

Ästhetik der Banalisierung

Verbunden mit dem Wort »kitschig« findet sich oft auch der Ausdruck »banal«³⁰⁹ in Fremdbeschreibungen von Gegenständen, im Reden über anderes und andere, hingegen vergleichsweise selten³¹⁰ in Selbstdarstellungen. Daher scheint es auf den ersten Blick fern zu liegen, sich mit diesen Wörtern zu befassen, wenn man Zugänge zur Reflexivität der mit ihnen bezeichneten Objekte gewinnen will. Im Folgenden aber soll gezeigt werden, dass es sich lohnt, diesen vermeintlichen Umweg zu gehen, denn einiges von dem,

-
- 309 Die häufige Verknüpfung wird etwa herausgestellt von Manthia Diawara: »Afro-Kitsch«, in: Gina Dent (Hrsg.): *Black Popular Culture. A Project by Michele Wallace*. Seattle: Bay Press 1992, S. 285–291, hier S. 285: »You know, we say things like, ›Is it art or is it kitsch?‹ Kitsch connotes the banal, the inauthentic, the cheap imitation.«
- 310 Einmal abgesehen davon, dass sich Kitsch-Kritik auch gegen sich selbst richten kann. In Anbetracht des »Welträtsel[s] [...] Kitsch« fragt zum Beispiel Günther Busch: »Kitschig – sind das die andern? Zeigte ein Kitsch-Begriff nichts sonst, zeigte er wahrlich nichts. Wir sollten in diesem Punkte, aus Gründen des ehrlichen Raisonnements, vorsichtig sein.« (G.B.: »Marginalie über den Kitsch«, in: *Wort in der Zeit* 7 [1961], H. 4, S. 39–41, hier S. 41). – Ebenfalls ausgeklammert bleiben in diesem Kapitel die in den letzten Jahrzehnten häufig gegebenen spielerischen oder auch ironischen Weisen, Ausdrücke wie »kitschig« und »banal« zur Selbstbeschreibung zu verwenden (dazu der Abschnitt »Kitsch-Art und Camp«). Zumindest bis in die 1960er-Jahre hinein herrscht eine Art der Kritik am Kitschigen und Banalen vor, die es von sich selbst zu trennen sucht.

was die Ausdrücke ›kitschig‹ und ›banal‹ (beziehungsweise ›verkitscht‹ und ›banalisiert‹)³¹¹ meinen, spielt auch in jenen Selbstdarstellungen eine Rolle – welche, gilt es herauszuarbeiten.

Anfangs lässt sich freilich vermuten, dass das sogenannte Banale sich in seiner Selbstbeschreibung kaum als solches ausgeben könnte – jedenfalls entsteht dieser Eindruck, wenn man ein gängiges Verständnis von ›banal‹ voraussetzt, wie es beispielsweise 1903 in *Meyers Große[m] Konversations-Lexikon* erläutert ist: ›Banal‹ wird unter anderem dasjenige genannt, ›was im höchsten Grade gewöhnlich, durch häufige Anwendung alltäglich, abgedroschen und bedeutungslos geworden ist‹.³¹² Wenn ›banal‹ – gerade auch in Zusammenhang mit dem Wort ›Kitsch‹³¹³ – dies meint, stellt sich die Frage: *Wer* bezeichnet den jeweiligen Gegenstand denn als ›im höchsten Grade gewöhnlich‹ oder auch als ›abgedroschen und bedeutungslos‹? Trägt etwa der Gegenstand selbst bereits sozusagen diese Aufschrift? Versehen diejenigen, denen er gefällt, ihn mit dem entsprechenden Etikett, oder diejenigen, die an ihm allenfalls früher einmal Gefallen fanden, spätestens jetzt aber nichts mehr mit ihm anzufangen wissen, nachdem er so sehr

311 Ein Beispiel für viele ist die Kombination der Wörter ›verkitscht‹ und ›banalisiert‹ bei Eudo C. Mason: »Wir sehen uns wieder!« Zu einem Leitmotiv des Dichtens und Denkens im 18. Jahrhundert, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* NF 5 (1964), S. 79–109, hier S. 107.

312 Art. ›Banal‹, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 2. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1903, S. 321. – In der Forschungsliteratur wird häufig auf Ähnlichkeiten zur Bedeutung des russischen Wortes ›pošlost‘ hingewiesen; vgl. dazu etwa Dagmar Steinweg: »Der Tanz ums Triviale. Geschlechterdifferenz und literarische Wertung in der russischen Kultur um 1900«, in: Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos u. Thomas Küpper (Hrsg.): *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*. Bielefeld: transcript 2004, S. 117–140, insbes. S. 129–133; Peter Thiergen: »Der Teufel als Regisseur. Die Welt als Marionettentheater bei Nikolaj Gogol‘, in: Albert Gier (Hrsg.) unter Mitarb. von Adrian La Salvia: *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*. Bamberg: University of Bamberg Press 2011, S. 37–69, hier S. 51f.

313 Dabei ist ›banal‹ zudem oft verknüpft mit ›trivial‹; vgl. J. Genz: *Diskurse der Wertung*, insbes. S. 13–17.

(ab)genutzt wurde? Man könnte meinen, es läge auf der Hand, dass die erste Gruppe die Banalität des Gegenstands in keiner Weise bemerken dürfte, damit sie den Gefallen an ihm nicht verlor. Denn wie sollte sich das Banale für diese Gruppe dadurch auszeichnen können, dass es »im höchsten Grade gewöhnlich« oder auch »bedeutungslos« wäre? Könnte es etwa »ungewöhnlich gewöhnlich« oder »bedeutend bedeutungslos« sein? Wörter wie »banal« – so nimmt es sich vorerst aus – taugen nicht zur Selbststetikettierung von Objekten.

Weitere Probleme stellen sich bezogen auf die zeitliche Ebene, die in dem zitierten Lexikonartikel angedeutet wird, wenn es heißt, der Gegenstand sei »*abgedroschen* und bedeutungslos geworden«,³¹⁴ was einen Vorgang des Verkommens in sich einschließt.³¹⁵ Zu fragen bliebe dann: *Für wen* soll dieser Vorgang verfolgbar sein? Reklamiert etwa jemand für sich, die Sachen bereits vor ihrer »häufige[n] Anwendung« und damit gleichsam ihrer Aushöhlung und Entleerung gekannt zu haben? Es liegt in der Logik der zitierten Beschreibung, dass nicht viele, sondern (wenn überhaupt, dann) nur wenige diesen Anspruch erheben können – denn während viele mit dem betreffenden Gegenstand nunmehr – nach seiner Verbreitung – hantieren, muss es hingegen wenigen vorbehalten gewesen sein, diesen als noch nicht abgenutzten zu nutzen. Die Entgegenseitung von vielen auf der einen und wenigen auf der anderen Seite könnte von kultursoziologischen

314 Hervorhebung von mir, T.K.

315 Betrachtet man Banalisierungsvorwürfe einmal in einem geschichtlich weiter ausgreifenden Zusammenhang, scheint ihnen ein allgemeineres Prinzip zugrunde zu liegen, auf das Manfred Schneider aufmerksam macht: Laut Schneider erfolgen »die Umschriften und Revolutionen innerhalb der politischen, philosophischen und theologischen Systeme zugunsten neuer Wahrheit und Verständigung [...] jeweils als Wiederaufbereitung der gleichen Anklagen, der gleichen Versprechungen«; dazu gehört die Meinung, dass durch Missbrauch der Sprache die Wahrheit verloren gegangen sei und dass sich das Reden entfernt habe vom Wesentlichen, etwa von Gott – ein Topos für diese Verwirrung ist Babylon (M.S.: »Kommunikationsideale und ihr Recycling«, in: Sigrid Weigel [Hrsg.]: *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1995, S. 195–221, hier S. 198).

Standpunkten aus betrachtet werden.³¹⁶ Eine mögliche Vermutung wäre dann, dass das Wort ›banal‹ in dieser Bedeutung gerade von Gruppen gebraucht würde, denen es um die Exklusivität ihrer Verwendung des Gegenstands zu tun wäre – etwa wenn sie behaupteten, dass sie ganz allein mit ihm in der ihm angemessenen Weise umzugehen wüssten. Sie kämpften an gegen ›Banalisierung‹ als etwas, das jene Exklusivität unkenntlich zu machen drohte. Berücksichtigt man solche Zusammenhänge, verstärkt sich noch der erste Eindruck, dass Fremdbezeichnungen von etwas als ›banal‹ üblicherweise scharf abgetrennt sind von dessen Selbstpräsentationen.

Doch möglicherweise täuscht diese Annahme. Fragen lässt sich, ob nicht auch in Selbstbeschreibungen etwas von dem eine Rolle spielt, was in Fremdbeschreibungen unter ›banal‹ gefasst wird. Dafür gibt es durchaus Anhaltspunkte, vor allem: Die zitierten, vielmals abwertend verwendeten Ausdrücke, mit denen in *Meyers Große[m] Konversations-Lexikon* das Wort ›banal‹ erläutert wird, nämlich unter anderem »gewöhnlich«, »abgedroschen«, »bedeutungslos«, können gleichsam übersetzt werden in etwas von einem großen Publikum Geschätztes, zum Beispiel mit ›vertraut‹, ›Erwartungssicherheit bietend‹, ›leicht‹, ›unbelastet von Bedeutungsschwere‹, ›keine hohen Anforderungen stellend‹, ›nicht unerhört‹. Daher lohnt es sich zu untersuchen, inwiefern auch in Selbstbeschreibungen eine Art Ästhetik der Banalisierung formuliert wird, und zwar als ein Versprechen des Gegenstands an das Publikum.

Der bisher vorläufig skizzierte Gedankengang soll nun genauer ausgeführt werden³¹⁷ in einer Auseinandersetzung mit zwei einschlägigen theoretischen Positionen zu Kitsch und Banalisierung: zum einen Vilém Flussers Auffassung von Kitsch und Desinformation und zum anderen Sebastiano Timpanaros Begriff ›banalizzazione‹ (so das italienische Original, ›banalization‹ in der englischen Übersetzung)³¹⁸. Beide Positionen ermöglichen es

316 Siehe dazu das vorige Kapitel.

317 Das Folgende ist zustande gekommen durch ein Überdenken, starkes Erweitern und Verbessern meines Aufsatzes »Der Rest ist Kitsch. Geza von Bolvarys ›Abschiedswalzer‹«, in: Andreas Becker, Saskia Reither, Christian Spies (Hrsg.): *Reste. Umgang mit einem Randphänomen*. Bielefeld: transcript 2005, S. 221–232.

318 Vgl. die Vorbemerkungen der Übersetzerin in: Sebastiano Timpanaro: *The Freudian Slip: Psychoanalysis and Textual Criticism* [Original: Il lapsus freu-

zu präzisieren, wie es vor sich geht, dass etwas (um noch einmal auf das *Konversations-Lexikon* zurückzukommen) »im höchsten Grade gewöhnlich, durch häufige Anwendung alltäglich, abgedroschen und bedeutungslos« wird. Aus der theoretischen Diskussion ergeben sich Hinweise darauf, worin für das Publikum der Mehrwert des scheinbar Minderwertigen liegen könnte.

Zunächst zu Flusser, der Kitsch anthropologisch betrachtet und in ein Modell des Kulturreislaufs einordnet. Danach ist der Mensch ein »gegen den Informationszerfall, gegen das Vergessen, gegen den Tod engagiertes Wesen« und gräbt »Informationen in Gegenstände, um sie im Kulturspeicher zu lagern«.³¹⁹ Früher oder später verschwinden die Informationen jedoch wieder; der Mensch ist »dem Vergessenwerden, dem Tod ausgeliefert«, die Kulturobjekte des-informieren sich, sie zerfallen sowohl durch Konsum als auch durch Entropie.³²⁰ Somit lassen sich in Flussers Modell des Kulturreislaufs zwei zueinander gegenläufige Bewegungen ausmachen: Informationen kommen zustande und lösen sich auf. Auf der einen Seite wird das Wahrscheinliche der Natur in das Unwahrscheinliche der Kultur verwandelt: Gegenstände verlassen ihren natürlichen Zustand und werden zu Folien, auf die Informationen geprägt werden. Auf der anderen Seite fallen die so erzeugten Kulturobjekte wieder der Natur zu – dadurch, dass sich die Informationen verwischen.³²¹ Bevor die Kulturgegenstände sich »völlig des-informieren – in die Natur zurückkehren –, bilden sie eine Durchgangsregion von halb-desinformierten Gegenständen zwischen Kul-

diano, 1974]. [Übers. von Kate Soper.] London: Verso 1985 [Erstaufl. 1976], S. 6.

- 319 Vilém Flusser: »Gespräch, Gerede, Kitsch. Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums«, in: V.F.: *Schriften*. Hrsg. von Stefan Bollmann u. Edith Flusser. Bd. 2. Bensheim, Düsseldorf: Bollmann 1993, S. 224–237, hier S. 226f.
- 320 An anderer Stelle erklärt Flusser, »daß die Hand die informierten Dinge nicht etwa in Ruhe läßt, sondern daß sie weiter an ihnen herumfuchtelt, bis sich die in ihnen enthaltene Information abwetzt«. Vilém Flusser: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. München, Wien: Hanser 1993, S. 85.
- 321 V. Flusser: »Gespräch, Gerede, Kitsch«, S. 227 u. S. 233.

tur und Natur, den Abfall«.³²² Aus diesem Bereich kommt nach Flusser Kitsch. Gestauter Abfall »sickert in die Kultur zurück und droht sie [...] mit Kitsch zu überfluten«, heißt es in Flussers Schrift *Ins Universum der technischen Bilder*.³²³ Entsprechend nennt Flusser in »Gespräch, Gerede, Kitsch« diesen »ein Recycling des Abfalls zurück in die Kultur«.³²⁴ Demnach besteht Kitsch aus zurückgebliebenen, verwaschenen, ausgedünnten Informationsresten: Informationen also, die zum Teil bereits zerfallen sind, finden als Kitsch wieder einen Weg in die Kultur.³²⁵

Auch der an Martin Heideggers *Sein und Zeit* erinnernde Begriff des Geredes³²⁶ dient Flusser dazu, Kitsch zu kennzeichnen: Während Informationen im »Gespräch« erzeugt werden, zerfallen sie im »Gerede«. Letzteres ist darauf angelegt, sie »zu Amorphem, Wahrscheinlichem, Voraussehbarem zu zerreiben«.³²⁷

In der Hinsicht, dass Kitsch für Flusser auf Informationsverlust beruht – etwas kehrt in die Kultur zurück, nachdem es gehaltsärmer geworden ist –, lässt sich das Modell mit gängigen Vorstellungen von Banalisierung vereinbaren. Flusser beschreibt auch den Genuss, den die Des-Information bereiten kann: Als Auflösungserscheinung kommt Kitsch dem menschlichen Wunsch nach, sich dem Vergessen und dem Tod zu überlassen. Im Kitsch

322 Ebd., S. 226.

323 Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography 1985, S. 93.

324 V. Flusser: »Gespräch, Gerede, Kitsch«, S. 227.

325 Ebd., S. 235f. Vgl. Harald Hillgärtner: »Kulturrecycling auf Knopfdruck. Flussers Utopie der telematischen Gesellschaft«, in: Patrick Primavesi, Olaf A. Schmitt (Hrsg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 107–112.

326 Heidegger führt aus, das Gerede finde leicht Eingang in die Öffentlichkeit und sei »die Möglichkeit, alles zu verstehen ohne vorgängige Zueignung der Sache«. Dabei werde nur vermeintlich »das Verständnis des Beredeten erreicht«, aber »auf Grund dieser Vermeintlichkeit« halte das Gerede »jedes neue Fragen und alle Auseinandersetzung« hintan. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 17. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 169. Vgl. dazu auch Günter Figal: *Martin Heidegger. Phänomenologie der Freiheit*. Tübingen: Mohr Siebeck 2013, S. 148–150.

327 V. Flusser: »Gespräch, Gerede, Kitsch«, S. 234.

sieht Flusser »eine Methode, angesichts der Absurdität des Menschseins gemütlich zu sterben«.³²⁸ Man verzichtet darauf, einprägsam zu sein, nämlich Gegenständen Informationen einzuprägen, und nimmt auf bequeme Art hin, dass Konturen nach und nach verbllassen. Diese Lust am Vergessen(-Werden) könnte im Anschluss an Flusser als Bestandteil einer Ästhetik des Kitschs beziehungsweise der Banalisierung betrachtet werden. So anregend Flussers Texte nicht zuletzt in dieser Hinsicht sind, umreißen sie den betreffenden Zusammenhang letztlich nur skizzenhaft und lassen viele Fragen offen: Unter anderem bleibt hier wiederum zu fragen, von welchem Standpunkt aus jeweils Des-Information bemerkbar und zu genießen ist. Um nur eine Denkmöglichkeit durchzuspielen: Muss man einen Gegenstand etwa zunächst als hochgradig informierten kennen, um in der Lage zu sein, die Verminderung der Informiertheit wahrzunehmen, und um diese Reduktion zu schätzen zu wissen? Wenn es sich so verhielte, wären es zum Beispiel bei einem banalisierten Werk aus der Hochkultur vor allem die dieser Angehörigen selbst, die sich an der Des-Information erfreuen könnten. Reichte ein solches Beschreibungsmuster aus, um die Breite des Interesses an Banalisierungen zu erfassen? Und ist nicht die Vorstellung, Gegenstände gelangten als halb-desinformierte in die Kultur zurück, ohnehin zu einfach? Denn könnten sie nicht jeweils in einem neuen Zusammenhang, sozusagen in einem neuen Licht wieder auftauchen, sodass die Informationen nicht halbiert, sondern von Grund auf anders erschienen? Angesichts solcher Fragen erweist es sich als notwendig, die Ästhetik der Banalisierung noch eingehender zu diskutieren.

Hier bietet es sich an, Timpanaro hinzuzunehmen, der Mechanismen und Funktionen von Banalisierung näher beschreibt. Timpanaro erklärt unter anderem, wie es zu Banalisierungen kommen kann, wenn jemand versucht, einen gelesenen Satz aus dem Gedächtnis zu zitieren: »banalization is sometimes effected by substituting a simpler expression for a more difficult one, or by adding clarifying words where they were merely implied in the original text« – beispielsweise liegt die Banalisierung oft darin, dass der Original-Satz verkürzt wird.³²⁹ Aber auch der im Zitat zuletzt genannte Fall, dass klärende Wörter hinzugefügt werden, ist nicht selten. Wird etwa eine Geschichte immer wieder kettenartig weitererzählt, so ist anzunehmen, dass

328 Ebd., S. 236.

329 S. Timpanaro: *The Freudian Slip*, S. 35.

sie sich nach und nach nicht hin zum Ungewöhnlichen, Sperrigen oder ›Verrückten‹ abwandelt, sondern hin zu »ein[em] altbekannte[n] narrative[n] Grundmuster«, wie Albrecht Koschorke schreibt – der Erzählstoff wird allmählich ausgedünnt.³³⁰ Laut Koschorke dient demselben Zweck »auch das [...] Verfahren, unvollständige Schemata den rezeptiven Voreinstellungen entsprechend zu ergänzen«; es verlangt nämlich »weniger Aufmerksamkeit [...], eine stabile Erwartung bestätigt zu finden, als sich mit Lücken, sperrigen oder regelwidrigen Details aufzuhalten«.³³¹ Aus dieser Überlegung ergibt sich, wie eingesetzte »clarifying words« zur Banalisierung beitragen können.

Timpanaro führt zudem aus, dass Texte im Zuge ihrer Überlieferung nie vor Banalisierung geschützt sind:

[...] anyone who has anything to do with the written or oral transmission of texts (including quotations learnt by heart) knows that they are exposed to the constant danger of banalization. Forms which have a more archaic, more high-flown, more unusual stylistic expression, and which are therefore more removed from the cultural-linguistic heritage of the person who is transcribing or reciting, tend to be replaced by forms in more common use.³³²

Solche Banalisierungen können auf verschiedenen Ebenen vor sich gehen: auf der Ebene der Wortschreibung, der Aussprache und nicht zuletzt der Satzbildung.³³³ Auch in der Entwicklung vieler Sprachen lassen sich entsprechende Tendenzen ausmachen – zum Beispiel wenn in einigen indoeuropäischen Sprachen Pluralformen vereinfachend an die Stelle des Duals treten.³³⁴ Timpanaro macht deutlich, welchem Prinzip derartige Banalisierungen folgen: Er spricht von einer unbewussten Neigung »towards the

330 Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2017, S. 31f.

331 Ebd., S. 32.

332 S. Timpanaro: *The Freudian Slip*, S. 30.

333 Vgl. ebd., S. 30; dazu auch Simon Aeberhard: »Fehllesen«, in: Alexander Hohnold, Rolf Parr (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Küpper: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2018, S. 177–193, hier S. 182f.

334 Vgl. S. Timpanaro: *The Freudian Slip*, S. 93.

exertion of the least effort«.³³⁵ Mithin müsste Aufwandsersparnis als ein Vorteil, der im Zusammenhang einer Ästhetik der Banalisierung zur Gel tung kommen könnte, in den Blick genommen werden.

Stichworte wie das der Aufwandsersparnis sind auch in der Kitsch-Diskussion bereits eingeführt. Schon Karpfen etwa geht davon aus, dass »die Masse – also die Menschheit im Durchschnitt, die Menschen, die im Wettkampf des Lebenskampfes atemlos von Brot und Geld gepeitscht werden – in den kurzen Pausen sich erholen will und muß«.³³⁶ Das Gehirn, das »von acht Uhr früh bis acht Uhr abends Zahlen« zu »schlucken« habe oder »Hände den Hammer schwingen« lasse, ermüde; der »Fronsklave der Großstadt« sei danach nicht mehr in der Lage, Kunst zu erleben – diese erfordere nämlich geistige Anstrengung.³³⁷ Um Kunst aufnehmen zu können, müsse der Mensch sein Gehirn folglich erst bereit machen und sich aus den Fesseln des gewöhnlichen Arbeitslebens befreien.³³⁸ Der eingespannte »Durchschnittsmensch« sei nur empfänglich für »Kitsch«, der »leichtflüssig« in Hirn und Sinne übergehe und geistige Tätigkeiten des Erfassens erübrige: »Das Hirn« bedürfe »dazu keiner Arbeitsleistung«.³³⁹ Der Mensch reihe »die kolorierte Ansichtskarte mühelos in sein Hirnkästelchen« ein, er brauche darüber »nicht zu denken« und benötige »keinerlei Aufwand an Energie«.³⁴⁰ So betrachtet, gibt es großen Bedarf für Kitsch im Sinne von Karpfen beziehungsweise für Banalisierungen im Sinne von Timpanaro.

Wenn es aber diesen großen Bedarf gibt, ist es dann nicht auch wahrscheinlich, dass viele Angebote der Banalisierung (oder Verkitschung) ihren Vorteil der Aufwandsersparnis selbst herausstellen, um ihr Publikum anzusprechen? Sollte die Ästhetik der Banalisierung in solchen Angeboten nicht reflektiert sein? Derartige Fragen lassen sich etwa an Beispielen für Banali-

335 Ebd., S. 92.

336 F. Karpfen: *Der Kitsch*, S. 62.

337 Ebd., S. 62f.; S. 65; S. 70.

338 Ebd., S. 65.

339 Ebd., S. 69.

340 Ebd. Vgl. dazu Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. 13. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 466; Th.W.A.: »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: Th.W.A.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 9–45, insbes. S. 10.

sierungen sogenannter klassischer Musikwerke diskutieren. Zu untersuchen wäre, ob bei den Banalisierungen nicht das Prinzip der Aufwandsersparnis eigens auch für diejenigen Gruppen erkennbar gemacht wird, denen die Textvorlagen aus dem Bereich der Klassik nicht vertraut sind.

Ein entsprechendes Beispiel ist etwa die Banalisierung von Frédéric Chopins Etüde E-Dur für Klavier Opus 10 Nummer 3 zu dem Schlager »In mir klingt ein Lied«, der durch den Film ABSCHIEDSWALZER (D 1934; Regie: Geza von Bolvary; Drehbuch: Ernst Marischka) bekannt geworden ist. In einer Szene dieses Films spielt Chopin (Wolfgang Liebeneiner) seiner Jugendliebe Constantia Gladkowska (Hanna Waag) »In mir klingt ein Lied« am Klavier vor und versichert der Zuhörerin, dass er nur an sie gedacht hat, als er das Werk schrieb. Zu diesem Bekenntnis passt der Liedtext, der hier der Melodie unterlegt wird, die in der klassischen Vorlage ohne Worte auskommt. In dem Text heißt es: »In mir klingt ein Lied, / ein kleines Lied, / in dem ein Traum von stiller Liebe blüht, / für dich allein. / Eine heiße ungestillte Sehnsucht / schrieb die Melodie.« Damit wird das musikalische Werk auf Schemata zurückgeführt, die dem breiten Publikum bekannt sind: auf das von »Liebe« und »Sehnsucht« beziehungsweise das von Künstler und Muse. Die Hinzufügung des Liedtextes mit dem Bezug auf diese Schemata kann als Banalisierungsverfahren im Sinne von Timpanaro betrachtet werden (»adding clarifying words where they were merely implied in the original text«). Zugleich kommt ein weiteres Banalisierungsverfahren zum Tragen, nämlich das des Vereinfachens und Weglassens (»substituting a simpler expression for a more difficult one«). Die Etüde wird fast nur auf eine Melodie reduziert und der kontrastierende Mittelteil des klassischen Werks fällt weg.

Nun liegt es wiederum nahe zu vermuten, die Banalisierung wäre nur für diejenigen erkennbar, denen die Vorlage aus der klassischen Musik vertraut ist. Mit dieser Vermutung griffe man jedoch zu kurz; man erfasst nicht, wie die Banalisierung sich für ein breites, im Bereich der klassischen Musik just nicht genau Bescheid wissendes Publikum auszeichnet. Für dieses profiliert sich das Banale nämlich durchaus: zum einen dadurch, dass die verwendeten Schemata rasch (wieder)erkennbar sind und Zugänge zur Musik eröffnen, die von der Etüde nicht geboten werden, und zum anderen dadurch, dass sich das Stück als »ein kleines Lied« selbst reflektiert – das Beiwort »klein« lässt sich in diesem Zusammenhang als Hinweis auf bescheidene, nicht weit in die Hochkultur hineinreichende Ansprüche lesen.

Auf dieser Linie liegen auch weitere Elemente der Selbstbeschreibung des Films. Bereits der Titel *ABSCHIEDSWALZER* etwa macht deutlich, dass Chopins Werke auf Schemata für eine sentimentale Liebesgeschichte heruntergebrochen werden; das Kino-Publikum erhält auf diese Weise die Versicherung, dass es mit etwas Erfahrung im Schauen sentimentalier Filme auch Zugang zu diesem finden wird. Nicht zuletzt bietet der Film den sogenannten einfachen Leuten, die Chopin in den Bereich der »höheren« Kultur und Gesellschaft nicht folgen können oder wollen, eine mit ihnen zumindest entfernt vergleichbare Sympathiefigur, nämlich die schon erwähnte Gestalt Constantia Gladkowska. Diese nennt sich selbst »ein kleines Mädchen aus Warschau«, in der Bescheidenheit passend zu dem »kleine[n] Lied«, das Chopin ihr schreibt. Entscheidend ist, dass Gladkowska zurückbleibt, als Chopin von Polen nach Frankreich umzieht und in Paris George Sand kennenlernt, die ihm zur Anerkennung in der »höheren« Gesellschaft verhilft und seine neue Geliebte wird. Letztlich bemerkt Gladkowska, dass sie in dem Umfeld, in dem sich Chopin nun bewegt, nicht ihren Ort hat. Dem Kinopublikum wird dadurch die Möglichkeit gegeben, mit der zurückgelassenen mitzufühlen, Sentimentalität auszukosten; dabei kann das Sich-selbst-für-klein-Halten so wirken, als verbände es Gladkowska mit den angeblich einfachen Leuten.

Zugleich wird mit dem Zurückbleiben von Gladkowska 1934, als der Film in die deutschen Kinos kommt, noch ein anderes Schema bedient, nämlich das der Bodenständigkeit, das damals zur nationalsozialistischen Ideologie gehört.³⁴¹ *ABSCHIEDSWALZER* trägt zur NS-Propaganda bei, indem der Film Schlagwörtern wie »Blut und Boden« zuarbeitet und Bestandteile einer Kriegsrhetorik verbreitet: Chopin – an Deutsches unter anderem dadurch angepasst, dass er im Film den Vornamen Friedrich trägt – Chopin erklärt beispielsweise, er liebe sein Vaterland mehr als sein Leben; bei seiner Abreise aus Polen erhält er von Freunden eine Urne mit heimischer Erde.³⁴² Kurz vor

341 Bodenständigkeit oder Erdverbundenheit wird im NS-Kontext nicht zuletzt mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht; vgl. Adrian Schmidtke: *Körperperformanzen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2007, S. 263.

342 Vgl. Carsten Roschke: *Der umworbene »Urfeind«. Polen in der nationalsozialistischen Propaganda 1934–1939*. Marburg: Tectum 2000, S. 316.

seinem ersten Auftritt als Pianist in Paris erfährt er, dass in Polen ein antirus-sischer Aufstand begonnen hat.³⁴³ Von der Nachricht bewegt, weicht Chopin vom Konzertprogramm ab: Plötzlich wechselt er von einem Mozart-Menuett in ein aufgewühltes Stück³⁴⁴ über. Doppelbelichtungen verdeutlichen: Er ist dem Konzertsaal entrückt und visionär in das Warschauer Geschehen hinein-versetzt. Beispielsweise wird Chopin mit geschlossenen Augen am Flügel gezeigt und quer über diese Bilder zieht sich der Schriftzug »EXTRA-BLATT / AUFSTAND IN POLEN!« (Abb. 1). Die Klaviermusik vermischt sich mit Hornsignalen und Trommelwirbeln aus dem Kampf. Durch dieses Vermen-gen zweier Wirklichkeitsebenen – der des Klavierkonzerts und der des Aufstands – wird Chopins Musik abermals auf Schemata festgelegt, und zwar auf solche der kriegerischen Erhebung und Gewalt.



Abb. 1: Chopin (Wolfgang Liebeneiner) in ABSCHIEDSWALZER (D 1934)

343 Ebd., S. 317.

344 Die Vorlage zu diesem ist Chopins Etüde a-Moll Opus 25 Nummer 11.

Der Bereich der Schemata von »Liebe« und »Sehnsucht« bleibt allerdings dem der Gewalt vorgelagert. Bei aller Propaganda gibt sich ABSCHIEDSWALZER, wie just an diesem Titel erkennbar ist, zunächst als Liebes- und nicht als Kriegsfilmmusik. Damit wird auch Chopins Musik an erster Stelle wie jenes »kleine[] Lied« vorgestellt, »in dem ein Traum von stiller Liebe blüht« – statt von Kampfgetöse.

Als vermeintlich nicht zur Kriegspropaganda gehörendes Stück hat »In mir klingt ein Lied« auch nach der NS-Zeit noch großen Erfolg. In dem Bereich der sogenannten leichten Muse (liegend zwischen dem vermeintlich Anspruchslosen auf der einen Seite, das durch das Wort »leicht« vertreten ist, und dem Anspruchsvollen auf der anderen, für das die Muse steht) und dem des Schlagers ist es dann weiterhin zu hören – unter anderen gesungen von Rudolf Schock³⁴⁵, Anneliese Rothenberger³⁴⁶, Karel Gott³⁴⁷ und Peter Alexander³⁴⁸. Hinzu kommt, dass der Titel auch für Klassik-Sammlungen verwendet wird, wie zum Beispiel für die Schallplatte *In mir klingt ein Lied. Die schönsten Klavierstücke von Frédéric Chopin*³⁴⁹. Auf dieser spielen Klassik-Pianisten einzelne, aus verschiedenen Chopin'schen Werk-Zyklen herausgegriffene Kompositionen mit höherem Bekanntheitsgrad (das im Bereich der sogenannten ernsten Musik zwar nicht immer, aber doch häufig befolgte Prinzip, dass größere Werk-Einheiten zu berücksichtigen wären, gilt hier nicht), als erste jene Etüde E-Dur aus Opus 10. Durch den zitierten Vers »In mir klingt ein Lied«, aber auch durch die Anpreisung der »Klavierstücke« als der »schönsten« wird nicht zuletzt einem Publikum, das sich im Bereich der Klassik nicht sehr gut auskennt, eingängige und wohlklingende Musik versprochen. Dergestalt siedelt sich die Schallplatte in der Easy Classic an.

Bereits 1934 werden im Kontext des Films ABSCHIEDSWALZER Chopin-Werke in ähnlicher Weise einem breiten Publikum nahegebracht. Zu Sil-

345 Auf seiner Single *In mir klingt ein Lied. Frühlingsreigen*. Köln: Electrola 1957.

346 Auf ihrer Single *In mir klingt ein Lied. Hindulied*. Köln: Electrola 1964. Später auf der LP *Zum Blauen Bock. Heinz Schenk und seine Gäste*. München: Ariola 1984.

347 Auf seiner LP *In mir klingt ein Lied*. Berlin: Polydor 1969.

348 Auf seiner LP *Träum mit mir*. München: Ariola 1981.

349 Hamburg: Deutsche Grammophon 1978.

vester des Jahres steht beim Reichssender Leipzig ein Musikbeitrag »Aus neuen Tonfilmen« auf dem Programm; bezogen auf ABSCHIEDSWALZER werden »Chopins unvergängliche Melodien« angekündigt.³⁵⁰ Allein schon die Zuschneidung von Chopins Werken auf »unvergängliche Melodien« kann als Banalisierung betrachtet werden – schließlich gehen die Werke nicht darin auf, »Melodien« zu sein, und das Beiwort »unvergängliche«, mit dem für die Stücke feierlich ein besonderer Wert im Musikbetrieb beansprucht wird, verheißt zum damaligen Jahreswechsel etwas Bleibendes, Beständiges, Sicherer. Dem Publikum wird erklärtermaßen nicht zu komplizierte, zugleich zu Silvester passende, des Anlasses würdige Musik angeboten. Der Anspruch auf das Fortdauern mag dem von Hochkultur ähnlich sehen, doch mit der Abgrenzung vom Sperrigen ordnet sich die Darbietung der Easy Classic zu.

An diesem Beispiel zeigt sich abermals ein reflexiver Zug ästhetischer Banalisierung: Ein leichter Zugang zur Musik wird nicht nur eröffnet, er wird auch gleichsam ausgeschildert – dem Publikum wird sozusagen ein Weg gewiesen, auf dem es sich Chopin'scher Musik ohne Schwierigkeiten annähern kann. Titeln wie ABSCHIEDSWALZER liegt das Prinzip des »adding clarifying words« zugrunde, Ankündigungen von »Melodien« das des »substituting a simpler expression for a more difficult one« – darf man sich doch auf das Hören einer Stimme, eben der »Melodie[]«, beschränken. Nach beiden Prinzipien wird die Musik jeweils auf einen einfachen Nenner gebracht – zunächst einmal aber wird dieser Nenner selbst genannt, sodass er zum Tragen kommen kann. Die Ästhetik der Banalisierung setzt also ein mit der Art, in der die betreffenden Gegenstände angeboten werden – diese erlangt ein eigenes Profil gegenüber hochkulturellen Formen der Präsentation klassischer Musik. Zugänglichkeit wird auf diese Weise zum auswählbaren Programm.

Ähnliche Verfahren wie bei der Banalisierung musikalischer Werke lassen sich bei der von bildender Kunst beobachten. Ein Beispiel aus dem letzteren Bereich ist etwa die industrielle Reproduktion der Titelfigur von San-

350 Die Sendung ist für den 31.12.1934, 14.05 Uhr bis 14.40 Uhr angesetzt laut *Der Deutsche Rundfunk* Jg. 13 (1935), H. 1 vom 28.12.1934, S. 26. Für ihre Hilfe bei diesem Nachweis danke ich Karin Langer vom Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt a.M. – Vgl. auch C. Roschke: *Der umworbbene »Urfeind«*, S. 318.

dro Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus*³⁵¹ – insbesondere als Statue, »die Wahlweise von Puppengröße bis lebensgroß für Haus und Garten erworben werden kann«.³⁵² Die in Botticellis »Bild zweidimensionale Venus wird« also »nun dreidimensional [...] gestaltet«.³⁵³ Dabei ist ebenfalls das Prinzip der Vereinfachung und der Reduktion durch Weglassen grundlegend: Wie Julia Bock deutlich macht, »wird nur das Hauptmotiv des Bildes« – eben allein »Venus in der Muschel« – »herausgegriffen«.³⁵⁴ Hinzu kommt wiederum das Prinzip der Erklärung, mit der es möglich ist, den Gegenstand in ein einfaches, bekanntes Schema einzufügen: Auf einer Webseite zum Verkauf derartiger Statuen zum Beispiel wird Venus unter Rückgriff auf weit verbreitetes Wissen vorgestellt als »altrömische[] Göttin der Liebe und des erotischen Verlangens«.³⁵⁵ Durch die Anknüpfung an das übliche Wissen wird der Eindruck von Vertrautheit erweckt; vor allem die Wörter »Liebe« und »erotische[s] Verlangen[]« gewährleisten, dass sich die Bedeutung der Venusfigur noch in heutige, für die Kundschaft gängige Sinnraster einpasst.³⁵⁶

351 *La nascita di Venere*. Ca. 1485. Tempera auf Leinwand. 172,5 x 278,5 cm. Uffizien, Florenz.

352 Julia Bock: *Die stille Macht vertrauter Motive. Bewusste und unbewusste Adaption, Zitation und Wahrnehmung von Kunst in der Populärkultur und ihr möglicher Nutzen für die Museumspädagogik*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2013, S. 78.

353 Ebd.

354 Ebd.

355 »Erotische Venus nach Sandro Botticelli«. <http://www.palazzo24.de/erotische-venus-nach-sandro-botticelli.html>, zuletzt abgerufen am 1.12.2019.

356 Ähnlich verbinden sich die Banalisierungsprinzipien des Weglassens und des Schemata-Aufrufens bei der Popularisierung von Raffaels Gemälde *Sixtinische Madonna* (1512/13, Öl auf Leinwand, 256 x 196 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) miteinander: Die beiden Putten vom unteren Bildrand werden isoliert und »führen zunehmend ein Eigenleben, sie werden in jeder beliebigen Form, auf Postkarten, Geschirr, Servietten usw. vervielfältigt«; dazu eignen sich die Putten laut Julia Genz, indem sie dem »Kindchenschema« entsprechen und folglich »emotional leicht zugänglich« sind. Julia Genz: »Kunst, Kitsch und Hochkultur«, in: Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Franz Hintereder-Emde (Hrsg.): *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Ver-*

Die Statue ist weiß und weicht dadurch von Botticellis farbigem Gemälde ab, sodass der Gegenstand wie eine antike Skulptur anmuten kann – jedenfalls für eine große Öffentlichkeit, die sich altgriechische und -römische Statuen als weiß denkt, auch wenn diese ursprünglich bunt bemalt waren.³⁵⁷ Antike Marmorstatuen von der Art der *Venus Medici* dienten als Vorbilder für Botticellis Gemälde,³⁵⁸ die heute verbreiteten Venusstatuen nach Botticelli aber machen dessen »eigentliche Leistung«, so Bock, »nämlich die glaubhafte Umsetzung einer dreidimensionalen Darstellung in eine zweidimensionale«, wiederum »vollständig zunichte[]«.³⁵⁹ In dieser Hinsicht mag der Rückbezug der industriell hergestellten Statuen auf Botticelli unberechtigt oder fragwürdig erscheinen. Bei der Präsentation dieser Figuren auf der Webseite kommt es allerdings auf die Unterschiede zwischen antiker Bildhauerkunst und Botticellis Malerei beziehungsweise der Renaissance als seiner Epoche nicht an. Weder die Kunstgattungen noch die zeitlichen Kontexte müssen eingehend voneinander abgegrenzt werden. Stattdessen genügt in der »Produktbeschreibung« der Hinweis: »Historische Statue nach antikem Original von Sandro Botticelli ›Geburt der Venus‹«.³⁶⁰ Die Wörter »historisch« und »antik« verleihen dem Produkt den Anschein von Besonderheit durch Alter, während die Ausdrücke »Statue« und »Original« in Verbindung mit dem Namen des Malers und dem Titel des Gemäldes für die Würde von Kunst stehen. Zugleich wird bei der Präsentation deutlich, dass Kennerschaft im Bereich der Kunst nicht erforderlich ist, um das Objekt in einen kulturellen Zusammenhang einzuordnen. Nicht nur die bereits zitierte Erläuterung, in der von Venus als »altrömische[r] Göttin der Liebe und des erotischen Verlangens« die Rede ist, sorgt dafür, dass der Figur eine leicht fassbare Bedeutung zukommt; schon der Titel der Präsentation, »EROTISCHE VENUS NACH SANDRO BOTTI-

einnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum. Berlin: Frank & Timme 2015, S. 51–67, hier S. 60f.

357 J. Bock: *Die stille Macht vertrauter Motive*, S. 78f.

358 Vgl. Ellen Suchezky: *Die Abguss-Sammlungen von Düsseldorf und Göttingen im 18. Jahrhundert. Zur Rezeption antiker Kunst zwischen Absolutismus und Aufklärung*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2019, S. 99f.

359 J. Bock: *Die stille Macht vertrauter Motive*, S. 79.

360 »Erotische Venus nach Sandro Botticelli«.

CELLI«,³⁶¹ eröffnet einen problemlosen Zugang über das Stichwort »erotisch«.

Die »erotische Venus« ist insofern vergleichbar mit dem Stück »In mir klingt ein Lied«, als beide darauf beruhen, dass hochkulturell geschätzte Gegenstände – Botticellis Gemälde beziehungsweise Chopins Etüde – verändert werden zu Formen, die für ein breites Publikum geringere Verständnisbarrieren aufweisen. Im Falle der »erotische[n] Venus« wird der Unterschied zwischen der für viele (be)greifbaren Reproduktion und des weder preislich³⁶² noch im Hinblick auf die Sinn-Schemata gleichermaßen niedrigschwelligen Originals in besonderer Weise gespiegelt, nämlich wenn in der »Produktbeschreibung« auf das Material und auf die Machart der Statue eingegangen wird: Hier ist zu lesen von »Polystein in Marmor-Optik« und »[m]oderne[r] Ausführung im Nostalgie Look«.³⁶³ Sowohl das Wort »Optik« als auch die Bezeichnung »Look« machen deutlich, dass es sich bei der Ware um ein Imitat handelt: um etwas, das zwar ungefähr so aussieht wie das Echte, aber in der Beschaffenheit von ihm abweicht, um für einen größeren Kreis erschwinglich zu sein. Zudem soll die Gestaltung »[m]odern[]« sein, also nicht zeitfremd. Strukturell ähnelt dieses Prinzip dem der Banalisierung – insofern als sie etwas, das sperrig oder schwer zu erlangen ist, als Vorlage verwendet und es so abwandelt, dass viele einen bequemen Zugang zu dem Gegenstand finden. In dieser Hinsicht bilden die Angaben zur Produktqualität Elemente der Banalisierung ab.

Ähnlich reflexiv kann sich Banalisierung auch im literarischen Bereich vollziehen. Ein Beispiel dafür ist die Art, wie E. Marlitt mit dem Aschenbrödel-Schema spielt³⁶⁴ beziehungsweise mit diesem Schema in Verbin-

361 Ebd.

362 Der Preis pro Reproduktion ist mit 29,99 € beziffert, ebd.

363 Ebd.

364 Es wird nicht schlechthin erfüllt, sondern sehr frei genutzt. Vgl. dazu Urszula Bonter: *Der Populärroman in der Nachfolge von E. Marlitt. Wilhelmine Heimburg, Valeska Gräfin Bethusy-Huc, Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, insbes. S. 41–45; Jesko Reiling: »Wird sie, das Aschenbrödel von der Kaiseralm, jemals einen Brautkranz tragen?« Das Aschenputtel-Märchen in Liebesromanen seit dem 19. Jahrhundert, in: Eva Parra-Membrives, Albrecht Classen (Hrsg.): *Literatur am Rand. Perspektiven der Trivialliteratur vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhun-*

dung gebracht wird. Anklänge an dieses finden sich etwa in ihrem Roman *Goldelse*,³⁶⁵ der 1866 in 18 Fortsetzungen in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* erscheint.³⁶⁶ In dieser Zeit steigt die Anzahl der Abonnements des Blatts.³⁶⁷ Nun könnte man fürs Erste vermuten, der Erfolg ließe sich mit den bereits angeführten Thesen über die Bildung von Erzählschemata erklären: Die Schemata böten dem Publikum die Möglichkeit, seine Erwartungen an Geschichten bestätigt zu sehen und diesen ohne große Mühe zu folgen. Mit der gewährten Aufwandsersparnis würden die Geschichten ein-gängig.

Solche Schemabildung dient zweifellos als Folie, vor der Romane wie Fontanes *Irrungen, Wirrungen* (1887/88) ihre Kontur gewinnen: Fontane spielt mit der Erwartung, dass die Hauptfigur, eine Näherin, sich wie Aschenputtel am Schluss als eine Art Prinzessin »entpuppt«, doch diese Erwartung wird just nicht erfüllt.³⁶⁸ Angesichts dessen könnte man wiederum versucht sein, einen Gegensatz zu errichten – so als bediente Marlitt auf der einen Seite bloß das Schema und beschränkte sich darauf, ihr Publikum dieses wiedererkennen zu lassen, während auf der anderen Seite Fontane vom Schema abwiche und damit für Irritation beim Publikum sorgte.

dert/Literature on the Margin. Perspectives on Trivial Literature from the Middle Ages to the 21st Century. Tübingen: Narr 2013, S. 243–255, hier S. 252.

- 365 Vgl. Claudia Stockinger: *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein 2018, S. 264.
- 366 E. Marlitt: »Goldelse«, in: *Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt* 1866, H. 1, S. 1–4; H. 2, S. 17–20; H. 3, S. 33–38; H. 4, S. 49–52; H. 6, S. 81–84; H. 7, S. 97–100; H. 8, S. 113–116; H. 9, S. 129–133; H. 10, S. 145–151; H. 11, S. 161–166; H. 12, S. 177–183; H. 13, S. 193–198; H. 14, S. 221–223; H. 15, S. 225–230; H. 16, S. 241–246; H. 17, S. 257–262; H. 18, S. 273–276; H. 19, S. 289–292.
- 367 Vgl. Alice Hipp: *Spätrealistische Positionierungspraktiken in Kulturzeitschriften der Gründerzeit (1870/71–1890). Geschäftsverhältnisse und Werkgestaltung vom Zeitschriftenabdruck zur Buchausgabe bei Fontane, Storm und C.F. Meyer*. Diss. Karlsruher Institut für Technologie (KIT) 2017, S. 48.
- 368 Rudolf Helmstetter: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München: Fink 1998, S. 132.

Der Gegensatz wäre jedoch auch hier – wie schon bei den zuvor betrachteten allzu grundsätzlichen Abgrenzungen von Kitsch und Kunst – zu einfach gebildet. Außer Acht gelassen würden nämlich abermals die Zwischenstufen, die weder allein der einen noch ausschließlich der anderen Seite zugeordnet werden könnten. In diesem Zwischenbereich bewegt sich Marlitt,³⁶⁹ wenn sie beispielsweise in ihrem Roman *Das Geheimniß der alten Mamsell* (1867)³⁷⁰ das Muster nicht einfach »wiederholt«; stattdessen wird es am Schluss »aufgerufen und zugleich unterlaufen«: Die »Enthüllung«, dass die vielmals erniedrigte Helden Felicitas adlige Vorfahren hat, »bleibt [...] ohne jede Konsequenz« für die erfolgende Eheschließung: »Felicitas erhebt keine Ansprüche auf ihre Herkunft oder auf das damit verbundene Erbe [...]. Vielmehr heiratet sie einen – typischerweise bürgerlichen – Professor. [...] Das bekannte Schema wird also lediglich zitiert, nicht bestätigt.«³⁷¹

369 Ausgeklammert wird an dieser Stelle die Frage, wie sich Fontane mit seinen Beiträgen zur *Gartenlaube* in dem genannten Zwischenbereich einrichtet. Vgl. dazu neben Helmstetters zitierter Arbeit Beatrix Kampel: »Fontane und die Gartenlaube. Vergleichende Untersuchungen zu Prosaklischees«, in: *Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam*. Mit einem Vorwort von Otfried Keiler. Berlin: Theodor-Fontane-Archiv 1987, S. 496–524; Roland Berbig unter Mitarb. von Bettina Hartz: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 191–198; Ethel Matala de Mazza: »Offene Magazine für Erfahrungswissen. Sprichwörter, Fabeln und Exempel«, in: Michael Bies, Michael Gamper, Ingrid Kleeberg (Hrsg.): *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 265–284, hier S. 281f.; Friedmar Coppolletta: »Und er bückte sich wieder und schrieb auf die Erde«. *Theodor Fontanes zunehmende Differenzierung der Bibel in seinem Romanwerk*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2017, insbes. S. 249–252.

370 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, in: *Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt* 1867, H. 21, S. 321–324; H. 22, S. 337–342; H. 23, S. 353–358; H. 24, S. 369–374; H. 25, S. 385–390; H. 26, S. 401–407; H. 27, S. 417–420; H. 28, S. 433–436; H. 29, S. 449–454; H. 30, S. 465–469; H. 31, S. 481–484; H. 32, S. 497–502; H. 33, S. 513–518; H. 34, S. 529–534; H. 35, S. 545–548; H. 36, S. 561–564; H. 37, S. 588–591; H. 38, S. 604–607.

371 C. Stockinger: *An den Ursprüngen populärer Serialität*, S. 263f.

Allerdings wird jenes Schema sowohl in Marlitts Romanen als auch in dem Zusammenhang, in dem sie in der *Gartenlaube* stehen, angedeutet oder genannt. In *Goldelse* zum Beispiel heißt es von der weiblichen Helden, sie gehe »schmucklos wie Aschenbrödel«;³⁷² mit diesem Vergleich ruft der Roman ein Wissen nicht zuletzt um das Plotmuster auf. Besonders ausführlich geht 1876 ein Artikel in der *Gartenlaube* auf das Schema ein: Rudolf Gottschall erklärt in diesem Text zu Marlitts Roman *Das Haideprinzeßchen* – erstmals 1871 in der *Gartenlaube* erschienen –,³⁷³ die Titelfigur sei »wiederum ein kleines Aschenbrödel neben den Prinzessinnen und denen, die es werden« wollten, »und so wieder eine neue Variante auf ein von E. Marlitt oft behandeltes Thema«.³⁷⁴ Im Weiteren ist zu lesen, dem Marlitt'schen Roman *Die zweite Frau* – zunächst 1874 in der *Gartenlaube* veröffentlicht –³⁷⁵ liege »[d]as Schema des Aschenbrödelmärchens [...] wieder zu Grunde«.³⁷⁶ Es ist entscheidend zu sehen, dass nicht erst irgendwelche abwertenden, Distanz zu Marlitt einnehmenden Kritiken das Schema bloßstellen beziehungsweise es den Romanen unterschieben; vielmehr macht just die Zeitschrift, die viele Erstdrucke solcher Romane bietet, ihrerseits auf es aufmerksam. Das »Urheil [...] Gottschall's« wird in der *Gartenlaube* als etwas gegeben, das – so wörtlich – »den zahlreichen Marlitt-Verehrern

372 E. Marlitt: »Goldelse«, S. 194.

373 E. Marlitt: »Das Haideprinzeßchen«, in: *Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt* 1871, H. 31, S. 513–517; H. 32, S. 529–532; H. 33, S. 545–550; H. 34, S. 561–564; H. 35, S. 577–580; H. 36, S. 593–596; H. 37, S. 609–614; H. 38, S. 625–630; H. 39, S. 641–647; H. 40, S. 675–677; H. 41, S. 691–695; H. 42, S. 697–700; H. 43, S. 713–716; H. 44, S. 729–734; H. 45, S. 745–750; H. 46, S. 761–766; H. 47, S. 777–783; H. 48, S. 793–798; H. 49, S. 809–817.

374 »Ein Urheil Rudolph Gottschall's über E. Marlitt«, in: *Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt* 1876, H. 27, S. 460.

375 E. Marlitt: »Die zweite Frau«, in: *Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt* 1874, H. 1, S. 1–4; H. 2, S. 21–23; H. 3, S. 37–42; H. 4, S. 53–58; H. 5, S. 73–77; H. 6, S. 89–93; H. 7, S. 105–109; H. 8, S. 121–124; H. 9, S. 139–142; H. 10, S. 155–160; H. 11, S. 171–176; H. 12, S. 187–190; H. 13, S. 203–208; H. 14, S. 219–222; H. 15, S. 235–238; H. 16, S. 251–256; H. 17, S. 267–270; H. 18, S. 283–287; H. 19, S. 299–302; H. 20, S. 315–318; H. 21, S. 331–334.

376 »Ein Urheil Rudolph Gottschall's über E. Marlitt«. Vgl. dazu auch L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 199.

gewiß interessant sein wird«.³⁷⁷ Eine etwaige Nutzung des Schemas muss also nicht verschwiegen werden, im Gegenteil: Das Blatt, das mit den Romanen viele Abonnements erzielt, gibt es seiner Leserschaft bereits selbst zur Orientierung an die Hand. Die mögliche Schemabildung, eine Form von Banalisierung,³⁷⁸ wird der Zielgruppe der Zeitschrift nahegebracht; gerade diejenigen, die Marlitt schätzen, sollen Einblick darin erhalten.

377 »Ein Urteil Rudolph Gottschall's über E. Marlitt«.

378 Freilich handelt es sich dabei nicht nur um eine Form der Banalisierung, sondern zugleich auch um eine Form, Neuerungen erkennbar zu machen. Gerade wenn Muster wiederholt werden, wird es möglich, dass man auf Unterschiede Acht gibt. Was nach einem Rezept hergestellt ist, lässt sich mit anderem vergleichen, das ebenfalls nach diesem oder nach einem ähnlichen Rezept hergestellt ist. Elena Esposito erklärt: »[S]olang jedes Vorkommnis einzigartig und individuell ist, kann nichts als abweichend oder neu wahrgenommen werden [...]. Es gibt keine Mannigfaltigkeit ohne Redundanz und beides verlangt die Existenz des Gedächtnisses« (E.E.: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Übers. von Alessandra Corti. Mit einem Nachwort von Jan Assmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 25). Demnach sind Redundanz und Varietät »nicht im Sinne einer gegenseitigen Aufhebung gegensätzlich, sondern im Sinne wechselseitig steigender [sic] Sachverhalte« (ebd.). Insbesondere das Schematische sogenannter Schema-Literatur erlaubt es also dem Publikum, das Augenmerk darauf zu richten, wie die einzelnen Texte voneinander abweichen. – Laut Peter Nusser liegt »aller Trivialliteratur« ein Mechanismus zugrunde, bei dem »zunächst Gewohnheiten des Lesers angesprochen« werden, sodass dieser eine »Bestätigung« erfährt; daraufhin aber »dienen die auf Bestätigung zielenden Textmerkmale gleichsam als Folie, vor der sich die Abweichungen vom Gewohnten um so wirksamer zur Geltung bringen lassen« (P.N.: *Trivialliteratur*, S. 119f.; vgl. auch P.N.: »Entwurf einer Theorie der Unterhaltungsliteratur«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 81 [1982], S. 28–58, insbes. S. 34–49; Michaela Menger: *Der literarische Kampf um den Arbeiter. Populäre Schemata und politische Agitation im Roman der späten Weimarer Republik*. Berlin: de Gruyter 2016, insbes. S. 28–35). Grundsätzlich gibt Hans-Otto Hügel zu bedenken: »Schließt man einfach vom Vorhandensein eines erzählerischen Schemas auf die Bedeutungslosigkeit des im Einzelnen Erzählten [...], dann begibt man sich analysierend auf ein Abstraktionsniveau, das (vielleicht) nicht das des Lesers ist.« (H.-O.H.: *Lob*

Im Ergebnis zeigt sich, dass Banalisierung ihre Verfahren nicht prinzipiell vor dem Publikum zu verbergen braucht, denn sie gelten nicht in jedem Fall als schlecht, unzulässig oder nachteilig. Stattdessen können Vorteile in Anschlag kommen, die in Theorien der Banalisierung gesehen werden, insbesondere der Vorteil der Erwartungssicherheit und der mit ihr verbundenen Aufwandsersparnis. Dann zeichnet sich Banalisierung für das Publikum dadurch aus, dass sie etwa ihre Anlehnung an vertraute Schemata eigens kenntlich macht. Wenn Banales laut dem eingangs genannten Lexikonartikel darin liegt, dass etwas »im höchsten Grade gewöhnlich, durch häufige Anwendung alltäglich [...] geworden ist«, so kann dieses seine Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit durchaus reflektieren und gerade damit einen ungewöhnlichen und nicht-alltäglichen Erfolg haben.

des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln: Halem 2007, S. 254.) So stichhaltig diese Überlegung ist, darf auch wiederum die Fähigkeit des Publikums nicht unterschätzt werden, Schemata zu erkennen und als solche zu genießen. Wenn nach Esposito das Wissen um Schemata und die Aufmerksamkeit für Unterschiede einander bedingen, dann lassen sich Redundanz und Varietät *zusammen goutieren*: Das Publikum kann sich daran erfreuen, dass Schemata wiederkehren (dies läge auf der Linie der Ästhetik der Banalisierung), *und* daran, dass sie auf besondere Weise realisiert sind. – Ein Einwand gegen das vorliegende Kapitel könnte jedoch sein, dass einige der verwendeten Beispiele (vor allem »In mir klingt ein Lied« und »EROTISCHE VENUS NACH SANDRO BOTTICELLI«) den Eindruck erwecken, Banalisierung wäre mit einem etwaigen ›Absinken‹ hochkultureller Formen gleichzusetzen. Wäre dies der Tenor des Kapitels, so würden hier hochkulturelle Vorgaben an Populäres angelegt, wofür sie aber nicht gültig sind. Das Kapitel zielt auf etwas anderes, nämlich darauf, dass Banalisierung – in welcher kulturellen Sphäre auch immer – sich reflexiv profilieren kann.