

Copyright für diese Ausgabe by James zu Hünigen u. Hans J. Wulff.

Letzte Änderung: 30.8.2008.

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008, S. 166-171.

URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/6-18-3>.

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 beeindruckt 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 ungelungenen 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 Frankensteinischen Monsters, mit den Gesichtszügen Hitlers; er trägt eine Baßgitarre, die er als Maschinengewehr benutzt, alles niedermetzend, 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 hungerigen-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 Trivialkultur 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 distanzierende 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 unpräntiöseren - Weise aufgibt. Kitsch gerät so neben Bombast, Heiterkeit

neben Paranoia, religiöse Bilderei 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 durchzuspielen - 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. (Ulivo, Ugo) in: *Cine al Dia*, 22, Nov, 1977, pp. 27-29. -- Rez. (Comuzio, Ermanno) in: *Cineforum*, 165, Mai/Juni 1977, pp. 392-393. -- Rez. (Peruzzi, 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 på 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)