



- 9 Kadja Grönke, Michael Zywiets  
Vorwort
- 15 Eva Rieger  
Homosexualitäten im Spiegel der  
Musikwissenschaft
- 27 Martina Bick  
Homosexualitäten in der Musik-  
lexikographie und Musikbiographik
- 41 Kevin Clarke  
Homosexualität als Thema in der  
Operettenforschung
- 51 Hans-Joachim Hinrichsen  
(Homo-)Erotik in der Musik  
Franz Schuberts?
- 81 Kadja Grönke  
Auf der Suche nach der zerbrechlichen  
Schönheit des Körpers
- 101 Michael Zywiets  
Frömmigkeit und Sodomie:  
Nicolas Gombert
- 121 Jürgen Schaarwächter  
Unauffällig: Robert Oboussier
- 153 Anna Ricke  
Zwischen »geistig höchststehender  
Lesbierin« und »verelendeter Geschwitz«:  
Smaragda Eger-Berg
- 165 Angelika Silberbauer  
»Ich nippe an Dir, wenn ich mich schwach  
fühle«: Ethel Smyth
- 175 Cornelia Bartsch  
»Nach Freundschaft so ein maßloses  
Verlangen«: Ethel Smyth
- 191 Michael Kerstan  
Homosexuelle Spuren im Œuvre Hans  
Werner Henzes
- 209 Antje Tumat  
Biographie und Werk: Henzes *Bassariden*

Kadja Grönke und Michael Zywiets (Hg.)

# Musik und Homosexualitäten. Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018

Der Band »Musik und Homosexualitäten« vereint die Ergebnisse zweier Bremer Tagungen zu »Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Homosexualitätenforschung« (2017) und »Homosexualitäten und Manierismen« (2018).

Für die Schriftfassung wurden die Beiträge drei Themenbereichen zugeordnet: »Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung« zielt auf Methodenfragen und Fachgeschichte. Der Abschnitt »Fallbeispiele« widmet sich Musik-Akteurinnen und Akteuren vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart und nutzt dabei ganz unterschiedliche Forschungsansätze und Methoden. Das abschließende Kapitel, »Manierismen«, verbindet Homosexualitätenforschung mit Manierismus-Konzepten unterschiedlicher geistes- und kulturgeschichtlicher Disziplinen.

Trotz der Mannigfaltigkeit der Untersuchungsansätze ergeben sich zwischen den 25 Beiträgen aufschlussreiche Querbeziehungen und Denkanstöße, die auch über die Fachgrenzen hinaus zu weiterem respektvollem und kreativem Gedankenaustausch motivieren können.

## Inhaltsverzeichnis

- 9 Kadja Grönke, Michael Zywietz  
Vorwort

### I: Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung

- 15 Eva Rieger  
Homosexualitäten im Spiegel der Musikwissenschaft
- 27 Martina Bick  
Homosexualitäten in der Musiklexikographie und Musikbiographik
- 41 Kevin Clarke  
Homosexualität als Thema in der Operettenforschung
- 51 Hans-Joachim Hinrichsen  
(Homo-)Erotik in der Musik Franz Schuberts?  
Anmerkungen zu einem lehrreichen wissenschaftsgeschichtlichen  
Fallbeispiel
- 81 Kadja Grönke  
Auf der Suche nach der zerbrechlichen Schönheit des Körpers.  
Hans Werner Henze und Aribert Reimann, wie Roland Barthes  
sie gehört haben könnte

### II: Fallbeispiele

- 101 Michael Zywietz  
Frömmigkeit und Sodomie.  
Der Fall Nicolas Gombert, Kapellmeister am Hofe Karls V.
- 121 Jürgen Schaarwächter  
Unauffällig.  
Annäherungen an Leben und Schaffen von Robert Oboussier (1900–1957)
- 153 Anna Ricke  
Zwischen »geistig höchststehender Lesbierin« und »verelendeter Geschwitz«.  
Zur Wahrnehmung der homosexuellen Musikerin Smaragda Eger-Berg
- 165 Angelika Silberbauer  
»Ich nippe an Dir, wenn ich mich schwach fühle«.  
Strategische Entsexualisierung homoerotischer Narrative um Ethel Smyth  
(1858–1944)



Musik und Homosexualitäten. Tagungsbericht Musikwissenschaftliche  
Homosexualitätenforschung, Bremen 2017 und 2018  
Kadja Grönke und Michael Zywietz (Hg.)

Lektorat: Kadja Grönke  
Korrektur: Eileen Jahn, Textem  
Konzept und Gestaltung: Eileen Jahn, Sarah Käsmayr  
Bildbearbeitung: Carolin Nowicki  
Druck: PögeDruck, Leipzig  
Umschlagabbildung: Filmstill aus *Anders als die Andern* (D 1919, Regie: Richard  
Oswald): Links Conrad Veidt als Geigenvirtuosen Paul Körner, rechts Fritz Schulz  
als dessen Schüler Kurt Sievers.

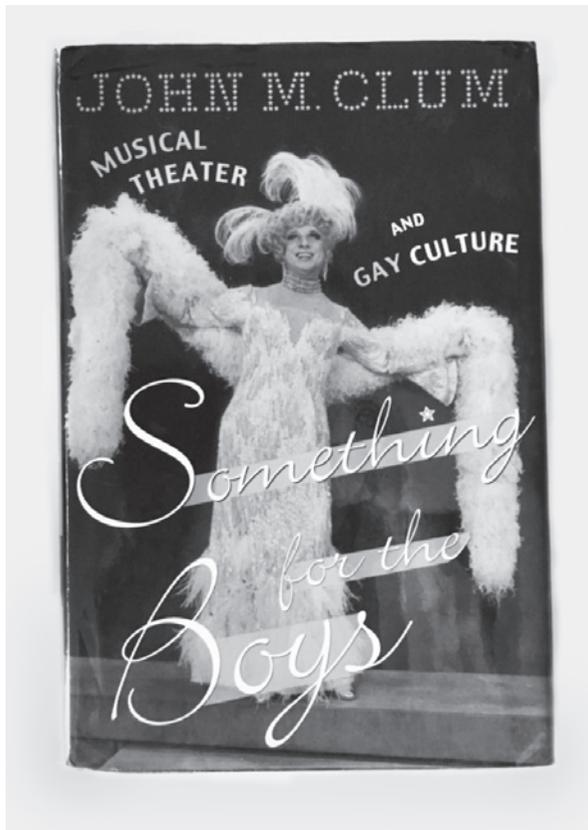
© 2021 bei den Autorinnen und Autoren und Textem-Verlag, Hamburg  
ISBN 978-3-86485-259-6  
www.textem-verlag.de

Mit freundlicher Unterstützung der Hochschule für Künste Bremen  
und der Mariann-Steegman-Foundation.

- 175 Cornelia Bartsch  
»Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen«.  
Anmerkungen zu Ethel Smyths Opern *Fantasio* und *The Boatswain's Mate*
- 191 Michael Kerstan  
Homosexuelle Spuren im Œuvre Hans Werner Henzes
- 209 Antje Tumat  
Biographie und Werk: Henzes *Bassariden*
- 223 Klaus Oehl  
»Die Geige pfeift ihm ein Liedchen nach«.  
Hans Werner Henzes Klarinettenkonzert *Le Miracle de la Rose* nach  
Jean Genet als homosexuelles Schlüsselwerk
- 241 Markus Schneider  
»I have this pain«.  
Beschädigte Identität in Leonard Bernsteins Oper *A Quiet Place* (1983/84)
- 259 Jürgen Schaarwächter  
Selbstinszenierung und exotistische Prototypen bei Kaikhosru Sorabji  
(1892–1988)
- 271 Juana Zimmermann  
»To Peter«.  
Über das Künstlerpaar Benjamin Britten und Peter Pears
- 281 Wolfram Boder  
Manifest einer homoerotischen Beziehung?  
Die Erste Sinfonie des Spohr-Schülers Hugo Staehle und ihr mögliches  
Programm von Jakob Hoffmeister
- 303 Katharina Hottmann  
»The delusive vision of paradise«.  
Zu Sinfonischen Dichtungen von Clement Harris und Siegfried Wagner
- 325 Bernd Feuchtner  
War Adorno homophob?  
Die Fehde mit Golo Mann und ihr Nachhall
- 399 Kadja Grönke  
Schwule Manieren in Ken Russells Film *The Music Lovers* (GB 1970)
- 415 Dieter Ingenschay  
Manierismus und (Neo-)Barock in den lateinamerikanischen  
Schwulenliteraturen
- 433 Axel Dunker  
»Mit 3.000 Fiorituren & Pralltrillern« oder »Schwul wie Winnetou«.  
Manieristische Schreibweisen und Homosexualität in den Erzählungen  
Arno Schmidts
- 443 Gregor Schuhen  
Manierismen, Manieren und Marginalisierung.  
Der Dandy zwischen Hegemonieanspruch und Homosexualitätsverdacht

### III: Manierismen

- 359 Ulrich Wilker  
Heterosexualität als »comédie musicale«.  
Zu Ravels *L'heure espagnole* (1911)
- 381 Kevin Clarke  
»Musst du aus allem immer so eine große Produktionsnummer machen?«  
Manierismus, Musicals als Maske und Homosexualität



1 George Hearn als Zaza im Broadway-Musical *La Cage aux Folles* auf dem Cover des Buchs von John M. Clum (wie Anm. 16).

»There's no people like show people.  
They smile when they are low.  
Yesterday they told you, you would not go far.  
That night you open and there you are.  
Next day on your dressing room they've hung a star.  
Let's go on with the show!«<sup>53</sup>

53 Irwing Berlin: *Annie Get Your Gun* (1946).

Kadja Grönke

## Schwule Manieren in Ken Russells Film *The Music Lovers* (GB 1970)

Der Film *The Music Lovers* von Ken Russell gehört zu den frühesten und provokantesten Versuchen, die Homosexualität des russischen Komponisten Peter Iljitsch Tschaikowsky<sup>1</sup> öffentlichkeitswirksam darzustellen. Er basiert auf der romanhaft angereicherten Briefbiographie *Beloved Friend – The Story of Tchaikowsky [sic] and Nadejda von Meck*<sup>2</sup>, die Catherine Drinker Bowen und Barbara von Meck<sup>3</sup> 1937 herausgegeben haben, wählt aus diesem (per se bereits selektiven) Lebensbild einzelne Handlungselemente aus und verknüpft sie mit grellen Bildern, die das allgemeine (Halb-)Wissen der späten 1960er Jahre zum Thema Homosexualität in Szene setzen. Zugleich konstruiert der Regisseur ein beziehungsreiches Geflecht textlicher, szenischer, bildlicher und gestischer (Leit-)Motive, die ihre eigene Binnendynamik besitzen. Diese Kombination macht den Film zu einem nicht nur in schwulen Kreisen lebhaft diskutierten Zeugnis der Tschaikowsky-Rezeption, vor allem aber zu einem cineastischen Kunstwerk ganz eigener Art. Beide Aspekte böten sich für eine Untersuchung zum Thema »Manierismus« und »Manierismen« durchaus an. Dennoch wird die nachfolgende Untersuchung weder eine Deutung aus dem Blickwinkel der aktuellen Tschaikowsky-Forschung noch eine Analyse aus filmkünstlerischer Perspektive vorlegen, sondern in Russells Artefakt ausschließlich nach »schwulen Manieren« suchen. Anhand von zwei ausgewählten Szenen geht es um die Frage, wie sich dieses Phänomen in der Handlung und der Figurengestaltung des Films äußert und wie es interpretiert werden kann.

»This sort of thing«

Der Film *The Music Lovers* wird im Vorspann als *Ken Russell's Film on Tchaikowsky and* [neues Filmbild:] *The Musik Lovers*, im deutschen Verleih als *Tschaikowsky –*

1 Im Folgenden wird die deutsche Duden-Schreibweise »Tschaikowsky« verwendet, wenn der historische Komponist gemeint ist, die im Film genutzte englische Schreibweise »Tchaikowsky« dagegen, wenn es um Russells Filmfigur geht. Gleiches gilt für »Modest« (die historische Person) und »Modeste« (die Filmfigur) und die weiteren Namen.

2 Catherine Drinker Bowen und Barbara von Meck: *Beloved Friend – The Story of Tchaikowsky and Nadejda von Meck*, London 1937; Deutsch

von Wolfgang E. Groeger als: *Geliebte Freundin. Tschaikowskys Leben und sein Briefwechsel mit Nadeschda von Meck*, Leipzig 1938.

3 Schwiegerenkelnin von Tschaikowskys Mäzenin Nadezhda von Meck.

*Genie und Wahnsinn*<sup>4</sup> und in der französischen Synchronfassung als *La Symphonie Pathétique*<sup>5</sup> bezeichnet. Als Arbeitstitel war ursprünglich *The Lonely Heart*<sup>6</sup> vorgesehen.<sup>7</sup> Die unterschiedlichen Titel des Films eröffnen mit ihren divergierenden Akzentsetzungen ein virulentes Problemfeld, das durch die Besonderheiten der literarischen Vorlage von Catherine Drinker Bowen und Barbara von Meck und durch Russells offenkundigen Verzicht auf weitere biographische Informationsquellen noch verschärft wird. Am ehrlichsten ist letztlich der englische Vorspann mit seiner apodiktischen Zuweisung an den Regisseur: Nur unter der Prämisse eines Autoren- und Kunstfilms können die Themenfelder ›Tschaikowsky‹, ›Genie‹, ›Wahnsinn‹, ›Einsamkeit‹, ›Liebe zur Musik‹ und (vermeintlich) ›letztes Werk‹ mit Russells bildmächtiger Deutung von ›Homosexualität‹ und ›schwulen Manieren‹, ›Manierismen‹ und ›Manierismus‹ einigermaßen reibungsfrei zusammengedacht werden. Und auch nur unter dieser Prämisse kann die Vermischung von historischen Personen und fiktiven Charakteren – die durch Namensähnlichkeiten mit realen Gestalten den Anschein von Realität suggerieren – nicht zum biographischen Ärgernis werden: Da Russell auch einige historischen Personen namentlich leicht entstellt, wird deutlich, dass der Filmemacher keine Tschaikowsky-Biographie, sondern seine ganz persönliche, filmkünstlerisch geprägte Sicht auf Tschaikowsky auf die Leinwand bringt.

In einem bunten Einleitungstableau zeigt Ken Russell unter anderem, wie Tschaikowsky (gespielt von Richard Chamberlain) und sein Freund Graf Anton Chilovsky<sup>8</sup> (Christopher Gable) in der Masleniza, einem dem Karneval verwandten russischen Volksfest zum Ende des Winters, unbeschwert über die Stränge schlagen und schließlich in ihren schweren Wintermänteln volltrunken gemeinsam in Chilovskys Bett fallen. Was anschließend passiert, bleibt der Fantasie des Zuschauers überlassen (eine Dezenz, die in einem Film von Ken Russell durchaus erwähnenswert ist). In der darauffolgenden zweiten Filmsequenz führt der Regisseur Tschaikowskys jüngeren Bruder Modeste (Kenneth Colley), seine Schwester Sasha (Sabina Maydelle) mit Mann und (einer) Tochter sowie Modestes Schüler Koyala<sup>9</sup> (Xavier Russell) ein. Offenbar hat Tschaikowsky über seinen Vergnügungen ein Treffen mit seiner Schwester versäumt, und Modeste eilt in die Wohnung Chilovskys, um den Bruder an seine familiären Pflichten zu erinnern. Dabei treffen die zentralen männlichen Charaktere des Films aufeinander: Tschaikowskys schwuler<sup>10</sup> Bruder Modeste, Tschaikowskys ebenfalls schwuler Lover Chilovsky und der Film-Tschaikowsky selbst, der dem Filmpublikum als gutverdienender Konservatoriumsprofessor, als Bruder und als ›gay boy‹ nahegebracht wird. Diese drei homosexuellen Männer gehen mit ihrer Veranlagung offenkundig sehr unterschiedlich um. Chilovsky wird durch seine Kleidung, seine luxuriöse Wohnungseinrichtung, sein tückiges Gebaren und den stets mokanten Tonfall als hedonistischer Augenblicksmensch gekennzeichnet, der seine Sinnlichkeit uneingeschränkt auslebt. Modeste

dagegen ist der selbstbeherrschte, nach außen fast gefühllos wirkende Typ. Seine durchaus distanzierte Sicht auf die Verwandtschaft (er sagt: »our [!] dear sister and husband and tribe are waiting at the door«) rückt ihn näher zu Tschaikowsky als zu seinen anderen Familienmitgliedern. Aber bei aller Sympathie, die er für seinen Bruder hegt, plädiert er doch für Rücksichtnahme auf soziale Konventionen.

Zwischen diesen beiden Polen eröffnet sich für den Film-Tschaikowsky ein Spannungsfeld, das sowohl sachbezogen als auch personengebunden ist: Chilovsky steht für das Ausleben der eigenen Sinnlichkeit. Modeste dagegen appelliert an Tschaikowskys Wunsch nach Ruhm und Anerkennung, wenn er mahnt: »It isn't Sasha you need be afraid of. [...] Peter, you're getting too careless. If this sort of thing gets around, you'll be ... You'll lose every chance you ever had. You'd be forced to leave the Conservatoire. Your music would never be played. You'd be stigmatised for life.«<sup>11</sup>

Dass »this sort of thing«<sup>12</sup> Tschaikowskys Gegenwart als finanziell und sozial abgesicherten Musikprofessor ebenso wie seine Zukunft als Künstler zerstören kann, bleibt für Ken Russell unhinterfragt die Erklärung für das Handeln seines schwulen Helden. Denn nur in der engsten Familie, die ihn als Menschen akzeptiert und als Künstler bewundert, schließen seine beiden Lebenswünsche einander nicht aus. Die doppelte Sehnsucht nach einem konfliktfreien Zuhause (das in Bezug auf seine Schwester im Film auch eine fast inzestuöse Nähe zulässt) und der öffentlichen Anerkennung seiner Musik bringt Russells Komponisten dazu, sich

- 4 Ein Anklang an eine im ausgehenden 19. Jahrhundert vieldiskutierte These, die 1872 von Cesare Lombroso (*Genio e follia, in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia*, Deutsch von A. Courth als: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, Leipzig 1887) und 1891 von Oskar Panizza (*Genie und Wahnsinn. Vortrag, gehalten in der ›Gesellschaft für modernes Leben‹* [München], *Centralsäle, am 20. März 1891* [Münchener Flug-schriften, 1. Serie, Nr. 5 und 6], München 1891) wirkungsmächtig formuliert wurde.
- 5 Ein Anklang an den Untertitel von Tschaikowskys Sechster Sinfonie.
- 6 Ein Anklang an Tschaikowskys Romanze op. 6 Nr. 6 (1869, *Нет, только тот, кто знал* von Lew Mej nach Goethes *Lied der Mignon* »Nur, wer die Sehnsucht kennt«), die im Englischen auf den Text »None but the Lonely Heart« gesungen wird.
- 7 Der Film gehört zu »the director's biographical films about classical composers« ([https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Music\\_Lovers](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Music_Lovers)) und wird auf der *Internet Movie Database* IMDb als »biography, comedy, drama« (<https://www.imdb.com/title/tt0066109/>) und im *Lexikon*

- des internationalen Films* als »Biopic« und »Literaturverfilmung« (<https://www.filmdienst.de/film/details/37823/tschaikowsky-genie-und-wahnsinn>, alle Links: 25. September 2018) verschlagwortet.
- 8 In Tschaikowskys Biographie gibt es zwei Brüder ähnlichen Namens, die Grafen Konstantin und Vladimir Schilowsky, aber keinen Grafen Anton Schilowsky oder Schilowsky.
- 9 Historisch eigentlich: Kolja, also Nikolai Konradi.
- 10 Die biographisch belegte Homosexualität von Tschaikowskys jüngstem Bruder wird im Film nur über Bilder, Blicke und Konstellationen angedeutet. So hat Ken Russells Modeste zuvor während des Volksfests seinen Blick von den verführerisch tanzenden Zigeunerinnen angewidert abgewandt, während er den muskulösen Ringern und Akrobaten offenbar länger zusieht.
- 11 Die Dialogtexte folgen den englischen Untertiteln.
- 12 Ob damit die Homosexualität als solche gemeint ist oder die Art, wie Tschaikowsky sie in der Öffentlichkeit auslebt, bleibt offen.

von seiner Homosexualität – und damit auch von der Freundschaft mit Chilovsky – loszusagen und zu heiraten. Eine Ehe mit Nina<sup>13</sup> soll dafür ein äußeres Zeichen setzen und ihn nicht nur gesellschaftlich respektabel machen, sondern auch gegen die Versuchung feien, die Chilovsky weiterhin für ihn darstellt. Aber das harmonische, im Grunde asexuelle Familienleben, das der Komponist sucht, kann er bei der nach Sinnlichkeit und äußerem Glanz hungernden Ehefrau nicht finden. Näher an seinen Vorstellungen ist da schon das Verhältnis zu seiner Mäzenin, Nadezhda von Meck, die mit ihm einerseits die körperliche Distanz, andererseits die Lust an voyeuristischen Konstellationen teilt und ihm die Illusion einer bedingungslosen Zuwendung bietet. Konflikte sind also vorprogrammiert – wobei Chilovsky stets an neuralgischen Punkten dieses Lebenswegs lenkend eingreift, bis alle Beziehungen zu Frauen, die Tchaikovsky hat, sucht oder aufzubauen bemüht ist, irreparabel zerbrochen sind.

### Der Sieg des kleinen Bruders

Damit könnte der Film zu Ende sein. Er ist es aber nicht. Auf die Geschichte des schwulen, seine Homosexualität verleugnenden Künstlers Tchaikovsky folgt in der letzten Viertelstunde des insgesamt zweistündigen Films die Geschichte seines Bruders Modeste, der bei Russell nun zum Manager und Biographen seines großen Bruders wird – und zwar, indem er ihn im wahrsten Sinne des Wortes zu seinem ›großen‹ Bruder, also zu einem weltberühmten und allseits begehrten Künstler aufbaut.

Modestes biographische Homosexualität bleibt bei Ken Russell auf filmbildliche Anspielungen beschränkt. Wer aber von der entsprechenden Disposition des realen Modest weiß, wird diese Anspielungen in Russells Film unschwer auflösen. In der Schlüsselszene in Chilovskys Privaträumen ist es zum Beispiel Modestes taubstummer Schüler Koyala, der seinem Lehrer nicht nur wie ein Schatten folgt, sondern in Chilovskys Wohnung auch überdeutlich-symbolisch mit Pfauenfedern wedelt – einem unter männlichen Homosexuellen gebräuchlichen erotischen Code. Chilovsky wehrt das Kind ab; Modeste kommentiert: »He can't hear you. He is deaf and dumb«, und fügt hinzu: »I have just taken him on, as a pupil«. Chilovskys Antwort ist zweideutig: Sein »Poor boy« kann sowohl als Reaktion auf die Gehörlosigkeit des Kindes als auch auf den Schülerstatus (eines minderjährigen Jungen bei einem homosexuellen Lehrer) bezogen werden.

Die pädagogische Verantwortung für seinen Schutzbefohlenen<sup>14</sup> endet für den Film-Modeste in dem Augenblick, in dem sein großer Bruder sowohl seinen Lover Chilovsky als auch seine Schwester, seine Ehefrau und seine Mäzenin verloren hat: Als Nadezhda von Meck Tchaikovsky aufgrund seiner Homosexualität fallenlässt, übernimmt Modeste eifrig all diejenigen Funktionen, die die ehemaligen emotiona-

len Bezugspersonen für Tchaikovsky hatten oder hätten haben können. In einer filmisch grandios gemachten Szene zeigt Ken Russell im Schnellverfahren, wie der Film-Modeste seinem Komponisten-Bruder zu Geld, Ruhm und Prominentenstatus verhilft und dabei die lästige Konkurrenz aus dessen Leben ausradiert – und zwar, indem er zunächst den hartnäckigen Lover Chilovsky, dann Tchaikovskys treuen Assistenten Alexei nebst Koyala, die Mäzenin Nadezhda von Meck, Schwester Sasha und Ehefrau Nina mit der Kanone exekutiert, aus der er zu Tchaikovskys Ruhm Jubelschüsse abfeuert.

Die entsprechende Szene setzt ein, unmittelbar nachdem Nadezhda von Meck dem Film-Tchaikovsky den Laufpass gegeben hat und dabei bildlich wie sinnbildlich verbrannte Erde hinterlässt: Die Szene spielt im Herbst, als auf dem Land die Stoppelfelder abgebrannt werden.<sup>15</sup> Der Dialog lautet:

[Keine unterlegte Musik.]

Modeste: »Forget her, Peter, you don't need her now. She only wanted you to herself anyway.«

Tchaikovsky: »I loved her, Modeste.«

Modeste: »If it's love you want[,] an audience will give you that. If only you'd conduct.«

[Beginn der Musikunterlegung: Tschaikowskys *Ouverture 1812*.]

Tchaikovsky: »I hate conducting.«

Modeste: »You'd make a fortune. I'd help you. We don't need anybody else.«

Tchaikovsky: »And Koyala?«

Modeste: »I ... I can't help him anyway. But I can help you, Peter. You could be famous now, Peter, really. It's like a bonfire. It's all laid, it's set. It just needs the final touch and whizz!«

Die nachfolgende Filmpassage hat fantasmagorischen Charakter. Zunächst inszeniert als Tchaikovskys Albtraum von all denjenigen, die Ansprüche an ihn stellen, verwandelt sich dieser Nachtmahr in eine Siegesfeier. Doch zeigt Ken Russell weniger den Sieg Tchaikovskys über sich selbst oder seinen Sieg über die Meute der Verehrerinnen und Verehrer, als vielmehr den Aufstieg und Triumph des kleinen Bruders: Der Film-Modeste wird hier zur Grauen Eminenz, er ist gewissermaßen

13 Historisch eigentlich: Antonina Miljukowa.

15 Vgl. die Filmszene ab 1.43.23.

14 Historisch blieben die beiden Männer lebenslang in Kontakt, auch über die Eheschließung Kolja Konradis hinaus (eine Phase kurz vor Tschaikowskys Tod ausgenommen, in der es aus finanziellen Gründen zu Auseinandersetzungen kam).



- 1 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 1.45.29: Modeste (links) reicht Tchaikovsky den Taktstock.
- 2 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 1.45.40: Modeste schneffelt als Tchaikovskys Agent Geldscheine.
- 3 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 1.46.00: Modeste mit Zigarre, umringt von Cancan-Tänzerinnen.

der Königsmacher, der Tchaikowsky als Szepter den Taktstock in die Hand drückt (vgl. Abbildung 1), ihm zeigt, wie er die Begierden der anderen lenken und beherrschen kann, und der ihn groß macht. Als Lohn fliegt ihm das Geld nur so zu (vgl. Abbildung 2), er genießt das Leben mit allen Sinnen (vgl. Abbildung 3) – während Tchaikowsky zum Denkmal seiner selbst versteinert (vgl. Abbildung 4).

Wie bei Ken Russell üblich, ist auch und gerade, wenn es um Macht geht, die Sexualität nicht weit: Beispielsweise ist Modeste, der das Geld zählt (vgl. Abbildung 5), ein szenisches Zitat von Ninas Mutter, die den Körper ihrer geistig nicht mehr zurechnungsfähigen Tochter verkauft und daran ebenfalls gut verdient (vgl. Abbildung 6).

Durch diese Analogie wird Ruhm zu einer anderen Form von Prostitution – und der Film-Modeste zum Zuhälter, der seine eigene Potenz anderweitig auslebt: mal so herum (vgl. Abbildung 7), mal andersrum (vgl. Abbildung 8). Das phallische Symbol ist deutlich, seine Umkehrung auch.

Die beiden untersuchten Szenen – in Chiluvskys Wohnung und der Aufstieg Modestes und seines Bruders – sind von ihrer Machart her extrem konträr gestaltet. Die erste, dialogische, verbindet die Personenrede mit komplexen filmischen Details zu einem differenzierten Ganzen, das sich vergleichsweise gemächlich entwickelt und dem Publikum eine schrittweise Annäherung an drei facettenreiche Cha-



- 4 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 1.46.58: Tchaikowsky, beim Dirigieren zum Denkmal erstarrt.
- 5 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 1.45.46: Modeste zählt Tchaikovskys Einnahmen.
- 6 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 1.35.43: Ninas Mutter zählt das Geld, das sie von Ninas Freiern einnimmt.

raktere ermöglicht. Die zweite kommt ganz ohne Worte aus, lebt komplett von der Suggestivkraft der Bilder und der raschen Schnitte und legt die beiden Zentralfiguren plakativ fest, indem sie ihnen Situationen, Bilder und Bildzitate wie Schlagwörter zuordnet. Dementsprechend sind in der ersten Szene durchweg nur intradiegetische Geräusche zu hören, die sich aus der Situation ergeben (Sprechen, Tassenklappern, Schritte, Stoffrascheln), während die zweite ganz und gar von Musik untermalt wird – oder vielleicht sollte man besser formulieren: ganz und gar auf Musik draufgelegt wird, nämlich auf das pompöse Finale von Tchaikovskys *Ouverture 1812* mit ihrer geradezu szenischen akustischen Collage aus *Marseillaise*, russischer Volksmelodie, Kirchenmusik und Zarenhymnen, ihrem Übermaß an äußeren Effekten in Form von Kanonenschüssen, Glockengeläut und Militärkapelle sowie dem Pomp des vollen Orchesters im dreifachen Forte. Diese Orchesterouvertüre hatte der reale Komponist Tschaikowsky 1880 als Auftragswerk für die Moskauer Allrussische Kunst- und Industrieausstellung sowie zur Feier des 25-jährigen Krönungsjubiläums von Zar Alexander II. und zur Erinnerung an den russischen Sieg über Napoleon 1812 verfasst ... vermutlich seine lauteste und auch eine seiner populärsten Partituren, doch (dieser Seitenhieb sei gestattet) 1880 gewiss kein Abgesang auf zwischenmenschliche Bindungen und kein Auftakt zu Ruhm



7 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 46.13: Modeste zündet mit seiner Zigarre die Kanone.

8 Ken Russell, *The Music Lovers*, Film-Still bei 1.46.17: Modeste »andersrum« beim Feuern der Kanone.

und Einsamkeit. Aber um einen historisch verantwortungsvollen Einsatz der Musik geht es Ken Russell auch gar nicht: Die Siegeshymnen, die Tschaikowsky hier in seine Partitur montiert, passen – zur Filmmusik umfunktioniert – eins zu eins zu den Leinwandbildern und bekräftigen den doppelten Sieg des kleinen Bruders: Modeste lenkt über Tchaikowsky die Massen und steuert vor allem auch Peter, der fortan tut, was Modeste ihm sagt – er dirigiert, während Modeste den Aufstieg seines Bruders auf mannigfaltige Art für seine eigene Befriedigung ausnutzt. Nicht zufällig findet Russell am Ende dieser Szene das schöne Sinnbild von Peter als Denkmal, während Modeste immer mehr zum dekadenten Lebemann verkommt.<sup>16</sup>

### Schwule Manieren

Während die erste Szene Tchaikowsky zwischen homosexuellem Begehren und dem Wunsch nach gesellschaftlicher Akzeptanz zeigt, demonstriert die zweite Filmsequenz eben diese gesellschaftliche Etablierung – akustisch gebunden an eine seiner öffentlichkeitswirksamsten Partituren. In der geradezu unlösbaren Ver-

schränkung von Bildern und Musik wird deutlich, wie sehr Ruhm bei Ken Russell Teil eines homonymen Bedeutungskonglomerats ist, das in all seinen Aspekten sexualisiert wird: Berühmtheit, Anerkennung, Geld, Macht, Potenz, Gier, Prostitution ... An die Stelle von Homosexualität als psychologischem Verstehensschlüssel für Tchaikowskys Verhalten gegenüber den Menschen in seinem privaten Umfeld, wie das im ersten Teil des Films der Fall war, rückt Ken Russell nun also Sexualität, und diese wird zur umgreifenden und alleinigen Triebfeder alles Tuns und Handelns. Diese Übersteigerung und Monokausalisierung setzt sich in den unterlegten Klängen der *Ouvertüre 1812* fort: All das komponierte Übermaß dieser musikalischen Siegesfeier wird von Ken Russell im Sinne einer sinnlichen Überwältigungsstrategie dazu genutzt, in Bild und Ton immer wieder und wieder ein und dasselbe auszusagen. – Wenn Manierismus sich auch in »dem spezifisch manieristischen Habitus der Überbietung«<sup>17</sup> äußert und »die Verselbständigung der künstlerischen Mittel [...] die zwanghafte Gleichförmigkeit, neurotische Wiederholung«<sup>18</sup> umfasst, dann hat Regisseur Ken Russell hier eine wahrhaft manieristische Filmszene par excellence vorgelegt ... die allerdings mehr über Manierismus als filmisches Stilmittel aussagt als über einen etwaigen Manierismus seiner Gestalten.

Es bleibt zu fragen, wie es im Film um manieristische Züge der schwulen Charak-

16 Diese filmische Deutung hat insofern Berührungspunkte mit der realen Konstellation der beiden Brüder, als der historische Modest Tschaikowsky erst in dem Augenblick wirklich aus dem Schatten seines Bruders heraustrat, als er dessen Erbe verwaltete, das letzte Wohnhaus des Komponisten zu Archiv und Museum umfunktionierte und Tschaikowskys Biographie schrieb. Das ideelle Denkmal, das er ihm errichtete, ist bis heute wirkungsmächtig, sodass der Name des Komponisten Tschaikowsky bis heute untrennbar mit dem seines Bruders verbunden bleibt. Andernfalls wäre Modest Tschaikowsky im historischen Gedächtnis heute ebenso unbekannt wie seine übrigen drei Brüder.

17 Christine Tauber: *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von Francois Ier*, Berlin 2009, S. 53 f. – Die weiteren Erläuterungen der Autorin lassen sich unschwer auf Ken Russells filmische Arbeit übertragen: »Einerseits steigert manieristische Kunst den Verschlüsselungsgrad von Bedeutungen und erweitert damit die Konnotationen, andererseits ironisiert und persifliert sie die Ernsthaftigkeit des Deutungsanspruchs ihrer Vorbilder und zeigt damit ihre Überlegenheit im Agon. Die Positivität einer Bewunderungshaltung, die vor allem dem zu überbietenden Vorbild ihre Re-

ferenz erweist, wird von den manieristischen Künstlern durch Parodie, Ironie und Travestie aufgebrochen.« – Vgl. auch: Arnold Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1964, S. 13: »Eine gewisse Pikanterie, eine Vorliebe für das Raffinierte, Sonderbare und Überspannte, für den ausgefallenen, doch stets anregenden Einzelfall, für den ungewohnten, den Gaumen reizenden Geschmack, für das Gewagte und Herausfordernde, charakterisiert die manieristische Kunst in allen ihren Phasen.« »Ein manieristisches Kunstwerk ist immer auch ein Kunstwerk, ein Bravourstück, das Sichproduzieren eines Zauberers.« – Herzlichen Dank an Michael Zywiets für diese Literaturanregungen.

18 Ankündigungstext für eine Tagung zum Manierismus in der zeitgenössischen Musik an der Goethe Universität Frankfurt am 22. und 23. Oktober 2016 auf <https://www.facebook.com/events/359491721051000/> (25. September 2018). Dort findet sich auch die Formulierung: »In der Verselbständigung zeigt sich das Artifizielle als Artifizielles, als Kunstmittel.«

tere bestellt ist. Als Bezugspunkt dient noch einmal die erste der beiden untersuchten Szenen mit Modeste, Chilovsky und Tchaikovsky. Dabei fällt auf, dass die deutsche Synchronfassung hier drei komplett andere Charaktere präsentiert als das englische Original. Aus Modestes mit Peter eigentlich sympathisierender Distanzierung von seiner Familie wird ein Pochen auf bürgerliche Wohlanständigkeit, wenn Modestes »I have the family waiting outside. I'm expected to produce him for them« übersetzt wird mit »Meine Familie wartet draußen auf mich. Wir möchten ihn ganz gern mal wieder in unserer Mitte haben«. Damit hat der deutsche Modeste auf dem Weg von Großbritannien zum Kontinent gewissermaßen die Seiten gewechselt: Er ist nicht mehr der vorgeschickte Bote, der seinen großen Bruder in den Schoß der Familie zurückbeordern soll, sondern der Wortführer der Verwandtschaft, der ein virulentes Eigeninteresse daran hat, das verlorene Schäfchen aus der Höhle des Löwen zu befreien.

Doch nicht nur die Wortwahl der Übersetzung, sondern auch ihre akustische Realisierung ist auffällig. Der deutsche Synchronsprecher<sup>19</sup> bedient sich einer recht prononcierten Diktion, die das quasi nebensächlich-alltägliche Sprechen der englischen Fassung ignoriert und den Text artikulatorisch mit Bedeutung auflädt. Dadurch entsteht assoziativ eine Annäherung zwischen Modeste und Chilovsky. Denn auch Chilovsky wird in der deutschen Synchronisation sprachlich stark überzeichnet – weit stärker noch als in der englischen Version. Die Überzogenheit, die Manieriertheit seiner deutschen Diktion macht aus Tchaikovskys Lover das Klischee einer gezierten Tunte; die sprachliche Analogie zum deutschen Film-Modeste

19 Interessanterweise ist nicht herauszufinden, wer für die Synchronfassung verantwortlich zeichnet und welche Synchronstimmen hier erklingen. Lediglich die Synchronstimmen für Tchaikovsky, Nina und eine der Nebenrollen (Richard Chamberlain: Hansjörg Felmy, Glenda Jackson: Eva Pflug, Max Adrian: Klaus Miedel) – sind nachweisbar (vgl. z. B. <https://www.synchronkartei.de/film/7957>, 25. September 2018). Robert Fischer (Fiction Factory Robert Fischer Filmproduktion, [www.fictionfactoryfilm.de](http://www.fictionfactoryfilm.de)) schreibt dazu in einer Mail an die Verfasserin vom 12. Oktober 2018: »Wie Sie sicher wissen, werden fremdsprachige Fassungen zumindest in der Filmwissenschaft so gut wie gar nicht in Untersuchungen mit einbezogen, da diese in 95 Prozent aller Fälle allein von den Verleihern in den jeweiligen Ländern verantwortet werden. Dass Regisseure Synchronisationen überwachen oder gar kreativ beeinflussen, ist äußerst selten [...]. Auch die Anonymität der für fremdsprachige Textfassungen Verantwortlichen ist eigentlich die Regel. Die einzige Quelle war

meistens der sogenannte Werberatschlag der Filmverleiher; dort wurden oft die Synchronsprecher, die Synchronfirma und die für Synchron-Buch und -Regie Verantwortlichen nach den Stab- und Besetzungsangaben aufgeführt. [...] Übernommen werden übrigens auch bei Synchronfassungen die jeweiligen Musik- und Geräuschebänder des Originals. Hier sollte es also keine Abweichungen geben.« Aber weder der Werberatschlag von United Artists (frdl. Information von Michael Brandes) noch die DVD von 2012 enthalten Informationen zu Synchronisation und Untertitelung, und auch Graham Fulton (Director of International Sales, Park Circus Group), Petra Sumser (German Representative Park Circus Group Limited), Gerhard Winkler (Winkler Film GmbH) und Kathrin Stammen (Cinemaids) konnten im Herbst 2018 bei dieser Anfrage inhaltlich nicht weiterhelfen. Ihnen allen sei gedankt für ihre freundlichen Mails zu dieser Frage.

20 Vgl. die Filmszene ab 1.50.54.

lässt daraufhin für das deutschsprachige Publikum an Modestes Homosexualität keinen Zweifel.

Diese Explizierung verändert die Wahrnehmung des Kindes Koyala bzw. das Verhältnis des Film-Modeste zu Koyala. Bleibt der Tonfall, in dem Modeste über seinen Schüler spricht, im englischen Original sachlich-berichtend, so heißt es im Deutschen: »Er kann Sie nicht hören. Er ist taubstumm [Sprechpause]. Ich hab' ihn grad' als Schüler [das Wort »Schüler« wird stark betont, dann folgt eine bedeutungsschwere Pause] bei mir aufgenommen.« Vor diesem Hintergrund wird das gehauchte »Wie bedauerlich« von Chilovsky seiner weiter oben erläuterten Mehrdeutigkeit beraubt: Der Aspekt des Mitleids mit dem kranken Kind wird periphär; in den Vordergrund tritt stattdessen der wissende Kommentar eines Homosexuellen zu der Konstellation »homosexueller Lehrer – minderjähriger Schüler«. Verstärkt wird dieser pädophile Akzent in dem Augenblick, in dem Chilovsky indigniert den Raum verlässt: Bei seinem Abgang wirft er einen Blick auf das Kind und stößt in der deutschen Fassung einen lasziven Seufzer aus, der in der Originalversion (und übrigens auch in der französischen Synchronisation) nicht zu hören ist. Auf diese Weise macht die deutsche Synchronfassung das Kind sichtbar und hörbar zum potenziellen Objekt von Begehren.

Wenn Ken Russells Modeste in der zweiten Filmsequenz seine Verantwortung für Koyala ohne Bedauern gegen seine Arbeit an Peters Ruhm eintauscht, kann das deutsche Filmpublikum diese beiden Objekte seines Begehrens, ja: seiner Begierde einander gleichsetzen. Damit wird der Film-Modeste in der deutschen Fassung als latent Pädophiler verstehbar, der sein homosexuelles Begehren unterdrückt und es substituiert durch die Macht, die er am Ende über seinen Bruder erlangt – und diese Macht wird in der deutschen Fassung (von Filmbeginn an!) noch deutlicher mit Sexualität konnotiert als in Ken Russells ohnehin schon deutlicher englischer Originalversion. Das ist im Rahmen des gesamten Films nicht ohne Sinn – nur geschieht das im Englischen wesentlich subtiler (so befremdlich es auch erscheinen mag, in Bezug auf Ken Russells Film von Subtilität zu sprechen).

In dieselbe Richtung zielt die finale Verwandlung des anfangs so selbstbeherrschten Modeste in einen außerordentlich unappetitlich der Völlerei frönenden Gierschlund: So wie Modeste sich gegen Ende des Films über sein Essen hermacht,<sup>20</sup> so hat er sich auch das Leben seines Bruders einverleibt, dessen menschliche Nöte ihn nicht mehr interessieren. Dadurch, dass Modeste am Ende wider besseres Wissen den Cholera-Tod seines Bruders durch dieselbe zum Tod führende Behandlungsmethode beschleunigt, durch die auch schon ihrer beider Mutter verstarb (ein heißes Bad), hat er bei Russell nicht nur seinen Bruder auf dem Gewissen, sondern gewinnt auch endgültig die Oberhoheit über das offizielle Tchaikovsky-Bild. Auf die Bemerkung des Arztes in der deutschen Synchronisation »Er hat einen gezielten Selbstmordversuch gemacht, indem er verseuchtes Wasser getrunken hat. Das wis-

sen Sie« entgegnet Modeste: »Bitte vermerken Sie das nicht auf dem Totenschein. Das wäre nicht gut, wenn es bekannt würde – ein so berühmter Mann ...«<sup>21</sup>: Tchaikovsky ist tot; es lebe sein Denkmal, so wie Modeste es geschaffen hat.

### »Ken Russell's Film« – on Tchaikovsky?

Es lässt sich nicht leugnen, dass die überzeichnete deutsche Synchronisation die Wirkung der Filmbilder verstärkt, ihr Verständnis in eine bestimmte Richtung lenkt und dabei von Anfang an eine Bedeutung etabliert, die sich auf der optischen Ebene erst nach und nach herausbildet. Russells Filmbilder nämlich suggerieren eine Entwicklung, durch die in Modestes anfänglicher Rationalität und Selbstbeherrschtheit erst am Ende der selbstsüchtige Wunsch erkennbar wird, vom Ruhm des großen Bruders zu profitieren. Das englischsprachige Kinopublikum hat damit die Möglichkeit, Sympathien auszubilden und am Ende umso abgestoßener von diesem Modeste zu sein. In der deutschsprachigen Version dagegen sind die Rollen von Anfang an klar verteilt: Je stärker die Überzeichnung aller anderen Figuren ist – und dazu gehören in der Synchronfassung eben auch die Überzeichnung der tückigen und tuntigen Aspekte von Graf Chilovsky und die Vermischung von pädophilen, machtgeilen und gierigen Zügen des Film-Modestes –, desto stärker bleibt einzig der Film-Tchaikovsky als Sympathieträger übrig. Und vermutlich konnte Ken Russell in der prüden Zeit um 1970 nur so, d. h. nur im Rahmen eines Panoptikums bizarrer, manieriert überzeichneter Gestalten, einen Homosexuellen als Homosexuellen zum positiv konnotierten Filmhelden machen.<sup>22</sup>

Eine weitere Manier des Filmemachers zielt in dieselbe Richtung: seine leitmotivische Omnipräsenz von Sexualität überhaupt (die in allen Spielarten und geradezu abstoßend drastisch mit Tchaikovskys Frau, Nina, in Szene gesetzt wird). Dabei fällt allerdings auf, dass Russell Sex ausschließlich als heterosexuellen Sex ins Bild setzt. Homosexueller Sex wird der Fantasie des Publikums überlassen; mehr als der nackte Oberkörper von Richard Chamberlain ist selbst in Chilovskys Bett nicht sichtbar – und in der entsprechenden Szene ist Chilovsky bereits angezogen. Aber könnte diese Aussparung nicht auch ihren dramaturgischen Sinn haben? Russells Lust an »interessanten« Sexkonstellationen und erotisch aufgeladenen Szenen konfrontiert seinen Tchaikovsky nämlich mit mannigfachen Aspekten von Körperlichkeit, auf die er überwiegend mit Abwehr reagiert. Als er beispielsweise von Nina dazu animiert wird, mit Hilfe einer Camera obscura einem Paar, das sich unbeobachtet glaubt, beim Schäferstündchen zuzusehen, wendet er sich peinlich berührt ab – sowohl voller Scham angesichts der indiskreten Beobachterposition, die ihm aufgenötigt wird, als auch angesichts von Ninas dümmlich-platter Begeisterung. Diese Reaktion zeigt, dass sinnliche Lust für Russells Tchaikovsky offenbar in den Bereich des Privaten gehört und damit individuell und diskret ist. Die

Übersexualisierung von Russells Film zielt also in dieselbe Richtung wie die negative Überzeichnung vermeintlich schwulentypischer Manieren bei allen außer bei Tchaikovsky und dient damit ebenfalls der positiven Konnotation des Haupthelden.

### Fünf männliche Heterosexuelle und ein klandestiner Schwuler

Die Untersuchung von Ken Russells Film *The Music Lovers* aus der Perspektive des Manieristischen könnte hier zu Ende sein. Das Ergebnis wäre dann die Wahrnehmung einer homonymen Übertreibung und Überziehung der Bilder, der Töne und der Personenkennzeichnungen im Sinne einer manierierten Überzeichnung homosexueller Züge und heterosexueller Praktiken mit dem Ziel einer negativen Konnotation aller Schwulen und letztlich sogar aller Personen mit Ausnahme Tchaikovskys ...

Aber wechseln wir noch einmal die Perspektive und stellen folgende simple Rechnung auf: Der Regisseur Ken Russell war viermal verheiratet und hatte in diesen Ehen acht Kinder; der für die Musik in *The Music Lovers* verantwortliche André Previn war fünfmal verheiratet und hatte in diesen Ehen die Verantwortung für neun Kinder; der Autor des Drehbuchs, Melvyn Brag, war zweimal verheiratet und hatte drei Kinder; der Darsteller des Modeste, Kenneth Colley, scheint zumindest einmal heterosexuell verheiratet gewesen zu sein,<sup>23</sup> und der Darsteller des Tchaikovsky, Richard Chamberlain, lebte zum Zeitpunkt der Filmentstehung zwar mit einem Mann zusammen, hielt seine Homosexualität aber so strikt verborgen, dass er wenige Jahre später in der Serie *Die Dornenvögel* (USA 1983) zum Traummann »der Frauen ab fünfzig«<sup>24</sup> wurde. Erst 1989 wurde seine Homosexualität bekannt, 1991 outete er sich offiziell. – Der Film über den Schwulen Tchaikovsky, den Ken Russell inszeniert, steht also in einem Rahmen, der 1970 heterosexueller, normativer kaum denkbar ist. Das vorläufige Untersuchungsergebnis, hier werde das Schwul-

21 Im englischen Original liegt der Akzent erneut leicht anders, nämlich nicht auf der Bewahrung des Nachruhms (was Modeste zugutekäme), sondern Modeste formuliert etwas selbstloser: »It wouldn't do if it was known. It would upset people«.

22 Vgl. dazu auch John Gardiner: »Whose Tchaikovsky? Consumerism, nationality, sex and the curious case of the disappearing composer in *Tchaikovsky* and *The Music Lovers*« In: *Cogent Arts & Humanities* (2014), 1: 964385, auf <http://dx.doi.org/10.1080/23311983.2014.964385> (25. September 2018), S. 13: »It is, more pervasively, that Russell cannot help envisaging Tchaikovsky in terms of many of those assumptions with which the director would

have grown up in the 1940s and 1950s (a time, not coincidentally, when Tchaikovsky's stock in musical criticism was perhaps at its lowest): that homosexuals are effeminate, which means (cue the sexism) given to hysteria, which means unstable, which means unhappy.«

23 Vgl. <http://www.piett.org/piett/dos-swi35.html> (25. September 2018).

24 Vgl. <https://www.mopo.de/18860448> (25. September 2018).

sein auf manierierte Weise zur negativen Konnotation von Tchaikowskys Umfeld genutzt, lässt weitere Überlegungen unausweichlich erscheinen. Sie seien hier zumindest angedeutet.

Die hier verfolgte Suche nach »schwulen Manieren in Ken Russells Film *The Music Lovers*« richtete sich bewusst nicht auf einen möglichen Manierismus der schwulen Figuren, sondern auf die manieristische Machart des Films selbst. Denn selbstverständlich ist Ken Russells Blick auf den Komponisten Tschaikowsky der Blick des Heterosexuellen auf das, was er 1969/70 für typisch homosexuell hält, sodass *The Music Lovers* mehr über das (Homo-)Sexualitätsverständnis des heterosexuellen Regisseurs,<sup>25</sup> seines heterosexuellen Drehbuchschreibers, seiner heterosexuellen Mitarbeiter und nicht zu vergessen des Synchronstudios aussagt, als irgendetwas über den historischen Komponisten Tschaikowsky, über Tschaikowsky als Homosexuellen oder gar über Tschaikowsky als homosexuellen Komponisten zu verdeutlichen. Bei Russell wird Homosexualität für den Nichthomosexuellen also genau das, was der Filmemacher in seinem Film handwerklich so effizient durchführt: eine Manier, eine vordergründige Sensation. Und so entpuppen sich die »schwulen Manieren« in Ken Russells Film nicht als genuin homosexuelle Wesenszüge, sondern als eine Rezeptionsweise, nämlich als eine heterosexuelle Wahrnehmung vermeintlich schwulen Verhaltens, und als eine filmische Herangehensweise. Die innere Vielfalt schwulen Lebens dagegen bilden sie nicht ab.

Natürlich könnte man daraufhin weiterfragen, wie denn dieses heterosexuelle Bild des vermeintlich »typischen Schwulen« überhaupt zustande kommt. Wenn der Heterosexuelle den Schwulen anhand manieristischer Aspekte als Schwulen zu erkennen vermeint – muss dann dieses Stereotyp nicht auch Ansatzpunkte in der Realität haben? ... Und selbstverständlich gibt es Homosexuelle, die sich auf manierierte Weise als Schwule selbstinszenieren. In den pruden 1970er Jahren hatte Ken Russells Film eine nicht unwesentliche Offenbarungsfunktion für die »gay community«. Man erkannte sich (bzw. erkannte sich wieder) und verstand nebenbei vielleicht auch, wie man den heteronormativen Blick für die eigenen Interessen ausnutzen konnte – beispielsweise, indem man bestimmte Manieren bewusst benutzte, um einerseits ein Signal für das eigene Schwulsein zu geben, andererseits sein komplexes, über die praktizierte Sexualität weit hinausreichendes homosexuelles Ich im Privaten zu belassen. Russells Film hatte für die gay community also durchaus die Funktion eines inspirierenden So-Seins und kann vielleicht sogar als einer ihrer Schlüsselfilme gelten – dem unschwulen Regieteam und den zahllosen heterosexuellen Sexszenen zum Trotz.

1970 waren die Kenntnisse über Tschaikowskys Sexualität und das schwule Leben in Russland im Westen nicht sehr differenziert. Man bewegte sich auf dem Glatteis von Halbwahrheiten und Vermutungen. Russells Versuch, Tschaikowskys Leben unter der Prämisse »schwul« zu erzählen, bringt ihn dazu, einzelne, sensatio-

nelle Aspekte dieses Lebens auszuwählen und mit Bildern zu verbinden, wie sie ein Hetero-Mann einem Schwulen als vermeintlich »typisch schwul« zuweisen mag. Parallel dazu werden diese Bilder fest mit Musik verknüpft, die zu Russells biographischer Interpretation zu passen scheinen (vor allem die Oper *Eugen Onegin*, die Sechste Sinfonie »*Pathétique*«, die *Manfred-Symphonie*, die Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* und die *Ouvertüre 1812*)<sup>26</sup>. Bilder und Klänge gehen eine geradezu unlösbare Verbindung ein, und es dürfte nach Kenntnis des Films sicher recht schwierig sein, bei der *Ouvertüre 1812* nicht ausgerechnet Modeste auf der Kanone vor sich zu sehen ...

Wieviel das mit der historischen Wirklichkeit zu tun hat, ist in diesem filmkünstlerischen Zusammenhang überhaupt nicht wichtig. Für uns heute jedoch wichtig ist die Tatsache, dass Tschaikowskys Musik, die Russell verwendet, eine solche Art der bildnerischen Deutung zwar ermöglicht oder zumindest nicht ausschließt, dass sie dabei aber auch vollkommen andere Bilder zulässt. Denn Musik kann schwul rezipiert werden, muss es aber nicht.<sup>27</sup> Musik eines schwulen Komponisten schließt eine schwule Lesart nicht aus – verlangt sie aber auch nicht. Und selbst wenn ein Heterosexueller schwules Leben vor allem unter der Prämisse von Sexualität und/oder Manieriertheit wahrnehmen möchte, heißt das noch lange nicht, dass schwules Leben nicht ebenso auch ein unendlich breites Panorama weiterer Möglichkeiten und Aspekte umfasst. »Schwul« (oder »hetero« oder »bisexuell«, »transsexuell«, »asexuell« oder was auch immer) wird damit auch eine Frage der Sichtweise, der Annäherung an einen Gegenstand oder einen Menschen. »Manieren« können von allen Beteiligten dazu genutzt werden, um diesen Akzent, diese spezielle Sichtweise zu akzentuieren und zu lenken. Das zeigt uns der Hetero-Regisseur Ken Russell, wenn er das komplexe Phänomen »Tschaikowsky« durch die Brille der Sexualität betrachtet. Und so scheinbar schlüssig und eindeutig die von

25 Auf anderem Weg zu ähnlichem Ergebnis kommt auch Adam Scovell (»A Musicological Study of Ken Russell's Composer Films – Part 4 (*The Music Lovers*)«, auf <https://celluloidwickerman.com/2014/08/25/a-musicological-study-of-ken-russells-composer-films-part-4-the-music-lovers/>, 20. August 2018): »The film is based on a series of letters, collected in the volume, *Beloved Friend*, edited by Catherine Drinker Bowen yet Russell (and the film's script editor [Melvyn] Bragg) have not simply edited down the volume but added various fictions to it, to the point where *The Music Lovers* does not simply resemble a biographical picture but instead tells the viewer more about Russell and his own pre-occupations; in other words, Tchaikovsky's music and life has been shot through the Russell prism and has come out looking (and occasionally sounding) like something else entirely different.«

26 Diese und wenige weitere Partituren wurden für den filmischen Zweck zubereitet von André Previn und von ihm gemeinsam mit The London Symphony Orchestra sowohl für den Film eingespielt als auch separat auf Tonträger veröffentlicht.

27 Vgl. dazu auch Kadja Grönke: »Auf der Suche nach der zerbrechlichen Schönheit des Körpers. Hans Werner Henze und Aribert Reimann, wie Roland Barthes sie gehört haben könnte« im vorliegenden Tagungsband.

ihm inszenierten Bilder mit den selektiv ausgewählten biographischen Fakten und der unterlegten Musik zusammengehen, so sehr konterkariert Tschaikowskys Musik zugleich den allzu schmalen Fokus des Filmmachers. Der immanente Appell dieses Films kann also lauten, sich bewusst auf beides einzulassen: sowohl auf Russells bildmächtige Zuweisung als auch auf Tschaikowskys klangmächtige, alle Zuweisungen wieder aufbrechende Musik.

Kurz zusammengefasst, lautet eine mögliche Wahrnehmung von *The Music Lovers* also folgendermaßen: Unabhängig von historischem oder musikalischem Authentizitätsanspruch sind »schwule Manieren in Ken Russells Film *The Music Lovers*« ein heterosexuelles Rezeptionsstereotyp, das als filmisches Darstellungsmittel dazu dient, in der prüden Zeit um 1970 einen Homosexuellen zum positiven Helden zu machen.

Oder, in aller Kürze: Kenn Russells Manierismus ist – wenn man trotzdem lacht.



9 »Ken Russell in the diary room during his stint on *Celebrity Big Brother* in January 2007.« Foto von REX auf <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmnews/8919984/Ken-Russell-dies-aged-84.html> (25. September 2018).

Dieter Ingenschay

## Manierismus und (Neo-)Barock in den latein-amerikanischen Schwulenliteraturen

### Fach(geschicht)liche Verortung des ›Manierismus‹-Begriffs

Definitionsversuche des Manierismus haben sich von Ernst Robert Curtius<sup>1</sup> bis Joachim Küpper<sup>2</sup> als ein Dauerbrenner der (deutschen) Romanistik erwiesen, auch wenn sie in der Regel ein Anhängsel der facettenreichen Diskussionen um Barock und Klassik in Frankreich, Italien und Spanien bilden. Gegen Heinrich Wölfflin, der die Renaissance ohne die dem Manierismus angemessene Dekadenphase unmittelbar in den Barock übergehen lässt, setzt Curtius – bekanntlich kein großer Freund des Barockbegriffs – zunächst den Manierismus als eine Art Interimsepoch zwischen Renaissance und Klassik, bis er zu der Erkenntnis gelangt, dass eine von Epochenschemata unabhängige Definition dieses Terminus adäquater sein könnte. Das führt zu seiner Bestimmung des Manierismus als

»Generalnenner für alle literarischen Tendenzen [...], die der Klassik entgegengesetzt sind, mögen sie vorklassisch oder nachklassisch oder mit irgendeiner Klassik gleichzeitig sein. In diesem Sinne ist der Manierismus eine Konstante europäischer Literatur.«<sup>3</sup>

Sein Insistieren auf der ausschließlich europäischen Literatur bewirkt, dass Curtius bis weit über Wilfried Barner<sup>4</sup> hinaus als Kronzeuge für einen höchst eurozentrisch aufgefassten Manierismus gilt, wobei Curtius' Privilegierung des dezidiert Literarischen alle anderen künstlerischen Ausdrucksformen des Manieristischen in ihrer Ausdruckskraft mindert, was jenen subtilen Disput mit Gomrich auslöst, auf den noch Horst Bredekamp zurückgreift, um recht genüsslich Curtius' Glaube an die Suprematie der Literaturwissenschaft gegenüber der Kunstgeschichte als berufstypische Verblendung zu dekuvirieren.<sup>5</sup>

- 1 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1984.
- 2 Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón: Untersuchungen zum spanischen Barockdrama (mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus)*, Tübingen 1990.

3 Curtius (wie Anm. 1), S. 277.

4 Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 2002 (zuerst 1970).

5 Horst Bredekamp: »Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung«, in: *Manier und Manierismus*, hg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2000, S. 109–129.