

Ein blinder Fleck kultursoziologischer Forschungen

Kultursoziologische Erklärungen dafür, dass Kitsch ›Falschgold‹ genannt und von Kunst als ›echtem Gold‹ unterschieden wird, sind schnell bei der Hand: Gerade wenn Kitsch der Kunst ähnelt, kann er bedrohlich für diese erscheinen – so als zielte er darauf ab, ihre Besonderheit unkenntlich zu machen und ihren Wert auch selbst für sich zu beanspruchen. Kunst – so befürchten einige, die sie verteidigen wollen – könnte sich letztlich nicht mehr von Kitsch abheben, nicht länger in einem höheren gesellschaftlichen Ansehen stehen, wenn man keine scharfe Grenze zwischen beiden zöge – und ebenso wenig könnte man sich dann mit Kunst-Kenntnissen gegenüber bloßem Kitsch-Wissen hervortun. Der übliche Vorwurf, Kitsch täusche nur vor, dass er Kunst wäre, leistet just diese Trennung: So nahe Kitsch der Kunst auch immer kommen mag, lässt er sich durch den Vorwurf mit einem Mal aus ihr ausschließen, als von ihr grundverschieden behandeln und ablehnen; dabei gilt Kunst als das allein Wahre und Echte.²⁸⁵ Der Ausdruck ›Kitsch‹ dient in diesem Zusammenhang als Schlagwort, wie Jacob Reisner sagt, »im ursprünglichen Verstand von Schlag-Wort: ein schlagendes (niederschlagendes, erschlagendes) Wort. Wer damit auf irgendein Gebilde losschlägt, will es zumeist aus dem Bereich der Kunst (wie er sie versteht) hinausschlagen.«²⁸⁶

Mit dieser »Schlag«-Kraft also geht man vor allem gegen dasjenige vor, das sich *unweit* der Kunst ansiedelt, ohne dass man ihm dazu das Recht zu-

285 Siehe dazu den vorigen Abschnitt: »Falschgold«.

286 J. Reisner: *Zum Begriff Kitsch*, S. 169.

billigt – aber nicht gegen dasjenige, das ganz offensichtlich anderswo seinen Platz hat. Jean Améry bemerkt, dass »ein Bruder des Kitsches, nämlich der ›Schund‹, nicht in gleichem Maße kritisiert wird: »Der Schund, der sich frank und frei [...] als solcher zu erkennen« gebe, bleibe »verschont«. ²⁸⁷ Hingegen werde Kunst »mit dem Mikroskop auf Kitschspuren untersucht«. Der Grund liegt laut Améry darin, dass »man nicht die aufrichtige Kraft des Ordinären fürchtet«, sondern stets meint, »die als Kunst drapierte Schwäche demaskieren zu müssen«. ²⁸⁸ Mit den Ausdrücken »frank und frei [...] zu erkennen [geben]«, »aufrichtig[.]«, »drapiert[.]« und »demaskieren« beschreibt Améry die Vorstellung, Kitsch wäre Täuschung, insbesondere Vortäuschung von Kunst. Indem man darauf besteht, dass Kunst und Kitsch auseinanderzuhalten wären, versucht man, ihr eine eigene Stellung oder auch Würde vorzubehalten.

Dies geschieht nicht zuletzt auch in Debatten um ›Midcult‹. ²⁸⁹ Dwight Macdonald spricht von ›Midcult‹ als einem gleichsam zwielichtigen Bereich zwischen ›Masscult‹ und ›High Culture: ›Midcult‹ »pretends to respect the standards of High Culture while in fact it waters them down and vulgarizes them«. ²⁹⁰ Gerade dadurch, dass ›Midcult‹ in den Augen der Kritik so tut, als beruhe er auf einer Wertschätzung der Hochkultur und als gehörte er der Letzteren an, erscheint er bedrohlich: »The enemy outside the walls is easy to distinguish. It is its ambiguity that makes Midcult alarming. For it presents itself as part of High Culture.« ²⁹¹ Um diese Gefahr abzuwehren, erklärt Macdonald ›Midcult‹ wiederum zu einer Art Täu-

287 Jean Améry: »Kitsch, Kunst, Kitschkunst. Randbemerkungen zu einem aktuellen Thema«, in: *Schweizer Rundschau* 67 (1968), S. 485–488, hier S. 487. Vgl. dazu auch C. Putz: *Kitsch*, S. 54.

288 J. Améry: »Kitsch, Kunst, Kitschkunst«, S. 487.

289 Mit Moritz Baßler genauer gesagt: um den »alte[n] Midcult«, der zu »entspanntem Easy Reading« einlädt, bei dem man sich allerdings so fühlen kann, als hätte man es mit hochgeschätzter Kultur zu tun. M.B.: »Der Neue Midcult«, in: *POP. Kultur und Kritik*, H. 18 (2021), S. 132–149, hier S. 145.

290 Dwight Macdonald: »Masscult & Midcult«, in: D.M.: *Against the American Grain*. New York: Da Capo 1962, S. 3–75, hier S. 37.

291 Ebd. Vgl. Moshe Zuckermann: *Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit*. Göttingen: Wallstein 2002, S. 45.

schung, die erkannt werden müsse: ›Midcult‹ sei korrumpierte Hochkultur und versuche, als »the real thing« durchzugehen.²⁹²

Indessen lässt sich bezweifeln, dass ›Midcult‹ in erster Linie darauf ausgerichtet ist, Hochkultur so weitgehend zu imitieren. Muss er sich nicht deutlich von der Hochkultur abgrenzen, um eine eigene Nische in der Kunstwelt einzunehmen – anders gesagt: um eine Art von Adresse zu beziehen, die für sein Publikum auffindbar und eben nicht mit anderen Adressen zu verwechseln ist? Wie sollte ›Midcult‹ sein Publikum sonst an sich binden können?

Ähnliche Argumente finden sich bereits in der Kitsch-Diskussion, unter anderem vertreten von Claudia Putz: Sie bemerkt, dass es vor allem »der erhobene Kunstanpruch ist, der die Gemüter gegen den Kitsch aufbringt. Solange dieser Anspruch nicht erhoben wird, hält sich die Entrüstung gegenüber ›Geschmacklosigkeiten‹ in Grenzen.«²⁹³ Demgegenüber bleibt nach Putz jedoch »noch zu fragen, ob der Kitsch diesen Anspruch, Kunst zu sein, überhaupt explizit formuliert. Tatsächlich ist dies wohl kaum je der Fall. Vielmehr wird dem Kitsch dieser Anspruch unterstellt.«²⁹⁴ An dieser Unterstellung zeigt sich, wie sehr es Kitsch-Kritiken darum zu tun ist, die von ihnen bestimmten Grenzen der Kunst zu hüten: Selbst wenn diese Grenzen gar nicht oder auch nur im Entferntesten angegriffen werden, setzt man dazu an, sie aufwendig zu verteidigen.

Wie aber sind diese Bemühungen der Kritiken zu erklären, was steht auf dem Spiel? Nicht zuletzt geht es zweifellos um einen Zusammenhang von Knappheit und Wert. Um auf die Metapher des Falschgoldes zurückzukommen: Wäre Gold nicht knapp oder ließe es sich nicht mehr von anderen, häufiger vorkommenden Metallen unterscheiden, müsste sein Preis sinken. Ähnlich fürchtet man offenbar eine Art Inflation und Entwertung von Kunst, wenn Hochgeschätztes nicht von massenhaft verbreiteten Dingen getrennt würde – was alle hätten, gälte kaum noch als kostbar.²⁹⁵ In

292 D. Macdonald: »Masscult & Midcult«, S. 38.

293 C. Putz: *Kitsch*, S. 55.

294 Ebd.

295 Vgl. Ute Dettmar u. Thomas Küpper: »Der gute Ton im Mozart-Jahr«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 36 (2006), H. 143, S. 165–171, hier S. 166.

diesem Sinne bekämpft man Kitsch nicht nur im Interesse der ›wahren‹ Kunst, sondern auch der ›Währung‹ Kunst.

Die Angst vor einer Inflation dieser ›Währung‹ zeigt sich etwa auch in den Vorbehalten, die gegenüber vielen in großen Auflagen erschienenen literarischen Werken bestehen: »was die Masse wolle, könne nie Kunst [...] sein«. ²⁹⁶ Mit Andreas Dörner und Ludgera Vogt wäre zu fragen, »wieso das, was massenhaft produziert (und somit meist auch rezipiert) wird, per se schlecht sein soll. Kommt nicht bei dieser Setzung der Distanzierungs- und Distinktionswille der ›Kulturkenner‹ und ihr durch diesen Wertmaßstab legitimierte Elitebewußtsein stärker zum Ausdruck als ein rationales Argument?« ²⁹⁷ Nach Bourdieu wird an dem Verdacht, den hohe Auflagen erregen, der Einfluss des »autonomen« Hierarchisierungsprinzips in den Feldern der Kulturproduktion deutlich: Diejenigen, die dieses Prinzip am entschiedensten verfechten, halten Publikumserfolg bloß für ein »Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack«, während sie hingegen »irdisches Scheitern als Zeichen der Erwähltheit« ansehen – nach der Formel »Wer verliert, gewinnt«. ²⁹⁸ Mit diesem Grundsatz ist »Profitstreben [...] unvereinbar« und das Erpichtsein auf »weltliche[] Ehren und Anerkennungen [...] verpönt«. ²⁹⁹

Zur Verurteilung des Ein- und Marktgängigen dienen neben dem Ausdruck ›Kitsch‹ oft auch Ableitungen wie ›verkitschen‹ oder ›Verkitschung‹, bei denen der Akzent stärker auf dem Vorgangshaften liegt: Mit ihnen lässt sich etwa behaupten, dass künstlerische Formen vom Pol der Autonomie hin zu dem der Heteronomie gezogen, den Gesetzen des Marktes unterwor-

296 Vgl. A. Dörner, L. Vogt: *Literatursoziologie*, S. 188f.

297 Ebd.

298 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 344f.

299 Ebd. Freilich gibt es in der Gegenwartsliteratur – beispielsweise bei Sibylle Berg – Kombinationen von hochliterarischen Ansprüchen »mit regelrecht zur Schau getragendem Interesse an ökonomischem Kapital«, wie Rolf Parr feststellt. R.P.: »Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Heribert Tommek u. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen*. Heidelberg: Synchron 2012, S. 189–208, hier S. 202–204.

fen, angepasst und entstellt werden. Ein Beispiel dafür findet sich in dem Artikel »Klimt kaputtgemacht« von Barbara Coudenhove-Kalergi, der am 19. September 2012 in *Der Standard* erscheint:³⁰⁰ Hier werden die Wörter »Verkitschung, Kommerzialisierung und Banalisierung« dazu aneinandergereiht, an ökonomischen Verwertungen von Kunst Anstoß zu nehmen. Die Autorin hält das Klimt-Jahr in Wien für unerträglich:

Höchste Zeit, dass das Klimt-Jahr sich seinem Ende nähert. [...] Das Foto-Plakat des Künstlers mit der Katze überall. Kein Souvenirgeschäft ohne Klimts »Kuss« auf Kaffeetassen, T-Shirts, Einkaufstaschen und Regenschirmen. Sogar auf Klodeckeln. Keine Konditorei ohne Klimt-Schnitten und Klimt-Torten. Eine picksüße Spezialität aus Karamell, Nuss, Vanille und Kaffee heißt »Klimt-Nuss-Kuss«.³⁰¹

An dieser Stelle wird erkennbar, wie Coudenhove-Kalergi sozusagen den Dreiklang von »Verkitschung, Kommerzialisierung und Banalisierung« anschlägt. Das Wort »Banalisierung« steht zum einen dafür, dass aus Klimts Gesamtwerk nur eine sehr kleine, erheblich reduzierende Auswahl zur Vermarktung getroffen wird (»Klimts ›Kuss«), zum anderen dafür, dass das Ausgewählte wiederum bloß auf allgemein bekannte Form(e) eingeschränkt, verunstaltet und an unpassende Orte gebracht wird – bis hin zum Ort der Notdurft: Indem Coudenhove-Kalergi herausstellt, dass Klimts Bilder »[s]ogar auf Klodeckeln« zu sehen sind, legt sie den Gedanken nahe, dass diese Gebrauchsgegenstände, die an sogenanntes Niederes, an Schmutziges und an die Tier-Ähnlichkeit des Menschen erinnern, unvereinbar sind mit Kunst, die sich als etwas Hohes, Geistiges, Freies, dem Menschen Vorbehaltenes und seiner Würdiges auszeichnen soll. Auch die von Coudenhove-Kalergi erwähnten Konditorei-Objekte sind nach überkommenen ästhetischen Kriterien verdächtig – was süß schmeckt und auf diese Weise dem Nahsinn schmeichelt, gilt oft als Sinnbild für Kitsch.³⁰² Nicht nur die Qualität, sondern auch die Quantität der Bezüge auf Klimt erscheint Coudenho-

300 Barbara Coudenhove-Kalergi: »Klimt kaputtgemacht. Die Klimtomania ist nur der letzte Höhepunkt einer permanenten Anstrengung, alles dem Tourismus unterzuordnen«, in: *Der Standard*, 19.9.2012, <https://www.derstandard.at/story/1347493022006/klimt-kaputtgemacht>, zuletzt abgefragt am 29.8.2019.

301 Ebd.

302 Vgl. L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 217.

ve-Kalergi bedenklich: die angeblich uneingeschränkte Verbreitung (»überall«) nach wirtschaftlichen Interessen (betont durch das anaphorische »Kein Souvenirgeschäft ohne [...] Keine Konditorei ohne [...]«). Aus dieser Sicht bedeutet das Klimt-Jahr eine Preisgabe des autonomen Prinzips.

Nun wäre es wiederum möglich, Coudenhove-Kalergis Gebrauch des Ausdrucks ›Verkitschung‹ kultursoziologisch zu beleuchten: Wenn die Autorin beklagt, dass Klimt »überall« in Anspruch genommen wird, und wenn sie damit fordert, dass berechtigte und unberechtigte Ansprüche voneinander getrennt werden, geht es offensichtlich um Grenzziehungen in den Feldern der Kulturproduktion. Ist Klimt an jeder Stelle gegenwärtig geworden, macht er es denjenigen Leuten, die eine besondere Kennerschaft für sich reklamieren wollen, nicht mehr leicht, sich von anderen, etwa von als banalisierend geltenden Gruppen abzuheben – die Distinktion³⁰³ gerät in Gefahr. Auf diesen Zusammenhang weist bereits ein Posting zu dem Artikel auf der Website von *Der Standard* hin. Bezogen darauf, dass Coudenhove-Kalergi schreibt, »die Zielgruppe« der touristischen Klimt-Vermarktung bestehe »offenbar« aus den »Allerdümmsten« sowie den »Allergeschmacklosesten unter den potenziellen Wienbesuchern«, ³⁰⁴ ist Folgendes in dem geposteten Kommentar zu lesen:

Jetzt kommen selbst die »Allerdümmsten« und die »Allergeschmacklosesten« Wienbesucher mit dem Billigflug nach Wien. Wie wär's denn mit Intelligenz- und Geschmackskontrollen an der Stadtgrenze, damit Frau Coudenhove-Kalergi und die Hofratswitwen im ersten Bezirk unter sich bleiben können?³⁰⁵

Damit stellt der Kommentar heraus, dass es in dem Artikel um soziale Unterschiede geht (»Billigflug«, »Hofratswitwen«, »unter sich bleiben«), und führt Coudenhove-Kalergis Position wieder ad absurdum (»Intelligenz- und Geschmackskontrollen an der Stadtgrenze«). Wie sehr Distinktionsbedürfnisse die Kitsch-Debatte antreiben, wird auf solche Weise in ihr selbst problematisiert.

303 Vgl. zu diesem Begriff P. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*; Joseph Jurt: »Pierre Bourdieus Konzept der Distinktion«, in: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 9 (2016), Nr. 14, S. 16–31, insbes. S. 22.

304 B. Coudenhove-Kalergi: »Klimt kaputtgemacht«.

305 Gelöschter User, 20.9.2012, 11:43:42, ebd.

Mithin bieten sich kultursoziologische Ansätze dazu an, Kitsch-Kritik von der Art des Textes »Klimt kaputtgemacht« in Verbindung zu bringen mit Fragen nach sozialem Ansehen, Oben/unten-Unterscheidungen und Abgrenzungen. So erhellend die entsprechenden theoretischen Konzepte diesbezüglich sind, bleiben bei ihnen andere Aspekte doch zu wenig beleuchtet. Ästhetisch nämlich sind durch die kultursoziologischen Entwürfe weder der Gegenstand Kitsch noch die Faszinationskraft, die er auf sein Publikum ausübt, ausreichend erfasst, »[d]enn allein die Feststellung, dass ein bestimmtes Werk und/oder das ästhetische Urteil über dieses Werk auch als Einsatz im Spiel um soziales Prestige genutzt werden kann, sagt über dessen Struktur oder darüber, was es den Rezipienten darüber hinaus noch bedeuten mag, nichts aus«.³⁰⁶ Mit anderen Worten: In der kultursoziologischen Debatte über Kitsch entfernt man sich von dessen Phänomenen. Man nimmt eine Meta-Position zur Kitsch-Kritik ein; die Kitsch-Kritik aber ist bereits auf einer Meta-Ebene zum Kitsch angesiedelt.

Die entsprechenden Einschränkungen der Sicht zeichnen sich bereits in Helmut Kreuzers einflussreichem Aufsatz »Trivalliteratur als Forschungsproblem« (1967) ab. Kreuzer erachtet es nicht für sinnvoll, in der Literaturwissenschaft das Wort »Kitsch« als »analytische[s] Instrument« zu verwenden, etwa als »poetologischen Terminus der Werkanalyse«; stattdessen schlägt Kreuzer vor, jenes Wort selbst zum »kulturhistorischen Objekt der Wissenschaft« zu machen, an dem sich die »Geschmacksgeschichte«, die »Geschichte der Kunstauffassungen und des Kunstwollens« studieren lässt.³⁰⁷ Dieser Vorschlag ist insofern sehr plausibel, als die Wissenschaft, indem sie darauf verzichtet, sich das Wort »Kitsch« selbst anzueignen, auch Abstand zu den (Ab-)Wertungen erlangt, die es mit sich führt. Nun kann sie aus der Distanz den historischen Wandel des Gebrauchs dieses Ausdrucks nachzeichnen. Damit wird das Wort »Kitsch« nicht mehr auf der Ebene der wissenschaftlichen Meta-Sprache angesiedelt, sondern auf der Ebene der Objekt-Sprache. Der auf diese Weise vollzogene Wechsel der Blickrichtung führt allerdings nicht nur zu neuen Einsichten in die Zeitbedingtheit

306 Bettina Gruber u. Rolf Parr: »Linker Kitsch? Zur Einleitung«, in: B.G., R.P. (Hrsg.): *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. München: Fink 2015, S. 7–15, hier S. 8.

307 H. Kreuzer: »Trivalliteratur als Forschungsproblem«, S. 184. Vgl. dazu auch Th. Hecken: *Theorien der Populärkultur*, S. 96f.

des Redens über Kitsch, sondern verstellt teilweise zugleich auch Perspektiven: Die Aufmerksamkeit wird tendenziell abgelenkt von denjenigen Phänomenen, die etwa von Giesz und Killy zuvor noch als Kitsch bezeichnet und (in welcher streitbaren Weise auch immer)³⁰⁸ in Augenschein genommen worden sind.

Wie unerlässlich es jedoch ist, dass die Forschung sich auch nach ihrer kultursoziologischen Wende noch dem Phänomen Kitsch widmet, wird bereits an einem obigen Zitat von Putz deutlich: Wenn es nach Putz »zu fragen« gilt, ob Kitsch den ihm häufig unterstellten »Anspruch, Kunst zu sein, überhaupt explizit formuliert«, dann ist es offenbar notwendig, weiterhin auch Zugänge zu den als Kitsch herabgesetzten Gegenständen zu suchen, anstatt nur die Arten der Herabsetzung zu erforschen. Ohne eine Betrachtung von sogenanntem Kitsch kann sich schließlich nicht zeigen, welchen Anspruch dieser eigentlich seinerseits erhebt. Die Reflexivität von Kitsch sollte daher zum Gegenstand der Forschung werden.

Die Schlagwörter der Kritik, neben ›Verkitschung‹ zum Beispiel ›Banalisierung‹ (wie im Artikel von Coudenhove-Kalergi), wären dabei weiterhin zu beachten: nicht nur deshalb, weil Kitsch möglicherweise auf die Kritik reagiert, sondern auch deshalb, weil solche Ausdrücke – sei es auch herabsetzend und entstellend – sich auf Merkmale von Kitsch beziehen könnten, die auch in seiner Reflexivität thematisch sind. Dementsprechend soll der oft kritisch verwendete Ausdruck ›Banalisierung‹ im nächsten Kapitel einmal als mögliches Gegenstück Kitsch-eigener Ansprüche betrachtet werden: Inwiefern schreibt sich Kitsch selbst so etwas wie ›Banalisierung‹ gleichsam auf seine Fahnen?

308 Siehe dazu die Einleitung »Kitsch und Reflexivität – ein von der Forschung zu wenig berücksichtigter Zusammenhang« sowie den Abschnitt »Kitsch als ›Pseudokunst‹«.