

Täuschungen über Täuschungen

Unterstellt man Kitsch, er wollte sich für etwas anderes ausgeben, als er wäre, und zwar für etwas Höherwertiges, Besseres, dann ist bereits mit eingeschlossen, dass er keine vertretbare Form von Reflexivität aufbrächte. In seiner Selbstpositionierung müsste er sozusagen auf tönernen Füßen stehen: Sie wäre bloß als Anmaßung eines ihm nicht zukommenden Rangs, als falsche, irreführende Verortung denkbar. Aufgabe von Kritik wäre es entsprechend zu erweisen, dass die Ansätze von Kitsch zu Reflexivität kein tragfähiges Fundament hätten, sondern hinfällig, nichtig wären, da sie auf bloßer Täuschung beruhten. So klar diese Prinzipien üblicher Kitsch-Kritik zunächst, auf den ersten Blick, erscheinen mögen – sie bewegt sich ihrerseits auf wackligem Grund. Bei einer Prüfung ihrer Voraussetzungen zeigt sich, wie sich in die Kitsch-Diskussion Täuschungen über Täuschungen eingeschlichen haben.

Fraglich ist nämlich bereits die Grundannahme, dass es Kitsch darum zu tun sein müsste, sich nach Maßstäben der Kritik für etwas Besseres auszugeben, als er wäre. Dabei wird zu wenig bedacht, dass die von der Kritik an Kitsch herangetragenen Wertungskriterien für diesen seinerseits und für sein Publikum nicht unbedingt von Belang sind. Häufig bleiben die an ihn angelegten Prüfsteine ihm äußerlich in dem Sinne, dass sie für seine Selbstpräsentation und Aufnahme bei der Zielgruppe, an die er sich jeweils wendet, keine Bedeutung haben. Kitsch braucht seinem Publikum dann eben *nicht* vorzumachen, dass er den Kriterien der Kritik genüge, und es ist in diesem Punkt nicht die Anhängerschaft von Kitsch, die fehlgeleitet wird, sondern die Kritik – sitzt diese doch ihren eigenen, dem Gegenstand möglicherweise fremden Vorgaben auf. Mit ihnen handelt sich die Kritik ein, blind zu werden für diejenigen Ansprüche, die Kitsch selbst erhebt: Sie be-

rücksichtigt zu wenig, an welchem Programm genau er sich jeweils abarbeitet, wenn nicht an ihrem.

Das hier zunächst noch abstrakt beschriebene Problem kehrt in der Kitsch-Debatte oftmals wieder. In diesem Kapitel soll es an einigen besonders markanten Beispielen näher vor Augen geführt werden.

MOGELPACKUNGEN. WAS SOLL MAN KUNSTGEWERBETREIBENDEN UM 1900 ABKAUFEN?

Ein Bereich, in dem Kitsch als Täuschung kritisiert wird, ist die Diskussion über das Kunstgewerbe im frühen 20. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang steht die im vorigen Kapitel zitierte Behauptung von Avenarius, das Wort ›Kitsch‹ gehe darauf zurück, dass man in Münchner Bilderläden mühelos absetzbare, billige Waren unterschieden habe von teureren, aber durch »ehrliche Arbeit« zustande gekommenen. Die Herleitung vermittelt den Eindruck, als wäre Kitsch von Anfang an von Unredlichkeit geprägt.

Entsprechend erklärt Pazaurek in seinem Buch *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, dass Kitsch »nur eines verlangt«, und zwar: »das Objekt muss *billig* sein und dabei doch wenigstens den Anschein eines höheren Wertes erwecken«. ¹⁵⁹ Auf diese Weise werden finanzielles Interesse und künstlerische Anmutung miteinander in Verbindung gebracht: Um »den Anschein eines höheren Wertes« zu erzeugen, putzt man Kitsch auf mit Elementen, die kulturell ansehnlich, vornehm, würdig, bedeutend, gefragt, kostbar wirken sollen; dabei bedient man sich nicht zuletzt des Kunstschönen, wie Pazaurek deutlich macht:

Da [...] die Minderwertigkeit des Massenschunds doch vielleicht zu durchsichtig sein könnte, sorgen die Fabrikanten solcher Artikel für eine Ausrede von größerer Durchschlagskraft, für eine verlockende Etikette, für einen *Vorspann*, zu dem sie die Gäule aus anderen Ställen ausleihen. Religiöse und patriotische Motive, Heimatliebe und die Erinnerung an die schönsten und berühmtesten Stätten der Welt, Geschenke zu besonderen Anlässen [...] – alles das läßt sich bei einer entsprechenden Fingerfer-

159 Gustav E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1912, S. 349 (Hervorhebung im zitierten Text). Vgl. dazu L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 221f.

tigkeit und kommerziellen Übung geschickt mit dem Kitsch verbinden, wenn auch alle diese Momente mit dem künstlerisch Schönen eigentlich blutwenig zu tun haben.¹⁶⁰

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, dient der Rückbezug auf das Schöne in erster Linie kommerziellen Zwecken: »Geld wird damit verdient, sehr viel Geld – und das ist [...] die Hauptsache.«¹⁶¹ Wenn das Künstlerische als Ausrede dafür herhalten muss, dass eine Ware als wertvoll verkauft werden kann, wird das Angebot laut Pazaurek schlecht, eine Art Mogelpackung – das Schöne ist aus dieser Sicht nur vorgeschoben, um die Minderwertigkeit der Ware zu verdecken. Er hält die Ausbreitung solcher Kitschprodukte für eine Begleiterscheinung »des gewaltigen großindustriellen Aufschwungs im 19. Jahrhundert«: Bei den »wilden Konkurrenzverhältnisse[n]« habe sich eine Gier »nach einem möglichst raschen und möglichst großen Gewinn« ausgeprägt, »ohne Rücksicht auf die eingeschlagenen Wege«.¹⁶² Besonders am Verkauf von »Nippsachen«, kleinen Ziergegenständen, die als Zimmerschmuck auf eigenen »Nipptischchen« aufgestellt werden,¹⁶³ zeigt sich nach Pazaurek die unlauterer Mittel sich bedienende Profitsucht. Er weist darauf hin, dass »das französische Wort ›Nippes‹ nicht zuletzt ›Vorteil oder Gewinn bedeutet; heute haben die ›Nippsachen‹ schon unbesehen einen bösen Beigeschmack.«¹⁶⁴

Gerade solche Gegenstände werden von Pazaurek und Avenarius vorgeführt als Beispiele für das Falsche. Als Direktor des Stuttgarter Landesgewerbemuseums eröffnet Pazaurek im Jahr 1909 dort eine Abteilung für »Geschmacksverirrungen«, die in der Folgezeit »beständig bereichert« wird.¹⁶⁵ Aber nicht nur im Museum werden entsprechende Objekte gezeigt, sondern auch in illustrierten Publikationen; dazu zählt etwa Avenarius' Bei-

160 G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 350 (Hervorhebung im zitierten Text).

161 Ebd. (Hervorhebung im zitierten Text).

162 Ebd., S. 349f.

163 Vgl. Art. »Nippsachen«, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 14. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1908, S. 708.

164 G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 350.

165 Vgl. ebd., S. 14.

trag *Hausgreuel*, der 1908 als Flugschrift des Dürerbundes erscheint.¹⁶⁶ Avenarius erklärt zu den in ihr abgebildeten Objekten – vom Aschenbecher über die Visitenkartenschale bis hin zur Zigarrenspitze –, sie würden »als bescheidene Kostproben eines reich assortierten Lagers« dargeboten.¹⁶⁷ Damit bezieht er sich auf die Tätigkeiten des Sammelns, Ordnen und Zeigens, die auch grundlegend für die Museumsarbeit sind;¹⁶⁸ insofern sind die Formen des Bloßstellens in der Abteilung »Geschmacksverirrungen« und in der Flugschrift miteinander vergleichbar.

Pazaurek thematisiert ebenfalls das Sammeln, Ordnen und Zeigen, wenn er auf die »Notwendigkeit« hinweist, in Kunstgewerbemuseen »besondere Kabinette« einzurichten, die sich mit »Geschmacksentgleisungen« befassen: An entsprechenden Objekten sei »kein Mangel«, doch man müsse »sie zusammenfassen, um das überall zerstreute Material überblicken« und klassifizieren zu können.¹⁶⁹ Es gelte, Geschmacklosigkeiten »nach gewissen einheitlichen, möglichst einleuchtenden Grundsätzen zu systematisieren«; dabei genüge eine bloß »allgemeine Einteilung [...] in ›Kitsch erster bis dritter Klasse‹ [...] keinesfalls«.¹⁷⁰ Ziel sei »eine selbstständige geistige

166 Ferdinand Avenarius: *Hausgreuel*. (Dürerbund. 44. Flugschrift zur Ausdruckskultur.) München 1908. Avenarius veröffentlicht eine kürzere Fassung des Textes in *Der Kunstwart* 22 (1908), H. 4 (2. Novemberheft), S. 209–213. Im Folgenden wird nach der erstgenannten Veröffentlichung zitiert. – Zum damaligen Kontext vgl. Rüdiger vom Bruch: »Kunstwart und Dürerbund«, in: S. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Hammer 1998, S. 429–438; Jennifer Jenkins: »The kitsch collections and *The spirit in the furniture*: cultural reform and national culture in Germany«, in: *Social History* 21 (1996), H. 2, S. 123–141; Berthold Petzinna: *Erziehung zum deutschen Lebensstil. Ursprung und Entwicklung des jungkonservativen »Ring«-Kreises 1918–1933*. Berlin: Akademie 2000, S. 29–33.

167 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 5.

168 Vgl. dazu etwa Gottfried Korff: »Zur Eigenart der Museumsdinge«, in: G.K.: *Museumsdinge: deponieren – exponieren*. Hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. 2., ergänzte Aufl. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 140–145, insbes. S. 141–143.

169 G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 13.

170 Ebd., S. 14.

Mitarbeit des Besuchers« des Museums, und diese lasse sich »nur dann erwarten, wenn auch der *Grund* angegeben« werde, aus dem man »dies oder jenes Objekt für ästhetisch verfehlt« halte.¹⁷¹ Dieser Zusammenhang soll sich nach Pazaurek aus der Anordnung der ausgestellten Stücke und aus den Begleittexten ergeben.

Bereits dadurch, dass die Dinge *im Museum gezeigt* werden, sind sie ihrem anfänglichen Zweck entfremdet und dem Publikum »ferngerückt«,¹⁷² sodass sie sich anders als im Alltag betrachten lassen. Mit Bezug auf Ausstellungen allgemein weist Fritz Franz Vogel darauf hin, dass zum »Wortfeld von ›Zeigen‹ [...] Nuancen wie hin-, ab-, zu-, be-, ver- und unterweisen, unterrichten, klarstellen« gehören; entsprechend sind »Zeigegesten [...] Unterstützungshilfen bei der Kritik, beim Wählen und Richten, beim Auseinanderdividieren und Diskutieren im Hinblick auf eine klare Separation«. ¹⁷³ Insbesondere an einer Ausstellung wie der von Pazaurek zu »Geschmacksverirrungen« werden diese Facetten des Zeigens deutlich – soll doch das Rechte vom Falschen und Fehlgehenden unterschieden werden.

Die dazu getroffenen Vorkehrungen haben jedoch nicht durchweg den beabsichtigten Erfolg. Das Museumspublikum nimmt die gezeigten Dinge offenbar nicht gänzlich in der von Pazaurek erwünschten Weise auf, sondern unterschiedlich – von der Ausstellung wird wie folgt berichtet:

In verschiedenen Vitrinen sieht man da allen möglichen Kitsch: ›Vereinskitsch‹, ›Aktualitätskitsch‹, ›Fremdenandenkenkitsch‹, ›Devotionalienkitsch‹ usw. Da ist es nun riesig lustig, die Besucher zu beobachten. Die einen schütteln entrüstet den Kopf. Sie markieren subtiles Verständnis und wundern sich im Namen des besseren

171 Ebd. (Hervorhebung im zitierten Text).

172 Vgl. Gottfried Korff: »Fremde (der, die, das) und das Museum«, in: G.K.: *Museumsdinge*, S. 146–154, hier S. 146; ferner Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Übers. von Gustav Roßler. Berlin: Klaus Wagenbach 1988, insbes. S. 14.

173 Fritz Franz Vogel: »Zeigegesten«, in: F.F.V. (Hrsg.): *Vom Ausstellen und Zeigen. Das Handbuch der Exponatik*. Köln: Böhlau 2012, S. 25–29, hier S. 26. Vgl. dazu auch Jennifer John, Dorothee Richter, Sigrid Schade: »Das Ausstellungsdisplay als bedeutungstiftendes Element. Eine Einleitung«, in: J.J., D.R., S.Sch. (Hrsg.): *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich: Ringier 2008, S. 17–24, hier S. 20f.

Teiles der breiten Menge. Die andern lächeln nur verlegen, weil sie nicht begreifen, was an diesen Dingen geschmackspervers sein soll. Die dritten (die ehrlichen???) äußern genau so ihr Entzücken wie am Jahrmarkt, wo ja der Kitsch zu Hause ist.¹⁷⁴

In diesem Beitrag wird das Gebaren derer, die »subtiles Verständnis« signalisieren und den »besseren Teil[] der breiten Menge« zu vertreten meinen, bereits verlacht – die Bemühungen um Abgrenzung gegenüber dem weniger »feinen« Teil müssen ebenso zum Amusement herhalten wie die kleinlauten Reaktionen von einigen, denen sich die Geschmacksurteile nicht erschließen. Insoweit scheint die Ausstellung ihr Ziel zu verfehlen. Spätestens dann, wenn ein »Entzücken wie am Jahrmarkt« zu bemerken ist, erweist sich das anfängliche Projekt des Vorführens von »Geschmacksverirrungen« als gescheitert.¹⁷⁵

Ebenso wie Pazaurek setzt auch Avenarius beim Sammeln, Ordnen und Zeigen von so bezeichneten »Hausgreuel[n]« voraus, er wäre imstande, die Reize und Versprechen jener Dinge als nichtig hinzustellen, ihre Faszinationskraft zu brechen, indem er sie als trügerisch oder lächerlich ausgibt. Ausdrücklich erklärt er, dass er die Vorlagen zu den Illustrationen seines zitierten Textes Werbeprospekten entnimmt, und zwar sowohl die Abbildungen als auch deren Unterschriften;¹⁷⁶ allerdings rückt er diese in den Zusammenhang von Entlarvung, Abwertung und Spott – bereits der Titel *Hausgreuel* schlägt den entsprechenden Ton an. Damit legt der Text nahe, die in der Werbung üblichen Beschreibungen der Dinge richtig im Sinne der Geschmackserzieher zu betrachten, nämlich grundsätzlich als falsch.

Nach Avenarius kommt es darauf an, »Hausgreuel« mit Übervorteilung und Täuschung in Verbindung zu bringen. Zu den »Vorgänger[n]« dieser Objekte zählt er die sogenannten »Nouveautés«, denen das Prinzip zugrunde liege, dass durch den Wechsel von Moden Ahnungslose um ihr Geld gebracht würden:

174 »Das Kitschmuseum«, in: *Der Mittag* (Düsseldorf) Jg. 9, Nr. 29 vom 3.2.1928, S. [3].

175 Zum »Kollaps«, den der Kitschbegriff dann bei Pazaureks Nachfolger Hermann Gretsch erfährt, vgl. H.-E. Friedrich: »Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses«, S. 57f.

176 Vgl. F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 6.

Jetzt [...] kann's jedem Käufer geschehen, daß sie eine erfreuliche Sache vom vorigen Jahr nicht mehr bekommen nur eben, weil sie nicht von diesem ist. Der Handel braucht »raschen Umsatz«, und da das Mehrheits-Publikum die Dinge nicht selber beurteilen kann, und da es deshalb um so sicherer dem *variatio delectat* verfällt, so folgt es lenksam den Fingerzeigen, mit denen die verschiedenen Interessenten auf das hinweisen, was *heute schön »ist«*. Übers Jahr wird es seinerseits häßlich »sein«, denn sonst könnte man's ja behalten, statt sich etwas Neues zu kaufen, und so würde der Modemann keine Geschäfte machen.¹⁷⁷

Die Kundschaft, die laut Avenarius keine Sicherheit in Geschmacksfragen erlangt hat, erscheint ihm anfällig für das Diktat der Mode, für den Druck, den Geschäftsleuten immer andere, jeweils nur für kurze Zeit »angesagte« Waren abnehmen zu müssen.¹⁷⁸ Angeblich fällt, wer in Geschmacksfragen unsicher ist, auf die Mode als eine Art Trick herein.

Die Falschheit der »Hausgreuel« aber liegt für Avenarius nicht erst im Geschäftlichen, sondern bereits im Gestalterischen. Er betrachtet, wie Gerhard Kratzsch deutlich macht, »zweck- und materialgerechte Gestaltung« als »eine Tat der Wahrhaftigkeit, eine sittliche Leistung«.¹⁷⁹ Entsprechend heißt es bei Avenarius, im Bereich der »Nouveautés« zeuge »kein dem Gegenstande aufgeprägtes Zeichen« von einem »liebvollen Sichversenken in die Sache, wie es aus Zweck und Material heraus mit Behagen« gestalte; vielmehr täusche »ein krampfhaftes äußeres Aufgeregtsein oder Aufgeregtun [...] Bewegtsein« dort vor, wo eigentlich »das Leben« fehle.¹⁸⁰ Aus dieser Sicht führt die Loslösung von »Zweck und Material« zu einem Betrug: Das »Bewegtsein« der Formen ist nach Avenarius nur aufgesetzt und bloßer Schein.

177 Ebd., S. 2 (Hervorhebungen im zitierten Text).

178 Vgl. Uwe Lindemann: »Die Monstren des Konsums. Zur historischen Epistemologie der modernen Konsumsphäre«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2017): *Monster und Kapitalismus*, hrsg. von Till Breyer, Rasmus Overthun, Philippe Roepstorff-Robiano und Alexandra Vasa, S. 25–36, hier S. 27f.

179 Gerhard Kratzsch: *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 203. Vgl. zum Kontext auch Nadine Rottau: *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker 2012.

180 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 2.

Solche Täuschungsvorwürfe bringt Avenarius gegen viele Ausläufer des Jugend- und des Sezessionsstils in Anschlag. Alle »wirklichen Kräfte«, so stellt der Herausgeber des *Kunstwart* 1903 fest, sind noch von folgenden Leitsätzen ausgegangen:

[...] geben wir endlich das äffische Klettern hinter den alten Stilen her auf, [...] vermeiden wir Imitations- und Attrappen-Schwindel, versuchen wir nicht, die Schönheiten als Putz aufzukleben, holen wir sie aus der Sache, aus Zweck und Material selber hervor, seien wir ruhig, vornehm, echt, gediegen und einfach.¹⁸¹

Die Bezeichnung »Attrappen-Schwindel« fasst den Täuschungsvorwurf gleich doppelt in sich und steht im Gegensatz zu dem Ausdruck »echt«. Auch hier ist es wiederum der Verstoß gegen »Zweck und Material«, der als entscheidend ausgemacht wird. Avenarius führt dazu weiter aus: Fabrikanten »machten einfach alles nach, was Erfolg hatte, [...] umschnörkelten ihren alten Kram mit möglichst ›großzügigen‹ Linien und steckten gewaltige Sonnenblumen, Lilien oder Chrysanthemen daran.«¹⁸² Mit den Wörtern »umschnörkelten« und »steckten [...] daran« wird die Vorstellung aufgerufen – ebenso wie mit dem »aufzukleben« im vorigen Zitat –, dass der Schmuck nur äußerlich, oberflächlich angefügt ist und sich nicht »aus der Sache« ergibt.¹⁸³

Noch in späteren Diskussionszusammenhängen werden die von Avenarius genannten Spielarten des Jugendstils mit Kitsch in Verbindung gebracht. Abraham Moles zum Beispiel führt in seiner *Psychologie des Kitsches* (französisches Original 1971, deutsche Ausgabe 1972) aus, dieser könne zwar nicht mit einem bestimmten Kunststil gleichgesetzt werden,

181 [Ferdinand] A[venarius]: »Wider ›Jugend- und ›Sezessions-Stil!«, in: *Der Kunstwart* 17 (1903), H. 6, S. 422f., hier S. 423.

182 Ebd.

183 Freilich lehnen Pazaurek und Avenarius damit nicht jeglichen Schmuck ab; sie gehen in dieser Hinsicht nicht so weit wie Adolf Loos, der in seinem Vortrag »ORNAMENT UND VERBRECHEN« ausruft: »*evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.*« A.L.: *Sämtliche Schriften* in 2 Bdn. 1. Bd. Wien, München: Herold 1962, S. 276–288, hier S. 277 (Hervorhebung im zitierten Text). Vgl. G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 259.

sondern sei »allen Stilrichtungen verpflichtet«, aber »mit der Einschränkung, daß er dem Jugendstil oder dem ornamentalen Blumenstil am nächsten« komme.¹⁸⁴ Dabei bezieht sich Moles auf einen »Zeitpunkt«, zu dem »eine Flut von friesartig gewellten, meist der Vegetation entnommenen Mustern das industrielle Produkt zu überwuchern« beginne, »als sei es plötzlich in den Vegetationszyklus der ›Natur‹ hineingenommen«; auf diese Weise bemühe sich die »Kunst der Gestaltung [...], die von den Erfordernissen der Mechanik und der Eigentümlichkeit des Materials erzwungenen Formen zu verdecken« – infolgedessen überzögen »Chrysanthemen und Rhododendren [...] Nähmaschinen«.¹⁸⁵ Nicht nur das Beispiel der Chrysanthemen, auch und vor allem das Kriterium der Zweck- und Materialgerechtigkeit und das Bild des äußerlichen Überformens kehren in diesem Kontext wieder.

Avenarius veranschaulicht in *Hausgreuel* das Nichterfüllen des Zweckkriteriums an Beispielen, die ebenfalls an den Jugendstil erinnern; dazu gehören etwa Tafelaufsätze und Fruchtschalen, bei denen er »einen Griff«¹⁸⁶ sucht: »Ihre sämtlichen Linien fahren, immer ›schwungvoll‹ versteht sich, für sich herum und aufeinander los, das Wesen der Aufgabe geht sie gar nichts an.«¹⁸⁷ Formen, die sich am »Wesen der Aufgabe« sozusagen nicht festmachen lassen, in ihm keine Begründung finden, erscheinen Avenarius haltlos.

Das letzte Zitat zeigt auch, dass die Art, in der Avenarius auf die Gegenstände eingeht, als ironisch aufgefasst werden kann – die Anführungszeichen bei dem Wort »schwungvoll« in Verbindung mit »versteht sich« weisen darauf hin. Dadurch, dass er Ironie ins Spiel kommen lässt, erweckt er den Eindruck, man bräuchte die Verheißungen des jeweiligen Gegenstands nur zu nennen und schon fielen sie gleichsam in sich zusammen. Im selben Moment, in dem er sie vor Augen führt, zieht er sie in Zweifel.

Ähnlich verfährt Avenarius, wenn er einen »besäbare[n] Tonkopf«, aus dem Halme anstelle von Haaren sprießen können, kommentiert mit: »›nein,

184 Abraham Moles: *Psychologie des Kitsches*. Übers. von Bernd Lutz. München: Hanser 1972, S. 130.

185 Ebd.

186 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 6 (Hervorhebung im zitierten Text).

187 Ebd., S. 6f.

ist das witzig!«¹⁸⁸ Das »nein« mit dem Ausrufezeichen lässt sich als übertrieben und somit – ebenso wie die Anführungsstriche – als Ironiesignal lesen. Was damit aberkannt wird, ist wiederum ein Anspruch, den der Gegenstand seinerseits zu erheben scheint, nämlich »witzig« zu sein. Abermals bezieht sich Avenarius auf ein Kriterium, nach dem sich die Ware auszeichnen könnte, und wendet es gleichsam um: Er verkehrt die Wertschätzung des angeblich besonderen, originellen Einfalls beziehungsweise stellt sie als verkehrt hin. Insofern als Avenarius Darstellungen aus der Werbung übernimmt, um sie zu konterkarieren, geht er auf deren Eigenlogik ein; mithin werden diese zwar berücksichtigt, aber bloß mit erheblichen, feststehenden Vorbehalten, Einschränkungen und Verneinungen.

Gerade Ansprüche solcher Dinge auf Originalität macht Avenarius streitig: nicht nur, wie gesehen, durch Ironisierung, sondern auch und vor allem dadurch, dass er Gegenbilder zu ihnen entwirft: Er betont, dass diese Gegenstände »in ganz ungeheuren Massen verbreitet werden«;¹⁸⁹ just dazu scheinen dann Anmaßungen von Einmaligkeit oder Einzigartigkeit nicht zu passen. Avenarius verstärkt den Akzent auf dem Massenhaften noch, indem er ausführt, die Ware werde »Jahr um Jahr [...] in deutsche Häuser eingeschwemmt«.¹⁹⁰ Die Metapher »eingeschwemmt« erweckt den Eindruck, dass die Warenmenge keine scharfen Grenzen aufweist, sondern diffus, konturlos ist und nicht erst auf Wunsch, vielmehr unerbeten in die Zimmer gelangt. Die Wahllosigkeit, an die das Bild denken lässt, steht der Vorstellung entgegen, dass die Waren aufgrund einer Besonderheit eigens ausgesucht und erlesen sein könnten.

Darüber hinaus suggeriert das Bild von der Schwemme, es müssten Maßnahmen der Abwehr und der Eindämmung ergriffen werden. Sowohl Pazaurek als auch Avenarius imaginieren in ihren Texten Szenen der Beseitigung beziehungsweise der Zerstörung von Kitsch-Objekten. Pazaurek schreibt, dass man zu Anlässen wie Hochzeiten mitunter »sieben Jardiniere, fünf Standuhren, dreizehn Zuckerdosen u. dergl.« bekomme, »von denen immer eine noch häßlicher [...] als die andere« sei, mit der Folge, dass »man schon sehnsüchtig auf die nächste Hochzeit eines guten Freundes oder auf den nächsten Wohltätigkeitsbasar« warte, »um sich wenigstens

188 Ebd., S. 6.

189 Ebd., S. 1.

190 Ebd., S. 4.

eines Teiles seiner Schätze wieder entäußern zu können.¹⁹¹ Auf diese Weise betont Pazaurek das Massenhafte, Redundante des Kitschs (»sieben Jardiniere, fünf Standuhren, dreizehn Zuckerdosen«) und weist ironisch (»Schätze«) auf das Problem des Loswerdens hin. Das dabei von Pazaurek gezeichnete Bild vom Schenken ist insofern mit der Vorstellung des Einschwemmens vergleichbar, als in beiden Fällen jeweils eine Menge von Dingen fast unabwendbar ins Haus gelangt.¹⁹² Avenarius weiß, dass bei »Hausgreuel«-Gaben »die größten Konflikte« zustande kommen, »denn es ist ja gewiß nicht leicht, einem wohlwollenden Schenker zu sagen: dein Geschenk mag ich nicht« – eher sieht Avenarius eine Lösung des Problems darin, »daß man sich [...] »kunstgewerbliche« Geschenke überhaupt verbittet.«¹⁹³ Wenn aber jemand mit solchen Dingen beschenkt werde – das geschehe selbst »dem Vorsichtigen« – und wenn er ein »roher Mann« sei, so strafe »ihn wohl des Nachts nach dem Festtage ein Unglück«, bei dem der Tisch kippe, »auf dem gerade die betreffenden Geschenke standen.«¹⁹⁴ Wiederum ironisch (»Unglück«) wird ausgemalt, wie die geschenkten Dinge zu Bruch gehen und verschwinden könnten. Die – sei es auch noch so spielerische – Darstellung der Vernichtung ist im metaphorischen Sinne durchaus beschädigend – schließlich werden die Objekte als zerstörens-wert vorgeführt.

Das Denkmuster, nach dem Kitsch so aufdringlich wäre, dass man ihn mit Gewalt abwehren müsste, ist aus anderen Zusammenhängen bekannt:¹⁹⁵ Vor allem diejenigen Formen von Kitsch, durch die starke Gefühle angesprochen oder hervorgerufen werden, gelten oft als Versuche, dem Publikum keine Wahl zu lassen, es vielmehr zu überrumpeln und geradezu zwangsweise zu vereinnahmen; just diese dem Kitsch zugeschriebene Penetranz wird häufig zum Anlass für heftige Zurückweisung und Abstoßung genommen. Bereits diese Art der Kritik an Kitsch beachtet etwaige Selbstbeschreibungen desselben zu wenig als Markierungen von Angeboten, die

191 Vgl. G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 352.

192 Vgl. dazu ausführlich Ute Dettmar, Thomas Küpper: »»Heute mittag ist der Glasstiefel wieder hier!« Nippes und die ewige Wiederkehr der Dinge«, in: *Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur* 1 (2008), S. 24–28.

193 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 5.

194 Ebd., S. 1.

195 Siehe das Kapitel »Aufgedrängte Gefühle?« im Vorigen.

angenommen oder auch abgelehnt werden dürfen. Wenn vorausgesetzt wird, dass Kitsch sich aufnötigt und dass es nur mit großer Mühe möglich ist, ihm auszuweichen, können seine Selbstbeschreibungen bloß unerheblich und überflüssig erscheinen – wie sollten sie dem Publikum, dem er das Entscheiden vermeintlich nicht überlässt, als Entscheidungsgrundlage dienen können?

Neben der Gefühlswirkung von Kitsch ist es insbesondere seine Waren- und potentielle Geschenkformigkeit, auf die sich die übliche Meinung bezieht, er wäre aufdringlich. Ähnlich wie bei Avenarius und Pazaurek wird in Robert Adolf Stemmlers Theaterstück *Kampf um Kitsch* aus dem Jahr 1931 damit gespielt, wie schwierig es ist, sich gegen Kitsch-Geschenke zu verhalten. In dem Stück versucht Max Bernstein,¹⁹⁶ Besitzer eines »Alles für 2 Mark«-Ladens,¹⁹⁷ einen Schulrektor namens Detlev Weitziger davon zu überzeugen, dass in dem Geschäft auch »künstlerische Sachen« zu haben seien: »Dantekopf, werden Sie kennen. Oder die Eule mit dem Buch. – Wissenschaft, wissen Sie?«¹⁹⁸ Die Berufung auf »Wissenschaft« dient dazu, Anerkennung und Wertschätzung für das Warensortiment zu gewinnen; im Sinne von Pazaurek könnte man davon sprechen, dass auch hier ein Kitsch-Verkäufer »Gäule aus anderen Ställen« ausleiht, nämlich aus denen der angesehenen Kultur, um den eigenen Artikeln Zugkraft zu geben. Der Rektor aber lässt sich von diesem Gespann – um Pazaureks Bild fortzuführen – nicht hinreißen. Als Bernstein seine Absicht erklärt, der Schule etwas zu »stiften«, nämlich »die verkörperte Wissenschaft«, also »[d]ie Eule, die im

196 Der Name Bernstein lässt sich mit Jüdischem in Verbindung bringen, sodass unter anderem das antisemitische Stereotyp des »betrügerische Geschäfte« machenden Juden aufgerufen wird (zu diesem überkommenen Stereotyp Monika Schwarz-Friesel, Jehuda Reinharz: *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2013, S. 67). Darüber hinaus ist es nicht ausgeschlossen, dass mit dem Namen der Figur der Kunst- und Theaterkritiker Max Bernstein assoziiert wird (zu diesem vgl. Jürgen Joachimsthaler: *Max Bernstein. Kritiker, Schriftsteller, Rechtsanwalt*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern: Lang 1995).

197 So die Vorstellung im Personenverzeichnis. Robert Adolf Stemmler: *Kampf um Kitsch. 3 Akte Schule*. Berlin: Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1931, S. [7].

198 Ebd., S. 39.

Buch blättert«, setzt Weitziger dazu an, die Gabe auszuschlagen, unter anderem mit dem Satz: »Ich danke Ihnen sehr, aber es wird...«¹⁹⁹ Die Bemühung um eine höfliche Ablehnung scheitert jedoch; Bernstein unterbricht Weitziger mit der Ankündigung: »Nichts zu danken. [...] Ich werd's herschicken.«²⁰⁰ Als Spende ist Kitsch wiederum kaum zurückzuweisen.

An anderer Stelle wird deutlich, dass Bernstein die Minderwertigkeit vieler seiner Waren durchaus bewusst ist. Er sagt Weitziger:

[...] ich führe so künstliche Blumen. Birkenblätter mit so hängenden Fuchsschwänzen. – Ich muß ja sowas haben. Gerade hier in dieser Gegend wird sowas viel verlangt. Mit Vase nur zwei Mark. Allerdings Preßglas. Sieht aber sehr gut aus und macht was her.²⁰¹

Damit gesteht er ein, dass er die Sortimente nicht nach seinem eigenen Geschmack zusammenstellt, sondern zwangsläufig (»Ich muß ja sowas haben«) nach den Vorlieben der Kundschaft (»wird sowas viel verlangt«). Unter diesem Gesichtspunkt ist Bernsteins Auftritt vergleichbar mit der von Avenarius beschriebenen »Urszene« des Kitschs, in der die Art der Produktion und des Verkaufs von Bildern sich einer als kenntnislos geltenden Zielgruppe anpasst.²⁰² Elias' oben bereits zitierte Bemerkung, »Spezialisten« müssten »aus wirtschaftlichen Gründen Produkte vertreiben und herstellen [...], die sie selbst verachten«, lässt sich auch auf die Figur Bernstein übertragen. Als unredlich erscheint in Stemmlers Theaterstück aber nicht nur Bernsteins Verhalten zu seiner Kundschaft; vielmehr wird auch bei den Waren selbst eine Form von Falschheit ausgemacht. Bernstein spricht von »künstliche[n] Blumen«, also unechten, und von einer billigen Vase, die zwar aus »Preßglas« ist, also industriell hergestellt, jedoch »was her[macht]«. Pressglas, damals auch als »Glas der armen Leute« bezeichnet, wird industriell-mechanisch in großen Mengen produziert und es imi-

199 Ebd., S. 43.

200 Ebd.

201 Ebd., S. 39.

202 Siehe den Abschnitt »Wilibald, einziger, das kommt von Gott: Fragen der Produktion«.

tiert hochwertiges Kristallglas.²⁰³ Die Massenware soll den Eindruck von etwas Kostbarem erwecken.²⁰⁴

Während der Händler seine Waren derart geringschätzt, haben sie hingegen für die Kundschaft zum Teil unersetzlichen Wert und große Bedeutung. Dies zeigt sich, als der Schüler August versucht, heimlich solche Gegenstände seiner Eltern vom Haus mit zur Schule zu nehmen und einem von Weitziger eingerichteten Kitschmuseum zuzuführen. Die Eltern bemerken, dass August in seiner Mappe eines dieser Dinge versteckt hat – laut Regieanweisung handelt es sich dabei um eine »billige Porzellanfigur«, »eine der üblichen bunten Nippes«;²⁰⁵ es stellt »[e]ine Frau mit langer Schleppe und großem Hut«²⁰⁶ dar. Als die Eltern eine Erklärung von ihrem ertappten Jungen verlangen, geht aus seiner Antwort hervor, wie abfällig das Besitzstück in der Schule betrachtet wird: »Jeder soll so Kitsch mitbringen.«²⁰⁷ Entscheidend ist nun, wie die Eltern zu der Entwürdigung der Sache Position beziehen: Indem nämlich diese Reaktionen mit ins Spiel kommen, werden in dem Theaterstück nicht zuletzt Wertmaßstäbe von Leuten ersichtlich, die Kitsch anhängen. Die »billige Porzellanfigur« ist für die Mutter kostbar: »Das haben wir vom Verein bekommen. Zu unserer Hochzeit.«²⁰⁸ Auf diese Weise erläutert die Mutter, warum August das Objekt »nicht so einfach vom Vertiko nehmen«²⁰⁹ darf. Ein anderer Gegenstand, der den Eltern gehört, hat für sie einen ähnlichen Erinnerungswert: ein »Glasstiefel«, dessen Besonderheit eine »Fünfundzwanzig« ist, ebenfalls »vom Verein«, wie die Mutter sagt.²¹⁰ Als Memorabilien sind die Dinge

203 Vgl. Mario Schulze: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjekts 1968–2000*. Bielefeld: transcript 2017, S. 13 u. S. 237.

204 Noch in Gabriele Thullers Sachbuch *Wie erkenne ich? Kunst und Kitsch* (Stuttgart: Belsler 2006) heißt es, »die Verwendung billiger Materialien, die Vortäuschung von edlerem Werkstoff, Holz an Stelle von Marmor, silbern glänzendes Plastik statt Metall«, seien »Kennzeichen für Kitsch« (S. [125]).

205 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 19.

206 Ebd.

207 Ebd., S. 20.

208 Ebd.

209 Ebd.

210 Ebd., S. 21.

den Eltern teuer. Kitsch gehört in Form von Andenken und Souvernirs zum Interieur und bildet einen Erinnerungsraum.²¹¹

Der durch den Titel angekündigte »Kampf um Kitsch« erhält dadurch eine zeitliche Dimension und wird zur Auseinandersetzung der Generationen. An anderer Stelle des Stücks heißt es, bei dem »Kampf«, den Weitzigers Schule gegen den Kitsch führe, gehe es nicht bloß um »verlogenes Kunstgewerbe«; vielmehr handle es sich dabei um den »alte[n], ewige[n] Kampf zwischen jung und alt«.²¹² In der Familie stehen sich entsprechend die Kinder- und die Elterngeneration gegenüber; neben August vertritt auch seine Schwester Ina die neuen Ansichten und erklärt den Eltern, sie finde es »ganz richtig«, dass in der Schule Kitsch gesammelt werde.²¹³ Die Eltern erscheinen in diesem Zusammenhang rückwärtsgerichtet und rückständig hinter den Kindern. Am Schluss gelangt der Vater zwar zu der Einsicht, was er und die anderen »Alten alle falsch gemacht haben«, als sie »gegen das Kitschmuseum losgezogen sind«, und zwar, »daß wir nich [sic] jung geblieben sind, indem daß wir mit unsern Kindern nicht mitgelebt haben, indem daß wir mit ihnen nicht wieder jung geworden sind«.²¹⁴ Insofern wird bestätigt, dass die Jungen im Recht sind, und die Eltern erachten die eigene Neigung zum Kitsch nicht als eine unbedingte. Bereits nach der ersten Diskussion mit den Kindern über die für das Kitschmuseum entwendeten Dinge betrachtet die Mutter eine Nippes-Figur »nachdenklich«, so eine Regieanweisung.²¹⁵ Doch so sehr die Eltern ihre Verbundenheit mit dem Kitsch allmählich hinterfragen, wird sie in dem Stück nichtsdestoweniger nachvollziehbar gemacht: Das Publikum erhält eine Vorstellung (in jedem Sinne des Wortes) vom Denken derer, die den Kitsch verehren.

Der Vater muss sich nicht nur damit auseinandersetzen, dass einige Gegenstände aus seiner Wohnung ins Kitschmuseum eingehen sollen. Darüber hinaus kritisieren die Kinder mit ähnlichen Wertungsmaßstäben auch

211 Vgl. dazu Günter Oesterle: »Souvenir und Andenken«, in: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*. Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt und Museum für Kommunikation Frankfurt. Köln: Wienand 2006, S. 16–45, hier S. 44f.

212 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 96.

213 Ebd., S. 23.

214 Ebd., S. 117f.

215 Ebd., S. 28.

seine Art, sich zu kleiden. »Vater, warum bindest Du denn keine richtigen Schlipse um?«, fragt ihn Ina.²¹⁶ Der Vorwurf der Falschheit, der in den Worten »keine richtigen« liegt, wird von August besonders stark gemacht; der Sohn spricht in diesem Zusammenhang von »Betrug«: »Jeder soll denken, die [Krawatten, T.K.] sind mit der Hand geknüpft. Dabei sind se [sic] gelötet.«²¹⁷ Die Behauptung, dass die Schlipse nur täuschen, liegt auf einer Linie mit Anklagepunkten, die gegen Kitsch vorgebracht werden. Eine weitere Nähe zur Kitsch-Kritik besteht darin, dass die Krawatten mit dem Gestrigen, Veralteten, Unzeitgemäßen zusammengedacht werden; Ina bringt die Bezeichnung »Großvaterstrippen« ins Spiel.²¹⁸ Hinzu kommt, dass die »gelötet[en]« Schlipse – ähnlich wie Kitsch – auf eine soziale Schicht verweisen. Damals ordnet man »gelötet[e]« Krawatten, die »bloß hinten mit Haken und Gummiband befestigt« werden, »Stehkragenproletarier[n]« zu; hingegen bedeutet »das Selbstbinden von je ein geradezu künstlerisches Ringen« und lässt damit an die Privilegien höherer Schichten denken, so Sigismund von Radecki.²¹⁹

Augusts und Inas Vater, der als »Gasmesser«²²⁰ nicht diesen höheren Schichten angehört, macht deutlich, dass er in seiner sozialen Lage die Dinge nicht einfach ersetzen kann, die ihm für das Kitschmuseum weggenommen worden sind: Er und seine Frau »haben kein Geld, um« sich »neue Sachen zu kaufen«.²²¹ Mit diesem Hinweis versucht er die Gegenstände vor dem Spott zu bewahren, dem sie als Kitsch ausgesetzt sind. Den Schuldirektor fordert er dazu auf, die Kinder nicht dazu anzuleiten, dass sie »sich über das Möblemanng der Eltern lustig [...] machen«.²²² Auch wenn dem Vater eine »anfänglich verwässerte kleinbürgerliche Anschauung« zuge-

216 Ebd., S. 17.

217 Ebd., S. 14.

218 Ebd., S. 17.

219 Sigismund von Radecki: »Über knitterfreie Krawatten«, in: S.v.R.: *Der Mensch und die Mode*. [München:] Hermann Rinn 1958, S. 53–57, hier S. 54; vgl. auch Gesa C. Teichert: *Mode. Macht. Männer. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur bürgerlichen Herrenmode des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lit 2013, S. 182.

220 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 7.

221 Ebd., S. 53.

222 Ebd.

schrieben wird, die sich letztlich zu einem »Engagement« für die Reformversuche der Schule wandelt,²²³ bleibt doch festzuhalten, dass er für seine Anhänglichkeit zum Kitsch zwischenzeitlich durchaus Verständnis verlangt und sie verteidigt: Der Vater macht (seinem Gesprächspartner beziehungsweise dem Publikum) deutlich, dass die Fixiertheit auf jene Nippsachen nicht getrennt von sozialen Umständen zu betrachten ist. Freilich werden diese Vorbehalte des Vaters dadurch relativiert, dass er am Ende des Stücks das in der Schule aufgebaute Kitschmuseum befürwortet.

Bei dieser Ausstellung geht es nicht nur um die Dinge der Eltern innerhalb der Bühnenwirklichkeit, sondern auch um die Sache(n) des Theaterpublikums. Beide Gruppen sind nicht scharf voneinander getrennt. Eine Regieanweisung zur Errichtung des Kitschmuseums in der Schulaula lautet entsprechend:

Schüler stellen vor dem Vorhang Bankreihen auf. Diese Sitzreihen vermitteln den Uebergang zum Zuschauerraum so, daß gleichsam auch das Publikum in der Schulaula sitzt. Die Bänke füllen sich. Man bemerkt [...] Väter und Mütter, die zum Teil im eigentlichen Zuschauerraum verteilt sitzen können [...].²²⁴

Der durch die Anordnung der Bänke geschaffene »Uebergang zum Zuschauerraum« erweckt den Eindruck, dass die Grenze zwischen der inszenierten Wirklichkeit und ihrem Außen durchlässig ist und dass das Publikum unmittelbar in das Bühnengeschehen einbezogen wird.²²⁵ Insbesondere dadurch wird Stemmlers *Kampf um Kitsch* zu einem »Lehrstück«, auch wenn es sich anfangs als eine »Komödie gegen die Plüschmöbelzeit« ausnimmt, wie der Kritiker Herbert Jhering bemerkt: »Aus dem Schwank

223 Jutta Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹. Ein reformpädagogisches Jugendtheaterstück aus der Weimarer Republik«, in: *Grimm & Grips I. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 1987/88*. Hrsg. von Wolfgang Schneider für die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche (ASSITEJ). Sektion Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1987, S. 39–53, hier S. 43.

224 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 100.

225 Vgl. zu diesem Bühnenbild auch J. Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹«, S. 44.

wird« zum Schluss »der Protest« und »[a]us dem Theater die Aktion«. ²²⁶ Gerade für die Berliner Uraufführung von *Kampf um Kitsch*, die am 29.9.1931 im Theater am Bülowplatz stattfand und auf die sich Jhering bezieht, war dieses Lehrstückhafte wesentlich: Bei dieser Aufführung wirkten nämlich zwei Schulen mit, sodass mehr als 100 Kinder zum Einsatz kamen. ²²⁷ Die »Selbsttätigkeit der Laiendarsteller«, so Jutta Schad, war in einen Vorgang der »Erkenntnisvermittlung« eingebunden; dabei wurde Bertolt Brechts Konzept aufgegriffen, »die Darsteller zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen«. ²²⁸ Entsprechend fragt Arthur Eloesser in seiner Kritik der Aufführung: »Wen soll ich nun loben? Haben die Kinder von dem Herrn Regisseur, oder hat der Herr Regisseur von den Kindern gelernt?« ²²⁹ Vor allem aber das Kitschmuseum kann dazu beitragen, dass sich der beschriebene Lehrstückcharakter einstellt und sich die Wirklichkeiten auf und jenseits der Bühne miteinander vermischen: Wenn nämlich Schulkinder daran beteiligt werden, das Kitschmuseum zu gestalten, und etwa die Möglichkeit haben, Nippes von zu Hause mitzubringen, gelangen sie selbst in ähnliche Situationen wie die von ihnen Dargestellten. Eigene Aktionen der Kinder werden just dann auf der Bühne realisiert und verhandelt.

Auf diese Weise nutzt Stemmler die von Pazaurek vertretene Idee des Kitschmuseums um. So sehr sich der Kontext und die Ausrichtung dieser Idee ändern, werden in *Kampf um Kitsch* nichtsdestoweniger viele Kritikpunkte des Vorgängers aufgegriffen. Vor allem kommt, wie sich gezeigt

226 Herbert Jhering: »Ein Schauspiel gegen den Lehrerbau. ›Kampf um Kitsch‹ in der Volksbühne« [*Berliner Börsen-Courier*, Nr. 457, 1.10.1931], in: H.J.: *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913–1933*. Berlin: Henschel 1986, S. 524–526, hier S. 524f.

227 Vgl. J. Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹«, S. 45; Wolfgang Schneider: »Die Geburt der Jugend‹ im Theater. Anmerkungen zu einem Mythos in der dramatischen Literatur der Moderne«, in: Hans-Heino Ewers, Maria Lypp, Ulrich Nassen (Hrsg.) in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung: *Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert*. Weinheim, München: Juventa 1990, S. 213–220, insbes. S. 216.

228 Vgl. J. Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹«, S. 45.

229 Arthur Eloesser: »›Kampf um Kitsch‹. Volksbühne«, in: *Vossische Zeitung*, Berlin, 30.9.1931, Nr. 461, B228, Abend-Ausgabe, S. [9].

hat, der Vorwurf der Täuschung neu zur Geltung: Angeblich will Kitsch trotz seines niedrigen Preises »was her[machen]« (wie es im obigen Zitat aus *Kampf um Kitsch* heißt), bei aller Erschwinglichkeit sich doch den Anschein von etwas Besonderem geben und das Billige (etwa des Arbeitens mit Pressglas im Zusammenhang industrieller Massenherstellung) kaschieren. Dabei gerät Kitsch in erster Linie als kunstgewerbliches Produkt, als Ware, in den Blick. Auf dieser Linie liegt es auch, dass die Aufdringlichkeit des Kitschs verstanden wird im Sinne einer unerwünschten Gabe, also einer Abweichung von Grundsätzen des (Waren-)Tauschs. Dieses ökonomische Denken bleibt in der von Pazaurek geprägten Debatte einflussreich. Damit unterscheidet sie sich von denjenigen Kitsch-Diskussionen, in denen ästhetische Fragen sich weiter von wirtschaftlichen entfernen.²³⁰ Grenz man das Ästhetische schärfer gegen das Ökonomische ab, wird die dem Kitsch zugeschriebene Täuschung entschiedener an seinem Kunst- statt an seinem Warenwert festgemacht, ebenso wie auch der Vorwurf der Aufdringlichkeit ästhetisch begründet wird. Solche Positionen sollen im nächsten Abschnitt genauer betrachtet werden.

KITSCH ALS »PSEUDOKUNST«

Im Bereich der Kunsttheorie und Ästhetik ist der Vorwurf besonders anschlussfähig, dass Kitsch Täuschung und Betrug wäre. Hier nimmt man häufig an, Kitsch gäbe sich für Kunst aus, ohne dass er diesen Anspruch einlösen könnte.²³¹ Wenn die Bezeichnung »Kitsch« dazu dient, »dem be-

230 Giesz (*Phänomenologie des Kitsches*, S. 52) und Schulz (*Die Werte des Kitschs*, S. 221) erwähnen, dass bereits Pazaurek die – für ästhetische Kitsch-Kritik wesentliche – Unterscheidung zwischen Kitsch und Kunst verwendet. So berechtigt diese Feststellung ist und so sehr sich die Wertungs- und Begründungsmuster in verschiedenen Bereichen der Diskussionen über Kitsch ähneln, bleibt die Andersartigkeit der Kontexte erheblich: Pazaurek bezieht sich auf das Kunstgewerbe und bringt Preise und Kosten in Anschlag; solche Zusammenhänge aber stehen nicht im Mittelpunkt der im folgenden Abschnitt betrachteten kunsttheoretischen Beiträge.

231 Vgl. Frank Illing: *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*. Konstanz: UVK 2006, S. 220f.

treffenden Gegenstand den Charakter des Kunstwerks *abzuerkennen*«,²³² dann wird diesem Gegenstand gewöhnlich zugleich unterstellt, er wolle als Kunst *anerkannt* werden. Diese übliche Verdächtigung wird im Folgenden am Beispiel von besonders einschlägigen Texten näher betrachtet und hinterfragt, und zwar vor allem an Giesz' *Phänomenologie des Kitsches* und Killys *Deutscher Kitsch*.

Giesz erklärt, Kitsch könne als »Pseudokunst« erfahren werden.²³³ Dies setze voraus, dass man über »ein – wenn auch unexplizites – Wissen von eigentlicher Kunst« verfüge. Darüber aber sei nicht das Kunstwerk als *Objekt* »zu befragen, sondern die Erfahrung selbst, die erst einem Gegebenen zur Dignität« ver helfe, »ein Kunstwerk zu sein«. ²³⁴ Entsprechend verzichtet Giesz darauf, vorwiegend das »Kitschprodukt« zu beschreiben, und konzentriert sich stärker auf eine »Beobachtung des Kitsch-→Erlebens« selber; er versucht, »kitschige[] Bewußtseinsakte und Zustände ins Auge zu fassen«. ²³⁵ Die »kitschigen Bewußtseinsakte« nun sind für ihn von einer Art Trug oder Unlauterkeit gekennzeichnet – Giesz spricht von »Pseudotransendenzen«. ²³⁶ Aber was genau ist damit gemeint?

Er geht davon aus, dass ein »genießeri sche[r] Laie« ein Kunstwerk nur »zum Anlaß« nimmt, die »eigene Affiziertheit, nicht aber das Kunstwerk als Wertträger zu erleben«. ²³⁷ Man schwelgt sozusagen in »lustvollen Zustandsgefühlen«, aber »aus einer gewissen Scham« verleugnet man das bloß Zuständliche und tut so, als wäre man auf etwas außerhalb seiner gerichtet. Das heißt, man gibt »eine zusätzliche Intentionalität« vor, welche »die primäre, zur Immanenz drängende Gefühligkeit gleichsam überkompensiert«. Darin besteht laut Giesz »die fundamentale Unwahrheit des Kitsches«: Die von dem Schwelgenden für sich beanspruchte Intentionalität, »[d]er Zweck«, hat »gewissermaßen die Mittel des im weitesten Sinne

232 Roland Simon-Schaefer: »Kitsch und Kunst«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 5 (1980), H. 2, S. 37–52, hier S. 42 (Hervorhebung von mir, T.K.).

233 L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 63.

234 Ebd.

235 Ebd., S. 8.

236 Ebd., S. 65.

237 Ebd., S. 64.

wert-losen Genießens [zu] heiligen«. ²³⁸ Der Hang zur »Immanenz« soll demnach durch die »Pseudotransendenzen« gleichsam übertüncht werden. Aus dieser Perspektive schafft sich Kitsch ein falsches »Freiheitsalibi«. Giesz führt aus:

Durch scheinbar aktive Zuwendung zu Werten, Idealen, die an sich ein freiheitliches Sprengen aller Genußimmanenz bewirken müßten, rechtfertigt sich der seiner selbst nicht ganz sichere Kitsch, täuscht eine (transzendierende) Freiheitsaktivität vor, er wird edel, fromm, patriotisch, tritt scheinbar für das Wahre, Gute, Schöne und Erhabene ein, aber eben auf kitschige Weise, d.h. das Ideale wird in sein Gegenteil pervertiert, nämlich ausgerechnet zum Genußgegenstand. ²³⁹

Dabei handle es sich um ein »Täuschungsmanöver des Kitsches«, auf das »die meisten der üblichen Vorwürfe gegen ihn zurückzuführen« seien, »wie ›billig‹, ›unwahr‹, [...] ›falsch‹ usw.« ²⁴⁰ In diesem Zusammenhang sei »das [d]as ›Billige« nicht in erster Linie ökonomisch zu verstehen; vielmehr liege »die ›Billigkeit‹ zunächst im ›Billigen‹ des Erlebniszustandes selbst«, und zwar sei »[d]er seelische Aufwand [...] unangemessen gering«. Giesz stellt fest, dass es die »Unangemessenheit von vorgetäushtem Wert und faktischem Genuß« sei, »was primär vom Billigen des Kitsches sprechen« lasse. ²⁴¹

Um die kitschige Art des Genusses näher zu bestimmen, schließt Giesz an Moritz Geiger an, der ästhetischen von nicht-ästhetischem Genuss abgrenzt. Zu den Merkmalen ästhetischen Genusses zählt Geiger »eine Fernstellung von Ich und Gegenstand«. ²⁴² Dieser Abstand ist nach Giesz beim Kitschgenuss bloß scheinbar gegeben: ²⁴³ Genüsslich neige man im Falle

238 Ebd., S. 65.

239 Ebd., S. 51.

240 Ebd.

241 Ebd., S. 51f.

242 Moritz Geiger: »Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, hrsg. von Edmund Husserl. Bd. 1 (1913), Teil 2, S. 567–684, hier S. 632.

243 Vgl. Otto F. Best: *Das verbotene Glück. Kitsch und Freiheit in der deutschen Literatur*. München, Zürich: R. Piper & Co. 1978, insbes. S. 233f.; Yushin Ra:

von Kitsch dazu, »die Freiheit ästhetisch-distanzierten Genusses vorzutäuschen«, bleibe jedoch in Wirklichkeit »weitgehend im Banne seines nicht-transzendenten Objekts.«²⁴⁴ Der »Kitschgenuß« richte sich nämlich »zwischen purem Genuß und ästhetischem Genuß« ein – und gerade dieses »vage Zwischensein« werde »genossen.«²⁴⁵ Nicht »die Transzendenz eigentlich ästhetischen Genießens« werde angestrebt, aber auch nicht »die Immanenz des Genusses«, stattdessen ein »ambivalenter« Zustand.²⁴⁶ Diese Struktur ist aus Giesz' Sicht für Genüßlichkeit, Rührseligkeit und Sentimentalität gleichermaßen kennzeichnend. Er erklärt, »mit dem Genüßlichen« habe »[d]er Rührselige« erhebliche Ähnlichkeit, und zwar werde dieser »durch seine Rührung gerührt.«²⁴⁷ Auf diese Weise komme es zur »Unwahrhaftigkeit« und »Unechtheit« der Sentimentalität:

Die Bereitschaft, sich um jeden Preis rühren zu lassen, führt in concreto dazu, rührende Aspekte auch da zu finden, wo sie gar nicht sind. Ferner dazu, die unterstellten rührenden Qualitäten nun nicht einfach bloß zu fühlen und nichtsweiter [...]. Nein, die Rührseligkeit geht weiter: Die eigene Rührung, die [...] selbst schon induziert war, wird genossen. Vollends »unwahr« wird dieser Gesamtzustand dadurch, daß sich dieser Selbstgenuß nun außerdem noch zu einem angeblich »objektiven« Gerührtsein ummünzt.²⁴⁸

Deutlich wird, wie Giesz in seiner phänomenologischen Beschreibung der Kitsch-Erfahrung den Täuschungsvorwurf aufgreift: Zwar stellt Giesz nicht selbst von vornherein eine Wertehierarchie auf, nach der allein ästhetisch-distanzierter Genuss als Umgangsweise mit Kunst anzuerkennen wäre, so dass Kitsch diese Art des Genusses vorspiegeln müsste, um sich als hoch-

Der Unernst des Kitsches. Die Ästhetik des laxen Blicks auf die Welt. Bielefeld: transcript 2016, S. 67f.; L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 327–332.

244 L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 34.

245 Ebd., S. 38.

246 Ebd.

247 Ebd.

248 Ebd. Vgl. dazu auch Ueli Gyr: »Kitschbilder? Bilderkitsch? Gedanken zur Bildsteuerung im Kitsch«, in: Helge Gerndt, Michaela Haibl (Hrsg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft*. Münster: Waxmann 2005, S. 357–365, hier S. 361.

wertig ausgeben zu können. Nichtsdestoweniger aber geht Giesz davon aus, dass Kitsch mit einer solchen Hierarchie konfrontiert wäre: Der Autor unterstellt, Kitsch-Genießende neigten »aus einer gewissen Scham« (wie es in einem obigen Zitat heißt) zur Vortäuschung eines höher angesehenen Genusses. Anstatt die Werthierarchie seinerseits vorzugeben, schreibt Giesz also ein Bewusstsein für sie den Genießenden zu – und damit wiederum ein Motiv für »Unwahrhaftigkeit«.

Nun wäre allerdings zu fragen, wie weit verbreitet die von Giesz genannte Scham tatsächlich ist, das heißt, in welchem Maß seine Beschreibung verallgemeinert werden kann. Für wen bedeutet das Leugnen der »zur Immanenz drängende[n] Gefühllichkeit«, dass man sich keine Blöße gibt? Wer wird durch welche Umstände dazu veranlasst, »die Freiheit ästhetisch-distanzierten Genusses vorzutäuschen«?²⁴⁹ Handelt es sich dabei etwa um ›den Menschen schlechthin‹? Oder lässt sich nicht vielmehr vermuten, dass beispielsweise in der Nähe der Hochkultur eher ein solcher Druck aufkommt als fern von ihr? Der Einfluss hochkultureller Vorgaben aber wandelt sich in der Gesellschaft; er war 1960, als die erste Auflage von Giesz' Buch erschien, stärker als heute. Es ist kaum anzunehmen, dass rührseliger Genuss immer, in allen Kontexten, mit der genannten Scham einherginge und eine Art Deckmantel suchte. Giesz' Entwurf der »Unwahrhaftigkeit« des Kitschgenusses bleibt an Kontexte gebunden, in denen man sich allenfalls mit erheblichen Vorbehalten zur Rührseligkeit bekennt. Damit schränkt Giesz seine Sicht erheblich ein; er nimmt lediglich einen Teil von Phänomenen der Rührseligkeit in den Blick. Selbst wenn man wie Giesz feststellen zu können meint, Gerührtsein bei Kitsch wäre kein »objektives«, so ist noch immer nicht ausgemacht, dass es sich in jedem Zusammenhang für ein solches ausgeben müsste. Hat grundsätzlich ein vorgeschobener »Zweck« (so ließe sich abermals ein Giesz-Zitat aufgreifen) »gewissermaßen die Mittel des im weitesten Sinne wert-losen Genießens [zu] heiligen« oder könnten »die Mittel«, die Genüsse selbst, nicht auch einmal unverhohlen als »Zweck« vorgestellt werden? Mit solchen Möglichkeiten befasst

249 Derartige Fragen nach der Verallgemeinerbarkeit stellen sich beispielsweise auch, wenn Giesz schreibt: »Bekanntlich ist man ja sogar lieber intentional böse als zuständlich dumm.« (L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 65.) Wer wird mit dem Wort »[b]ekanntlich« angesprochen und für wen steht »man«?

sich Giesz indes zu wenig. Dadurch schleichen sich bei ihm – obwohl er nicht von eigenen Wertmaßstäben, sondern von Phänomenen ausgehen will – fragliche Setzungen indirekt, nämlich bei der Auswahl der Phänomene ein.

Direkter als Giesz bringt Killy den Täuschungsvorwurf zur Geltung, wie sich zeigen wird. Killy ist davon überzeugt, über einen »Schlüssel zur Unterscheidung von Kunst und Unkunst«²⁵⁰ zu verfügen, und zwar indem er fragt, ob »Worte und Dinge« jeweils »mit Notwendigkeit« gebraucht und »an ihrer Stelle unersetzlich« sind.²⁵¹ Vom »echte[n] dichterische[n] Symbol« etwa sagt Killy, dass es sich aus dem jeweiligen Zusammenhang »gleichsam ergibt«, während hingegen das in Kitsch verwendete »Pseudosymbol« an seiner »Beliebigkeit« und Austauschbarkeit zu erkennen sein soll.²⁵² Kitsch folgt aus dieser Sicht keiner »Ökonomie der Mittel«: Er richtet sich nicht danach, welches Element an einer Stelle des Ganzen erforderlich ist und welches nicht; stattdessen häufen diejenigen, die Kitsch produzieren, Elemente wahllos an, um Reizwirkungen zu erzielen.²⁵³ Der Kitsch-Autor, so erklärt Killy, geht aus Unfähigkeit auf solche Weise vor.²⁵⁴

In dieser Darstellung führt Killy – genau genommen – mehrere Unterscheidungen beziehungsweise Gegensatzpaare zusammen: Die herangezogene Unterscheidung ›fähig‹/›unfähig‹ bildet nur zwei Pole ab, zwischen denen durchaus Übergänge denkbar sind – ein Autor beispielsweise kann als mehr oder weniger (un-)fähig zum Dichten gelten. Auch die Unterscheidung ›notwendig‹/›beliebig‹ umfasst bloß zwei Extreme; zwischen ihnen lassen sich wiederum beliebig viele Grade der Einschränkung von Spielräumen oder der Austauschbarkeit verorten. Killy blendet jedoch diese Übergänge aus, indem er die betreffenden Unterscheidungen an zwei weitere bindet, die eher die Suggestion von unüberbrückbarer Gegensätzlichkeit bestärken können, nämlich ›Kunst‹/›Unkunst‹ und ›echt‹/›pseudo‹. Das Präfix ›Un-‹ in ›Unkunst‹ ist freilich mehrdeutig; es kann verschiedene Arten von Negativität meinen: sowohl Verdorbenheit, Verkehrtheit, eine Ausprägung von Schlechtem und Üblem als auch eine einfache Verneinung

250 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 21.

251 Ebd., S. 14.

252 Ebd., S. 20–22.

253 Ebd., S. 18.

254 Ebd., S. 11f.

(›Nicht-‹). Fasst man das ›Un-‹ im letzteren Sinne auf – als einfache Verneinung –, so scheint das Begriffspaar ›Kunst‹/›Unkunst‹ für eine Dichotomie zu stehen (schlicht deshalb, weil gemäß dem Satz vom Widerspruch etwas nicht in derselben Beziehung zugleich Kunst und Nicht-Kunst sein kann); nur wenn man das ›Un-‹ im ersteren Sinne liest, kommen Übergänge zwischen ›Kunst‹ und ›Unkunst‹ in Betracht. Insbesondere aber die Unterscheidung ›echt‹/›pseudo‹ kann so wirken, als wäre sie trennscharf – werden doch ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹, ›Original‹ und ›Fälschung‹ oft, in vielen Zusammenhängen, als Dichotomien verstanden. Gerade diese Unterscheidung ermöglicht es Killy daher, den Eindruck zu erwecken, er könnte Kitsch und Kunst wie an einer Linie entlang voneinander abgrenzen. Eine Leistung der Zweiheit von ›echt‹/›pseudo‹ liegt just darin, ähnlich Aussehendes als grundverschieden hinzustellen: Auch wenn Kitsch (entfernt, nahezu oder gänzlich) wie Kunst anmutet, ist Killy in der Lage, ihn auf die andere Seite der Unterscheidung gleichsam zu verbannen.

Damit behauptet der Literaturwissenschaftler seine Fähigkeit, Gegenstände auseinanderzuhalten, zu kritisieren (im wörtlichen Sinne von κριτικῶν). Das Thema Kitsch fordert ihn zu dieser Behauptung in besonderer Weise heraus – erstens wegen der genannten, dem Kitsch zugeschriebenen Neigung zum Trug: Beispielsweise betont Killy, »die vielfältige Wiederholung der Mittel« im Kitsch dürfe »nicht darüber hinwegtäuschen, daß es eigentlich nur wenige« seien.²⁵⁵ An anderer Stelle bezeichnet er Kitsch auch als »Pseudokunst«:²⁵⁶ Die »Konsumenten« von Kitsch wissen demnach

nicht, was sie konsumieren. Indem sie sich an den Pseudosymbolen erbauen, glauben sie an der Erkenntnis teilzuhaben, welche die Kunst auf ihre Weise eröffnet; indem sie Reize genießen, glauben sie der Anschauung des Schönen teilhaftig zu sein; indem sie sich der Illusion hingeben, es werde ihnen Welt dargestellt, nehmen sie nicht wahr, daß sie lediglich eine sekundäre Imitation der primären Bildkraft der Künste vor sich haben. [...] Der Kitsch lebt von solchen permanenten Verwechslungen [...].²⁵⁷

255 Ebd., S. 12.

256 Ebd., S. 32.

257 Ebd.

Bei diesen Ausführungen schwingt der Anspruch des Literaturwissenschaftlers mit, seinerseits das bloße »[G]enießen« von »Reizen« und die »Anschauung des Schönen« nicht durcheinanderzubringen, die »sekundäre Imitation« nicht fälschlicherweise mit der »primären Bildkraft der Künste« gleichzusetzen – und entsprechend klarer als das Publikum zu sehen. Zweitens stellt Kitsch auch insofern eine Provokation für Killy als Literaturwissenschaftler dar, als dieser Gegenstand Unterscheidungen der Disziplin auf die Probe stellt und zu unterlaufen droht. Killy beklagt, dass Kitsch »nicht nur die Gattungen« auflöse, »sondern alles, was ein ordnender Kunstsinn zu unterscheiden« suche.²⁵⁸ Andreas Dörner und Ludgera Vogt weisen darauf hin, »mit welcher Energie sich« Killy an dieser Stelle »dagegen wehrt, daß seine Fähigkeit zur gattungstypologischen Unterscheidung durch ›Trivialliteratur‹ verwirrt scheint«.²⁵⁹ Das Phänomen Kitsch lässt sich nicht ohne Weiteres in das Ordnungsraster des Literaturwissenschaftlers einfügen; diese Schwierigkeit wird jedoch nicht dem Ordnungsraster angelastet, sondern dem Phänomen. In dieser Hinsicht erinnert Killys Umgang mit Kitsch entfernt an eine Anekdote über Georg Wilhelm Friedrich Hegel – dieser soll auf die Vorhaltung hin, dass seine Planetenbeschreibung nicht mit den Tatsachen übereinstimmt, gesagt haben: »Umso schlimmer für die Tatsachen!«²⁶⁰ Killy löst das Problem der Nicht-Entsprechung von literaturwissenschaftlichen Begriffen und kitschigen Phänomenen nicht allein dadurch, dass er die Abweichung als Fehler oder Schwäche des Kitschs deutet. Auch der Täuschungsvorwurf trägt erheblich zur Lösung des Problems bei – besagt er doch, Kitsch könnte überhaupt nur dann bestehen, wenn dieser sich für Kunst ausgäbe (»Der Kitsch lebt von solchen permanenten Verwechse-

258 Ebd., S. 16.

259 Andreas Dörner, Ludgera Vogt: *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 190.

260 Vgl. Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1: *Zur Sprache und zur Psychologie*. 2. Aufl. Stuttgart, Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1906, S. 409; Karl R. Popper: »Gewohnheit« und »Gesetzeserlebnis« in der Erziehung«, in: K.R.P.: *Frühe Schriften*, hrsg. von Troels Eggers Hansen. *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Tübingen: Mohr Siebeck 2006, S. 83–185, hier S. 169; Walter Jaeschke: »Jenaer Schriften und Entwürfe (1801–1806)«, in: W.J.: *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2016, S. 93–184, hier S. 100.

lungen«). Das hieße, dass Killys Prüfsteine für Kunst notwendigerweise auch an Kitsch anzulegen wären; durch falschen Kunstanspruch nämlich forderte der Gegenstand seinerseits, von sich aus, dazu heraus.

Obwohl Killy eine andere Perspektive einnimmt als Giesz – wie sich gezeigt hat, rückt Killy eher als dieser das Kitsch-*Objekt* in den Blick und weniger die Kitsch-*Erfahrung* –, sind die Positionen zum Teil einander ähnlich. Ein Gegenstück zu Giesz' Behauptung, »der Zweck« habe bei Kitsch »gewissermaßen die Mittel des im weitesten Sinne wert-losen Genießens [zu] heiligen«, findet sich bei Killy: Letzterer bemängelt, »Trivialliteratur« verwechsle »Zweck und Mittel«, sodass das »Mittel«, nämlich der »Reiz«, »zum Zweck« werde.²⁶¹ Beispielsweise seien »die lyrischen Einlagen im Kitsch« eine »bloße Fortsetzung ohnehin erstrebter Reize, eine auffallendere, aber dem Wesen nach nicht vom prosaischen Text unterschiedene Redeweise«. ²⁶² Gänzlich anders verhalte es sich bei echter Kunst: »Mignons Lied« in Goethes *Wilhelm Meister* etwa sage »etwas über Mignons Wesen, das die darlegende Prosa nicht zu sagen vermöchte«, und auch in Eichendorffs *Marmorbild* habe Gesang nicht »Reiz und Stimmung an sich« zum »Zweck«; vielmehr seien diese »notwendiger Ausdruck eines unbegreiflichen Sachverhaltes«. ²⁶³ Killys Standpunkt ist mit dem von Giesz insofern vergleichbar, als von beiden aus jeweils Verkehrungen künstlerischer Wertehierarchien beobachtet werden: Kitsch, darin stimmen die Positionen überein, stellt hoch Geachtetes in den Dienst von niedriger Eingestuftem – künstlerische Formen etwa werden laut Killy dazu verpflichtet, »Reize« zu bieten; »ästhetisch-distanzierte[r] Genuß« muss nach Giesz als Vorwand für »Selbstgenuß« herhalten.

Killy erläutert seine Sicht der umgekehrten Wertehierarchie weiter, indem er sagt, Kitsch warte mit allem auf, »was gut und teuer« sei – dem »Reiz« würden unter anderem »fromme Vorstellungen« untergeordnet und nutzbar gemacht, »Worte, mit denen gemütvoll sich Erhabenes oder Erhebung verbinden« ließen. ²⁶⁴ Zudem sei »die Beliebtheit metaphorischen Ausdrucks und sinniger Vergleiche« auf die »Vorstellung« zurückzuführen,

261 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 15f.

262 Ebd., S. 16.

263 Ebd., S. 15.

264 Ebd., S. 12.

»poetische Bilder« gehörten »zu einem gehobenen Text«. ²⁶⁵ Von Killys Werte aus betrachtet, sind solche zunächst künstlerisch erscheinenden Elemente allerdings nicht künstlerisch begründet – und daher wiederum nur Bestandteile von »Pseudokunst«.

Dieser Killy'sche Ansatz wird in der wissenschaftlichen Kitsch-Diskussion vielfach aufgegriffen. ²⁶⁶ Umberto Eco zum Beispiel bezieht sich in »Die Struktur des schlechten Geschmacks« auf Killys Überlegungen, um sie weiterzudenken. Killy, so erklärt Eco, spreche »vom Kitsch als [...] einem Mittel scheinhaften Kulturerwerbs«: Dieses lasse das Publikum zu Unrecht »glauben [...], an einer sinnreichen, einzigartigen Darstellung der Welt teilzunehmen«. ²⁶⁷ In seiner Auseinandersetzung mit dieser Auffassung von Kitsch hebt Eco insbesondere auf den Gesichtspunkt der Täuschung ab:

Der Kitsch gibt sich für eine künstlerische Mitteilung aus. Doch da seine Grundabsicht nicht ist, den Leser in ein Abenteuer der tätigen Entdeckung zu verwickeln, sondern ihn zu »bezwingen«, ihn einen vorgesehenen Effekt empfinden zu machen – wobei der Leser glauben soll, der ästhetische Genuß bestehe einzig in dieser Gefühlserregung –, entpuppt er sich als ästhetische Täuschung. ²⁶⁸

Entscheidend sei dabei nicht allein, dass Kitsch Reize biete; es müsse noch »etwas anderes« hinzukommen, das Kitsch erst als solchen kennzeichne, und zwar lasse sich Killys Untersuchungen entnehmen, wie Kitsch »sich selbst zum Kunstgebilde« erkläre, indem dieser »ostentativ Ausdrucksweisen und Stilformen« nutze, die üblicherweise Werken der anerkannten Kunst eigen seien. ²⁶⁹ Damit schließt Eco sich Killys Vorwurf der »Pseudo-

265 Ebd., S. 18.

266 Indessen soll nicht behauptet werden, erst Giesz und Killy führten die Gleichsetzung von Kitsch mit »Pseudokunst« in die wissenschaftliche Diskussion ein; freilich hatten sie Vorläufer. Siehe nur A. Kutscher: *Stilkunde der deutschen Dichtung. Allgemeiner Teil*, S. 78: »Kitsch ist das Unehliche in der Kunst, das Falsche, Verlogene, der unbegründete Anspruch.«

267 Umberto Eco: »Die Struktur des schlechten Geschmacks«, in: U.E.: *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 59–115, hier S. 62.

268 Ebd.

269 Ebd., S. 64.

kunst« an: Der von Killy untersuchte Kitsch, heißt es bei Eco, versuche »zu suggerieren«, dass das Publikum, während es die Reize genieße, »eine privilegierte ästhetische Erfahrung vervollkomme«. ²⁷⁰

Eco veranschaulicht diese Art von Falschheit am Beispiel von Frauenbildnissen des Malers Giovanni Boldini: Die Porträts erfüllen die Aufgabe, sexuelle Begierde nach den dargestellten Frauen hervorzurufen und zugleich den Eindruck zu erwecken, dass man es mit anspruchsvoller Kunst zu tun habe. »Die Auftraggeberin«, erläutert Eco,

wird kein Unbehagen darüber empfinden können, daß sie wie eine Kurtisane zur Schau gestellt wird: Ist nicht der Rest der Figur eine Einladung der reinen Wahrnehmung, zu einem Genuß höherer Art? Die Auftraggeberin, der Auftraggeber, der Betrachter, sie alle sind nun beruhigt: In Boldinis Gemälden »haben« sie die Kunsterfahrung, und obendrein haben sie die Sinnesempfindung gekostet, welche die unahnbaren Frauen Renoirs oder die geschlechtslosen Silhouetten Seurats verweigern. ²⁷¹

Gerade durch den scheinbar künstlerischen Anstrich werden die Bilder aus Ecos Sicht kitschig, nämlich als »Lüge« konsumierbar. ²⁷² Entsprechend bestimmt Eco Kitsch als »das Werk, das zum Zwecke der Reizstimulierung sich mit dem Gehalt fremder Erfahrungen brüstet und sich gleichwohl vorbehaltlos für Kunst ausgibt«. ²⁷³

Auf einer ähnlichen Linie liegen nicht zuletzt Carl Dahlhaus' musikwissenschaftliche Analysen des »Andante cantabile« aus Tschaikowskys *Fünfter Symphonie*, in denen das Werk als kitschig klassifiziert wird. Ausschlaggebend für die Zuordnung zu Kitsch ist weder die Einfachheit der musikalischen Struktur noch der »Operntonfall«, zu dem laut Dahlhaus »schluchzende[] Akzente« und »inständige[] Tonwiederholungen« beitragen. ²⁷⁴ Auf den »Affekt« zu verweisen, genügt aus dieser Perspektive noch

270 Ebd. (im Original hervorgehoben).

271 Ebd., S. 89f.

272 Ebd., S. 90.

273 Ebd.

274 Carl Dahlhaus: »Über musikalischen Kitsch«, in: C.D. (Hrsg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse 1967, S. 63–69, hier S. 66f.

nicht, um das Kitsch-Urteil zu begründen; darüber hinaus gilt es mit zu berücksichtigen, dass das »Andante cantabile« – mit dem »Boden des Affekts« sich nicht begnügend – »in die Höhen des Ideals zu entschweben« beansprucht.²⁷⁵ Dahlhaus erklärt:

Erst aus der Mischung mit Poesie resultiert die Kitschwirkung. Aufdringlicher Affekt und romantische Entrückung [...] verschwimmen ineinander. Der lang hallende Hornton wird ausgeborgt, um die redseligen Tonwiederholungen poetisch zu verkleiden. Die irdisch drängende Liebe, *dolce con molto espressione*, dekoriert sich als himmlische.²⁷⁶

Mit den Gegensatzpaaren »Höhen«/»Boden«, »himmlisch«/»irdisch« (sowie, damit verbunden, »Entrückung«/»aufdringlich«), »irdisch drängend«) stellt Dahlhaus eine innerhalb und nahe der Hochkultur wirkungsmächtige vertikale Ordnung als Bezugsrahmen von Kitsch vor. Angeblich fügt Kitsch sich in diese Ordnung falsch ein, indem er höher Angesehenes zu einer Art Deckmantel des sogenannten Niederen macht. Die bildlichen Ausdrücke »verkleiden« und »dekoriert« stehen für diese Täuschung.²⁷⁷

Diese Beispiele zeigen, dass sich in der wissenschaftlichen Diskussion über Kitsch ein Schema wiederholt, nach dem man den Gegenstand als »Pseudokunst« fasst. Mehrfach wird behauptet, dass Kitsch sich künstlerischen Wert zu Unrecht anmaßt und damit auf eine bloße *Täuschung* des Publikums abzielt, auf welche die Kritik betont *enttäuscht* zu reagieren hat. Dieses Schema soll nun genauer hinsichtlich seiner Funktionsweise analysiert und hinterfragt werden. Dabei geht es um die häufige metaphorische

275 Ebd., S. 67.

276 Ebd.

277 An dieser Stelle wird darauf verzichtet, Dahlhaus' Perspektive auf Tschaiwowskys »Andante cantabile« mit anderen zu vergleichen, etwa mit der von Adorno, der den Symphonie-Satz ebenfalls mit Kitsch in Verbindung bringt (Th.W.A.: »Musikalische Warenanalysen«, insbes. S. 288f. u. S. 295–297). Kritik an Dahlhaus' Position findet sich zusammengefasst bei Eckhard Roch: »Musikalischer Kitsch«, in: Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hrsg.): *Die Bildung des Geschmacks. Über die Kunst der sinnlichen Unterscheidung*. Bielefeld: transcript 2011, S. 131–154, hier S. 142f.

Gleichsetzung von Kitsch mit unechtem Edelmetall. In dieser bündelt sich das Schema wie in einem Brennspiegel.

FALSCHGOLD

Bereits in der 1925 erschienenen ersten Monographie über Kitsch bezeichnet der Autor Fritz Karpfen den Gegenstand bildlich als »Talmi«. ²⁷⁸ Dieser Ausdruck geht in ein Set von Metaphern der Kitsch-Diskussion ein, auf das noch Killy zurückgreift: Kitsch wird oft als Falschgold beziehungsweise als Imitat eines wertvollen Metalls betrachtet. Killy bringt kitschige Literatur mit unechtem Silber und unedlem Metall in Verbindung, das allenfalls an der Oberfläche mit wertvollerem überzogen ist; er spricht vom »Alpaka des falschen Bildes« sowie vom »Doublé des Pseudosymbols«. ²⁷⁹

Es lohnt sich, bei diesen Metaphern zu verweilen, da an ihnen die Argumentationsstruktur der betreffenden Art von Kitsch-Kritik besonders deutlich wird. Wenn die Rede von Kitsch als einem Edelmetall-Imitat ist, bietet es sich an, einmal in den Blick zu nehmen, was solche Vorstellungen wie die von Falschsilber oder Falschgold in sich einschließen. Zweifellos gehört zu diesen Vorstellungen zunächst eine Wertungsdimension: Wird Kunst mit Gold, Kitsch hingegen mit Falschgold oder Ähnlichem gleichgesetzt, so verortet man das Wertvolle nur an einem der beiden Pole, während am anderen Pol das Wertlose angesiedelt ist, das über keine eigenen, keine unvergleichlichen Qualitäten verfügt, sondern nur die Qualitäten des Wertvollen nachahmt. Mit dieser axiologischen Dimension sind eine kunstontologische und eine epistemologische verschränkt: Kitsch, der (als Falschgold) darauf angelegt ist, den Rang von Kunst (Gold) zu erschleichen und ihre Qualitäten zu Unrecht für sich zu beanspruchen, lässt sich von ihr in der kunstontologischen Dimension abgrenzen anhand von Unterscheidungen wie ›wahrhaft seiend⟨/⟩bloß scheinhaft⟨, ›echt⟨/⟩unecht⟨. Gerade dadurch, dass Edelmetalle mit Beständigkeit assoziiert werden, können sie metaphorisch für ein dauerhaftes, bleibendes ›Sein⟨ der Kunst stehen. Mit dieser kunstontologischen Dimension hängt die epistemologische zusam-

278 Fritz Karpfen: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*. Hamburg: Weltbund 1925, S. 8.

279 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 20.

men: Wenn nicht alles Gold ist, was glänzt, dann liegt eine Schwierigkeit darin, echtes und unechtes Gold voneinander zu trennen. Das Gros des Publikums gilt als ›geblendet‹ vom ›falschen Glanz‹; es unterliegt angeblich den sinnlichen Reizen des Kitschs, sodass Fachleute dazu gebraucht werden, Kitsch angemessen zu beurteilen und ihn nicht mit Kunst zu verwechseln.

Mit Jürgen Grimm, der in der Kitsch-Kritik einen »Echtheitsdiskurs« ausmacht,²⁸⁰ lässt sich dieser Zusammenhang näher beleuchten. Grimm zeigt, dass Kritik an Kitsch häufig Unechtheit beanstandet: Beispielsweise kann diese angebliche Unechtheit darin liegen, dass Kitsch Größe durch leere Formen oder hohles Pathos vorgaukelte.²⁸¹ Nach dem Selbstverständnis der Kritik ist es dann an ihr, jene Gehaltlosigkeit und Falschheit zu bemerken und bloßzustellen: »Ungeprüft«, so Grimm, »wird im Echtheitsdiskurs der Kitsch-Kritik vorausgesetzt, daß das Wahre und Echte prinzipiell erkennbar ist und daß der Kitsch-Kritiker genau das (er-)kennt, für das der Kitsch-Konsument vollständig blind sein soll.«²⁸² Um diese Grundannahme plausibel zu machen, »muß der Kitsch-Kritiker dem Kitsch eine hohe Fähigkeit zur Tarnung zuschreiben, die nur er, der Kritiker, zu durchschauen vermag.«²⁸³ Die Kritik sieht sich imstande, den ihrer Meinung nach zu hoch geschätzten Kitsch herabzusetzen und zu entlarven, spricht: zu degradieren und zu dekuvirieren. Dem Publikum des Kitschs hingegen kann eine solche Fähigkeit scheinbar nicht zugeschrieben werden – gerade unter der Voraussetzung, Kitsch beruhte auf Täuschung, muss sozusagen ein Spalt klaffen zwischen denen, die in der Lage sind, den Gegenstand im rechten Licht zu sehen und zu kritisieren, einerseits und denen, die diesem ahnungslos zum Opfer fallen, andererseits.

Das Wissen, durch das sich die Fachkundigen hervortun sollen, braucht gar nicht in erster Linie auf Kitsch bezogen zu sein, sondern nur auf

280 Jürgen Grimm: »Medienkitsch als Wertungs- und Rezeptionsphänomen. Zur Kritik des Echtheitsdiskurses«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 36 (1998), S. 334–364.

281 Ebd., S. 347.

282 Ebd., S. 348.

283 Ebd.; vgl. auch Christine Magerski, Christa Karpenstein-Eßbach: *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Wiesbaden: Springer 2019, S. 127.

Kunst – ähnlich wie man primär über die Eigenschaften von Gold genau Bescheid wissen muss, um Falschgold als etwas zu erkennen, das nicht allen Gold-Prüfungen standhält. Eine etwaige besondere Kennerschaft in Kitsch kann es nach diesem Denken kaum geben; sie wäre geradezu eine *Contradictio in Adjecto*, da Kitsch, wie dargelegt, nur als bloßes Pseudo-produkt, als Imitat ohne jegliche Eigenständigkeit gegenüber der Kunst betrachtet wird.

Ebenso ergibt sich aus der Falschgold-Vorstellung, dass man Selbstbeschreibungen von Kitsch gleichsam nicht für bare Münze nehmen darf. Wenn Kitsch gezwungen ist, sich Werte anzumaßen, die ihm nicht zustehen, dann kann auf seine Selbstbeschreibungen kein Verlass sein – muss sich Kitsch doch vermeintlich falsch präsentieren, um nicht seine Falschheit zu präsentieren.

Die scheinbar zwangsläufig falschen Selbstbeschreibungen lassen sich jener Tarnung zuordnen, die es aus Sicht der Kritik zu durchbrechen gilt. In Kritiken wird versichert, »der Kitsch [...] höre sofort auf zu sein, wenn er einmal als solcher erkannt sei«. ²⁸⁴ Demnach hätte Kitsch seine eigentliche Beschaffenheit zu verbergen. Um sich dem Publikum teuer verkaufen zu können, dürfte er seine Minderwertigkeit nicht aufdecken; eine Reflexion des Kitschs darüber vor dem Publikum fiele mit einer Selbstauflösung in eins.

Insgesamt wird deutlich, wie voraussetzungsvoll der Gebrauch der Falschgold-Metaphern in der Kitsch-Kritik ist. Behauptet man wie Killy an einer im Vorigen zitierten Textstelle, Kitsch wäre als Edelmetall-Imitat auf »permanente[] Verwechslungen« angewiesen, dann ist ausgeschlossen, dass dieser Gegenstand sich durch etwas Eigenes, Inkommensurables, auszeichnete. Sobald aber einmal die Möglichkeit in Betracht kommt, dass Kitsch besondere Qualitäten haben könnte, die nicht in einer Nachahmung von Kunst aufgingen, gerät das Ordnungskonzept ins Wanken. Was wäre, wenn sogenanntes Falschgold Merkmale hätte, die in irgendeiner Hinsicht Vorteile gegenüber Gold bedeuteten? Dann gäbe es in der axiologischen Dimension keine fraglose und unhintergehbare Hierarchie zwischen einem Pol des Wertvollen und einem des Wertlosen. In der kunstontologischen Dimension würde die Unterscheidung zwischen ›echt‹ und ›unecht‹ unter-

284 Claudia Putz: *Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*. Bochum: Brockmeyer 1994, S. 86.

laufen, da das angebliche Falschgold kein bloßes Imitat von etwas anderem – also von Gold – wäre, sondern durchaus etwas Spezifisches. Und in der epistemologischen Dimension gälten Fachleute für Gold nicht mehr ohne Weiteres als fähig, über das als Falschgold Bezeichnete angemessen zu urteilen. Entsprechend grundlegend änderte sich die Stellung von Kitsch. Ansprüche auf eine genuin kitschbezogene Kennerschaft müssten nicht länger abwegig erscheinen. Nicht zuletzt wäre dann denkbar, dass Kitsch in zu beachtender Weise reflexiv sein könnte – dass er seine *eigenen* Merkmale und Maßstäbe für das Publikum beschriebe und sich dadurch, nicht zuletzt gegenüber Kunst, profilierte.

Diese von der Falschgold-Metapher versperrte Perspektive soll im Folgenden erprobt werden. Zunächst aber ist es notwendig, darauf einzugehen, wie die in jener Metapher sich verdichtende Kitsch-Kritik üblicherweise von der Forschung betrachtet wird: Gängig ist es, die Täuschungsvorwürfe, die in Bezeichnungen wie ›Falschgold‹ zum Ausdruck kommen, kultursoziologisch zu erklären. Das nächste Kapitel befasst sich mit solchen kultursoziologischen Ansätzen und fragt nach ihren Lücken.