

LISZTOMANIA – Starkult um den Virtuosen

Peter Moormann (Berlin)

1. Vorbemerkungen

Auf der Basis eines 57-seitigen Drehbuchs entstand im Frühjahr 1975 in den englischen Shepperton Studios Ken Russells zehnter Kinofilm, der innerhalb von nur 14 Wochen produziert wurde (Vgl. Care 1978, 55): LISZTOMANIA (UK 1975). Bereits der Filmtitel bringt den Begriff der „Beatlemania“ mit der auf Heinrich Heine zurückgehenden Wortschöpfung „Lisztomanie“ zusammen, die der Dichter in einem Konzertbericht über die Tournee von Franz Liszt 1841/42 fallen ließ:

Wenn ich früherhin von dem Schwindel hörte, der in Deutschland und namentlich in Berlin ausbrach, als sich Liszt dort zeigte, zuckte ich mitleidig die Achsel und dachte: Das stille sabbatliche Deutschland will die Gelegenheit nicht versäumen, um sich ein bißchen erlaubte Bewegung zu machen[...] Es ist ihnen, dacht' ich, bei dem Spektakel um den Spektakel selbst zu tun, um den Spektakel an sich, gleichviel wie dessen Veranlassung heiße, Georg Herwegh, Saphir, Franz Liszt oder Fanny Elsler; wird Herwegh verboten, so hält man sich an Liszt, der unverfänglich und unkompromittierend. So dachte ich, so erklärte ich mir die Lisztomanie, und ich nahm sie für ein Merkmal des politisch unfreien Zustandes jenseits des Rheins. Aber ich habe mich doch geirrt [...] wie gewaltig, wie erschütternd wirkte schon seine bloße Erscheinung! Wie ungestüm war der Beifall, der ihm entgegenkatschte! (Heine 1972, 567)

Russell gelingt es auf diese Weise, die Sphären von Klassik und Pop miteinander zu amalgamieren und damit auf eines der zentralen Themen des Filmes zu verweisen: Der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Kommerz. Der Regisseur katapultiert die Liszt-Biographie in die damalige Gegenwart der 1970er Jahre und inszeniert den Mitte des 19. Jahrhunderts umjubelten Pianisten Liszt als Rockstar und Playboy in einem Musical, das als Fortsetzung der kurz zuvor in den Kinos erschienenen Rockoper TOMMY (UK 1975) angesehen werden kann. Ebenso wie TOMMY weist auch LISZTOMANIA eine Opern- bzw. Musical-Struktur auf: Fünf große, eher lose miteinander verknüpfte Szenen werden von einem Prolog und Epilog gerahmt. Verbunden sind diese durch die Liebestraum-Songs, deren Variationen sich als roter Faden durch den Film

ziehen – vom Lied mit Klavier- und Streicherbegleitung bis zum Rocksong mit Synthesizereinsatz. Auf ungewöhnliche Weise werden dabei die Genres der Rock-Oper und des Biopics miteinander verschmolzen (Vgl. Phillips 1979, 168f.). Der Fokus der Untersuchung gilt dem Beginn des Films. Im Mittelpunkt des ersten „Aktes“ steht das Phänomen des Virtuositums im 19. wie im 20. Jahrhundert, dem sich Russell auf vielschichtige Art und Weise annähert.

2. Der Prolog

Dass Russell seine Liszt-Figur mit Roger Daltrey, dem Sänger der damals weltweit erfolgreichen Rockgruppe *The Who*, besetzt hat, erscheint als ein Glücksfall. Geschickt verquickt der Regisseur Daltreys Biographie mit jener von Liszt, die er als Folie nutzt, um dem Starkult des Virtuosen nachzuspüren. Ähnlich wie bei seinem MAHLER-Film (UK 1974) gestaltet Russell den Anfang von LISZTOMANIA als Traumsequenz und spielt zugleich mit dem Titel des berühmtesten Klavierstückes von Liszt, dem *Liebestraum*. Russell etabliert seine Liszt-Figur nicht nur als Frauenheld, sondern koppelt dieses Bild mit dessen Virtuosität, die Liszt zunächst im erotischen Bereich auf absurde Weise unter Beweis stellt. Präzis im Takt des Metronoms küsst Liszt mit aller Perfektion die Brüste von Marie D’Algout (Fiona Lewis). Ken Hanke deutet die Exposition wie folgt: „The Metronome put to use for purposes its maker never intended is simply a metaphor for Liszt’s utilization of his musical prowess to an end his Creator never intended.“ (Hanke 1984, 294f.) Dieser „Missbrauch“ seiner Fähigkeiten wird am Ende der Exposition mit dem Tode bestraft. Franz und Marie – in einem Flügel eingeschlossen und aufs Gleis gestellt – werden vom Zug überrollt. Man fühlt sich unmittelbar an George Marshalls martialische Komik in *THE PERILS OF PAULINE* (USA 1947) erinnert. Ebenso wie die Lokomotive ist auch das Metronom Zeichen für die durch eine zunehmende Industrialisierung beschleunigte Lebenswelt im 19. Jahrhundert.

Gleich zu Beginn des Films holt der Regisseur Liszt vom Künstlerthron ins Bett und beraubt ihn so jeder Aura des unnahbaren Stars. Parallel zur schrittweisen Erhöhung des Tempos beim Metronom beschleunigt Russell in Slapstick-Manier auch die Bildgeschwindigkeit, wodurch der Liebesakt zum Höhepunkt geführt wird. Liszts Verhalten wirkt durch die Beschleunigung keineswegs mehr nur virtuos, sondern vor allem zwanghaft und lächerlich. Dadurch dass Russell unmittelbar am Anfang des Films Liszts Affäre mit Marie d’Agout in den Mittelpunkt rückt, verweist er bereits auf die für den Film zentrale Beziehung zwischen Franz Liszt und Richard Wagner. Denn bei der aus der Liebesbeziehung von Liszt und d’Agout hervorgegangenen Tochter handelt es sich um Cosima, die spätere Frau von Richard Wagner. Bei dem anschließenden Duell mit dem erbosten Gatten der Comtesse, dessen Auftritt Russell mit einer schiefen Version der französischen Nationalhymne sofort ins Lächerliche zieht, setzt sich Liszt zunächst noch im Stil eines Eroll Flynn zur Wehr. Schließlich jedoch sucht er wie ein kleines Kind zwischen zwei Säulen Schutz

vor seinem Gegner. Systematisch entmystifiziert Russell in dieser Eingangsszene das Künstlergenie, indem er es zum naiven wehrlosen Spielkind degradiert.

3. Das Konzert

Diesem Ausgangspunkt des Films schließt sich eine Szene an, in der Liszt vor einem Konzert auf zahlreiche Berühmtheiten des damaligen Musiklebens trifft. In dem Salon haben sich Berlioz, Brahms, Chopin, Madame George Sand, Mendelssohn, Rossini, Schumann und Strauss versammelt, die als Figuren mitunter bizarr überzeichnet werden. In dieser Szene wird auch der junge Wagner eingeführt und als prestigestüchtiger, selbstverherrlichender Komponist inszeniert, der im Gegensatz zu Liszt noch kaum von Bedeutung in dem Kreis der versammelten Musiker ist. Einem Gespräch zwischen Liszt und Wagner ist zu entnehmen, dass die Erlöse aus dem anschließenden Konzert verwendet werden sollen „to build a monument to your beloved Beethoven, which your beloved country man so belovedly neglected to build“. Russell spielt mit dieser Äußerung auf die zahlreichen Konzerte von Liszt an, deren Erlöse für die Errichtung des Beethovendenkmals in Bonn aufgewendet wurden. Unmittelbar auf diese Szene folgt die Konzertsequenz. Russell verweist in dieser Szene auf verschiedene historische Fakten aus Liszts Biographie, die er in diesem Klavierkonzert mit zahlreichen Anspielungen auf die Popkultur kulminieren lässt, um den kommerziellen Erfolg des Virtuosen damals wie heute zu beleuchten.

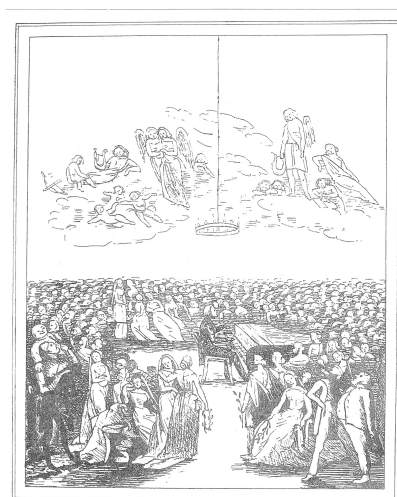
a) Zum Verhältnis von Kunst und Kommerz

Im ersten Teil des Konzerts betont Russell vor allem die massentaugliche Vermarktung des Stars Liszt und stellt damit das Verhältnis von Kunst und Kommerz sowie die Rolle, die dabei Komponist und Interpret einnehmen, zur Diskussion. Noch vor dem Betreten der Bühne skandiert das fast ausschließlich minderjährige weibliche Publikum solange „Franz Liszt“, bis der Virtuose endlich die Bühne betritt. Sofort springen alle von ihren Plätzen auf, um ihm zuzujubeln. Wie facettenreich Russell das historisch anmutende Setting dabei in Richtung Gegenwart aktualisiert, veranschaulicht allein die Lichtgestaltung: Statt eines zu jener Zeit noch üblichen einheitlich erhellten Konzertsaals (laut Forsyth führte Richard Wagner 1876 zum ersten Mal die Verdunklung des Zuschauerraums in einem Theater ein. Vgl. Forsyth 1985, 187) rückt Russell die Bühne als Lichtzone in den Mittelpunkt, während im Parkett Halbdunkel herrscht. Gezielt wird das Publikum mit Suchscheinwerfern geblendet, um die „sakrale“ Aura des Künstlers zu verstärken, dessen glitzerndes Kostüm ebenfalls seinen Status als Star unterstreicht. Diese Strategie lässt sich bis heute bei großen Konzerten verfolgen, um die Menge anzuheizen, ehe schließlich das Musikidol messiasgleich erscheint. Zudem befindet sich am Bühnenrand eine Lichtleiste, die für eine perfekte Ausleuchtung des

Gesichtes von Daltrey sorgt. In diesem Zusammenhang sei allerdings erwähnt, dass Liszt in Wien sogenannte „Nachtkonzerte“ einführte, die erst um halb 10 Uhr abends begannen (Vgl. Hanslick 1886, 122). – bis heute ist dies der Zeitpunkt für Rock- und Popstars die Bühne zu betreten.

Liszt begrüßt das Publikum mit den Worten „Tonight is Beethoven’s“ und stellt Richard Wagner als weiteres Genie neben Beethoven vor, sodass jener freudig erregt sogleich Autogrammkarten verteilt. Doch Liszts Begrüßung endet mit einem spöttischen Witz, der mit Gelächter des Publikums quittiert wird und Wagners Unmut hervorruft. Dieser mehrt sich, als Liszt sein Rienzi-Arrangement ankündigt, jedoch das Kinderpublikum lautstark und geschlossen „Chopsticks“ fordert und mit dem ersten Ton kreischend nach vorne stürmt, um ihrem Star näher sein zu können. Einsam und frustriert sieht man Wagner auf seinem Platz sitzen. Dem Publikum scheint es offenbar weniger um die Musik, sondern vielmehr um den Star zu gehen. In Nahaufnahme werden die Handschuhe des Pianisten kadriert, bevor sie als Devotionalien von den Fans ergattert werden. Die Ordnungskräfte – eine weitere Aktualisierung – haben alle Mühe, die hysterische Menge davon abzuhalten, das erhöhte Podium zu erklimmen.

Mit seiner Inszenierung spielt Russell auf den historischen Umstand an, dass Liszt eine neue Rezeptionssituation bei seinen Konzerten etablierte: Die Säle wurden teilweise nicht bestuhlt, was wiederum weitreichende Folgen für das Verhalten des Publikums und dessen kollektive Begeisterung hatte. Der Weg zur Bühne war offen und damit eine direkte Anteilnahme an der Performance möglich. Hierdurch verringerte sich merklich die Distanz zwischen Produzent und Rezipient. Folgende Karikaturen aus den frühen 1840er Jahren überzeichnen diese Nähe zwischen dem Künstler und seinem begeisterten Publikum:



O selig, Ihr Frauen
Die im schönen Bestreben
Den Künstler zu erheben
Den Künstler geehrt...
206. 330. Stereotype Doppelblatt auf Franz Liszt.
(Um 1840. Zinkographie aus dem Verlag der Gebrüder Rocca).

Abbildung 1: Berliner Doppelblatt auf Franz Liszt (Um 1840. Zinkographie aus dem Verlag der Gebrüder Rocca)



Abbildung 2: Der vergötterte Interpret: Franz Liszt in einer Karikatur von 1842

Hanslick weist zudem darauf hin, dass ab 1846 bei Liszts Konzerten im Wiener Musikvereinsaal sogar ein lebendes Podium, das sogenannte „Cercle“ eingerichtet wurde:

Da Liszt ohne Orchester spielte, gerieth man nämlich auf die zweckmäßige Idee, das ganze sonst dem Orchester gewidmete Podium den andrängenden Liszt-Verehrern einzuräumen, für deren Zahl das Parterre und die Galerie niemals ausreichten. Da umging denn ein blühender Kranz von schönen Damen ringsum das Klavier des „Unvergleichlichen“, welcher solche Umgebung jederzeit als geschmackvoller Kenner liebte und würdigte. (Hanslick 1886, 121)

Dieses Phänomen, das den Starkult um Liszt weiter erhöht haben dürfte, wird bis heute mit noch größerer Wirksamkeit praktiziert. Die Potenzierung solcher Rituale stellen die Auftritte zahlreicher Boygroups dar, die einen einzelnen überglücklichen weiblichen Fan aus der Menge auswählen und auf die Bühne bitten, um dem Schein nach nur für diese Person ein Liebeslied zu singen, ehe selbige von Sicherheitskräften wieder von der Bühne gezerrt wird. Gleichzeitig gelingt es Russell, auf die medial vermittelten Bilder insbesondere der 1950er und 1960er Jahre zu rekurrieren. Bei den Konzerten von Elvis Presley und später den Beatles sprengte die Begeisterung des ebenfalls vornehmlich weiblichen Publikums alle Grenzen. Das Kreischen der enthusiastischen Fans soll mitunter so laut gewesen sein, dass die Künstler ihre eigene Musik kaum mehr hören konnten.

Doch zurück zu Russells Film: Schnell ebbt die Begeisterung ab, als Liszt seine Bearbeitungen der Rienzi-Themen präsentiert, sodass der Virtuose das Publikum mit ständigen Einsprengeln leichter Musik wie dem Flohwalzer bei Laune halten muss (zur Popularität der Walzer von Johann Strauß vgl. Riethmüller 1995, 1ff.). Hier kann mitgeklatscht und mitgesungen werden – ebenfalls zentrale Momente des heutigen

Popkonzertes. Das Arrangement mutet wie ein kritischer Kommentar zum Verhältnis von E- und U-Musik an; eine Debatte, die in einigen Kreisen bis heute mit Leidenschaft geführt wird. Hört Wagner Liszts Bearbeitungen der Rieni-Themen zunächst mit großem Wohlwollen zu, so reagiert er äußerst ungehalten, wenn Liszt mehrfach unverhohlen das geforderte „Chopsticks“ in seine Bearbeitung integriert. Hierbei handelt es sich um den 1877 von Euphemia Allen komponierten und unter dem Pseudonym Arthur de Lulli veröffentlichten *The Celebrated Chop Waltz*, der sich bis heute als kinderleichtes Klavierstück weltweit großer Beliebtheit erfreut. Noch vor dem Ende des ersten Stückes verlässt Wagner wutentbrannt den Saal, während ihm Liszt noch zuruft: „We’re both in show business“. Liszt scheint sich seiner Machtposition bewusst zu sein und macht sich über Wagners Geltungsanspruch lächerlich. Wie nahe Russell mit dieser Zeichnung der historischen Person kommt, mag Liszts Äußerung in einem Brief an die Fürstin Christina Belgiojoso in Paris aus dem Jahr 1839 verdeutlichen: „Le Concert c’est moi.“ (zit. n. La Mara 2005, 25). Während Liszt scheinbar nicht nur in Russells Film gewillt war, seine hohe Kunst den Bedürfnissen des Publikums anzupassen, um den Fans genau das bieten zu können, was diese fordern, zeigt sich Wagner kompromisslos. Er empfindet die Kopplung seines Werkes mit dem auf reine Unterhaltung hin konzipierten Musikstück als Kränkung und allem Anschein nach sogar für moralisch verwerflich. Hinzu kommt, dass Wagner als eigentlicher Schöpfer der Musik für das Publikum nicht von Interesse ist und stattdessen dem Interpreten Ruhm und Ehre zuteil wird.

Liszts Marktorientierung inszeniert Russell nicht nur auf musikalischer, sondern vor allem auch auf visueller Ebene. Über Kulissen, Requisiten, Kostüme und Schauspiel ruft der Regisseur einen amerikanischen Pianisten in Erinnerung, der durch seine rekordverdächtige Schnelligkeit im Klavierspiel und seine extravaganten Auftritte im Fernsehen Berühmtheit erlangte, bei denen er klassische Musik im Poparrangement präsentierte. Es ist die Rede von Wladziu Valentino Liberace, der schon im Alter von sechs Jahren als Wunderkind vermarktet wurde und in den 1950er Jahren gleich siebenmal hintereinander den Preis für den schnellsten Klassikpianisten der USA gewann (detaillierte Angaben zur Biographie des Künstlers bei Pyron 2000). Liszt’s Kostüme, der Kronleuchter auf dem reich verzierten Flügel, der Glitter-Vorhang im Hintergrund und die Art und Weise, wie die Liszt-Figur die Arme beim Klavierspiel nach oben reißt, erinnern stark an die Auftritte Liberaces, der bis in die 1980er Jahre hinein mit diesem Image selbst in Las Vegas extravagante Shows präsentierte. Sogar mit der Wahl des Stückes *Chopsticks* scheint Russell direkt auf Liberace verweisen zu wollen, der in einer seiner Shows über das Thema des Stückes fantasierte. (Vgl. hierzu <http://www.youtube.com/watch?v=hnLI0OMuDX0&feature=related> [18.07.2011]).

b) Liszt und die Frauen

Nach dem ersten musikalischen Beitrag tritt Liszt kurz von der Bühne ab, um in neuem Kostüm zu erscheinen – auch dieser Aspekt ist Teil der Inszenierung bei zahlreichen Popkonzerten, vor allem sei an dieser Stelle der ständige Kostümwechsel bei den Auftritten in den 1970er Jahren von Freddy Mercury, dem Frontmann der britischen Gruppe *Queen*, oder Peter Gabriel in der Frühzeit von *Genesis* erwähnt. Gleichermäßen sind einem die Einführungen von Liszt in seine Stücke beispielsweise durch Elvis Presleys geschickte Ansagen vertraut. Liszt trägt eine ungarische Uniform und schwingt sein ungarisches Ehrenschild, ehe er seine Fantasie für die Heimatlosen zum Besten gibt. Russell verweist mit diesem Ausspruch indirekt auf die Flutkatastrophe im Jahr 1838, bei der ganz Pest zerstört wurde. 150 Menschen ertranken, 50.000 weitere wurden obdachlos. Liszt hielt sich gerade in Venedig auf, als er von der Katastrophe in den Zeitungen las. Selbst in Ungarn aufgewachsen arrangierte er darauf acht Benefizkonzerte in Wien, deren Erlös die größte private Spende darstellte, die Ungarn damals erhielt. (Vgl. Walker 1983, 253ff.)

Doch zurück zur Handlung: Plötzlich stört eine Französin den Auftritt, die gewaltsam von der Bühne entfernt werden muss. Zur Ablenkung des Publikums gibt Liszt dem Orchester einen Einsatz, das sogleich übernimmt, während er Blätter mit seinem Konterfei in die Menge wirft. Mit dem Auftritt der aufgebrachten Frau verlagert Russell den Fokus auf das Verhältnis von Liszt zu den Frauen, das zentral für diese Sequenz ist. Schon bahnt sich die nächste prekäre Situation an: Eine Mutter mit Kinderwagen betritt die Bühne und fordert von Liszt, finanzielle Verantwortung für das Kind zu übernehmen, während dieser schon mit einem Fernglas nach dem nächsten Liebesabenteuer Ausschau hält. Ihm scheint die Frau nur lästig zu sein und er lässt sie von der Bühne entfernen. Diese Szene offenbart die Kluft zwischen dem als Star gefeierten genialen Virtuosen und seinen persönlichen Fehlbarkeiten.

Bei seinem dritten Klavierstück herrscht zunächst andächtige Stille im Saal, obwohl Liszt keineswegs mit den Gedanken bei der Musik zu sein scheint, wenn er seinen Assistenten durch den Saal schickt, um Informationen über die erwachsenen Schönheiten einzuholen. Sein Interesse scheint bei der Auswahl keineswegs nur erotischer Art, sondern vor allem von finanziellen und gesellschaftlich strategischen Hintergedanken geleitet zu sein. Offenbar ist die Millionärin ebenso interessant für Liszt wie jene Schauspielerin, die von Georgina Hale gespielt wird, die wiederum in Russells MAHLER-Film die Rolle der Alma übernahm. Doch den Zuschlag erhält schließlich die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Den biographischen Angaben zu Folge lernte Liszt 1847 die Adlige bei einem Benefizkonzert in Kiew kennen. Wenig später wurde sie Liszts Lebensgefährtin und unterstützte ihn bei seinen Projekten in finanzieller wie gesellschaftlicher Hinsicht. Sayn-Wittgenstein wird von der Schauspielerin Iza Teller verkörpert, die wiederum in *THE MUSIC LOVERS* (UK 1970) Nadezhda von Meck spielte. Ebenso wie Sayn-Wittgenstein unterstützte diese Geschäftsfrau Komponisten wie Peter Tchaikovsky, Nikolai Rubinstein und Claude

Debussy. Gerade mit diesem Verweis auf THE MUSIC LOVERS gelingt es Russell, die finanziellen Interessen Liszts bei der Wahl seiner Frauen besonders herauszustellen.

Um Madame von Meck zu imponieren, springt Liszt sogar auf den Flügel. Er legt einen Kasatschok hin und beeindruckt die Fürstin mit akrobatischen Zirkuseinlagen, die Russell durch die überspitzte Inszenierung als kulturelle Klischees ausstellt. Durch seine physische Präsenz vermag er die Zuschauer in hohem Maße zu affizieren. Diese Fetischisierung des Künstlerkörpers manifestiert sich dann in ohrenbetäubendem Kreischen der beinahe ausschließlich weiblichen Fans. Russell beruft sich dabei auf die zeitgenössische Musikkritik, die Liszt eine außerordentliche visuelle Attraktivität bescheinigte. So urteilte Robert Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik 1840 über ihn: „[M]an muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Coulissen spielen, ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren [...] Es ist [...] Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt.“ (Schumann 1963, 102) Seine Bühnenauftritte wurden als ausdrucksstark, beinahe exzentrisch beschrieben. Vor allem das weibliche Publikum war begeistert, hysterische Szenen sind überliefert. Liszt selbst war sich seiner erotischen Ausstrahlungskraft durchaus bewusst, wie sich an folgender Zeile aus einem Brief ablesen lässt, den er in Wien an seine Lebensgefährtin d'Agoult im Februar 1840 schrieb: „Das ganze weibliche und aristokratische Publikum ist überall für mich, und zwar glühend und heftig. Damit kommt man weit.“ (Liszt 1933, 339) Immer wieder heben die Konzertkritiker die physische Präsenz von Liszt hervor, wenn sie davon berichten, wie er auf die Klaviertasten einhämmerte und bei seinem Spiel den gesamten Körper einsetzte (Vgl. Stockhammer 1986, 94). So beschreibt Hanslick die Performance von Liszt wie folgt:

Wie Liszt bald aus den Noten, bald auswendig vorträgt, wie er dabei abwechselnd die Lorgnette aufsetzt und wieder abnimmt, wie er das Haupt hier lauschend vorneigt, dort kühn zurückwirft – das alles interessirt seine Zuhörer unsäglich, noch mehr die Zuhörerinnen. Es gehörte jederzeit zu Liszt Eigenthümlichkeiten, in seiner großen Kunst auch noch mit allerlei kleinen Künsten zu effectuieren; wir wissen ja: „Die Himmlischen wenden oft seltsame Mittel an. (Hanslick 1886, 124)

Heutzutage kommen einem die Auftritte eines David Garrett, Nigel Kennedy, Lang Lang oder einer Vanessa Mae in den Sinn, die sich allesamt als attraktive Popstars vermarkten lassen und bei Fernsehauftritten beispielsweise mit dem *Hummelflug* von Rimski-Korsakow in rekordverdächtiger Schnelligkeit ihre Virtuosität massenwirksam unter Beweis stellen. So fand man David Garrett von 2008 bis 2010 sogar im Guinness-Buch der Rekorde als schnellsten Geiger der Welt.

(Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/David_Garrett [18.7.2011])

Diesen geradezu sportiven Leitungsgedanken brachte Rudolf Stephan mit folgendem Satz auf den Punkt: „Man will auch heute noch sehen, wie ein Virtuose die Schwierigkeiten, die ihm aufgegeben sind, meistert, wie er sich anstrengt, sich abarbeitet und endlich triumphiert.“ (Stephan 1985, 304)

Mit einem kurzen Song und einer triumphalen Schlusssteigerung inklusive vollem Orchestereinsatz beendet Liszt das Konzert. Noch bevor der letzte Ton erklingen ist, stürmen die Fans bereits die Bühne, sodass sich Liszt nur mit Mühe vor der hysterischen Masse in Sicherheit bringen kann, die sich ihr Idol am liebsten einverleiben würde. Insbesondere diese Schlusszene erinnert stark an jene Sequenz aus *Tommy*, in der Elton John in einem ganz ähnlich konzipierten historisch anmutenden Konzertsaal den Song *Pinnball Wizard* präsentiert. Elton John, der bis heute auf den großen Bühnen der Welt als Popstar am Klavier gefeiert wird, begründete in den 1970er Jahren seinen Kultstatus.

Mit *LISZTOMANIA* realisierte Ken Russell einen postmodernen Flickenteppich, dem ein komplexes Verweissystem verschiedener kultureller Bezüge eingewoben ist. Konsequenterweise weigerte sich der Regisseur dabei einer konventionellen Bildsprache und Narration. Ebenso wie Liszt in seinen Konzerten scheint Russell bei seiner Inszenierung zu improvisieren, um dem Rezipienten Freiräume zur Interpretation der durchaus auf historischen Fakten basierenden fantastischen Handlung zu verschaffen.

Literatur

Care, Ross (1978) *Lisztomania*. In: *Film Quarterly* 31/3, S. 55-61.

Forsyth, Michael (1985) *Buildings for music*, Cambridge: Cambridge University Press.

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

Hanslick, Eduard (1886) *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre*, Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur.

Heine, Heinrich (1972) *Werke und Briefe in zehn Bänden*, hrsg. v. Hans Kaufmann, 2. Auflage, Berlin u.a.: Aufbau Verlag.

La Mara [d. i. Ida Marie Lipsius] (2005) *Franz Liszt's Briefe*. Band 1. Reprint der Ausg. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1893. Boston (Ma.).

Liszt, Franz (1933) *Briefe an Marie Gräfin d'Agoult*, hrsg. v. D. Ollivier, Berlin: Fischer.

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

Pyron, Darden Asbury (2000) *Liberace*. Chicago u.a.: The University of Chicago Press.

Riethmüller, Albrecht (1995) Johann Strauß und der Makel der Popularität. In: *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, hrsg. v. L. Finscher und A. Riethmüller, Darmstadt 1995: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1-17.

Schumann, Robert (1963) Franz Liszt. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 26 (1840), Neuabdruck 1963, Band 12.

Stephan, Rudolf (1985) *Sichtbare Musik. Festschrift Rudolf Stephan*, hrsg. v. Rudolf Stephan/Reiner Damm/Andreas Traub, Mainz: Schott.

Stockhammer, Robert (1986) *Franz Liszt. Im Triumphzug durch Europa*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Walker, Alan (1983) *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811-1847*, Bd. 1, London: Alfred A. Knopf.

Empfohlene Zitierweise:

Moormann, Peter: Lisztomania – Starkult um den Virtuosen.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7, 2011.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 15.10.2011.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Peter Moormann. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.