenz des Films, die den Alltag in Wacken zeigt – man sieht sie, knieend und betend vor ihrem Bett, als sollte noch einmal aufgerufen werden, welche Urteile und welche Abwehr mit der Metal-Szene verbunden sind. Ganz offensichtlich ist die kurze Schaak-Episode als Transitions- oder Ankündigungs-Element gesetzt, verstärkt durch ein Bild der sich durch

die Wolken verdunkelnden Sonne. Beides deutet auf die Ankunft von etwas Bedrohlichem hin, beides suggeriert, dass etwas Negatives passieren wird. Noch einmal wird – allerdings höchst ironisch – auf die dem Film eigentlich äußerliche Kontrastierung zwischen den Kräften „Gott“ (repräsentiert durch die Gläubigkeit Schaaks) und „Teufel“ (die Heavy-Metal-Fans) abgehoben.

Der scharfe Kontrast der nun folgenden Festival-Sequenz zu der ruhigen Eingangsphase des Films wird nun auch formal herausgearbeitet. In rascher Schnitfolge zeigt der Film den Weg nach Wacken – mit Auto, Bahn, Bus oder Fahrrad. Die schnell wechselnden Bilder, die unruhige Kameraführung und die schnellen Zooms sind mit *Breaking the Law* von Judas Priest unterlegt, die ironische Ankündigung der Metal-Fans aufgreifend und auch musikalisch unterstreichend. In Wacken wird sich alles ändern, Fremde werden kommen, sie werden die Ruhe und Ländlichkeit des dörflichen Alltags radikal unterwandern, Lärm und Hektik werden einkehren – und möglicherweise das Außergesetzliche, das Außersoziale, das Unkontrollierbare, die Musik deutet darauf hin. Eine direkte Gegenüberstellung der beiden so unvereinbar scheinenden Welten folgt wenig später. Zunächst wird eine Amateurband gezeigt, die einen Heavy-Metal-Song spielt. Ein paar Zuhörer schütteln rhythmisch ihren Kopf dazu; dann aber, in der nächsten Szene, tritt das Blasorchester von Wacken auf, das auf dem Festivalgelände unter anderem den *Odenwald Walzer* spielt. Hier stehen etwa 100 Besucher des Open-Airs, schütteln auch zur Blasmusik die Köpfe, wie sie es zum Metal vorher auch getan haben. Man kann einige Dorfbewohner in der Menge erkennen; am Ende stimmen sie wie die Metal-Fans in das Lied der Blaskapelle ein. Die kleine Szene irritiert und ist aufschlussreich gleichzeitig. Sie zeigt, dass sich die Einwohner in das Festival integriert haben und auch den Weg auf das Gelände nicht scheuen. Sie zeigt, daß Elemente der dörflichen Populärmusik mit dem Blasmusik zu einem integralen und unverzichtbaren Teil des Festivalgeschehens geworden sind. Sie zeigt, dass die Fans in mehreren musikalischen Subkulturen gleichermaßen zu Hause sind. Und selbst wenn man den Auftritt der Blaskapelle für einen ironischen und selbstreflexiven Teil der Wacken-Inszenierung („Heavy Metal auf dem Lande“) hält: Die in der Überleitung angespielte Unvereinbarkeit von Blasmusik und Heavy Metal als zweier Formen populärer Musik ist hier ausgesetzt.

Die Festivalsequenz ist nur 20 Minuten lang. Die Dorfbewohner werden in dieser Zeit kaum gezeigt. Vorrangig ist Heavy-Metal-Musik zu hören. Die eigentliche Filmmusik (Violine, Klarinette und digitale Harfe) setzt nun wieder mit dem, dem Zuschauer aus der Initialphase des Films bereits bekannten Schwenk über die mit Müll bedeckten Felder ein. Diese Musik repräsentiert zwar auch hier einen „fremden Blick“, nimmt aber vor allem kommentativen Status ein, zeigt so mit aller Deutlichkeit, dass die dörfliche Ruhe wieder eingetreten ist und das Leben in seiner Alltäglichkeit weitergeht (bis zum nächsten Jahr, möchte man anfügen).

Zu erwähnen bleibt, dass Sung-Hyung FULL METAL VILLAGE den Untertitel EIN HEIMATFILM gegeben hat – eine Provokation, ein ironischer Kommentar, eine Feststellung gleichzeitig. Cho hat den Untertitel sogar mit moralischen Implikationen zusammengebracht. Das Zusammenspiel von Blasmusik und ländlichen Bildern bei den Rezipienten rufe ein „schwieriges Heimatgefühl“ (Cho) auf; mit der Etikettierung „Heimatfilm“ appelliere sie generell an die Deutschen, daß man es lernen müsse, sich mit seiner Heimat in jeder Hinsicht zu identifizieren und sie auch zu akzeptieren; erst dann hätten Ausländer eine Möglichkeit, dieses ebenfalls zu tun. Ob FULL METAL VILLAGE wegen dieses offenbar intendierten Aufrufs zur Toleranz den Max-Ophüls-Preis bekommen hat, bleibt offen; die Jury begründete ihrer Entscheidung allerdings damit, dass das Werk ein „unterhaltsame[r] Dokumentarfilm [sei], der ein faszinierendes Bild deutscher Identität“ zeige, so auch darauf hindeutend, dass die Ausschließlichkeiten der sich musikalisch artikulierenden Lebenswelten und Subkulturen, wie wir sie aus den Medien, insbesondere aus amerikanischen Filmen kennen, in Deutschland gar nicht zutreffen, sondern dass es hier massive Vernetzungen zwischen den Musikkulturen und den ihnen assoziierten sozialen Milieus gibt, über die eigens nachgedacht werden sollte.

(Anja Schlicht / Caroline Amann)

#### Homepage:

Artikel, Interview, Unterrichtshinweise: <http://www.kino-fenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf0704/>. - Kritik: <http://www.wortgestoeber.de/wg-besprochen/000914.php>. - Interview: <http://www.wortgestoeber.de/wg-magazin/000915.php>.

#### Rezensionen:

Berliner Zeitung, 19.4.2007. - epd Film, 4, 2007. - F.A.Z., 19.04.2007, p. 38 (Interview). - Frankfurter Allgemeine

Sonntagszeitung, 15.4.2007, p. 26. - Hamburger Abendblatt, 17.3.2007. - Hamburger Abendblatt, 19.4.2007 (Interview und Kritik). - Der Standard, 6.11.2007. - Stern, 24.4.2007. - Stuttgarter Nachrichten, 19.4.2007. - Süddeutsche Zeitung, 18.4.2007. - Tagesspiegel, 22.1.2007. - Tagesspiegel, 19.4.2007. - TAZ, 17.4.2007 (Interview.). - TAZ, 19.4.2007. - Die Welt, 19.4.2007 (Kritik und Artikel Chos).

## UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN (BEETHOVENS GROSSE LIEBE) Frankreich 1936

R: Abel Gance

B: Abel Gance, Steve Passeur

K: Marc Fossard

P: Marc Le Pelletier, Christian Stengel, für „Les Générales Productions“

UA: 21.11.1937 (USA), 28.2.1947 (BRD), 5.4.1985

(BRD-TV: Bayerischer Rundfunk)

D: Harry Baur (Ludwig van Beethoven), Annie Ducaux (Thérèse de Brunswick), Jany Holt (Juliette Guicciardi), André Nox (Humpholz), Jane Marken (Esther Frechet, der Koch), Lucas Gridoux (Smeskall), Paul Pauley (Schuppanzigh), Lucien Rozenberg (Comte Guicciardi), Yolande Laffon (Contessa Guicciardi), Jean Debucourt (Comte Robert Gallenberg), Jean-Louis Barrault (Karl van Beethoven), Georges Paulais (als er selbst), Georges Saillard, Jean Pâqui, Philippe Richard.

IT: Beethoven's Great Love

US-Titel: The Life and Loves of Beethoven; aka: Abel Gance's Beethoven

116 min, sw

Im Zuge der sogenannten „romantischen Beethoven-Rezeption“, die bis in das 20. Jahrhundert reichte, wurde Beethovens fünfte Symphonie c-moll (op. 67) als eine „musikalisch objektivierte Erzählung von Niederlage und Triumph, vom ewigen menschlichen Schicksalskampf, von Leid und Erlösung“ interpretiert, wie der Eintrag zur 5. Sinfonie in der Wikipedia sehr richtig vermerkt. Als Musik gewordenes Bild einer existentiellen Krise, aus der sich das geschundene Individuum am Ende erhebt, geläutert, stärker geworden; der in der Musik scheinbar so sinnfällig beschriebene Held hat sich gegen das Schicksal aufgelehnt, er hat nicht aufgegeben, sondern ist durch die Niederungen der Verzweiflung angesichts der Krankheit schließlich ein anderer geworden. Dass diesem Bild ein Heroismus innewohnt, der die Musik für nicht nur ästhetische, sondern auch ideologische Deutungen öffnet, ist evident.

Der Film behandelt vor allem die Figur des Künstlers zwischen Exstase und Agonie, zwischen seiner Entscheidung zur Kunst und den Einbrüchen des Schicksals, von fatalen und paradoxen Widersprüchen zwischen Liebe und Einsamkeit. Und sie inszeniert einen psychologischen Exzentriker, der sich konsequent der Normalität verweigert.

Dieses Bemühen, historische Figuren als Künstler-Figuren zu überhöhen, durchzieht Abel Gance's ganzes Werk. Er wurde vor allem durch den ebenso monumentalen wie experimentellen Film *Napoléon* (1927) bekannt. Seine Fähigkeit, Heroismus und Sentimentalität zu paaren, durch Hyperbolik und technische Raffinesse dabei eine Distanz aufrechtzuerhalten, die die Grenze zum Kitsch immer entfernt hält, findet sich auch in *Un grande Amour de Beethoven*, der in zahlreichen Biographica als wichtigster Tonfilm Gance's vermerkt ist.

Die schauspielerische Leistung Harry Baur's, der den Beethoven in allen Lebensaltern mit unverändertem Aussehen und Ausdrucksgestus spielt, ist vielfach gelobt und bewundert worden - eine Expressivität ist spürbar, die an den Schauspielstil der Stummfilmzeit gemahnt, der immer wieder mit zum Emblem geronnenen Ausdrucksgesten arbeitet. Baur war einer der bekanntesten Theaterschauspieler Frankreichs, bekannt für seine monumentalisch-überzogenen Auftritte.

Das Figurenensemble scheint alle Stereotypen der sozialen Beziehungen eines Künstlers zu bestätigen: Da ist die Muse des Meisters (Thérèse), eine schöne, sensible und rücksichtsvolle junge Frau, deren Liebe unbeantwortet bleibt, obwohl sie im Film jahrelang mit Beethoven verlobt, sogar verheiratet ist; da ist die andere Frau (Juliette), ebenso unentschieden wie un schlüssig, egoistisch, Unglück bringend; Beethoven liebt sie, doch sie heiratet einen reichen Grafen. Die Freunde des Komponisten bilden eine Schar fröhlicher Kumpane; und der unterwürfige Diener hat sich ganz dem Meister verschrieben.

Der Film beginnt 1801, als der Titelheld von Bonn nach Wien kommt. Es gelingt ihm, eine hysterisch um ihren Sohn trauernde Mutter mit einer kleinen Komposition zu trösten. Er lernt Juliette kennen, sie ist seine Schülerin, und beginnt sie mit Liebesbriefen zu überhäufen. Der Vater Juliettes ist wenig angetan. Die junge Frau verliebt sich in den Grafen Gallenberg, dessen zweitklassige Musik für gleich-

rangig mit Beethovens ansieht, und beschließt, den Grafen zu heiraten. Als Beethoven davon erfährt, komponiert er die „Mondschein-Sonate“. Doch er hat Juliette verloren und flüchtet sich 1802 in eine abgelegene Mühle in Heiligenstadt - und entdeckt seine zunehmende Taubheit. Der Prozess kulminiert an einem Morgen, als eine Art von Hörsturz endgültig klar macht, was geschieht. Er gerät in tiefe Depressionen. Er verweigert sich des Selbstmordes, setzt seine kompositorischen Arbeiten fort, unterstützt von Thérèse und einigen Freunden. Die Erinnerung an die Klangwelt ist nun sein Ausgangspunkt und sein Kapital, was eine Distanz zwischen ihm und die Hörwelt einzieht, die seine Kompositionen zu um so größerer formaler Prägnanz gedeihen lassen.

Der Film erzählt bis hier eine stringente, sich schnell entwickelnde Geschichte. Er endet mit einer zunehmenden Auflösung dieser treibenden, psychologisch eng miteinander zusammenhängenden narrativen Dichte der Geschehnisse – 1813: Juliette kehrt aus Italien zurück, die Ehe mit dem Grafen Gallenberg ist unglücklich, sie bittet Beethoven, die alte Beziehung wieder aufzunehmen; Beethoven weist sie zurück, heiratet stattdessen Thérèse. 1826: Jüngere Komponisten, die gefälligere Musiken komponieren, haben Beethoven zu einem Künstler der Vergangenheit gemacht; der Verleger Steiner lehnt es ab, die Partituren der 3. und 9. Symphonie zu drucken; ein undankbarer Neffe, der jahrelang seine Kompositionen gestohlen hatte, läßt den kranken Onkel allein zurück. Die Liebe seiner Freunde, die immer bedrückendere Armut, die zunehmende durch die Taubheit verursachte Isolation – auf dem Sterbebett erzählen die Freunde zwar noch einmal, die letzte Aufführung sei ein großer Erfolg gewesen, doch Beethoven hat resigniert, „Die Komödie ist vorüber, Applaus!“ sind seine letzten Worte.

Auslöser und Bezugspunkt der Handlung des Films ist der „Brief an die unsterbliche Geliebte“, der sich im Nachlass Beethovens fand und der wahrscheinlich 1812 entstand. Wer die historische Empfängerin war, ist bis heute ungeklärt. Der Film legt sich fest, verankert das Rätsel des Briefes in der Doppelbeziehung des Film-Beethoven zwischen Juliette und Thérèse. (Tatsächlich war er vielleicht an Antonie Brentano adressiert, vielleicht aber auch an die Gräfin Anne-Marie Erdödy, in deren Haus in Jedlesee Beethoven im Jahre 1815 wohnte.) Geschichtsklitterung? Vielleicht. Aber Teil eines Verfahrens, das Ungeklärte an der historischen Figur in eine überschau-

bare melodramatische Konstellation zu transformieren.

Gance verwendet durchgängig Musiken von Beethoven. Da spielen die Symphonien Nr. 5 (c-moll, op. 67) und Nr. 6 (F-Dur, op. 68) eine gewichtige Rolle, die Mondscheinsonate und das Miserere aus der Messe werden verwendet. Auch diese Musiken sind in der populären romantischen Mythologie Beethovens belegt.

Die 5. Sinfonie mit ihrem berühmten viertönigen Eröffnungsfanal (drei Achtel auf G, eine Halbe auf Es) trägt hier den Namen „Schicksalssinfonie“ zu Recht. Der Name des Stücks stammt nicht von Beethoven, sondern ist ihr erst später zugesprochen worden - was nimmt es wunder, dass gerade jene kurze Phrase der Ertaubung Beethovens im Film zugeordnet ist? Erste Skizzen der Sinfonie stammen aus den Jahren 1803 und 1804, und für die populäre Imagination lag es nahe, die schließlich 1808 uraufgeführte Komposition mit der 1798 ausgebrochenen Krankheit zusammenzudenken, die von Beethoven 1802 im „Heiligenstädter Testament“ schriftlich in einem höchst emphatischen Tonfall reflektiert wurde. Das nicht Kontrollierbare selbst schien über den Komponisten gekommen zu sein, ein fataler Eingriff in die fundamentalste Sinnesvoraussetzung, die ein Komponist einlösen muß: das Gehör. Der Mythos berichtet aber von der Auflehnung des Individuums gegen die Macht des Schicksals. Es bewahrt am Ende die Fähigkeit, die Welt der Klänge auf das Beeindruckendste zu gestalten, obwohl es selbst zu ihr keinen Zugang mehr hat. „So pocht das Schicksal an die Pforte“, habe Beethoven die Sinfonie erläuternd gesagt, kolportiert sein Sekretär Anton Schindler, ein Satz, auf den sich die Bezeichnung selbst zurückberuft. Die Äußerung Schindlers ist höchst zweifelhaft, sie scheint die spätere Heroisierung Beethovens eher zu bedienen als Tatsächliches zu berichten.

Abel Gances Film *Un grande Amour de Beethoven* aus dem Jahre 1936 ist ganz dem eingangs erwähnten romantischen Verständnis der Musik und der Figur Beethovens verpflichtet. Die Geschichte folgt ganz der populären Biographie des Musikers, deren relevante Episoden alle dramatisiert werden – die schreckliche Einsicht in die Ertaubung, das „Heiligenstädter Testament“, die vergebliche Bemühung um Liebesbeziehungen. Es geht nicht um verbürgte Tatsachen. *Un grande Amour* ist ein Biopic, das sich um die tatsächliche Biographie des Biographierten

nicht oder nur am Rande schert. Der Film arrangiert eine Geschichte, die an gewissen Punkten mit dem historischen Beethoven verbunden ist, um wenige Fakten; fehlen sie, erfindet er sie neu. Das Faktische ist nur ein Oberflächenphänomen. Es geht um anderes: *Un grande Amour* inszeniert einen Beethoven der Mythologie. Wollte man den Film in den Strategien der Wissensvermittlung lokalisieren, so bahnt er den Weg in ein Wissen über einen aus Fakten, Fama, Erfindung und Interpretation zusammengesetzten Beethoven, nicht über den historischen Komponisten. Er erzählt von Beethoven als einem profanen Idol, einem Leitbild, einer letztlich symbolischen Figur. *Un grande Amour* ist mehr Legende als Biopic.

Das ist wichtig, um einer Kritik des Films, der sich um die Verbürgtheit der Elemente der Erzählung keinen Deut kümmert, von vornherein vorzubeugen.

#### Literatur zum Film:

Mehrere Artikel in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 213, 1.10.1978. - Roger, Philippe: Transcrire pour composer: le Beethoven d'Abel Gance. In: *1895*, 31, Oct. 2000, pp. 251-266. - Welsh, James M. / Kramer, Steven: Gance's *Beethoven*. In: *Sight & Sound* 45,2, 1976, pp 109-111. Rezensionen: *London Reporter* 2,32, 14.7.1936. - *Motion Picture Daily* 41,36, 12.2.1937. - *The New York Times*, 22.11.1937. - *Monthly Film Bulletin* 6,67, July 1939, p. 142. - *Film Weekly* 22,559, July 1939, p. 31. - *Sight and Sound* 45,2, Spring 1976, pp. 109-111. - *Télérama*, 2401, 17.1.1996, p. 77.

#### Literatur zu Abel Gance:

Groppali, Enrico: *Abel Gance*. Firenze: Nuova Italia 1985, 150 pp. (Il Castoro Cinema. 120.). -- Icart, Roger: *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*. Lausanne: l'Age d'Homme 1983, 485 pp. (Histoire et théorie du cinéma.). -- Icart, Roger: *Un soleil dans chaque image / Abel Gance*. Textes rassemblés par Roger Icart. Paris: CNRS / Paris : Cinémathèque Française 2002, 290 pp. -- Jeanne, René / Ford, Charles (prés.): *Abel Gance*. Choix de textes et propos d'Abel Gance, extraits de découpages, scénarios inédits, panorama critique, témoignages, filmographie, bibliographie, documents iconographiques. Paris: Seghers 1963, 223 S. (Cinéma d'Aujourd'hui. 14.). -- King, Norman: *Abel Gance. A politics of spectacle*. London: BFI 1984, 260 pp. -- Véray, Laurent (sous la direction de): *Abel Gance. Nouveaux regards*. Paris 2000, 355 S. (= Themenheft, 31, 1895, 2000.).

(James zu Hünigen)

## HEIMATKLÄNGE Schweiz/Deutschland 2007

R/B: Stefan Schwietert

K: Pio Corradi

T: Dieter Meyer

Ton Design: Oswald Schwander

M: Knut Jensen (Filmmusik), Erika Stucky, Noldi Alder, Christian Zehnder, Balthasar Streiff, Sina, Paul Giger, Huun Huur Tu

S: Stephan Krumbiegel, Calle Overweg

Mischung: Jörg Höhne

P: Cornelia Seitler, Brigitte Hofer, für: maximage (Zürich), in Koproduktion mit zero one film (Berlin), Schweizer Fernsehen, Bayerischer Rundfunk, Teleclub 2007; gefördert von Bundesamt für Kultur, Zürcher Filmstiftung, Medienboard Berlin-Brandenburg u.a.

UA: 13.2.2007 (Berlinale), 18.10.2007 (Kinostart Schweiz/BRD)

D: Erika Stucky, Noldi Alder, Christian Zehnder

Preise: C.I.C.A.E Preis, Forum der Berlinale 2007; Tagespiegel Leserpreis, Berlinale 2007; Publikumspreis, Vision du Reel 2007; Golden Athena Best Music & Film Award, Filmfestival von Athen; nominiert für den europäischen Filmpreis

Verleih (BRD): Ventura Film

große Teile in Schweizerdeutsch

81 Min., HDV, Super-8, Kinokopie: 35mm, Dolby Digital, Farbe.

Wenn im Film gejodelt wird, darf man fast sicher sein: Dieser Film spielt in der Schweiz. Kaum ein Gesangsstil ist so eng mit einem Herkunftsland verbunden wie das Jodeln – was historisch zwar nicht stimmt, gleichwohl zu den stabilsten musikalischen National- und Landschaftsstereotypen rechnet. Auch *Heimatklänge* schmiegt sich an dieses Klischee an – das erste Bild des Films, eine langsame Fahrt über das Nebelmeer in den Tälern hinweg auf ein gewaltiges Bergmassiv, unterlegt mit der so typisch scheidenden Jodelmusik. Der Film wird sich von dem Klischee freimachen, das eine so feste Beziehung von Musik und Landschaft zu behaupten scheint, ein Feststehen der traditionellen Klänge, als gehörten sie dem Naturlaut zu. Stefan Schwietert folgt in seinem Film zwar menschlichen Stimmen in die Schweizer Landschaft; doch er lagert sie zwischen der Tradition und ihren Anekdoten, der Landschaft, der Geschichte und den Sängern an, die Eigenes mitbringen und das Vorgefundene neu fundieren müssen, um individuelle Ausdrucksgehalte zu gewinnen, die – wäre die Musik nur in gewohnter Weise vorgetragen – höchsten in der Frage des virtuosen Vollzugs unterzubringen wäre. In dieser Hinsicht verfolgt der *Heimatklänge* die Frage nach einer musikalischen Qualität, die meist im Kontext des Jazz gestellt wird.

Ganz geheuer ist schon das erste Bild nicht. Ein Wanderer singt einen seltsamen Jodel hinaus in die Landschaft, der so ganz anders klingt als die folkloristischen Jodellieder, die in Heimatvereinen gepflegt und für Touristen aufgeführt werden. Der Sänger ist der Appenzeller Noldi Alder, seinerzeit bekannt geworden als Geiger der Appenzeller Streichmusik „Alder Buebe“, der sich nach eigenem Bekunden mit dem Gefühl, „in der reinen Volksmusiktradition eingeeignet“ zu sein, daran gemacht hat, die Klangwelten der traditionellen Schweizer Musik als Sänger experimentell neu auszuloten. Den Jodel neu zu gewinnen aus dem Dialogischen – eins seiner Themen, weil der Jodel einmal zur Verständigung zwischen den Almen diente. Ihn zurückzuführen in die besonderen (akustischen) Eigenheiten der Berglandschaft – ein zweites Thema. Und darin eine ganz eigene Position des Singenden zu finden, die ihn löst aus den Tagesgeschäften und ihn zu sich selbst führt – das dritte. Am Ende des Films faßt Alder zusammen, worum es ihm geht: „Das Allerschönste an der ganzen Sache ist, wenn man singen kann, ohne dass man sich an etwas anlehnen muss. Wir können so frei sein. Wenn wir wüssten, wie frei wir sein könnten, würden wir zerplatzen.“

Es geht ihm wie den beiden anderen Protagonisten des Films nicht um reine Stimmakrobatik, sondern um die Positionierung traditioneller Musik in den Bezügen von Traditionalität und Landschaft, Subjektivität und Identität, individueller Erfahrung und Körper. Der zweite Sänger, den der Film vorstellt, ist der ausgebildete Logopäde und Vokalartist Christian Zehnder, der stärker als die beiden anderen seiner inneren Sehnsucht, seiner inneren Wurzel nachzuspüren sucht. Zeugnis für die intensive Auseinandersetzung mit der traditionellen Musik der Alpen legen Ausschnitte aus einem Konzert ab, die Zehnder mit dem Bläser Balthasar Streiff (als Duo „Stimmborn“) zeigen. Er ist auch Lehrer, der seine Gesangsübungen ganz darauf ausrichtet, die Schüler an Möglichkeiten des Stimmausdrucks heranzuführen, die ihren Quell immer in inneren Antrieben sucht. Singen scheint ihm eine besondere, nach außen gewendete Form der Meditation zu sein. Das ist nicht mehr regional zu begrenzen. Er besucht unter anderem die Vokalgruppe Huun-Huur-Tu in der mittelasiatischen Tuva-Steppe, die eine besondere Variante des Ober-tongesangs pflegen, begleitet von der *igil* (einer zweisaitigen Fiedel) und einfacher Trommel. Die Lieder, die sie singen, oszillieren zwischen der Be-

gleitung schamanischer Rituale und der sehnsuchtsvollen Klage nach einer verlorenen Geliebten. Der *khoomei*- oder auch Kehlgesang basiert anders als das Jodeln mit seinem häufigen schnellen Umschlagen zwischen Brust- und Falsettstimme (Registerwechsel), den großen Intervallsprüngen und seinem weiten Melodienumfang auf vokal erzeugten Klanglagen, deren Obertöne stark gebündelt und zu Melodien und Rhythmen verwoben werden. Zehnder sucht in seinen eigenen Stimmübungen das Jodeln mit dem Kehlgesang zu verbinden. Bei aller erkennbaren Verbindung zum traditionellen Jodeln entsteht so ein multikulturell fundiertes Gesangsmuster, das das Traditionelle mit der Internationalität und regionalen Vielfalt moderner Klangumwelten integriert.

Erika Stucky ist die dritte Hauptfigur in Schwieterts Film. Sie wuchs bis zu ihrem achten Lebensjahr in Kalifornien auf und kam erst danach in das Dorf Mörel im Oberwallis. Von ihr existieren alte Super8-Aufnahmen, die der Vater machte und die Schwietert immer wieder in den Film einbezieht, als sollte die Besonderheit, die die Sängerin von aller Tradition trennt, herausgestellt werden. Sie ist eher Performance-Künstlerin als Sängerin und bedient sich für ihre ironischen, übertriebenen und bis zu den Absurditäten des Slapstick verzerrten Aufführungen der Stoffe der Walliser Sagenwelt und der Klänge der Jodelmusik. Auch sie transformiert das Traditionelle in etwas Neues, in eine Theaterwelt, die ihren Ort zwischen Folklore und Multikulti sucht. Eine Episode des Films zeigt Ausschnitte einer Performance mit Erika Stucky und einer Spiel- und Gesangspartnerin als „mythische Jungfrauen“, die im Schnee alpenländischen Urwesen begegnen. Was noch in Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* (Deutschland 1934) als karnevalesker Mummenschanz die Heimkehr des Mannes aus der Verlorenheit seiner Zeit in den USA markierte, ein Wiedereintreten in die dunklen und wohl nur Einheimischen zugänglichen Riten der Heimat - hier gerät es zu einer Trash-Variation, erträglich nur noch als satirisch-hyperbolische Verhöhnepielung. Traditionelle Bräuche, die niemand mehr ernst nimmt und die als Folklore-Kitsch nur noch für der Tradition fremde Zuschauer aufgeführt werden, können keinen authentischen Hintergrund für die Lebendigkeit der Jodelmusik abgeben, auch das führt Stucky vor. Dass hier gleichzeitig Verbundenheit und Distanzierung artikuliert werden, versteht sich von selbst. Das Globale ohne das Regionale hat gar keinen Ort mehr.

Gerade Stuckys Aktionen reflektieren die zentrale Frage, die der Film visuell wie akustisch stellt – wie hier Altes mit Neuem, spezifisch Regionales mit Weltkultur verbunden wird und die Elemente eine faszinierende Synthese eingehen – die wiederum zeigt, dass das „enge“ Regionale (die oft so negativ belegte "Volksmusik") eine uralte Kultur ist, die viele Berührungspunkte mit den alten Kulturen aus anderen Teilen der Welt hat. Dieser "anthropologische", weltoffene Zug kommt besonders deutlich bei Erika Stucky heraus, die mit universalen Klängen aller Art experimentiert, von Jodeln und Jazz über Windgeräusche bis hin zu Babygeschrei und Tierlauten. Auf diese Weise wird deutlich, dass Jodeln absolut nicht etwas im Sinne von konservativer Volksmusik ist, sondern ein musikalisch-akustischer Ausdruck einer besonderen kulturellen Prägung: eben „Heimatklänge“, die aber in ihrer Erfahrungswelt weit über die Heimat hinausgehen können. Und ihr doch, wie wiederum das Beispiel Stucky, aber auch das der anderen, zeigt, aufs allerengste verbunden sind, bis hin zur bewussten Verbindung mit den alpenländischen Volksmythen.

Ein Weltmusik-Film aus der Schweiz - anknüpfend an Schwieterts eigene Filme über Klezmer-Musik (*A Tickle in the Heart*, 1996), über Akkordeon-Spieler (*El Acordeon Del Diablo*, 2000; *Accordion Tribe*, 2004) und Alphornbläser (*Das Alphorn*, 2003), durchaus vergleichbar mit Roko Belić' Dokumentarfilm *Genghis Blues* (1999) über die Kehlgesangs-Musiker aus Tuva oder Ruth Olshans Film *Wie Luft zum Atmen* (2005) über die Tänze und Gesänge Georgiens. Erinnert sei auch an die experimentell-volksmusikalischen Filmmusiken Hubert von Goiserns und an Spielfilme wie Emir Kusturicas *Dom za vesanje (Time of the Gypsies)*, 1988) oder Dusan Milić' *Guca!* (2006).

#### Homepage des Films:

<http://www.heimatklaenge.ch/>

#### Diskographie:

Heimatklänge. O.O.: Traumton (Indigo) 2007. 1 CD. ASIN: B000VI50CO. EAN: 0705304451021.

#### Kritiken:

Verzeichnis: [http://www.filmz.de/film\\_2007/heimatklaenge/links.htm](http://www.filmz.de/film_2007/heimatklaenge/links.htm).

Film-Dienst, 21, 9.10.2007. - Neue Zürcher Zeitung, 10.10.2007 [Interview]. - Berliner Morgenpost, 11.10.2007. - Rhone Zeitung Oberwallis, 11.10.200. - Die Tageszeitung (TAZ), 11.10.2007. - Der Tagesspiegel, 12.10.2007. - Neue Zürcher Zeitung, 14.10.2007. - Berner Zeitung, 17.10.2007. - Basler Zeitung, 18.10.2007. - Ta-

ges-Anzeiger, 19.10.2007. - Neue Zürcher Zeitung, 25.10.2007. - Filmecho/Filmwoche, 28.10.2007. - Die Tageszeitung (TAZ), 22.11.2007. - Die Zeit, 50, 6.12.2007, S. 73 [über Erika Stucky]. - Der Schnitt, 48, 2007. - Der Tip (Berlin), 21, 2007.

#### Zum Jodeln:

Baumann, Max Peter: Jodeln. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg. Sachteil. 4. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter 1996, Sp. 1488-1504.

Plantenga, Bart: *Yodel-ay-ee-oooo. The secret history of yodeling around the world*. New York [...]: Routledge 2004, X, 342 S. Rez. (Ernst Kiehl) in: *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 48, 2003, S. 353-357.

Schöb, Gabriela: Die Zähmung des Jodels. In: *Musik kennt keine Grenzen. Musikalische Volkskultur im Spannungsfeld von Fremdem und Eigenem*. Tagungsbericht Wien 1998 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. Hrsg. v. Gisela Probst-Effah. Essen: Blaue Eule 2001, S. 99-111 (Musikalische Volkskunde. 14.).

(Linda Maria Koldau / Hans J. Wulff)

## LISZTOMANIA

### (LISZTOMANIA)

## Großbritannien 1975

R / B: Ken Russell

K: Peter Suschitzky

S: Stuart Baird

M: Rick Wakeman (Originalmusik), Franz Liszt, Jonathan Benson, Richard Wagner

P: Visual Programme Systems / Roy Baird, David Puttnam

UA: 10.10.1975 (USA), 13.11.1975 (UK), 7.5.1976

(BRD); FSK: ab 18; nicht feiertagsfrei

D: Roger Daltrey (Franz Liszt), Sara Kestelman (Prinzessin Carolin), Paul Nicholas (Richard Wagner), Ringo Starr (Papst), Fiona Lewis (Gräfin Marie d'Agoult), Veronica Quilligan (Cosima Wagner), Nell Campbell (Olga), Imogen Clare (George Sand)

Verleih: Warner-Columbia

103 min, Farbe, CinemaScope-Format (2,35:1).

Eine der schillerndsten Figuren des Musikfilms ist der Engländer Ken Russell. Der 1927 geborene Regisseur produzierte seit 1958 eine ganze Reihe von Komponistenporträts für die BBC, ein Thema, das ihn lebenslang immer wieder beschäftigte. Schon früh warfen ihm vor allem Musikkritiker eine Respektlosigkeit im Umgang mit den Porträtierten vor, die der Sache eher schade als nütze. Russell hat sich von diesen Einwüfen nie beeindrucken lassen, sondern von Beginn an Musiker als Träger historischer



Bedeutungen und als Elemente politisch-ästhetischer Diskurse zu interpretieren versucht.

Eine Sonderstellung nimmt die Trilogie von Komponisten-Biographien *The Music Lovers* (1970, über Tschaikowski), *Mahler* (1974) und *Lisztomania* (1975) ein. Ähnlich wie die gleichzeitig entstandene Rock-Oper *Tommy* (1975) haben diese Filme ebensoviel Faszination wie Irritation ausgelöst. Provokation als Programm, möchte man meinen: Die Filme brechen mit der Tradition biographischen Erzählens und inszenieren Musik und Musikkultur in einer wilden Collage, in der heterogenstes Material zusammengebracht wird. *Lisztomania* ist unter den Russell-Filmen der meistverkannte, zugleich komplexeste und bis heute irritierendste.

Im Groben folgt der Film der Biographie Liszts, wird jedoch in einer Sequenz äußerst stilisierter Szenen vorgetragen, in deren Mittelpunkt die immer wieder neue Begegnung mit Wagner steht. Wagner ist die eigentliche Schlüsselfigur des Films. Zum ersten Mal tritt er in einem Matrosenanzug auf, ein dummer und eitler Jüngling, dessen "Rienzi"-Melodien von Liszt parodiert und verulkt werden. Während der Revolution erbettelt er Geld, um seine Familie außer Landes bringen zu können - und erweist sich als Vampir, der den müden Liszt am Flügel auszusaugen beginnt. Er ist der Teufel höchstpersönlich, den Liszt im Auftrag des (von Ringo Starr gespielten) Papstes "in Weihwasser ersäufen soll"; Liszt beobachtet ein seltsames Ritual, das Wagner zelebriert (dem Musik aus "Rheingold" unterlegt ist); später zeigt ihm Wagner einen ungelinkten und blöden künstlichen Menschen, der ein Prototyp der kommenden Herrenmenschen-Rasse sein soll; in der folgenden Konfrontation tötet Liszt Wagner, indem er den "Totentanz" auf dem Piano spielt. Doch Wagner ist ein Untoter, auf seiner Beerdigung entsteigt er zu den Klängen der Wassernixen aus "Rheingold" seinem Grab - in der Gestalt des Frankenstein'schen Monsters, mit den Gesichtszügen Hitlers; er trägt eine Baßgitarre, die er als Maschinengewehr benutzt, alles niedermetzelnd, was ihm in den Weg kommt. Liszt stirbt durch einen Voodoo-Zauber, den Cosima gegen ihn anwendet - und muß am Ende aus dem Himmel zur Erde hinabfahren - in einem "Orgel-Raumschiff", das dem Art-Déco-Schiff Flash Gordons nachgebildet ist -, um Wagner, der dabei ist, Berlin zu zerstören, endgültig auszulöschen. -- Den Kontrapunkt zu der unheiligen Allianz von Musik und dunklen Gewalten bilden mehrere Szenen, in

denen immer wieder der Lisztsche "Liebestraum" variiert wird.

Die Bauweise des Films läßt sich wie eine mehrteilige musikalische Form begreifen, in der Wagner und Liebestraum Motive sind, die in mehreren Kontrasten gegeneinander gesetzt werden. Alle Ebenen des filmischen Aussagens - Motive, Aussageweisen, Tempi, Genreanspielungen, Arten des schauspielerischen Ausdrucks, rhetorische Register usw. - werden dazu genutzt, die Grundspannung in immer neuen Facetten voranzutreiben. Alle Genres der Filmgeschichte (und nicht nur dieser) geben die Tonarten, die Rhythmen und Tempi ab, in denen formuliert wird. Der Film beginnt mit einer burlesken, in sich gebrochenen Traumsequenz, die an erotische Erzählungen des Rokoko erinnert; es folgt eine Salonszene, in der Wagner eingeführt wird und in der alle nennenswerten musikalischen Figuren der Zeit (Rossini, Brahms, Mendelssohn etc.) Revue passieren; das folgende Konzert präsentiert Liszt als "Popstar" des 19. Jahrhunderts vor einem hungerissen-hysterischen Frauenpublikum; eine abstruse Dialogszene etabliert die Spannung mit Cosima; es folgt eine an Chaplins *Goldrush* gemahnende Slapstick-Szene, in der zum ersten Mal der "Liebestraum" verwendet wird; usw. Die biographische Narration steht bei alledem im Hintergrund.

Das Faszinosum von *Lisztomania* ist die Methode. Die ganze Kulturgeschichte bildet das Material, mit dem Russell seine Montage gestaltet, gleichgültig, ob es sich um Versatzstücke aus der Hoch- oder Trievialkultur handelt. 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).

Die Irritationen, die der Film auslöst, können bis in die Besetzung hinein zurückverfolgt werden: Wenn Ringo Starr den Pabst spielt, der Liszt am Ende den

Auftrag gibt, Wagner den Teufel auszutreiben, entsteht eine momentane Verlagerung des Interesses von der Rolle auf den Schauspieler (der distanzierenden Wirkung des Cameo-Auftritts vergleichbar). Auch die Ungleichzeitigkeit der Konzert-Kulturen schafft Distanz: Liszt wird in Kategorien der modernen Rockmusik gefaßt – als „Franz Liszt Superstar“. Kein Zufall, dass der Leadsänger der Rockband „The Who“ die Rolle des Liszt spielt; und kein Zufall, dass Rick Wakeman, der die Originalmusiken des Films schrieb und die Synthesizer-Arrangements der historischen Stücke verantwortete, als Keyboarder in der Rockband „Yes“ mitspielte (er spielt im Film zudem die Nebenrolle des germanischen Donnergottes „Thor“, hier gekleidet in ein Superhelden-Kostüm). Der Titel *Lisztomania* geht im übrigen auf Heinrich Heine zurück, der das hingebungsvoll-begeisterte Publikum der zeitgenössischen Liszt-Konzerte als „lisztomanisch“ bezeichnete.

Russell nutzt alle Gattungen des Films, um verborgene Bedeutungs-Schichten aufzudecken. Es geht immer um Musiken, die zum Gegenstand kultureller Phantasien werden, die im Prozess der historischen Aneignungen ihre ursprüngliche musikalische und kulturelle Form einbüßen und dabei zu Elementen der Trivialkultur werden. Die schon erwähnte Szene, in der der „Liebestraum“ eingeführt wird, spielt in einer italienischen Berghütte. Russell inszeniert die stummfilmartige Slapstick-Szene als Hommage und Satire gleichzeitig: Liszt (Roger Daltrey) tritt in Kostüm und Bewegungsgestus von Chaplin auf. Das Szenario ist kindlich-verkitscht, und wie in einem Spiel umhimmeln sich Liszt und die Gräfin Marie (Fiona Lewis), die ihren Ehemann verlassen und mit Liszt eine Lebensgemeinschaft eingegangen ist. Übertreibung und Verniedlichung beherrschen den Stil - die Liebe wird durch Plüschherzen ausgedrückt, Babies sind Puppen, die Herzen werden zum Trocknen aufgehängt etc. Andere Szenen gemahnen eher an die derb-anzüglichen Muster der Groteske: Als Liszt die russische Fürstin Carolin (Sarah Kestelman) aufsucht, empfängt ihn diese zunächst in einem steifen Pomp-Kostüm, ganz die Herzogin gebend. Aber schon bald wechselt sie die Kleidung, tritt nun in Reizwäsche auf. Es hebt ein diabolisch-übertreibendes Sex-Spiel an, bei dem die Kulisse mit Riesen-Vaginen bemalt ist, Säulen haben die Form erezierter Phalli. Zu seiner eigenen Verwunderung wächst Liszt ein Riesen-Phallus, auf dem die Gespielinnen der Gräfin reiten - der allerdings zu einer riesigen Guillotine geführt und „enthauptet“ wird.

Sexualität als eines der Tiefenthemen, die in den beiden Musikerfiguren in zwei gegensätzlichen Lebenshaltungen ausgefaltet wird: Liszt wird immer wieder mit Anmutungsqualitäten einer euphorisch und lustvoll ausgespielten Körperlichkeit assoziiert; er hat ein spielerisches Verhältnis zu Publikum und Frauen; wenn er am Anfang von Wagner gebeten wird, sein erstes Werk „Rienzi“ auf einem Konzert vorzustellen, spielt er Bruchstücke aus Wagners Komposition, die er aber immer wieder in den „Flohwalzer“ einmünden läßt - zum kreischenden Vergnügen des überwiegend weiblichen Publikums. Dagegen wird Wagner in Bezügen einer dunklen, Sexualität mit Macht und Gewalt überlagernden Persönlichkeit geschildert; der Witz und die Ironie, mit der Liszt sich und seine Musik inszeniert, sind ihm fremd. Insbesondere die Wagner-Figur gerät so in eine wahre Kaskade von populärkulturellen Bezügen hinein, die nicht allein Ikonographien der sado-masochistischen Liebe nutzt. Nutzt schon sein erster Auftritt die kulturgeschichtlichen Bedeutungen des Matrosenanzuges, tritt er in der Revolutionsphase als wirrer und verfolgter Terrorist auf, zieht er sich später in ein Schloß zurück, das an die Schlösser der *gothic novel* und insbesondere an das transsilvanische Schloss Draculas erinnert. Dass er Züge des Vampirs trägt, nimmt diese Tradition auf. Doch er ist auch mit den Erzählmodellen und Ikonographien des *mad scientist* koordiniert (er sucht einen künstlichen Menschen zu erschaffen), des Rattenfängers (er tritt am Ende mit einer Kinderarmee in Superhelden-Uniform zu den Klängen des Walküren-Rittes auf), der Hitler-Figur schließlich, deren Züge er immer mehr annimmt.

Der Film hat scharfe Kritik auf sich gezogen. Insbesondere die Beziehung der Wagner-Figur (und der wagnerschen Werke) zur nationalsozialistischen Ideologie habe eine differenziertere und subtilere Darstellung verdient, als der Film sie vornehme. Doch der Einwand greift ins Leere, weil Russells Verfahren etwas anderes im Sinn hat: Es 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 des Werks verstellte. Eine anarchistische Methode, die die modale Einheitlichkeit des Werks, wie wir sie nicht nur im Film gewohnt sind, in einer geradezu postmodernistisch anmutenden – aber wesentlich respektloseren und unpräziseren – Weise aufgibt. Kitsch gerät so neben Bombast, Heiterkeit neben Paranoia, religiöse Bildnerei neben die Bildwelten der Comic Strips. Nichts, das dieser Methode widerstehen könnte. Was bleibt, ist ein höchst komplexer Rekurs, den der Zuschauer auf Geschichte, Politik, Musik und Kultur im allgemeinen vornehmen muß. Der Film zwingt den Zuschauer, genau die Einwände der Kritik selbst dachzuspielen – darum lässt er ihn nie zur Ruhe kommen, gewährt ihm niemals die Ruhe einer funktionierenden Illusion.

#### Quellen:

Das Skript basiert z.T auf: Agoult, Marie Comtesse de Flavigny [unter dem Pseud. Daniel Stern]: *Nélida*. Paris: Amyot 1846 [über die Affäre der Verfasserin mit Liszt].

#### Literatur:

Hanke, Ken: *Ken Russell's films*. Metuchen/London: The Scarecrow Press 1984. -- Koebner, Thomas: Exzentrische Genies. Ken Russells Umgang mit Gipsbüsten. In: *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. Hg. von Jürgen Felix. St. Augustin: Gardez! Verlag 2000, S. 103–114 (Filmstudien. 6.). -- Lanza, Joseph: *Phallic frenzy: Ken Russell and his films*. Chicago, IL: Chicago Review Press 2007, 378 pp. -- Rosenfeldt, Diane: *Ken Russell. A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall / London: George Prior 1978 (A Reference Publication in Film.). -- Russell, Ken: *A British Picture. An Autobiography*. London: Heinemann 1989. -- Russell, Ken: *Altered states. The autobiography of Ken Russell*. New York [...]: Bantam Books 1992. -- Russell, Ken: *Directing Film. From pitch to premiere*. London: Batsford 2000. -- Tibbetts, John C.: "Just an innocent bystander" The composer films of Ken Russell. In seinem: *Composers in the movies: studies in musical biography*. Foreword by Simon Callow. New Haven: Yale University Press 2005, pp. 155-216.

#### Rezensionen:

Rez. (anon.) in: *Monthly Film Bulletin*, 502, Nov. 1975. -- Rez. (anon.) in: *Filmdienst*, no. 19769, 1975. -- Rez. (Care, Ross) in: *Film Quarterly* 31,3, 1978, pp. 55-61. -- Rez. (Mazzoleni, A.) In: *Bianco e Nero* 39, Mai/Juni 1978, pp. 134-136. -- Rez. (Ulive, Ugo) in: *Cine al Dia*, 22, Nov. 1977, pp. 27-29. -- Rez. (Comuzio, Ermanno) in: *Cineforum*, 165, Mai/Juni 1977, pp. 392-393. -- Rez. (Pezzuzzi, Giuseppe) in: *Cinema Nuovo* 26, Sept./Okt. 1977, pp. 374-376. -- Rez. (Apers, M.) In: *Film en Televisie + Video*, 226, März 1976, p. 29. -- Rez. (Bronchain, C.) In: *Révue Belge du Cinéma* 13,5, 1976, pp. 82-85. -- Rez. (Brown, Royal S.) in: *High Fidelity and Musical America* 26, April 1976, pp. 136-138. -- Rez. (Caron-Lowins, E.) in: *Positif*, 180, April 1976, pp. 72-73. -- Rez. (Dagneau, G.) in: *Révue du Cinéma*, 309/310, Okt. 1976, pp.

217-218. -- Rez. (Garel, A. / H. Behar) in: *Révue du Cinéma*, 305, April 1976, pp. 90-95. -- Rez. (Lindfors, Rolf / B. Wredlund) in: *Filmrutan. Tidskrift for Film och Filmstudios* 19,1, 1976, pp. 52-53. -- Rez. (Renaud, T.) in: *Cinéma* 76,209, Mai 1976, p. 144. -- Rez. (Schupp, P.) in: *Séquences. La Révue du Cinéma*, 83, Jan. 1976, pp. 39-40. -- Bajer, Leslaw: Pop-essay. In: *Kino* (Warszawa) 11, Feb. 1976, pp. 54-55. -- Elley, D.: *Lisztomania and The Loves of Liszt*. In: *Films and Filming* 22, Jan. 1976, pp. 31-33. -- Leirens, Jean: Russellmania a propos de *Lisztomania*. In: *Amis du Film et de la Télévision*, 238, März 1976, pp. 4-5. -- Manns, Torsten [...]: Komponister pa hjaernan. In: *Chaplin* 18,2 [=143], 1976, pp. 58-62. -- Sereny, Eva: Liszt pop. In: *Playmen* 6, Juni 1976, pp. 110-117. -- Wulff, Hans J.: *Lisztomania* (1971, Ken Russell). In: *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. 3. Hrsg. v. Thomas Koebner unter Mitarb. v. Kerstin-Luise Neumann. Stuttgart: Reclam 1995, pp. 374-376.

#### Diskographie:

Rick Wakeman: *Lisztomania* (aka: *The Real Lisztomania*). Studio Album, aufgen. 1975. Editionen: LP: A&M Records AMLH 64546; LP: A&M Records SP 4546; LP: Records 89 463XOT; CD: A&M Records D32Y 3550.

(Hans J. Wulff / James zu Hünigen)

## HOPSCOTCH

### (AGENTENPOKER, aka: BLUFF POKER - EIN SCHLITZOHR PACKT AUS, aka: EIN SCHLITZOHR PACKT AUS; aka: HOPSCOTCH - DER AUSSTEIGER) USA 1980

R: Ronald Neame

B: Bryan Forbes, Brian Garfield, nach einem Roman von Brian Garfield

K: Arthur Ibbetson

S: Carl Kress

M: Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini, Gioacchino Rossini, Arrangements: Ian Fraser

Verwendete Musiken: Mozart: Rondo D-Dur, KV 175; Sonate A-Dur „Alla Turca“, KV 331; Kleine Nachtmusik, KV 525; Sinfonie Nr. 40 g-moll, KV 550. - Puccini: Madame Butterfly. - Rossini: Il Barbiere di Siviglia.

P: Otto Plaschkes, für: Edie and Ely Landau, Inc., Edie & Ely Landau Productions, International Film Investors, Shan Productions Company, Connelly Associates, Joseph Harris, Robert Tofel

UA: 26.9.1980 (USA), 10.10.1980 (Europa); dt. UA: 1985 (Video-Premiere)

DVD-Edition: Criterion Collection 2002.

D: Walter Matthau (Miles Kendig), Glenda Jackson (Isobel von Schmidt), Herbert Lom (Mikhail Yaskov), Sam Waterston (Joe Cutter), Ned Beatty (G.P. Myerson).

107min (9.594ft = 2.926m; BRD: 101min), Farbe (Movielabcolor)

Der Agent Miles Kendig (Walter Matthau) ist seit über zwanzig Jahren als Agent beim CIA tätig. Auf dem Münchner Oktoberfest sprengt er einen sowjetischen Spionagering. Sein Chef G.P. Myerson (Ned Beatty), ein intellektuell eher beschränkter, latent gewalttätiger Bürokrat, wirft ihm vor, er habe seinen alten KGB-Rivalen Yaskov (Herbert Lom) absichtlich entkommen lassen. Als Strafe dafür wird Kendig ins Archiv versetzt. Das allerdings kränkt ihn dermaßen, dass er auf Rache sinnt und nun beginnt, ein brisantes Buch über seine langen Jahre bei der CIA zu schreiben. Hierzu reist er zu Beginn des Films nach Salzburg, um dort seine ehemalige Geliebte Isobel von Schmidt (Glenda Jackson) als helfende Hand für dieses Projekt zu gewinnen. Als die ersten Manuskripte in Washington bei Myerson eintreffen, setzt dieser Kendigs Vertrauten Joe Cutter (Sam Waterston) auf den untergetauchten Agenten an, um ihn zum Schweigen zu bringen. Bei dem nun folgenden Katz-und-Maus-Spiel – einer Jagd rund um den Globus – ist Agent Kendig seinen Verfolgern immer um eine Nasenlänge voraus. Am Schluss schafft er es tatsächlich, nicht nur zu überleben, sondern auch seine Memoiren zu veröffentlichen.

Eine Agentenparodie, die auf den ersten Blick nichts mit Musik zu tun hat. Tatsächlich fiel die Entscheidung, vor allem Mozart-Stücke als Filmmusik zu verwenden, erst sehr spät in der Vorproduktion. Nach Aussage Ronald Neames äußerte der Agent Walter Matthaus den Wunsch, Mozart einzubeziehen, weil Matthau diese Musik sehr liebe. Ian Frazer, der Arrangeur der Musik, traf eine Auswahl von Szenen, die musikunterlegt sein sollten; aber erst in einem zweiten Schritt fiel die Entscheidung für „Mozart typing music“: Insbesondere das D-Dur Rondo KV 382 diente als musikalische Versinnbildlichung des Schreibmaschinenschreibens. Die rhythmischen Qualitäten des Anschlags der Schreibmaschine als musikalischen Impuls aufzunehmen, ihn als Filmmusik fortzusetzen, hat im übrigen längere Traditionen: So gehen die unregelmäßigen Anschläge in Costa-Gavras' Film *Z* (1969) in eine Siegesmusik über (komponiert von Mikis Theodorakis), die schließlich den Takt für das Schreibmaschinen Geräusch vorgibt. Erinnerung sei auch an das Stück *Typewriter*, das Leroy Anderson 1953 komponierte und einspielte; in dem Film *Who's Minding the Store?* (1963, Frank Tashlin) setzte Jerry Lewis das Stück pantomimisch um; und es wurde sogar in der Versteckte-Kamera-Show *Candid Camera* in den 1960ern verwendet, als eine Klasse von Sekretärin-

nen-Schülerinnen es bei Schreibübungen intonierte. Auch die Titelmelodie der Serie *Murder She Wrote* (1984-1996) ahmt das Schreibmaschinengeräusch musikalisch nach, was zudem in allen möglichen Variationen im Verlauf der Episoden auf verschiedene Modi des Schreibens verweist.

Allerdings beschränkt sich die Leistung der Mozartschen Musik in *Hopscotch* nicht auf die hier ange-deutete Nachahmung und Intensivierung von Geräuschen der erzählten Welt, sondern dient in viel tieferer Hinsicht zur Vertiefung der dramatischen Strukturen. Sie mildert Brüche, überdeckt Ausgelasenes. Und sie ist eine Art von Geheimsprache, die Kendig mit Isobel verbindet. Der erste gemeinsame Abend endet mit einem Gin-Rommé Spiel im Salon. Der Zuschauer weiß auf Grund der flapsigen Bemerkungen Kendigs und der entsprechenden Repliken seiner (Ex-)Freundin, dass sie höchstwahrscheinlich die Nacht zusammen verbringen werden. Nun hat für den Regisseur das Problem darin bestanden, dass die sich anbahnende Liebesszene allein schon auf Grund des Alters der Hauptdarsteller auf eine elegante Art und Weise aufgefangen werden sollte. Kendig legt eine Schallplatte auf und es erklingt, passend zum Dialog, der erste Satz aus Mozarts „Kleiner Nachtmusik“. Isobel: *You owe me...* Kendig (dirigiert ein imaginäres Orchester): *shhhhh...* (beginnt falsch zu pfeifen). Isobel: *You still owe me 135 Dollars and 62 Cent.* Kendig (dreht sich vom Plattenspieler weg, steckt die Brille ein): *Wanna take it out in trade?* Isobel: *What'd you have, that is worth that much?* Kendig: *Like antiques?* Isobel (steht auf, geht auf ihn zu und legt ihm schmunzelnd den Arm auf die Schulter): *Come to bed...* Kendig: *I thought, you'd never asked!* In der Konfrontation des anzüglichen Dialogs, der Eindeutigkeit der Situation und der so wenig passenden und doch so intimen Musik entsteht für den Zuschauer ein ironischer mentaler „Aha-Effekt“, der ihm eine schwer zu imaginierende, womöglich peinliche Liebesszene zwischen dem damals 60jährigen Matthau und der 48jährigen Jackson ersetzt.

Immer wieder nimmt der dramaturgische Verlauf Formimpulse aus der Mozartschen Musik auf, spielt mit doppeltem Boden. Hier bringt es auch Sinn, dass Kendig lauthals Rossinis *Barbier von Sevilla* anstimmt, als er die Schweizerische Grenze übertritt, wohl wissend, dass er damit auffällig wird und Myerson damit die Spur finden kann. Und er liefert eine weitere Anekdote über einen Subtext des Films, in

dem es um das Thema der Nationalität geht (passend zum Blockdenken des Spionage-Sujets): Ein Amerikaner belehrt einen österreichischen Zöllner dahingehend, dass die Arie, die er singt, „the other Figaro“ (eben der *Barbier* des Italieners Rossini und nicht der *Figaro* des Österreicherers Mozart) sei. Der Verweis ist für das Verständnis des Neameschen Komödienspiels insofern wichtig, weil die Figuren-Charakteristik seines Helden sich an die komische Oper anlehnt, durch die musikalischen Verweise deutlich machend, dass der Held in *Hopscotch* kein melancholischer oder tragischer Spionage-Mann ist (wie seine zeitgenössischen Film-Kollegen), sondern ein listiger Schelm, ein schlitzohriger Intellektueller – eben ein *picaro* im besten Sinne des Wortes: Den Helden der italienischen Oper verwandt, halsbrecherisch und anscheinend ohne über die Konsequenzen seines Handelns nachdenkend, inszeniert er leichtsinnig und gutgelaunt seine Streiche, stellt Fallen, führt an der Nase herum. Er ist die Verkörperung eines allgemeinen libidinösen *élan vital*, den weder Alter noch Verfolgung brechen können.

(Holger Wetzel / Caroline Amann)

#### Rezensionen:

*Sight and Sound* 1,3, July 1991, p. 60. - Gavin Millar: Review. In: *Listener* 105,2694, 8.1.1981, p. 61. - *Screen International*, 273, 3.1.1981, p. 14. - *Monthly Film Bulletin* 47,563, Dec. 1980, p. 236. - *Films in Review* 31,9, Nov. 1980, p. 567. - *Motion Picture Product Digest* 8,5, 6.8.1980, pp. 17, 20. - *Hollywood Reporter* 262,37, 24.7.1980, pp. 3, 20. - *Variety*, 23.7.1980, pp. 20, 22. - *Screen International*, 222, 5.1.1980, p. 14. Location report. - *Films Illustrated* 9,101, Jan. 1980, pp. 194-195. - *Screen International*, 212, 20.10.1979, p. 137. Drehbericht. - *Hollywood Reporter* 261,17, 15.4.1980, p. 12. Location Report.

#### Über Ronald Neame:

Birchard, Robert S.: A Man of Many Hats. In: *American Cinematographer* 85,9, Sept. 2004, pp. 70-72, 74-77. Interview. - Dixon, Wheeler Winston: ‚The Golden Years‘. An Interview with Ronald Neame. In: *Post Script* 23,2, Jan. 2004, pp. 3-18. - Neame, Ronald: *Straight from the Horse's Mouth. Ronald Neame, an autobiography*. Lanham, Md. [...]: Scarecrow Press 2003, XVI, 296 S. (Filmmakers. 98.). - *Films and Filming*, 391, April 1987, pp. 24-27. Interview.

## MUSIC AND LYRICS MITTEN INS HERZ – EIN SONG FÜR DICH USA 2007

R/B: Marc Lawrence.

K: Xavier Pérez Grobet.

M: Adam Schlesinger.

S: Susan E. Morse.

V: Warner.

UA: 9.2.2007 (Großbritannien), (BRD:) 8.3.2007.

D: Hugh Grant (Alex Fletcher), Drew Barrymore (Sophie Fischer), Haley Bennett (Cora Corman), Kirsten Johnston (Rhonda), Brad Garrett (Chris Reilly), Campbell Scott (Sloan Cates).

104min, Farbe, FSK: ohne Altersbeschränkung.

Die Musikindustrie hat mit den Jahren ihre Methoden, Musikstile und Bands maßgeschneidert in den Markt hinein zu produzieren, ja sogar Märkte künstlich zu produzieren, immer weiter verfeinert. Ebenso hat die Kritik an diesen Verfahren, Musikstile wie Moden in schnellem Wechsel aufeinander folgen zu lassen und dadurch Konsumbedürfnisse von Fans immer neu anzufachen, diese als „synthetisch“ verdammt – als stehe alledem ein „natürliches“ Prinzip gegenüber, nach dem sich neue Musikstile organisch aus den historischen und individuellen Erfahrungen von Musikern entwickelten. Es sind Gruppen wie *Milli Vanilli* [1], die in den 1980ern das im Grunde synthetisierende Stil-Nebeneinander von Musik, Tanz, Kleidung, Körperlichkeit ausgearbeitet haben. Auch die meisten Boygroups (wie die Formationen *Backstreet Boys* und *New Kids on the Block*) wurden unter gezielt kommerziellen Gesichtspunkten von Plattenfirmen oder Produzenten im Rahmen eines Casting zusammengestellt; jedes einzelne Boygroup-Mitglied musste nicht nur singen und tanzen können, sondern repräsentierte zudem sowohl optisch wie hinsichtlich Charakter und Image einen bestimmten Männertyp [2]. Auch das Pop-Duo *Wham!*, das von 1982 bis 1986 bestand und zu dem George Michael und Andrew Ridgeley gehörten, ist ein solch synthetisches Gebilde, das seinerzeit hohe Popularität genoss und das in MUSIC AND LYRICS erkennbar die Vorlage für die Musikgruppe „Pop!“ bildet, der der Held der Geschichte einst zugehörte.

MUSIC AND LYRICS spielt in der Welt der synthetischen Popkultur, und der Film ist eine Satire. Gerade darum aber wird der Widerspruch, der der Kritik der rundherum inszenierten und künstlich hergestellten Popkultur zugrundeliegt, so deutlich ausgestellt: Da

ist auf der einen Seite ein als „natürlich“ apostrophiertes Ausdrucksvermögen junger Musiker, die ihre inneren Stimmungen, ihre Obsessionen und Anrührungen zu authentisch-musikalischem Ausdruck bringen können; ihnen steht eine berechnende, zutiefst zynische, ausbeuterisch bestimmte Musik-Industrie entgegen, die eine kalkulierte, nicht auf Erfahrungen basierte oder durch diese angeregte Kunstmusik mit gewaltigem Werbeaufwand in den Markt zu drücken sucht. Das ist zugleich ein Konflikt zwischen den Musikern, die keinerlei Marktmacht (und meistens auch kein Geld) haben, und der Musikindustrie, die über alle technischen Produktionsmittel, gewaltige Werbeetats und die Logistik für die Durchführung von Konzerten und Tourneen verfügt. David gegen Goliath, Künstler gegen Kulturindustrie, authentischer Ausdruck gegen synthetisch-verlogene Produkte. Dieser Widerspruch bringt eine dramatische Spannung in den konstitutionellen Bedingungen der erzählten Welt zustande, die weit über persönliche Interessen hinausgeht, ja sogar als Fundamentalkritik an der Musikindustrie gelesen werden kann.

MUSIC AND LYRICS spielt den Konflikt durch, personalisiert ihn und nutzt ihn als Grundlage einer romantischen Komödie. Die Story in aller Kürze: Alex Fletcher (gespielt von Hugh Grant) war in den 1980er Jahren war mit seiner Musikgruppe „Pop!“ weltberühmt. Nach der Auflösung der Gruppe versuchte Alex sich mit einer Solo-Gesangskarriere, die jedoch scheiterte. Er hält sich mit kleineren Auftritten mit den alten Songs in Vergnügungsparks, bei Ehemaligentreffen oder in Gameshows über Wasser. Als das Teenie-Idol Cora Corman (gespielt von Haley Bennett) ihn bittet, einen Song mit dem Titel „Way back into love“ für sie zu schreiben, hofft Alex auf ein Comeback. Alex versteht sich lediglich auf das Komponieren, ist auf einen Texter angewiesen. Eine zufällige und glückliche Wendung öffnet die Liebesgeschichte, das eigentliche Zentrum der Erzählung: Die Gärtnerin Sophie Fischer (Drew Barrymore) suimmt beim Blumengießen selbstgedichtete Zeilen vor sich hin – doch als Alex sie bitte, mit ihm an dem Song für Cora Corman zu arbeiten, ist sie von dieser Idee wenig begeistert, lässt sich aber schließlich doch überreden. Bei der Arbeit lernen sie sich näher kennen, verlieben sich ineinander; als wolle sie die zunehmende Nähe der Figuren signalisieren, wird die Kameradistanz zu den beiden Akteuren immer kürzer. Als Cora am Ende dieser Phase von dem Lied begeistert ist, feiern Alex und Sophie ihren Er-

folg, verbringen die Nacht zusammen. Die Proben sind aber enttäuschend. Cora hat das ehemals melodische Liebeslied – zu ihrem eigenen Image passend – mit indisch-spirituellen Klängen und derben Rhythmen unterlegen lassen. Die beiden Liebenden geraten in Streit, entzweien sich gar – Sophie äußert heftiges Missfallen, Alex hingegen bangt um sein Comeback und bestärkt Cora darum in ihrem Vorhaben. Am Tag der Uraufführung des Liedes lässt sich Sophie doch noch überreden, das Konzert zu besuchen. Alex, der weiß, dass Sophie anwesend ist, singt ein für sie komponiertes Lied, in dem er beschreibt, wie sie ihn von der Vergangenheit befreit hat, und bittet sie, ihn jetzt nicht aufzugeben. Als schließlich Alex und Cora „Way Back into Love“ in der ursprünglichen Lovesong-Version singen, steht der Versöhnung der Liebenden nichts mehr im Wege.

Romantische Komödie – der Film enthält vieles, was rührt und für die Figuren einnimmt. Zwei Verlierer-Typen, von ihrer Vergangenheit gefangen und blockiert. Da ist Alex, ein in die Jahre gekommener Sänger, der in den alten Zeiten hängen geblieben ist. Bei seinen Auftritten singt er ausschließlich die alten Lieder; selbst die Tanzschritte von damals behält er bei, zeigt er den „Pop!“-Hüftschwung, der von einem Mann seines Alters getanzt ausgesprochen albern wirkt (und der dem Tänzer zudem erhebliche Schmerzen verursacht). Und da ist Sophie, ohne Ausbildung, mit manchen Problemen einer rationalen Alltagsorientierung. Sie ist nur zufällig an den Job als „Pflanzenpflegerin“ gekommen, gießt sogar die Plastikpalme mit Wasser. Sie hatte ein Verhältnis mit einem ihrer Professoren, das jäh endete, als er einen Roman über sie schrieb, in dem er sie bloßstellte. Als sie zufällig mit ihrem ehemaligen Liebhaber zusammentrifft, ist sie unfähig, mit ihm zu sprechen; Alex stellt ihn an ihrer Stelle zur Rede. Die beiden helfen sich gegenseitig. Alex hilft Sophie über die vergangene Liebschaft hinweg, assistiert ihr sogar dabei, eine tiefe Schreibblockade aufzuheben. Dafür kann sich Alex endlich mit Sophies Hilfe – die ihn anfangs nicht erkennt und sich über das vergangene Outfit der Gruppe Pop! lustig macht – aus seiner Vergangenheit lösen und die Rolle als ein sich selbst zitierender ehemaliger Pop-Star aufgeben.

Auch die Handlungsführung unterstreicht die romantischen Einfärbungen der Geschichte. Das Paar findet sich, die Beteiligten kommen einander näher, die Beziehung kulminiert in sexueller Annäherung.

Dann kommt es zum Bruch, weil der eine glaubt, der andere habe ihn hintergangen. Es bedarf der Helferfigur, um diesen Gang der Geschehnisse überhaupt beginnen zu lassen. Alex hat der Pflanzenpflegerin angeboten, für ihn Texte zu schreiben – sie flüchtet, lehnt ab. Es ist die Schwester Sophies, ein Fan Alex', die sie dazu überredet, zu einem Konzert Alex' mitzukommen; dort versucht sie, ein Photo von sich und Alex zu ergattern, doch Alex ist nur um Sophie bemüht, die spontan wieder einige Zeilen dichtet; erst als Alex ihr am nächsten Tag eine Vertonung der wenigen Reime vorsingt, ist der Damm gebrochen, Sophie wird für Alex schreiben. Und am Ende, als der Bruch schon beschlossen scheint, ist es die Selbstironie des Liedes, das Alex für Sophie singt, das sie zur Rückkehr bewegt – ein öffentliches Liebesbekenntnis und eine öffentliche Verabschiedung von der Pop!-Imago, der Alex immer noch verpflichtet war, zugleich. Happy-End mit Verzögerung also (also intensiviert).

Der Film ist aber auch eine Satire auf die Musikindustrie resp. auf die extremen Inszenierungen, die das Besondere jeweiliger Gruppen unterstreichen sollen. Der Film ruft den Habitus mancher Gruppen (wie der 1980er Wham, A-ha und Spandau Ballet) in einem stilechten Videoclip wieder auf, der eigens für den Film mit Hugh Grant inszeniert wurde. In dem Video zu "Pop Goes My Heart" agiert der Nichttänzer Grant angestrengt zappelnd vor einem Schachbrettmuster; die Musik ist banal und durchsichtig, ebenso schlecht gesungen wie getanzt; dazu pulst an der Brust einer an eine laszive Puppe erinnernden, blondtouperten Krankenschwester im Kittel-Mini ein großes Plastikherz. Eine ganze Reihe von Details stellen Bezüge zur Popkultur her. Die Figur der Cora etwa ist deutlich an Image, Verhalten und Inszenierung von Popsternen wie Shakira, Christina Aguilera und Britney Spears orientiert. Oder die Beziehung von Alex und Sophie ist Komponisten-Texter-Duos wie George und Ira Gershwin oder Elton John und Bernie Taupin abgeläuscht.

So artifiziell die meisten Akteure sind und handeln, so sehr dient die Figur der Sophie als „Erdung“ des ganzen Ensembles. Sie ist diejenige, die zwar ein wenig desorganisiert ist, die aber eine ebenso naive wie natürliche Realitätsbindung hat. Der Film greift immer wieder auf ihre Figur zurück, um die eigene Position zu klären, etwa wenn die Show Coras, die an MTV-Inszenierungen erinnert, mit mehreren *reaction shots* auf Sophies entsetztes Gesicht auf große

Distanz gebracht wird. Die Figur der Sophie macht immer wieder die Künstlichkeit und Kitschhaftigkeit der Pop-Inszenierung der 1980er und 1990er spürbar – sie hat keine Erfolgsinteressen, darum kann sie als Stellvertreterin des „fremden Blicks“ auftreten. Weil sie nicht verstrickt ist, kann sie das Ausmaß der Entfremdung, das die Stilistik der Pop-Welt anzeigt, ausloten und im Film in ihren eigenen Reaktionen indizieren.

Paradoxerweise wurde der Widerspruch zwischen der Künstlichkeit der Pop-Inszenierung und der Authentie natürlichen musikalischen Ausdrucks, der eingangs skizziert wurde und der eine Tiefenstruktur von MUSIC AND LYRICS ausmacht, durch den Film selbst wiederholt – der Soundtrack des Films wurde in den USA zu einem Nummer-eins-Hit.

(Caroline Amann)

#### **Anmerkungen:**

[1] Milli Vanilli war ein von Frank Farian produziertes Discopop-Duo, bestehend aus Fab Morvan und Rob Pilatus, die die Aufgabe hatten, die von anderen Musikern im Studio eingespielten Songs bei Auftritten und in Videos tänzerisch zu begleiten. Als Farian die rein performative Karaoke-Rolle des Duos öffentlich bekannt machte, entfachte die Nachricht einen regelrechten Skandal.

[2] Vgl. den kurzen Überblick in dem Artikel „Boygroup“, in: *Wikipedia*, 8.9.2008, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Boygroup>.

#### **Kritiken**

Berliner Morgenpost, 8.3.2007 (Josef Engels). - Berliner Zeitung, 28.2.2007 (Mathias Raabe). - Berliner Zeitung, 8.3.2007 (Daniela Zinser). - Deutschlandradio.De, 5.3.2007 (Jörg Tazsman; nur online). - Frankfurter Rundschau, 8.3.2007 (Daniel Kothenschulte). - Hamburger Morgenpost, 8.3.2007 (Marco Schmidt). - Hamburger Morgenpost, 8.3.2007, p. 5 (Georg von Grote im Gespräch mit Hugh Grant). - Kölner Stadtanzeiger, 8.3.2007 (Milan Pavlovic). - Kölner Stadtanzeiger, 8.3.2007 (Uwe Mies im Gespräch mit Hugh Grant). - Neue Zürcher Zeitung, 9.3.2007 (Susanne Ostwald). - Der Standard, 7.3.2007 (Isabelle Reicher). - Stern, 8.3.2007 (Birgit Roschy). - Stuttgarter Nachrichten, 8.3.2007 (Bernd Haasis). - Stuttgarter Zeitung, 8.3.2007 (Ulrich Kriest). - Der Tagesspiegel, 28.2.2007 (Andreas Conrad). - Der Tagesspiegel, 8.3.2007 (Sarah Hoffmann). - Der Tagesspiegel, 8.3.2007 (Martin Schwickert im Gespräch mit Hugh Grant). - TAZ, 10.3.2007 (Dietmar Kammerer).  
Überblick über die US-Kritiken: URL: <http://www.metacritic.com/film/titles/musicandlyrics>. - URL: [http://uk.rotentomatoes.com/m/music\\_and\\_lyrics/](http://uk.rotentomatoes.com/m/music_and_lyrics/).  
Svenska Dagbladet, 16.3.2007 (Jeanette Gentele). - The Washington Post 130,71, 14.2.2007, pp. C1, C4. - The Independent Arts & Books Review, 9.2.2007, pp. 6-7 (Anthony Quinn). - Passe-Partout 13, 28.3.2007, p. 40. - Kessipas 7, 30.3.2007, p. 26.

**Soundtrack**

Music and Lyrics. - Atlantic (Warner) 2007. ASIN:  
B000MV8U1S.