

Naivität mit Absicht

Die Gründe dafür, dass der angesprochene Kitschvertrag weitgehend verborgen bleibt, liegen nicht nur darin, dass Kitsch üblicherweise als Versuch emotionaler Überwältigung gilt, bei der das Publikum passiv wäre und keinen Pakt, kein Abkommen zu schließen hätte. Zu dem scheinbaren Widerspruch, der darin liegt, dass Kitsch viele ergreift, sich ihrer in dieser Weise bemächtigt und ihnen zugleich Macht im Schließen eines Pakts zugesteht, kommt eine weitere vermeintliche Paradoxie hinzu: Kitsch spielt auf verschiedenen Ebenen mit Naivität – erstens bietet er zu einem großen Teil Darstellungen von Naivität, zweitens erlaubt er es dem Publikum, zumindest ein Stück weit die Rolle von Naiven einzunehmen, und drittens führt er sich selbst oft auf Naivität zurück, gibt also seine Produktion als naiv aus. Auch solche Gesichtspunkte mögen zunächst den Eindruck erwecken, als könnte es den Kitschvertrag und die mit diesem verbundene Reflexivität nicht geben – schließlich scheint Naivität fernab von bewusster Absicht und von Geschäftsfähigkeit angesiedelt zu sein. Daher lohnt es sich, Konzeptionen von Naivität auf den verschiedenen Ebenen genauer zu betrachten.

Besonders das Erstgenannte, die Darstellung von Naivität, wird häufig für kitschtypisch gehalten. Dabei kann es sich etwa um Bilder von Kindlichem, Niedlichem, Kleinem, Süßem, Putzigem handeln oder auch von einer vermeintlich ursprünglich gebliebenen, noch nicht von Industrialisierung, Zweckdenken und Zersplitterung erfassten Gegend, die sich als *›heil‹*, einfach und übersichtlich auszeichnen und Geborgenheit sowie Raum für unbeschwerliche Spontaneität bieten soll.⁶⁹ In Analogie zum *›Happy End‹*, das

69 Vgl. H.-D. Gelfert: *Was ist Kitsch?* S. 65–76.

ebenfalls oft im Verdacht steht, kitschig zu sein,⁷⁰ könnte man von einem ›Happy Start‹ sprechen: Während das ›Happy End‹ etwa von Liebesromänen oder -filmen einen Zustand *nach* allen Verwicklungen, Konflikten und Missverständnissen markiert – letztlich scheinen die Liebenden einander für immer gefunden zu haben –, ließe sich als ›Happy Start‹ ein Zustand *vor* jedweden Verwerfungen bezeichnen. In beiden Fällen braucht das Unheil, von dem sich die Zustände des Glücks abheben, nicht notwendigerweise ausführlich geschildert zu sein; entscheidend ist gewöhnlich nur, dass jenes Unheil als Negativ-Folie mitgedacht werden kann, vor der sich das ›Heile‹, Intakte, Nicht-Zerrissene auszeichnet – sei es, dass diese Profilierung vor allem zeitlich geschieht (etwa auf die Weise, dass es heißt: ›diese Kinder kennen den Ernst des Lebens *noch nicht*‹; ›die Verliebten sind *endlich* ein Paar geworden‹) oder räumlich (zum Beispiel: ›hier gibt es *ein Stück* Paradies‹). Welche Rezeptionsweisen aber werden dadurch nahegelegt?

DAS NAIVE IST DAS SENTIMENTALE: ASPEKTE DER REZEPTION

In großen Teilen der Kitsch-Diskussion wird der Hang zu Bildern der ›heilen Welt‹ als eine Art von Flucht vor einer zerklüfteten, beschwerlichen, aufreibenden, Mühe erfordernden Wirklichkeit eingeschätzt – eine Bewertung, bei der häufig ein moralischer Rigorismus mitschwingt. Das Spektrum der Assoziationen, die in die Beurteilung einfließen, reicht bis hin zur militärischen Desertion. »Fliehen gilt bekanntlich als unehrenhaft«, bemerkt Christoph Hennig angesichts des touristisch Reisenden oft gemachten Vorwurfs, sie wollten in ihren scheinhaften Urlaupsparadiesen vor der Realität weglassen, und fügt ironisch hinzu: »›Flüchten oder Standhalten?‹ fragt sich der germanische Herkules am Scheidewege – die moralisch richtige Antwort ist klar.«⁷¹ Kitsch wird nicht nur in seinen touristischen Spielarten, sondern auch allgemein vielmals als »Ablenkung von den rauen

70 Vgl. zur Diskussion darüber etwa Vicki Baum: »Angst vor Kitsch«, in: *Uhu* 10 (1931), H. 7, S. 104–106, hier S. 106.

71 Christoph Hennig: »Jenseits des Alltags. Theorien des Tourismus«, in: *Voyage – Jahrbuch für Reise- und Tourismusforschung* 1 (1997), S. 35–53, hier S. 37.

Tatsachen« und »Verschleierung der Realität« eingestuft; die Gemüter würden »in subjektive Stimmungseldoraden durch Vorspiegelung falscher Tatsachen entführt«.⁷² Für Karl Markus Michel beispielsweise ist Kitsch dadurch gekennzeichnet, dass dieser »der Wirklichkeit aus dem Wege geht, indem er sich selbst als Wirklichkeit setzt«.⁷³ Gerade wenn Kitsch einfache und betont harmlose Kinderwelten ausmalt, bietet er sich einer solchen Kritik als Zielscheibe an (zumindest auf den ersten Blick; Kitsch wäre genauer, als es durch die gängige Kritik geschehen ist, zu untersuchen): Steht das Kitschig-Naive doch für Simplizität anstelle der anderweitig erfahrenen Kompliziertheit der Welt; für Leichtigkeit, Einfalt, Unbedarftheit und Sorglosigkeit statt der alltäglichen Anstrengung, Belastung, Kümmernis und Gedankenschwere; für Geborgenheit fernab der üblichen Unsicherheit und Unruhe; für Friedlichkeit im Gegensatz zu den häufigen Konflikten und Zerwürfnissen; kurzum, für eine Welt, in der man sich dem Schwierigen und Schwerwiegenden nicht stellen muss.

Die Kritik an solchen Formen von Kitsch hat Vorläufer in den Bedenken, die im späten 18. Jahrhundert gegen arkadische Schäferwelten vorgebracht werden: Letztere werden als Wunschträume in Frage gestellt, in denen Menschen »Glück im rückwärtsgewandten Beharren statt im sich vervollkommnenden Vorwärtsstreben« finden.⁷⁴ Ein Beispiel für die dama-

72 Vgl. Hans Holländer: »Kitsch. Anmerkungen zum Begriff und zur Sache«, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1972, S. 184–209, hier S. 185.

73 K.M. Michel: »Gefühl als Ware«, S. 45.

74 Petra Maisak: *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Frankfurt a.M., Bern: Lang 1981, S. 214; vgl. auch Jörn Garber: »Utopiekritik und Utopieadaption im Einflußfeld der ›anthropologischen Wende‹ der europäischen Spätaufklärung«, in: Monika Neugebauer-Wölk, Richard Saage (Hrsg.): *Die Politisierung des Utopischen im 18. Jahrhundert. Vom utopischen Systementwurf zum Zeitalter der Revolution*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 87–114, insbes. S. 106–111; Martje Schulz: »Zur Paradoxie des Idyllischen«/»On the Paradox of the Idyllic«, in: Oliver Zybk (Hrsg.): *Idylle. Traum und Trugschluss/Idyll. Illusion and Delusion*. Ausst.-Kat. Phoenix Kulturstiftung/Sammlung Falckenberg, Hamburg/DA2. Domus Artium 2002, Salamanca/Galerie der Stadt Remscheid. Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 21–29, hier S. 23–25.

lige Kritik lässt sich Kants Schrift »Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte« entnehmen. Als eine »leere Sehnsucht« bezeichnet Kant »das Schattenbild des von Dichtern so gepriesenen *goldenem Zeitalters*«; dort solle »der reine Genuss eines sorgenfreien in Faulheit verträumten oder mit kindischem Spiel vertändelten Lebens« sein.⁷⁵ Gegen das Lob dieses Zustandes erklärt Kant,

daß der Ausgang des Menschen aus dem, ihm durch die Vernunft, als erster Aufenthalt seiner Gattung vorgestellten, Paradiese nicht anders, als der Übergang aus der Rohigkeit eines bloß tierischen Geschöpfes in die Menschheit, aus dem Gängelwagen des Instinkts zur Leitung der Vernunft, mit einem Worte: aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit gewesen sei.⁷⁶

Somit wird eine etwaige Regression ins Paradies als nicht menschengemäß abgelehnt.

Von dieser Schrift Kants ist Schiller stark beeinflusst.⁷⁷ Nach Schiller darf man sich nicht in die Natur nur zurückziehen, um unangenehmen gesellschaftlichen Verhältnissen auszuweichen. Nicht als Zufluchtsort in diesem Sinne soll die Natur laut Schiller aufgesucht werden; vielmehr stellt sie einen Fluchtpunkt moralischer Perspektiven dar. Schiller wendet sich wie folgt an die Leserschaft seiner Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung«:

Frage dich also wohl, empfindsamer Freund der Natur, ob deine Trägheit nach ihrer Ruhe, ob deine beleidigte Sittlichkeit nach ihrer Übereinstimmung schmachtet? Frage dich wohl, wenn [...] die Mißbräuche in der Gesellschaft dich zu der leblosen Natur in die Einsamkeit treiben, ob es ihre Beraubungen, ihre Lasten, ihre Mühseligkeiten, oder ob es ihre moralische Anarchie, ihre Willkür, ihre Unordnungen sind, die du an ihr verabscheust? In jene muß dein Mut sich mit Freuden stürzen und dein Ersatz muß die Freiheit selbst sein, aus der sie fließen. Wohl darfst du dir das ruhige

75 Immanuel Kant: »Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte«, in: I.K.: *Werkausgabe*, Bd. 11.1, hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 83–102, hier S. 100f. (Hervorhebung im zitierten Text).

76 Ebd., S. 92.

77 Vgl. Karl Vorländer: *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*. 2. Aufl. Hamburg: Meiner 1977, S. 325.

Naturglück zum Ziel in der Ferne aufstecken, aber nur jenes, welches der Preis deiner Würdigkeit ist. Also nichts von Klagen über die Erschwerung des Lebens, über die Ungleichheit der Konditionen, über den Druck der Verhältnisse, über die Unsicherheit des Besitzes, über Undank, Unterdrückung, Verfolgung; allen *Übeln* der Kultur mußt du mit freier Resignation dich unterwerfen, mußt sie als die Naturbedingungen des Einzig guten respektieren; nur das *Böse* derselben mußt du, aber nicht bloß mit schlaffen Tränen, beklagen.⁷⁸

Aus dieser Sicht verbietet es sich, der Natur sozusagen ein bloßes Linderungsbalsam für Geplagte zu entnehmen. Idyllische Friedlichkeit zum Beispiel hat nicht in erster Linie zur Entspannung zu dienen, sondern vor allem als moralisches Vorbild. Man könnte auch von einem ›Vor-Bild‹ in einem zeitlichen Sinne sprechen – insofern nämlich, als Natur für Schiller nicht ausschließlich für einen verlorenen Ursprung⁷⁹ steht, vielmehr über sich hinausweist auf etwas, das der Mensch erst in der Zukunft erreichen kann: durch Annäherung an ein Ideal.⁸⁰

Im Rückblick auf diese Positionen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zeigen sich Argumentationsmuster, die noch in der Kitsch-Debatte des 20. Jahrhunderts zum Tragen kommen: Wie gesehen, wird Kitsch als eine Möglichkeit kritisiert, vor der Realität und ihrer Brüchigkeit das Weite zu

78 Friedrich Schiller: »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in: F.S.: *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 706–810, hier S. 723 (Hervorhebung im zitierten Text).

79 Vgl. Steffen Schneider: »Schillers poetologische Reflexion der Natur im Horizont der Renaissancebukolik«, in: Georg Braungart, Bernhard Greiner (Hrsg.): *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Hamburg: Meiner 2005, S. 39–54, hier S. 48f. – Nietzsche hingegen erklärt in *Die Geburt der Tragödie*, die zu Schillers Zeit »so sehnsgütig angeschaute« und von diesem als ›naiv‹ bezeichnete »Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur« sei kein »so einfacher, sich von selbst ergebender [...] Zustand«, der, als ein »Paradies der Menschheit«, notwendigerweise »an der Pforte jeder Cultur« liegen müsse. Dort, wo das ›Naive‹ in der Kunst vorkomme, seien immer bereits »Ungetüme« getötet worden. F. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, Krit. Studienausg., Bd. 1, S. 9–156, hier S. 37.

80 Vgl. Heiner Ullrich: *Das Kind als schöpferischer Ursprung. Studien zur Genese des romantischen Kindbildes und zu seiner Wirkung auf das pädagogische Denken*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1999, S. 148.

suchen und in eine ›heile‹ Scheinwelt zu entfliehen. Doch nicht nur diese Kritik am Naivitätskitsch ist im 18. Jahrhundert vorgeprägt; die überkommenen ästhetischen Konzepte lassen sich auch als eine Folie dazu verwenden, ihn genauer zu betrachten. Schillers Begriff des Naiven scheint zwar zunächst kaum auf Kitsch bezogen werden zu können, just weil es Schiller nicht um etwas Süß-Angenehmes geht, das in erster Linie Erholung von einer bitteren und mühevollen Wirklichkeit gewährte. Dennoch lohnt es sich zumindest heuristisch, Schillers Begriff einmal auf Naivitätskitsch umzumünzen. Dadurch nämlich kann das Reflexive dieser Art von Kitsch deutlicher werden; Schiller seinerseits ist in »Über naive und sentimentalische Dichtung« mit Fragen der Reflexivität befasst.

Auf den ersten Blick könnte die genannte Abhandlung den Anschein erwecken, als wäre in ihr das Naive getrennt von jeglicher Reflexivität. Mit Reflexivität würde dann nur der Gegenbegriff des Naiven in Verbindung gebracht, das Sentimentalische. Laut Schiller folgt »der naive Dichter bloß der einfachen Natur und Empfindung«, während der sentimentalische »über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihm machen«, »reflektiert«.⁸¹ Es ist nun allerdings entscheidend zu sehen, dass diese Dichtungsprinzipien nicht unvereinbar miteinander sind. Wie Peter Szondi in seinem Aufsatz »Das Naive ist das Sentimentalische« zeigt, ist das Naive in der Moderne durch das Sentimentalische vermittelt: Schillers »Über naive und sentimentalische Dichtung«, aber auch seinem Brief an Goethe vom 23. August 1794⁸² lassen sich Andeutungen oder zumindest Ahnungen davon entnehmen, »daß heute das Naive zu seiner Genese des Sentimentalischen bedarf, daß in der Moderne auch das Naive eine sentimentalische Vergangenheit hat, ohne die es nicht hätte werden können (und demnach definitorisch: nicht wäre), was

81 F. Schiller: »Über naive und sentimentalische Dichtung«, S. 738f. (Hervorhebung im zitierten Text). Vgl. Christine Rühling: *Spekulation als Poesie. Ästhetische Reflexion und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin*. Berlin, München, Boston/Mass.: de Gruyter 2015, S. 43f.

82 Friedrich Schiller: An Johann Wolfgang von Goethe. »Jena den 23. Aug. 94«, in: F. Schiller: *Werke und Briefe*, Bd. 11: *Briefe 1. 1772–1795*. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2002, S. 701–704.

es ist: das Naive«.⁸³ Mithin entsteht das Naive allererst »kraft [...] seines anderen«.⁸⁴ In diesem Sinne kann mit Szondi Schillers Definition des Naiven verstanden werden: »Das Naive ist eine *Kindlichkeit*, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann eben deswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden.«⁸⁵ Entsprechend bezeichnet Schiller Goethe als naiven Künstler gerade angesichts des Umstands, dass Goethes »griechischer Geist«⁸⁶ in die nordische Welt verschlagen worden ist – andernfalls dürfte dieser Geist »naiv gar nicht genannt werden«, wie Szondi erläutert.⁸⁷ In Schillers Augen stellt Goethe »das Griechische in der eigenen, der Antike feindlich gesinnten Zeit [...] mit Bewußtsein« wieder her – so erscheinen das Naive und das Sentimentalische dialektisch miteinander verbunden.⁸⁸

Neben dieser Dialektik ist auch eine transzentalästhetische Dimension von Schillers Begriffspaar naiv/sentimentalisch aufgezeigt worden: Wenn Schiller zufolge erst »das sentimentalische Gemüt [...] der Natur das naive Ansehen aufdrückt«, sind jene Begriffe auf »die Bedingungen der Möglichkeit einer ästhetischen Wahrnehmung« bezogen; demnach ist »naiv« »das Prädikat eines sentimentalisch gestimmten Beobachters für Dinge, die ihm als >einig mit sich selbst< erscheinen«.⁸⁹

83 Peter Szondi: »Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung«, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 66 (1972), S. 174–206, hier S. 184.

84 Ebd., S. 194.

85 F. Schiller: »Über naive und sentimentalische Dichtung«, S. 713 (Hervorhebung im zitierten Text).

86 Dieser Ausdruck findet sich im erwähnten Brief an Goethe vom 23.8.1794. F. Schiller: *Werke und Briefe*, Bd. 11, S. 702.

87 P. Szondi: »Das Naive ist das Sentimentalische«, S. 184.

88 Vgl. ebd., S. 184 u. S. 197.

89 Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 199. Vgl. auch Julia I. Mansour: *Wilhelm Dilthey: Philosoph und/oder Philolog? Interdependen zwischen Literaturstudien und wissenschaftsphilosophischer Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 63; ferner Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. Bd. 2. 2., durchges. Aufl. München: Beck 2004, S. 213:

Es könnte der Diskussion über Kitsch neue Impulse geben, einmal zu fragen, inwiefern solche Entwürfe ästhetischer Wahrnehmung auf ihn übertragbar sind. Freilich ließe sich sofort einwenden, dass in der Kitsch-Debatte zwar ähnlich klingende, aber nicht gleichbedeutende Begriffe verwendet werden: Während in ihr der Ausdruck ›naiv‹ oft bloß eine Entlastung von allem Komplizierten meint oder auch einen Mangel an Reflexion beziehungsweise an der Fähigkeit, betrügerische Darbietungen und falschen Schein zu durchschauen, spricht man von ›sentimental‹ im Sinne eines Schwelgens und Übertreibens einer Empfindung.⁹⁰ Trotz der erheblichen Unterschiede zwischen Schillers Begriffen einerseits und den auf Kitsch bezogenen andererseits können auf abstrakter Ebene Parallelen zwischen ihnen ausgemacht werden. Beim Kitsch, so lässt sich als Hypothese annehmen, verbindet sich das Naive mit dem Sentimentalen – ein Zusammenhang, der wiederum dialektisch oder transzendentalaesthetisch fassbar ist. Ein dialektisches Moment liegt darin, dass auch das Kitschig-Naive allererst ›kraft seines anderen‹ entsteht und ›mit Bewusstsein‹ in einer ihm widrigen Umgebung hergestellt werden muss. Auch hier könnte man – wenngleich in anderem Sinne als Schiller – von einer ›Kindlichkeit‹ sprechen, ›wo sie nicht mehr erwartet wird‹.

Ein Beispiel dafür ist das Kitschig-Naive in Kinderbüchern vor allem der 1950er- und 1960er-Jahre: ›heile‹ Welten, etwa idyllische Dörfer und Inseln. Durch sie wird ›eine genuine erwachsene Sehnsucht‹ bedient, die in ihnen ›das eigene verlorene Glück sucht‹.⁹¹ Heute wird zwar oft davon

›Gebunden bleibt die Wahrnehmung des Naiven an das moderne – sentimentalische – Bewußtsein.‹

90 Cornelia Zumbusch: »Sentimental/sentimentalisch«, in: Martin von Koppenfels, C.Z. (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2016, S. 570. – Indessen gibt Wolfgang Braungart zu bedenken: »Sentimentales und Sentimentalisches sind wohl doch nicht so leicht zu trennen, wie Schiller das gerne gehabt hätte« (W.B.: »Kitsch: Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen«, S. 23).

91 Ute Dettmar: »Expeditionen in die heile Welt. Ein Streifzug durch die Geschichte eines umstrittenen kinderliterarischen Topos«, in: *Tausend und ein Buch* 2006, H. 4, S. 4–7, hier S. 5f. In historischer Perspektive lässt sich das Fasziniertsein an der heilen Welt in der Kinderliteratur nicht nur mit Schillers Naivitätsbegriff vergleichen, sondern auch fragen, inwiefern es von diesem beein-

ausgegangen, »dass Kinder mit ähnlichen psychischen Belastungen zu kämpfen haben wie die Erwachsenen, sie zudem in einer medialisierten Wirklichkeit leben und zurechtkommen, die keinen abgeschlossenen Schonraum bietet«. Gerade unter diesen Voraussetzungen aber »ist zu unterstellen, dass hinter der bleibenden Vorliebe für idyllische Welten eben jene Sehnsucht nach Entlastung, nach Harmonie, nach Geborgenheit und Überschaubarkeit steht, die auch die erwachsenen Leser immer wieder nach den verlorenen Paradiesen suchen lässt«.⁹² Aus diesen Überlegungen kann geschlossen werden, dass die betreffenden kinderliterarischen Darstellungen von idyllischen, scheinbar ursprünglichen Orten selbst alles andere als ursprünglich sind, nämlich vermittelt durch Erfahrungen einer Wirklichkeit, die eine solche Sehnsucht aufkommen lassen. Das Sentimentale der Sehnsucht bringt mithin das Naive hervor. Auch in transzendentalaesthetischer Hinsicht bilden Naivität und Sentimentalität bei Kitsch eine Einheit: »Naiv ist dann – um ein weiteres oben auf Schiller bezogenes Zitat umzumünzen – ›das Prädikat eines sentimental gestimmten Beobachters für Dinge, die ihm als einer heilen Welt zugehörig erscheinen.‹

Dieses Prinzip liegt auch Hedwig Courths-Mahlers 1911 erstmals erschienenem Jugendbuch *König Ludwig und sein Schützling*⁹³ zugrunde: In dieser Geschichte nimmt Ludwig II. von Bayern eine reflektierende Perspektive auf die Natur ein. Im Wald sieht er erstmals seinen im Titel genannten »Schützling«, die Förstertochter Walpurga: Sie, noch ein Kind,

flusst ist. Dazu ebd., S. 6; ferner U.D.: »Von den Inseln des Glücks zur Entgrenzung des Feldes. Topoi und Tendenzen der Kinder- und Jugendliteratur im 20. und frühen 21. Jahrhundert«, in: Bettina Bannasch, Eva Matthes (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven*. 2., erw. Aufl. Münster, New York: Waxmann 2018, S. 65–84, insbes. S. 74.

92 U. Dettmar: »Expeditionen in die heile Welt«, S. 7.

93 Hedwig Brand (d.i. Hedwig Courths-Mahler): *König Ludwig und sein Schützling. Erinnerungsblätter zur 25jährigen Wiederkehr des Todestages König Ludwigs II. von Bayern*. Mit einem Kunstdruckbild und drei Textbildern. Dresden: Rich[ard] Herm[ann] Dietrich 1911. Zitiert wird im Folgenden nach dieser Erstausgabe. Die Neuausgaben reichen bis hin zu Heft 119 der Reihe *Hedwig Courths-Mahler, Königin der Liebesromane: König Ludwigs Schützling. Roman um ein armes Mädchen und einen edlen Monarchen*. Köln: Bastei Lübbe 2015.

unterhält sich gerade mit ihrem Spielgefährten, dem Knaben Joseph, vor dem Forsthaus; dabei bemerken die beiden Kleinen nicht, dass sie von dem König beobachtet werden.⁹⁴ Nicht nur als Kinder,⁹⁵ sondern auch durch ihre Verortung im Wald, bei der einfachen Försterfamilie, sind Walpurga und Joseph der Natur zugeordnet – später nennt Ludwig II. das Mädchen mehrfach »Waldvöglein«.⁹⁶ Ferner heißt es, Walpuras »quellfrisches Geplauder war« dem König »eine große Wohltat«⁹⁷ – in dem bildlichen Ausdruck »quellfrisch[]« bündeln sich die semantischen Elemente »jung«, »ursprünglich«, »natürlich« und »erquickend«. Insbesondere aber trägt zu dieser Natürlichkeit der Umstand bei, dass die Kinder zunächst ohne ihr Wissen beobachtet werden; sie können daher gegenüber dem König gar nicht bewusst oder aus Kalkül handeln. Als der Herrscher auf sie zugeht und zum ersten Mal bei der Försterfamilie zu Gast ist, gibt er sich noch nicht als König zu erkennen – durch dieses Inkognito kann er sicher sein, dass Walpurga und ihre Familie ihn unbefangen und ohne Berechnung aufnehmen. Er verhindert also, dass Standesunterschiede das Idyll zu sehr stören könnten: »So gingen sie weiter, der stolze, mächtige König und das schlichte Försterkind. Und sie plauderten miteinander, als gäbe es keinen Standesunterschied auf der Welt.«⁹⁸ Dass indessen ein großer Standesunterschied zwischen beiden besteht, weiß im Gegensatz zu Walpurga der König – und mit diesem wissen es der Erzähler sowie das Lesepublikum. Daraus ergibt sich eine Gemeinsamkeit zwischen der Figur des Königs und dem Publikum: Beide können das »schlichte Försterkind« in dem Bewusstsein betrachten, dass in dem Idyll die gesellschaftliche Ungleichheit nur momenthaft und im Modus des Als-ob (»als gäbe es keinen Standesunterschied«) außer Kraft gesetzt ist. Somit wird eine reflektierende Sicht auf das Naive beziehungsweise

94 H. Brand: *König Ludwig und sein Schützling*, S. 9–16.

95 Zu der durch den Rousseauismus verbreiteten Vorstellung, das Kind sei ein »homme naturel«, vgl. Robert Spaemann: *Rousseau – Mensch oder Bürger. Das Dilemma der Moderne*. Stuttgart: Klett-Cotta 2008, S. 138f.

96 H. Brand: *König Ludwig und sein Schützling*, S. 34 und öfter.

97 Ebd., S. 26.

98 Ebd., S. 33.

eine ihr entsprechende Rezeptionshaltung bereits im Text selbst vorgebildet.⁹⁹

Nachdem der König sich der Försterfamilie zu erkennen gegeben hat, bittet er sie darum, weiterhin ungezwungen mit ihm umzugehen. Dem Förster erläutert er den Wunsch wie folgt: »Gönnt mir das Ruheplätzchen an Eurem Herd, wo ich ein Weilchen die Welt da draußen vergessen will!«¹⁰⁰ Es liegt auf derselben Linie, wenn er bei einem späteren Besuch im Forsthaus zu Walpurga sagt: »Was weißt Du von den Sorgen und Kümmernissen eines Königs, kleines Waldvöglein. Sprechen wir nicht davon, die will ich ja hier vergessen. Ich habe Sehnsucht gehabt nach Deinem frohen Lachen, und da ich Dich daheim wußte, trieb es mich her«.¹⁰¹ Angesichts der Naivität sind also »die Welt da draußen«, die »Sorgen und Kümmernisse[]« nicht einfach vergessen; vielmehr *sollen* diese vergessen werden. Sie bleiben bei der sentimentalnen Betrachtung des Naiven mitgenannt und gehören zu ihr.

Auch wenn das Naive in Kitsch als etwas Anfängliches erscheint,¹⁰² erweist es sich als vermittelt und bedingt durch das Sentimentale. Das Beispiel *König Ludwig und sein Schützling* aufgreifend, könnte man fragen, ob Kitsch nicht durchaus an die naivitätsferne Wirklichkeit erinnern muss, um mit dem Naiven, von ihr nichts Wissenden, punkten zu können. Solche Voraussetzungen des Kitschs werden jedoch zu wenig berücksichtigt bei dem Vorwurf, er wollte mit Darstellungen von Naivität und ›heiler Welt‹ bloß von wirklichem Unheil ablenken.

Häufig betrachtet Kritik am Kitsch auch dessen Publikum als naiv. Auf Stereotype von Weiblichkeit zurückgreifend, schreiben einige etwa ›der

99 Diskutierte man dieses Beispiel unter dem Stichwort ›Interpassivität‹, so wäre die Hypothese möglich, der Text nähme seinem Publikum die Aufgabe des sentimentalnen Konsumierens schon ab. Vgl. Robert Pfaller: *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Philo Fine Arts 2008, insbes. S. 35f.

100 H. Brand: *König Ludwig und sein Schützling*, S. 52.

101 Ebd., S. 102f.

102 Vorstellungen von Anfänglichkeit sind im Allgemeinen häufig mit dem Wort ›naiv‹ verknüpft – geht dieses doch auf das lateinische ›nativus‹ zurück, das etwa ›durch Geburt entstanden‹, ›angeboren‹, ›natürlich‹ meint. Vgl. zu Herkunft und Geschichte des Begriffs Carlos Rincón: »Naiv/Naivität«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* in 7 Bdn., hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 4. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 347–377.

Frau¹ zu, sie neigte zu Naivität sowie unreflektierten Gefühlen und wäre entsprechend kitschafällig.¹⁰³ Fragwürdig ist dabei nicht nur das verwen-dete Klischee von Weiblichkeit, sondern auch das gezeichnete Bild des Kitschs. Man unterschätzt die Reflexivität, die zu Kitsch gehört und dessen Spiel mit Gefühlen allererst ermöglicht. Sei es auch, dass er das Naive als etwas ›Heiles‹, Unentzweites, die Schlechtigkeit der Welt nicht Kennendes darbietet: Er lädt das Publikum dazu ein, jenes sentimental und reflexiv aufzunehmen – gleichsam bewusst ins Paradies zu schauen.

»WILIBALD, EINZIGER, DAS KOMMT VON GOTT«: FRAGEN DER PRODUKTION

Nicht nur die Rezeption von Kitsch, sondern auch die Produktion wird häufig als naiv eingestuft. Zunächst kann unterschieden werden, ob es sich dabei jeweils um eine Selbst- oder um eine Fremdzuschreibung handelt: Ge-ben sich diejenigen, die Kitsch herstellen, ihrerseits als naiv aus? Oder werden sie nur von anderen, etwa in Kritiken, für naiv gehalten? Zum einen liegt eine bei Kitsch gängige Form der Setzung von Naivität darin, dass die ihn Produzierenden beziehungsweise mit ihm Auftretenden für sich selbst beanspruchen, unbedarf^t in dem Sinne zu sein, dass sie Gefühle ohne Be-rechnung und nicht bedingt durch irgendeine Wirkungsabsicht ausdrücken. Gerade diesen Anspruch stellen Kritiken oft in Frage und betonen, wie kal-kuliert statt naiv kitschiger Gefühlsausdruck sei. An diesem Streitpunkt entzündet sich ein Großteil der Kitsch-Diskussion. Zum anderen aber lassen sich auch einige Beispiele für die Fremdzuschreibung von Naivität finden: Dann wird Kitsch etwa dadurch geringgeschätzt, dass man ihn als das Werk eines ›noch nicht weit entwickelten, primitiven Geistes‹ oder eines ›unge-bildeten Menschen‹ abtut.

Zunächst soll auf den letzteren Diskussionsstrang eingegangen werden. Welche Abwertungen und Abgrenzungen die Fremdzuschreibung von Naivität mit sich bringen kann, wird deutlich, wenn man den nahegelegenen Ausdruck ›primitiv‹ mit in den Blick nimmt. Vor dem 20. Jahrhundert wer-

103 Vgl. dazu Helga Kämpf-Jansen: »Kitsch – oder ist die Antithese der Kunst weiblich?«, in: Ilsebill Barta u.a. (Hrsg.): *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Reimer 1987, S. 322–341.

den unter anderem noch Kinderzeichnungen und europäische Volkskunst als ›primitiv‹ bezeichnet, zum Beispiel bayrische Hinterglasmalerei, dann aber vor allem Objekte aus Afrika und Ozeanien:¹⁰⁴ In vielen kolonialistischen Zusammenhängen wird das ›Primitive‹ herablassend als etwas vermeintlich Rückständiges, noch in den Anfängen Befindliches, geradezu Kindliches, Quasi-›Natürliches‹ und Einfaches eingestuft – und aus dem Bereich der anerkannten, angeblich überlegenen Kultur ausgeschlossen.¹⁰⁵ Solche Konstruktionen des ›Primitiven‹, die es als ›ethnisch Anderes‹ markieren, sind zweifellos nicht deckungsgleich mit den Setzungen, dass ›primitive‹ Gemüter Kitsch erzeugten. Auch bei der letzteren Form des ›Primitiven‹ spielen allerdings Vorstellungen von Kindlichkeit hinein: Als naiv geltende Kitsch-Produzierende haben scheinbar den Kunstverständ der sie jeweils Kritisierenden nicht erreicht und stehen in dem Ruf, diesen unterlegen zu sein.

Entsprechend arbeitet Kitsch-Kritik mit Annahmen über Bewusstseinszustände. Wilhelm Emrich erklärt, dass literarische Wertung abhängt »von dem jeweiligen Bewußtseinsgrad des Schaffenden und des Aufnehmenden«, vor allem davon, »ob der Bewußtseinsstand des Kritikers dem im Werk gestalteten Bewußtseinsgrad gewachsen oder gar überlegen ist oder nicht«; ästhetische Qualitäten und Wertungskriterien sind aus dieser Sicht nicht loszulösen von »Bewußtseinsstufen«, zum einen was die Produktions- und zum anderen was die Rezeptionsseite betrifft.¹⁰⁶ Freilich liegen ver-

104 Vgl. Kerstin Schankweiler: *Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifik und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*. Bielefeld: transcript 2012, S. 52.

105 Zur Konstruktion der ›Primitiven‹ als ›Kindern der Menschheit‹ in diesem Zusammenhang vgl. Alexandra Karentzos: »Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierungen, Kanonisierungen, Repräsentationen«, in: Julia Reuter, A.K. (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: VS 2012, S. 249–266, hier S. 250; Kea Wienand: *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960–1990. Eine postkoloniale Relektüre*. Bielefeld: transcript 2015, insbes. S. 40–44.

106 W. Emrich: *Zum Problem der literarischen Wertung*, S. 6f.; vgl. dazu auch Manfred Durzak: »Der Kitsch – seine verschiedenen Aspekte«, in: *Der Deutschunterricht* 19 (1967), H. 1, S. 93–120, insbes. S. 109–111.

schiedene Einwände gegen eine solche Betrachtungsweise nahe. Zum einen stellt sich die Frage, ob derlei Zuordnungen von »Bewußtseinsstufen« nicht letztlich auf bloßen Mutmaßungen beruhen: Lässt sich tatsächlich immer trennscharf unterscheiden, ob in einem kitschig erscheinenden Werk eine etwaige Naivität des Produzenten zum Ausdruck kommt oder ob es auf Verstellung, Rollenspiel beziehungsweise Ironie beruht?¹⁰⁷ Zum anderen kann bezweifelt werden, dass es überzeugend ist, »Bewußtseinsgrade« hierarchisch anzutragen, sodass der eine als dem anderen »überlegen« zu gelten hätte. Möglicherweise fügen sich »Bewußtseinsgrade« nicht in eine Art Stufenleiter von unten nach oben ein, sondern umfassen, unter Wertgesichtspunkten betrachtet, etwas Unvergleichbares beziehungsweise in mehr als nur einer Dimension Schätzbares.

Bei der Bewertung von vermeintlich naiv hergestelltem Kitsch wird neben der Zuordnung zu einer niedrig angesetzten »Bewußtseinsstufe« oft in Rechnung gestellt, dass man ihn mit einer Art von Ehrlichkeit in Verbindung bringen kann. Eine solche Perspektive eröffnet Erwin Ackerknecht: Er stellt fest, es gebe zwar »gewiß vielen unerlebten Kitsch, der aus kalter Spekulation zusammengeschustert« sei, doch gebe es »eben auch den erlebten Kitsch (sozusagen den redlichen Kitsch)«, nämlich dann, wenn sich »künstlerische Halbnaturen als ›Schöpfer‹ (und als Beurteiler)« einbrächten. Aus der Sicht solcher »Kitschdichter[]« sei »das, was der künstlerisch Hochgebildete an ihren Werken als unwahr« empfinde, »keineswegs verlogen«, vielmehr »ehrlicher Ausdruck ihrer innersten Überzeugung«.¹⁰⁸

Sucht man nach Beispielen für allem Anschein nach naiv gemachten, im Sinne von Ackerknecht ›redlichen‹ Kitsch, kommt etwa ein Teil der Ge-

107 Solche Unterscheidungsprobleme stellen sich auch bezogen auf die Rezeption.

Harry Pross vertritt die Ansicht, der »Kitsch-Mensch« sei nicht »dingfest zu machen«; es lasse sich nicht mit Sicherheit ausmachen, ob jemand »in Selbsttäuschung« oder »in gutem Glauben«, »mit ›echten Gefühlen‹ oder unechten« die Grenzlinie »zwischen Wahrnehmung und Vorstellung, zwischen Wunsch und Erfüllung, zwischen Bild und Sache« missachte. Daher führe die »Kitsch-Diskussion, soweit sie die Konsumenten von Kitsch betrifft, mit ›echt‹ und ›unecht‹, ›billiger‹ Rührung und ›tiefen‹ Gefühlen« nicht weiter. H.P.: »Kitsch oder nicht Kitsch?«, in: H.P. (Hrsg.): *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München: List 1985, S. 19–30, hier S. 26f.

108 E. Ackerknecht: *Der Kitsch als kultureller Übergangswert*, S. 15.

dichte in Frage, die dem Allgemeinen Deutschen Reimverein eingesandt worden sind, der ungefähr von 1884 bis 1902 in Berlin bestand.¹⁰⁹ Der Verein zielte auf »Parodie der Goldschnitt- und Butzenscheibenlyrik«¹¹⁰ ab. Der in seinem Auftrag herausgegebene *Aeolsharfenkalender für 1886* enthielt allerdings unter anderem Dichtungen, die Friederike Kempner zugeschrieben wurden,¹¹¹ und was Kempners Lyrik betraf, klafften »weite[] Verbreitung und hohe[] Beliebtheit auf der einen Seite und negative[] Kritik und Spott auf der anderen Seite« auseinander.¹¹² Es heißt, Kempner wurde mit einer durch den Verein zugeschickten ›Goldenen Karte‹ ironisch ›ausgezeichnet‹, »die sie in völliger Verkennung der Lage gerührt und dankbar angenommen haben soll«.¹¹³ Daher wird man »den Verdacht nicht los, daß der Redaktion bald auch ernstgemeinte Dichtungen voll unfreiwilligen Humors eingesandt wurden«.¹¹⁴ Diese Werke lassen sich möglicherweise den von Ackerknecht so genannten »künstlerische[n] Halbnaturen« und dem »redlichen Kitsch« zuordnen.

Ein weiteres Beispiel aus dem 19. Jahrhundert sind die Liedverse, die in Theodor Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* der jugendliche Student Willibald Schmidt schreibt und seiner Freundin Jenny Bürstenbinder präsentiert; zu diesem Lied gehört die Strophe:

Geben nehmen, nehmen geben,
Und dein Haar umspielt der Wind,

109 Vgl. Rolf Parr: »Allgemeiner Deutscher Reimverein [Berlin]«, in: Wulf Wülfing, Karin Bruns u. R.P. (Hrsg.): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 5–8.

110 Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. 2. Aufl. Mit einem Nachtrag Parodie, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister u. einem Vorwort neu hrsg. von Walter Pape. Berlin, New York: de Gruyter 1992, S. 300.

111 Vgl. R. Parr: »Allgemeiner Deutscher Reimverein [Berlin]«, S. 5.

112 Julia Genz: »Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig? Die Entstehung von Wertungsdiskursen und die Rolle der Medien anhand der Lyrik Friederike Kempners«, in: *medien & zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 27 (2012), H. 4, S. 29–39, hier S. 29.

113 R. Parr: »Allgemeiner Deutscher Reimverein [Berlin]«, S. 6.

114 A. Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 301.

Ach, nur das, nur das ist Leben,
Wo sich Herz zum Herzen find't.¹¹⁵

Nun ist in der Fontane-Forschung ausführlich herausgearbeitet worden, dass das Lied epigonale Züge hat und geläufige Wendungen aus der Lyrik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts aufgreift, unter anderem aus Schillers »Lied von der Glocke«.¹¹⁶ Zu dieser Formelhaftigkeit scheint es zunächst zu passen, dass Wilibald in späteren Jahren, inzwischen Gymnasialprofessor geworden, das Lied als »eine himmlische Trivialität«¹¹⁷ bezeichnet; es sei »ganz wie geschaffen für Jenny Treibel«¹¹⁸, die es seit ihrer Jugend äußerst hoch zu schätzen vorgibt – »Wilibald, einziger, das kommt von Gott«¹¹⁹ –, doch den menschlichen Verfasser der Verse nicht heiratet, sondern ihm einen Fabrikanten als an irdischen Gütern deutlich reicheren Ehemann vorzieht. Allerdings nimmt sie »mit sentimentalem Getue und

115 Theodor Fontane: »Frau Jenny Treibel oder ›Wo sich Herz zum Herzen find't‹. Roman«, in: Th.F.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmut Nürnberger. Abt. 1. *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes*. Bd. 4. 2. Aufl. München: Hanser 1974, S. 297–478, hier S. 338 (Hervorhebung im zitierten Text).

116 Vgl. Hugo Aust: »Anstößige Versöhnung? Zum Begriff der Versöhnung in Fontanes *Frau Jenny Treibel*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Sonderheft: *Theodor Fontane*, S. 101–126; Frederick Betz: »›Wo sich Herz zum Herzen find't‹: The Question of Authorship and Source of the Song and Sub-Title in Fontane's *Frau Jenny Treibel*«, in: *The German Quarterly* 49 (1976), H. 3, S. 312–317; Stefan Neuhaus: »Warum sich Herz zum Herzen find't. Die Bedeutung eines Schiller-Zitats für die Interpretation von Fontanes *Frau Jenny Treibel*«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 31 (1998), H. 2, S. 189–195; Anke-Marie Lohmeier: »...es ist ein wirkliches Lied.« Theodor Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* als Selbstreflexion von Kunst und Kunstrezeption in der Gesellschaft der Gründerjahre«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), H. 2, S. 238–250, hier S. 242.

117 Th. Fontane: »Frau Jenny Treibel«, S. 369.

118 Ebd.

119 Ebd.

poetischen Anflügen¹²⁰ weiterhin Bezug auf jenes angeblich Göttliche – vor allem indem sie Wilibalds Lied immer wieder aufführt. Entsprechend erklärt Fontane in einem Brief vom 9. Mai 1888 an seinen Sohn Theodor zu dem Roman:

»[...] Wo sich Herz zum Herzen findet«. Dies ist die Schlußzeile eines sentimentalnen Lieblingsliedes, das die 50jährige Kommerzienräatin im engeren Zirkel beständig singt und sich dadurch Anspruch auf das »Höhere« erwirbt, während ihr in Wahrheit nur das Kommerzienrättliche, will sagen viel Geld, das »Höhere« bedeutet. Zweck der Geschichte: das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeoisstandpunkts zu zeigen [...].¹²¹

Angesichts dieses Kommentars zur Titelfigur des Romans mag es naheliegen, das Abgedroschene ihrer Bekenntnisse zu ›hohen Kunstwerken‹ unmittelbar mit der Machart des von ihr so prätentiös verehrten Liedes in Verbindung zu bringen. Stefan Neuhaus zufolge

läßt sich das Lied nicht als selbständiges poetisches Werk begreifen. Dazu ist es viel zu kitschig. Der Kitsch ist Absicht und dient vor allem zur Charakterisierung der Hauptfigur Jenny Treibel, die das Lied noch immer für Literatur hält. Die Opposition von realer Trivialität und dem aus literaturkritischer Sicht nicht zu rechtfertigenden Ansehen, das es bei Jenny genießt, entlarvt das geborene Fräulein ›Bürstenbinder‹ [...] einmal mehr als Literaturbanause.¹²²

120 Gerhard Plumpe: »Roman«, in: Edward McInnes u. G.P. (Hrsg.): *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6. München: dtv 1996, S. 529–689, hier S. 675.

121 Theodor Fontane: An Theodor Fontane (Sohn), Berlin, 9. Mai 1888, in: Th.F.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Abt. 4. *Briefe*. Bd. 3: 1879–1889. Hrsg. von Otto Drude, Manfred Hellge u. Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree. München: Hanser 1980, S. 600–604, hier S. 600f. Vgl. dazu auch L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, insbes. S. 210.

122 S. Neuhaus: »Warum sich Herz zum Herzen find't«, S. 190f.

Diese Einordnung des Liedes ist allerdings zu relativieren; es kann letztlich nicht darauf reduziert werden, nur aus leeren Phrasen zu bestehen. Dem nämlich steht der Schluss des Romans entgegen, an dem erzählt wird, wie Schmidt nach einem Vortrag des Liedes weint und sagt:

»[...] Treibel, unsere Jenny hat doch recht. Es ist was damit, es ist was drin; ich weiß nicht genau was, aber das ist es eben – es ist ein wirkliches Lied. Alle echte Lyrik hat was Geheimnisvolles. Ich hätte doch am Ende dabei bleiben sollen...«¹²³

Neuhaus stellt die Kohärenz seiner Lektüre von *Frau Jenny Treibel* dadurch her, dass er erklärt, mit »Schmidts Eingeständnis« solle die Titelfigur nicht »rehabilitiert« werden; vielmehr handle es sich dabei nur um eine »ironische Aufwertung – schließlich fällt Schmidt sein positives Urteil in angehieiterem Zustand und in bester Laune«.¹²⁴ Zweifellos ist es möglich, in diesen Umständen eine Abschwächung der Ernsthaftigkeit von Schmidts Bekenntnis zu seinem Lied zu sehen.¹²⁵ Nichtsdestoweniger kann Schmidts Rührung bei seiner Versicherung, es sei »was« in dem Lied »drin«, als ein Anhaltspunkt für Ernst und Glaubwürdigkeit genommen werden. Um was aber handelt es sich, das in dem Lied »drin« ist – inwiefern ist denkbar, dass Schmidt unironisch von »ein[em] wirkliche[n] Lied« spricht? Anke-Marie Lohmeier führt aus, dass »es nicht die äußere Erscheinung des Liedes, nicht seine epigonale Sprache ist, die diese Aufwertung legitimiert, sondern sein Inhalt«, und zwar »das authentische Gefühl [...], dem dieses Lied seine Entstehung verdankt, die Liebe des jungen Wilibald zu Jenny Bürstenbinder«.¹²⁶ So betrachtet, liegt in Schmidts zitiertem Eingeständnis ohnehin keine Bejahung eines dünkelhaften Bürgertums, das mit seinen Phrasen das »Höhere« der Kunst für sich beansprucht. Die Anleihen des Liedes bei Schiller und anderen angesehenen Autoren sind schließlich nicht

123 Th. Fontane: »Frau Jenny Treibel«, S. 477.

124 S. Neuhaus: »Warum sich Herz zum Herzen find't«, S. 191f. (Hervorhebung im zitierten Text).

125 Vgl. auch Torsten W. Leine: »»Unsere Jenny hat doch Recht« – Zur Poetologie des Spätrealismus in Fontanes *Frau Jenny Treibel*«, in: Moritz Baßler (Hrsg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2013, S. 48–69, insbes. S. 66.

126 A.-M. Lohmeier: »»...es ist ein wirkliches Lied««, S. 245.

das Entscheidende, durch das es sich für Schmidt auszeichnet. Stattdessen fällt ins Gewicht, dass dem Lied etwas Naives eignet¹²⁷ – kommt in den Versen doch ein Verliebtsein zum Ausdruck, das anfangs von gesellschaftlichen Rängen, Titeln und finanziellen Unterschieden noch nicht beeinträchtigt ist. Zu Recht weist Lohmeier darauf hin, dass Schmidt, nachdem er sich zu dem Lied bekannt hat, sich auf »Natur« beruft im Sinne einer »alles beherrschenden Norm, vor der nun sämtliche Wertorientierungen zu nichte werden, die zuvor an den Romanfiguren – seien es bildungsbürgerliche, seien es besitzbürgerliche – vorgeführt wurden«.¹²⁸ Schmidt sagt: »Für mich persönlich steht es fest, Natur ist Sittlichkeit und überhaupt die Hauptsache. Geld ist Unsinn, Wissenschaft ist Unsinn, alles ist Unsinn. Professor auch. Wer es bestreitet, ist ein pecus. Nicht wahr, Kuh...«¹²⁹ Die Aufwertung des epigonalen Liedes zu »echte[r] Lyrik« stützt sich somit darauf, dass »in ihm ›Natur‹ sich ausspricht« und »in ihm sich die ›Sprache des Herzens‹ zu Wort meldet«.¹³⁰ Folgt man Schmidt darin, dass für ihn kein Rückgriff auf Bildungsgut, sondern »Natur« das Kostbare der Verse ausmacht, so lassen sie sich, wenn schon als Kitsch, so doch zumindest als ›redlicher‹ im Sinne Ackerknechts betrachten. Ausschlaggebend ist, dass sie auf wirkliche Gefühle zurückgehen.

Solche Beispiele für sogenannten ›redlichen‹ Kitsch stellen indes Sonderfälle dar; weitaus häufiger wird gegen Kitsch vorgebracht, er reklamiere zwar Naivität für sich, habe dazu jedoch kein Recht; die gewollte Einfalt sei bloß eine scheinbare. Ansprüche auf Naivität können rasch streitig werden, etwa wenn an die aus dem 18. Jahrhundert überkommene¹³¹ Gleichset-

127 Vgl. Christian Rakow: *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2003, S. 374.

128 A.-M. Lohmeier: »...es ist ein wirkliches Lied«, S. 243.

129 Th. Fontane: »Frau Jenny Treibel«, S. 477f.

130 A.-M. Lohmeier: »...es ist ein wirkliches Lied«, S. 245.

131 Vgl. nur Christoph Martin Wielands »Abhandlung vom Naiven« [1753], in: Ch.M.W.: *Gesammelte Schriften*. 1. Abt., Bd. 4: *Prosaische Jugendwerke*. Hrsg. von Fritz Homeyer u. Hugo Bieber. Berlin: Weidmann 1916, S. 15–21; dazu auch P.-A. Alt: *Schiller*, Bd. 2, S. 211; Juliane Schröter: *Offenheit. Die Geschichte eines Kommunikationsideals seit dem 18. Jahrhundert*. Berlin, New York: de Gruyter 2011, insbes. S. 1–8.

zung des Naiven mit dem Ungekünstelten, Offenherzigen, keiner Prätention oder Verstellung Bedürfenden angeknüpft wird – liegt dann doch möglicherweise der Verdacht nahe, das Ungekünstelte wäre künstlich hergestellt und das Unprätentiöse prätendiert. Oder man denke an Heinrich von Kleists narrativen Essay¹³² »Über das Marionettentheater«, insbesondere an die in diesem Text erzählte Geschichte von dem »jungen Mann«, der bei einer unwillkürlichen und momenhaften Bewegung eine Ähnlichkeit seines Spiegelbildes mit einer antiken Statue, einem ›Dornauszieher‹, bemerkt, sich später aber vergeblich bemüht, diese Ähnlichkeit noch einmal zu erreichen.¹³³ Bei den Anstrengungen, die entsprechende Körperhaltung »geplant, vorausgerechnet, bewusst« einzuüben,¹³⁴ verliert er »seine Unschuld« und findet »das Paradies derselben [...] nachher niemals wieder«.¹³⁵ Damit tritt an die Stelle der um 1800 ästhetisch geschätzten Einfalt ein Spiel mit der Zwiefalt und dem Zweifel. Dieses kommt in Gang nicht nur durch das Spiegelbild des »jungen Mann[es]«, als eine Reflexion im wörtlichen Sinne, sondern auch durch einen älteren Beobachter, der leugnet, dass er jene Ähnlichkeit ebenfalls bemerkt hat.¹³⁶ Letzterer ruft dem Ersteren zu, als

-
- 132 Zur Eigenart der Form vgl. Hansjörg Bay: »Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists *Über das Marionettentheater* und *Penthesilea*«, in: Sandra Heinen u. Harald Nehr (Hrsg.): *Krisen des Verstehens um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 169–190, hier S. 172.
- 133 Heinrich von Kleist: »Über das Marionettentheater«, in: H.v.K.: *Sämtliche Werke und Briefe* in 4 Bdn., hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a. Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 555–563, hier S. 560f.
- 134 Georgios Sagriotis: »»Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. Ästhetik und Geschichte in Kleists *Über das Marionettentheater*«, in: Olga Laskaridou, Joachim Theisen (Hrsg.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag*. Athener Kleist-Tagung 2011. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2013, S. 143–153, hier S. 148.
- 135 H. von Kleist: »Über das Marionettentheater«, S. 560.
- 136 Vgl. Paul de Man: »Aesthetic Formalization: Kleists *Über das Marionettentheater*«, in: P.d.M.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press 1984, S. 263–290, insbes. S. 277–281; Constantin Behler: »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 2 (1992), S.

dieser von der Reminiszenz an die Statue spricht, »er sähe wohl Geister!«¹³⁷ Das Wort »Geist« markiert hier eine Störung naiver Selbstgenügsamkeit; korrespondierend damit heißt es an anderer Stelle des Textes, dass aus den mit Grazie in Verbindung gebrachten Puppen des Marionettentheaters der »letzte Bruch von Geist [...] entfernt werden« und »ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt [...] werden könne«.¹³⁸ Laut Urs Strässle hat die Aussage, der Jüngling »sähe wohl Geister!«, einen »Hintersinn«, und zwar setzt »[d]er folgenreiche Kommentar« nicht nur »das Spiegelbild dem Verdacht aus, ein bloßes Trugbild zu sein«; überdies »gilt dieser Verdacht [...] zugleich jedem ästhetisierten Körperbild, weil dessen Artifizialität gerade zerstört, was es versinnbildlichen sollte: die natürliche Grazie«.¹³⁹ Mithin wird die »Selbstbegegnung« des Epheben »mit der Anmut« im Text »beschrieben als Internalisierung eines ästhetischen Kanons, welchem gemeinhin der Schein des Natürlichen nachgesagt wird, der aber in Wahrheit ein codiertes, ver-zeichnetes Körperbild [...] (re-)produziert«.¹⁴⁰ Gerade der ›Dornauszieher‹ als Statue ist in irritierender Weise doppelwertig: Einerseits steht er angesichts seiner Kindlichkeit und als antikes Objekt für Einfalt;¹⁴¹ andererseits ist der Dargestellte bereits selbst beschäftigt mit der Entfernung eines »Splitter[s]«, wie es bei Kleist heißt¹⁴² –

131–164, insbes. S. 160–164; Christoph Hubig: »Einführung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹ in moderner und postmoderner Sicht«, in: Michael Nerurkar (Hrsg.): *Kleists »Über das Marionettentheater«. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*. Bielefeld: transcript 2013, S. 9–30, hier S. 17.

137 H. von Kleist: »Über das Marionettentheater«, S. 561.

138 Ebd., S. 557.

139 Urs Strässle: *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 191.

140 Ebd.

141 Zu Johann Joachim Winckelmanns wirkungsmächtiger Assoziation des ›Dornausziehers‹ mit »Einfalt« vgl. mit Blick auf Kleists »Über das Marionettentheater« C. Behler: »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt?«, S. 156f.; Anja Lemke: »Gemüts-Bewegungen. Affektzeichen in Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2008/09, S. 183–201, hier S. 191.

142 H. von Kleist: »Über das Marionettentheater«, S. 561.

ein Wort, das nach Gerhard Kurz an »Zersplitterung« und »Zerbrechen« einer zuvor »intakte[n] Natur« denken lässt.¹⁴³ Schon die Vorlage für das Verkörpern von Unzerrissenheit ist also durch einen Riss gekennzeichnet.

Kleists »Über das Marionettentheater« gehört einer Strömung an, in der Versuche des Sich-naiv-Gebens skeptisch beäugt werden. Für die Kitsch-Kritik ist aus dieser Strömung vor allem die Überlegung einschlägig, dass der Anspruch auf Naivität just dem Kalkül folgen kann, jegliches Kalkül zu verleugnen. Naiv wirkender Gefühlsausdruck umgeht den Verdacht, er wäre zu irgendwelchen Zwecken geplant, mit Hintergedanken verbunden und damit ›unecht‹. Solche Konzepte gehen zu einem großen Teil auf die Empfindsamkeit zurück.¹⁴⁴ Wie Nikolaus Wegmann feststellt, ist der gemeinsame Nenner aller damaligen Versuche, ein geeignetes Medium der Verständigung zu finden, die natürliche oder »naive« Sprache. Diese soll Einfalt, Offenherzigkeit und Wahrhaftigkeit garantieren: Zwischen dem Gesagten und dem Gedachten beziehungsweise Empfundenen tut sich angeblich keine Kluft auf; vielmehr erscheint die »empfindsame Sprache [...] als pure Aufrichtigkeit, in der die Utopie einer unmittelbaren Übereinstimmung von Gefühl und sprachlichem Ausdruck, von Bezeichnetem und Zeichen Realität geworden ist«.¹⁴⁵ Damit weist man eine »rhetorische« Sprache zurück – indessen mit der Schwierigkeit, dass es jene »Unmittelbarkeit so nicht gibt«; eher endet der »angestrenzte Sprung aus der Rhetorik [...] nur in

143 Vgl. Gerhard Kurz: »Gott befohlen«. Kleists Dialog »Über das Marionettentheater« und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, S. 264–277, hier S. 270; ferner Martin Roussel: »Zerstreuungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2007, S. 61–93, hier S. 86; Malda Denana: *Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*. Bielefeld: transcript 2014, S. 34.

144 Zum Verhältnis von Empfindsamkeit und Kitsch vgl. auch Jochen Schulte-Sasse: »Einleitung«, in: J.Sch.-S. (Hrsg.): *Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation*. Tübingen: Niemeyer 1979, S. 1–26, insbes. S. 25f.

145 Nikolaus Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1988, S. 81f.

einer neuen Rhetorik des Authentischen«.¹⁴⁶ Auch wenn in der Empfindsamkeit »Herzensschrift«¹⁴⁷ und »Seelentransparenz« bemüht werden, auch wenn man versucht, »einen ganzen Indizienkatalog für Aufrichtigkeit auf allen Gebieten zu entwickeln«, bleibt das »Problem der Täuschung, das heißt der rhetorischen Anwendung der vorgeblichen Naturzeichen« bestehen, so Albrecht Koschorke; unter anderem weiß die Empfindsamkeit von »unechte[n] Tränen, falsche[m] Erröten, geheuchelte[r] Unschuld«.¹⁴⁸

Abstrahiert man einmal vom Kontext der Empfindsamkeit, lassen sich teilweise vergleichbare, zumindest entfernt ähnliche Inanspruchnahmen von Offenherzigkeit, Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks noch in den letzten Jahrzehnten finden, zum Beispiel im Schlager. Michael Holm singt 1974: »Wie ein offnes Buch ist ihr Herz für dich, und du erkennst: Tränen lügen nicht.«¹⁴⁹ Erneut wird eine Sprache ohne Falschheit und ohne Kluft zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem beschwo-

146 Ebd., S. 82. Es liegt auf dieser Linie, wenn etwa Volker C. Dörr mit Blick auf die Empfindsamkeit von einer »anti-rhetorische[n] Rhetorik« spricht (V.C.D.: »... bey einer guten Handlung böse Grundsätze zu argwohnen!« Empfindsame Diskurse bei Gellert, Sophie von La Roche und in Goethes *Werther*. *Goethezeitportal*. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoch/doerr_diskurse.pdf, 17.5.2004, zuletzt abgefragt am 24.8.2017, S. 1). »Im Verlauf der Entwicklung des Versuchs, eine ›Naivität‹ der Sprache wiederzugewinnen, das Gesagte und das wirklich Empfundene zur Übereinstimmung zu bringen«, gelinge es nicht, »äußere Kriterien dafür anzugeben, wann eine solche Übereinstimmung besteht und wann nicht« (ebd., S. 18). Niels Werber stellt in einer Analyse von Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* fest: Die »Epochen der Empfindsamkeit« zweifle hier »an den eigenen Prämissen, nämlich an der Sichtbarkeit und Lesbarkeit von Gemütsbewegungen« (N.W.: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München: Fink 2003, S. 359).

147 Vgl. dazu auch Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2007, S. 280.

148 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. 2., durchges. Aufl. München: Fink 2003, S. 269.

149 »Tränen lügen nicht«, in: Monika Sperr (Hrsg.): *Schlager. Das Große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800–heute*. München: Rogner & Bernhard 1978, S. 332.

ren, sodass die Illusion einer gänzlich unverstellten, unverborgenen und untrüglichen Liebe entsteht. Nicht von ungefähr ist es eine Frau, deren Gefühle blank zutage liegen sollen. Solche Entwürfe von Weiblichkeit stammen wiederum aus dem 18. Jahrhundert: »Von Natur [...] sind dem weiblichen Geschlechtscharakter« nach einer damals verbreiteten Auffassung »Offenherzigkeit und Einfalt, Aufrichtigkeit und Naivität eigen«, wie Georg Stanitzek ausführt.¹⁵⁰

Wenn es darum geht, Illusionen wie diese zu entlarven, ist Kitsch-Kritik schnell zur Stelle. Dann wird etwa geltend gemacht, dass gleichsam ›hinter der Rede von der Offenherzigkeit eine weniger offen gezeigte Absicht bestehen kann – Tränen lügen möglicherweise doch. Holms Schlager wird unter anderem als ›Schnulze‹ bezeichnet; in diesem abwertenden Ausdruck klingen die Wörter ›schluchzen‹, ›snulten‹ (plattdeutsch für ›gefühlvoll tun‹), ›Schmachtfetzen‹ und ›schmalzig‹ an.¹⁵¹ Die Bezeichnungen ›Schnulze‹ und ›Kitsch‹ finden sich oft in ähnlichen Zusammenhängen, teilweise in Verbindung miteinander; üblicherweise geht es dabei um professionell und industriell Gefertigtes.¹⁵² Damit unterliegen sogenannte Schnulzen ebenfalls dem Verdacht, dass ihre Gefühlsdarstellungen nicht auf Unbedarftheit

150 Georg Stanitzek: *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 235; vgl. dazu auch Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, insbes. S. 150–256.

151 Vgl. Martin Neubauer: *Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten*. Teil II: *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Vom Expressionismus bis in die 90er Jahre*. Zug: Hirt 1995, S. 153; ausführlicher zur Herkunft des Wortes ›Schnulze‹ Joachim Stave: »Schnulze«, in: J.S.: *Wie die Leute reden. Betrachtungen über 15 Jahre Deutsch in der Bundesrepublik*. Lüneburg: Heliand 1964, S. 98–100.

152 Oft wird der Gegensatz von Kitsch und Kunst so gefasst, dass der Ausdruck ›Kitsch‹ für etwas industriell billig Gemachtes steht. Vgl. Christina Hoffmann, Johanna Öttl: »Editorial«, in: *antikanon 1: Renaissances des Kitsch*, hrsg. von Ch.H. u. J.Ö. Wien, Berlin: Turia + Kant 2016, S. 7–21, hier S. 10f. Entsprechend begrüßt Joachim Stave die Entstehung des Wortes ›Schnulze‹ als eines passenden Ausdrucks »angesichts einer ganzen Industrie, die sich mit der Erzeugung von Kitsch befaßt«. J.S.: *Wie die Leute reden*, S. 98.

und Naivität beruhen, sondern auf industriellem wirtschaftlicher Berechnung. Obwohl dieser Verdacht sich längst ausgebreitet hat, sind Kategorien wie ›Naivität‹ und ›Aufrichtigkeit‹ noch für den Schlager-Bereich von Bedeutung. Über die Schlagersängerin Michelle (Tanja Gisela Hewer) beispielsweise ist 2001 im *Tagesspiegel* zu lesen, sie »wirkt echt, trotz aller Irrealität des Schlagerkitsches. Die bei Interviews durchschimmernde Naivität lässt sie aufrichtig erscheinen.«¹⁵³ Freilich zeigt sich an dieser Stelle auch, wie gängig in Bezug auf Schlager der Kitschverdacht ist: Erst nachdem dieser ein- beziehungsweise ausgeräumt ist, wird Michelle Naivität zugeschrieben. Die Metapher des Durchschimmerns ruft die Vorstellung auf, das Naive läge noch ›unter der Oberfläche‹, die vom Schlagergeschäft bestimmt ist. Ausgeschlossen wird damit die Möglichkeit, dass es bloß ›äußerlich‹ und nur absichtsvoll inszeniert sein könnte.

Gerade das letzte Beispiel lässt erkennen, wie schwierig es für Auftretende ist, einen etwaigen Anspruch auf Naivität aufrechtzuerhalten, wenn ihnen unterstellt werden kann, dass sie einem industriellen Produktionsapparat angehören und entsprechend professionell arbeiten. Häufig gerät Kitsch unter den Verdacht, nur vordergründig naiv gemacht zu sein, hinterrücks aber und mit List ein Publikum zu betrügen, das selbst als naiv und arglos gilt. Ernst Oldemeyer bezweifelt, »daß es heute noch eine völlig naive Herstellung von Kitschgegenständen gibt«; es sei jedenfalls »wenig wahrscheinlich«, dass bei der gegenwärtigen industriellen und massenhaf-ten Erzeugung von »Kitschobjekten« sich »Produzentenstolz« auf diese entwickle, »der für ein naives Produzieren charakteristisch« sei.¹⁵⁴ Solche Positionen gehören zu einer umfangreichen Debatte nicht nur um die Frage der Naivität, sondern auch der Anständigkeit der Kitsch-Produktion. Nach

153 Nicholas Körber: »Michelle: Aufrichtige Hingabe«, in: *Der Tagesspiegel*, 11.3.2001. <https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/michelle-aufrichtige-hingabe/210128.html>, zuletzt abgerufen am 21.9.2018. – Michelle ihrerseits erklärt: »So wie ich singe, so wie ich mich bewege – so bin ich. Wie die Stimme ist, so ist auch die Seele« (»Michelle. Schlagersängerin im ›Hitparaden‹-Format«, *Spiegel online*, 2.3.2001. <http://www.spiegel.de/panorama/michelle-schlagersaengerin-im-hitparaden-format-a-120693.html>, zuletzt abgerufen am 21.9.2018).

154 Ernst Oldemeyer: *Alltagsästhetisierung. Vom Wandel ästhetischen Erfahrens*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 110.

Ferdinand Avenarius ist aus dem Gegenüber von unredlich Bilder Produzierenden, Verkaufenden einerseits und durch sie abgefertigter Kundschaft andererseits das Wort ›Kitsch‹ entstanden. Er behauptet, dass es im München der frühen 1880er-Jahre aufkam;¹⁵⁵ im Anschluss an Gustav E. Pazaurek spricht er von

Kunsthändler[n], die mit Engländern und Amerikanern die Ateliers und Bilderläden störten. Wer nicht viel dranwenden wollte, verlangte eine Skizze, eine »sketch«. Den Malern bildeten sich dadurch zwei Bildergruppen, »Bilder«, in denen ehrliche Arbeit steckte und die besser bezahlt wurden, und »Kitsche«, für die man weniger bekam. Im Englisch-Hören waren unsre Maler und waren die Münchner Tandler halt nicht sehr stark. Der Begriff Skizze spielte bald kaum noch mit: Kitsch war eben, was man leicht verkaufen konnte.¹⁵⁶

Wie Norbert Elias bemerkt, wird an dieser angeblichen Herkunft des Wortes ›Kitsch‹ »die ganze Verachtung des Spezialisten für den ungebildeten Geschmack der kapitalistischen Gesellschaft« deutlich, zugleich allerdings »auch die Tragik dieser Konstellation, bei der die Spezialisten [...] aus wirtschaftlichen Gründen Produkte vertreiben und herstellen müssen, die sie selbst verachten«.¹⁵⁷ Unter diesen Voraussetzungen beruht die Produktion von Kitsch nicht auf Naivität, sondern auf einer Art von Falschheit – wird doch laut Avenarius keine »ehrliche Arbeit« geleistet. In Artur Kutschers *Stilkunde der deutschen Dichtung* ist zu lesen: »Es gibt keinen naiven Kitsch, denn da, wo wir wenigstens Ehrlichkeit spüren, auch in einer effekthaft populären, stoffübersättigten, künstlich gespannten Darstellung [...], ist eine Verurteilung als Kitsch ungerecht und fällt uns jedenfalls schwer.«¹⁵⁸

155 Allerdings zeigt Laurenz Schulz, Hinweisen von Jacob Reisner folgend, dass der Ausdruck ›Kitsch‹ bereits in den 1860er-Jahren zu finden ist und nicht nur in München. L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 31–39; vgl. Jacob Reisner: *Zum Begriff Kitsch*. Diss. Göttingen 1955 (Typoskript), S. 187.

156 Ferdinand Avenarius: »Kitsch«, in: *Kunstwart und Kulturwart* 33 (1920), H. 2, S. 222.

157 N. Elias: »Kitschstil und Kitschzeitalter«, S. 158.

158 A. Kutscher: *Stilkunde der deutschen Dichtung. Allgemeiner Teil*, S. 78.

Damit führt die Diskussion um Naivität und Absicht zu einem allgemeineren Problem, nämlich zu dem Vorwurf der Täuschung und der Unechtheit, der Kitsch oft gemacht wird. Dieser Vorwurf ist üblicherweise verbunden mit Annahmen von Reflexivität beziehungsweise Nicht-Reflexivität, die im Folgenden genauer betrachtet werden sollen: Von welchen Setzungen geht er aus, was schließt er in sich ein und inwiefern ist er fragwürdig?

