

Vom Pakt mit dem Kitsch

Die rührende Wirkung von Happy Ends wird oft mit Ausdrücken wie »überwältigend« beschrieben. Wenn man bedenkt, dass dieses Wort mit »Gewalt« verwandt ist, scheinen auf den ersten Blick die Warnungen berechtigt zu sein, dass Kitsch die Gefühle des Publikums zu unterwerfen und zu steuern versucht und sich deren fast unweigerlich bemächtigt.⁴⁶⁰ Zu fragen wäre jedoch, ob solche Vorstellungen, nach denen er nicht nur gewaltig, sondern auch geradezu gewaltsam wirkte, zutreffend sind: Bilden sie angemessen ab, wie die Aufnahme von Kitsch vor sich geht? Ist er einfach zudringlich und drückt sozusagen auf die Tränendrüse? Oder ist das Verhältnis zwischen ihm und seinem Publikum nicht anders – und zwar voraussetzungsvoller?

Vor allem zwei Argumente sprechen dagegen, dass in diesem Verhältnis bloße Gewalt ausschlaggebend ist. Zum einen liegt auf der Hand, dass Kitsch sein Publikum nicht schlechtweg überkommt, sondern auch von diesem gesucht wird. Rührende Liebesgeschichten etwa werden als solche eigens ausgewählt – man ist ihnen mithin gerade nicht wahllos ausgeliefert. So kommt bei Kitsch einer der »konstitutiven Bestandteile[] emotionaler Kommunikation« zum Tragen: Zu diesen gehört im Allgemeinen laut Thomas Anz »die Fähigkeit, Emotionalisierungsabsichten des Kommunikationspartners zu erkennen, sowie die Möglichkeit, sich auf sie einzulassen oder sich ihnen zu verweigern«.⁴⁶¹ Insbesondere Kitsch eröffnet üblicher-

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

461 Th. Anz: »Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden«, S. 167.

weise diese Möglichkeit: Wenn man zum Beispiel Klappentexte liest, in denen das jeweilige Buch als ›bewegend‹ vorgestellt wird, kann man das so beschriebene Angebot annehmen oder auch ablehnen. Insofern *wird* das Publikum nicht einfach von Kitsch überwältigt; vielmehr *lässt* es sich überwältigen.

Zum anderen stellt sich die Frage, ob bei diesem Vorgang überhaupt irgendeine Art von roher Gewalt zur Wirkung kommt. Wenn nämlich das Publikum sich überwältigen lässt, nimmt die Aufnahme von Kitsch den Charakter eines Spiels an. Sich in die Gefühlswelt von Kitsch hineinzusetzen, das heißt entsprechend, in einen Spielbereich einzutreten, der begrenzt ist und Regeln unterliegt. Nach diesen kann das Publikum sogar den Vorgang des Überwältigtwerdens noch mit kontrollieren (ähnlich dem Überwältigtwerden nach Übereinkunft in kindlichen, in sportlichen und nicht zuletzt in erotischen Spielen, das für Außenstehende nicht immer leicht von ernstlich angewandter Gewalt unterscheidbar ist). Damit lässt sich die Hypothese bilden, dass Kitsch einen Pakt mit dem Publikum voraussetzt – einen Vertrag, der beiden Seiten Leistungen sowohl abverlangt als auch zusichert.⁴⁶²

Wie nun dieser Vertrag, gleichsam in seinen einzelnen Paragraphen, näher ausgestaltet ist, zeigt sich, wenn man in den Blick nimmt, wie Kitsch sich selbst beschreibt. Vermutet werden kann, dass Kitsch reflexiv das An-

462 Vgl. dazu etwa Francesco Casettis Überlegung, »[i]m Umgang mit Genre-Filmen« habe man »es [...] mit Verständigungsvorgängen zu tun, die ohne größere Umstände in den Abschluss eines Vertrags münden«. F.C.: »Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag«, in: *montage/av* 10 (2001), H. 2, S. 155–172. »Genres funktionieren wie Verträge, die zwischen Autor und Leser geschlossen werden«, so Manfred Nagl: »Zukunft«, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 530–539, hier S. 535. Vgl. ferner Philippe Lejeune: »Der autobiographische Pakt«, in: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 214–257; diesbezüglich Paul de Man: »Autobiographie als Maskenspiel«, in: P.d.M.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. Übers. von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 131–146, insbes. S. 135f. – Der Kitschvertrag steht allerdings quer zu üblichen Genreeinteilungen.

gebot umreißt, das er dem Publikum macht, und von dem Letzteren etwas im Gegenzug einfordert. Nach dieser Hypothese dient Reflexivität dem Kitsch zu ihm eigenen Zwecken, nämlich dazu, den für ihn grundlegenden Pakt mit dem Publikum zu schließen und damit allererst die Erlaubnis zu erhalten, dieses zu rühren. Wenn diese Seite des Kitschs beleuchtet werden soll, geht es also nicht etwa darum, ihn nach Maßgaben der Hochkultur aufzuwerten, in der Reflexivität häufig wie ein Gütesiegel für Kunst gehandelt wird.⁴⁶³ Kitsch muss sich schließlich nicht notwendigerweise nach Kriterien der Hochkultur richten, sondern kann auch selbst welche setzen.⁴⁶⁴ Diejenigen Prüfsteine, die er seinerseits (aner)kennt, lassen sich just seinen Selbstdarstellungen entnehmen: Reklamiert zum Beispiel ein Kinoplatat für einen Film, er sei ›herzerwärmend‹, kann das Publikum ihn an diesem Anspruch messen. Dass mit dem Wort ›herzerwärmend‹ eine bestimmte Wirkung in Aussicht gestellt wird, ist dann Teil des Pakts. Kitsch formuliert in seiner Reflexivität auf solche Weise den Vertrag vor.

VERFAHREN DER REFLEXIVITÄT

Wie aber wäre ein wissenschaftlicher Zugang zu dieser Reflexivität zu finden, der nicht gleich seinen Anfang bei dem hergebrachten Gegensatz von Kitsch und hochreflexiver Kunst nähme, sich also nicht von einem solchen Denken in Oppositionen prägen ließe? Ein vielversprechender Ansatz dazu, es zu vermeiden, könnte darin liegen, zunächst einmal auf die verschiedenen *Verfahren* scharf zu stellen, mit denen sogenannter Kitsch Reflexivität vollzieht – analog zu den Verfahren der Literarizität gemäß Roman Jakobson⁴⁶⁵ oder denen der Medialität nach einem Vorschlag von Rolf Parr⁴⁶⁶.

463 Siehe dazu oben die Einleitung »Kitsch und Reflexivität«, insbes. Fußnote 21.

464 Siehe die Abschnitte »Kitsch als ›Pseudokunst‹« und »Falschgold« im Vorigen.

465 Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik« [1960], in: R.J.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121.

466 Rolf Parr: »Medialität und Interdiskursivität«, in: Georg Mein, Heinz Sieburg (Hrsg.): *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*. Bielefeld: transcript 2011, S. 23–42.

Das Augenmerk auf solche Verfahren im Einzelnen zu richten, hat den Vorteil, dass man nicht von vornherein eine feste Grenze zwischen Kunst und Kitsch ziehen muss. Man braucht sozusagen nicht in einer ›Schau von oben‹ zu umreißen, was Kitsch sei. Der Blick auf die Verfahren ist keine Vogelperspektive auf die Gegenstände; vielmehr zeigt er, wie sich diese von Grund auf konstituieren – dabei können gewohnte Trennungslinien zwischen Kunst und Kitsch verschoben, durchlässig oder auch hinfällig werden.

Zu den Verfahren, die von vielen ästhetischen Formen her bekannt sind, gehört das der Rahmung. Im Allgemeinen schließt ein Kunstwerk mit Hilfe seines Rahmens »sich, als eine Welt für sich, gegen alles ihm Äußere ab«, wie Georg Simmel schreibt.⁴⁶⁷ Rahmungen tragen zur Selbstdefinition von Kunst bei – auch buchstäblich, im Sinne des Sich-Abgrenzens; sie machen etwa kenntlich, »dass hier erzählt, gespielt, bildlich dargestellt wird.«⁴⁶⁸ Monika Schmitz-Emans erklärt dazu:

Solch selbstreflexiver Hinweis auf das Darstellen als solches wiederum lässt sich auf vielfältige und subtile Weise in den Dienst ästhetischer Autoreflexion nehmen: Rahmenstrukturen reflektieren das Wie, Was, Warum des Erzählens, Spielens, Ma-

467 Georg Simmel: »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch«, in: G.S.: *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1922, S. 46–54, hier S. 46f. Herbert Willems weist darauf hin, dass der von Simmel gebildete soziologische Rahmenbegriff als Vorläufer zu Erving Goffmans *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, amerik. Orig. 1974) betrachtet werden kann. H.W.: *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*. Mit einem Vorwort von Alois Hahn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 30f.; vgl. auch Manuela Pietraß: *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 61. – Zu Rahmen in der Malerei vgl. ferner Jan Mukařovský: *Kapitel aus der Ästhetik*. Übers. von Walter Schamschula. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 94.

468 Monika Schmitz-Emans: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*. In Zusammenarbeit mit Christian A. Bachmann. Berlin: de Gruyter 2012, S. 35.

lens etc. und sie verweisen natürlich auch auf die produktive Instanz selbst (den Erzähler, Autor, Maler etc.). Auf dem Weg über Rahmungen entwirft der Prozess ästhetischer Produktivität insgesamt ein Bild oder Modell seiner selbst – das dann natürlich nicht im simplifizierenden Sinn einer 1:1-Abbildung ›realer‹ Produktionsbedingungen oder ›realer‹ Autorschaft missverstanden werden darf: Ein Erzähler in der Erzählung oder ein gemalter Maler sind Kunstfiguren.⁴⁶⁹

Demnach kann die reflexive Funktion von Rahmungen verschiedene Grade annehmen – von einfachen Markierungen des Spielerischen⁴⁷⁰ bis hin zu ausführlichen und vielschichtigen Schilderungen von dessen Voraussetzungen;⁴⁷¹ an paratextuelle⁴⁷² Elemente wie Gattungsangaben und Reihentitel wäre hier ebenso zu denken wie an eine etwaige Rahmenerzählung, in der

469 Ebd.

470 »Das Spiel sondert sich vom gewöhnlichen Leben durch seinen Platz und seine Dauer. [...] Es ›spielt‹ sich innerhalb bestimmter Grenzen von Zeit und Raum ›ab‹.« Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Übers. von H[ans] Nachod. Mit einem Nachwort von Andreas Flitner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 18.

471 Ein Beispiel, an dem der Zusammenhang von Rahmung und Reflexivität besonders deutlich wird, ist der Film *PRETTY WOMAN* (USA 1990). Mari Ruti stellt fest: *PRETTY WOMAN* »self-reflexively foregrounds its reliance on fantasy. Recall the message shouted by the man in Jamaican attire at the beginning of the movie: ›Welcome to Hollywood. Everybody comes to Hollywood got a dream. [...]‹ The movie ends with the same man [...] shouting the same message: ›This is Hollywood, the land of dreams. [...]‹ This framing marks the entire movie as a self-aware example of Hollywood’s dream-making machine, of Hollywood’s capacity to draw us into fantasy worlds where impossible things become possible« (M.R.: *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York, London: Bloomsbury 2016, S. 157).

472 Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001; Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hrsg.) unter Mitarbeit von Natalie Binczek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie 2004; Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*. Berlin, New York: de Gruyter 2007.

eine Binnenerzählung als kitschig oder als nicht kitschig ausgegeben wird.⁴⁷³ Grundsätzlich ließe sich als reflexiv »jede Form der Darstellung eines Kunstwerks in der Kunst selbst«⁴⁷⁴ betrachten – oder auch jede Form der Darstellung von Kitsch in einem Werk, das seinerseits unter Kitschverdacht steht.⁴⁷⁵

473 »Er sei sich, fuhr mein Bruder fort, bewusst, dass seine Geschichte kitschig wirken könne [...]«, wird erzählt in Heinz Helle: *Die Überwindung der Schwerkraft. Roman*. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 66.

474 M. Schmitz-Emans: *Literatur-Comics*, S. 36. Vgl. auch Dorea Dauner: *Literarische Selbstreflexivität*. Diss. Universität Stuttgart, Philosophisch-Historische Fakultät 2009.

475 Eine weiterführende Frage wäre, in welchen Fällen es sinnvoll sein könnte, analog zu Bezeichnungen wie »Metakunst« oder »Metaliteratur« von »Metakitsch« zu sprechen. Vgl. zu den Begriffen »Metakunst« und »Metaliteratur« Christoph Zuschlag: »Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert«, in: Ekkehard Mai, Kurt Wettengl (Hrsg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 1.2.–5.5.2002, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, 25.5.–25.8.2002. Wolfarthshausen: Edition Minerva 2002, S. 171–189; Roland Duhamel: *Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. Zu »Metakitsch« Dolf Oehler: »Calvino – Perec – Auster. Über verschiedene Arten, mit der autobiographischen Schreibweise zu experimentieren«, in: Jörg Sader, Anette Wörner (Hrsg.): *Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 320–328, hier S. 328; Martin Seel: »Von der Macht der Schönheit und dem Charme des Kitschs«, in: Peter Gaitsch, Katharina Lacina (Hrsg.): *Intellektuelle Interventionen: Gesellschaft. Bildung. Kitsch. Für Konrad Paul Liessmann*. Wien: Löcker 2013, S. 230–243, hier S. 238f.; David Yaffe: »Notes on Metakitsch«, in: *The Chronicle of Higher Education* 51 (2005), Nr. 30, S. B19. <https://www.chronicle.com/article/notes-on-metakitsch/>, zuletzt abgefragt am 21.3.2022; Sergiusz Michalski: »Parodistische Strategien, Kitsch und Meta-Kitsch«, in: S.M.: *Einführung in die Kunstgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015, S. 120–133.

Befasst man sich mit derartigen Verfahren der Reflexivität, die nicht spezifisch für Kunst oder für Kitsch zu sein brauchen, so muss man die Unterscheidung zwischen beiden nicht als unhintergebar *voraussetzen*, sondern kann nachzeichnen, wie das mit diesen Wörtern Benannte sich im einzelnen Fall *selbst setzt*: Auf welche Verfahren der Reflexivität gründet Kunst beziehungsweise Kitsch jeweils und was wird mit diesen Verfahren ermöglicht?

Rührender Kitsch – so zeigen viele Beispiele in der vorliegenden Studie – bedient sich insbesondere Verfahren der Rahmung. Im Vorspann der oft als kitschig geltenden Fernsehserie DIE SCHWARZWALDKLINIK zum Beispiel wird ein auffälliger goldener Rahmen eingesetzt.⁴⁷⁶ Wozu aber benötigt gerade Kitsch solche Rahmen? Im Folgenden soll vor Augen geführt werden, dass Rahmungen für das Zustandekommen des Kitschvertrags unverzichtbar sind.

PARAGRAPHEN DES KITSCHVERTRAGS

Eine einschlägige Fassung des Kitschvertrags findet sich bei Hedwig Courths-Mahler – jener in Kritiken zwar als »Kitschière non plus ultra« herabgesetzten, bei einem großen Publikum aber sehr beliebten, auflagenstarken Schriftstellerin.⁴⁷⁷ Courths-Mahlers Erfolg lässt sich just damit erklären, dass sie den Kitschvertrag sehr genau einhält. Wie macht sie das? Grundlegend ist zunächst, dass sie ihre Liebesromane »harmlose[] Märchen« nennt, »mit denen« sie ihrer Leserschaft »einige sorglose Stunden zu schaffen suche«. Die Beschreibung verdeutlicht, wie sicher das Publikum gute Ausgänge erwarten kann und dass diese auf eine unrealistische Weise zustande kommen. Damit bietet die Autorin ihm jedoch nicht nur etwas, sondern fordert im Gegenzug auch etwas ein – *quid pro quo*: Sie verlangt von ihrem Publikum, dass es sich auf die fiktive Welt einlässt, auch wenn das Glück, das es in dieser gibt, nicht alltäglich ist und an ein Wunder

476 Siehe dazu ausführlicher den Abschnitt »Von Techniken kitschiger und touristischer Erfahrung«.

477 Siehe das vorige Kapitel »...wegen meiner harmlosen Märchen...«: Hedwig Courths-Mahler«, in dem auch die hier aufgegriffenen Zitate nachgewiesen sind.

grenzt. Dieser – wenn man so will – Paragraph des Kitschvertrags schreibt sich von dem allgemeineren Fiktionsvertrag her: Nach Samuel Taylor Coleridge beruht »poetic faith« auf einer »willing suspension of disbelief for the moment«. ⁴⁷⁸ Im Anschluss an Coleridge erklärt Eco mit Blick auf fiktionale Erzähltexte: »Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt.« ⁴⁷⁹ Auf das Prinzip der »willing suspension of disbelief for the moment« stützt sich Courths-Mahler zweifellos, indem sie von »Märchen« spricht, die für »*einige sorglose Stunden*« ⁴⁸⁰ gedacht sind – man braucht also nicht auf Dauer seinen Sinn für das Realistische hintanzustellen, sondern nur eine begrenzte Zeit lang. Dafür darf man das märchenhafte Glück und die mit ihm verbundenen Gefühle auskosten.

-
- 478 Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria; Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. New York: Leavitt, Boston: Crocker & Brewster 1834, Kap. 14, S. 174. Vgl. auch Saskia Böcking, Werner Wirth, Christina Risch: »Suspension of Disbelief: Historie und Konzeptualisierung für die Kommunikationswissenschaft«, in: Volker Gehrau, Helena Bilandzic, Jens Woelke (Hrsg.): *Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten*. München: Reinhard Fischer 2005, S. 39–57; Frank Degler: »A Willing Suspension of Misbelief. Fiktionsverträge in Computerspiel und Literatur«, in: Thomas Anz, Heinrich Kaulen (Hrsg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 543–560, insbes. S. 546f.; Anthony J. Ferri: *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*. Plymouth: Lexington 2007; Harald Haferland: »Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, historisch betrachtet«, in: *Poetica* 46 (2014), H. 1/2, S. 41–83; Ingrid Paus-Hasebrink, Sascha Trültzsch-Wijnen: »Salzburg und *The Sound of Music* – zwischen Ablehnung und Faszination«, in: Kathrin Ackermann, Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript 2016, S. 141–161, hier S. 148; Hans J. Wulff: »Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption«, in: Matthias Brütsch u.a. (Hrsg.): *Kinoge-fühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005, S. 377–393, insbes. S. 379f.
- 479 Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. München, Wien: Hanser 1994, S. 103.
- 480 Hervorhebung von mir, T.K.

Eine besondere Klausel bei dem Fiktionsabkommen mit Kitsch liegt darin, dass er reflektieren darf, wie sehr die durch ihn gebotene ›heile‹ oder Happy Ends bereithaltende, zumindest überaus schöne Welt abweicht vom Alltag des Publikums – ermöglicht doch gerade das Wissen um diese Abweichung eine sentimentale Sicht auf das fiktive Paradies.⁴⁸¹ In dem Courths-Mahler-Zitat wird diese Klausel greifbar, wenn von »einige[n] sorglose[n] Stunden«⁴⁸² die Rede ist; schließlich schwingt dabei der Gedanke mit, dass das Publikum sonst durchaus Sorgen kennt.

Mit dem ersten hängt der zweite Paragraph des Kitschvertrags zusammen: Man muss darin einwilligen, von Kitsch bewegt zu werden, muss ihm sozusagen das Lenken von Gefühlen überlassen. Wenn Kitsch reflexiv – etwa durch die Aufmachung von Covern – zu erkennen gibt, dass er auf eine Emotionalisierung des Publikums angelegt ist, bleibt diesem zu entscheiden, ob es sich dagegen sperren möchte oder nicht. Anzunehmen ist, dass sowohl der *Fiktions-* als auch der *Emotionalisierungsparagraph* Kitsch den Zwang auferlegen, eine Art von Rahmen zu haben. Rahmungen zeigen dem Publikum an, für welchen begrenzten Bereich es seinen Unglauben (»disbelief«) gegenüber Unwahrscheinlichem außer Kraft setzen soll; ebenso umreißen sie ein Gebiet, in dem man einmal seine Vorbehalte gegenüber starker Gefühlserregung fallen lassen soll. Gerade wenn Kitsch beansprucht, heftige Gefühle und insbesondere Tränen hervorzurufen, kann von ihm erwartet werden, dass er gerahmt ist und sich selbst beschreibt: Damit das Publikum sich bereitfindet, bildlich gesagt: in die Gefühlsbäder des Kitschs einzutauchen, darf es die Sicherheit verlangen, auch wieder auftauchen zu können – gleichsam Anhaltspunkte über die Art, die Intensität, den Verlauf und die Begrenzungen der Bäder. Rahmungen sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung; können sie doch als von beiden Seiten – das heißt von außen und von innen – aus passierbare Grenzen dienen.

Während der Fiktionsparagraph das Einverständnis voraussetzt, dass man seine Zweifel den Moment lang aufschiebt, erfordert der Emotionalisierungsparagraph die Bereitschaft des Publikums, vorübergehend die eigene Reserviertheit gegenüber Reizen und dem Ansprechen von Gefühlen abzulegen. Diese Reserviertheit ist eine nicht weniger verbreitete Haltung als

481 Siehe dazu oben den Abschnitt »Das Naive ist das Sentimentale. Aspekte der Rezeption«.

482 Hervorhebung von mir, T.K.

jener Zweifel, sodass auch der zweite Paragraph für den Erfolg von Kitsch unverzichtbar ist. Just als Versuch, das Publikum zu Tränen zu rühren, es zum Weinen zu bringen, ist Kitsch an einen solchen Paragraphen gebunden – nämlich darauf angewiesen, dass es sich in eine Rolle ungewöhnlicher Passivität einfügt: im Sinne des (Mit-)Leidens, des Erduldens, des Ausgesetzt-Seins. Je erheblicher diese sehr passive Haltung abweicht von in anderen Zusammenhängen üblichen Gewohnheiten, desto wichtiger wird der Paragraph, der nicht nur den Einstieg in die Rolle regelt, sondern auch den Ausstieg: Man verzichtet auf seine Distanz, seine Freiheit, seine Handlungsmacht, seine Vernünftigkeit, seine Nüchternheit und so weiter eben nur für einen Augenblick – in dem sicheren Wissen beziehungsweise Vertrauen darauf, dass man sie danach zurückerhält, um etwa für das Arbeitsleben wieder gewappnet zu sein.

Vor allem das Gerührtsein, das als ein für das Kitsch-Erleben typisches Gefühl gilt, ist mit der genannten Passivität verknüpft. Bereits sprachlich, an dem Wort ›Gerührtsein‹, wird dieses Passive deutlich – ebenso an ›Bewegtsein‹, ›Ergriffensein‹, ›Überwältigtsein‹ oder auch an dem englischen ›Being moved‹. Ed S.-H. Tan stellt heraus: »Being moved is hard to combine with agency«; er beschreibt »being moved« ferner als »the feeling of being conquered«.⁴⁸³ Auch in seinen Überlegungen zur Herkunft dieses Gefühls setzt Tan einen Akzent auf dem Moment der Passivität:

The adaptive function of being moved may originate in submission upon being overpowered: we yield to something bigger than ourselves. [...] A favourable turn of events can render one helpless, perhaps because coping and negative expectations have abruptly become idle or have given way to what we unconsciously cherished all the time.⁴⁸⁴

Bedeutet aber Gerührtsein ein derartiges Unterworfensein, kann der genannte Vertrag mit dem Publikum als verborgen und zugleich als grundlegend für Kitsch gelten. *Verborgen* muss der Vertrag insofern bleiben, als Unterworfensein einerseits und Handlungsmacht im Schließen von Pakten

483 Ed S.-H. Tan: »Being moved«, in: David Sander, Klaus R. Scherer (Hrsg.): *The Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. Oxford: Oxford University Press 2009, S. 74.

484 Ebd.

andererseits nach gängigen Vorstellungen nicht zusammenpassen. Ein gerührtes Publikum scheint der Gewalt der Kitschwirkung wehrlos ausgeliefert zu sein – so rückt kaum in den Blick, dass dieses Verhältnis auf einer Übereinkunft oder Abmachung beruhen könnte. *Grundlegend* ist der Vertrag für Kitsch, just weil dieser einfordern muss, dass das Publikum jene Handlungsmacht eine Zeit lang zurückstellt.⁴⁸⁵

Besonders deutlich wird die Relevanz des Vertrags auch dann, wenn man sich vor Augen führt, wie weitreichend die Zugeständnisse sind, die Kitsch in einigen seiner *regressiven* Spielarten dem Publikum abverlangt. Kitsch, der nicht nur eine nostalgische Sehnsucht weckt nach einfachen, kindlichen, sozusagen paradiesischen Welten, sondern das Publikum auch dazu einlädt, sich gleichsam in diese zurückfallen zu lassen,⁴⁸⁶ setzt voraus, dass es vom Erwachsensein, Mündigsein, Zurechnungsfähigsein, Verantwortlichsein, Kritischsein vorübergehend absieht. Mit ›von diesem absehen‹ ist nicht gemeint: ›es ein für alle Male ablegen‹, sondern nur: ›es für den Moment nicht in den Vordergrund rücken‹, ›kurz einklammern‹.⁴⁸⁷ Ge-

485 In seinen Arbeiten über Film und Emotionen spricht auch Tan von einem Vertrag: »A kind of pragmatic contract may be thought to underlie the control of what viewers see in the cinema. Generally speaking, the viewers have no say in the control the film exerts on what they see and when and how they see it. Film makers have a tremendous freedom in deciding for the viewers what they are to see. At the same time, they have to obey certain constraints, namely the accepted logic of storytelling by means of film. The contract ensures that, in the end, the viewers get what they want, although not always at the points at which it is expected. Perhaps it is most accurate to say that the viewer has willingly delegated control to the narration, expecting in return certain gains, such as being entertained.« Ed S.-H. Tan: »Film-induced affect as a witness emotion«, in: *Poetics* 23 (1994), S. 7–32, hier S. 15. Vgl. dazu auch die Übertragung der Grice'schen Konversationsmaximen auf den filmischen Zusammenhang in Ed S.-H. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah/New Jersey: Erlbaum 1996, S. 41–43; ferner Uwe Christian Dech: *Der Weg in den Film. Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung*. Bielefeld: transcript 2011, S. 243.

486 Vgl. H.-D. Gelfert: *Was ist Kitsch?* S. 65f.

487 Dagegen könnte eingewandt werden, dass das Zurechnungsfähigsein, Kritischsein und so weiter denjenigen, die Kitsch schätzen, oft von vornherein abge-

rade ein solches ›Regredieren auf Zeit‹ erfordert einen entsprechenden Pakt, der die Rückkehr zum Erwachsensein garantiert. Der Kitschvertrag sichert, anders gesagt, dem Publikum die Beherrschbarkeit des Beherrschungsverlusts zu. Man schmilzt gleichsam dahin, aber mit der Gewissheit, jederzeit die von der Gesellschaft anderweitig verlangte Festigkeit wiedererlangen oder wieder geltend machen zu können.

Auch wenn es auf den ersten Blick abwegig, geradezu wie eine Irrfahrt der Argumentation erscheinen mag, von diesem heutigen Phänomen ausgehend auf Homers *Odyssee* zurückzukommen, erinnert doch die durch den Pakt verbürgte ›Handhabbarkeit‹ der Regressionssituation noch entfernt an die Episode von Odysseus' Vorbeifahrt an den Sirenen.⁴⁸⁸ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno bemerken zu dieser Episode, die Lockung der Sirenen sei »die des sich Verlierens im Vergangenen«; dieses fange den Sehnsüchtigen ein mit einer trügerischen »Verheißung der frohen Rückkehr«.⁴⁸⁹ Wer dem Gaukelspiel der Sirenen erliege, gehe zugrunde, anstatt der Natur die Existenz durch »Geistesgegenwart« abzurufen.⁴⁹⁰ Entsprechend sei Odysseus »gewarnt von Kirke, der Gottheit der Rückverwandlung ins Tier«; dafür, dass er ihr widerstanden habe, mache sie ihn »stark [...], anderen Mächten der Auflösung zu widerstehen«.⁴⁹¹ Für ihn, als zu seiner Rettung an den Mast Festgebundenen, bleibe der Gesang der Sirenen »folgenlos«; »ihre Lockung« werde »zum bloßen Gegenstand der Kontem-

prochen wird – sind sie doch nicht selten als naiv, unbedarft und hilflos verschrien. Dabei wird allerdings eine Außenperspektive auf das Publikum eingenommen, bei der zu wenig Beachtung findet, was Kitsch-Erfahrung für die an ihr Beteiligten voraussetzt.

488 Eine frühere Fassung dieser Überlegungen findet sich in meinem Aufsatz »Zu schön, um wahr zu sein«. Zur Selbstreflexion von Kitsch«, in: Konrad Paul Liessmann (Hrsg.): *Vom Zauber des Schönen. Reiz, Begehren und Zerstörung*. Wien: Zsolnay 2010, S. 128–154, hier S. 137f.

489 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: »Begriff der Aufklärung«, in: M.H., Th.W.A.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer 1988, S. 9–49, hier S. 39.

490 Ebd., S. 39.

491 Ebd., S. 39f.

plation neutralisiert, zur Kunst«. ⁴⁹² Von den vielen Unterschieden, die man ausmachen mag zwischen der Lockung der Sirenen und der durch Kitsch, sei hier nur einer herausgegriffen: Odysseus braucht seine Fesseln, damit ihn sozusagen der Sog der Regression nicht mitreißt und ins Verderben zieht, der Held also nicht buchstäblich Schiffbruch erleidet. Der Sirenen gesang als solcher ist »noch nicht zur Kunst entmächtigt« ⁴⁹³ – erst durch eigene Vorkehrungen wird Odysseus vor der Gewalt dieses Gesangs geschützt. ⁴⁹⁴ Kitsch hingegen kommt, so die Hypothese, als eine Art Ver-

492 Ebd., S. 40f. Vgl. dazu Werner Jung: *Im Dunkel des gelebten Augenblicks. Dieter Wellershoff – Erzähler, Medienautor, Essayist*. Berlin: Erich Schmidt 2000, insbes. S. 258; Alexander Rehding: »Of Sirens Old and New«, in: Sumanth Gopinath, Jason Stanyek (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*. Oxford: Oxford University Press 2004, S. 77–108, hier S. 81. – Vgl. ferner auch die Debatten über das Wissen von Zuschauenden bei einem Schiffbruch darum, selbst ungefährdet an einem Ufer zu stehen. Dazu Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

493 M. Horkheimer und Th. W. Adorno: »Begriff der Aufklärung«, S. 39.

494 In Kafkas Variante »Das Schweigen der Sirenen« heißt es: »Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt« (Franz Kafka: »Das Schweigen der Sirenen«, in: F.K.: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S. 58f., hier S. 58). Das Spiel mit dieser Sicht kann wie eine literaturprogrammatische Positionierung Kafkas erscheinen, der laut Adorno »die ästhetische Distanz ein[zieht]« (Theodor W. Adorno: »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Th.W.A.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft 1. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 254–287, hier S. 256; vgl. auch Karl-Heinz Fingerhut: *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*. Bonn: Bouvier 1969, S. 142; Monika Schmitz-Emans: »Paradoxe Scheinvorgänge: Franz Kafka: »Das Schweigen der Sirenen« (1917)«, in: M.Sch.-E.: *See-*

tragspartner in Frage: Er räumt seinerseits dem Publikum ein, dass dieses sich den Reizen nur unter Vorbehalten auszuliefern braucht; damit gibt er ihm eine Gewähr dafür, dass die Regression ungefährlich und harmlos bleibt. Das heißt, die von Kitsch ausgehende Lockung stellt sich *selbst* als neutralisiert dar – ähnlich der »zur Kunst entmächtigt[en]«, von der Horkheimer und Adorno sprechen.

Zusammenfassend lässt sich zu dem zweiten Paragraphen des Vertrags festhalten: Kitsch gibt seinem Publikum eine Art Versicherung dafür, dass die diesem gebotenen Gefühlsreize in jedem Sinne des Wortes »im Rahmen bleiben«. Das Publikum erlangt also die Gewissheit, dass es auf seine Beherrschung und Handlungsfähigkeit nicht gänzlich beziehungsweise nicht lange verzichten muss, auch wenn es sich mit der nötigen Passivität auf Kitsch und dessen Wirkung einlässt. Mithin wird es nicht unmittelbar von Kitsch gerührt, sondern vermittelt durch den Emotionalisierungsparaphen.

Hinzu kommt noch ein dritter Paragraph, an dem besonders deutlich wird, wie sehr der Kitschvertrag insgesamt auf dem Prinzip des Quid pro quo beruht: Erhöhte Abhängigkeit auf der einen Seite wird durch Verlässlichkeit auf der anderen ausgeglichen. Kitsch, der das Publikum mit einer unrealistisch gut ausgehenden Geschichte rühren will, setzt Abhängigkeiten auf zwei verschiedenen Ebenen voraus: Zum einen sind die Figuren in der fiktiven Welt davon abhängig, dass das Glück ihnen durch Beseitigung aller Hindernisse zukommt, und zum anderen soll das Publikum seine Gefühle für kurze Zeit ebenfalls davon abhängig machen. Sowohl für die Figuren als auch für das Publikum ist insofern entscheidend, dass das Happy End – so unwahrscheinlich auch immer es im Alltag wäre – in der fiktiven Realität eintritt. Bei ihrem emotionalen Einsatz müssen die Lesenden beziehungsweise Zuschauenden also auf ihren Vertragspartner Kitsch zählen können: Der Letztere darf sie nicht enttäuschen, wenn sie beispielsweise von einem Heftroman der Reihe *Julia* des Cora-Verlags⁴⁹⁵ oder von einem

tiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 356–364, insbes. S. 357).

495 Auf der Website des Verlags wird versprochen: »Wenn Sie nach den roten Einzelbänden und den Mehrfachbänden mit dem roten Logo (der *Julia*-Reihe, T.K.) greifen, erwartet Sie garantiert ein Happy End der Extraklasse.« <https://www.cora.de/collections/julia>, zuletzt abgefragt am 10.11.2020.

Hollywood-Liebesfilm⁴⁹⁶ ein Happy End erwarten. Mit seinen Gefühlen ist das Publikum angewiesen darauf, dass das etwa durch Paratexte in Aussicht gestellte glückliche Ende dann auch in der Geschichte erfolgt. Auf die Besonderheit der fiktiven Realität, ihre Eigenständigkeit gegenüber dem Alltag, kommt es mithin an. Wer beim Rezipieren von Kitsch emotionalisiert auf das Happy End hofft, ist ihr preisgegeben und benötigt Anhaltspunkte dafür, dass die Erwartungen bestätigt werden.

Entsprechend könnte man diesen Bestandteil des Kitschvertrags den *Bestätigungsparagrafen* nennen. An ihm zeigt sich wiederum, welche Relevanz es für das Publikum haben kann, dass Kitsch sich selbst beschreibt und den guten Ausgang ankündigt. Wenn zum Beispiel Courths-Mahlers Roman *Die Bettelprinzess* eigens mit Hinweisen darauf gespickt ist, dass er dem Aschenbrödel-Schema folgt,⁴⁹⁷ dann geht es für das Publikum bei dem Rückgriff auf das Vertraute nicht nur um eine etwaige Aufwandsersparnis im Denken. Es steht mehr auf dem Spiel, und zwar die Gefühlslage, die davon bestimmt wird, dass der Text das Schema mitsamt dem Happy End einhält. In dieser Hinsicht ist das Publikum dem Text ausgeliefert und *braucht* die Hinweise auf den guten Ausgang.

Courths-Mahlers Romane stützen sich besonders deutlich auf diesen üblichen Kitschvertrag und erfüllen ihn. Darin kann ein Grund für ihre Beliebtheit gesehen werden. Die Struktur dieses Vertrags hält sich überdies bis in die Gegenwart, etwa bis hin zu dem Kinofilm *HONIG IM KOPF*, wie später gezeigt werden soll.⁴⁹⁸

496 Vgl. zur Happy-End-Konvention im Hollywood-Kino Thomas Christen: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren 2001, S. 37. – Der Happy-End-Garantie entspricht beim Kriminalgenre die Versicherung, dass der jeweilige Fall zum Schluss völlig aufgeklärt sein wird. Vgl. zum »Grundlagenvertrag« beim Kriminalgenre Oliver Storz: »Der Kommissar – ein deutscher Traum«, in: Fritz Hufen, Wolfgang Lörcher (Hrsg.): *Phänomen Fernsehen. Aufgaben, Probleme, Ziele, dargestellt am ZDF*. Düsseldorf, Wien: Econ 1978, S. 285–293, hier S. 285.

497 Siehe im vorigen Kapitel den Abschnitt »Als Märchen gekennzeichnet: *Die Bettelprinzess*«.

498 Siehe das Kapitel »Zum Schluss: *HONIG IM KOPF*«.

