

In: *Musik und Kitsch*, hg. von Katrin Eggers und Nina Noeske,
Hildesheim: Olms 2014 (= Ligaturen, Bd. 7), S. 43-62.

Liszts Liebes(alp)traum Nr. 3¹

Nina Noeske

Glaubt man dem Urteil von Zeitgenossen und Nachgeborenen, überschreitet Liszts Musik zuweilen die Grenze zum Kitsch. Um nur einige Beispiele aus jüngerer Zeit herauszugreifen: Im Januar 2011 – gleichsam als Auftakt zum Liszt-Jahr – debattierten Alan Walker und Charles Rosen, Kapazitäten der Liszt-Forschung, in der New Yorker Carnegie Hall über den „Kitsch-Faktor“ der h-Moll-Sonate,² Alexander Rehding erkennt 2009 in Liszts Männerchor *Licht, mehr Licht (Goethe's letzte Worte)* von 1849 Elemente des Kitsches, die sich, so der Autor, auch in einer zeitgenössischen Illustration zu dieser Komposition bemerkbar machen,³ und Kate R. Covington und Rey M. Longyear stellen in ihrer analytischen Studie von 1986 fest, dass die Harmonisierung des fünften (Grandioso-)Themas der *Faust-Symphonie* im dritten Satz dem Thema einen Hauch von Trivialität und – so heißt es im englischen Text wörtlich – „Kitsch“ verleihe.⁴ Der Pianist Alfred Brendel spricht zwar nicht explizit von Kitsch, doch wenn er festhält, dass

¹ Dem musikwissenschaftlichen Kolloquium der Universität Basel, insbesondere Prof. Dr. Matthias Schmidt und Prof. Dr. Simon Obert, sei für die intensive und anregende Diskussion des vorliegenden Textes im Oktober 2012 gedankt; zahlreiche Hinweise sind in die Endfassung eingegangen.

² Vgl. <http://super-conductor.blogspot.com/2011/01/recital-review-discovering-liszt-at.html> (10.07.2012).

³ Alexander Rehding, *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, Oxford, New York u. a.: Oxford University Press, 2009, S. 76. Rehding bezieht sich hier auf den Abdruck des Chores als „Souvenir“ in der *Illustrirten Zeitung* vom 25. August 1849.

⁴ „The drone bass open fifths in the harmonization of this theme in the third movement (measures 301–304, 311–314) lend an air of triviality and *Kitsch* (intentionally on Liszt's part?) to the theme.“ Kate R. Covington und Rey M. Longyear, „Tonal and Harmonic Structures in Liszt's Faust Symphony“,

Liszts Musik zuweilen eine „triviale Thematik“ aufweise, durch einen gelegentlichen „Mangel an formaler Ökonomie und die Neigung zum Grandiosen und Idealistischen“ gekennzeichnet sei, dazu neige, Dinge häufig – zu häufig – „mehrmaſs zu sagen“⁵ und ohne Berücksichtigung ihres „poetischen Kern[s]“ manchmal zum bloßen „Vehikel des Effekts“ werde,⁶ so kommt diese Beschreibung dem sehr nahe, was in anderen Zusammenhängen mehr oder weniger reflektiert als Kitsch klassifiziert wird. Es gelte mithin, so der um eine angemessene Würdigung des Komponisten bemühte Brendel im Liszt-Jahr 1986: „Zwischen dem Devotionalien-Liszt und dem Film- und Illustrierten-Liszt mit Fairneß hindurchzusteueren erfordert genaue Kenntnisse und guten Willen.“⁷ Allerdings ist eine solch präzise Navigation auch bei „gutem Willen“ und der damit einhergehenden Vorsicht zuweilen schwierig, ja, es fragt sich aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, ob dies überhaupt sinnvoll ist, will man Liszt als komplexem Phänomen gerecht werden.

Im Folgenden sei der Frage nachgegangen, ob, und wenn ja, in welcher Hinsicht Liszts Musik, verstanden als Diskurs,⁸ der Rezeption als ‚Kitsch‘ zuweilen entgegenkommt. Zwar kann nahezu jedes Phänomen unter bestimmten Bedingungen als Kitsch genossen werden,⁹ doch gibt es offenbar – innerhalb eines bestimmten geschichtlichen, sozialen und kulturellen Kontextes – musikalische Merkmale, die das Kitsch-Erleben eher heraufbeschwören als ande-re.¹⁰ So ist es kein Zufall, dass der im November 2011 verstorbene

in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. 1/4 (1986), S. 153–171, hier S. 161.

⁵ Alfred Brendel, „Franz Liszt 1986“ (1986), in: ders., *Musik beim Wort genommen*, München, Zürich: Piper, 1992, S. 167–178, hier S. 173.

⁶ Ebd., S. 170.

⁷ Ebd., S. 178.

⁸ Vgl. hierzu Nina Noeske, *Liszt – Faust – Symphonie. Ästhetische Dispositive um 1857*, Kapitel „Musikalische Analyse als Diskursanalyse“, i. Vorb.

⁹ Vgl. u. a. Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, München: Fink, 1971, S. 22.

¹⁰ Mit Helmut Loos ist mithin festzuhalten, dass ‚Kitsch‘ „nur im Wechselspiel zwischen der Musik und ihrem sozialen Kontext und dem Adressaten“ zu bestimmen ist. Vgl. Helmut Loos, „Zwischen Ave Marie und Stille Nacht. Kitsch in der Musik“, in: *Emotionalität erlaubt? Kitsch in der Kirche*, red. von Andreas Würbel, Bergisch Gladbach: Thomas Morus Akademie, 1998, S. 67–74, hier S. 71.

britische Regisseur Ken Russell für seinen der Camp-Ästhetik¹¹ verpflichteten Film *Lisztomania* (1975) ausgerechnet Leben und Werk Franz Liszts auswählte, und dass seine anderen beiden großen Musikerfilme sich mit Peter Tschaikowsky (1970) und Gustav Mahler (1974) beschäftigen, liegt nahe: Auch Mahler und Tschaikowsky wurden bevorzugt mit dem Kitsch-Verdikt belegt, und prominente Diskussionen über Kitsch im deutschsprachigen Raum¹² – etwa bei Theodor W. Adorno,¹³ Carl Dahlhaus¹⁴ oder Bernd Sponheuer¹⁵ – entzünden sich nicht selten just an diesen Komponisten. Im Fokus der folgenden Überlegungen steht jene zentrale Episode aus *Lisztomania*, der Liszts populäres Klavierstück aus den *Liebesträumen* (Nr. 3) musikalisch zugrunde liegt.

Alp(en)träume

Jene bekannte Szene aus *Lisztomania*, die sich an Charlie Chaplins Stummfilm-Klassiker *The Gold Rush* (1925) anlehnt, visualisiert eine Pseudo-Erinnerung des Protagonisten Liszt an vermeintlich bessere Zeiten. Tatsächlich handelt es sich um pure Phantasie: Im Anschluss an einen Streit zwischen dem Paar Liszt und Marie

¹¹ Vgl. hierzu das Kapitel „Kitsch-Art, Camp, Kulturrecycling. Postmoderne Spielarten“, in: *Kitsch. Texte und Theorien*, hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper, Stuttgart: Reclam, 2007, S. 279–308.

¹² Der Kitsch-Diskurs ist allerdings kein ‚deutsches‘ Phänomen; insbesondere im englischsprachigen Raum wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Diskussion um ‚Kitsch‘ intensiv geführt. Aus diesem Grunde wird im Folgenden darauf verzichtet, die ‚angelsächsische‘ Kitsch-Diskussion, von der Ken Russell geprägt sein könnte, nachzuzeichnen. Festzuhalten ist lediglich, dass im anglo-amerikanischen Raum das Verhältnis zum Kitsch seit jeher unverkrampfter war als in Deutschland. Hierzu zeugt auch *Lisztomania*.

¹³ Theodor W. Adorno, „Musikalische Warenanalysen“ (1934–40), in: ders., *Musikalische Schriften I–III* (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 284–297, hier S. 288f.

¹⁴ Carl Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Regensburg: Bosse, 1967, S. 63–67.

¹⁵ Bernd Sponheuer, „Zu schön? Mahler, Cajkovskij und der musikalische Kitsch“, in: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. Referate des Bonner Symposiums 2000*, hrsg. von dems. und Wolfram Steinbeck (= Bonner Studien zur Musikwissenschaft 5), Frankfurt am Main u. a.: Lang, 2001, S. 169–181.

d'Agoult, das zu diesem Zeitpunkt bereits drei Kinder hat, vertieft sich Liszt in einen alten, leidenschaftlichen Liebesbrief von ihm an Marie und verliert sich in Erinnerungen; daraufhin ist zu sehen, wie ein – mit seinen farbigen Illustrationen prototypisch ‚kitschiges‘ – Fotoalbum durchgeblättert wird. Zwischen bunten Blumen und Vögeln erkennt man auf Schwarzweiß-Fotos, die zeitliche Ferne signalisieren, das junge, glückliche Paar, manchmal auch Marie d'Agoult allein, vor idyllischem Gebirgspanorama. Bereits durch diesen sentimentalnen Blick ins Album wird, folgt man der *Phänomenologie des Kitsches* von Ludwig Giesz, das Kitsch-Erlebnis geradezu heraufbeschworen, denn die „Erinnerung mit ihrem homogenisierenden Fernblau“ begünstige, so Giesz, in hohem Maße „induzierte Stimmungen [...] („Es war einmal“, „Schön war die Zeit“, „Ein Märchen aus uralten Zeiten“ usw.)“. Das Erinnerungsbild als ‚Souvenir‘ ist bereits von sich aus mit einer „Aura“ versehen; die Vergangenheit erscheint, anders als die unmittelbare Wahrnehmung, als ‚Panoramabild‘.¹⁶ Zum „zeitlichen ‚Exotismus‘“ gesellt sich hier der räumliche (denn es handelt sich um eine Urlaubserinnerung), was die „annehmliche Ambivalenz“ der spezifischen „Stimmungsaura“ noch verstärkt.¹⁷

Die folgende Einstellung in *Lisztomania* zeigt das gemütliche Innere einer Berghütte als „kindlich-verkitscht[es]“ Szenario:¹⁸ Die geöffnete Eingangstür gibt die Aussicht auf eine erhabene Gebirgslandschaft frei, was als Kontrast den Eindruck der Geborgenheit der Hütte (als „Glück im Winkel“) noch verstärkt,¹⁹ das Bett auf der linken Seite ist mit roten Plüschherzen-Kissen dekoriert und eine Kuckucksuhr, prototypisches Symbol des Kitsches, vervollständigt das stille Glück. In dieser Kulisse beherrschen „Übertreibung und Verniedlichung [...] den Stil“.²⁰ Rechts am Klavier sitzt – so

¹⁶ Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (vgl. Anm. 9), S. 45f.

¹⁷ Vgl. Ludwig Giesz, „Der ‚Kitsch-Mensch‘ als Tourist“, in: *Der Kitsch*, übersetzt aus dem Ital. von Birgid Mayr, hrsg. von Gillo Dorfles, Gütersloh: Prisma, 1977, S. 156–174, hier S. 168f.

¹⁸ Hans J. Wulff, „Lisztomania“, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), online: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege/filmbesprechungen/Lisztomania.pdf> (26.7.2012).

¹⁹ Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (vgl. Anm. 9), S. 45: „Das Ferne, Fremde, Weite ist ein besonders willkommenes Milieu [für den Kitsch], ohne Meer keine Insel, und ohne Wüste keine Oase.“

²⁰ Wulff, „Lisztomania“ (vgl. Anm. 18).

legt jedenfalls die Filmhandlung nahe – Liszt, der im Film von Roger Daltrey, Sänger der Popgruppe *The Who*, verkörpert wird; Kleidung, Schnurrbart, Bewegung und Habitus der Figur erinnern jedoch an Charlie Chaplin. Auf diese Weise wird die Identifikation des Zuschauers mit der Hauptfigur des Filmes, Liszt, gleich mehrfach durchkreuzt: Nicht nur steht einer ‚Einfühlung‘ die Prominenz des Popmusikers Daltrey²¹ entgegen, die jene des Komponisten von Beginn an überlagert, sondern die zusätzliche Einführung eines der wichtigsten Komiker-Schauspieler des 20. Jahrhunderts als – etwa wie Marilyn Monroe oder Donald Duck – Ikone der Popkultur lässt die reale historische Figur ‚Liszt‘ nahezu verschwinden, auch wenn Michael Saffle den Liszt der 1830er und 40er Jahre als ‚chaplineske Figur‘ beschreibt.²² Wir befinden uns, so suggeriert der Film an dieser Stelle, mitten in der Gegenwart der 1970er Jahre, die einen Stummfilm-Klassiker als Teil der damals noch jüngeren Vergangenheit parodiert, und zwar als „Hommage und Satire zugleich“.²³ Die zweifache Brechung der Figur Liszt, die maßlose Übertreibung des Idyllischen und die übersteigerte Inszenierung als ‚Stummfilm‘ legt eine distanziert betrachtende, keinesfalls jedoch eine gefühlsmäßig betroffene oder gar zum ‚kitschigen Selbstgenuss‘²⁴ herausfordern-de Rezeptionshaltung nahe.²⁵

Zu Beginn der Episode, die Anfang, Höhepunkt und Ende einer Liebe im Zeitraffer darstellt, befindet sich Liszt (alias Daltrey alias Chaplin), beflügelt von der noch jungen Leidenschaft, im

²¹ Daltrey spielte in Russells kurz zuvor entstandenem Film *Tommy* (1975), der auf der gleichnamigen Rockoper von *The Who* basiert, ebenfalls die Hauptrolle; auch dies dürfte einem Großteil der Filmzuschauer von *Lisztonomania* bekannt gewesen sein.

²² „As a vagabond with a distinctive appearance – long hair, thin frame – and carefully cultivated manners, he earned an itinerant living as an entertainer. [...] Liszt and the Countess really did wander off together and began a new life.“ Michael Saffle, „Liszt in the Movies. Liszt’s Rhapsody as Composer Biopic“, in: *Journal of Popular Film and Television* (2007), S. 58–65, hier S. 60. Online: <http://www.rc.vt.edu/pubs/Saffle.pdf> (9.8.2012).

²³ Wulff, „Lisztonomania“ (vgl. Anm. 18).

²⁴ Vgl. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (vgl. Anm. 9), S. 38, 40 und 58ff.

²⁵ Vgl. hierzu auch Wulff, „Lisztonomania“ (vgl. Anm. 18), wonach in *Lisztonomania* „so heterogene Elemente der Kulturgeschichte aufeinander bezogen und miteinander amalgamiert“ werden, „dass aus der Darstellungsmethode zugleich ein Distanzmoment entsteht, das den Zuschauer immer wieder auf die Darstellungsmittel selbst verweist.“

Schaffensrausch: Während seine Gefährtin (Marie d'Agoult, hier gespielt von Fiona Lewis) auf einem Schaukelstuhl sitzt und mit Handarbeiten (einem gestickten Herz mit der Unterschrift „Home sweet home“) beschäftigt ist, wirft ‚Liszt‘ ihr enthusiastisch Kusse zu und komponiert einen „Dream of Love“ („Liebestraum“) in As-Dur, der Liebestonart,²⁶ indem er Herzen auf Notenlinien malt. Diese Szene wirkt unrealistisch-übersteigert nicht zuletzt insofern, als die unaufhörliche Beteuerung der Liebessehnsucht – genau genommen – gänzlich unnötig ist, denn die Liebenden haben ihr Ziel, das traute, vom Rest der Welt abgeschlossene Beisammensein, bereits erreicht. Gestik und Mimik der Schauspieler sind, wie es sich für einen Stummfilm gehört, maßlos übertrieben. Eine neue Phase wird durch den – wiederum – herzförmigen Hochzeitskuchen eingeleitet, den Marie stolz (der Kamera) präsentiert; gekrönt wird die Heirat durch den Vollzug der Ehe im verdunkelten Zimmer, dem die ‚Zigarette danach‘ folgt. (Tatsächlich haben Liszt und d'Agoult niemals geheiratet.) Die dritte Phase schließlich ist dadurch geprägt, dass der (zunächst noch wacker vorgetäuschte) Elan der Ehepartner langsam, aber stetig nachlässt: Während sie als Hausfrau und Mutter mehrerer Kinder – hier durch rosa oder hellblau gekleidete Puppen verkörpert – mit zunehmender Kinderzahl frustrierter und gelangweilter wirkt, versiegt seine Schaffenskraft, bis schließlich nichts mehr davon übrigbleibt. Die Ehefrau und Mutter vermag (im Gegensatz zur Geliebten) den Künstler nicht mehr zu inspirieren, das Notenpapier bleibt leer. Ernüchtert (oder erleichtert) verlässt das Paar die Hütte, um sein Glück woanders zu suchen.

Begleitend zu dieser kurzen, knapp vierminütigen Episode ist, wie erwähnt, konsequenterweise Liszts „Liebestraum“ Nr. 3 (genauer: die dritte und letzte Nocturne aus *Liebesträume*, Searle 541) zu hören; von den drei 1850 erstmals veröffentlichten *Liebesträumen* für Klavier solo ist dies der populärste. Während die ersten beiden Nocturnes, *Hohe Liebe* und *Seliger Tod*, denen die gleichnamigen Gedichte von Ludwig Uhland als poetische Grundlage dienen, von himmlisch-religiöser (Nr. 1) und sexueller bzw. erotischer Liebe (Nr. 2) handeln (der ‚selige Tod‘ verweist auf den ‚petit mort‘), geht es

²⁶ Vgl. u. a. Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1987, S. 297; Alan Walker, *A Faust Symphony in full score*, New York: Dover, 2003, ix.

im dritten um die unbedingte und ewige Liebe zu einem anderen Menschen, die letztlich stärker ist als der Tod. Liszt komponierte das Stück nach einem Gedicht von Ferdinand Freiligrath mit dem Titel *O lieb, so lang du lieben kannst*, dessen erste vier Strophen der Komposition vorangestellt sind:

O lieb, so lang du lieben kannst!
O lieb, so lang du lieben magst!
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
wo du an Gräbern stehst und klagst!

Und sorge, daß dein Herze glüht
und Liebe hegt und Liebe trägt,
so lang ihm noch ein ander Herz
in Liebe warm entgegenschlägt!

Und wer dir seine Brust erschließt,
o tu ihm, was du kannst, zulieb!
Und mach ihm jede Stunde froh,
und mach ihm keine Stunde trüb!

Und hüte deine Zunge wohl,
bald ist ein hartes Wort entflohn!
O Gott, es war nicht bös gemeint, –
der andre aber geht und weint.²⁷

Bereits 1843 hatte Liszt diese Strophen – wie auch die beiden Gedichte von Uhland, die den *Liebesträumen* Nr. 1 und 2 zugrunde liegen – als Lied vertont. Freiligraths romantische, für eine sentimentalisch-rührselige (und daher: kitschige) Rezeption durchaus geeignete Vanitas-Dichtung war Mitte des 19. Jahrhunderts überaus populär, der Autor zeitweise weniger: So musste dieser in den 1840er Jahren aufgrund seiner politisch revolutionären, demokratischen Einstellung aus Deutschland fliehen.²⁸ Liszts *Lie-*

²⁷ Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen, Bd. 15*, Budapest: Editio Musica, 1982, S. 60.

²⁸ Im Herbst 1845 besuchte Liszt offenbar den Dichter im Schweizer Exil, um ihm das – von Freiligrath allerdings kaum gewürdigte – Lied vorzuführen. Vgl. Kurt Roessler, „Robert Schumann oder Ferdinand Freiligrath“, Online-Publikation, http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE_ID=2922 (15.7.2012). In den gängigen Liszt-Biographien ist von einer Bekanntschaft zwischen Liszt und Freiligrath allerdings nicht die Rede.

bestraum Nr. 3, der die Gesangsmelodie als Melodiestimme integriert, stellt somit bereits eine Transformation einer früheren eigenen Komposition dar.²⁹ In der ‚Goldrausch-Szene‘ aus *Lisztomania* wiederum ist der *Liebestraum* in der Klavierfassung als eine Art Pop-Ballade mit dem hinzugefügten Gesang von Roger Daltrey zu hören, der die Melodiestimme (mit geringfügigen Abweichungen) lediglich verdoppelt. Von dem Popsänger selbst stammt auch der Text („Love’s Dream“), aus dem hier nur der im Folgenden kursiv gedruckte Ausschnitt gesungen wird:

*Oh, love, oh, love
As long as love is young
As long as love is young
Oh, love, oh, love
As long as life shall last
As long as life shall last
The hour will come when we shall weep
On thoughts of love and pleasures past
The hour will come when we shall weep
On pleasures past.*

[Oh love, in love
Our innocence is sharing
As long as love is true.
In love, in love,
Our innocence will last
Our innocent will last
As sure my heart in sacred hours
Providing you my secret quest.]

*Oh, love, sweet love
As long as love is young
As long as life shall last
Oh, love, sweet love
As long as love is young
[As long as life shall last.]*

²⁹ Ausführlich hierzu Guy Wuellner, „Franz Liszt’s ‚Liebestraum‘ No. 3: A Study of ‚O lieb‘ and its Piano Transcription“, in: *Journal of the American Liszt Society* 24 (1988), S. 45–73.

In Daltreys dem Freiligrathschen Gedicht nachempfundenen Song geht es – analog der Filmszene – um die Vergänglichkeit der Liebe (bzw. des Lebens) und um die Trauer darüber; entsprechend gelte es, die ‚unschuldige‘ Gegenwart zu würdigen. Der Klavierpart in *Lisztomania* hält sich weitgehend notengetreu an das Nocturne Liszts; einzig im Mittelteil werden einige wenige Takte ausgelassen (T. 44–48, T. 52–53) oder leicht verändert (T. 42, 43 und 49), wodurch das ohnehin fast ständig präsente, bekannte Thema insgesamt einmal weniger als bei Liszt erklingt und die Variation der Takte 51f. wegfällt. (Beim oberflächlichen Hören fällt dies jedoch kaum auf.) Von den drei Teilen der Lisztschen Komposition (A, B und A') werden nur die beiden Rahmenteile A und A' von Gesang begleitet, die mittlere Strophe von Daltreys *Love's Dream* wird weggelassen; während des B-Teils ist nur der Klavierpart zu hören. Dies wiederum legt die Filmhandlung nahe, denn die drei Teile der Komposition werden in der Goldrausch-Episode präzise den drei Phasen der Liebe zugeordnet: Der A-Teil mit der Vortragsanweisung „*dolce cantando*“ ist der Zeit des Verliebtseins, der rosaroten Brille und zugleich der ungebremsten Schaffenskraft vorbehalten. Hier wird gleichsam noch ‚gesungen‘ – auch wenn es der Kommentar des Sängers (als des sich erinnernden Liszt) ist, der das Geschehen bereits aus der zeitlichen und räumlichen Entfernung betrachtet: „*The hour will come when we shall weep*“. Im B-Teil, „*più animato con passione*“, in dem die Gesangsstimme schweigt, wird die Liebe durch die Hochzeit (genauer: den Hochzeitskuchen) besiegt, wobei das ausführliche virtuose Passagenspiel am Ende des B-Teils, als Kadenz und zugleich ‚Höhepunkt‘ der Komposition, den ‚Vollzug‘ der Ehe akustisch begleitet. (Während des chromatischen Laufes abwärts, T. 59, bedeckt ‚Liszt‘ den Arm seiner Frau von oben nach unten mit Küssem; es handelt sich hier um eine Art Mickey-Mousing.) Der Höhepunkt der Liebe und der Musik, gipfelnd im sexuellen Höhepunkt und der unvermeidlichen ‚Zigarette danach‘, bedarf keines verbalen Kommentars, die Handlung vollzieht sich ‚stumm‘ und wird einzig durch Musik begleitet.

Weiter geht es mit dem modifizierten A-Teil (A'): Erneut setzt der Gesang ein, und zwar unter gleichen Vorzeichen (As-Dur), aber gänzlich anderen Voraussetzungen. Hier handelt es sich nicht mehr um die wachsende, sondern um die sich langsam zurückziehende Liebe. Just in dem Moment, in dem die Reprise (A') in ganztönig

absteigenden Sequenzen vom A-Teil abweicht (T. 70ff. „poco a poco ritenuto“), werden, eins nach dem anderen, drei Kinder geboren, was u. a. an der Zahl der aufgehängten Handtücher zu erkennen ist. Die Liebe, wie sie einmal war, ist nicht mehr möglich und scheint stetig zu versiegen. ‚Eintönigkeit‘ macht sich nicht nur im Familienleben, sondern, parallel dazu, auch in der Musik bemerkbar; der Quart-Aufschwung des Thementeils a' (c" – f", T. 69f.) scheint durch die folgenden, stereotyp³⁰ anmutenden Sequenzen als bloße Phrase entlarvt zu werden. Und als ein neues, ebenfalls sequenziertes Motiv erscheint (T. 77), während die Pausen überhandnehmen (T. 78 und T. 80), fällt auch dem imaginären Komponisten nichts mehr ein. Offenbar hat der familiäre Alltag auch den letzten Funken Kreativität zerstört. Mit Beginn der letzten fünf Takte (T. 81ff.) sieht man – und dies ist zugleich ein böser Kommentar des Regisseurs Russell zu Liszts Komposition – nur noch leeres Notenpapier, der Klavierdeckel wird zugeklappt und der Alp(en)traum hat ein Ende.³¹

Ein weiteres Mal ist der dritte *Liebestraum* im Film zu hören, als sich Liszt mit sieben seiner Frauen nach deren Tod, gleichsam als Engel, verklärt im Himmel wiederfindet. Auf einer antik anmutenden Plattform, die von sechs über den Wolken hervor ragenden Säulen in Art von sechs Riesen-Phalli getragen wird, spielt Liszt die Harfe, während die Frauen (inklusive Liszts Tochter Cosima) Streichinstrumente bedienen. In dieser knapp gehaltenen, rein instrumentalen Bearbeitung von Rick Wakeman, Keyboarder von *Yes* mit klassischer Musik-Ausbildung, der für die Musik in *Lisztomania* generell verantwortlich zeichnet, ist, eingeleitet durch Harfen-Arpeggi, das vollständige Thema (a – a' – b) nur ein einziges Mal zu hören, der B-Teil des Nocturnes fehlt ganz; abschließend

³⁰ Vgl. zum Stereotyp als Kennzeichen von Kitsch Pawel Beylin, „Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung“, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. von Hans Robert Jauß, München: Fink, 1968, S. 393–406.

³¹ Der Liszt-Schüler Carl von Lachmund nimmt im *Liebestraum* Nr. 3 hingen – obwohl die Liebes-Melodie nur dreimal zu hören ist – vier Phasen der Liebe wahr. Das vierte und letzte Erklingen des Themas bezeichnet er als „Abstieg“, als „Apotheose der Ergebung in ein künftiges Leben, in welchem es keine Leidenschaft mehr, sondern nur friedvolles Erinnern an das frühere Selbst geben wird.“ Ders., *Mein Leben mit Franz Liszt. Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, Eschwege: Schroeder, 1970, S. 54f.

erklingen noch einmal, harmonisch leicht verändert, die Thementeile a und a'. Punktuell wird das Thema hier durch den vibrierenden Klang einer Wurlitzer-Orgel verstärkt (in Liszts Nocturne T. 10, erste Zählzeit auf f') – als ob auf diese Weise nicht nur das musikalische Gefühlspathos ins Unermessliche steigen, sondern auch der Eindruck, dass wir es mit einem ‚bloßen‘ Kinofilm zu tun haben, unterstrichen werden soll. (Die Wurlitzer-Orgel, so Dahlhaus in einer treffenden Bemerkung, „erhebt das Zusatzvibrato, das bloße Ornament ist und dennoch Sentiment prätendiert, zum Prinzip. Zugleich hält sie die Erinnerung an die Orgel und deren Symbolik fest, verschleudert sie aber als Requisit der Unterhaltung.“³²)

Für sich genommen, erinnert das Szenario an das ‚Ewig-Weibliche‘, das „uns“, wie auch in Liszts Vertonung von Goethes bekannten Chorus Mysticus-Versen aus *Faust II* im Schlusschor der *Faust-Symphonie* zu hören ist, „hinan“ zieht – bei Ken Russell allerdings mit deutlicher Anspielung aufs Pornographische. Die auf den ersten Blick ‚himmlischen‘ (griechischen) Säulen entpuppen sich bei genauerem Hinsehen als unverhüllte Verkörperung (männlicher) sinnlich-sexueller Begierden: Zwar spielt, gleichsam als Sphären-Harmonie, ‚oben‘ die Musik, doch hat dies mit einem wie auch immer gearteten künstlerisch-ethischen ‚Ideal‘ hier nur wenig zu tun. Gefühlspathos und (pseudo-)religiöse Verklärung, die für den Umgang (nicht nur) mit Liszts Musik seit dem 19. Jahrhundert vielfach kennzeichnend sind, werden damit von Russell als bloße Bemängelung konkreter, hier: sinnlich-sexueller Interessen entlarvt;³³ im Fortgang der Szene sind die ‚Säulen‘ bezeichnenderweise nicht mehr zu sehen. Zugleich aber wird damit auch die Darbietung des *Liebestraums* als ‚Kitsch‘ interpretiert – etwa in dem Sinne, in dem Adorno mit Blick auf Gounods *Ave Maria* konstatierte: „Die versüßte Religion wird zum bürgerlichen Vorwand der tolerierten Pornographie.“³⁴ Mit Dahlhaus gesprochen: „Kitsch ist

³² Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“ (vgl. Anm. 14), S. 66.

³³ Bekanntlich ging im 19. Jahrhundert die Idealisierung der Frau mit deren ‚materieller‘ Instrumentalisierung einher. Vgl. u. a. Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt am Main u. a. 1981, S. 140.

³⁴ Adorno, „Musikalische Warenanalysen“ (vgl. Anm. 13), S. 284.

das Paradox eines idealistischen Sensualismus.“³⁵ Dies beschreibt bereits Richard Egenter in seinem vielzitierten Buch *Kitsch und Christenleben* (1950), wonach der Kitsch „einen Mißbrauch des Höheren für das Niedere, Sinnlich-Lustvolle“ darstelle: „Daß der Vorwand erhoben wird, es handle sich um Höheres, während es um sinnlichen Genuß geht, scheint für den Kitsch kennzeichnend zu sein.“³⁶ Die beiden *Liebestraum*-Szenen aus *Lisztomania* scheinen diesen Grundsatz, der in ähnlicher Form auch von Hermann Broch festgehalten wurde,³⁷ nahezu in Reinform zu verdeutlichen. Auch in der Goldrausch-Episode nämlich entpuppt sich die vermeintlich unermesslich-ewige Liebe in letzter Konsequenz als bloßes Mittel zum Zweck, denn als die Kinder geboren und die Werke komponiert sind, ist sie vorbei – zugleich endet die Musik. Die zweite *Liebestraum*-Szene ist somit nicht zuletzt eine Verdeutlichung und Zusitzung der ersten.

Es scheint, als sei es in erster Linie das Bildungsbürgertum des 19. und 20. Jahrhunderts, das Beethoven, Liszt, Wagner und andere auf den Sockel hob, um sich selbst zu feiern, welches Russell mit seiner satirischen filmischen Darstellung entlarvt. Broch zufolge bediente sich das Bürgertum des Ernsten, Erhabenen und Kosmischen in der Kunst, um seine „Dekorationslust“ zu rechtfertigen und seine „Askese-Tradition“ wenigstens zum Schein erneut zu inthronisieren: „[D]ie Kunstfreuden des Libertins werden verachtet, aber man möchte sie trotzdem haben, allerdings auf höherer Ebene. [...] Überflüssig zu betonen, daß das Bürgertum sich einen vollen Sieg seiner Einstellung vorgeheuchelt hat; durch das ganze 19. Jahrhundert hat es so getan, als hätte es die große Kunst ins Leben gerufen und dazu noch die Libentinage ausgemerzt.“³⁸ (Der Kitsch steckt demnach, um mit Gillo Dorfles zu sprechen, „mit der soge-

³⁵ Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“ (vgl. Anm. 14), S. 66.

³⁶ Richard Egenter, *Kitsch und Christenleben*, Ettal: Buch- und Kunstverlag Abtei Ettal, 1950, S. 24.

³⁷ Broch zufolge ist es das „Wesen des Pathos“, dass hier „das Endliche ins Unendliche pathetisiert wird“. Hermann Broch, „Das Böse im Wertesystem der Kunst“ (1933), in: ders., *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 7–42, hier S. 32.

³⁸ Hermann Broch, „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“, in: Dorfles, *Der Kitsch* (vgl. Anm. 17), S. 49–66, hier S. 56f. und S. 62.

nannten ‚bürgerlichen Moral‘ [...] gleichsam unter einer Decke“.³⁹⁾ Liszt selbst, der sein – trotz kleinbürgerlicher Herkunft durchaus aristokratisches – Selbstverständnis als ‚Libertin‘ niemals verleugnete oder versteckte, kann mit der Kritik Russells also kaum getroffen sein. Allerdings ist davon auszugehen, dass ihm – falls die Deutung Brochs und anderer zutrifft – die ‚Heuchelei‘ und Doppelmorale seiner bildungsbürgerlichen Zeitgenossen nicht verborgen blieb, ja, er als Künstler durch diese mentalen Voraussetzungen enorm profitierte. Mit seiner Musik nämlich, die hier einen optimalen Entfaltungsraum vorfand, kam er einem entsprechenden „Sentimentalitätsbedürfnis“⁴⁰ offensichtlich gerne entgegen. Auch seine Popularität profitierte von der bürgerlichen Sensationslust, die Liszts Leben und Kunst als romantischen Romanstoff rezipierte.

Der Liebestraum als musikalischer Kitsch?

Beide Liebestraum-Episoden in *Liszтомания* bearbeiten, inszenieren und interpretieren Liszts dritten *Liebestraum* als ‚Kitsch‘. Allerdings bleibt unklar, welcher ‚Liebestraum‘ hiermit gemeint ist: Liszts Original (das Lied bzw. Klavierstück) oder das, was mit diesem im Laufe der 125 Jahre, die zwischen der Veröffentlichung der Klavierstücke (1850) und dem Erscheinungsjahr von *Liszтомания* (1975) liegen, geschah. Von Liszts *Liebestraum* Nr. 3 existieren heute unzählige Einspielungen: Auffallend häufig tragen die CD-Alben – wie auch im Falle etwa des ersten Satzes der Beethovenschen „Mondscheinsonate“ – Titel wie „Ultimate Classical Chill Out“ (Decca, 1993), „Wellness Classics: Klassisch entspannen“ (Universal Music, 2008), „Ich mag immer noch keine Klassik, aber das gefällt mir gut!“ (SME France SAS, 2010), „Klassik zum Träumen“ (Sony, 2011), „Moonlight Piano for Good Sleep“ (Astorg, 2011), „Klassik zum Valentinstag“ (EMI, 2012) oder „Fahren Sie entspannt – Klassik zum Autofahren“ (Deutsche Grammophon, 2012). Hier geht es nicht um die das eigene Ich transzendierende Erfahrung eines Kunstwerks, die Entdeckung

³⁹ Dorfles, *Der Kitsch* (vgl. Anm. 17), S. 221.

⁴⁰ Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München: Beck, 1983, S. 542.

neuer Welten, sondern um Entspannung und Zerstreuung bzw. die beglückende Erfahrung, sich selbst als ‚Klassik-Hörer‘ (und damit als Teil der Hochkultur) erleben zu können – kurz: um einen Anlass zum Träumen und zum Selbstgenuss. Gang und gäbe war und ist es, den *Liebestraum* Nr. 3 neu zu arrangieren – für Klavier mit Streichorchester, für Panflöte, Trompete oder für großes Orchester mit Chorgesang (z. B. *James Last and His Orchestra*). Von dem französischen Unterhaltungspianisten Richard Clayderman existiert ebenfalls eine – durch Orchester und Synthesizer verstärkte – Einspielung des Stücks aus dem Jahre 1983, und der Pianist Lang Lang läuft bei diesem Stück in puncto zur Schau gestellter Emotionalität zu Höchstform auf.⁴¹ Doch auch Jazz-Versionen finden sich zuhauf: Hierzu zählen etwa der *Liebestraum* von Earl Bostic (1954), die Swing-Version des Gitarristen Django Reinhardt (1937), der *Liebestraum* des *Nat King Cole Trio* (1939) oder die vergleichsweise erfrischende Parodie von Spike Jones und den *City Slickers* aus den 1940er Jahren. Zahlreiche weitere Beispiele für die Rezeption und Interpretation des *Liebestraums* im 20. und 21. Jahrhundert könnten angeführt werden. Bereits diese Auswahl zeigt jedoch, dass Liszts Stück offenbar den Bedürfnissen breiter Hörerkreise in besonderem Maße entgegenkommt, so dass es bevorzugt – in entsprechenden Kontexten platziert – popularisiert, verjazzt, verkitscht und kommerzialisiert wird.⁴²

Um „Kriterien des Kitsches“ zu formulieren, ist es, so Dahlhaus, notwendig, den „Konsensus“ zu analysieren, welcher ein Phänomen als Kitsch klassifiziert.⁴³ Hier soll vom explizit oder implizit verbreiteten Kitsch-Urteil ausgegangen und gefragt werden, inwiefern die Komposition selbst – bei aller Vorsicht, die hier gefragt ist – möglicherweise nicht ganz unschuldig daran ist, dass sie auf derart spezifische Weise in das „Repertoire [...] der Unterhaltungsmusik“ ‚abgesunken‘ ist. Wenn man mit Dahlhaus davon ausgeht, dass der

⁴¹ Vgl. z. B. eine Darbietung aus dem Jahr 2006, <http://www.youtube.com/watch?v=ubVVSWhkxs8> (27.7.2012).

⁴² Ob und inwieweit die Jazz-Bearbeitungen als ‚Kitsch‘ gelten können, sei an dieser Stelle nicht diskutiert.

⁴³ Carl Dahlhaus, „Über die ‚mittlere Musik‘ des 19. Jahrhunderts“, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 18), Frankfurt am Main: Klostermann, 1972, S. 131–147, hier S. 145.

Kontext, in den ein Werk gerät, im Laufe der Geschichte „zu einem Merkmal des Werkes selbst“ wird, indem dieses „sich gleichsam zu verfärbten und in seiner inneren Zusammensetzung zu verändern“ scheine,⁴⁴ dann ist es unmöglich, zwischen einer ‚Substanz‘ der Musik und ihrer ‚Funktion‘ eindeutig zu unterscheiden.⁴⁵ Kitsch wiederum liegt, analog dazu, weder ausschließlich im Phänomen noch allein in der Rezeption, sondern im Wechselspiel zwischen beiden; das Phänomen ist an der Rezeption beteiligt und die Rezeption wirkt aufs Phänomen zurück.⁴⁶

Bernd Sponheuer nennt in seinem grundlegenden Beitrag zum Thema ‚Kitsch‘ einige musikalische Merkmale, die – insbesondere, wenn sie zusammen auftreten – den Kitsch als das ‚zu Schöne‘ geradezu heraufbeschwören. Mögliches Kennzeichen von ‚Kitsch‘ ist demnach, dass sich hier der musikalische ‚Einfall‘ – eine Phrase oder Melodie – gleichsam selbst genügt und nicht weiter verarbeitet wird: „Einfall heißt hier soviel wie Schlüsselreiz, die Hervorkehrung eines prägnanten Attraktionszentrums, das unmittelbar eingängig und von konkretem (d. h. toposartig vertrautem) Ausdruckscharakter ist.“⁴⁷ In Liszts Komposition könnte dies beispielsweise der erste Thementeil (T. 1–6) mit seiner eingängigen Melodie (zu der man sogar ‚Schunkeln‘ kann) und dazugehörigen Harmonisierung sein, der im Verlaufe des Stückes nahezu ununterbrochen wiederholt oder variiert wird, ohne dass damit irgendetwas ‚geschieht‘. Damit handelt es sich um eine bloße Kumulation von ‚schönen Augenblicken‘, nicht aber um einen Prozess: „Der temporale Verlauf

⁴⁴ Ebd., S. 136. Vgl. auch den Diskussionsbeitrag von Hans Blumenberg, in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste* (vgl. Anm. 30), S. 665: „Es besteht eine strukturelle Verwandtschaft zwischen der Reproduktion und dem Kitsch.“

⁴⁵ Dahlhaus, „Über die ‚mittlere Musik‘“ (vgl. Anm. 43), S. 147: „[D]as Vorurteil, daß ästhetische Merkmale ‚subjektiv‘, strukturelle dagegen ‚objektiv‘ seien, ist ein Irrtum oder mindestens die Übertreibung einer graduellen Differenz zu einer prinzipiellen.“

⁴⁶ Mein Ansatz, ‚Kitsch‘ (mit Sponheuer, vgl. dazu die folgenden Ausführungen) *auch* im musikalischen Phänomen zu verorten, stieß im Baseler Kolloquium (vgl. Anm. 1) auf Skepsis und wurde kontrovers diskutiert. Es geht allerdings nicht darum, hinter die Erkenntnisse seit den 1970er Jahren zurückzufallen und den Beweis anzutreten, dass es sich um ‚kitschige Musik‘ handelt, sondern vielmehr wird der Kitsch-Diskurs hier als multifaktoriell begriffen.

⁴⁷ Sponheuer, „Zu schön?“ (vgl. Anm. 15), S. 171.

erscheint als formales Arrangement eines unablässig festgehaltenen, durch Steigerung und Wiederholung intensivierten Einfalls.“⁴⁸ Dem kommt das langsame Tempo – die Spielanweisung „poco allegro“ („etwas lebhaft“) bei Liszt bezieht sich auf die Begleitfiguren, nicht auf das Thema selbst – entgegen, denn auf diese Weise wird einer „inselhaft partikularisierenden Wahrnehmung der Boden bereitet.“⁴⁹ Mit anderen Worten: Das Wahrgenommene lässt sich leichter in einzelne Augenblicke zerlegen, wenn es gemächlich vorüberzieht. Damit aber wird dem Rezipienten zugleich Gelegenheit zum ‚Träumen‘ gegeben – denn es gibt nichts, was den Hörer aufgrund einer stringenten, nachvollziehbaren und dennoch komplexen ‚Entwicklung‘ derart in Bann zöge, dass er (oder sie) beim Hören gewissermaßen von sich selbst und der eigenen ‚Stimmung‘ abgelenkt würde bzw. zur aktiv-konzentrierten Verfolgung musikalischer Strukturen aufgefordert wäre.

Hinzu kommt ein Moment, das Sponheuer – offensichtlich in Anlehnung an Walther Killy⁵⁰ – als ‚lyrisierenden Ton‘ bezeichnet, wodurch eine Art „Gefühlsresonanz“ zustande kommt: Es handelt sich hierbei etwa um Vortragsanweisungen wie „mit innigster Empfindung“, welche Musik als dezidiert „expressive Kundgabe eines Subjekts“, als „vox humana“ auszeichnen.⁵¹ Bei Liszt heißt es: „dolce cantando“ – ‚süß singen‘ aber kann nur ein menschliches Lebewesen.

Neben der „Favorisierung des Melodisch-Kantablen“⁵² beim Kitsch nennt Sponheuer die bevorzugte Verwendung von Vorhalten und chromatischen Wechselnoten sowie eine charakteristische Melodiekurve, die sich etwa durch Quart- oder Sext-Aufschwünge mit anschließender stufenweiser Abwärtsbewegung auszeichne. In Liszts drittem *Liebestraum* finden sich sämtliche der genannten Charakteristika. Bei all dem gilt:

⁴⁸ Ebd., S. 172.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Walther Killy, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁸1978, S. 10. Auch die von Sponheuer beschriebene ‚Kumulation von Effekten‘ wird bereits bei Killy als kennzeichnend für (literarischen) Kitsch genannt (ebd., S. 11). Auf der anderen Seite gelte: „Die der Kumulation entgegengesetzte Ökonomie der Mittel ist dem Kitsch unbekannt“. Ebd., S. 18.

⁵¹ Sponheuer, „Zu schön?“ (vgl. Anm. 15), S. 172.

⁵² Ebd.

Nicht der Augenblick als solcher macht den Kitsch, sondern dessen abstrakte Isolierung und kumulierende Vervielfältigung; nicht das Schön-Sein, sondern dessen Selbstfeier im nichts-als-schön-Sein; nicht das subjektive Vibrato, sondern die psychologisierende Reduktion auf das Gefühl; nicht Reiz und Rührung, sondern deren kulinarische Selbstthematisierung; nicht das Espressivo, sondern, mit Nietzsches Einwand gegen Wagner zu sprechen, ‚das espressivo um jeden Preis‘.⁵³

Vor allem das Prinzip des ständigen Hinauszögerns eines befriedigenden Abschlusses – gleichsam die Radikalisierung des Vorhaltsprinzips,⁵⁴ Ausdruck unerfüllter Sehnsucht⁵⁵ – erlangt bei Liszt große Bedeutung. Mit Blick auf den *Liebestraum* Nr. 3 gilt dies insbesondere für die Abschnitte vor und während der virtuosen Kadenzen. Gleich zu Beginn wird durch den nahezu ununterbrochenen Einsatz von Zwischendominantseptakkorden – bevor in T. 6 die Tonika erreicht wird, um gleich wieder verlassen zu werden – ‚Sehnsucht‘ heraufbeschworen. Es gibt in dieser Komposition kein ‚Ziel‘, sondern das musikalische Geschehen scheint irgendwann einfach abzubrechen, da mit dem musikalischen Material keine Grundlage zum ‚Schließen‘ gegeben ist. Der Filmausschnitt aus *Lisztonia* kommentiert dies mit dem Verlassen der Berghütte, dem Abbruch der Pseudo-Idylle. Die Liebe der Protagonisten scheint, ähnlich wie die Musik, als ewig gedeckter, und sei es noch so ‚schöner‘ Augenblick von vornherein unmöglich zu sein, denn es gibt keine Entwicklung; die Ehe stagniert, einziges Ereignis ist die Sequenz der geborenen Kinder. Was irgendwann einmal ‚schön‘ war, wird, als hermetisch abgeschlossenes zum ‚zu Schönen‘, das sich nur noch aus sich selber nährt und damit zum bloßen Klischee erstarrt.

Wie zu Beginn angedeutet, wurde Liszs Musik bereits von einigen sensiblen Zeitgenossen häufig als ‚kitschig‘ empfunden – ohne dass zwangsläufig dieser Begriff verwendet wurde, der erst in den

⁵³ Ebd., S. 175.

⁵⁴ Ebd., S. 179.

⁵⁵ Theodor W. Adorno zufolge lieben die meisten Kitsch-Hörer „den Ausdruck der Sehnsucht, nicht den des Glücks selber.“ Ders., „Musikalische Warenanalysen“ (vgl. Anm. 13), S. 295.

1870er Jahren aufkam.⁵⁶ Eduard Hanslicks späte, 1887 verfasste Kritik zum Gretchen-Satz aus der *Faust-Symphonie* beispielsweise kommt dem Kitsch-Vorwurf sehr nahe: Zwar war der Wiener Kritiker keineswegs unempfänglich für die „Momente der Anmuth und Zärtlichkeit“ in diesem Satz, aber, so Hanslick, dessen „Naivität ist die gewisser Makartscher Kinderbilder, auf welchen halbwüchsige Mädchen uns mit gekniffenen Augen und begehrlich unter verkürzter Oberlippe vorglänzenden Zähnen anschmachten.“⁵⁷ Makart galt vor allem im 20. Jahrhundert als künstlerisch nicht ernst zunehmender Produzent von Kitsch.⁵⁸

Generell lassen sich – ohne dass dies an dieser Stelle vertieft werden kann – mit Blick auf Liszts Kompositionen einige Merkmale ausmachen, welche diese für ein ‚Kitsch-Erlebnis‘, in dem die „spezifische Distanz des Ästhetischen zugunsten eines Zustandsgefühls weitgehend unterdrückt“⁵⁹ wird, geradezu prädestinieren: So neigt Liszt häufig dazu, den ‚gelungenen Einfall‘ in die Länge zu dehnen, indem er ihn wiederholt oder sequenziert.⁶⁰ Seine Symphonischen Dichtungen zielen ferner gleichsam programmatisch darauf ab, mit dem beigegebenen, mehr oder weniger vage formulierten Programm die Phantasie des Hörers zu beschäftigen, der auf diese Weise jedoch vom klingenden Phänomen leicht abgelenkt und für das ‚Kitsch-Erlebnis‘ umso zugänglicher wird, da er zu träumen beginnt. Giesz zufolge neigt der Kitsch aus diesem Grunde dazu, Synästhesien bereitzustellen, da so der „Kitschwelt“ zur „äußersten Dichte“ verholfen werden solle, die sie innerlich nicht habe⁶¹ – die von Liszt angestrebte ‚Vereinigung von Dicht- und Tonkunst‘ aber bein-

⁵⁶ Vgl. zur Etymologie des Wortes u. a. Dieter Kliche, „Kitsch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a., Bd. 3, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 272–288.

⁵⁷ Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Der „Modernen Oper“ VI. Theil. Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, ³1892, S. 239f. (Welche Bilder Hanslick hier im Sinn hat, konnte bislang nicht ermittelt werden.)

⁵⁸ Erst in jüngerer Zeit wurde diese Bewertung in Frage gestellt.

⁵⁹ Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (vgl. Anm. 9), S. 64 (Hervorhebung im Original).

⁶⁰ Diese Gewohnheit scheint er als Virtuose angenommen und als Komponist nicht abgelegt zu haben, denn mit Sequenzen lässt es sich auf ebenso mühelose wie beeindruckende Weise improvisieren.

⁶¹ Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (vgl. Anm. 9), S. 47 und 50.

haltet explizit ein synästhetisches Moment. Die Liszt-typischen Schluss-Apotheosen schließlich, die vielen choralartig-verklärenden Abschnitte gegen Ende eines Werkes, generell die häufig plakative Durch-Nacht-zum-Licht-Dramaturgie – all dies soll auf Höheres, auf ein ‚Ideal‘ verweisen, ohne dass dabei stets hinreichend klar wäre, worin dieses konkret besteht. Liszts ‚Ideale‘ sind fast immer abstrakt-philosophisch oder religiös, stets wird das ‚Höchste‘ beschworen: Giesz zufolge tendiert der Kitsch dazu, expressis verbis „für das Wahre, Gute, Schöne und Erhabene“ einzustehen,⁶² so, als suche sich der sinnliche Genuss moralisch zu rechtfertigen. Dies aber macht das ‚Ideal‘ letztlich unglaubwürdig, und dies wurde häufig auch an Liszts Symphonischen Dichtungen so wahrgenommen. Insbesondere für die Sphäre des ‚Feierliche[n], Majestätische[n], Heroische[n]‘, die Liszt mit Vorliebe herbeizitierte, gilt, dass diese „einer Mentalität wie der heutigen allzu fern liegen“,⁶³ mithin einen unecht-verlogenen Anstrich haben.

Liszts musikalisches Schaffen und die dazugehörigen ästhetischen Überzeugungen aber müssen im Kontext ihrer historischen und mentalen Voraussetzungen verstanden werden. Wenn Russell also Liszts Welt als dezidierte Kitsch-Welt inszeniert, so trifft er damit weniger den Komponisten und seine Musik als den fruchtbaren kulturellen Nährboden, den diese – beispielsweise für den *Liebestraum* Nr. 3 als eine Art ‚Ersatzbefriedigung‘ – ab Mitte des 19. Jahrhunderts (und teilweise bis heute) vorfanden. Liszts Leben und Werk diente den bürgerlichen Schichten bereits zu Lebzeiten zur sentimentalnen Selbstvergewisserung; Beispiele hierfür sind etwa die umfangreiche idealisierende Biographie Lina Ramanns oder die ausführlichen, in der Regel den Meister verklärenden Berichte der Schüler Liszts. Gleichzeitig aber schlägt Russell mit *Lisztonia* den Bogen zur damals aktuellen Welt der 1970er Jahre – zwischen Glam-Rock, sentimentalner Pop-Ballade, Popkultur, Liszt und seiner Musik existiert, so die Botschaft, höchstens ein gradueller Unterschied. Das Kitsch-Bedürfnis, das von diesen (auch) bedient wird, ist letztlich dasselbe.

Bis auf weiteres kann also gelten: Eine ‚unschuldige‘ Rezeption des dritten *Liebestraums*, die sich auf die ‚rein musikalischen‘

⁶² Ebd., S. 51.

⁶³ Dorfles, *Der Kitsch* (vgl. Anm. 17), S. 79.

Aspekte konzentriert, ist – zumal nach Russells filmischem Diskussionsbeitrag – derzeit nahezu unmöglich. Bleibt einzig, den von Russell vorgeschlagenen Ausweg im Blick zu behalten: das ‚Glück im Winkel‘ zu verlassen und die ‚eigentliche‘ Welt zu betreten, was zugleich das Ende des zum Alptraum gewordenen Liebestraums bedeutet. Es scheint, als schwebte den beiden Protagonisten am Schluss der ‚Goldrausch-Episode‘ genau dies vor: Der Kitsch hebt sich selber auf. An dieser Stelle aber muss auch die Erinnerung Liszts enden, denn hier beginnt etwas, was nur als ‚Realität‘ erlebbar ist.