

## Schützt Ironie (vor) Kitsch?

---

In dieser Studie wurde gezeigt, wie Kritik und Forschung sich die Sicht auf die Reflexivität von Kitsch versperrt haben. Aber, so könnte man einwenden, ist es nicht zumindest in der heutigen Zeit offensichtlich, dass Kitsch vereinbar ist mit Reflexivität? Gegenwärtige Formen des zweifellos bewussten, wenn nicht gar ironischen Spiels mit Kitsch finden sich in Kitsch-Art und Camp. Haben sich mit dem Aufkommen solcher Phänomene also Perspektiven auf die Reflexivität von Kitsch eröffnet?

Eher umgekehrt wird ein Schuh draus: Gerade dadurch, dass Kitsch-Art und Camp oft als reflexiv gelten, ist die Reflexivität von sogenanntem gewöhnlichem Kitsch nicht näher in den Blick gerückt, denn üblicherweise wird ein Gegensatz zwischen jenen und Kitsch aufgetan und dieser Gegensatz soll just an der vermeintlich nur auf der ersten Seite gegebenen Reflexivität festzumachen sein. So ist es wünschenswert geblieben, genauer hinzuschauen und einmal auf die reflexiven Mechanismen von Kitsch achtzugeben.

Im Folgenden wird der scheinbare Gegensatz zumindest eingehender betrachtet und daraufhin untersucht, ob es nicht auf der Seite des Kitschs Arten von Reflexivität und Ironie ähnlich denen auf der anderen Seite gibt. Ziel der Analysen ist es nicht, einen Überblick über Phänomene der Kitsch-Art, des Camp oder gar des Kitschs zu geben. Auch die geschichtlichen Entwicklungen, die in den verschiedenen Bereichen vor sich gegangen sind, werden nicht nachgezeichnet. Es gilt nur nachzuweisen, dass es angemessener wäre, Übergänge zwischen den Positionen statt des bloßen Gegensatzes anzunehmen. Überraschend dürfte es sein, dass auch auf der Seite des angeblich unbedarften Kitschs nicht nur Reflexivität, sondern

auch Ironie zu finden ist, und zwar eine schützende: sich bewegend zwischen den Möglichkeiten, Kitsch und vor diesem zu schützen.

## KITSCH-ART UND CAMP

Zunächst aber zu den meist als reflexiv und ironisch angesehenen Spielarten: Gerade Werken der Kitsch-Art schreibt man häufig zu, dass sie reflexiv sind, und zwar an der Reflexivität von Kunst teilhaben, was dem gemeinen Kitsch angeblich versperrt bleibt. Im hochkulturellen Bereich angesiedelt, in dem Reflexivität gesucht wird, stehen solche Werke von vornherein in dem Ruf, sie griffen Kitsch nur zu dem Zweck auf, jene Reflexivität in Gang zu setzen, möglicherweise gar ironisch anzustoßen. Konrad Paul Liessmann zufolge entsteht »dort, wo ein Künstler der Gegenwart sich der Formensprache des Kitsches bedient – Jeff Koons zum Beispiel [...] – [...] eben nicht echter Kitsch, sondern Kunst, die mit dem Kitsch als Material arbeitet«. <sup>823</sup> Kitsch-Art, so Liessmann weiter, »ist oft ironisch und hängt im Museum. Echter Kitsch [...] kommt nicht aus der Werkstatt des Künstlers, sondern aus den Produktionshallen der Kitsch-Industrie«. <sup>824</sup> Damit hat es den Anschein, als ließen sich Kitsch-Art und Kitsch in einen Gegensatz zueinander bringen, so dass es sehr gut denkbar wäre, kunsteigene Reflexivität nur der ersteren Seite zuzuordnen. An zwei Beispielen soll die Reflexivität von Kitsch-Art nun näher vor Augen geführt werden: an Jeff Koons' *Amore* (1988) sowie an Ellen Brüggemanns (ehemals Druwe) *Nashorn im Walde* (2005).

Koons nimmt Kitsch aus Kaufhäusern und Souvenirshops zum Vorbild für seine Arbeiten; wie Heinz-Norbert Jocks feststellt, ist dem Künstler »die Berührungsangst vor Kitsch scheinbar völlig abhanden gekommen«. <sup>825</sup>

---

823 Konrad Paul Liessmann: »Kitsch«, in: Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert, Hans Peter Hahn (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 218–221, hier S. 221.

824 Ebd. Vgl. dazu auch Konrad Paul Liessmann: *Kitsch! oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist*. Wien: Christian Brandstätter 2002, insbes. S. 18–21.

825 Heinz-Norbert Jocks: »Das amerikanische Lachen – oder vom Nutzen und Nachteil der Komik für das Leben«, in: *Kunstforum international* 121 (1992/93), S. 64–121, hier S. 107.

Wenn Koons etwa in der Ausstellung *Banality*<sup>826</sup> Kitschiges in Kunst überführt, steigert er es noch: Er vergrößert Figuren, die im Kleinformat als Nippes in sogenannten Ramschläden verkauft werden, und schmückt diese Objekte weiter aus, sodass sie monströs wirken – das Kitschige wird zum »Hyperkitschige[n]«.<sup>827</sup>



Abb. 9: Jeff Koons: Amore (1988).  
Porzellan, 81,28 x 50,8 x 50,8 cm

Diesem Prinzip folgt unter anderem die Arbeit *Amore* (Abb. 9), die zu der *Banality*-Ausstellung gehört: Die Skulptur stellt eine Puppe mit Babygesicht und dem Körper eines Teddybären dar und erinnert an Plüschfiguren aus Souvenirläden. Mit ihren rundlichen Formen, zu denen die Stupsnase, Pausbäckchen, Kulleraugen, die kreisbogenförmigen Ohren sowie die Ball- oder Ei-ähnlichen Teddybär-Pfoten gehören, erscheint die Figur besonders

826 Im Jahr 1988 in der Sonnabend Gallery (New York), der Galerie Max Hetzler (Köln) und der Donald Young Gallery (Chicago).

827 Gregory Fuller: *Kitsch-Art. Wie Kitsch zur Kunst wird*. Köln: DuMont 1992, S. 88f. Vgl. dazu auch Merlijn Schoonenboom: *Was ist schön? Wie unser Geschmack sich wandelt*. Übers. von Marlene Müller-Haas. Berlin: Argobooks 2018, insbes. S. 221f.

kindlich und Zuwendung verlangend. Weiter verstärkt wird die Niedlichkeit noch durch das schmückende Beiwerk der auf einem Ziersockel sitzenden Figur: ein Halstuch mit der Aufschrift »amore«, Blüten, Schleifchen, ein Marmeladengläschen; mehrfach ist das ikonische Zeichen für »Herz« zu sehen – unter anderem hält der Teddy ein herzförmiges Schild in einer Pfote, auf das wiederum dieses Zeichen in roter Farbe gedruckt ist, verbunden mit Buchstaben zu »i ♥ you«. Durch das vervielfachte Niedliche und Putzige lädt die Figur zum Kuscheln ein; gleichzeitig aber kann diese Vervielfachung als ein Zeichen von Übertreibung und Ironisierung betrachtet werden, sodass wiederum Distanz zustande kommt.

Auch die Größe der Skulptur – circa 80 mal 50 mal 50 Zentimeter – trägt zu diesem Spiel zwischen Anziehung und Fernstellung bei: Die Skulptur ist deutlich größer als verbreitete Nippesfiguren, sodass das Kitschige möglicherweise sowohl potenziert als auch – durch Verfremdung – depotenziert wird.<sup>828</sup> Während Nippes aufgrund seiner geringen Abmessungen manchmal »Klein-Kitsch«<sup>829</sup> genannt wird und etwa in gewöhnlichen Bücherregalen Platz findet,<sup>830</sup> ließe sich hingegen *Amore* weniger leicht darin unterbringen. Dadurch irritiert die Größe dieses Objekts.

Bei dem Vexierspiel von Nähe und Distanz kommt nicht zuletzt auch die Wahl des Materials Porzellan zur Geltung. Koons erklärt: »Wenn ich Porzellan verwende, möchte ich damit die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedürfnisse der Menschen befriedigen, damit sie sich zumindest für einen Augenblick als Könige fühlen können.«<sup>831</sup> Freilich war europäisches Porzellan etwa im 18. Jahrhundert rar, kostspielig und repräsentativ; doch im 20. Jahrhundert ist es durch industrielle Massenfertigung für

---

828 Vgl. Alexandra Karentzos: »Klein-Kitsch ganz groß. Nippes in der Kunst«, in: *Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur* 1 (2008): *Nippes*, S. 36–42.

829 Ein Beleg für diesen Ausdruck ist etwa A. Berglein: »Klein-Kitsch«, in: *Kasseler Post* 51 (1933) Nr. 47 vom 16.2.1933, Beilage »Kasseler Frauenblatt«.

830 Dazu kritisch K.: »Vom Bibliothekszimmer«, in: *Der Zwiebelfisch* 15 (1922), H. 1/2, S. 6–10.

831 »Interview: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest«, in: Angelika Muthesius (Hrsg.): *Jeff Koons*. Köln: Benedikt Taschen 1992, S. 12–36, hier S. 26f.

breite Schichten erschwinglich geworden.<sup>832</sup> Entsprechend vielen ist Porzellan als wertvoll anmutendes Material von bezahlbarem Nippes vertraut. *Amore* nun bringt dieses Material in einen spannungsvollen Gegensatz zu flauschigen Stoffen, wie etwa Plüsch, indem die Skulptur einen Teddybären darstellt, ein Schmusetier, dessen Fell üblicherweise aus weichem Gewebe oder Gewirk ist. Das harte Porzellan lädt allerdings nicht zum Kuscheln ein; *Amore* bietet sich letztlich nicht wie eine Plüschfigur dazu an, berührt zu werden, sondern hält – auch als Museumsstück – Körper auf Distanz.<sup>833</sup>

Durch diese Ambivalenzen mag *Amore* zur Reflexion über Kitsch anregen. Robert Rosenblum stellt mit Blick auf Koons' Arbeiten fest:

Jetzt können wir im Einkaufszentrum oder auf dem Flughafen vor einer, sagen wir, besonders abscheulichen Kuckucksuhr mit lächelnden Bauern in Lederhosen, mit [...] ohrenbetäubendem Vogelgezwitscher stehenbleiben und den Hut vor dem Künstler ziehen, der sie plötzlich sichtbar gemacht hat, denn er hat sie in den überraschenden Kontext der längeren Betrachtung im erhabenen Reich der Kunst gezerrt, wie ihn Museen und Galerien bieten.<sup>834</sup>

Kitsch und Kitsch-Art werden in dieser Äußerung einmal mehr einander entgegengesetzt – nicht nur anhand der Unterscheidung von Niederm und Höherem, Ehrwürdigem (»vor dem Künstler« soll der »Hut« zu »ziehen« sein und das »Reich der Kunst« gilt als »erhaben[ ]«), sondern auch und vor allem anhand der Unterscheidung von Reflexivität und Nicht-Reflexivität: Kitsch scheint sich den Sinnen bloß aufzudrängen, reizt dazu, dass man ihn zurückweist (»abscheulich[ ]«, »ohrenbetäubend[ ]«), während Kunst ein völlig anderes, nicht der ersten Sinnenwirkung unterliegendes Schauen ermöglicht (»plötzlich sichtbar gemacht«; »längeren Betrachtung [...] bieten«). Nach dieser Meinung reflektiert zwar Kunst über Kitsch, aber nicht dieser über sich selbst.

832 Vgl. Alma-Elisa Kittner: »Schäferstündchen in der Glasvitrine oder Wie das Rokoko den Nippes erfand«, in: *Querformat* 1 (2008), S. 12–20.

833 Vgl. hingegen Byung-Chul Han: *Die Errettung des Schönen*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2020, S. 11.

834 Robert Rosenblum: »Über Jeff Koons«, in: Anthony d'Offay Gallery London (Hrsg): *Das Jeff-Koons-Handbuch*. München, Paris, London: Schirmer/Mosel 1992, S. 11–28, hier S. 16f.

Auch wenn etwa Norbert Bolz sich mit der Frage befasst, »[w]as man von Jeff Koons lernen kann«, lautet die Antwort nicht, dass Kitsch reflexiv wäre; vielmehr bringt Bolz die Koons'schen Arbeiten wiederum mit der Reflexivität von Kunst in Verbindung: Koons' Thema sei »nicht der Kitsch, sondern die Ostentation des Kitschs«.<sup>835</sup> Indem Koons »den Kitsch als das ehemals Andere der Kunst zur Kunst« erkläre, spiele er mit der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst – auf solche Weise erhalte sich Kunst nach ihrem von Georg Wilhelm Friedrich Hegel verkündeten Ende noch am Leben.<sup>836</sup> Aus der Perspektive von Bolz also bezieht Kunst sich in Form von Kitsch-Art auf sich selbst.<sup>837</sup> Mit dieser Feststellung aber ist über Kitsch nicht mehr ausgesagt, als dass er zu einem Mittel von reflexiver Kunst geworden ist. Zu fragen wäre noch immer, ob sich nicht auch Kitsch auf sich selbst bezieht und mit welchen Mitteln er dies tut. Unter diesem Gesichtspunkt ließe sich Kitsch-Art einmal heuristisch mit Kitsch vergleichen.

Zu einem solchen Vergleich bietet sich zuletzt Brüggemanns *Nashorn im Walde* (Abb. 10) an. Auch dieses Werk spielt mit Kitsch-Elementen: Ein Kunstdruck, umgeben von einem golden glänzenden Rahmen, zeigt eine idyllische Herbstlandschaft – die zum Teil gelblich-braun gefärbten Blätter der Bäume korrespondieren farblich mit dem Rahmen, bezeichnet man doch die Jahreszeit Herbst oft als golden; zudem wird das Glänzen des Rahmens auch dadurch innerhalb des Bildes aufgegriffen, dass sich die Bäume in einem Gewässer spiegeln. Die Schönheit des in derart goldenes Licht getauchten Idyllischen steht allerdings im Zeichen von Ver lust; schließlich ruft die auf den Herbst hinweisende Farbe der Blätter »den

---

835 Norbert Bolz: »Marketing als Kunst oder: Was man von Jeff Koons lernen kann«, in: N.B., Cordula Meier, Birgit Richard u. Susanne Holschbach (Hrsg.): *Riskante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*. München: Fink 1996, S. 129–136, hier S. 133.

836 Ebd., S. 135.

837 Des Weiteren kann Rainald Goetz' Theaterstück *Jeff Koons* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002) wiederum als »Beobachtung des Kunstsystems« gelesen werden, wie Norbert Otto Eke deutlich macht. N.O.E.: »Zersetzung(en) dramatischer Ordnung: Marlene Streeruwitz und Rainald Goetz«, in: N.O.E. u. Patrick Hohlweck (Hrsg.): *Zersetzung. Automatismen und Strukturauflösung*. Paderborn: Fink 2018, S. 205–222, hier S. 219.

Topos der Vergänglichkeit auf«, wie Tom Müller bemerkt.<sup>838</sup> Laut Müller begünstigt auch der Titel des Bildes eine »Lust am Verlust«, eine »nostalgische Rezeption«, denn die Dativform »im Walde« wirkt archaisierend; insofern setzt der Titel das Idyllische »in eine Vorzeitigkeit zum Moment der Betrachtung«, sodass Gedanken an ein früheres goldenes Weltalter aufgerufen werden.<sup>839</sup> Herbstlich eingefärbt, erscheint das goldene Weltalter auf dem Bild im Verschwinden begriffen; zugleich aber gibt das Bild nach Müller vor, dieses Weltalter durch Verdinglichung vor dem Vergehen zu bewahren.<sup>840</sup>



Abb. 10: Ellen Brüggemann (ehemals Druwe): Nashorn im Walde (2005). Pflaster auf Druck, 26 x 20 cm

838 Tom Müller: *Das Nashorn im Walde. Kulturtransfer zwischen Kitsch und Kunst*. Magisterarbeit am Deutschen Seminar der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2010, S. 20. URL: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46899/pdf/DasNashornImWalde.pdf> (zuletzt abgefragt am 19.9.2020).

839 Ebd., S. 17–19.

840 Ebd., S. 20.

Der nostalgische Bezug auf eine frühere idyllische Welt wird noch dadurch unterstützt, dass auf dem Kunstdruck, der die Landschaft darstellt, ein Kinderpflaster aufgeklebt ist – wird doch, insbesondere im Gefolge der Romantik, Kindheit häufig mit einem verlorenen Paradies in Verbindung gebracht.<sup>841</sup> Das Pflaster weist überdies, ähnlich wie das mit Vergänglichkeit spielende herbstliche Gold, auf die Brüchigkeit der Idylle hin: Ein Pflaster dient dazu, eine Wunde zu überdecken.<sup>842</sup> Es ist in dieser Hinsicht mit dem vergleichbar, was der Begriff der Suture meint: mit einer Naht.<sup>843</sup> Die Suture schließt, wie Silvia Eiblmayr ausführt, »Wunden und Risse, sie fügt Getrenntes aneinander, sie verziert und verstärkt«.<sup>844</sup> Die Stelle des Aufklaffens, des Schnitts wird dadurch zwar zugemacht – was Vollkommenheitsphantasien begünstigt –, doch im selben Moment hebt die Naht diese Stelle hervor, sodass jene Phantasien wiederum angegriffen werden.<sup>845</sup> Entsprechend stellt die Arbeit *Nashorn im Walde* keine intakte heile

---

841 Vgl. Cecilia Colloseus: »Das göttliche Kind. Die romantische Verklärung der Kindheit«, in: Michael Simon, Wolfgang Seidenspinner, Christina Niem (Hrsg.): *Episteme der Romantik. Volkskundliche Erkundungen*. Münster, New York: Waxmann 2014, S. 81–90, hier S. 81.

842 Vgl. T. Müller: *Das Nashorn im Walde*, S. 23. Diese Funktion wird noch durch das Nashorn, das auf dem Pflaster zu sehen ist, symbolisiert: Das Tier ist bekannt für seine dicke Haut, die wie eine Panzerung, das heißt wie eine Schutzschicht aussehen kann.

843 Vgl. Christiane König: *Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand. Feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs »Film«*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 16.

844 Silvia Eiblmayr: »Suture – Phantasmen der Vollkommenheit«, in: S.E. (Hrsg.): *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*. Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein, Salzburg 1994, S. 3–16, hier S. 6.

845 Vgl. ebd., S. 5f. Ferner Birgit Käufer: *Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman*. Bielefeld: transcript 2006, insbes. S. 38f.; Alexandra Karentzos: *Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*. Marburg: Jonas 2005, S. 27; Katharina Sykora: »Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?«, in: *kritische berichte* 26 (1998), H. 3, S. 43–50, hier S. 47.



Welt ohne jeglichen Riss dar; vielmehr ist das Bild von einer Verletzung geprägt.

Auch in anderer Weise bildet das Pflaster eine Nahtstelle: Indem es auf dem Kunstdruck klebt, fügt es die ihm selbst aufgedruckte Figur, das Nashorn, in die Ansicht von der malerischen Natur ein. Das nach dem Prinzip der Collage entstandene Gesamtbild scheint einen szenischen Zusammenhang zu ergeben: Es steht ein »Nashorn im Walde«. Die Vereinbarkeit der Motive Nashorn und Wald wird auch farblich suggeriert – die Farben Grün und Gelb auf dem Pflaster ähneln denen des Herbstbildes. Dennoch könnte der Eindruck entstehen, dass das Zusammengesetzte nicht ganz zueinander passt: Stellt das Gelb auf dem Pflaster nicht etwas anderes dar als das Gelb auf dem Kunstdruck – jedenfalls keine Blätter im Herbstwald? Lebt überhaupt üblicherweise ein Nashorn in einem solchen Wald? Und ist das Tier nicht in zu kleinem Maßstab ins Herbstbild gesetzt, verglichen mit den Bäumen? Solche möglichen Fragen werden jedoch dadurch überspielt, dass die Gesamtkomposition des Werks sich von vornherein loslöst von gewöhnlichen Realitätsentwürfen. Als eine bei Wunden Trost geben sollende künstliche Figur ist das Nashorn in die ihrerseits künstliche, idealisiert-harmonische Landschaft eingelassen, es scheint in dieser, wie Sabine Kampmann pointiert formuliert, »seinen natürlichen Lebensraum gefunden zu haben – fernab jeglicher wahren Natur«.<sup>846</sup> Der goldene Rahmen, in den das Gesamtbild eingefasst ist, kann als zusätzlicher Hinweis auf diese Künstlichkeit beziehungsweise Fiktivität betrachtet werden. Überdies hat die Deklinationsform »im Walde« nicht nur archaisierenden, sondern auch poetischen Charakter; sie erinnert an Dichtungen und unterstützt dadurch noch die Markierung von Fiktivität.

Neben der Künstlichkeit haben das Pflaster und der Kunstdruck ein weiteres Merkmal gemeinsam: Sie werden massenhaft (re-)produziert und sind für viele erschwinglich. Die beiden zusammengeführten Bilder können, wenn man sie getrennt voneinander betrachtet, klischeehaft wirken: nicht nur in dem genannten Sinne, dass sie in hoher Auflage hergestellt werden, sondern auch in dem Sinne, dass sie gebräuchlichen, vielfach verwendeten Darstellungsmustern folgen. Das Nashorn ist silhouettenartig von

---

846 Sabine Kampmann: »Tiger Wäsche – Das Tier und Wir«, in: S.K. (Hrsg.): *Tiger Wäsche. Das Tier und Wir*. Ausst.-Kat. Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig 2006, S. 12–17, hier S. 13.

der Seite zu sehen, sodass die Tierart, selbst in dem Kleinformat des Pflasters, leicht wiedererkannt werden kann. Ebenso hohen Wiedererkennungswert hat das Gold der idyllischen Herbstlandschaft; insbesondere als Wanderschmuck sind entsprechende Bilder verbreitet.<sup>847</sup> Somit zeichnen sich die von Brüggemann miteinander kombinierten Teil-Bilder nicht zuletzt dadurch aus, dass sie billig sowie in ihrer Gestaltungsweise (ein-)gängig und vertraut sind. Auch in dieser Hinsicht spielt Brüggemanns Arbeit mit Merkmalen, die üblicherweise Kitsch zugeschrieben werden.

Ebenso wie Rosenblum im obigen Zitat bezogen auf Koons, könnte man nun angesichts von Brüggemanns *Nashorn im Walde* ausrufen: »Hut ab vor der Künstlerin, die in ihrem Werk Prinzipien des Kitschs dadurch erkennbar macht, dass sie diese in den Bereich der Kunst überführt, in dem sie zum Thema langer Betrachtungen werden!« So berechtigt es wäre, die Leistung der Künstlerin anzuerkennen, läge eine unbesehene Voraussetzung bei dem Ausruf schon wieder in der fraglichen Annahme, dass allererst Kunst irgendwelchem Kitsch, indem sie sich seiner annähme, einen Reflexionsrahmen gäbe. Diese Setzung verspräche, Kunst und Kitsch einmal mehr voneinander zu trennen, doch könnte das Versprechen falsch sein. Falls nämlich Kitsch seinerseits reflexive Mechanismen ausbildet, werden die Künstlichkeit, die Fiktivität, die Verlorenheit, die billige Gemachtheit und nicht zuletzt die Brüchigkeit seiner heilen Welten möglicherweise durch ihn selbst thematisiert. Man denke nur an typische Selbstbeschreibungen von Kitsch wie: »Hier gibt es noch ein Stück heile Welt.«<sup>848</sup> Mit solchen Worten lässt sich betonen, dass das Idyllische abweicht vom Alltag, dass es in dieser Hinsicht kostbar ist, aber auch: dass es bruchstückhaft (>ein Stück<) oder brüchig ist. Oder man denke an industrielle Reproduktionen der Botticelli-Venus als Statuen aus »Polystein in Marmor-Optik« – eine Selbstbeschreibung, die den Imitatcharakter und das billig Gemachte

---

847 Vgl. zu Landschaftsdarstellungen in Wandbilddrucken Wolfgang Brückner: *Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880–1940*. Köln: DuMont Schauberg 1974, insbes. S. 132–137; W.B.: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Georg D.W. Callwey 1975, S. 191; Christa Pieske: *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940*. Ausst.-Kat. Museum für Deutsche Volkskunde SMPK, Berlin. München: Keyser 1988, S. 96f.

848 Siehe dazu die Einleitung zu dem Kapitel »Naivität mit Absicht«.

der Objekte eigens hervorhebt.<sup>849</sup> Wenn man Kitsch-Art zurechnet, dass sie Kitsch bewusst macht, dann lohnt es sich durchaus, ihre Verfahren einmal mit denen von Kitsch zu vergleichen.

Ähnlich verhält es sich mit Camp: Oft wird zwar versucht, Sichtweisen, die für Camp kennzeichnend sein sollen, als reflexiv und als ironisch abzugrenzen gegenüber sozusagen üblicher, naiver Wertschätzung von Kitsch, doch bei genauerem Hinsehen erweist sich, dass hier keine scharfe Grenzlinie gezogen werden kann. Wolfgang Ruttkowski beispielsweise bemüht sich, eine solche Trennlinie zu zeichnen, indem er schreibt: »Kitsch kann [...] nur naiv genossen werden. Wenn er *bewußt* genossen wird, sollten wir ihn ›Camp‹ nennen.«<sup>850</sup> Wer also Kitsch als solchen erkennt und trotzdem Gefallen an ihm findet, erlebt im Sinne von Ruttkowski Camp.<sup>851</sup> Auch Matei Calinescu hebt die Bewusstheit hervor, mit der Camp schlechten Geschmack pflegt: »Camp cultivates bad taste – usually the bad taste of yesterday – as a form of superior refinement. It is as if bad taste, consciously acknowledged and pursued, actually could outdo itself and become its own clear-cut opposite.«<sup>852</sup> Bei Dino Franco Felluga heißt es: »camp could be said to be a self-conscious kitsch.«<sup>853</sup> Solche Bestimmungen gehen auf Susan Sontag zurück, die Camp als »moderne[n] Dandyismus« bezeichnet, nämlich als »Antwort auf das Problem: Wie kann man im Zeitalter der Massenkultur Dandy sein?«<sup>854</sup> Der »Kenner des Camp« erfreue sich an den

849 Siehe dazu das Kapitel »Ästhetik der Banalisierung«.

850 Wolfgang Ruttkowski: »Camp« und »Kitsch« – Neue Konzepte der Internationalen Ästhetik in der Literaturwissenschaft«, in: *Doitsu Bungaku* 86 (Frühjahr 1991), S. 148–156, hier S. 153f. (Hervorhebung im zitierten Text). Vgl. dazu L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 398.

851 W. Ruttkowski: »Camp« und »Kitsch«, S. 154.

852 Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press 1987, S. 230.

853 Dino Franco Felluga: *Critical Theory: The Key Concepts*. London, New York: Routledge 2015, S. 36.

854 S. Sontag: »Anmerkungen zu ›Camp‹«, 281. Vgl. zum Dandytum in diesem Zusammenhang auch Isabelle Stauffer: »Die Femme Dandy – eine vergessene Tradition? Die Marquise d’Espard, Coco Chanel und Drag Kings«, in: Joachim H. Knoll, Anna-Dorothea Ludewig u. Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin,

»derbsten und gemeinsten Vergnügungen, an den Künsten der Massen«, da er lerne, diese Gegenstände »auf ausgefallene Weise zu besitzen«.<sup>855</sup> Das heißt, er ist abgegrenzt von den vielen, die Kitsch nicht auf »ausgefallene«, sondern eben bloß auf gewöhnliche Art sich anzueignen wissen.<sup>856</sup>

Diese Trennungslinie scheint noch dadurch verstärkt zu werden, dass bei Camp oftmals Ironie mitschwingt. Man führt Kitschiges gleichsam mit einem Augenzwinkern vor und überzeichnet es gewollt »anti-seriös«,<sup>857</sup> während hingegen andere es vermeintlich unironisch und im völligen Ernst wertschätzen. Sontag zufolge sieht »Camp [...] alles in Anführungsstrichen: nicht eine Lampe, sondern eine ›Lampe‹; nicht eine Frau, sondern eine ›Frau‹«.<sup>858</sup> Damit geht eine »Liebe zum Unnatürlichen«<sup>859</sup> einher, die in Kitsch einen besonders passenden Gegenstand findet. Man denke nur an Stemmles Theaterstück *Kampf um Kitsch*, in dem der Besitzer eines »Alles für 2 Mark«-Geschäfts sagt, er »führe so künstliche Blumen«, erhätlich mit einer billig produzierten Vase, die »aber [...] was her[macht]«.<sup>860</sup> Laut dem Verkäufer ist entscheidend, dass das Niedrigpreisige wie etwas Höherwertiges wirkt. Das Künstliche, das Unechte, das Imitat, soll nicht weniger beeindruckend sein als das Natürliche, das Echte, das Original. An dieser Stelle wird Unechtheit nicht *als solche* geschätzt, sondern eher in Kauf genommen als etwas, über das hinweggetäuscht werden kann. Greift hingegen Camp Gegenstände von der Art der »künstliche[n] Blumen« ironisch auf, so nach anderen, eigenen Maßgaben: Die Objekte können sich gerade durch ihre Künstlichkeit auszeichnen. Allerdings geht Camp noch weiter: Die Unterscheidung zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, dem Ech-

---

Boston/Mass.: de Gruyter 2013, S. 43–61, insbes. S. 55–61; Christian Rabl: *Kontingenz, Künstlichkeit und Travestie. Zur Neubeschreibung von Themenarchitekturen*. Bielefeld: transcript 2020, S. 93.

855 S. Sontag: »Anmerkungen zu ›Camp‹«, S. 281.

856 Vgl. R. Pfaller: *Ästhetik der Interpassivität*, S. 54; C. Putz: *Kitsch*, S. 102; Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld: transcript 2009, S. 302.

857 S. Sontag: »Anmerkungen zu ›Camp‹«, S. 281.

858 Ebd., S. 273.

859 Ebd., S. 269.

860 Siehe oben den Abschnitt »Mogelpackungen. Was soll man Kunstgewerbetreibenden um 1900 abkaufen?«, in dem die Textstelle ausführlich zitiert wird.

ten und dem Unechten wird letztlich unterlaufen, wenn Camp »alles in Anführungsstrichen« betrachtet. Die »Liebe zum Unnatürlichen« sucht dann nicht nur das vom Natürlichen Unterschiedene (wie das verneinende »Un-« in dem Wort »Unnatürlichen« zunächst denken lässt), sondern hintertreibt den Sinn jener Unterscheidung.

Auf den ersten Blick nimmt es sich so aus, als bildeten Kitsch und Camp auf diese Weise einen klaren Gegensatz zueinander. Dieser Eindruck ändert sich jedoch bereits, wenn man ein anderes Kitsch-Beispiel aus Stemmlers Theaterstück heranzieht. Die »künstliche[n] Blumen« scheinen sich zwar noch an der Vorgabe der Natürlichkeit messen lassen zu müssen – schließlich ist es gängig, Blumen mit Natur in Verbindung zu bringen, sodass die »künstliche[n]« als falsch dastehen können. Aber der »Glasstiefel«, der in dem Stück ebenfalls zum Kitsch gezählt wird,<sup>861</sup> unterliegt weitaus weniger einem Natürlichkeitsideal. Das Glas, aus dem dieser Gegenstand gemacht ist, lässt dessen Künstlichkeit augenfällig werden und hebt ihn ab von alltäglichen Stiefeln als Gebrauchsdingen – unabhängig davon, wie billig es ist. Die Künstlichkeit des »Glasstiefels« erscheint insofern nicht erst aus Camp-eigener Sicht als etwas, das ihn besonders auszeichnet, sondern bereits aus Kitsch-üblicher Perspektive. Beide Betrachtungsweisen sind in diesem Punkt nicht unvereinbar miteinander.

Hinzu kommt, dass sowohl bei Kitsch als auch bei Camp eine Art von Verehrung des jeweiligen Gegenstands hineinspielt. Wie nahe benachbart diese Phänomene sind (wenn sie sich nicht sogar miteinander verschränken oder in eins fallen), wird just in der Gegenwart deutlich, in der Camp weit verbreitet ist und ein Überwechseln von Kitsch zu Camp und umgekehrt geradezu unmerklich geschehen kann. Ein Beispiel dafür ist Marianne Rosenbergs Discoschlager »Er gehört zu mir«,<sup>862</sup> der besonders von Homosexuellen gefeiert und in der Einstellung des Camp wahrgenommen wird.<sup>863</sup>

861 Siehe auch dazu den Abschnitt »Mogelpackungen«.

862 Zuerst als Single erschienen: Marianne Rosenberg: *Er gehört zu mir. Am Tag, an dem die Liebe kam*. Hamburg: Philips 1975.

863 Als Vorarbeit zur Diskussion dieses Beispiels dient mein Aufsatz »Ist es wahre Liebe...?« Kitsch und Camp aus evolutionstheoretischer Sicht«, in: Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos u. Thomas Küpper (Hrsg.): *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*. Bielefeld: transcript 2004, S. 141–158.

Zunächst scheint offensichtlich zu sein, welche Bedeutung der Refrain »Er gehört zu mir / Wie mein Name an der Tür« für Männer hat, die sich zur gleichgeschlechtlichen Liebe bekennen wollen, aber gesellschaftliche Benachteiligungen und Ausschlüsse fürchten müssen: Die Verse können zum Coming-out verwendet werden; mit ihnen lässt sich der Anspruch darauf bekräftigen, diese Liebe als Teil der eigenen Identität ebenso wenig verbergen zu müssen wie den »Name[n] an der Tür«. Insofern ist es möglich, dass das Lied mit einem Bestehen auf einer Wahrheit verbunden wird. Zugleich aber unterläuft der Liedtext Bezugnahmen auf Wahrheit, indem er kaum darüber hinwegtäuscht, dass er sich aus abgedroschenen Phrasen zusammensetzt: »Ist es wahre Liebe, / die nie mehr vergeht, / oder wird die Liebe / vom Winde verweht?«<sup>864</sup> Die Rede von der »wahre[n]«, ewigen Liebe erweist sich als ein Spiel mit kitschigen Versatzstücken – unter anderem mit dem Roman- beziehungsweise Filmtitel VOM WINDE VERWEHT<sup>865</sup> – und vermeidet dadurch wiederum den Ton eines ernsten Bekenntnisses.

Spielerischer Unernst kommt auch zustande, wenn Rosenberg bei Gay-Happenings im weißen Brautkleid auftritt.<sup>866</sup> Das Zeichen für unberührte, reine, natürliche Weiblichkeit wirkt verkehrt und erscheint als Maskerade. Dem entspricht, dass Camp mit seiner, wie Sontag sagt, »Liebe zum Unnatürlichen« Setzungen von Natürlichkeit konterkariert. Nicht zuletzt sind es Konstruktionen des Wesens von Männlichkeit und Weiblichkeit, die auf diese Weise in Frage gestellt werden. Darin, dass Camp nach Sontag »alles in Anführungsstrichen« sieht – »nicht eine Frau, sondern eine ›Frau‹« –, liegt eine Möglichkeit, sich von der Geschlechter-Ontologie zu entfernen. In der Camp-Forschung wird dies unter anderem in Anlehnung an Judith Butler beschrieben.<sup>867</sup> Butlers Begriff der Geschlechter-Parodie (gender

864 M. Rosenberg: *Er gehört zu mir*.

865 Victor Fleming (Regie): GONE WITH THE WIND. USA 1939, nach dem gleichnamigen Roman von Margaret Mitchell aus dem Jahr 1936. Dieser trägt in der erstmals 1937 (Hamburg: Goverts) erschienenen Übersetzung von Martin Behm-Schwarzbuch den Titel *Vom Winde verweht*, ebenso wie später der Film.

866 Vgl. Frank Reimann: *Marianne Rosenberg. Am Tisch und im Bett*. Berlin: Frei 1999, S. 135; Ralf König: »La nuit en rose«, in: R.K.: *Beach Boys. Comics*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 126–142.

867 Vgl. Fabio Cleto: »Introduction: Queering the Camp«, in: F.C. (Hrsg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ann Arbor: The Uni-

parody) bietet sich dazu an: Er setzt *nicht* voraus, dass es ein natürliches, ursprüngliches Wesen von Männlichkeit oder Weiblichkeit gäbe, das parodiert würde.<sup>868</sup> Gegenstand der Parodie ist eher die Auffassung, geschlechtliche Identität wäre in der Natur verankert. Nach Butler macht sich zum Beispiel Travestie über die Annahme lustig, Geschlechtsidentität und Begehren müssten sich aus dem anatomischen Geschlecht ergeben und wären auf eine unhintergehbare Wahrheit des Sexus zurückzuführen.<sup>869</sup> Demgegenüber demonstriert Travestie, dass Geschlechtsidentität kulturell hergestellt und kontingent ist. Damit korrespondiert die Wahrnehmungsweise des Camp, indem sie sich von der Kategorie der Natürlichkeit löst.

Wenn Rosenberg bei Gay-Veranstaltungen nicht als Braut, sondern als »Braut« erscheint und zur Camp-Sicht geradezu einlädt, grenzt sich die Sängerin von ihrer früheren Art ab, mit dem Lied »Er gehört zu mir« aufzutreten. Im Jahr 1992 erklärt sie: »Bei einem Lied übernehme ich eine Rolle. Es ist diese Gratwanderung zwischen Kitsch, Ironie und Wahrheit, die mir Spaß macht. Es ist immer auch ein Teil von mir dabei, sonst könnte ich das nicht singen. *Er gehört zu mir* war 1976 ein Lied, das ich ernst gemeint habe, heute singe ich es ironisch.«<sup>870</sup> Solche Äußerungen mögen den Eindruck erwecken, als ließen sich bei Rosenberg eine Kitsch- und eine Camp-Phase unterscheiden: Zu Kitsch zählbar wären dann Rosenbergs Auftritte in den 1970er-Jahren, in denen sie das Lied angeblich »ernst gemeint« hat, zu Camp fähig hingegen die Neuinterpretationen in den 1990ern, in denen sie es betont »ironisch« singt. Die Zuordnung der ersteren Aufführungen zu Kitsch könnte sich auch darauf stützen, dass man diesen Schlager manchmal mit einer »piefigen Sphäre« in Verbindung bringt – der Refrain nämlich kann unter anderem in dem Sinne verstanden werden, dass sich »das

---

versity of Michigan Press 1999, S. 1–42, insbes. S. 20; F.C.: »The Spectacles of Camp«, in: Andrew Bolton: *Camp: Notes on Fashion*. New York: The Metropolitan Museum of Art. New Haven, London: Yale University Press 2019, S. 9–59, hier S. 37–39; Moe Meyer: »Introduction: Reclaiming the discourse of Camp«, in: M.M. (Hrsg.): *The Politics and Poetics of Camp*. London, New York: Routledge 1994, S. 1–22, hier S. 4f.

868 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. von Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 203.

869 Ebd., S. 201 u. S. 38f.

870 Zit. n. F. Reimann: *Marianne Rosenberg*, S. 135.

Zueinander-Gehören am Türschild des kleinbürgerlichen Heims« zeigt.<sup>871</sup> Freilich stellt sich die Frage, ob der »Name« der Frau »an der Tür« wirklich bloß Teil einer sogenannten spießigen Ordnung ist, denn immerhin legt das Lied »den normalerweise männlichen Besitzanspruch auf die Seite der Frau«.<sup>872</sup>

Überdies bleibt zu bezweifeln, dass Kitsch und Camp – sei es bei Rosenbergs Auftritten oder sei es allgemein – sich trennscharf auseinanderhalten lassen, denn dagegen sprechen ein ästhetisches und ein soziologisches Argument. Das *ästhetische* Argument lautet, dass nicht erst Camp, sondern auch bereits Kitsch seinerseits zu Übertreibung und Künstlichkeit neigt, und zwar indem er Welten bietet, die, wie man sagt, zu schön sind, um wahr zu sein. Dadurch legt er nahe, dass man ihn in einer illusionären Sphäre verortet, also nicht im Sinne alltäglicher Auffassungen von Wirklichkeit völlig ernst nimmt.<sup>873</sup> Zudem lässt sich Camp nicht darauf reduzieren, gänzlich unernst zu sein – wie gesehen, kann das Lied »Er gehört zu mir« im Zusammenhang von Camp auch zum Liebesbekenntnis und zum Coming-out dienen; bei Camp also vermischt sich Unernstes mit Ernstem, wodurch wiederum eine Nähe zu Kitsch gegeben ist. Das *soziologische* Argument liegt darin, dass im Zuge der weiten Verbreitung von Kitsch und Camp die Grenzen zwischen beiden durchlässig geworden sind. Keiner dieser Bereiche kann einen Gegenstand wie das Lied »Er gehört zu mir« für sich allein reklamieren und die Übergänge zwischen ihnen erscheinen auch in dieser Hinsicht fließend.

Nun könnte man noch immer einwenden: Selbst wenn Camp und, wie zuvor diskutiert, Kitsch-Art in der genannten Hinsicht Kitsch ähnlich sein mögen, so bliebe ein Merkmal der ersteren beiden Phänomene übrig, mit dem sie sich in einen klaren Gegensatz zu Kitsch bringen ließen: das Merkmal der Ironie. Fasst man zum Beispiel die Anführungszeichen des

---

871 Till Huber: *Blumfeld und die Hamburger Schule. Sekundarität – Intertextualität – Diskurspop*. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 301.

872 Vgl. Julio Mendiávil: *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript 2008, S. 107.

873 Vgl. dazu ausführlich Y. Ra: *Der Unernst des Kitsches*.



Camp, von denen Sontag spricht, als Ironiesignale auf,<sup>874</sup> dann stellt sich die Frage, ob es bei Kitsch gar etwas Vergleichbares gibt: Lädt etwa auch schon er dazu ein, »nicht eine Frau, sondern eine ›Frau‹« zu sehen? Sofern die Anführungszeichen bei dem Wort ›Frau‹ für eine Illusionsdurchbrechung stehen, lassen sie sich kaum auf Kitsch übertragen, da er darauf angewiesen ist, dass ein Illusionsrahmen aufrechterhalten wird – sonst wäre seine stark rührende Wirkung fraglich. Eher denn Anführungsstriche könnten etwa Klammern<sup>875</sup> passend zu Kitsch erscheinen: Er klammert seine Geltungsansprüche insofern ein, als er seine fiktiven Welten und seine emotionalisierende Kraft an die Voraussetzung knüpft, dass das Publikum sich einmal quasi vertraglich auf sie einlässt – im Kapitel über den »Kitschvertrag« zeigte sich, dass neben der von Coleridge beschriebenen »willing suspension of disbelief for the moment« auch die Bereitschaft zur Bedingung gemacht wird, Reserviertheit gegenüber Gefühlsreizen für begrenzte Zeit aufzugeben. Doch sind solche Einklammerungen anstelle von Anführungszeichen unvereinbar mit Ironie? Dieser Frage soll im nächsten Abschnitt weiter nachgegangen werden.

## SPIELARTEN DER IRONIE

Kitsch – oder auch die Liebe zu ihm – könnte in vielfältiger Weise ironisierbar sein – und das Folgende beansprucht nicht, alle dazugehörenden Formen von Ironie zu erfassen. Zumindest aber eine dieser Formen, die be-

---

874 Wie etwa Till Huber: »Glücksgestaltung«, in: *POP. Kultur und Kritik*, H. 5 (2016), S. 76–87, hier S. 87. Vgl. zu den Anführungszeichen auch C. Putz: *Kitsch*, S. 101.

875 Vgl. dazu Gertrud Koch: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 49: »Von der Halluzination unterscheidet sich die ästhetische Illusionsbildung durch die kognitive Einklammerung ihres Gewusstseins. Wer halluziniert, kann genau diese Einklammerung nicht mehr leisten. Der Halluzinierende wird deshalb zu Handlungen bereit sein, die sich auf den halluzinierten Gegenstand beziehen, während der Illudierte die Grenze in den Realraum hinein praktisch nicht überschreitet.« Ferner Ralph Szukala: *Philosophische Untersuchungen zur Theorie ästhetischer Erfahrung*. Stuttgart: Metzler 1988, insbes. S. 132.

sonders typisch für Kitsch ist, soll in den Blick genommen werden; mit ihr ist es gängig, Neigungen zu Kitsch zu schützen, gegen etwaige Angriffe, Infragestellungen und Herabsetzungen abzusichern. An ihr zeigt sich, dass Kitsch – und nicht nur Kitsch-Art oder Camp – durchaus mit Ironie vereinbar ist.

Claudia Putz lässt diese Art von Ironie unberücksichtigt, wenn die Autorin feststellt: »Der Kitsch kann *per definitionem* nicht ironisch sein. Dies ist eine wichtige Bestimmung: *Der Kitsch nimmt sich stets ernst.*«<sup>876</sup> Wie gelangt Putz zu diesem Befund? Sie bezieht sich insbesondere auf den Begriff der romantischen Ironie und betont zum einen, dass er für »Selbstreflexivität« von Kunst steht, und zum anderen, dass er »Distanz« zu künstlerischen Setzungen in sich einschließt.<sup>877</sup> Denken lässt sich dabei etwa an viel zitierte Sätze aus Friedrich Schlegels *Lyceum*-Fragment 42:

Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.<sup>878</sup>

Bei der »transzendente[n] Buffonerie« handelt es sich »um die Haltung eines Clowns«. <sup>879</sup> Dieser löst sich von der »dramatische[n] Konvention [...], indem er ausdrücklich seine Rolle, das Stück und die Zuschauer erwähnt«; dadurch wird die Illusion auf der Bühne gestört und das poetische Bedingte, Gemachtsein mit bedacht.<sup>880</sup> Mit Ingrid Strohschneider-Kohrs gesagt:

---

876 C. Putz: Kitsch, S. 147 (Hervorhebung im zitierten Text).

877 Ebd., S. 147f.

878 Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Bd. 2. Hrsg. u. eingel. von H.E. Paderborn, München, Wien: Schöningh 1967, S. 152.

879 E. Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 48.

880 Vgl. Raymond Immerwahr: »Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetischer Ironie«, in: Helmut Schanze (Hrsg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 112–142, hier S. 123. Dazu auch Uwe Wirth: »Ironie«, in:

Eine »Ebene der Reflexion« wird in das Kunstwerk eingefügt – »einer Reflexion, die den Künstler« und die »Prinzipien seines Darstellens im objektivierten Werk nennen darf und soll.«<sup>881</sup> In diesem Zusammenhang bedeutet Ironie »eine Durchbrechung und freie Behandlung der gegenständlichen Darstellung«,<sup>882</sup> Schlegel wendet sich damit »sowohl gegen jede Art sentimental und betont expressiven Ausdrucks wie gegen jede Art von Stoff- und Gegenstandshörigkeit.«<sup>883</sup> So kann Putz erklären, Ironie sei »der Schutzschild der romantischen Kunst gegen den Kitsch.«<sup>884</sup>

Auf dieser Linie liegt es zum Beispiel, wenn in Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* ein Publikum vorgeführt wird, das nach einer Liebeszene im Theater ausruft: »Ah! – das war doch etwas fürs Herz! – Das thut einem wieder einmal wohl!«<sup>885</sup> Dadurch, dass Tiecks Stück selbst diese Reaktion bereits ironisch vorwegnimmt, ist es zweifellos reflexiv – konfrontiert es doch das reale Publikum mit einem fiktiven, sodass ein Illusionsrahmen spielerisch durchbrochen wird.<sup>886</sup> Wie aber verhält es sich mit dem Satz »[...] das war doch etwas fürs Herz!«, wenn ein zu Tränen gerührtes reales Publikum ihn äußert? (Von »etwas fürs Herz« sprechen noch heute viele, die Kitschverdächtiges schätzen.<sup>887</sup>) Haben diese Worte dann kei-

---

U.W.: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 16–21, hier S. 18.

881 Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer 1960, S. 89.

882 Ebd., S. 20.

883 Ebd., S. 90.

884 C. Putz: *Kitsch*, S. 148.

885 Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Ein Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797), in: *L.T.'s Schriften*. 5. Bd.: *Phantasmus*. 2. Theil. Berlin: G. Reimer 1828, S. 161–282, hier S. 209 (2. Akt, 2. Scene).

886 Vgl. dazu Beda Allemann: *Ironie und Dichtung*. 2. Aufl. Pfullingen: Neske 1969, S. 50; E. Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 50; Peter Reinkeimer: »Der Dramaturg«, in: Claudia Stockinger, Stefan Scherer (Hrsg.): *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2011, S. 408–423, hier S. 421.

887 Als Beispiel sei eine Amazon-»Kundenrezension« von Cecelia Aherns *Die Liebe deines Lebens* (Roman. Übers. von Christine Strüh. Frankfurt a.M.: Fi-

nerlei reflexive Funktion? Ein Denken in starren Gegensätzen könnte wiederum dazu neigen, den Satz zwar im Zusammenhang romantischer Ironie als ein Bestandteil von Reflexivität zu betrachten, aber im Zusammenhang von Kitsch als nicht-reflexiv. Geht man jedoch davon aus, dass es statt bloßer Gegensätze auch Gradverschiedenheiten und Übergänge zwischen Formen der Reflexivität geben könnte,<sup>888</sup> erscheinen die Worte, auch falls sie beim Genießen von Kitsch fallen, nicht fernab von jeglicher Reflexivität. Zumindest wird mit dem »etwas fürs Herz« ja gesagt, welchem Interesse der jeweilige Gegenstand dient und wie er aufzunehmen ist. Entsprechende Bezüge auf das Herz sind auch üblich, wenn kitschige Unterhaltungsangebote vorgestellt werden – man denke nur an die ZDF-Sendereihe *Herz kino*.<sup>889</sup>

Ebenso wie hinsichtlich der Reflexivität wäre mit Blick auf die Ironie zu fragen, ob es nicht passender wäre, von Zwischenstufen statt von Gegensätzen wie Ironie versus Ernst<sup>890</sup> auszugehen, um Kitsch zu beschrei-

---

scher Krüger 2013) zitiert. Buchflut schreibt am 12. Januar 2019: »Ja, zwischendurch brauche ich etwas fürs Herz, wenn es auch noch so rührselig ist. Zu den Büchern von Cecilia [sic] Ahern greife ich dann immer wieder gerne. In der Regel komme ich hier voll auf meine Kosten. Wie auch in diesem Fall. [...] Für Leser, die einfach mal gerne schnell abtauchen möchten, ist dieser Roman gut geeignet.« ([https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1YV4EK1AUHXA0/ref=cm\\_cr\\_ar\\_p\\_d\\_viewpnt?ie=UTF8&ASIN=3810501514#R1YV4EK1AUHXA0](https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1YV4EK1AUHXA0/ref=cm_cr_ar_p_d_viewpnt?ie=UTF8&ASIN=3810501514#R1YV4EK1AUHXA0), zuletzt abgefragt am 13.10.2020). An dieser Rezension zeigt sich nebenbei, wie der Kitschvertrag zustande kommt: Ahern gilt als verlässliche Vertragspartnerin (»[...] immer wieder gerne. In der Regel komme ich hier voll auf meine Kosten«); sie bietet die Gewähr dafür, dass man sich für begrenzte Zeit (»zwischendurch«, »einfach mal [...] schnell«) in eine Welt der großen Gefühle hineinversetzen kann (»Herz«, »noch so rührselig«, »abtauchen«).

888 Siehe dazu das Kapitel »Aufgedrängte Gefühle?« im Vorigen.

889 Dazu <https://www.zdf.de/filme/herzkino>, zuletzt abgefragt am 13.10.2020.

890 Zur Entstehung dieses Gegensatzes vgl. Karl Heinz Bohrer: »Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem«, in: K.H.B. (Hrsg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 11–35; zum Verhältnis von Ironie und Ernst bei Friedrich Schlegel vgl. Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann*,

ben. Dann ließe sich – selbst wenn die Ironie des Kitschs nicht mit der Schlegel’schen oder Tieck’schen gleichzusetzen wäre – auch für ihn eine Art von Ironie reklamieren. Eine Kandidatin für diese Zwischenstufe könnte diejenige Form sein, die von Werner Wolf ›defensive Ironie‹ genannt wird: Wolf erklärt, dass Ironie unter anderem »zu einem Zweck eingesetzt werden« kann, »der in der Ironieforschung bisher zu wenig beachtet worden ist«, und zwar »zur Thematisierung von etwas, dem sich auf seiten des Ironikers oder der Zuhörer Widerstände entgegenstellen, das ihnen gleichwohl ein Anliegen ist«. Dabei wird »[d]ie Aggression der Ironie« gegen ihr »Opfer [...] bedeutungsvoll reduziert«; »mit Kritik« an diesem verbindet sich nämlich »eine geheime Sympathie«. <sup>891</sup> Wie sehr diese ›defensive Ironie‹ mit Kitsch vereinbar ist, sollen die folgenden Beispiele verdeutlichen. <sup>892</sup>

Ein Beispiel, das auch von Wolf erwähnt wird, <sup>893</sup> ist eine Passage aus Ecos *Nachschrift zum »Namen der Rose«*: Eco vergleicht »[d]ie postmoderne Haltung« mit der »eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ›Ich liebe dich inniglich‹, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte« bereits etwa von der – häufig mit Kitsch in Verbindung

---

*Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, insbes. S. 224f.

891 W. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 726f. Wolfs Arbeit macht im Übrigen auf folgende Ambivalenz aufmerksam: Seit der Antike bewege sich die Erzählkunst zum einen »in Richtung auf eine Perfektionierung ästhetischer Illusion«, zum anderen aber in Richtung »der Hervorkehrung von Distanz«; zwischen dem »Pol[]« der »Illusion« und dem »ihrer Störung« bestehe ein »Kontinuum« vielfältiger »Formen und Intensitätsgrade« (S. 218). Auch Wolf also vermeidet es, die Illusion und deren Durchbrechung lediglich als Gegensatz zu denken.

892 Vgl. zur schützenden Ironie bei gegenwärtigem Kitsch etwa auch Christian Saehrendt: *Gefühlige Zeiten. Die zwanghafte Sehnsucht nach dem Echten*. Köln: DuMont 2015, S. 52.

893 W. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 728.

gebrachten – Schriftstellerin Liala verwendet worden sind.<sup>894</sup> Die »Lösung« für dieses Problem liegt nach Eco darin, dass der Mann der Geliebten »sagen [kann]: ›Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.«« Damit versucht der Mann nicht so zu tun, als wäre es noch möglich, »unschuldig [zu] reden« – er kann »nicht einfach wegwischen«, dass solche Worte bereits vielmals als Liebesgeständnis gedient (und vielleicht ausgedient) haben. Indessen gelingt es ihm, der Frau zu sagen, »was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebe, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe«.<sup>895</sup> Auf diese Weise sichert sich das heikle, kitschverdächtige Sprechen ironisch ab.

Nun könnte gegen dieses Beispiel eingewandt werden, dass »[d]ie postmoderne Haltung«, von der es handelt, eher Camp- denn Kitsch-nah wäre. Schließlich beginnen der Mann und die »sehr belesene Frau« – im Wissen, dass Sätze wie »Ich liebe dich inniglich« längst verdächtig geworden sind – ein Zitierspiel; fast ließe sich einmal mehr an die von Sontag genannten Anführungszeichen des Camp<sup>896</sup> denken: nicht bloß Liebe, sondern ›Liebe‹. Der Einwand mag stichhaltig sein, doch spätestens die nächsten Beispiele zeigen, dass ›defensive Ironie‹ auch beim Genuss von Kitsch zum Tragen kommt. Entscheidend ist, dass Kitsch bei seinem Publikum zumindest manchmal als ›guilty pleasure‹ gilt – etwa wenn es kaum darüber hinwegsehen kann, wie schnell es mit seiner Rührung Gefahr läuft, von anderen ausgelacht und verspottet zu werden. Es hat dann durchaus Bedarf für schützende Ironie.

Ein Beispiel dafür findet sich im Kontext der Neuen Sachlichkeit. Der Ausdruck ›Kitsch‹ wird gerade hier »[z]um Kampfbegriff gegen eine Kunst und Literatur, die es darauf angelegt hat, vor allem Emotionen und Stim-

894 Umberto Eco: »Postmodernismus, Ironie und Vergnügen«, in: U.E.: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Übers. von Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser 1984, S. 76–82, hier S. 78f.

895 Ebd., S. 79. Vgl. zu der Bezeichnung »Unschuld« in diesem Zusammenhang Christiane Leiteritz: »›Selbstschöpfung und Selbstvernichtung‹ – Die Subversion des abendländischen Subjekts durch Ironie und Groteske«, in: Paul Geyer, Claudia Jünke (Hrsg.): *Von Rousseau zum Hypertext. Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 39–63, hier S. 47.

896 Siehe dazu den vorigen Abschnitt.

mungen zu erzeugen.«<sup>897</sup> In der Folge verteidigt man Stimmungen etwa in der Lyrik teils ironisch gegen den Kitsch-Vorwurf. In Mascha Kalékos Gedicht »Melancholie eines Alleinstehenden« heißt es: »Ich träume manchmal, daß der Flieder blüht. / (Ich kann zuweilen ziemlich kitschig träumen.)«<sup>898</sup> Als das Gedicht 1933 in Kalékos *Lyrische[m] Stenogrammheft* zu lesen ist, erinnern die Worte »der Flieder blüht« an den sehr erfolgreichen, von Franz Doelle komponierten Slow-Fox »Wenn der weiße Flieder wieder blüht« aus dem Jahr 1928.<sup>899</sup> In diesem Lied wird der Frühling herbeigesehnt mit einem erotischen Versprechen, das an ein »Du« gerichtet ist: »Wenn der weiße Flieder wieder blüht, / küß' ich deine roten Lippen müd'.«<sup>900</sup> Das »Ich« in »Melancholie eines Alleinstehenden« hingegen spricht niemanden direkt mit »Du« an und stellt den eigenen Traum vom Flieder als »kitschig« hin. Dazu schreibt Irene Astrid Wellershoff: »Der Gefühlswert des Traums scheint nicht haltbar zu sein und wird sofort wieder preisgegeben. Gleichzeitig soll er aber, indem möglichen Einwänden zuvorgekommen wird, unangreifbar gemacht werden. Das Gefühl wird kaschiert durch die wegwerfende Art, in der man von ihm spricht.«<sup>901</sup> Diese Weise, das Gefühl vorgeblich abzutun, es im selben Zug jedoch stark zu machen, lässt sich auch mit dem Begriff der »defensiven Ironie« beschreiben. Wellershoff ihrerseits sieht bei Kaléko Ironie von der »Kategorie des Understatements«:

---

897 Thomas Anz: »Stimmungskunst und -kitsch in der Literatur um 1900. Untersuchungen zum Gelingen und zur Bewertung emotionaler Kommunikation«, in: Burkhard Meyer-Sickendiek, Friederike Reents (Hrsg.): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck 2013, S. 235–247, hier S. 237f.

898 Mascha Kaléko: »Melancholie eines Alleinstehenden«, in: M.K.: *Das lyrische Stenogrammheft. Verse vom Alltag*. Berlin: Rowohlt 1933, S. 61.

899 Zuerst singt Ruth Arden das Lied mit dem Text von Fritz Rotter 1928 als Teil der Revue *Donnerwetter – 1000 Frauen!* in der Komischen Oper an der Weidendammer Brücke, Berlin.

900 *Wenn der weiße Flieder wieder blüht*. Singpartitur. Text: Fritz Rotter. Musik: Franz Doelle. Köln, Wien, London: Bosworth 1969 (unpaginiert).

901 Irene Astrid Wellershoff: *Vertreibung aus dem »kleinen Glück«*. *Das lyrische Werk von Mascha Kaléko*. Diss. Aachen: Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule 1982, S. 96.

Zwischen den Empfindungen und ihrem Ausdruck besteht eine Diskrepanz, die dazu dient, die Stärke des Gefühls zu verschleiern. Das Gefühl [...] wird ein wenig erniedrigt und halb spöttisch, halb amüsiert, von einem selbst weggeschoben. Das ist keine überdeutliche Satire, die scharfe Kritik üben will, sondern geht in Richtung spielerischer Selbstironie.<sup>902</sup>

Freilich könnte gegen dieses Beispiel vorgebracht werden, in ihm arbeitete nicht Kitsch, sondern künstlerische Lyrik mit ›defensiver Ironie‹. Ein solcher Einwand aber überginge, dass die herausgestellte Ironie durchaus dazu dient, ein gerade im neusachlichen Zusammenhang als »ziemlich kitschig« angreifbares Träumen zu schützen.

Ein drittes Beispiel lässt sich dem religiösen Bereich entnehmen. Eine »Verkitschung des Religiösen« gilt »bisweilen [...] als das eigentlich »Blasphemische«;<sup>903</sup> entsprechend kritisch wird oft Devotionalienkitsch beäugt. »Ja, was tut man nicht alles, um die Frömmigkeit ins Volk zu bringen«,<sup>904</sup> klagt Richard Egenter 1950 in seinem Buch *Kitsch und Christenleben*. Egenter fragt sich: »Wenn der Herr noch einmal auf die Erde käme und suchte nicht Jerusalem, sondern einen unserer europäischen Wallfahrtsorte auf, würde er« dann »zur Geißel greifen, um die Devotionalienstände rings um das Heiligtum leierzufügen«? »[O]der« – diese zweite Möglichkeit kommt noch in Betracht – »würde er« beim Anblick dieser Stände »nur« sprechen: »»Laßt die Kleinen zu mir kommen und wehret ihnen nicht.««<sup>905</sup> Durch das Zitat aus Lukas 18,16 werden diejenigen, die Devotionalienkitsch schätzen, mit Kindern gleichgesetzt. Aus dieser Sicht erscheint derartige Kitsch allenfalls duldbar als Ausdruck der Religiosität sogenannter einfacher Leute. Doch Egenter treibt seinen Spott mit den Gegenständen, indem er die Vorstellung ausmalt, man plünderte selbst einmal einen Devotionalienstand, wo es unter anderem »das Gnadenbild auf Aschenbechern« zu entdecken gäbe, »vielleicht, weil diesem so ohne Schaden für die Tischdecke und den Fußboden Rauchopfer dargebracht werden« könnten.<sup>906</sup>

---

902 Ebd., S. 95.

903 Reinhold Zwick: *Im Sichtbaren das Unsichtbare. Beiträge zu Filmästhetik und Theologie*. Berlin: Lit 2020, S. 42.

904 Richard Egenter: *Kitsch und Christenleben*. Ettal: Abtei Ettal 1950, S. 128.

905 Ebd., S. 126.

906 Ebd.



Während Egenters Ironie an dieser Stelle eine scharf angreifende ist – die »Rauchopfer« werden als absurde Möglichkeit (markiert durch das Wort »vielleicht«) genannt, sodass auch der kitschige Gegenstand selbst absurd erscheint –, gibt es hingegen auch eine milde, zur Verteidigung von Kitsch dienende Art der Ironie in religiösen Kontexten, und zwar nicht zuletzt in jüdischen. Diese wurde etwa in der Ausstellung *Jüdischer Kitsch und andere heimliche Leidenschaften* deutlich, die 2005 im Jüdischen Museum Hohenems zu sehen war und 2007 in der Begegnungsstätte Alte Synagoge Wuppertal. Nach dem Motto »Sabbat vom guten Geschmack«<sup>907</sup> wurde gleichsam mit einem Augenzwinkern Shlock gezeigt: von der Moses-Actionfigur aus Hartplastik bis hin zur Plüsch-Tora. »Shlock«, so erläutert Hanno Loewy in dem begleitenden Katalog, ist »auf gut Jinglisch irgendetwas zwischen Junk und liebenswertem Kitsch. Und die Ironie, die in diesem Wort liegt, liefern viele Objekte aus der Welt des jüdischen Kitschs gleich mit.«<sup>908</sup> Damit wird der Kitsch nicht, wie die Devotionalien bei Egenter, als lächerlich hingestellt – das Attribut »liebenswert[]« steht einer solchen Herablassung bereits entgegen. Nach Loewy kommt den »jüdischen Objekten« gerade in der Diaspora große Bedeutung zu: Sie versprechen Identitäten »in der Zerstreuung jüdischen Lebens in der Welt [...]. Objekte [...] konnte man mitnehmen, wenn Verfolgungen einen Ortswechsel erzwingen.«<sup>909</sup> Diese Wichtigkeit und dieser Ernst ist bei aller Ironie des »jüdischen Kitschs« nicht außer Acht zu lassen. Michael Wuliger verbindet mit der Präsentation von Shlock auch eine Einladung an das Christentum: »Liebe Christen, falls Sie jetzt kichern oder hämisch lachen: Eine Aufzählung evangelischer und katholischer Geschmacksverirrungen würde mindestens dreimal so lang ausfallen. Wer unter Euch ohne Kitsch ist, der wer-

907 »Sabbat vom guten Geschmack«, Postkarte zur Ausstellung *Jüdischer Kitsch und andere heimliche Leidenschaften* (11.3.–6.5.2007), Begegnungsstätte Alte Synagoge Wuppertal.

908 Hanno Loewy: »Identity Shopping? Kitsch und Diaspora«, in: H.L., Michael Wuliger: *Shlock Shop. Die wunderbare Welt des jüdischen Kitschs*. Berlin: Mosse 2005, S. 13–21, hier S. 14. Vgl. dazu Katrin Pieper: »Zeitgeschichte von und in Jüdischen Museen. Kontexte – Funktionen – Möglichkeiten«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 4 (2007), S. 211–222, hier S. 217.

909 H. Loewy: »Identity Shopping?«, S. 13–16.

fe die erste Gipsmadonna!«<sup>910</sup> Die Art des Bezugs auf Johannes 8,7 passt insofern zu Shlock, als sie selbst spielerisch und ironisch ist. Auf diese Weise wird »jüdischer Kitsch« verteidigt, aber auch bereits durch den Titel der Ausstellung, wenn in diesem von »heimliche[n] Leidenschaften« die Rede ist: Als »heimliche« stehen sie unter Schutz – zum einen lässt das Wort an Verborgenheit (oder auch Geborgenheit)<sup>911</sup> denken, zum anderen liegt eine entwaffnende Ironie darin, dass das »[H]eimliche« ausgestellt wird. In diesem Schutzraum kann sich Kitsch als eine der »Leidenschaften« einrichten. »Defensive Ironie« also muss Kitsch nicht zuwiderlaufen, sondern bestärkt ihn oft.

---

910 Michael Wuliger: »Shlock«, in: Hanno Loewy, M.W.: *Shlock Shop*, S. 7–10, hier S. 10.

911 Bei dem Bestandteil »heim-« schwingt etwas mit, auf das Gaston Bachelard abhebt, als er sich mit dem »poetischen Grund des häuslichen Raumes« befasst: Fragte »man uns [...] nach der wertvollsten Annehmlichkeit des Hauses [...], würden wir sagen: das Haus beschützt die Träumerei, das Haus umhegt den Träumer, das Haus erlaubt uns, in Frieden zu träumen« (Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 33).