

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 ebenso viel 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. Dieser 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 ungelinken und zurückgebliebenen künstlichen Menschen, der ein Prototyp der kommenden Herrenmenschen-Rasse darstellen 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 niedermetzelnd, was ihm in den Weg kommt. Liszt stirbt durch einen Voodoo-Zauber, den Cosima gegen ihn anwendet - und muss am Ende aus dem Himmel zur Erde hinab fahren - 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 *Liebstraum* variiert wird.

Die Bauweise des Films lässt sich wie eine mehrteilige musikalische Form begreifen, in der Wagner und der *Liebstraum* Motive repräsentieren, die in mehreren Kontrasten gegeneinander gesetzt werden. Alle Ebenen der filmischen Darstellung - 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 Salon-szene, in der Wagner eingeführt wird und in der alle nennenswerten musikalischen Figuren der Zeit (Rossini, Brahms, Mendelssohn etc.) Revue passieren; das folgende Konzert präsentiert Liszt als "Popstar" des 19. Jahrhunderts vor einem hungerissen-hysterischen Frauenpublikum; eine abstruse Dialogszene etabliert die Spannung mit Cosima; es folgt eine an Chaplins *GOLDRUSH* gemahnende Slapstick-Szene, in der zum ersten Mal der *Liebstraum* verwendet wird; 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 Trivalkultur bildet. Eine - allerdings höchst kontrollierte - Mélange kulturellen Wissens umzirkelt die Themen des Films, gibt ihnen Ausdruck und anschauliche Fülle. Dabei werden aber so heterogene Elemente der Kulturgeschichte aufeinander bezogen und miteinander amalgamiert, dass aus der Darstellungsmethode zugleich ein Distanzmoment entsteht, das den Zuschauer immer wieder auf die Darstellungsmittel selbst verweist. Der Film bezieht sich auf ein höchst kompliziertes intertextuelles Kräftefeld, aus dem Versatz-

stücke herausgebrochen und mit fremdem Material kombiniert werden - und installiert so einen assoziativen Raum, den nur ein höchst gebildeter Zuschauer zu begehen vermag (Hanke 1984, 293).

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

Russell nutzt alle Gattungen des Films, um verborgene Bedeutungs-Schichten aufzudecken. Es geht immer um Musiken, die zum Gegenstand kultureller Phantasien werden, die im Prozess der historischen Aneignungen ihre ursprüngliche musikalische und kulturelle Form einbüßen und dabei zu Elementen der Trivialkultur werden. Die schon erwähnte Szene, in der der *Liebstraum* eingeführt wird, spielt in einer italienischen Berghütte. Russell inszeniert die stummfilmartige Slapstick-Szene als Hommage und Satire zugleich: Liszt (Roger Daltrey) tritt in dem Kostüm und mit dem Bewegungsgestus von Chaplin auf. Das Szenario ist kindlich-verkitscht, und wie in einem Spiel umhimmeln die Gräfin Marie (Fiona Lewis), die ihren Ehemann verlassen hat, und Liszt, mit dem sie eine Lebensgemeinschaft eingegangen ist, einander. Übertreibung und Verniedlichung beherrschen den Stil - die Liebe wird durch Plüschherzen ausgedrückt, Babies sind Puppen, die Herzen werden zum Trocknen aufgehängt etc. Anderes gemahnt 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 und Säulen die Form erezierter Phalli besitzen. 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.

Insbesondere die Wagner-Figur gerät so in eine wahre Kaskade von populärkulturellen Bezügen hinein. Nutzt schon sein erster Auftritt die kulturgeschichtlichen Bedeutungen des Matrosenanzuges, so tritt er in der Revolutionsphase als wirrer und verfolgter Terrorist auf, zieht sich später in ein Schloss zurück, das an die Schlösser der *gothic novel* und insbesondere an das transsilvanische Schloss Draculas erinnert.

Gleichzeitig ist er auch mit den Erzählmodellen und Ikonographien des *mad scientist* korreliert (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 Russell mit seinem Verfahren etwas anderes im Sinn hat: Es geht in vielem über die Collagen der klassischen Avantgarde hinaus, weil er die Materialbasis, auf die seine Montagen zurückgreifen, verbreitert und sich nicht scheut, die Regeln von Anstand und Takt zu verletzen. Die Ordnung des bürgerlichen Geschmacks gerät ins Durcheinander, und es mag die Amalgamierung von Kitsch, Bombast und Hochkunst, die Verbindung von religiösen, politischen und kunstgeschichtlichen Symboliken sein, die so heftige Abwehr provozierte und den Blick auf die ästhetischen Qualitäten des Werks verstellte. Eine anarchistische Methode, die die modale Einheitlichkeit des Werks, wie wir sie nicht nur im Film gewohnt sind, in einer geradezu postmodernistisch anmutenden - aber wesentlich respektloseren und unpräziseren - Weise aufgibt. Kitsch gerät so neben Bombast, Heiterkeit neben Paranoia, religiöse Bildnerie neben die Bildwelten der Comic Strips. Es gibt nichts, was 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.

(Hans J. Wulff)

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 (1984) *Ken Russell's films*. Metuchen/London: The Scarecrow Press.

Rosenfeldt, Diane (1978) *Ken Russell. A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall / London: George Prior (A Reference Publication in Film.).

Russell, Ken (1989) *A British Picture. An Autobiography*. London: Heinemann.

Russell, Ken (1992) *Altered states. The autobiography of Ken Russell*. New York [...]: Bantam Books.

Russell, Ken (2000) *Directing Film. From pitch to premiere*. London: Batsford.

Tibbetts, John C. (2005) "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, pp. 155-216.

Rezensionen:

Rez. (anon.) in: *Monthly Film Bulletin*, 502, Nov. 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 för Film och Filmstudios* 19,1, 1976, pp. 52-53.

Rez. (Renaud, T.) in: *Cinéma* 76,209, Mai 1976, p. 144.

Rez. (Schupp, P.) in: *Séquences. La Révue du Cinéma*, 83, Jan. 1976, pp.39-40.

Bajer, Leslaw: Pop-essay. In: *Kino* (Warszawa) 11, Feb. 1976, pp. 54-55.

Elley, D.: Lisztomania and The Loves of Liszt. In: *Films and Filming* 22, Jan. 1976, pp. 31-33.

Leirens, Jean: Russellmania a propos de Lisztomania. In: *Amis du Film et de la Télévision*, 238, März 1976, pp. 4-5.

Manns, Torsten [...]: Komponister pa hjaernan. In: *Chaplin* 18,2 [=143], 1976, pp. 58-62.

Sereny, Eva: Liszt pop. In: *Playmen* 6, Juni 1976, pp. 110-117.

Wulff, Hans J.: Lisztomania (1971, Ken Russell). In: *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. 3. Hrsg. v. Thomas Koebner unter Mitarb. v. Kerstin-Luise Neumann. Stuttgart: Reclam 1995, pp. 374-376.

Diskographie:

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

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Lisztomania. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 165-170, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p165-170>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.