

**„Contains strong violence and sex“**

**Ken Russells Gustav Mahler-Film (UK 1974)**

Jens Malte Fischer (München)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Empfohlene Zitierweise:

Fischer, Jens Malte: „Contains strong violence and sex“. Ken Russells Gustav Mahler-Film (UK 1974). In: Balme, Christopher; Liptay, Fabienne; Drewes, Miriam (Hrsg.): *Die Passion des Künstlers. Kreativität und Krise im Film*, München (Edition Text + Kritik) 2011, S. 160 – 176.

Copyright © by edition text+kritik. All rights reserved.