

The background image is a photograph of a room with a large window. The window looks out onto a scenic mountain landscape with evergreen trees and a lake. In the foreground, there is a green table with a blue and white patterned cloth, a blue folding chair, and a framed picture on the wall.

Thomas Küpper

Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Thomas Küpper
Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität

Für Alexandra und David

Thomas Küpper (PD Dr. phil.) ist Literatur- und Medienwissenschaftler an der Universität Duisburg-Essen. Für das Herbstsemester 2022 ist er als Max-Kade-Gastprofessor an die University of Cincinnati eingeladen. Zuvor vertrat er die Professur für Medienästhetik an der Goethe-Universität Frankfurt am Main sowie die Professur für Kulturwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Thomas Küpper

Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität

[transcript]

Die Open-Access-Veröffentlichung wurde durch den Publikationsfonds der Universität Duisburg-Essen gefördert.

Die vorliegende Studie ist eine durchgesehene und gekürzte Fassung meiner Habilitationsschrift, die im Sommersemester 2021 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen angenommen wurde.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Thomas Küpper

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Irina Zikuschka: Ohne Titel (2005).

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3119-7

PDF-ISBN 978-3-8394-3119-1

<https://doi.org/10.14361/9783839431191>

Buchreihen-ISSN: 2702-8968

Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort und Dank | 9

Kitsch und Reflexivität – ein von der Forschung zu wenig berücksichtigter Zusammenhang | 13

Aufgedrängte Gefühle? | 23

Naivität mit Absicht | 39

Das Naive ist das Sentimentale. Aspekte der Rezeption | 40

»Wilibald, einziger, das kommt von Gott«: Fragen der Produktion | 50

Täuschungen über Täuschungen | 67

Mogelpackungen. Was soll man Kunstgewerbetreibenden um 1900 abkaufen? | 68

Kitsch als »Pseudokunst« | 85

Falschgold | 97

Ein blinder Fleck kultursoziologischer Forschungen | 101

Ästhetik der Banalisierung | 109

»...wegen meiner harmlosen Märchen...«:

Hedwig Courths-Mahler | 131

Als Märchen gekennzeichnet: *Die Bettelprinzess* | 141

Fernsehfilm und »kleine Fluchten« | 148

Vom Pakt mit dem Kitsch | 155

Verfahren der Reflexivität | 157

Paragrafen des Kitschvertrags | 161

Ethische und politische Perspektiven | 171

Kitsch als »das Böse im Wertsystem der Kunst« bei Hermann Broch | 174

»Politisch lebenswichtige Stoffe« nach Walter Benjamin | 184

»Der arme Teufel rebelliert nicht«: Zu Ernst Blochs Unterscheidung von Kitsch und Kolportage | 199

»Du kannst Dir keine Vorstellung machen, wie schön es hier ist«: Kitsch und Tourismus | 215

Zum Stereotyp »des« Touristen als »Kitschmenschen« | 217

Von Techniken kitschiger und touristischer Erfahrung | 231

Der MUSIKANTENSTADL und André Rieus GROSSE NACHT DER WIENER MUSIK | 240

Schützt Ironie (vor) Kitsch? | 253

Kitsch-Art und Camp | 254

Spielarten der Ironie | 269

Zum Schluss: HONIG IM KOPF | 279

Abstract | 283

Quellen und Literatur | 285

Filme, Videos und Fernsehsendungen | 332

Verzeichnis der Abbildungen | 335

Iris: »Ich liebe Kitsch, ich suche Kitsch in meinem Leben!«

Arthur: »Eine schöne Textzeile!«

Iris: »Das kommt von den ganzen Filmen.«

LIEBE BRAUCHT KEINE FERIEN (THE HOLIDAY, USA 2006)

Vorwort und Dank

Diese Studie handelt von Verstellungen. Eine im 20. Jahrhundert verbreitete Annahme der Kritik an sogenanntem Kitsch lautet, dass er sich verstellen muss: Angeblich hat er es nötig, so zu tun, als ob er tiefer empfunden, wahrer, echter, kostbarer, außergewöhnlicher und insbesondere künstlerischer wäre, als er eigentlich ist. Er versucht aus dieser Sicht, die Stellung und den Stellenwert von Kunst zu Unrecht für sich zu reklamieren. Dass Kitsch auf einen solchen Etikettenschwindel angewiesen ist, mag zunächst selbstverständlich erscheinen, sofern man, wie es über lange Zeit üblich war, selbst Maßstäbe aus der hochkulturell angesehenen Kunst auf Kitsch bezieht und anwendet – geht man doch bei diesem Verfahren davon aus, dass er sich an ihnen messen ließe und Chancen auf Anerkennung und Würdigung vor allem dann hätte, wenn er sich der hochgeschätzten Kunst möglichst täuschend ähnlich machte. Diese viel gepflegte Annahme ist allerdings inzwischen strittig geworden. Vielleicht – so könnte man einen Zweifel an ihr zusammenfassen – vielleicht muss sich Kitsch nicht in dieser Weise verstellen; eher verstellt sich möglicherweise die Kritik ihrerseits den Zugang zu diesem Gegenstand, indem sie voraussetzt, er müsste hohe Kunst imitieren. Die Leitfrage der vorliegenden Untersuchung ist daher nicht: Wie verstellt sich Kitsch? Vielmehr geht es – von weniger Bedingungen abhängig – darum zu zeigen, wie sich Kitsch seinem Publikum *vorstellt*, das heißt, wie er sich selbst beschreibt und reflektiert. Mit dieser Ausrichtung zielt die Arbeit darauf ab, *eigene* Ansprüche von Kitsch zu erfassen, anstatt festzustellen, ob er Ansprüchen von Kunst genügt oder nicht.

Nun könnte man einwenden, dass es doch heute ohnehin nicht mehr gängig ist, Vorgaben hochkulturell anerkannter Kunst zu verallgemeinern und auf andere Bereiche zu übertragen; längst kann jene Art von Kritik als

hinfällig betrachtet werden, nach der Kitsch als minderwertig im Vergleich zu Kunst gelten müsste, nämlich als ›Niederes‹ unterschieden von ›Höherem‹ auf einer senkrechten Achse anzuordnen wäre. Das als Kitsch Bezeichnete hat sich inzwischen so weit von diesem von außen angelegten Wertungsschema gelöst, dass sich nicht zuletzt Bedenken eingestellt haben, den Ausdruck ›Kitsch‹, der oft mit Herabsetzung verbunden war, überhaupt noch in der Wissenschaft zu verwenden. Ist es also müßig, sich noch einmal mit der alten Kritik an Kitsch auseinanderzusetzen und gegen sie zu argumentieren – handelt es sich bei ihr nicht sozusagen um einen bereits umgestoßenen Pappkameraden?

Auch wenn es sich auf den ersten Blick so ausnehmen könnte, lässt sich die überkommene Kritik doch keineswegs als erledigt ansehen. Auf sie sich zurückzubeziehen, ist für die Kitsch-Forschung sogar notwendig, und zwar vor allem aus zwei Gründen: Zum einen waren oder sind die von der Kritik einmal als Kitsch abgewerteten Gegenstände schlicht *tatsächlich dieser Abwertung ausgesetzt* – die Kritik wirkt auf ihre Objekte zurück, fordert zum Beispiel eine verunglimpfte Schriftstellerin zu Antworten heraus, so dass Kitsch und Kritik wechselseitig aufeinander verweisen, einen Zusammenhang bilden und nicht jeweils vereinzelt dastehen. Zum anderen sind Kitsch auf der einen Seite und die von der Kritik mit ihm verglichene Kunst auf der anderen Seite sich teilweise *durchaus ähnlich* in ihren Strukturen, Elementen und Verfahren. So unpassend es sein mag, Maßstäbe von Kunst eins zu eins auf Kitsch anzuwenden, ist dennoch nicht von der Hand zu weisen, dass zum Beispiel Genres, Motive, Ornamente – mit welchen Brüchen auch immer – von der einen auf die andere Seite übergehen können. Gerade auch Formen von Reflexivität, etwa Rahmungen, mit denen Fiktionen als solche oder auch künstlerischer Schein markiert werden, finden sich auf beiden Seiten der Unterscheidung. Daher lohnt es sich, die hergebrachte Kritik noch einmal, aber gegen den Strich zu lesen: Dort, wo sie auf Kitsch herabsieht, gilt es, genauer als sie hinzusehen; dort, wo sie ihn unmittelbar an von ihr hochgeschätzter Kunst misst, soll der Blick für etwaige Kitsch-eigene Ansprüche und Maßstäbe geschärft werden. Auf diese Weise versucht die Studie, sich der Ästhetik von Kitsch und insbesondere seiner Reflexivität zu nähern.

Bücher über Kitsch werden manchmal verdächtigt, ihn nicht nur zu behandeln, sondern sich ihn auch einzuhandeln: Können sie sich der Wirkungskraft dieses Gegenstands entziehen? Zudem ist gerade die Danksagung eine oft als kitschig verrufene Textsorte, doch unverzichtbar. Herzlich danken möchte ich nämlich allen, die mir bei diesem Forschungsprojekt geholfen haben: an erster Stelle Rolf Parr, der es an der Universität Duisburg-Essen mit großem Vertrauen begleitet und mir sehr viele Anregungen gegeben hat. Auch Henriette Herwig (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) und Burkhardt Lindner (†) bin ich sehr verbunden dafür, dass sie mich bei der Vorbereitung des Projekts wohlwollend unterstützt haben. Nicht zuletzt weiß ich zu schätzen, welche Mühe die Mitglieder der Habilitationskommission, gerade auch die Gutachterinnen Alexandra Pontzen (Universität Duisburg-Essen) und Tanja Nusser (University of Cincinnati, Ohio), auf sich genommen haben.

Gregor Ackermann (Aachen) danke ich für zahlreiche wertvolle Hinweise auf Archivmaterial. Die Fotografin Irina Zikuschka (Freiburg) war so großzügig, mir für das Buchcover die Reproduktion eines Ausschnitts aus einem ihrer Bilder zu genehmigen. Für anregenden Austausch über Kitsch danke ich zudem Kathrin Ackermann-Pojtinger (Paris-Lodron-Universität Salzburg), Ute Dettmar (Goethe-Universität Frankfurt a.M.), William Collins Donahue (University of Notre Dame, South Bend, Indiana), Anna Freund (Braunschweig), Gabriele Genge, Jens Martin Gurr, Werner Jung (alle Universität Duisburg-Essen), Sabine Kampmann (Leuphana Universität Lüneburg), Alexandra Karentzos (Technische Universität Darmstadt), Alma-Elisa Kittner (Justus-Liebig-Universität Gießen), Christopher F. Laferl (Paris-Lodron-Universität Salzburg), Konrad Paul Liessmann (Universität Wien und Philosophicum Lech), Kaspar Maase (Eberhard Karls Universität Tübingen), Ninon Miller (Braunschweig), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik, Frankfurt a.M.), Anja Nowak (University of British Columbia, Vancouver), Viktoria Schmidt-Linsenhoff (†), Gisa Stratemann (Frankfurt a.M.) und Vaiva Žeimantienė (Vilniaus Universitetas).

Besonders auch den Studierenden, mit denen ich über Kitsch diskutieren durfte, möchte ich herzlich für ihre Impulse und Initiativen danken. Unvergessen sind die studentisch organisierte Kitsch-Überraschungsparty an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, das von Studierenden für eine Woche eröffnete Kitsch-Café an der Goethe-Universität Frank-

furt sowie das Zusammentreffen der Stofftiere beim Gespräch von Studierenden mit Elke Krystufek bei der Kestnergesellschaft Hannover. Alles dies hat mich sehr inspiriert und zu dem Projekt motiviert!

Dem transcript Verlag danke ich für die gute und unkomplizierte Zusammenarbeit. Nicht zuletzt freue ich mich darüber, dass der Publikationsfonds der Universitätsbibliothek Duisburg-Essen diese Open-Access-Veröffentlichung gefördert hat. Auch dafür bin ich sehr dankbar!

Kitsch und Reflexivität – ein von der Forschung zu wenig berücksichtigter Zusammenhang

Den Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung ›Kitsch‹ zu nennen, bringt Schwierigkeiten mit sich, die auf die Geschichte dieses Wortes zurückgehen. Angesichts der (Ab-)Wertungen, die mit der Bezeichnung ›Kitsch‹ verbunden waren und weiterhin sind,¹ lässt sich fragen, ob sie sich

1 Anknüpfend an Besonderheiten des Lautbildes, das durch den hellen Vokal i und insbesondere durch das /f/ gekennzeichnet ist. Winfried Menninghaus weist darauf hin, dass andere einsilbige Wörter, »die ebenfalls auf ›tsch‹ enden – Quatsch, Klatsch, Matsch, pitsch, patsch, ritsch, ratsch, futsch –«, zwei Grundmerkmale mit ›Kitsch‹ teilen: Erstens stehen sie für »eher ›niedrige‹ Objekte bzw. Handlungen« und haben einen »anti-exquisiten«, teils sich dem Lustigen annähernden Zug; zweitens hängen sie »mit der Vorstellung geringer Distinktheit bzw. mit der aktiven Aufhebung von Distanz und Unterscheidung« zusammen (W.M.: »›Kitsch‹ als Organon historischer Erfahrung. Walter Benjamins Spurensuche im Feld des ›schlechten Geschmacks‹«, in: *Neue Rundschau* 123 [2012], H. 4, Dossier *Traumkitsch*, hrsg. von Thomas Küpper, S. 17–42, hier S. 17). Bereits Moritz Lazarus stellt 1876 fest, dass der (vergleichbare) Ausdruck ›Klatsch‹ »mit einem dumpfen, zischenden Naturlaut« endet (M.L.: *Über Gesprächsrede*. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Klaus Christian Köhnke. Berlin: Henssel 1986, S. 12). Über den Klang des Wortes ›Kitsch‹ schreibt Hans Reimann, selbst zur Abwertung des Bezeichneten beitragend: »Die weiche Einsilbigkeit erinnert an das Geräusch, womit ein feuchter Vogelklacks hoch aus der

überhaupt dazu eignet, heute als Begriff verwendet zu werden. Zunächst, bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, war es nicht der Ausdruck ›Kitsch‹, sondern der durch ihn bezeichnete Gegenstand, der für die Wissenschaft meist als heikel betrachtet wurde: Sogenannter Kitsch galt nur mit erheblichen Einschränkungen als lohnendes Thema der Forschung – vor allem deshalb, weil er nicht zum Kanon der Kunst zählte. Im Einzelnen gab es zwar durchaus vielfältige Ansätze der Forschung zum Kitsch: unter anderem philosophisch-anthropologische², psychoanalytische³, literatur-⁴ und kunstwissenschaftliche⁵, ideologiekritische⁶ und soziologische⁷. Die Verschiedenheit dieser Perspektiven lässt sich zweifellos kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Für den Großteil der Debatten aber kann festgestellt werden, dass er von starken Vorbehalten bei der Einstufung des Gegenstands Kitsch bestimmt war: Kitsch erschien oft als zu gering, zu wertlos für eine eingehende wissenschaftliche Auseinandersetzung, wie sie der Kunst zukam. Im akademischen Bereich konnte man gewöhnlich gerade dann Erfolg haben, wenn man zeigte, dass man sich nicht näher auf diesen Gegenstand einließ.

Luft auf einen unbehüteten Kopf klitscht« (H.R.: *Das Buch vom Kitsch*. München: Piper 1936, S. 12).

- 2 Siehe nur Otto Friedrich Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen* [1941]. 8. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1995, S. 151–154.
- 3 Hanns Sachs: »Kitsch«, in: *Psychoanalytische Bewegung* 4 (1932), S. 455–461.
- 4 Zum Beispiel Artur Kutscher: *Stilkunde der deutschen Dichtung. Allgemeiner Teil*. Bremen-Horn: Dorn 1951, S. 77–80.
- 5 Etwa Franz Linde: *Kunst oder Kitsch? Ein Führer zur Kunst*. Berlin: Julius Bard 1934.
- 6 Nicht zuletzt Ernst Bloch: »Schreibender Kitsch«, in: E.B.: *Erbschaft dieser Zeit* [1935]. Erweiterte Ausg. (Werkausg. Bd. 4.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 20; Theodor W. Adorno: »Musikalische Warenanalysen« [1934–40], in: Th.W. A.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16: *Musikalische Schriften I–III*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 284–297.
- 7 Beispielsweise Norbert Elias: »Kitschstil und Kitschzeitalter« [1935], in: N.E.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. im Auftrag der Norbert Elias Stichting von Reinhard Blomert u.a. Bd. 1: *Frühschriften*. Bearb. von R.B. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 148–163.

Noch die zu Beginn der 1960er-Jahre erschienenen Beiträge von Ludwig Giesz⁸ und Walther Killy⁹ schrieben die Abwertungen des Kitschigen als des Falschen und Schlechten fort. Beide brachten im Weiteren zwar wissenschaftliche Kitsch-Diskussionen in Gang und wurden für diese einschlägig,¹⁰ hielten jedoch an überkommenen Vorbehalten gegen das Kitschige fest, sodass es in erster Linie wiederum als minderwertig oder fragwürdig in den Blick rückte und der wissenschaftliche Umgang mit ihm von vornherein ein gänzlich anderer war als der mit angesehener Kunst(-Erfahrung).¹¹ Auf die Einschränkungen, denen diese Befassungen mit Kitsch unterlagen, soll im Folgenden genauer eingegangen werden; fürs Erste sei bemerkt, dass Killy gleich am Anfang seines »Versuch[s] über den literarischen Kitsch« den Gegenstand in einer Weise vor Augen führte, die zur Präsentation angesehener Kunst völlig unangemessen gewesen wäre: Killy bot eine Zusammenfügung kleiner Textteile von sieben verschiedenen Personen, die sich nach seinem Dafürhalten wie ein einziger kitschiger Text le-

8 Ludwig Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*. 2., verm. u. verb. Aufl. München: Fink 1971 [Erstaufl. Heidelberg: Rothe 1960]. Im Folgenden zitiert nach der zweiten Auflage.

9 Walther Killy: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.

10 Wie Hans-Edwin Friedrich feststellt, beginnt mit Killys *Deutscher Kitsch* die »eigentliche Forschungsgeschichte« bezogen auf diesen Gegenstand »in der Literaturwissenschaft« (H.-E.F.: Art. »Kitsch«, in: Harald Fricke [Hrsg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2: *H-O*. 3. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 263–266, hier S. 264).

11 Zum ungleichen wissenschaftlichen Umgang mit Kitsch und Kunst vgl. auch den aufschlussreichen Beitrag von Ludgera Vogt: »Kunst oder Kitsch: ein ›feiner Unterschied? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung«, in: *Soziale Welt* 45 (1994), H. 3, S. 363–384. Nach Vogt sind es die »unterschiedlichen, an die Objekte herangetragenen Wahrnehmungskategorien«, die das Dichotomische von niederem Kitsch und hoher Kunst »erst konstituieren« (S. 363). Zum Teil vergleichbare Erkenntnisse bietet Franziska Roller bezüglich ›Trash‹: Sie zeigt, dass gängige kritische Perspektiven auf ›Trash‹ prinzipiell von denen auf hochkulturelle Werke abweichen. F.R.: *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*. Leipzig: Reclam 1997, S. 203.

sen lassen sollte.¹² Mit der »Kompilation« beanspruchte Killy zu zeigen, dass Kitsch nur scheinbar ein Ganzes bildete; angeblich erweckte sie den Eindruck von Einheitlichkeit trotz der unterschiedlichen Herkunft der verwendeten Teile.¹³ Die Zerlegung und Neukombination von Texten sollte just demonstrieren, dass Kitsch zerlegbar und neu kombinierbar wäre – das hieß, dass er kein Werk Ganzes im Sinne von Kunstauffassungen der Goethezeit bildete.¹⁴ Killy erklärte: »Der Kitscherzählung fehlt die Begründung für den Zusammenhang ihres Ganzen, dessen Teile verwechselbar sind.«¹⁵ Nun könnte man gegen Killys Vorgehen einwenden, dass seine Ergebnisse allzu konstruiert¹⁶ waren: Was er zum Kitschigen feststellte, gründete of-

12 Walther Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, in: W.K.: *Deutscher Kitsch*, S. 9–33, hier S. 9f.

13 Ebd. Schon Helmut Kreuzer stellte allerdings in Frage, dass Killys Textmontage tatsächlich einheitlich wirkte. H.K.: »Trivilliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung«, in: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* 19 (1967), H. 2, S. 173–191, hier S. 175.

14 Jochen Schulte-Sasse weist darauf hin, dass Kunsttheorien der »klassischen Ästhetik« eine Folie für Kitsch-Analysen wie die von Killy vorgelegten bilden. J.Sch.-S.: *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*. München: Fink 1971, insbes. S. 19.

15 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 18.

16 Gegen den Vorwurf der Konstruiertheit mag wiederum eingewandt werden, dass jegliche wissenschaftliche Erkenntnis auf Konstruktion beruhe; siehe nur Friedrich Nietzsche: »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.« In: F.N.: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Krit. Studienausg., hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 1. 2., durchges. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 1988, S. 873–890, hier S. 883: »Wenn Jemand ein Ding hinter einem Busche versteckt, es eben dort wieder sucht und auch findet, so ist an diesem Suchen und Finden nicht viel zu rühmen: so aber steht es mit dem Suchen und Finden der ›Wahrheit‹ innerhalb des Vernunft-Bezirkes.« Dieser Einwand führte allerdings nicht weit, denn zum einen bliebe noch immer zu fragen, wie es zu erklären ist, dass – um in Nietzsches Bild zu bleiben – »hinter einem Busche« einmal Kunst und einmal Kitsch als etwas angeblich von ihr Wesensverschiedenes versteckt wird. Zum anderen könnte man – abhängig von den theoretischen Prinzipien, die man

fensichtlich in der Art, in der er es selbst herstellte; das Her-, Vor- und Feststellen bildeten geradezu einen Zirkel. Wenn er der »Kitscherzählung« ankreidete, dass ihr »die Begründung für den Zusammenhang ihres Ganzen« fehlte, so war es Killy seinerseits, der durch das De- und Ummontieren der »Kitscherzählung« von vornherein jegliche »Begründung für den Zusammenhang ihres Ganzen« ausschloss. So betrachtet aber, war sein »Versuch über den literarischen Kitsch« instruktiv nicht nur im Hinblick auf die Ergebnisse; vielmehr lag das Instruktive auch in der Vorgehensweise als solcher. Killy führte nämlich gleichsam vor, wie man Kitsch vorführen durfte: ohne einen etwaigen Begründungszusammenhang des Letzteren in Betracht ziehen zu müssen, wie es im Fall von Kunst selbstverständlich gewesen wäre. Auf diese Weise wurden die Perspektive und der Zugriff auf Kitsch prinzipiell abgegrenzt gegenüber dem Umgang mit Kunst.

Aus diesem Beispiel lässt sich bereits ersehen, dass das Abwertende, das mit dem Gebrauch des Wortes ›Kitsch‹ in der Wissenschaft verbunden sein kann, sich nicht darauf beschränkt, dass bei diesem Wort bloß pejorative Konnotationen mitschwängen, von denen die Denotation nicht beeinträchtigt wäre. Verhielte es sich so, dann wäre der Ausdruck ›Kitsch‹ in der Forschung ohne erhebliche Schwierigkeiten verwendbar – in seiner denotativen Funktion könnte er sich als analytischer Begriff eignen. Indessen zeigt sich am Beispiel Killy, dass der Ausdruck ›Kitsch‹ das Abwertende nicht immer nur nebenbei mit sich führt, sondern tiefgreifend in die Grundlagen und in die Ausgangspunkte der Untersuchungen einbringen kann. Mit der Nutzung des Begriffs ›Kitsch‹ wird in diesem Fall schon vorbestimmt, welche Zugänge zu dem jeweiligen Gegenstand in Frage kommen sollen, welche Annäherungen angemessen seien und welche nicht – nämlich just nicht diejenigen Annäherungen, die bei Kunst als passend gälten.¹⁷ In Anbetracht

selbst versteckt hat – davon ausgehen, dass wissenschaftliche Konstruktionen in verschiedenem Grade fixiert, irritierbar oder forciert sein können; und Killys Konstruktion von Kitsch erwiese sich dann möglicherweise als besonders festgelegt beziehungsweise festlegend.

17 Dazu noch einmal Vogt: Sie stellt zu Recht fest, dass gewöhnlich »unterschiedliche Analysekatogorien an die vermeintlich unterschiedlichen Gegenstandsbe-
reiche« Kitsch und Kunst angelegt werden und dann »jeweils nur das bestätigen,
was sie voraussetzen: die Unterschiedlichkeit der Gegenstände«. L. Vogt:
»Kunst oder Kitsch«, S. 368.

solcher Probleme stellt sich die Frage, ob das Wort ›Kitsch‹ zum wissenschaftlichen Begriff taugt. Zweifel, die schon seit den 1960er-Jahren an seiner Brauchbarkeit aufgekommen sind, erscheinen begründet.¹⁸ Mithin ist es heute in anderer Hinsicht denn früher heikel, Kitsch wissenschaftlich untersuchen zu wollen: Damals war man skeptisch, ob der *Gegenstand* Kitsch wissenschaftlicher Aufmerksamkeit würdig wäre; nunmehr richtet sich die Skepsis gegen den etwaigen *Begriff* ›Kitsch‹.

Weshalb aber sollte dann der Ausdruck ›Kitsch‹ noch einmal in einer wissenschaftlichen Untersuchung verwendet werden? Inwiefern könnte es sinnvoll und gerechtfertigt sein, dieses Wort gar im Titel einer Studie wie der vorliegenden zu platzieren? Es ist nicht zu bestreiten, dass die Skepsis berechtigt ist, ob der Ausdruck unvoreingenommene Zugänge zu den durch ihn bezeichneten Phänomenen eröffnen kann, und es mag die Gefahr bestehen, mit ihm in überkommene Haltungen der Herabsetzung zurückzufallen. Andererseits jedoch könnte er durchaus unverzichtbar sein für wissenschaftliche Versuche, sich den betreffenden Phänomenen als Untersuchungsgegenständen zu nähern – auch wenn das Wort dann vielleicht letztlich, nachdem es zur Bezeichnung der Phänomene gedient hat, weggeworfen werden muss wie die Wittgenstein'sche Leiter.¹⁹ Es gehört nicht einer gesicherten Theoriesprache an, aber es kann ein vorläufiger Behelf dazu

18 Bedenken dagegen, den Ausdruck ›Kitsch‹ als wissenschaftlichen Begriff zu gebrauchen, erhob bereits Helmut Kreuzer in dem zitierten Aufsatz »Trivialliteratur als Forschungsproblem«; vgl. auch Günther Fetzer: *Wertungsprobleme in der neueren Trivialliteraturforschung*. München: Fink 1980, S. 25–27; H.-E. Friedrich: Art. »Kitsch«; Julia Genz: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*. München: Fink 2011, S. 43f.; Thomas Hecken: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript 2007, insbes. S. 93–101; Kaspar Maase: »Kitsch als ›Übergangswert‹? Erwin Ackerknecht und die Auflösung der Dichotomie zwischen Kunst und Nichtkunst«, in: Kathrin Ackermann, Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript 2016, S. 39–63, hier S. 39; Peter Nusser: *Trivialliteratur*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 2.

19 Vgl. Ludwig Wittgenstein: »Tractatus logico-philosophicus«, in: L.W.: *Werkausgabe*. Bd. 1. Durchges. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 7–85, hier S. 85, Satz 6.54.

sein, andere Begriffe zu entwickeln. Gerade weil der Ausdruck ›Kitsch‹ die Phänomene, auf die er sich bezieht, nicht in angemessener Weise trifft, lohnt es sich, ihn noch einmal heranzuziehen, und zwar als Platzhalter: Er benennt etwas, dessen genauere Beschreibung noch aussteht – just daher ist er gerechtfertigt. Paradoxerweise bleibt das Wort ›Kitsch‹ gerade deshalb weiterhin brauchbar, weil es eigentlich nicht recht brauchbar ist.

Um aber Kitsch genauer und weniger forciert zu beschreiben, als es bislang üblich war, bietet es sich an, einmal danach zu fragen, wie er sich eigentlich selbst beschreibt. Ein solcher Ansatz verspricht, sich von den überkommenen starren Außen-Perspektiven auf Kitsch zu lösen und die diesem eigenen Perspektiven auf sich stärker zu berücksichtigen: die Art, wie Kitsch sich reflektiert in dem Sinne, dass er sein Programm, seine Formwahl, seinen Anspruch, seine Verfahrens- und Wirkungsweisen darstellt. Diese Reflexivität²⁰ von Kitsch ist in der bisherigen Forschung entweder gar nicht oder allenfalls mit erheblichen Einschränkungen und Verzerrungen beachtet worden. Sehr häufig werden Kunst und Kitsch just dadurch voneinander abgegrenzt, dass die Erstere als reflexiv betrachtet wird und der Letztere von vornherein als nicht-reflexiv.²¹

20 In dieser Studie wird vorzugsweise der Begriff ›Reflexivität‹ statt ›Selbstreflexivität‹ verwendet, da der letztere Begriff die Vorstellung nahelegen könnte, Reflektierendes und Reflektiertes entsprächen eins zu eins einander oder wären identisch. »Unter dieser Voraussetzung«, so Katja Hettich, »ließe sich nur dann behaupten, ein konkreter Film reflektiere sich selbst, wenn er sich auf sich selbst als Ganzes« bezöge »und ein Nachdenken über sein Wesen als eben dieser Film« vermittelte. Hingegen wird durch den Begriff ›Reflexivität‹ eher denkbar, dass »sich ein Film [...] lediglich auf einzelne Aspekte« bezieht, »die ihn als solchen «konstituieren«. K.H.: »Reflexivität und Genreflexivität im Spielfilm. Begriffsklärungen und Überlegungen zu Genreflexionen im zeitgenössischen Kino«, in: *Rabbit Eye* 6 (2014), S. 48–67, hier S. 50.

21 Vgl. als ein Beispiel für viele Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 15: Rilkes frühe Arbeiten ließen großenteils »wesentliche Eigenheiten« des literarischen Kitschs im Sinne von Killy erkennen; indessen seien sie von dem so verstandenen Kitsch »dadurch unterschieden, dass Rilke den Aufbau und die Geschlossenheit seiner Dichtung reflektiert und begründet«. Wolfgang Braungart zählt prinzi-

Wie es zu dieser Reduktion von Kitsch auf das Nicht-Reflexive kommt, soll in den nächsten Kapiteln genauer nachgezeichnet werden;²² vorab seien nur drei der Gesichtspunkte, die dabei eine Rolle spielen, herausgegriffen und kurz genannt: Erstens berücksichtigt man die Reflexivität von Kitsch deshalb kaum, weil man häufig davon ausgeht, dass er darauf angelegt sei, das Publikum möglichst unmittelbar in Gefühlszustände zu versetzen. Um es soartig in Gefühlswelten hineinzuziehen, in denen es vorbehaltlos aufgehe und mit den Gegenständen verschmelze, müsse Kitsch auf Reflexivität verzichten, so die übliche Meinung; schlösse doch Reflexivität Distanz in sich ein und könnte Wahlmöglichkeiten in den Blick rücken, wo der Anschein von Wahllosigkeit erweckt werden solle.²³ Kitsch versuche das Publikum zu ergreifen und gebe ihm dabei wenig zu begreifen; denn beschreibe Kitsch selbst ausführlich seine beabsichtigte unmittelbare Wirkung, machte er sie bereits zunichte und könnte nur noch auf Mittelbarkeit und Vermittlung beruhen.

pielle »Selbstreflexivität« zu den Merkmalen, »die der Kunst seit dem späteren 18. Jahrhundert zugesprochen werden«; dazu sei Kitsch »ein herausfordernder ästhetischer Kommentar«. W.B.: »Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung«, in: W.B. (Hrsg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 1–24, hier S. 4.

- 22 Ziel der Unternehmung kann es allerdings nicht sein, einen Überblick über die Geschichte des Ausdrucks ›Kitsch‹ zu geben. Dazu liegen bereits materialreiche Arbeiten vor, beispielsweise Hans-Edwin Friedrich: »Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«, in: W. Braungart (Hrsg.): *Kitsch*, S. 35–58; Dieter Kliche: Art. »Kitsch«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 272–288; Laurenz Schulz: *Die Werte des Kitschs. Analysen historischer Modifikationen und literarischer Applikationen*. Berlin: Metzler 2019.
- 23 Zur üblichen Unterscheidung zwischen distanzierter kunsteygener Wahrnehmung auf der einen Seite und »sinnlich-emotionaler Anteilnahme« beim Kitschgenuss auf der anderen Seite vgl. auch Julia Kraus: »Der ›Kitsch‹ im System der bürgerlichen Ordnung«, in: *Sprache und Literatur* 28 (1997), H. 79, S. 18–39, hier S. 27.

Zweitens trägt auch die mit Kitsch vielmals in Verbindung gebrachte Naivität dazu bei, dass es selbstverständlich erscheinen kann, ihn fern von Reflexivität anzusiedeln. Dabei kommt nicht nur in Anschlag, dass man das Publikum von Kitsch oft für naiv hält; von Bedeutung ist auch, dass Kitsch seinerseits häufig von Naivität gekennzeichnete, das heißt idyllische, einfache, ›heile‹, gleichsam noch nicht von Reflexivität zerklüftete Welten darstellt.

Drittens scheint es sich zunächst auch deshalb gar nicht erst zu lohnen, die Reflexivität von Kitsch wissenschaftlich zu untersuchen, weil man sie oft grundsätzlich als haltlos einstuft: Haltlos nämlich müssen etwaige Selbstbeschreibungen von Kitsch in den Augen überkommener Kritik sein, die ihn als schlecht, falsch und minderwertig hinstellt. Unter diesen Voraussetzungen ist es kaum denkbar, dass er in seiner Selbstbeschreibung mit der negativen Kritik übereinstimmen könnte (dazu müsste er es schließlich aufgeben, sozusagen ein positives Bild von sich zu zeichnen, eine vertretbare Position für sich zu beanspruchen), und ebenso wenig kommt in Frage, dass jene Selbstbeschreibung irgendetwas bieten oder besagen könnte, das nicht durch die Kritik bereits hinfällig wäre. In vielen Kontexten gilt Kitsch entsprechend als Täuschung, Lüge oder Betrug – um ihm nicht aufzusitzen, darf man sich vermeintlich nicht daran halten, was Kitsch über sich sagt. Auch von daher rückt die Reflexivität von Kitsch meist nicht näher in den Blick; nach gängigem Dafürhalten kann sie bloß so irreführend, so unangemessen sein, dass ihre Erforschung für unnötig erachtet wird. Dergestalt gerät die Kritik in einen Zirkel des Abwertens: Wenn Kitsch als mangelhaft und verkehrt gilt, liegt es nahe, ihm jegliche beachtenswerte Reflexivität abzuerkennen; das angebliche Fehlen solcher Reflexivität dient dann wiederum als Indiz für den behaupteten Mangel und für die Verkehrtheit.

Aufgedrängte Gefühle?

Ein weit verbreiteter Vorbehalt dagegen, Kitsch Reflexivität zuzuschreiben, liegt darin: Vermeintlich ist es Kitsch nur darum zu tun, das Publikum zu überwältigen, ihm Gefühle aufzuzwingen, sodass es keine Wahl hat und weinen muss. Scheinbar versucht er eine bloß sinnliche Wirkung zu erreichen und sich der Zielgruppe auf diese Weise zu bemächtigen – möglichst unmittelbar, nicht vermittelt durch etwaige Reflexivität.²⁴ Diese Ansicht geht auf die philosophische Ästhetik zurück, unter anderem auf Immanuel Kants Unterscheidung von »Reflexions-Geschmack« und »Sinnen-Geschmack«, wie im Folgenden nachgezeichnet werden soll. Die Art, in der sich die Kitsch-Debatte auf solche Positionen der Ästhetik bezieht, wird zu hinterfragen sein.

Bereits Jochen Schulte-Sasse hat vor Augen geführt, dass sich Kitsch-Kritik allgemein viele Begründungsmuster aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu eigen macht.²⁵ Auch wenn man nachvollziehen möchte, wie im Besonderen das Verhältnis von Kitsch und Reflexivität gedacht wird, lohnt es sich, beim ausgehenden 18. Jahrhundert anzusetzen, vor allem bei Kants *Kritik der Urteilskraft*. Kant bestimmt ästhetische Erfahrung als eine wesentlich reflexive: »Die Selbstreflexion der Urteilskraft ist nach Kant die notwendige Voraussetzung dafür, dass ein Subjekt einen Gegenstand in ästhetischer Weise erfahren kann.«²⁶ Was hingegen für Kant nicht

24 Vgl. J. Genz: *Diskurse der Wertung*, S. 51.

25 J. Schulte-Sasse: *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung*.

26 Andrea Kern: »Zwei Seiten des Verstehens. Die philosophische Bedeutung von Kunstwerken«, in: Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke (Hrsg.): *Litera-*

in Frage kommt, ist, dass »ästhetische Kunst, als schöne Kunst«, nur »Sinnesempfindung« statt »reflektierende[r] Urteilskraft [...] zum Richtmaße hat.«²⁷ Zur Empfindung müssen »Momente der Reflexion« hinzutreten, »die es erlauben, den subjektiven Eindruck in einer Gültigkeit beanspruchenden Form kommunizierbar zu machen.«²⁸ Entsprechend unterscheidet Kant scharf zwischen »Sinnen-Geschmack« und »Reflexions-Geschmack«: Während jeder für sich ausmacht, was ihm angenehm ist, und insofern seinen privaten »Sinnen-Geschmack« hat, legt man hingegen seine Urteile über Schönheit, die erst durch den »Reflexions-Geschmack« zustande kommen, auch anderen nahe.²⁹ Kant geht davon aus, dass »jedermann auch von selbst so bescheiden ist«, die Urteile des »Sinnen-Geschmacks« nur für sich selbst zu fällen und keine allgemeine Zustimmung zu verlangen, »ob sich gleich wirklich öfter eine sehr ausgebreitete Einhelligkeit auch in diesen Urteilen vorfindet.«³⁰ Diese Bescheidenheit aber wird durch die Ästhetik nicht nur vorgefunden, sondern zugleich auch angeraten, wenn Kant begründet, dass nur die Urteile des »Reflexions-Geschmacks« einen Streit lohnen, die des »Sinnen-Geschmacks« hingegen nicht. Der »Sinnen-Geschmack« wird nicht, wie der »Reflexions-Geschmack«, in einem Forum für Auseinandersetzungen angesiedelt, in dem man seine jeweilige Sichtweise auch anderen empfehlen könnte; er erlangt in dieser Hinsicht keine

tur als Philosophie – Philosophie als Literatur. München: Fink 2006, S. 57–79, hier S. 59. Vgl. auch Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 30f.; Ch.M.: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie.* Mit einem neuen Vorwort. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 99–101.

27 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil, Erster Abschnitt, Zweites Buch, § 44. *Werkausgabe.* Bd. 10, hrsg. von Wilhelm Weischedel. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 240.

28 Konrad Paul Liessmann: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung.* Wien: Facultas 2008, S. 28.

29 I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil, Erster Abschnitt, Erstes Buch, § 7 u. 8, S. 125–131. Vgl. dazu Konrad Paul Liessmann: *Schönheit.* Wien: Facultas 2009, S. 34.

30 I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil, Erster Abschnitt, Erstes Buch, § 8, S. 128.

Geltung. Die Urteile des »Sinnen-Geschmacks« werden als indiskutabel, als nicht diskussionswürdig herabgesetzt.

Damit die Urteile des »Reflexions-Geschmacks« mit dem Anspruch einhergehen können, verallgemeinerbar zu sein, dürfen sie nicht von Privatbedingungen abhängig sein, zum Beispiel nicht von persönlichen Vorlieben für irgendwelche Farben oder Klänge. Nach Kant kommt nicht in Betracht, dass Reize und Rührungen den Ausschlag geben: »Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der *Reize* und *Rührungen* zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.«³¹

Der Vorbehalt gegen »Reize und Rührungen« – eine bei Kant wiederkehrende Begriffskombination,³² die unter anderem durch die Alliteration selbst Reizcharakter hat und in dieser Weise auf der Ebene der Signifikanten etwas vom Bezeichneten darstellt – dieser Vorbehalt ist in der weiteren Geschichte der Ästhetik bis hin zur Kitsch-Diskussion einflussreich. Ein Publikum, dessen Urteile abhängig sind von »Reizen und Rührungen« – und ein solches Publikum ist aus üblicher Sicht das von Kitsch –, hat in ästhetischen Debatten vermeintlich nicht mitzureden. Es mag noch so sehr darauf bestehen, dass es mit seinen Empfindungen das jeweilige Werk intensiv erlebt – angeblich darf die lediglich sinnliche Wirkung nicht zählen bei ästhetischen Urteilen.

Oft hält man die Empfindungen des Kitsch-Publikums für etwas »Niedereres« gegenüber der Reflexion als etwas »Höherem«. Kants Unterscheidung von »Sinnen-Geschmack« und »Reflexions-Geschmack« wird dann auf einer vertikalen Achse entfaltet. Wolfgang Welsch zum Beispiel spricht von »zwei Niveaus: d[em] Erdgeschoß des Sinnen-Geschmacks und d[em] Obergeschoß des Reflexions-Geschmacks«. ³³ Auf der niederen Ebene wird die »Sinnenlust« angesiedelt, die »von vitalen Interessen bestimmt« ist, während hingegen im höheren, vornehmeren Geschoss, dem *Piano nobile*,

31 Ebd., Erster Teil, Erster Abschnitt, Erstes Buch, § 13, S. 138 (Hervorhebung im Text). Vgl. auch Dieter Teichert: *Immanuel Kant: »Kritik der Urteilskraft«. Ein einführender Kommentar*. München: Fink 1992, S. 39 u. S. 100.

32 Vgl. K.P. Liessmann: *Ästhetische Empfindungen*, S. 38.

33 Wolfgang Welsch: »Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik«, in: Christoph Wulf, Dietmar Kamper u. Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie 1994, S. 3–22, hier S. 6.

die »Lust eines reflexiven Wohlgefallens oder Mißfallens« ihren Ort hat.³⁴ Dabei handelt es sich nicht um eine »Lust am Gegenstand«, vielmehr um eine »vom Gegenstand abgezogene Lust an der Reflexion«.³⁵ Dazu erklärt Welsch: »Wir haben es hier mit der Geburtsstätte eines spezifisch ästhetischen Sinns zu tun« – ästhetisch nämlich werden Gegenstände nicht wie von der primären Empfindung »nach Vitalkriterien« beurteilt – »etwa als aufreizend oder wohlschmeckend oder ekelerregend« –, sondern »nach Reflexionskriterien, also beispielsweise als schön, wohlgefällig und harmonisch oder als abstoßend, häßlich und gestört«.³⁶ An diesem Zitat wird noch einmal deutlich, wie zwischen bloßer Empfindung und Reflexion eine Abgrenzungslinie gezogen wird, die den Eindruck erweckt, beide Seiten ließen sich markant voneinander unterscheiden.

Zu fragen wäre allerdings, ob diese Unterscheidung als Zwei-Seiten-Form dazu ausreicht, die denkbare Vielfalt von Reflexionsansätzen zu erfassen. Kaspar Maase gibt zu bedenken:

Aus der Perspektive empirischer Forschung wird man [...] wohl nicht mit einer binären Unterscheidung – reflexiv/nichtreflexiv – arbeiten; sondern mit einer graduellen Steigerung jener Reflexivität zu tun haben, die schon im (ausgesprochenen oder nur gedachten) Kommentar »Oh wie schön!« wirkt und die auf jeder sinnlichen Lustempfindung unendlich viele Stockwerke der Meta-Reflexion zu errichten vermag (ich genieße es, mich dabei zu beobachten, wie ich mich daran freue, erkannt zu haben, dass im Geschmack des Rotweins auch eine Ledernote zu finden ist).³⁷

Empirische Untersuchungen, die, wie von Maase angeregt, den Fokus auf solche verschiedenen Grade von Reflexivität richten, werden auch die diversen Arten des Vergnügens am Kitsch nicht vorschnell als schlechthin

34 Ebd., S. 5.

35 Wilhelm Amann: »Die stille Arbeit des Geschmacks«. *Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 33.

36 Vgl. W. Welsch: »Ästhet/hik«, S. 5f.

37 Kaspar Maase: *Das Recht der Gewöhnlichkeit. Über populäre Kultur*, hrsg. von Anke te Heesen, Reinhard Johler, Bernhard Tschofen. Mit einem Nachwort von Brigitta Schmidt-Lauber. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 2011, S. 260.

nicht-reflexiv einschätzen. Vielmehr wird es entsprechenden Studien darum gehen, jegliche Anzeichen von Reflexivität zu berücksichtigen, und dann zählen bereits Ausrufe wie der von Maase genannte: »Oh wie schön!« Ästhetik und Kunstkritik achten jedoch traditionell nur selten auf solche Nuancen der Reflexivität von Kitsch-Erfahrungen – zu sehr ist man gewöhnlich darum bemüht, jene Abgrenzungslinie zu zeichnen zwischen dem reflexiven, anerkannten Wohlgefallen einerseits und dem vermeintlich nicht-reflexiven, herabgesetzten Wohlgefallen andererseits.³⁸ Um die Besonderheit der auf der ersteren Seite angesiedelten Kunst-Erfahrung zu behaupten, betrachtet man das Kitsch-Erlebnis auf der letzteren Seite als bloß sinnlich, als nicht durch irgendeine Art von Reflexivität gebrochen.

In großen Teilen der Kitsch-Diskussion wird das sogenannte Geistige, die Vernunft oder das Denken als Gegeninstanz zur Kraft der Sinnlichkeit hingestellt.³⁹ Johannes Elema beispielsweise erklärt:

38 Zu den Ausnahmen, bei denen Kitsch- und Kunst-Erfahrung nicht mit der zweiwertigen Logik des Entweder-Oder gegenübergestellt werden, gehört Erwin Ackerknechts Konzeption von *Kitsch als kulturelle[m] Übergangswert*: Ackerknecht bemerkt, dass Kitschwerke beim »vorkünstlerischen« Leser sehr ähnliche Wirkungen haben können wie Kunstwerke beim ästhetisch überaus gebildeten. Ein derartiges Kitscherlebnis sei, wenn auch nicht als »künstlerisch«, so doch immerhin als »kunstoid« zu bezeichnen. Erwin Ackerknecht: *Der Kitsch als kultureller Übergangswert*. Bremen: Verein Deutscher Volksbibliothekare 1950, S. 11. Vgl. dazu K. Maase: »Kitsch als ›Übergangswert?«

39 Dadurch werden wiederum überkommene ästhetische Prinzipien fortgeschrieben, unter anderem aus Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«: In diesen heißt es, ein Kunstwerk lasse »Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig« sein, sodass beide »ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben«; das Gemüt gehe dann, anstatt »genötigt« zu werden, in »eine freie Stimmung« über. Friedrich Schiller: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: F.S.: *Werke und Briefe* in 12 Bdn., hrsg. von Otto Dann u.a. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit. von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner u. Fabian Störmer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 556–676, hier S. 633 (Zwanzigster Brief, Hervorhebung im zitierten Text). Vgl. dazu Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Bd. 1: *Von Kant bis Hegel*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 123f.

Das Kunstwerk fordert, wenn es künstlerisch und nicht kitschig erlebt wird, auch Anstrengung, Distanz und Überlegung, das stört oder unterbricht das Lustgefühl, es dämpft jedenfalls die Stärke des Gefühls. [...] Beim Kitsch-Erlebnis kann sich das Lustgefühl ungehindert entfalten [...]; daher die nicht wegzuerklärende Massenwirkung des Kitsches.⁴⁰

Weil zum »Kitsch-Erlebnis« angeblich weder »Anstrengung« noch »Distanz« oder gar »Überlegung« gehört, scheint es keine Instanz zu geben, die das »Lustgefühl« bei ihm hemmt beziehungsweise kontrolliert. Laut Elema ist das Gefühl von keinem einschränkenden Prinzip gemäßigt, das heißt maßlos. Doch lässt die Forschung mit derartigen Setzungen nicht allzu vorschnell die Möglichkeit außer Acht, dass beim »Kitsch-Erlebnis« durchaus eine Art von Kontrolle, von Einschränkung und von Mäßigung eine Rolle spielen könnte? Wie sollte das »Kitsch-Erlebnis« regelmäßig vorkommen können, wenn es sich nicht auf Prinzipien der Begrenzung, ja geradezu der Überprüf- und Beherrschbarkeit stützte? Zwar wird oft gesagt, dass jemand, der von Kitsch gerührt ist, die Beherrschung verliert, aber wäre es nicht denkbar, dass man sozusagen »beherrscht die Beherrschung« aufgibt – nur für eine genau bestimmte Zeit und in einem ganz gewissen Grad? Damit solche Seiten des »Kitsch-Erlebnisses« in den Blick rücken können, wäre wiederum versuchsweise von Zwischenstufen der Reflexivität und von Wechselspielen der Distanz und Distanzlosigkeit auszugehen.

Diese aber bleiben unberücksichtigt, wenn die Kitsch-Forschung sich auf ein Denken in den genannten Gegensätzen aus der Ästhetik festlegt. Friedrich Nietzsche schreibt in *Menschliches, Allzumenschliches*: »Die allgemeine ungenaue Beobachtung« sehe »in der Natur überall Gegensätze (wie z.B. »warm und kalt«), wo keine Gegensätze, sondern nur Gradverschiedenheiten« oder »Uebergänge« seien. Durch die »schlechte Gewohnheit« sei man dazu »verleitet« worden, »nun auch noch die innere Natur, die geistig-sittliche Welt, nach solchen Gegensätzen verstehen und zerlegen zu wollen«.⁴¹ Es lohnt sich, Nietzsches Überlegung einmal heuristisch in

40 Johannes Elema: »Der Kitsch als Randerscheinung der Kunst«, in: *Orbis litterarum* 21 (1966), S. 17–38, hier S. 27.

41 Friedrich Nietzsche: »Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Zweiter Band«, in: F.N.: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Krit. Studienausg., hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 2. 2.,

der Kitsch-Forschung aufzugreifen, um über die althergebrachten Gegensatzbildungen, wie ›Distanz versus Distanzlosigkeit‹, ›eingeschränktes versus uneingeschränktes Gefühl‹, hinauszugelangen.

Nicht nur überkommene Vorstellungen vom Kitsch-*Erlebnis* sind auf diese Weise hinterfragbar, sondern auch Annahmen über den Kitsch-*Gegenstand*. Dieser wird in der Forschung und Kritik ebenfalls häufig auf etwas rein Sinnliches reduziert, sodass abermals Nuancen, Gradverschiedenheiten oder auch Verbindungen zwischen dem Sinnlichen und dem sogenannten Geistigen außer Acht gelassen werden. Laut Elmar Waibl zum Beispiel »erschöpft sich« der Kitsch-Gegenstand »im Sinnlich-Emotionalen« und »ist deshalb geistig bedeutungslos«. ⁴² Üblicherweise gilt Kitsch als Zumutung von Reizen; ⁴³ oft ist auch zu hören, dass er sich im Unterschied zu Kunst »von vornherein auf den Stoff« konzentriere und »architektonische Formen als überflüssig oder gar störend« vernachlässige. ⁴⁴ Julius F. Glück etwa sieht im Kitsch die »ewige Versuchung der bloßen Stofflichkeit« ⁴⁵ und für Richard Egenter ist Kitsch dadurch gekennzeichnet, dass »man sich hier [...] um das dem Erleben unmittelbar Zusagende« bemühe;

durchges. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 1988, S. 367–704, hier S. 582 (»Zweite Abtheilung: Der Wanderer und sein Schatten«, Aphorismus 67).

42 Elmar Waibl: »Zwischen Ästhetik und Anästhesie. Kunst, Kitsch und Pornographie – Versuch einer Definition«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (Internationale Ausgabe) Nr. 254 vom 30./31.10.2004, S. 45.

43 Zur Verwendung des Begriffs ›Reiz‹ in der Kitsch-Diskussion vgl. die kritischen Überlegungen bei Th. Hecken: *Theorien der Populärkultur*, insbes. S. 95: »Die eigenen Formulierungen oder solche, die ihm gefallen, bezeichnet der Kritiker des schlechten Geschmacks nie als Reiz, weil er mit dem Begriff des Reizes eine automatisch durchschlagende, ferngesteuerte Wirkung verbindet; die eigenen Anschauungen jedoch sieht er als Produkt und Medium selbständiger Überlegungen an.«

44 Vgl. Jochen Schulte-Sasse: *Literarische Wertung*. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1976, S. 11.

45 Julius F. Glück: »Die Gelbgüsse des Ali Amonikoyi. Ein kunstmorphologischer Beitrag zur Frage des Kitsches bei den Naturvölkern«, in: *Jahrbuch des Linden-Museums*, Stuttgart. NF, Bd. 1. Heidelberg: Vowinckel 1951, S. 27–71, hier S. 68. Vgl. zu diesem und dem folgenden Beispiel J. Schulte-Sasse: *Literarische Wertung*, S. 11.

es gehe um »die Oberfläche«, man antworte »nicht auf den inneren Gehalt des zu Gestaltenden«, sondern erstrebe »einen bestimmten Zweck kurzschlüssig«. ⁴⁶

Als besonders einschlägiger Beitrag auf dieser Linie kann Killys »Versuch über den literarischen Kitsch« gelten: Gemäß Killy ist die »Absicht« literarischen Kitschs »vorzüglich auf Reiz gerichtet«, auf »Gefühlserregtheit«. ⁴⁷ So komme es zu einer »Kumulation« der Reize, bei der es nur um »die Wirkungen des Augenblicks« gehe. ⁴⁸ Wer Kitsch produziere, versuche einen »vergehende[n] Reiz« jeweils »durch einen anderen aufs neue« zu setzen, das heißt »durch Kumulation und Repetition [...] die Effekte so anhaltend und den Reiz so wirksam als möglich« zu erhalten. ⁴⁹ Dabei vermöge »die Anschauung« nicht »etwas festzuhalten oder das Wort eine eigentliche Vorstellung zu bestimmen«; vielmehr werde »alles [...] einander angenähert im Fluß lyrisierender Reize, der die Bestimmtheit von Worten und Dingen« letztlich auflöse. Zum Beispiel bemerke man es kaum, wenn in der Kitsch-Erzählung Sommer mit Winter vertauscht werde. ⁵⁰ Aus Killys Sicht verlangen die Reize dem Publikum nicht ab, dass es größere (Form-) Zusammenhänge beachtet. ⁵¹ Mit solchen Annahmen werden in der Kitsch-Diskussion überkommene Entgegensetzungen von Sinnlichkeit und Geist fortgeschrieben und Kitsch-Objekte nur der ersteren Seite zugeordnet. ⁵²

46 Richard Egenter: *Kunst und Kitsch in der Literatur*. München: St. Michaelsbund zur Pflege des katholischen Schrifttums in Bayern [1958], S. 12.

47 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 11.

48 Ebd., S. 14.

49 Ebd., S. 11.

50 Ebd., S. 11–13.

51 Vgl. dazu J. Schulte-Sasse: *Literarische Wertung*, S. 5.

52 Der skizzierte Strang der Kitsch-Diskussion ist einer von denjenigen, die sich nach Schulte-Sasse bis hin zur Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen, etwa zu Schiller, der den »ethischen Dualismus von Geist und Sinnlichkeit auf die Ästhetik« überträgt. J.Sch.-S.: *Die Kritik an der Trivialliteratur*, S. 74. – Parallelen zu Killys Beschreibung des Publikums, das von Reizen eingeschläfert wird, finden sich beispielsweise in Eduard Hanslicks Musikästhetik: Hanslick erklärt, dass viele sich zu Musik »nicht anschauend, sondern pathologisch« verhalten: »ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. [...] Halbwach in ihren Fauteuil ge-

Im Zuge dessen erlangt Kitsch den Ruf, nicht-reflexiv zu sein. Nach Wilhelm Emrich zum Beispiel ist er dadurch gekennzeichnet, »daß in ihm Gefühle, Stimmungen [...] ungebrochen direkt, d.h. unreflektiert zum Ausdruck gelangen«. ⁵³ Reflexivität schließt Mittelbarkeit oder Vermittlung ein und lässt somit – bis zu welchem Grad auch immer – Distanz aufkommen. Beruhte Kitsch auf Reflexivität, könnte er dem Publikum Reize etwa nicht nur bieten, sondern auch anbieten – insoweit wäre es am Publikum, sich zu ihnen in ein Verhältnis zu setzen und zu entscheiden, ob und in welchem Maße es sich auf sie einließe. Wären bei Kitsch solche Mechanismen auszumachen, würde fraglich, ob Kunst und Kitsch sich nach dem zweiwertigen Schema reflexiv/nicht-reflexiv trennscharf voneinander abgrenzen ließen; stattdessen kämen auch hier Übergänge und Zwischenstufen zum Vorschein.

Solche Nuancen ignorierend, beanspruchen Kritik sowie Forschung lange, Kunst und Kitsch auseinanderhalten zu können, und zwar gerade mit Blick auf die Absichten, die diesen jeweils zugrunde liegen: Im Gegensatz zu Kunst trachte Kitsch danach, mit Reizen das Publikum möglichst unweigerlich zu lenken und gezielt auf dieses einzuwirken. Damit steht Kitsch in einem ähnlichen Ruf wie Rhetorik – als etwas, mit dem man Zwecke verfolgt und sich bemüht, das Publikum emotional zu beeinflussen. Kant erklärt in seiner *Kritik der Urteilskraft*, »Rednerkunst« sei nicht zu achten, da man bei dieser versuche, »sich der Schwächen der Menschen zu seinen

schmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind.« E.H.: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränd. reprogr. Nachd. der 1. Aufl., Leipzig 1854. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 70–72. Vgl. dazu Alexander Wilfing: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien: Hollitzer 2019, insbes. S. 294–299.

53 Wilhelm Emrich: *Zum Problem der literarischen Wertung*. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jg. 1961. Nr. 3.) Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner 1961, S. 6.

Absichten zu bedienen«. ⁵⁴ Im Bereich des Ästhetischen muss man sich, so ein verbreiteter Grundsatz im Anschluss an Kant, gegen derartige Vereinnahmungen zur Wehr setzen. Entsprechend ist in Diskussionen über Kitsch und Kunst oft das auf Goethe zurückgehende ⁵⁵ geflügelte Wort zu hören: »Man merkt die Absicht und man wird verstimmt.« ⁵⁶ Mit dem Satz lässt sich ein hochkulturelles Prinzip auf den Punkt bringen: Es liegt in der Weigerung, ein Werk hinzunehmen, das erkennbar darauf angelegt ist, den Gefühlen des Publikums eine vorbestimmte Richtung zu geben. Laut Hermann Kurzke kann der Ausspruch wie ein »Hauptsatz der idealistischen Ästhetik« aufgefasst werden, und zwar in diesem Sinne: »Die Worte der Poesie sollen nicht Instrumente zur Erzielung von Effekten, nicht Mittel zum Zweck sein (wie in der Rhetorik), sondern Zweck ihrer selbst, so wie nach Kants *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* der Mensch nie bloß als Mittel, sondern stets zugleich als Zweck angesehen werden muß«. ⁵⁷

54 I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil, Erster Abschnitt, Zweites Buch, § 53, S. 267.

55 In Goethes *Torquato Tasso* wird gesagt: »So fühlt man Absicht und man ist verstimmt.« Johann Wolfgang von Goethe: *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*. Zweiter Aufzug, Erster Auftritt, V. 969, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 1. Abt., Bd. 10. Weimar: Hermann Böhlau 1889, S. 144.

56 Georg Büchmann: *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volks*. 6., verb. u. verm. Aufl. Berlin: Haude- und Spener'sche Buchhandlung 1871, S. 6.

57 Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. Unter Mitarb. von Karsten Stefan Lorek. 4., überarb. u. aktual. Aufl. München: Beck 2010, S. 97. – Bei ihren Vorbehalten gegenüber »Absicht« greift Kitsch-Kritik indessen nicht nur auf Goethe zurück, sondern nicht zuletzt auch auf antike Texte wie den oft Platon zugeschriebenen Dialog *Ion* (zur in der Forschung strittigen Frage der Verfasserschaft und der Datierung vgl. Ernst Heitsch: »Die Argumentationsstruktur im *Ion*«, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 133 [1990], S. 243–259, insbes. S. 244–247). In dieser Schrift stehen Absicht und Berechnung in einem Spannungsverhältnis zu göttlicher Begeisterung (ἐνθουσιασμός). Zunächst wird mit der Annahme gespielt, ein Rhapsode wie Ion könnte während seines Dichtungsvortrags von einer göttlichen Kraft ergriffen, entrückt, außer sich, nicht bei Besinnung (ἔμφορον) sein; Ion aber verrät dann, dass er sich bei einem solchen Vortrag durchaus auf die Situation besinnt und finanzielle Ge-

Dementsprechend lässt ein Publikum, das sich als anspruchsvoll versteht, kaum zu, dass man sich seiner Gefühle planmäßig bemächtigt. Pierre Bourdieu zeichnet nach, dass der von der philosophischen Ästhetik zur Theorie erhobene ›reine‹ Geschmack sich dagegen verwahrt, von Gegenständen durch deren sinnliche Wirkung eingenommen zu werden. Den aufdringlichen Reizen des ›Leichten‹, so einer der Grundsätze, darf sich der Mensch nicht schlechthin ausliefern, um seine Freiheit nicht zu verlieren; diese soll gerade auf der Distanz zu den Gegenständen beruhen.⁵⁸

Kitsch-Kritik, die sich dagegen wendet, dass man von Reizen überrumpelt, gesteuert und auf diese Weise zum willfährigen Mittel werden könnte, geht auf solche Prinzipien zurück.⁵⁹ Nicht von ungefähr wird der Goethesatz von der gefühlten Absicht und dem Verstimmtsein besonders viel in

winne kalkulierend zum Publikum hinschaut: »Ich [Ion, T.K.] sehe sie [die Zuschauer, T.K.] [...] jedesmal von oben von der Bühne her weinen und furchtbar dreinblicken und mitstaunen über das Gesagte. Denn ich muß sehr stark auf sie meine Aufmerksamkeit richten (δεῖ γάρ με καὶ σφόδρ' αὐτοῖς τὸν νοῦν προσέχειν): wenn ich sie nämlich dahin bringe, daß sie weinend dasitzen, dann kann ich hinterher lachen, weil ich Geld einnehme, lachen sie aber, dann muß ich hinterher weinen, weil ich Geld einbüße« (Platon: *Ion* 535b–e. Griechisch/deutsch, hrsg. von Hellmut Flashar. München: Heimeran 1963, S. 20–23). Nach Axel Gellhaus steht dieses Bekenntnis »im krassen Widerspruch zu der wenige Zeilen zuvor beschriebenen Entrückung des Rhapsoden« (A.G.: *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Fink 1995, S. 44f.). Ion legt seinen Vortrag gezielt darauf an, Tränen fließen zu lassen, und betrachtet sie gleichsam als Einnahmequelle. Diese »Persiflage«, wie Goethe den Dialog nennt (J.W.G.: »Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung«, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 1. Abt., Bd. 41.2. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1903, S. 169–176, hier S. 171), wird von Harry Pross in der Kitsch-Diskussion angeführt (H.P.: *Medium »Kitsch« und Medienkitsch*. [Abschiedsvorlesung an der Freien Universität Berlin am 6. Juli 1983.] Berlin: Duncker und Humblot 1984, S. 10).

58 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, insbes. S. 757–767.

59 Vgl. J. Schulte-Sasse: *Literarische Wertung*, insbes. S. 7–12.

der Kitsch-Diskussion zitiert.⁶⁰ Sowohl die Kunst als auch den sie rezipierenden Menschen gilt es aus Sicht der Kritik davor zu schützen, bloß instrumentalisiert zu werden.

Schreibt man Kitsch Aufdringlichkeit zu, so liegt die Vorstellung nahe, er müsse geradezu dramatisch – nämlich wie ein Antagonist im Drama – abgewehrt und zurückgewiesen werden. Zahlreiche Stimmen in der Debatte betonen, wie mühsam es sei, den Verlockungen von Kitsch Widerstand zu leisten und Distanz zu erringen. Karl Markus Michel zum Beispiel bemerkt:

[...] selbst einem, der sich gegen jede Infektion gefeit glaubt, laufen mitunter Tränen die Wangen hinab, obwohl er ganz genau weiß, welch erbärmliches Rührstück ihn da überwältigt. »Wirf den Kerl hinaus, er bricht mir das Herz« – des von einem Bittsteller bedrängten reichen Mannes Wort zu seinem Diener ist auch die Gebärde des Intellektuellen, wenn der Kitsch ihn heimsucht.⁶¹

Bei der ausgemalten Szene mit dem zudringlichen »Bittsteller« kommen nur zwei Möglichkeiten in Betracht: ihn davonzujagen oder keinen Widerstand mehr gegen ihn leisten zu können (»er bricht mir das Herz«). Was damit jedoch nicht in den Blick rückt, ist die Möglichkeit, dass der Reiche beziehungsweise das Publikum von Kitsch in kontrollierter Weise (sich auf) ihn einlassen könnte. Um in der von Michel imaginierten Szene zu bleiben: Könnte es nicht sein, dass das Publikum, das Kitsch die Tür nicht versperrt, ihn nur in ein vorab bestimmtes Zimmer gelangen lässt und lediglich für begrenzte Zeit? Diese Möglichkeit wäre zu berücksichtigen, wenn man versuchen will, die Aufnahme von Kitsch genauer zu beschreiben.

Im Anschluss an Michel sieht Umberto Eco bei vielen Polemiken gegen Kitsch eine unterdrückte Sinnlichkeit im Spiel, »ähnlich der des Moralisten, der ein Bild der Obszönität anklagt und dabei dem Sog des Gegenstandes,

60 Siehe nur Erwin Ackerknecht: »Der Film als Kulturproblem«, in: E.A.: *Lichtspielfragen*. Berlin: Weidmann 1928, S. 67–85, hier S. 80; E. Ackerknecht: *Der Kitsch als kultureller Übergangswert*, S. 8; Hans-Dieter Gelfert: *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 27.

61 Karl Markus Michel: »Gefühl als Ware. Zur Phänomenologie des Kitsches«, in: *Neue Deutsche Hefte* 6 (1959), H. 57, S. 31–48, hier S. 46. Vgl. dazu L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 19f.

dem er seine Verachtung bekundet, zu erliegen droht.«⁶² Hält man die Sinnlichkeit von Kitsch für gefährlich, kommt in Frage, ihn als Widersacher anzusehen und die Auseinandersetzung mit ihm nach Schemata des Streits, der Gegensätzlichkeit, des Entweder-Oder zu denken. Das vehemente Ablehnen von Kitsch übergeht jedoch Nuancen wie die, dass das Publikum ihn möglicherweise nur unter – sei es auch noch so kleinen – Vorbehalten aufzunehmen braucht und beim Kitsch-Erlebnis noch ein Stück weit reserviert bleiben kann.

Kitsch gilt als so zudringlich, dass häufig davon die Rede ist, welche Gewalt und Überwindung dazu notwendig sei, ihn abzuschütteln. Ludwig Giesz zum Beispiel nennt das Kitschige »penetrant«; auch das Wort »Klebrigkeit« hält er für angemessen, um »die Haut-(Leib-)Nähe des Genüßlichen, seine [...] Gewebefreundlichkeit« zu bezeichnen.⁶³ Rückt das Kitschige jemandem auf den Leib, lässt es sich nicht ohne Weiteres entfernen, so der Autor: »Nicht frei, mir das Fremde abzustreifen, ertrage ich es, oder ich schürfe meine Haut ab, indem ich es abkratze.«⁶⁴ Nur mit Gewalt scheint das Ich sich von Kitsch lösen zu können, der angeblich keine ästhetische Distanz zulässt und ihm gleichsam kaum »von der Pelle geht«. Bei solchen Beschreibungen gerät wiederum die Möglichkeit zu wenig in den Blick, dass das Publikum eine Handhabe im Umgang mit Kitsch haben könnte – eine Handhabe, die das Anwenden jener Gewalt erübrigte. Ist es nicht denkbar, dass die »Klebrigkeit« nur von begrenzter Dauer sein könnte, dass Kitsch sozusagen nicht haften bliebe und dass die ihn Abnehmenden und Anbietenden just darüber bereits vorverständnis wären? Später soll noch ausführlicher die Hypothese begründet werden, dass Kitsch eine Art Pakt mit dem Publikum schließt – dass die Handhabbarkeit von Kitsch geregelt ist wie in einem Vertrag, der Spielräume und Grenzen des Rührenden absteckt.⁶⁵

Um diesem Vertrag auf die Spur zu kommen, könnte man vor allem zwei verschiedene Wege einschlagen: Zum einen wäre es denkbar, empi-

62 Umberto Eco: »Einleitung«, in: U.E.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Übers. von Max Looser. Frankfurt a.M.: Fischer 1984, S. 15–35, hier S. 26.

63 L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 41.

64 Ebd.

65 Siehe das Kapitel »Vom Pakt mit dem Kitsch«.

risch vorzugehen und etwa diejenigen, die Kitsch aufnehmen, über ihren Umgang mit ihm zu befragen.⁶⁶ Zum anderen könnte man sich vornehmen, Kitsch-Objekte daraufhin zu untersuchen,⁶⁷ inwiefern sie sich auf sich selbst beziehen und sich reflexiv zum Gegenstand eines solchen Vertrags machen: Was bietet Kitsch seinem Publikum an, was verlangt er diesem ab? Welche Nähe beziehungsweise Distanz fordert er ein, an welche Bedingungen knüpft er die Möglichkeit, dass man durch ihn Gefühle erleben kann? Dieser zweite Weg wird in der vorliegenden Studie erprobt. Er führt zwar nicht zu Aussagen darüber, wie Kitsch tatsächlich auf ein Publikum

66 Zu berücksichtigen wären dabei unter anderem die am Cluster »Languages of Emotion« der Freien Universität Berlin sowie am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik entstandenen Arbeiten, die sich mit dem Vergnügen an Trash beziehungsweise an traurigen und Wohlfühl-Filmen befassen: Keyvan Sarkhosh, Winfried Menninghaus: »Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions«, in: *Poetics* 57 (2016), S. 40–54; Julian Hanich, Valentin Wagner, Mira Shah, Thomas Jacobsen, Winfried Menninghaus: »Why we like to watch sad films: The pleasure of being moved in aesthetic experiences«, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8 (2014), H. 2, S. 130–143; Winfried Menninghaus, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassiliwizky, Thomas Jacobsen, Stefan Koelsch: »The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017), e347, S. 1–63; Keyvan Sarkhosh, Winfried Menninghaus: »The feel-good film: Genre features and emotional rewards«, in: *Projections: The Journal for Movies and Mind* 15 (2021), H. 1, S. 55–77 u. S. S1–S15.

67 Es sei dahingestellt, ob die Betrachtung von Kitsch-Objekten nicht im weiteren Sinne auch als empirisch gelten kann. Philip Ajouri, Katja Mellmann und Christoph Rauen beispielsweise wenden sich gegen einen engen Begriff von Empirizität in der Literaturwissenschaft, bei dem etwa »die historisch-gegenständliche Welt« aus der »Konzeption des Empirisierbaren« ausgeschlossen würde. Philip Ajouri, Katja Mellmann, Christoph Rauen: »Einleitung«, in: Ph.A., K.M., Ch.R. (Hrsg.): *Empirie in der Literaturwissenschaft*. Münster: mentis 2013, S. 9–18, hier S. 10. Vgl. dazu auch Helmut Hauptmeier, Siegfried J. Schmidt: *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1985, insbes. S. 88; ferner Harald Fricke: »Zur Rolle von Theorie und Erfahrung in der Literaturwissenschaft«, in: *Colloquium Helveticum* 4 (1986), S. 5–21.

wirkt, doch man gelangt zumindest zu Anhaltspunkten, die zur Hypothesenbildung darüber sehr brauchbar sind.⁶⁸

68 Vgl. Thomas Anz: »Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten«, in: Sandra Poppe (Hrsg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 155–170, hier S. 159f.

Naivität mit Absicht

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

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

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

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

DAS NAIVE IST DAS SENTIMENTALE: ASPEKTE DER REZEPTION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76 Ebd., S. 92.

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

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

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

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

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

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

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

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

Auf den ersten Blick könnte die genannte Abhandlung den Anschein erwecken, als wäre in ihr das Naive getrennt von jeglicher Reflexivität. Mit Reflexivität würde dann nur der Gegenbegriff des Naiven in Verbindung gebracht, das Sentimentalische. Laut Schiller folgt »der naive Dichter bloß der einfachen Natur und Empfindung«, während der sentimentalische »über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen«, »reflektiert«. ⁸¹ Es ist nun allerdings entscheidend zu sehen, dass diese Dichtungsprinzipien nicht unvereinbar miteinander sind. Wie Peter Szondi in seinem Aufsatz »Das Naive ist das Sentimentalische« zeigt, ist das Naive in der Moderne durch das Sentimentalische vermittelt: Schillers »Über naive und sentimentalische Dichtung«, aber auch seinem Brief an Goethe vom 23. August 1794 ⁸² lassen sich Andeutungen oder zumindest Ahnungen davon entnehmen, »daß heute das Naive zu seiner Genese des Sentimentalischen bedarf, daß in der Moderne auch das Naive eine sentimentalische Vergangenheit hat, ohne die es nicht hätte werden können (und demnach definitorisch: nicht wäre), was

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

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

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

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

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

84 Ebd., S. 194.

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

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

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

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

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

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

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

»Gebunden bleibt die Wahrnehmung des Naiven an das moderne – sentimentalische – Bewußtsein.«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

97 Ebd., S. 26.

98 Ebd., S. 33.

eine ihr entsprechende Rezeptionshaltung bereits im Text selbst vorgebildet.⁹⁹

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

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

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

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

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

101 Ebd., S. 102f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

118 Ebd.

119 Ebd.

poetischen Anflügen«¹²⁰ weiterhin Bezug auf jenes angeblich Göttliche – vor allem indem sie Wilibalds Lied immer wieder aufführt. Entsprechend erklärt Fontane in einem Brief vom 9. Mai 1888 an seinen Sohn Theodor zu dem Roman:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

132 Zur Eigenart der Form vgl. Hansjörg Bay: »Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists *Über das Marionettentheater* und *Penthesilea*«, in: Sandra Heinen u. Harald Nehr (Hrsg.): *Krisen des Verstehens um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 169–190, hier S. 172.

133 Heinrich von Kleist: »Über das Marionettentheater«, in: H.v.K.: *Sämtliche Werke und Briefe* in 4 Bdn., hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a. Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 555–563, hier S. 560f.

134 Georgios Sagriotis: »Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt«. Ästhetik und Geschichte in Kleists *Über das Marionettentheater*«, in: Olga Laskariadou, Joachim Theisen (Hrsg.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag*. Athener Kleist-Tagung 2011. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2013, S. 143–153, hier S. 148.

135 H. von Kleist: »Über das Marionettentheater«, S. 560.

136 Vgl. Paul de Man: »Aesthetic Formalization: Kleists *Über das Marionettentheater*«, in: P.d.M.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press 1984, S. 263–290, insbes. S. 277–281; Constantin Behler: »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 2 (1992), S.

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

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

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

138 Ebd., S. 557.

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

140 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Täuschungen über Täuschungen

Unterstellt man Kitsch, er wollte sich für etwas anderes ausgeben, als er wäre, und zwar für etwas Höherwertiges, Besseres, dann ist bereits mit eingeschlossen, dass er keine vertretbare Form von Reflexivität aufbrächte. In seiner Selbstpositionierung müsste er sozusagen auf tönernen Füßen stehen: Sie wäre bloß als Anmaßung eines ihm nicht zukommenden Rangs, als falsche, irreführende Verortung denkbar. Aufgabe von Kritik wäre es entsprechend zu erweisen, dass die Ansätze von Kitsch zu Reflexivität kein tragfähiges Fundament hätten, sondern hinfällig, nichtig wären, da sie auf bloßer Täuschung beruhten. So klar diese Prinzipien üblicher Kitsch-Kritik zunächst, auf den ersten Blick, erscheinen mögen – sie bewegt sich ihrerseits auf wackligem Grund. Bei einer Prüfung ihrer Voraussetzungen zeigt sich, wie sich in die Kitsch-Diskussion Täuschungen über Täuschungen eingeschlichen haben.

Fraglich ist nämlich bereits die Grundannahme, dass es Kitsch darum zu tun sein müsste, sich nach Maßstäben der Kritik für etwas Besseres auszugeben, als er wäre. Dabei wird zu wenig bedacht, dass die von der Kritik an Kitsch herangetragenen Wertungskriterien für diesen seinerseits und für sein Publikum nicht unbedingt von Belang sind. Häufig bleiben die an ihn angelegten Prüfsteine ihm äußerlich in dem Sinne, dass sie für seine Selbstpräsentation und Aufnahme bei der Zielgruppe, an die er sich jeweils wendet, keine Bedeutung haben. Kitsch braucht seinem Publikum dann eben *nicht* vorzumachen, dass er den Kriterien der Kritik genüge, und es ist in diesem Punkt nicht die Anhängerschaft von Kitsch, die fehlgeleitet wird, sondern die Kritik – sitzt diese doch ihren eigenen, dem Gegenstand möglicherweise fremden Vorgaben auf. Mit ihnen handelt sich die Kritik ein, blind zu werden für diejenigen Ansprüche, die Kitsch selbst erhebt: Sie be-

rücksichtigt zu wenig, an welchem Programm genau er sich jeweils abarbeitet, wenn nicht an ihrem.

Das hier zunächst noch abstrakt beschriebene Problem kehrt in der Kitsch-Debatte oftmals wieder. In diesem Kapitel soll es an einigen besonders markanten Beispielen näher vor Augen geführt werden.

MOGELPACKUNGEN. WAS SOLL MAN KUNSTGEWEREBETREIBENDEN UM 1900 ABKAUFEN?

Ein Bereich, in dem Kitsch als Täuschung kritisiert wird, ist die Diskussion über das Kunstgewerbe im frühen 20. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang steht die im vorigen Kapitel zitierte Behauptung von Avenarius, das Wort ›Kitsch‹ gehe darauf zurück, dass man in Münchner Bilderläden mühelos absetzbare, billige Waren unterschieden habe von teureren, aber durch »ehrliche Arbeit« zustande gekommenen. Die Herleitung vermittelt den Eindruck, als wäre Kitsch von Anfang an von Unredlichkeit geprägt.

Entsprechend erklärt Pazaurek in seinem Buch *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, dass Kitsch »nur eines verlangt«, und zwar: »das Objekt muss *billig* sein und dabei doch wenigstens den Anschein eines höheren Wertes erwecken«. ¹⁵⁹ Auf diese Weise werden finanzielles Interesse und künstlerische Anmutung miteinander in Verbindung gebracht: Um »den Anschein eines höheren Wertes« zu erzeugen, putzt man Kitsch auf mit Elementen, die kulturell ansehnlich, vornehm, würdig, bedeutend, gefragt, kostbar wirken sollen; dabei bedient man sich nicht zuletzt des Kunstschönen, wie Pazaurek deutlich macht:

Da [...] die Minderwertigkeit des Massenschunds doch vielleicht zu durchsichtig sein könnte, sorgen die Fabrikanten solcher Artikel für eine Ausrede von größerer Durchschlagskraft, für eine verlockende Etikette, für einen *Vorspann*, zu dem sie die Gäule aus anderen Ställen ausleihen. Religiöse und patriotische Motive, Heimatliebe und die Erinnerung an die schönsten und berühmtesten Stätten der Welt, Geschenke zu besonderen Anlässen [...] – alles das läßt sich bei einer entsprechenden Fingerfer-

159 Gustav E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1912, S. 349 (Hervorhebung im zitierten Text). Vgl. dazu L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 221f.

tigkeit und kommerziellen Übung geschickt mit dem Kitsch verbinden, wenn auch alle diese Momente mit dem künstlerisch Schönen eigentlich blutwenig zu tun haben.¹⁶⁰

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, dient der Rückbezug auf das Schöne in erster Linie kommerziellen Zwecken: »Geld wird damit verdient, sehr viel Geld – und das ist [...] die Hauptsache.«¹⁶¹ Wenn das Künstlerische als Ausrede dafür herhalten muss, dass eine Ware als wertvoll verkauft werden kann, wird das Angebot laut Pazaurek schlecht, eine Art Mogelpackung – das Schöne ist aus dieser Sicht nur vorgeschoben, um die Minderwertigkeit der Ware zu verdecken. Er hält die Ausbreitung solcher Kitschprodukte für eine Begleiterscheinung »des gewaltigen großindustriellen Aufschwungs im 19. Jahrhundert«: Bei den »wilden Konkurrenzverhältnisse[n]« habe sich eine Gier »nach einem möglichst raschen und möglichst großen Gewinn« ausgeprägt, »ohne Rücksicht auf die eingeschlagenen Wege«.¹⁶² Besonders am Verkauf von »Nippsachen«, kleinen Ziergegenständen, die als Zimmerschmuck auf eigenen »Nipptischchen« aufgestellt werden,¹⁶³ zeigt sich nach Pazaurek die unlauterer Mittel sich bedienende Profitsucht. Er weist darauf hin, dass »das französische Wort ›Nippes‹ nicht zuletzt »Vorteil oder Gewinn bedeutet; heute haben die ›Nippsachen‹ schon unbesehen einen bösen Beigeschmack«.¹⁶⁴

Gerade solche Gegenstände werden von Pazaurek und Avenarius vorgeführt als Beispiele für das Falsche. Als Direktor des Stuttgarter Landesgewerbemuseums eröffnet Pazaurek im Jahr 1909 dort eine Abteilung für »Geschmacksverirrungen«, die in der Folgezeit »beständig bereichert« wird.¹⁶⁵ Aber nicht nur im Museum werden entsprechende Objekte gezeigt, sondern auch in illustrierten Publikationen; dazu zählt etwa Avenarius' Bei-

160 G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 350 (Hervorhebung im zitierten Text).

161 Ebd. (Hervorhebung im zitierten Text).

162 Ebd., S. 349f.

163 Vgl. Art. »Nippsachen«, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 14. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1908, S. 708.

164 G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 350.

165 Vgl. ebd., S. 14.

trag *Hausgreuel*, der 1908 als Flugschrift des Dürerbundes erscheint.¹⁶⁶ Avenarius erklärt zu den in ihr abgebildeten Objekten – vom Aschenbecher über die Visitenkartenschale bis hin zur Zigarrenspitze –, sie würden »als bescheidene Kostproben eines reich assortierten Lagers« dargeboten.¹⁶⁷ Damit bezieht er sich auf die Tätigkeiten des Sammelns, Ordnen und Zeigens, die auch grundlegend für die Museumsarbeit sind;¹⁶⁸ insofern sind die Formen des Bloßstellens in der Abteilung »Geschmacksverirrungen« und in der Flugschrift miteinander vergleichbar.

Pazaurek thematisiert ebenfalls das Sammeln, Ordnen und Zeigen, wenn er auf die »Notwendigkeit« hinweist, in Kunstgewerbemuseen »besondere Kabinette« einzurichten, die sich mit »Geschmacksentgleisungen« befassen: An entsprechenden Objekten sei »kein Mangel«, doch man müsse »sie zusammenfassen, um das überall zerstreute Material überblicken« und klassifizieren zu können.¹⁶⁹ Es gelte, Geschmacklosigkeiten »nach gewissen *einheitlichen, möglichst einleuchtenden Grundsätzen zu systematisieren*«; dabei genüge eine bloß »allgemeine Einteilung [...] in ›Kitsch erster bis dritter Klasse‹ [...] keinesfalls.«¹⁷⁰ Ziel sei »eine selbstständige geistige

166 Ferdinand Avenarius: *Hausgreuel*. (Dürerbund. 44. Flugschrift zur Ausdruckskultur.) München 1908. Avenarius veröffentlicht eine kürzere Fassung des Textes in *Der Kunstwart* 22 (1908), H. 4 (2. Novemberheft), S. 209–213. Im Folgenden wird nach der erstgenannten Veröffentlichung zitiert. – Zum damaligen Kontext vgl. Rüdiger vom Bruch: »Kunstwart und Dürerbund«, in: S. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Hammer 1998, S. 429–438; Jennifer Jenkins: »The kitsch collections and *The spirit in the furniture*: cultural reform and national culture in Germany«, in: *Social History* 21 (1996), H. 2, S. 123–141; Berthold Petzinna: *Erziehung zum deutschen Lebensstil. Ursprung und Entwicklung des jungkonservativen »Ring«-Kreises 1918–1933*. Berlin: Akademie 2000, S. 29–33.

167 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 5.

168 Vgl. dazu etwa Gottfried Korff: »Zur Eigenart der Museumsdinge«, in: G.K.: *Museumsdinge: deponieren – exponieren*. Hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. 2., ergänzte Aufl. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 140–145, insbes. S. 141–143.

169 G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 13.

170 Ebd., S. 14.

Mitarbeit des Besuchers« des Museums, und diese lasse sich »nur dann erwarten, wenn auch der *Grund* angegeben« werde, aus dem man »dies oder jenes Objekt für ästhetisch verfehlt« halte.¹⁷¹ Dieser Zusammenhang soll sich nach Pazaurek aus der Anordnung der ausgestellten Stücke und aus den Begleittexten ergeben.

Bereits dadurch, dass die Dinge *im Museum gezeigt* werden, sind sie ihrem anfänglichen Zweck entfremdet und dem Publikum »ferngerückt«,¹⁷² sodass sie sich anders als im Alltag betrachten lassen. Mit Bezug auf Ausstellungen allgemein weist Fritz Franz Vogel darauf hin, dass zum »Wortfeld von ›Zeigen‹ [...] Nuancen wie hin-, ab-, zu-, be-, ver- und unterweisen, unterrichten, klarstellen« gehören; entsprechend sind »Zeigegesten [...] Unterstützungshilfen bei der Kritik, beim Wählen und Richten, beim Auseinanderdividieren und Diskutieren im Hinblick auf eine klare Separation«. ¹⁷³ Insbesondere an einer Ausstellung wie der von Pazaurek zu »Geschmacksverirrungen« werden diese Facetten des Zeigens deutlich – soll doch das Rechte vom Falschen und Fehlgehenden unterschieden werden.

Die dazu getroffenen Vorkehrungen haben jedoch nicht durchweg den beabsichtigten Erfolg. Das Museumspublikum nimmt die gezeigten Dinge offenbar nicht gänzlich in der von Pazaurek erwünschten Weise auf, sondern unterschiedlich – von der Ausstellung wird wie folgt berichtet:

In verschiedenen Vitrinen sieht man da allen möglichen Kitsch: ›Vereinskitsch‹, ›Aktualitätskitsch‹, ›Fremdenandenkenkitsch‹, ›Devotionalienkitsch‹ usw. Da ist es nun riesig lustig, die Besucher zu beobachten. Die einen schütteln entrüstet den Kopf. Sie markieren subtiles Verständnis und wundern sich im Namen des besseren

171 Ebd. (Hervorhebung im zitierten Text).

172 Vgl. Gottfried Korff: »Fremde (der, die, das) und das Museum«, in: G.K.: *Museumsdinge*, S. 146–154, hier S. 146; ferner Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Übers. von Gustav Roßler. Berlin: Klaus Wagenbach 1988, insbes. S. 14.

173 Fritz Franz Vogel: »Zeigegesten«, in: F.F.V. (Hrsg.): *Vom Ausstellen und Zeigen. Das Handbuch der Exponatik*. Köln: Böhlau 2012, S. 25–29, hier S. 26. Vgl. dazu auch Jennifer John, Dorothee Richter, Sigrid Schade: »Das Ausstellungsdisplay als bedeutungstiftendes Element. Eine Einleitung«, in: J.J., D.R., S.Sch. (Hrsg.): *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich: Ringier 2008, S. 17–24, hier S. 20f.

Teiles der breiten Menge. Die andern lächeln nur verlegen, weil sie nicht begreifen, was an diesen Dingen geschmackspervers sein soll. Die dritten (die ehrlichen???) äußern genau so ihr Entzücken wie am Jahrmarkt, wo ja der Kitsch zu Hause ist.¹⁷⁴

In diesem Beitrag wird das Gebaren derer, die »subtiles Verständnis« signalisieren und den »besseren Teil[] der breiten Menge« zu vertreten meinen, bereits verlacht – die Bemühungen um Abgrenzung gegenüber dem weniger »feinen« Teil müssen ebenso zum Amusement herhalten wie die kleinlauten Reaktionen von einigen, denen sich die Geschmacksurteile nicht erschließen. Insoweit scheint die Ausstellung ihr Ziel zu verfehlen. Spätestens dann, wenn ein »Entzücken wie am Jahrmarkt« zu bemerken ist, erweist sich das anfängliche Projekt des Vorführens von »Geschmacksverirrungen« als gescheitert.¹⁷⁵

Ebenso wie Pazaurek setzt auch Avenarius beim Sammeln, Ordnen und Zeigen von so bezeichneten »Hausgreuel[n]« voraus, er wäre imstande, die Reize und Versprechen jener Dinge als nichtig hinzustellen, ihre Faszinationskraft zu brechen, indem er sie als trügerisch oder lächerlich ausgibt. Ausdrücklich erklärt er, dass er die Vorlagen zu den Illustrationen seines zitierten Textes Werbeprospekten entnimmt, und zwar sowohl die Abbildungen als auch deren Unterschriften;¹⁷⁶ allerdings rückt er diese in den Zusammenhang von Entlarvung, Abwertung und Spott – bereits der Titel *Hausgreuel* schlägt den entsprechenden Ton an. Damit legt der Text nahe, die in der Werbung üblichen Beschreibungen der Dinge richtig im Sinne der Geschmackserzieher zu betrachten, nämlich grundsätzlich als falsch.

Nach Avenarius kommt es darauf an, »Hausgreuel« mit Übervorteilung und Täuschung in Verbindung zu bringen. Zu den »Vorgänger[n]« dieser Objekte zählt er die sogenannten »Nouveautés«, denen das Prinzip zugrunde liege, dass durch den Wechsel von Moden Ahnungslose um ihr Geld gebracht würden:

174 »Das Kitschmuseum«, in: *Der Mittag* (Düsseldorf) Jg. 9, Nr. 29 vom 3.2.1928, S. [3].

175 Zum »Kollaps«, den der Kitschbegriff dann bei Pazaureks Nachfolger Hermann Gretsch erfährt, vgl. H.-E. Friedrich: »Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses«, S. 57f.

176 Vgl. F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 6.

Jetzt [...] kann's jedem Käufer geschehen, daß sie eine erfreuliche Sache vom vorigen Jahr nicht mehr bekommen nur eben, weil sie nicht von diesem ist. Der Handel braucht »raschen Umsatz«, und da das Mehrheits-Publikum die Dinge nicht selber beurteilen kann, und da es deshalb um so sicherer dem *variatio delectat* verfällt, so folgt es lenksam den Fingerzeigen, mit denen die verschiedenen Interessenten auf das hinweisen, was *heute schön* »ist«. Übers Jahr wird es seinerseits häßlich »sein«, denn sonst könnte man's ja behalten, statt sich etwas Neues zu kaufen, und so würde der Modemann keine Geschäfte machen.¹⁷⁷

Die Kundschaft, die laut Avenarius keine Sicherheit in Geschmacksfragen erlangt hat, erscheint ihm anfällig für das Diktat der Mode, für den Druck, den Geschäftsleuten immer andere, jeweils nur für kurze Zeit »angesagte« Waren abnehmen zu müssen.¹⁷⁸ Angeblich fällt, wer in Geschmacksfragen unsicher ist, auf die Mode als eine Art Trick herein.

Die Falschheit der »Hausgreuel« aber liegt für Avenarius nicht erst im Geschäftlichen, sondern bereits im Gestalterischen. Er betrachtet, wie Gerhard Kratzsch deutlich macht, »zweck- und materialgerechte Gestaltung« als »eine Tat der Wahrhaftigkeit, eine sittliche Leistung«.¹⁷⁹ Entsprechend heißt es bei Avenarius, im Bereich der »Nouveautés« zeuge »kein dem Gegenstande aufgeprägtes Zeichen« von einem »liebvollen Sichversenken in die Sache, wie es aus Zweck und Material heraus mit Behagen« gestalte; vielmehr täusche »ein krampfhaftes äußeres Aufgeregtsein oder Aufgeregtun [...] Bewegtsein« dort vor, wo eigentlich »das Leben« fehle.¹⁸⁰ Aus dieser Sicht führt die Loslösung von »Zweck und Material« zu einem Betrug: Das »Bewegtsein« der Formen ist nach Avenarius nur aufgesetzt und bloßer Schein.

177 Ebd., S. 2 (Hervorhebungen im zitierten Text).

178 Vgl. Uwe Lindemann: »Die Monstren des Konsums. Zur historischen Epistemologie der modernen Konsumsphäre«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2017): *Monster und Kapitalismus*, hrsg. von Till Breyer, Rasmus Overthun, Philippe Roepstorff-Robiano und Alexandra Vasa, S. 25–36, hier S. 27f.

179 Gerhard Kratzsch: *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 203. Vgl. zum Kontext auch Nadine Rottau: *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker 2012.

180 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 2.

Solche Täuschungsvorwürfe bringt Avenarius gegen viele Ausläufer des Jugend- und des Sezessionsstils in Anschlag. Alle »wirklichen Kräfte«, so stellt der Herausgeber des *Kunstwart* 1903 fest, sind noch von folgenden Leitsätzen ausgegangen:

[...] geben wir endlich das äffische Klettern hinter den alten Stilen her auf, [...] vermeiden wir Imitations- und Attrappen-Schwindel, versuchen wir nicht, die Schönheiten als Putz aufzukleben, holen wir sie aus der Sache, aus Zweck und Material selber hervor, seien wir ruhig, vornehm, echt, gediegen und einfach.¹⁸¹

Die Bezeichnung »Attrappen-Schwindel« fasst den Täuschungsvorwurf gleich doppelt in sich und steht im Gegensatz zu dem Ausdruck »echt«. Auch hier ist es wiederum der Verstoß gegen »Zweck und Material«, der als entscheidend ausgemacht wird. Avenarius führt dazu weiter aus: Fabrikanten »machten einfach alles nach, was Erfolg hatte, [...] umschnörkelten ihren alten Kram mit möglichst ›großzügigen‹ Linien und steckten gewaltige Sonnenblumen, Lilien oder Chrysanthemen daran.«¹⁸² Mit den Wörtern »umschnörkelten« und »steckten [...] daran« wird die Vorstellung aufgerufen – ebenso wie mit dem »aufzukleben« im vorigen Zitat –, dass der Schmuck nur äußerlich, oberflächlich angefügt ist und sich nicht »aus der Sache« ergibt.¹⁸³

Noch in späteren Diskussionszusammenhängen werden die von Avenarius genannten Spielarten des Jugendstils mit Kitsch in Verbindung gebracht. Abraham Moles zum Beispiel führt in seiner *Psychologie des Kitsches* (französisches Original 1971, deutsche Ausgabe 1972) aus, dieser könne zwar nicht mit einem bestimmten Kunststil gleichgesetzt werden,

181 [Ferdinand] A[venarius]: »Wider ›Jugend- und ›Sezessions-Stil!«, in: *Der Kunstwart* 17 (1903), H. 6, S. 422f., hier S. 423.

182 Ebd.

183 Freilich lehnen Pazaurek und Avenarius damit nicht jeglichen Schmuck ab; sie gehen in dieser Hinsicht nicht so weit wie Adolf Loos, der in seinem Vortrag »ORNAMENT UND VERBRECHEN« ausruft: »*evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.*« A.L.: *Sämtliche Schriften* in 2 Bdn. 1. Bd. Wien, München: Herold 1962, S. 276–288, hier S. 277 (Hervorhebung im zitierten Text). Vgl. G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 259.

sondern sei »allen Stilrichtungen verpflichtet«, aber »mit der Einschränkung, daß er dem Jugendstil oder dem ornamentalen Blumenstil am nächsten« komme.¹⁸⁴ Dabei bezieht sich Moles auf einen »Zeitpunkt«, zu dem »eine Flut von friesartig gewellten, meist der Vegetation entnommenen Mustern das industrielle Produkt zu überwuchern« beginne, »als sei es plötzlich in den Vegetationszyklus der ›Natur‹ hineingenommen«; auf diese Weise bemühe sich die »Kunst der Gestaltung [...], die von den Erfordernissen der Mechanik und der Eigentümlichkeit des Materials erzwungenen Formen zu verdecken« – infolgedessen überzögen »Chrysanthemen und Rhododendren [...] Nähmaschinen«.¹⁸⁵ Nicht nur das Beispiel der Chrysanthemen, auch und vor allem das Kriterium der Zweck- und Materialgerechtigkeit und das Bild des äußerlichen Überformens kehren in diesem Kontext wieder.

Avenarius veranschaulicht in *Hausgreuel* das Nichterfüllen des Zweckkriteriums an Beispielen, die ebenfalls an den Jugendstil erinnern; dazu gehören etwa Tafelaufsätze und Fruchtschalen, bei denen er »einen Griff«¹⁸⁶ sucht: »Ihre sämtlichen Linien fahren, immer ›schwungvoll‹ versteht sich, für sich herum und aufeinander los, das Wesen der Aufgabe geht sie gar nichts an.«¹⁸⁷ Formen, die sich am »Wesen der Aufgabe« sozusagen nicht festmachen lassen, in ihm keine Begründung finden, erscheinen Avenarius haltlos.

Das letzte Zitat zeigt auch, dass die Art, in der Avenarius auf die Gegenstände eingeht, als ironisch aufgefasst werden kann – die Anführungszeichen bei dem Wort »schwungvoll« in Verbindung mit »verstehst sich« weisen darauf hin. Dadurch, dass er Ironie ins Spiel kommen lässt, erweckt er den Eindruck, man bräuchte die Verheißungen des jeweiligen Gegenstands nur zu nennen und schon fielen sie gleichsam in sich zusammen. Im selben Moment, in dem er sie vor Augen führt, zieht er sie in Zweifel.

Ähnlich verfährt Avenarius, wenn er einen »besäbare[n] Tonkopf«, aus dem Halme anstelle von Haaren sprießen können, kommentiert mit: »›nein,

184 Abraham Moles: *Psychologie des Kitsches*. Übers. von Bernd Lutz. München: Hanser 1972, S. 130.

185 Ebd.

186 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 6 (Hervorhebung im zitierten Text).

187 Ebd., S. 6f.

ist das witzig!«¹⁸⁸ Das »nein« mit dem Ausrufezeichen lässt sich als übertrieben und somit – ebenso wie die Anführungsstriche – als Ironiesignal lesen. Was damit aberkannt wird, ist wiederum ein Anspruch, den der Gegenstand seinerseits zu erheben scheint, nämlich »witzig« zu sein. Abermals bezieht sich Avenarius auf ein Kriterium, nach dem sich die Ware auszeichnen könnte, und wendet es gleichsam um: Er verkehrt die Wertschätzung des angeblich besonderen, originellen Einfalls beziehungsweise stellt sie als verkehrt hin. Insofern als Avenarius Darstellungen aus der Werbung übernimmt, um sie zu konterkarieren, geht er auf deren Eigenlogik ein; mithin werden diese zwar berücksichtigt, aber bloß mit erheblichen, feststehenden Vorbehalten, Einschränkungen und Verneinungen.

Gerade Ansprüche solcher Dinge auf Originalität macht Avenarius streitig: nicht nur, wie gesehen, durch Ironisierung, sondern auch und vor allem dadurch, dass er Gegenbilder zu ihnen entwirft: Er betont, dass diese Gegenstände »in ganz ungeheuren Massen verbreitet werden«;¹⁸⁹ just dazu scheinen dann Anmaßungen von Einmaligkeit oder Einzigartigkeit nicht zu passen. Avenarius verstärkt den Akzent auf dem Massenhaften noch, indem er ausführt, die Ware werde »Jahr um Jahr [...] in deutsche Häuser eingeschwemmt«.¹⁹⁰ Die Metapher »eingeschwemmt« erweckt den Eindruck, dass die Warenmenge keine scharfen Grenzen aufweist, sondern diffus, konturlos ist und nicht erst auf Wunsch, vielmehr unerbeten in die Zimmer gelangt. Die Wahllosigkeit, an die das Bild denken lässt, steht der Vorstellung entgegen, dass die Waren aufgrund einer Besonderheit eigens ausgesucht und erlesen sein könnten.

Darüber hinaus suggeriert das Bild von der Schwemme, es müssten Maßnahmen der Abwehr und der Eindämmung ergriffen werden. Sowohl Pazaurek als auch Avenarius imaginieren in ihren Texten Szenen der Beseitigung beziehungsweise der Zerstörung von Kitsch-Objekten. Pazaurek schreibt, dass man zu Anlässen wie Hochzeiten mitunter »sieben Jardinieren, fünf Standuhren, dreizehn Zuckerdosen u. dergl.« bekomme, »von denen immer eine noch häßlicher [...] als die andere« sei, mit der Folge, dass »man schon sehnsüchtig auf die nächste Hochzeit eines guten Freundes oder auf den nächsten Wohltätigkeitsbasar« warte, »um sich wenigstens

188 Ebd., S. 6.

189 Ebd., S. 1.

190 Ebd., S. 4.

eines Teiles seiner Schätze wieder entäußern zu können.¹⁹¹ Auf diese Weise betont Pazaurek das Massenhafte, Redundante des Kitschs (»sieben Jardiniere, fünf Standuhren, dreizehn Zuckerdosen«) und weist ironisch (»Schätze«) auf das Problem des Loswerdens hin. Das dabei von Pazaurek gezeichnete Bild vom Schenken ist insofern mit der Vorstellung des Einschwemmens vergleichbar, als in beiden Fällen jeweils eine Menge von Dingen fast unabwendbar ins Haus gelangt.¹⁹² Avenarius weiß, dass bei »Hausgreuel«-Gaben »die größten Konflikte« zustande kommen, »denn es ist ja gewiß nicht leicht, einem wohlwollenden Schenker zu sagen: dein Geschenk mag ich nicht« – eher sieht Avenarius eine Lösung des Problems darin, »daß man sich [...] ›kunstgewerbliche‹ Geschenke überhaupt verbittet«.¹⁹³ Wenn aber jemand mit solchen Dingen beschenkt werde – das geschehe selbst »dem Vorsichtigen« – und wenn er ein »roher Mann« sei, so strafe »ihn wohl des Nachts nach dem Festtage ein Unglück«, bei dem der Tisch kippe, »auf dem gerade die betreffenden Geschenke standen«.¹⁹⁴ Wiederum ironisch (»Unglück«) wird ausgemalt, wie die geschenkten Dinge zu Bruch gehen und verschwinden könnten. Die – sei es auch noch so spielerische – Darstellung der Vernichtung ist im metaphorischen Sinne durchaus beschädigend – schließlich werden die Objekte als zerstörens-wert vorgeführt.

Das Denkmuster, nach dem Kitsch so aufdringlich wäre, dass man ihn mit Gewalt abwehren müsste, ist aus anderen Zusammenhängen bekannt:¹⁹⁵ Vor allem diejenigen Formen von Kitsch, durch die starke Gefühle angesprochen oder hervorgerufen werden, gelten oft als Versuche, dem Publikum keine Wahl zu lassen, es vielmehr zu überrumpeln und geradezu zwangsweise zu vereinnahmen; just diese dem Kitsch zugeschriebene Penetranz wird häufig zum Anlass für heftige Zurückweisung und Abstoßung genommen. Bereits diese Art der Kritik an Kitsch beachtet etwaige Selbstbeschreibungen desselben zu wenig als Markierungen von Angeboten, die

191 Vgl. G.E. Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, S. 352.

192 Vgl. dazu ausführlich Ute Dettmar, Thomas Küpper: »Heute mittag ist der Glasstiefel wieder hier!« Nippes und die ewige Wiederkehr der Dinge«, in: *Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur* 1 (2008), S. 24–28.

193 F. Avenarius: *Hausgreuel*, S. 5.

194 Ebd., S. 1.

195 Siehe das Kapitel »Aufgedrängte Gefühle?« im Vorigen.

angenommen oder auch abgelehnt werden dürfen. Wenn vorausgesetzt wird, dass Kitsch sich aufnötigt und dass es nur mit großer Mühe möglich ist, ihm auszuweichen, können seine Selbstbeschreibungen bloß unerheblich und überflüssig erscheinen – wie sollten sie dem Publikum, dem er das Entscheiden vermeintlich nicht überlässt, als Entscheidungsgrundlage dienen können?

Neben der Gefühlswirkung von Kitsch ist es insbesondere seine Waren- und potentielle Geschenkförmigkeit, auf die sich die übliche Meinung bezieht, er wäre aufdringlich. Ähnlich wie bei Avenarius und Pazaurek wird in Robert Adolf Stemmlers Theaterstück *Kampf um Kitsch* aus dem Jahr 1931 damit gespielt, wie schwierig es ist, sich gegen Kitsch-Geschenke zu verwehren. In dem Stück versucht Max Bernstein,¹⁹⁶ Besitzer eines »Alles für 2 Mark«-Ladens,¹⁹⁷ einen Schulrektor namens Detlev Weitziger davon zu überzeugen, dass in dem Geschäft auch »künstlerische Sachen« zu haben seien: »Dantekopf, werden Sie kennen. Oder die Eule mit dem Buch. – Wissenschaft, wissen Sie?«¹⁹⁸ Die Berufung auf »Wissenschaft« dient dazu, Anerkennung und Wertschätzung für das Warensortiment zu gewinnen; im Sinne von Pazaurek könnte man davon sprechen, dass auch hier ein Kitsch-Verkäufer »Gäule aus anderen Ställen« ausleiht, nämlich aus denen der angesehenen Kultur, um den eigenen Artikeln Zugkraft zu geben. Der Rektor aber lässt sich von diesem Gespann – um Pazaureks Bild fortzuführen – nicht hinreißen. Als Bernstein seine Absicht erklärt, der Schule etwas zu »stiften«, nämlich »die verkörperte Wissenschaft«, also »[d]ie Eule, die im

196 Der Name Bernstein lässt sich mit Jüdischem in Verbindung bringen, sodass unter anderem das antisemitische Stereotyp des »betrügerische Geschäfte« machenden Juden aufgerufen wird (zu diesem überkommenen Stereotyp Monika Schwarz-Friesel, Jehuda Reinharz: *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2013, S. 67). Darüber hinaus ist es nicht ausgeschlossen, dass mit dem Namen der Figur der Kunst- und Theaterkritiker Max Bernstein assoziiert wird (zu diesem vgl. Jürgen Joachimsthaler: *Max Bernstein. Kritiker, Schriftsteller, Rechtsanwalt*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern: Lang 1995).

197 So die Vorstellung im Personenverzeichnis. Robert Adolf Stemmler: *Kampf um Kitsch. 3 Akte Schule*. Berlin: Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1931, S. [7].

198 Ebd., S. 39.

Buch blättert«, setzt Weitziger dazu an, die Gabe auszuschlagen, unter anderem mit dem Satz: »Ich danke Ihnen sehr, aber es wird...«¹⁹⁹ Die Bemühung um eine höfliche Ablehnung scheitert jedoch; Bernstein unterbricht Weitziger mit der Ankündigung: »Nichts zu danken. [...] Ich werd's herschicken.«²⁰⁰ Als Spende ist Kitsch wiederum kaum zurückzuweisen.

An anderer Stelle wird deutlich, dass Bernstein die Minderwertigkeit vieler seiner Waren durchaus bewusst ist. Er sagt Weitziger:

[...] ich führe so künstliche Blumen. Birkenblätter mit so hängenden Fuchsschwänzen. – Ich muß ja sowas haben. Gerade hier in dieser Gegend wird sowas viel verlangt. Mit Vase nur zwei Mark. Allerdings Preßglas. Sieht aber sehr gut aus und macht was her.²⁰¹

Damit gesteht er ein, dass er die Sortimente nicht nach seinem eigenen Geschmack zusammenstellt, sondern zwangsläufig (»Ich muß ja sowas haben«) nach den Vorlieben der Kundschaft (»wird sowas viel verlangt«). Unter diesem Gesichtspunkt ist Bernsteins Auftritt vergleichbar mit der von Avenarius beschriebenen »Urszene« des Kitschs, in der die Art der Produktion und des Verkaufs von Bildern sich einer als kenntnislos geltenden Zielgruppe anpasst.²⁰² Elias' oben bereits zitierte Bemerkung, »Spezialisten« müssten »aus wirtschaftlichen Gründen Produkte vertreiben und herstellen [...], die sie selbst verachten«, lässt sich auch auf die Figur Bernstein übertragen. Als unredlich erscheint in Stemmlers Theaterstück aber nicht nur Bernsteins Verhalten zu seiner Kundschaft; vielmehr wird auch bei den Waren selbst eine Form von Falschheit ausgemacht. Bernstein spricht von »künstliche[n] Blumen«, also unechten, und von einer billigen Vase, die zwar aus »Preßglas« ist, also industriell hergestellt, jedoch »was her[macht]«. Pressglas, damals auch als »Glas der armen Leute« bezeichnet, wird industriell-mechanisch in großen Mengen produziert und es imi-

199 Ebd., S. 43.

200 Ebd.

201 Ebd., S. 39.

202 Siehe den Abschnitt »Wilibald, einziger, das kommt von Gott«: Fragen der Produktion«.

tiert hochwertiges Kristallglas.²⁰³ Die Massenware soll den Eindruck von etwas Kostbarem erwecken.²⁰⁴

Während der Händler seine Waren derart geringschätzt, haben sie hingegen für die Kundschaft zum Teil unersetzlichen Wert und große Bedeutung. Dies zeigt sich, als der Schüler August versucht, heimlich solche Gegenstände seiner Eltern vom Haus mit zur Schule zu nehmen und einem von Weitziger eingerichteten Kitschmuseum zuzuführen. Die Eltern bemerken, dass August in seiner Mappe eines dieser Dinge versteckt hat – laut Regieanweisung handelt es sich dabei um eine »billige Porzellanfigur«, »eine der üblichen bunten Nippes«;²⁰⁵ es stellt »[e]ine Frau mit langer Schleppe und großem Hut«²⁰⁶ dar. Als die Eltern eine Erklärung von ihrem ertappten Jungen verlangen, geht aus seiner Antwort hervor, wie abfällig das Besitzstück in der Schule betrachtet wird: »Jeder soll so Kitsch mitbringen.«²⁰⁷ Entscheidend ist nun, wie die Eltern zu der Entwürdigung der Sache Position beziehen: Indem nämlich diese Reaktionen mit ins Spiel kommen, werden in dem Theaterstück nicht zuletzt Wertmaßstäbe von Leuten ersichtlich, die Kitsch anhängen. Die »billige Porzellanfigur« ist für die Mutter kostbar: »Das haben wir vom Verein bekommen. Zu unserer Hochzeit.«²⁰⁸ Auf diese Weise erläutert die Mutter, warum August das Objekt »nicht so einfach vom Vertiko nehmen«²⁰⁹ darf. Ein anderer Gegenstand, der den Eltern gehört, hat für sie einen ähnlichen Erinnerungswert: ein »Glasstiefel«, dessen Besonderheit eine »Fünfundzwanzig« ist, ebenfalls »vom Verein«, wie die Mutter sagt.²¹⁰ Als Memorabilien sind die Dinge

203 Vgl. Mario Schulze: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjekts 1968–2000*. Bielefeld: transcript 2017, S. 13 u. S. 237.

204 Noch in Gabriele Thullers Sachbuch *Wie erkenne ich? Kunst und Kitsch* (Stuttgart: Belsler 2006) heißt es, »die Verwendung billiger Materialien, die Vortäuschung von edlerem Werkstoff, Holz an Stelle von Marmor, silbern glänzendes Plastik statt Metall«, seien »Kennzeichen für Kitsch« (S. [125]).

205 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 19.

206 Ebd.

207 Ebd., S. 20.

208 Ebd.

209 Ebd.

210 Ebd., S. 21.

den Eltern teuer. Kitsch gehört in Form von Andenken und Souvernirs zum Interieur und bildet einen Erinnerungsraum.²¹¹

Der durch den Titel angekündigte »Kampf um Kitsch« erhält dadurch eine zeitliche Dimension und wird zur Auseinandersetzung der Generationen. An anderer Stelle des Stücks heißt es, bei dem »Kampf«, den Weitzigers Schule gegen den Kitsch führe, gehe es nicht bloß um »verlogenes Kunstgewerbe«; vielmehr handle es sich dabei um den »alte[n], ewige[n] Kampf zwischen jung und alt«.²¹² In der Familie stehen sich entsprechend die Kinder- und die Elterngeneration gegenüber; neben August vertritt auch seine Schwester Ina die neuen Ansichten und erklärt den Eltern, sie finde es »ganz richtig«, dass in der Schule Kitsch gesammelt werde.²¹³ Die Eltern erscheinen in diesem Zusammenhang rückwärtsgerichtet und rückständig hinter den Kindern. Am Schluss gelangt der Vater zwar zu der Einsicht, was er und die anderen »Alten alle falsch gemacht haben«, als sie »gegen das Kitschmuseum losgezogen sind«, und zwar, »daß wir nich [sic] jung geblieben sind, indem daß wir mit unsern Kindern nicht mitgelebt haben, indem daß wir mit ihnen nicht wieder jung geworden sind«.²¹⁴ Insofern wird bestätigt, dass die Jungen im Recht sind, und die Eltern erachten die eigene Neigung zum Kitsch nicht als eine unbedingte. Bereits nach der ersten Diskussion mit den Kindern über die für das Kitschmuseum entwendeten Dinge betrachtet die Mutter eine Nippes-Figur »nachdenklich«, so eine Regieanweisung.²¹⁵ Doch so sehr die Eltern ihre Verbundenheit mit dem Kitsch allmählich hinterfragen, wird sie in dem Stück nichtsdestoweniger nachvollziehbar gemacht: Das Publikum erhält eine Vorstellung (in jedem Sinne des Wortes) vom Denken derer, die den Kitsch verehren.

Der Vater muss sich nicht nur damit auseinandersetzen, dass einige Gegenstände aus seiner Wohnung ins Kitschmuseum eingehen sollen. Darüber hinaus kritisieren die Kinder mit ähnlichen Wertungsmaßstäben auch

211 Vgl. dazu Günter Oesterle: »Souvenir und Andenken«, in: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*. Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt und Museum für Kommunikation Frankfurt. Köln: Wienand 2006, S. 16–45, hier S. 44f.

212 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 96.

213 Ebd., S. 23.

214 Ebd., S. 117f.

215 Ebd., S. 28.

seine Art, sich zu kleiden. »Vater, warum bindest Du denn keine richtigen Schlipse um?«, fragt ihn Ina.²¹⁶ Der Vorwurf der Falschheit, der in den Worten »keine richtigen« liegt, wird von August besonders stark gemacht; der Sohn spricht in diesem Zusammenhang von »Betrug«: »Jeder soll denken, die [Krawatten, T.K.] sind mit der Hand geknüpft. Dabei sind se [sic] gelötet.«²¹⁷ Die Behauptung, dass die Schlipse nur täuschen, liegt auf einer Linie mit Anklagepunkten, die gegen Kitsch vorgebracht werden. Eine weitere Nähe zur Kitsch-Kritik besteht darin, dass die Krawatten mit dem Gestrigen, Veralteten, Unzeitgemäßen zusammengedacht werden; Ina bringt die Bezeichnung »Großvaterstrippen« ins Spiel.²¹⁸ Hinzu kommt, dass die »gelötet[en]« Schlipse – ähnlich wie Kitsch – auf eine soziale Schicht verweisen. Damals ordnet man »gelötet[e]« Krawatten, die »bloß hinten mit Haken und Gummiband befestigt« werden, »Stehkragenproletarier[n]« zu; hingegen bedeutet »das Selbstbinden von je ein geradezu künstlerisches Ringen« und lässt damit an die Privilegien höherer Schichten denken, so Sigismund von Radecki.²¹⁹

Augusts und Inas Vater, der als »Gasmesser«²²⁰ nicht diesen höheren Schichten angehört, macht deutlich, dass er in seiner sozialen Lage die Dinge nicht einfach ersetzen kann, die ihm für das Kitschmuseum weggenommen worden sind: Er und seine Frau »haben kein Geld, um« sich »neue Sachen zu kaufen«.²²¹ Mit diesem Hinweis versucht er die Gegenstände vor dem Spott zu bewahren, dem sie als Kitsch ausgesetzt sind. Den Schuldirektor fordert er dazu auf, die Kinder nicht dazu anzuleiten, dass sie »sich über das Möblemanng der Eltern lustig [...] machen«.²²² Auch wenn dem Vater eine »anfänglich verwässerte kleinbürgerliche Anschauung« zuge-

216 Ebd., S. 17.

217 Ebd., S. 14.

218 Ebd., S. 17.

219 Sigismund von Radecki: »Über knitterfreie Krawatten«, in: S.v.R.: *Der Mensch und die Mode*. [München:] Hermann Rinn 1958, S. 53–57, hier S. 54; vgl. auch Gesa C. Teichert: *Mode. Macht. Männer. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur bürgerlichen Herrenmode des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lit 2013, S. 182.

220 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 7.

221 Ebd., S. 53.

222 Ebd.

schrieben wird, die sich letztlich zu einem »Engagement« für die Reformversuche der Schule wandelt,²²³ bleibt doch festzuhalten, dass er für seine Anhänglichkeit zum Kitsch zwischenzeitlich durchaus Verständnis verlangt und sie verteidigt: Der Vater macht (seinem Gesprächspartner beziehungsweise dem Publikum) deutlich, dass die Fixiertheit auf jene Nippsachen nicht getrennt von sozialen Umständen zu betrachten ist. Freilich werden diese Vorbehalte des Vaters dadurch relativiert, dass er am Ende des Stücks das in der Schule aufgebaute Kitschmuseum befürwortet.

Bei dieser Ausstellung geht es nicht nur um die Dinge der Eltern innerhalb der Bühnenwirklichkeit, sondern auch um die Sache(n) des Theaterpublikums. Beide Gruppen sind nicht scharf voneinander getrennt. Eine Regieanweisung zur Errichtung des Kitschmuseums in der Schulaula lautet entsprechend:

Schüler stellen vor dem Vorhang Bankreihen auf. Diese Sitzreihen vermitteln den Uebergang zum Zuschauerraum so, daß gleichsam auch das Publikum in der Schulaula sitzt. Die Bänke füllen sich. Man bemerkt [...] Väter und Mütter, die zum Teil im eigentlichen Zuschauerraum verteilt sitzen können [...].²²⁴

Der durch die Anordnung der Bänke geschaffene »Uebergang zum Zuschauerraum« erweckt den Eindruck, dass die Grenze zwischen der inszenierten Wirklichkeit und ihrem Außen durchlässig ist und dass das Publikum unmittelbar in das Bühnengeschehen einbezogen wird.²²⁵ Insbesondere dadurch wird Stemmlers *Kampf um Kitsch* zu einem »Lehrstück«, auch wenn es sich anfangs als eine »Komödie gegen die Plüschmöbelzeit« ausnimmt, wie der Kritiker Herbert Jhering bemerkt: »Aus dem Schwank

223 Jutta Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹. Ein reformpädagogisches Jugendtheaterstück aus der Weimarer Republik«, in: *Grimm & Grips I. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 1987/88*. Hrsg. von Wolfgang Schneider für die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche (ASSITEJ). Sektion Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1987, S. 39–53, hier S. 43.

224 R.A. Stemmler: *Kampf um Kitsch*, S. 100.

225 Vgl. zu diesem Bühnenbild auch J. Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹«, S. 44.

wird« zum Schluss »der Protest« und »[a]us dem Theater die Aktion«. ²²⁶ Gerade für die Berliner Uraufführung von *Kampf um Kitsch*, die am 29.9.1931 im Theater am Bülowplatz stattfand und auf die sich Jhering bezieht, war dieses Lehrstückhafte wesentlich: Bei dieser Aufführung wirkten nämlich zwei Schulen mit, sodass mehr als 100 Kinder zum Einsatz kamen. ²²⁷ Die »Selbsttätigkeit der Laiendarsteller«, so Jutta Schad, war in einen Vorgang der »Erkenntnisvermittlung« eingebunden; dabei wurde Bertolt Brechts Konzept aufgegriffen, »die Darsteller zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen«. ²²⁸ Entsprechend fragt Arthur Eloesser in seiner Kritik der Aufführung: »Wen soll ich nun loben? Haben die Kinder von dem Herrn Regisseur, oder hat der Herr Regisseur von den Kindern gelernt?« ²²⁹ Vor allem aber das Kitschmuseum kann dazu beitragen, dass sich der beschriebene Lehrstückcharakter einstellt und sich die Wirklichkeiten auf und jenseits der Bühne miteinander vermischen: Wenn nämlich Schulkinder daran beteiligt werden, das Kitschmuseum zu gestalten, und etwa die Möglichkeit haben, Nippes von zu Hause mitzubringen, gelangen sie selbst in ähnliche Situationen wie die von ihnen Dargestellten. Eigene Aktionen der Kinder werden just dann auf der Bühne realisiert und verhandelt.

Auf diese Weise nutzt Stemmler die von Pazaurek vertretene Idee des Kitschmuseums um. So sehr sich der Kontext und die Ausrichtung dieser Idee ändern, werden in *Kampf um Kitsch* nichtsdestoweniger viele Kritikpunkte des Vorgängers aufgegriffen. Vor allem kommt, wie sich gezeigt

226 Herbert Jhering: »Ein Schauspiel gegen den Lehrerbau. ›Kampf um Kitsch‹ in der Volksbühne« [*Berliner Börsen-Courier*, Nr. 457, 1.10.1931], in: H.J.: *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913–1933*. Berlin: Henschel 1986, S. 524–526, hier S. 524f.

227 Vgl. J. Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹«, S. 45; Wolfgang Schneider: »Die Geburt der Jugend‹ im Theater. Anmerkungen zu einem Mythos in der dramatischen Literatur der Moderne«, in: Hans-Heino Ewers, Maria Lypp, Ulrich Nassen (Hrsg.) in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung: *Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert*. Weinheim, München: Juventa 1990, S. 213–220, insbes. S. 216.

228 Vgl. J. Schad: »Robert A. Stemmlers ›Kampf um Kitsch‹«, S. 45.

229 Arthur Eloesser: »›Kampf um Kitsch‹. Volksbühne«, in: *Vossische Zeitung*, Berlin, 30.9.1931, Nr. 461, B228, Abend-Ausgabe, S. [9].

hat, der Vorwurf der Täuschung neu zur Geltung: Angeblich will Kitsch trotz seines niedrigen Preises »was her[machen]« (wie es im obigen Zitat aus *Kampf um Kitsch* heißt), bei aller Erschwinglichkeit sich doch den Anschein von etwas Besonderem geben und das Billige (etwa des Arbeitens mit Pressglas im Zusammenhang industrieller Massenherstellung) kaschieren. Dabei gerät Kitsch in erster Linie als kunstgewerbliches Produkt, als Ware, in den Blick. Auf dieser Linie liegt es auch, dass die Aufdringlichkeit des Kitschs verstanden wird im Sinne einer unerwünschten Gabe, also einer Abweichung von Grundsätzen des (Waren-)Tauschs. Dieses ökonomische Denken bleibt in der von Pazaurek geprägten Debatte einflussreich. Damit unterscheidet sie sich von denjenigen Kitsch-Diskussionen, in denen ästhetische Fragen sich weiter von wirtschaftlichen entfernen.²³⁰ Grenz man das Ästhetische schärfer gegen das Ökonomische ab, wird die dem Kitsch zugeschriebene Täuschung entschiedener an seinem Kunst- statt an seinem Warenwert festgemacht, ebenso wie auch der Vorwurf der Aufdringlichkeit ästhetisch begründet wird. Solche Positionen sollen im nächsten Abschnitt genauer betrachtet werden.

KITSCH ALS »PSEUDOKUNST«

Im Bereich der Kunsttheorie und Ästhetik ist der Vorwurf besonders anschlussfähig, dass Kitsch Täuschung und Betrug wäre. Hier nimmt man häufig an, Kitsch gäbe sich für Kunst aus, ohne dass er diesen Anspruch einlösen könnte.²³¹ Wenn die Bezeichnung »Kitsch« dazu dient, »dem be-

230 Giesz (*Phänomenologie des Kitsches*, S. 52) und Schulz (*Die Werte des Kitschs*, S. 221) erwähnen, dass bereits Pazaurek die – für ästhetische Kitsch-Kritik wesentliche – Unterscheidung zwischen Kitsch und Kunst verwendet. So berechtigt diese Feststellung ist und so sehr sich die Wertungs- und Begründungsmuster in verschiedenen Bereichen der Diskussionen über Kitsch ähneln, bleibt die Andersartigkeit der Kontexte erheblich: Pazaurek bezieht sich auf das Kunstgewerbe und bringt Preise und Kosten in Anschlag; solche Zusammenhänge aber stehen nicht im Mittelpunkt der im folgenden Abschnitt betrachteten kunsttheoretischen Beiträge.

231 Vgl. Frank Illing: *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*. Konstanz: UVK 2006, S. 220f.

treffenden Gegenstand den Charakter des Kunstwerks *abzuerkennen*«,²³² dann wird diesem Gegenstand gewöhnlich zugleich unterstellt, er wolle als Kunst *anerkannt* werden. Diese übliche Verdächtigung wird im Folgenden am Beispiel von besonders einschlägigen Texten näher betrachtet und hinterfragt, und zwar vor allem an Giesz' *Phänomenologie des Kitsches* und Killys *Deutscher Kitsch*.

Giesz erklärt, Kitsch könne als »Pseudokunst« erfahren werden.²³³ Dies setze voraus, dass man über »ein – wenn auch unexplizites – Wissen von eigentlicher Kunst« verfüge. Darüber aber sei nicht das Kunstwerk als *Objekt* »zu befragen, sondern die Erfahrung selbst, die erst einem Gegebenen zur Dignität« ver helfe, »ein Kunstwerk zu sein«. ²³⁴ Entsprechend verzichtet Giesz darauf, vorwiegend das »Kitschprodukt« zu beschreiben, und konzentriert sich stärker auf eine »Beobachtung des Kitsch-→Erlebens« selber; er versucht, »kitschige[] Bewußtseinsakte und Zustände ins Auge zu fassen«. ²³⁵ Die »kitschigen Bewußtseinsakte« nun sind für ihn von einer Art Trug oder Unlauterkeit gekennzeichnet – Giesz spricht von »Pseudotransendenzen«. ²³⁶ Aber was genau ist damit gemeint?

Er geht davon aus, dass ein »genießeri sche[r] Laie« ein Kunstwerk nur »zum Anlaß« nimmt, die »eigene Affiziertheit, nicht aber das Kunstwerk als Wertträger zu erleben«. ²³⁷ Man schwelgt sozusagen in »lustvollen Zustandsgefühlen«, aber »aus einer gewissen Scham« verleugnet man das bloß Zuständliche und tut so, als wäre man auf etwas außerhalb seiner gerichtet. Das heißt, man gibt »eine zusätzliche Intentionalität« vor, welche »die primäre, zur Immanenz drängende Gefühligkeit gleichsam überkompensiert«. Darin besteht laut Giesz »die fundamentale Unwahrheit des Kitsches«: Die von dem Schwelgenden für sich beanspruchte Intentionalität, »[d]er Zweck«, hat »gewissermaßen die Mittel des im weitesten Sinne

232 Roland Simon-Schaefer: »Kitsch und Kunst«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 5 (1980), H. 2, S. 37–52, hier S. 42 (Hervorhebung von mir, T.K.).

233 L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 63.

234 Ebd.

235 Ebd., S. 8.

236 Ebd., S. 65.

237 Ebd., S. 64.

wert-losen Genießens [zu] heiligen«. ²³⁸ Der Hang zur »Immanenz« soll demnach durch die »Pseudotransendenzen« gleichsam übertüncht werden. Aus dieser Perspektive schafft sich Kitsch ein falsches »Freiheitsalibi«. Giesz führt aus:

Durch scheinbar aktive Zuwendung zu Werten, Idealen, die an sich ein freiheitliches Sprengen aller Genußimmanenz bewirken müßten, rechtfertigt sich der seiner selbst nicht ganz sichere Kitsch, täuscht eine (transzendierende) Freiheitsaktivität vor, er wird edel, fromm, patriotisch, tritt scheinbar für das Wahre, Gute, Schöne und Erhabene ein, aber eben auf kitschige Weise, d.h. das Ideale wird in sein Gegenteil pervertiert, nämlich ausgerechnet zum Genußgegenstand. ²³⁹

Dabei handle es sich um ein »Täuschungsmanöver des Kitsches«, auf das »die meisten der üblichen Vorwürfe gegen ihn zurückzuführen« seien, »wie ›billig‹, ›unwahr‹, [...] ›falsch‹ usw.« ²⁴⁰ In diesem Zusammenhang sei »das [d]as ›Billige« nicht in erster Linie ökonomisch zu verstehen; vielmehr liege »die ›Billigkeit‹ zunächst im ›Billigen‹ des Erlebniszustandes selbst«, und zwar sei »[d]er seelische Aufwand [...] unangemessen gering«. Giesz stellt fest, dass es die »Unangemessenheit von vorgetäushtem Wert und faktischem Genuß« sei, »was primär vom Billigen des Kitsches sprechen« lasse. ²⁴¹

Um die kitschige Art des Genusses näher zu bestimmen, schließt Giesz an Moritz Geiger an, der ästhetischen von nicht-ästhetischem Genuss abgrenzt. Zu den Merkmalen ästhetischen Genusses zählt Geiger »eine Fernstellung von Ich und Gegenstand«. ²⁴² Dieser Abstand ist nach Giesz beim Kitschgenuss bloß scheinbar gegeben: ²⁴³ Genüsslich neige man im Falle

238 Ebd., S. 65.

239 Ebd., S. 51.

240 Ebd.

241 Ebd., S. 51f.

242 Moritz Geiger: »Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, hrsg. von Edmund Husserl. Bd. 1 (1913), Teil 2, S. 567–684, hier S. 632.

243 Vgl. Otto F. Best: *Das verbotene Glück. Kitsch und Freiheit in der deutschen Literatur*. München, Zürich: R. Piper & Co. 1978, insbes. S. 233f.; Yushin Ra:

von Kitsch dazu, »die Freiheit ästhetisch-distanzierten Genusses vorzutäuschen«, bleibe jedoch in Wirklichkeit »weitgehend im Banne seines nicht-transzendenten Objekts«. ²⁴⁴ Der »Kitschgenuß« richte sich nämlich »zwischen purem Genuß und ästhetischem Genuß« ein – und gerade dieses »vage Zwischensein« werde »genossen«. ²⁴⁵ Nicht »die Transzendenz eigentlich ästhetischen Genießens« werde angestrebt, aber auch nicht »die Immanenz des Genusses«, stattdessen ein »ambivalenter« Zustand. ²⁴⁶ Diese Struktur ist aus Giesz' Sicht für Genüßlichkeit, Rührseligkeit und Sentimentalität gleichermaßen kennzeichnend. Er erklärt, »mit dem Genüßlichen« habe »[d]er Rührselige« erhebliche Ähnlichkeit, und zwar werde dieser »durch seine Rührung gerührt«. ²⁴⁷ Auf diese Weise komme es zur »Unwahrhaftigkeit« und »Unechtheit« der Sentimentalität:

Die Bereitschaft, sich um jeden Preis rühren zu lassen, führt in concreto dazu, rührende Aspekte auch da zu finden, wo sie gar nicht sind. Ferner dazu, die unterstellten rührenden Qualitäten nun nicht einfach bloß zu fühlen und nichtsweiter [...]. Nein, die Rührseligkeit geht weiter: Die eigene Rührung, die [...] selbst schon induziert war, wird genossen. Vollends »unwahr« wird dieser Gesamtzustand dadurch, daß sich dieser Selbstgenuß nun außerdem noch zu einem angeblich »objektiven« Gerührtsein ummünzt. ²⁴⁸

Deutlich wird, wie Giesz in seiner phänomenologischen Beschreibung der Kitsch-Erfahrung den Täuschungsvorwurf aufgreift: Zwar stellt Giesz nicht selbst von vornherein eine Wertehierarchie auf, nach der allein ästhetisch-distanzierter Genuss als Umgangsweise mit Kunst anzuerkennen wäre, so dass Kitsch diese Art des Genusses vorspiegeln müsste, um sich als hoch-

Der Unernst des Kitsches. Die Ästhetik des laxen Blicks auf die Welt. Bielefeld: transcript 2016, S. 67f.; L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 327–332.

244 L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 34.

245 Ebd., S. 38.

246 Ebd.

247 Ebd.

248 Ebd. Vgl. dazu auch Ueli Gyr: »Kitschbilder? Bilderkitsch? Gedanken zur Bildsteuerung im Kitsch«, in: Helge Gerndt, Michaela Haibl (Hrsg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft*. Münster: Waxmann 2005, S. 357–365, hier S. 361.

wertig ausgeben zu können. Nichtsdestoweniger aber geht Giesz davon aus, dass Kitsch mit einer solchen Hierarchie konfrontiert wäre: Der Autor unterstellt, Kitsch-Genießende neigten »aus einer gewissen Scham« (wie es in einem obigen Zitat heißt) zur Vortäuschung eines höher angesehenen Genusses. Anstatt die Wertehierarchie seinerseits vorzugeben, schreibt Giesz also ein Bewusstsein für sie den Genießenden zu – und damit wiederum ein Motiv für »Unwahrhaftigkeit«.

Nun wäre allerdings zu fragen, wie weit verbreitet die von Giesz genannte Scham tatsächlich ist, das heißt, in welchem Maß seine Beschreibung verallgemeinert werden kann. Für wen bedeutet das Leugnen der »zur Immanenz drängende[n] Gefühllichkeit«, dass man sich keine Blöße gibt? Wer wird durch welche Umstände dazu veranlasst, »die Freiheit ästhetisch-distanzierten Genusses vorzutäuschen«?²⁴⁹ Handelt es sich dabei etwa um ›den Menschen schlechthin‹? Oder lässt sich nicht vielmehr vermuten, dass beispielsweise in der Nähe der Hochkultur eher ein solcher Druck aufkommt als fern von ihr? Der Einfluss hochkultureller Vorgaben aber wandelt sich in der Gesellschaft; er war 1960, als die erste Auflage von Giesz' Buch erschien, stärker als heute. Es ist kaum anzunehmen, dass rührseliger Genuss immer, in allen Kontexten, mit der genannten Scham einherginge und eine Art Deckmantel suchte. Giesz' Entwurf der »Unwahrhaftigkeit« des Kitschgenusses bleibt an Kontexte gebunden, in denen man sich allenfalls mit erheblichen Vorbehalten zur Rührseligkeit bekennt. Damit schränkt Giesz seine Sicht erheblich ein; er nimmt lediglich einen Teil von Phänomenen der Rührseligkeit in den Blick. Selbst wenn man wie Giesz feststellen zu können meint, Gerührtsein bei Kitsch wäre kein »objektives«, so ist noch immer nicht ausgemacht, dass es sich in jedem Zusammenhang für ein solches ausgeben müsste. Hat grundsätzlich ein vorgeschobener »Zweck« (so ließe sich abermals ein Giesz-Zitat aufgreifen) »gewissermaßen die Mittel des im weitesten Sinne wert-losen Genießens [zu] heiligen« oder könnten »die Mittel«, die Genüsse selbst, nicht auch einmal unverhohlen als »Zweck« vorgestellt werden? Mit solchen Möglichkeiten befasst

249 Derartige Fragen nach der Verallgemeinerbarkeit stellen sich beispielsweise auch, wenn Giesz schreibt: »Bekanntlich ist man ja sogar lieber intentional böse als zuständlich dumm.« (L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 65.) Wer wird mit dem Wort »[b]ekanntlich« angesprochen und für wen steht »man«?

sich Giesz indes zu wenig. Dadurch schleichen sich bei ihm – obwohl er nicht von eigenen Wertmaßstäben, sondern von Phänomenen ausgehen will – fragliche Setzungen indirekt, nämlich bei der Auswahl der Phänomene ein.

Direkter als Giesz bringt Killy den Täuschungsvorwurf zur Geltung, wie sich zeigen wird. Killy ist davon überzeugt, über einen »Schlüssel zur Unterscheidung von Kunst und Unkunst«²⁵⁰ zu verfügen, und zwar indem er fragt, ob »Worte und Dinge« jeweils »mit Notwendigkeit« gebraucht und »an ihrer Stelle unersetzlich« sind.²⁵¹ Vom »echte[n] dichterische[n] Symbol« etwa sagt Killy, dass es sich aus dem jeweiligen Zusammenhang »gleichsam ergibt«, während hingegen das in Kitsch verwendete »Pseudo-symbol« an seiner »Beliebigkeit« und Austauschbarkeit zu erkennen sein soll.²⁵² Kitsch folgt aus dieser Sicht keiner »Ökonomie der Mittel«: Er richtet sich nicht danach, welches Element an einer Stelle des Ganzen erforderlich ist und welches nicht; stattdessen häufen diejenigen, die Kitsch produzieren, Elemente wahllos an, um Reizwirkungen zu erzielen.²⁵³ Der Kitsch-Autor, so erklärt Killy, geht aus Unfähigkeit auf solche Weise vor.²⁵⁴

In dieser Darstellung führt Killy – genau genommen – mehrere Unterscheidungen beziehungsweise Gegensatzpaare zusammen: Die herangezogene Unterscheidung ›fähig‹/›unfähig‹ bildet nur zwei Pole ab, zwischen denen durchaus Übergänge denkbar sind – ein Autor beispielsweise kann als mehr oder weniger (un-)fähig zum Dichten gelten. Auch die Unterscheidung ›notwendig‹/›beliebig‹ umfasst bloß zwei Extreme; zwischen ihnen lassen sich wiederum beliebig viele Grade der Einschränkung von Spielräumen oder der Austauschbarkeit verorten. Killy blendet jedoch diese Übergänge aus, indem er die betreffenden Unterscheidungen an zwei weitere bindet, die eher die Suggestion von unüberbrückbarer Gegensätzlichkeit bestärken können, nämlich ›Kunst‹/›Unkunst‹ und ›echt‹/›pseudo‹. Das Präfix ›Un-‹ in ›Unkunst‹ ist freilich mehrdeutig; es kann verschiedene Arten von Negativität meinen: sowohl Verdorbenheit, Verkehrtheit, eine Ausprägung von Schlechtem und Üblem als auch eine einfache Verneinung

250 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 21.

251 Ebd., S. 14.

252 Ebd., S. 20–22.

253 Ebd., S. 18.

254 Ebd., S. 11f.

(›Nicht-‹). Fasst man das ›Un-‹ im letzteren Sinne auf – als einfache Verneinung –, so scheint das Begriffspaar ›Kunst‹/›Unkunst‹ für eine Dichotomie zu stehen (schlicht deshalb, weil gemäß dem Satz vom Widerspruch etwas nicht in derselben Beziehung zugleich Kunst und Nicht-Kunst sein kann); nur wenn man das ›Un-‹ im ersteren Sinne liest, kommen Übergänge zwischen ›Kunst‹ und ›Unkunst‹ in Betracht. Insbesondere aber die Unterscheidung ›echt‹/›pseudo‹ kann so wirken, als wäre sie trennscharf – werden doch ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹, ›Original‹ und ›Fälschung‹ oft, in vielen Zusammenhängen, als Dichotomien verstanden. Gerade diese Unterscheidung ermöglicht es Killy daher, den Eindruck zu erwecken, er könnte Kitsch und Kunst wie an einer Linie entlang voneinander abgrenzen. Eine Leistung der Zweiheit von ›echt‹/›pseudo‹ liegt just darin, ähnlich Aussehendes als grundverschieden hinzustellen: Auch wenn Kitsch (entfernt, nahezu oder gänzlich) wie Kunst anmutet, ist Killy in der Lage, ihn auf die andere Seite der Unterscheidung gleichsam zu verbannen.

Damit behauptet der Literaturwissenschaftler seine Fähigkeit, Gegenstände auseinanderzuhalten, zu kritisieren (im wörtlichen Sinne von κριτικῶν). Das Thema Kitsch fordert ihn zu dieser Behauptung in besonderer Weise heraus – erstens wegen der genannten, dem Kitsch zugeschriebenen Neigung zum Trug: Beispielsweise betont Killy, »die vielfältige Wiederholung der Mittel« im Kitsch dürfe »nicht darüber hinwegtäuschen, daß es eigentlich nur wenige« seien.²⁵⁵ An anderer Stelle bezeichnet er Kitsch auch als »Pseudokunst«:²⁵⁶ Die »Konsumenten« von Kitsch wissen demnach

nicht, was sie konsumieren. Indem sie sich an den Pseudosymbolen erbauen, glauben sie an der Erkenntnis teilzuhaben, welche die Kunst auf ihre Weise eröffnet; indem sie Reize genießen, glauben sie der Anschauung des Schönen teilhaftig zu sein; indem sie sich der Illusion hingeben, es werde ihnen Welt dargestellt, nehmen sie nicht wahr, daß sie lediglich eine sekundäre Imitation der primären Bildkraft der Künste vor sich haben. [...] Der Kitsch lebt von solchen permanenten Verwechslungen [...].²⁵⁷

255 Ebd., S. 12.

256 Ebd., S. 32.

257 Ebd.

Bei diesen Ausführungen schwingt der Anspruch des Literaturwissenschaftlers mit, seinerseits das bloße »[G]enießen« von »Reizen« und die »Anschauung des Schönen« nicht durcheinanderzubringen, die »sekundäre Imitation« nicht fälschlicherweise mit der »primären Bildkraft der Künste« gleichzusetzen – und entsprechend klarer als das Publikum zu sehen. Zweitens stellt Kitsch auch insofern eine Provokation für Killy als Literaturwissenschaftler dar, als dieser Gegenstand Unterscheidungen der Disziplin auf die Probe stellt und zu unterlaufen droht. Killy beklagt, dass Kitsch »nicht nur die Gattungen« auflöse, »sondern alles, was ein ordnender Kunstsinn zu unterscheiden« suche.²⁵⁸ Andreas Dörner und Ludgera Vogt weisen darauf hin, »mit welcher Energie sich« Killy an dieser Stelle »dagegen wehrt, daß seine Fähigkeit zur gattungstypologischen Unterscheidung durch ›Trivialliteratur‹ verwirrt scheint.«²⁵⁹ Das Phänomen Kitsch lässt sich nicht ohne Weiteres in das Ordnungsraster des Literaturwissenschaftlers einfügen; diese Schwierigkeit wird jedoch nicht dem Ordnungsraster angelastet, sondern dem Phänomen. In dieser Hinsicht erinnert Killys Umgang mit Kitsch entfernt an eine Anekdote über Georg Wilhelm Friedrich Hegel – dieser soll auf die Vorhaltung hin, dass seine Planetenbeschreibung nicht mit den Tatsachen übereinstimmt, gesagt haben: »Umso schlimmer für die Tatsachen!«²⁶⁰ Killy löst das Problem der Nicht-Entsprechung von literaturwissenschaftlichen Begriffen und kitschigen Phänomenen nicht allein dadurch, dass er die Abweichung als Fehler oder Schwäche des Kitschs deutet. Auch der Täuschungsvorwurf trägt erheblich zur Lösung des Problems bei – besagt er doch, Kitsch könnte überhaupt nur dann bestehen, wenn dieser sich für Kunst ausgäbe (»Der Kitsch lebt von solchen permanenten Verwechse-

258 Ebd., S. 16.

259 Andreas Dörner, Ludgera Vogt: *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 190.

260 Vgl. Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1: *Zur Sprache und zur Psychologie*. 2. Aufl. Stuttgart, Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1906, S. 409; Karl R. Popper: »Gewohnheit« und »Gesetzerlebnis« in der Erziehung«, in: K.R.P.: *Frühe Schriften*, hrsg. von Troels Eggers Hansen. *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Tübingen: Mohr Siebeck 2006, S. 83–185, hier S. 169; Walter Jaeschke: »Jenaer Schriften und Entwürfe (1801–1806)«, in: W.J.: *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2016, S. 93–184, hier S. 100.

lungen«). Das hieße, dass Killys Prüfsteine für Kunst notwendigerweise auch an Kitsch anzulegen wären; durch falschen Kunstanspruch nämlich forderte der Gegenstand seinerseits, von sich aus, dazu heraus.

Obwohl Killy eine andere Perspektive einnimmt als Giesz – wie sich gezeigt hat, rückt Killy eher als dieser das Kitsch-*Objekt* in den Blick und weniger die Kitsch-*Erfahrung* –, sind die Positionen zum Teil einander ähnlich. Ein Gegenstück zu Giesz' Behauptung, »der Zweck« habe bei Kitsch »gewissermaßen die Mittel des im weitesten Sinne wert-losen Genießens [zu] heiligen«, findet sich bei Killy: Letzterer bemängelt, »Trivialliteratur« verwechsle »Zweck und Mittel«, sodass das »Mittel«, nämlich der »Reiz«, »zum Zweck« werde.²⁶¹ Beispielsweise seien »die lyrischen Einlagen im Kitsch« eine »bloße Fortsetzung ohnehin erstrebter Reize, eine auffallendere, aber dem Wesen nach nicht vom prosaischen Text unterschiedene Redeweise«. ²⁶² Gänzlich anders verhalte es sich bei echter Kunst: »Mignons Lied« in Goethes *Wilhelm Meister* etwa sage »etwas über Mignons Wesen, das die darlegende Prosa nicht zu sagen vermöchte«, und auch in Eichendorffs *Marmorbild* habe Gesang nicht »Reiz und Stimmung an sich« zum »Zweck«; vielmehr seien diese »notwendiger Ausdruck eines unbegreiflichen Sachverhaltes«. ²⁶³ Killys Standpunkt ist mit dem von Giesz insofern vergleichbar, als von beiden aus jeweils Verkehrungen künstlerischer Wertehierarchien beobachtet werden: Kitsch, darin stimmen die Positionen überein, stellt hoch Geachtetes in den Dienst von niedriger Eingestuftem – künstlerische Formen etwa werden laut Killy dazu verpflichtet, »Reize« zu bieten; »ästhetisch-distanzierte[r] Genuß« muss nach Giesz als Vorwand für »Selbstgenuß« herhalten.

Killy erläutert seine Sicht der umgekehrten Wertehierarchie weiter, indem er sagt, Kitsch warte mit allem auf, »was gut und teuer« sei – dem »Reiz« würden unter anderem »fromme Vorstellungen« untergeordnet und nutzbar gemacht, »Worte, mit denen gemütvoll sich Erhabenes oder Erhebung verbinden« ließen. ²⁶⁴ Zudem sei »die Beliebtheit metaphorischen Ausdrucks und sinniger Vergleiche« auf die »Vorstellung« zurückzuführen,

261 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 15f.

262 Ebd., S. 16.

263 Ebd., S. 15.

264 Ebd., S. 12.

»poetische Bilder« gehörten »zu einem gehobenen Text«. ²⁶⁵ Von Killys Warte aus betrachtet, sind solche zunächst künstlerisch erscheinenden Elemente allerdings nicht künstlerisch begründet – und daher wiederum nur Bestandteile von »Pseudokunst«.

Dieser Killy'sche Ansatz wird in der wissenschaftlichen Kitsch-Diskussion vielfach aufgegriffen. ²⁶⁶ Umberto Eco zum Beispiel bezieht sich in »Die Struktur des schlechten Geschmacks« auf Killys Überlegungen, um sie weiterzudenken. Killy, so erklärt Eco, spreche »vom Kitsch als [...] einem Mittel scheinhaften Kulturerwerbs«: Dieses lasse das Publikum zu Unrecht »glauben [...], an einer sinnreichen, einzigartigen Darstellung der Welt teilzunehmen«. ²⁶⁷ In seiner Auseinandersetzung mit dieser Auffassung von Kitsch hebt Eco insbesondere auf den Gesichtspunkt der Täuschung ab:

Der Kitsch gibt sich für eine künstlerische Mitteilung aus. Doch da seine Grundabsicht nicht ist, den Leser in ein Abenteuer der tätigen Entdeckung zu verwickeln, sondern ihn zu »bezwingen«, ihn einen vorgesehenen Effekt empfinden zu machen – wobei der Leser glauben soll, der ästhetische Genuß bestehe einzig in dieser Gefühlserregung –, entpuppt er sich als ästhetische Täuschung. ²⁶⁸

Entscheidend sei dabei nicht allein, dass Kitsch Reize biete; es müsse noch »etwas anderes« hinzukommen, das Kitsch erst als solchen kennzeichne, und zwar lasse sich Killys Untersuchungen entnehmen, wie Kitsch »sich selbst zum Kunstgebilde« erkläre, indem dieser »ostentativ Ausdrucksweisen und Stilformen« nutze, die üblicherweise Werken der anerkannten Kunst eigen seien. ²⁶⁹ Damit schließt Eco sich Killys Vorwurf der »Pseudo-

265 Ebd., S. 18.

266 Indessen soll nicht behauptet werden, erst Giesz und Killy führten die Gleichsetzung von Kitsch mit »Pseudokunst« in die wissenschaftliche Diskussion ein; freilich hatten sie Vorläufer. Siehe nur A. Kutscher: *Stilkunde der deutschen Dichtung. Allgemeiner Teil*, S. 78: »Kitsch ist das Unechte in der Kunst, das Falsche, Verlogene, der unbegründete Anspruch.«

267 Umberto Eco: »Die Struktur des schlechten Geschmacks«, in: U.E.: *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 59–115, hier S. 62.

268 Ebd.

269 Ebd., S. 64.

kunst« an: Der von Killy untersuchte Kitsch, heißt es bei Eco, versuche »zu suggerieren«, dass das Publikum, während es die Reize genieße, »eine privilegierte ästhetische Erfahrung vervollkomme«. ²⁷⁰

Eco veranschaulicht diese Art von Falschheit am Beispiel von Frauenbildnissen des Malers Giovanni Boldini: Die Porträts erfüllen die Aufgabe, sexuelle Begierde nach den dargestellten Frauen hervorzurufen und zugleich den Eindruck zu erwecken, dass man es mit anspruchsvoller Kunst zu tun habe. »Die Auftraggeberin«, erläutert Eco,

wird kein Unbehagen darüber empfinden können, daß sie wie eine Kurtisane zur Schau gestellt wird: Ist nicht der Rest der Figur eine Einladung der reinen Wahrnehmung, zu einem Genuß höherer Art? Die Auftraggeberin, der Auftraggeber, der Betrachter, sie alle sind nun beruhigt: In Boldinis Gemälden »haben« sie die Kunsterfahrung, und obendrein haben sie die Sinnesempfindung gekostet, welche die unnahbaren Frauen Renoirs oder die geschlechtslosen Silhouetten Seurats verweigern. ²⁷¹

Gerade durch den scheinbar künstlerischen Anstrich werden die Bilder aus Ecos Sicht kitschig, nämlich als »Lüge« konsumierbar. ²⁷² Entsprechend bestimmt Eco Kitsch als »das Werk, das zum Zwecke der Reizstimulierung sich mit dem Gehalt fremder Erfahrungen brüstet und sich gleichwohl vorbehaltlos für Kunst ausgibt«. ²⁷³

Auf einer ähnlichen Linie liegen nicht zuletzt Carl Dahlhaus' musikwissenschaftliche Analysen des »Andante cantabile« aus Tschaikowskys *Fünfter Symphonie*, in denen das Werk als kitschig klassifiziert wird. Ausschlaggebend für die Zuordnung zu Kitsch ist weder die Einfachheit der musikalischen Struktur noch der »Operntonfall«, zu dem laut Dahlhaus »schluchzende[] Akzente« und »inständige[] Tonwiederholungen« beitragen. ²⁷⁴ Auf den »Affekt« zu verweisen, genügt aus dieser Perspektive noch

270 Ebd. (im Original hervorgehoben).

271 Ebd., S. 89f.

272 Ebd., S. 90.

273 Ebd.

274 Carl Dahlhaus: »Über musikalischen Kitsch«, in: C.D. (Hrsg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse 1967, S. 63–69, hier S. 66f.

nicht, um das Kitsch-Urteil zu begründen; darüber hinaus gilt es mit zu berücksichtigen, dass das »Andante cantabile« – mit dem »Boden des Affekts« sich nicht begnügend – »in die Höhen des Ideals zu entschweben« beansprucht.²⁷⁵ Dahlhaus erklärt:

Erst aus der Mischung mit Poesie resultiert die Kitschwirkung. Aufdringlicher Affekt und romantische Entrückung [...] verschwimmen ineinander. Der lang hallende Hornton wird ausgeborgt, um die redseligen Tonwiederholungen poetisch zu verkleiden. Die irdisch drängende Liebe, *dolce con molto espressione*, dekoriert sich als himmlische.²⁷⁶

Mit den Gegensatzpaaren »Höhen«/»Boden«, »himmlisch[]«/»irdisch« (sowie, damit verbunden, »Entrückung«/»aufdringlich[]«, »irdisch drängend[]«) stellt Dahlhaus eine innerhalb und nahe der Hochkultur wirkungsmächtige vertikale Ordnung als Bezugsrahmen von Kitsch vor. Angeblich fügt Kitsch sich in diese Ordnung falsch ein, indem er höher Angesehenes zu einer Art Deckmantel des sogenannten Niederen macht. Die bildlichen Ausdrücke »verkleiden« und »dekoriert« stehen für diese Täuschung.²⁷⁷

Diese Beispiele zeigen, dass sich in der wissenschaftlichen Diskussion über Kitsch ein Schema wiederholt, nach dem man den Gegenstand als »Pseudokunst« fasst. Mehrfach wird behauptet, dass Kitsch sich künstlerischen Wert zu Unrecht anmaßt und damit auf eine bloße *Täuschung* des Publikums abzielt, auf welche die Kritik betont *enttäuscht* zu reagieren hat. Dieses Schema soll nun genauer hinsichtlich seiner Funktionsweise analysiert und hinterfragt werden. Dabei geht es um die häufige metaphorische

275 Ebd., S. 67.

276 Ebd.

277 An dieser Stelle wird darauf verzichtet, Dahlhaus' Perspektive auf Tschaikowskys »Andante cantabile« mit anderen zu vergleichen, etwa mit der von Adorno, der den Symphonie-Satz ebenfalls mit Kitsch in Verbindung bringt (Th.W.A.: »Musikalische Warenanalysen«, insbes. S. 288f. u. S. 295–297). Kritik an Dahlhaus' Position findet sich zusammengefasst bei Eckhard Roch: »Musikalischer Kitsch«, in: Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hrsg.): *Die Bildung des Geschmacks. Über die Kunst der sinnlichen Unterscheidung*. Bielefeld: transcript 2011, S. 131–154, hier S. 142f.

Gleichsetzung von Kitsch mit unechtem Edelmetall. In dieser bündelt sich das Schema wie in einem Brennspiegel.

FALSCHGOLD

Bereits in der 1925 erschienenen ersten Monographie über Kitsch bezeichnet der Autor Fritz Karpfen den Gegenstand bildlich als »Talmi«. ²⁷⁸ Dieser Ausdruck geht in ein Set von Metaphern der Kitsch-Diskussion ein, auf das noch Killy zurückgreift: Kitsch wird oft als Falschgold beziehungsweise als Imitat eines wertvollen Metalls betrachtet. Killy bringt kitschige Literatur mit unechtem Silber und unedlem Metall in Verbindung, das allenfalls an der Oberfläche mit wertvollerem überzogen ist; er spricht vom »Alpaka des falschen Bildes« sowie vom »Doublé des Pseudosymbols«. ²⁷⁹

Es lohnt sich, bei diesen Metaphern zu verweilen, da an ihnen die Argumentationsstruktur der betreffenden Art von Kitsch-Kritik besonders deutlich wird. Wenn die Rede von Kitsch als einem Edelmetall-Imitat ist, bietet es sich an, einmal in den Blick zu nehmen, was solche Vorstellungen wie die von Falschsilber oder Falschgold in sich einschließen. Zweifellos gehört zu diesen Vorstellungen zunächst eine Wertungsdimension: Wird Kunst mit Gold, Kitsch hingegen mit Falschgold oder Ähnlichem gleichgesetzt, so verortet man das Wertvolle nur an einem der beiden Pole, während am anderen Pol das Wertlose angesiedelt ist, das über keine eigenen, keine unvergleichlichen Qualitäten verfügt, sondern nur die Qualitäten des Wertvollen nachahmt. Mit dieser axiologischen Dimension sind eine kunstontologische und eine epistemologische verschränkt: Kitsch, der (als Falschgold) darauf angelegt ist, den Rang von Kunst (Gold) zu erschleichen und ihre Qualitäten zu Unrecht für sich zu beanspruchen, lässt sich von ihr in der kunstontologischen Dimension abgrenzen anhand von Unterscheidungen wie ›wahrhaft seiend/‹ ›bloß scheinhaft‹, ›echt/‹ ›unecht‹. Gerade dadurch, dass Edelmetalle mit Beständigkeit assoziiert werden, können sie metaphorisch für ein dauerhaftes, bleibendes ›Sein‹ der Kunst stehen. Mit dieser kunstontologischen Dimension hängt die epistemologische zusam-

278 Fritz Karpfen: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*. Hamburg: Weltbund 1925, S. 8.

279 W. Killy: »Versuch über den literarischen Kitsch«, S. 20.

men: Wenn nicht alles Gold ist, was glänzt, dann liegt eine Schwierigkeit darin, echtes und unechtes Gold voneinander zu trennen. Das Gros des Publikums gilt als ›geblendet‹ vom ›falschen Glanz‹; es unterliegt angeblich den sinnlichen Reizen des Kitschs, sodass Fachleute dazu gebraucht werden, Kitsch angemessen zu beurteilen und ihn nicht mit Kunst zu verwechseln.

Mit Jürgen Grimm, der in der Kitsch-Kritik einen »Echtheitsdiskurs« ausmacht,²⁸⁰ lässt sich dieser Zusammenhang näher beleuchten. Grimm zeigt, dass Kritik an Kitsch häufig Unechtheit beanstandet: Beispielsweise kann diese angebliche Unechtheit darin liegen, dass Kitsch Größe durch leere Formen oder hohles Pathos vorgaukelte.²⁸¹ Nach dem Selbstverständnis der Kritik ist es dann an ihr, jene Gehaltlosigkeit und Falschheit zu bemerken und bloßzustellen: »Ungeprüft«, so Grimm, »wird im Echtheitsdiskurs der Kitsch-Kritik vorausgesetzt, daß das Wahre und Echte prinzipiell erkennbar ist und daß der Kitsch-Kritiker genau das (er-)kennt, für das der Kitsch-Konsument vollständig blind sein soll.«²⁸² Um diese Grundannahme plausibel zu machen, »muß der Kitsch-Kritiker dem Kitsch eine hohe Fähigkeit zur Tarnung zuschreiben, die nur er, der Kritiker, zu durchschauen vermag.«²⁸³ Die Kritik sieht sich imstande, den ihrer Meinung nach zu hoch geschätzten Kitsch herabzusetzen und zu entlarven, spricht: zu degradieren und zu dekuvirieren. Dem Publikum des Kitschs hingegen kann eine solche Fähigkeit scheinbar nicht zugeschrieben werden – gerade unter der Voraussetzung, Kitsch beruhte auf Täuschung, muss sozusagen ein Spalt klaffen zwischen denen, die in der Lage sind, den Gegenstand im rechten Licht zu sehen und zu kritisieren, einerseits und denen, die diesem ahnungslos zum Opfer fallen, andererseits.

Das Wissen, durch das sich die Fachkundigen hervortun sollen, braucht gar nicht in erster Linie auf Kitsch bezogen zu sein, sondern nur auf

280 Jürgen Grimm: »Medienkitsch als Wertungs- und Rezeptionsphänomen. Zur Kritik des Echtheitsdiskurses«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 36 (1998), S. 334–364.

281 Ebd., S. 347.

282 Ebd., S. 348.

283 Ebd.; vgl. auch Christine Magerski, Christa Karpenstein-Eßbach: *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Wiesbaden: Springer 2019, S. 127.

Kunst – ähnlich wie man primär über die Eigenschaften von Gold genau Bescheid wissen muss, um Falschgold als etwas zu erkennen, das nicht allen Gold-Prüfungen standhält. Eine etwaige besondere Kennerschaft in Kitsch kann es nach diesem Denken kaum geben; sie wäre geradezu eine *Contradictio in Adjecto*, da Kitsch, wie dargelegt, nur als bloßes Pseudo-produkt, als Imitat ohne jegliche Eigenständigkeit gegenüber der Kunst betrachtet wird.

Ebenso ergibt sich aus der Falschgold-Vorstellung, dass man Selbstbeschreibungen von Kitsch gleichsam nicht für bare Münze nehmen darf. Wenn Kitsch gezwungen ist, sich Werte anzumaßen, die ihm nicht zustehen, dann kann auf seine Selbstbeschreibungen kein Verlass sein – muss sich Kitsch doch vermeintlich falsch präsentieren, um nicht seine Falschheit zu präsentieren.

Die scheinbar zwangsläufig falschen Selbstbeschreibungen lassen sich jener Tarnung zuordnen, die es aus Sicht der Kritik zu durchbrechen gilt. In Kritiken wird versichert, »der Kitsch [...] höre sofort auf zu sein, wenn er einmal als solcher erkannt sei«. ²⁸⁴ Demnach hätte Kitsch seine eigentliche Beschaffenheit zu verbergen. Um sich dem Publikum teuer verkaufen zu können, dürfte er seine Minderwertigkeit nicht aufdecken; eine Reflexion des Kitschs darüber vor dem Publikum fiele mit einer Selbstauflösung in eins.

Insgesamt wird deutlich, wie voraussetzungsvoll der Gebrauch der Falschgold-Metaphern in der Kitsch-Kritik ist. Behauptet man wie Killy an einer im Vorigen zitierten Textstelle, Kitsch wäre als Edelmetall-Imitat auf »permanente[] Verwechslungen« angewiesen, dann ist ausgeschlossen, dass dieser Gegenstand sich durch etwas Eigenes, Inkommensurables, auszeichnete. Sobald aber einmal die Möglichkeit in Betracht kommt, dass Kitsch besondere Qualitäten haben könnte, die nicht in einer Nachahmung von Kunst aufgingen, gerät das Ordnungskonzept ins Wanken. Was wäre, wenn sogenanntes Falschgold Merkmale hätte, die in irgendeiner Hinsicht Vorteile gegenüber Gold bedeuteten? Dann gäbe es in der axiologischen Dimension keine fraglose und unhintergehbare Hierarchie zwischen einem Pol des Wertvollen und einem des Wertlosen. In der kunstontologischen Dimension würde die Unterscheidung zwischen ›echt‹ und ›unecht‹ unter-

284 Claudia Putz: *Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*. Bochum: Brockmeyer 1994, S. 86.

laufen, da das angebliche Falschgold kein bloßes Imitat von etwas anderem – also von Gold – wäre, sondern durchaus etwas Spezifisches. Und in der epistemologischen Dimension gälten Fachleute für Gold nicht mehr ohne Weiteres als fähig, über das als Falschgold Bezeichnete angemessen zu urteilen. Entsprechend grundlegend änderte sich die Stellung von Kitsch. Ansprüche auf eine genuin kitschbezogene Kennerschaft müssten nicht länger abwegig erscheinen. Nicht zuletzt wäre dann denkbar, dass Kitsch in zu beachtender Weise reflexiv sein könnte – dass er seine *eigenen* Merkmale und Maßstäbe für das Publikum beschriebe und sich dadurch, nicht zuletzt gegenüber Kunst, profilierte.

Diese von der Falschgold-Metapher versperrte Perspektive soll im Folgenden erprobt werden. Zunächst aber ist es notwendig, darauf einzugehen, wie die in jener Metapher sich verdichtende Kitsch-Kritik üblicherweise von der Forschung betrachtet wird: Gängig ist es, die Täuschungsvorwürfe, die in Bezeichnungen wie ›Falschgold‹ zum Ausdruck kommen, kultursoziologisch zu erklären. Das nächste Kapitel befasst sich mit solchen kultursoziologischen Ansätzen und fragt nach ihren Lücken.

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 ›Banalisation‹ (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 ›Banalisation‹ im nächsten Kapitel einmal als mögliches Gegenstück Kitsch-eigener Ansprüche betrachtet werden: Inwiefern schreibt sich Kitsch selbst so etwas wie ›Banalisation‹ 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‹«.

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? Versuchen 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 erstere Gruppe die Banalität des Gegenstands in keinsten Weise bemerken dürfte, damit sie den Gefallen an ihm nicht verlöre. 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 Selbstetikettierung 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 verfolgbare 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 Entgegensetzung 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 ›Banalisation‹ 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 Kulturkreislaufs 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 Kulturkreislaufs 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 herumfuchelt, 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 Geredes ³²⁶ dient Flusser dazu, Kitsch zu kennzeichnen: Während Informationen im »Gespräch« erzeugt werden, zerfallen sie im »Gerede«. Letzteres ist darauf angelegt, sie »zu Amorphem, Wahrscheinlichem, Vorausschbarem 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 gemächlich zu sterben«. ³²⁸ Man verzichtet darauf, einprägsam zu sein, nämlich Gegenständen Informationen einzuprägen, und nimmt auf bequeme Art hin, dass Konturen nach und nach verblassen. 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 Geltung 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 Wettlauf 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 erfasste 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 sentimentaler 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: *Körperformationen. 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 ge-zeigt 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 Auf-stands – 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 Kriegsfilm aus. 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. Frühlingsregen*. 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, Sicheres. 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 ausgemalt – 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 umworbene »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[s]« 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-

einnahme 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 niedrigschwelligem 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 Heimbürg, 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 Trivilliteratur vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhun-*

derung 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 eingängig.

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 abwicke 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. Illustriertes 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. Karlsruhe: 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 Heldin 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 Mitarbeit. 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 Coppoletta: »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. Illustriertes 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 Heldin, 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 »Urtheil [...] 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. Illustriertes 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 Urtheil Rudolph Gottschall's über E. Marlitt«, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1876, H. 27, S. 460.

375 E. Marlitt: »Die zweite Frau«, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes 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 Urtheil 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 Urtheil 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]olange 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.

»...wegen meiner harmlosen Märchen...«: Hedwig Courths-Mahler

Mit ihren Liebesromanen ist Hedwig Courths-Mahler zum Inbegriff des Kitsches geworden.³⁷⁹ Karl Schnog etwa nennt sie die »Kitschière non plus ultra«,³⁸⁰ und das aus ihrem Namen gebildete Adjektiv »courthsmahlerisch« steht für »kitschig«.³⁸¹ Sie erreicht zu ihrer Zeit zwar sehr hohe Auflagen-

379 Als Vorarbeiten zum vorliegenden Kapitel habe ich folgende Texte veröffentlicht: Art. »Hedwig Courths-Mahler«, in: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literaturlexikon*. Bd. 2. 2., vollst. überarb. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 491–493; »Der Kitsch der Gesellschaft? Systemtheoretische Beobachtungen des Populären am Beispiel Hedwig Courths-Mahler«, in: Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hrsg.): *Populärkultur, audiovisuelle Massenmedien und Avantgarde in der Weimarer Moderne*. München: Fink 2012, S. 37–52; »Seit Sie mir die Ehre erweisen, mich ... anzupöbeln« (Hedwig Courths-Mahler). Zum Verhältnis von Kritik und »Kitsch«, in: Heinrich Kaulen, Christina Gansel (Hrsg.): *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*. Göttingen: V&R unipress 2015, S. 231–238; »Die Bettelprinzeß: von Hedwig Courths-Mahler zu Hella von Sinnen«, in: *Nebulosa. Figuren des Sozialen* 7 (2015), S. 95–104.

380 K[arl] S[chnog]: »70. Geburtstag der erfolgreichsten Frau Deutschlands«, in: *Escher Tageblatt* vom 13.3.1937.

381 Vgl. Walter Krieg: »Unser Weg ging hinauf«. *Hedwig Courths-Mahler und ihre Töchter als literarisches Phänomen*. Wien, Bad Bocklet, Zürich: Stubenrauch 1954, S. 18.

zahlen,³⁸² muss aber zugleich als Spottfigur für Kabarettnummern und Schmähchriften erhalten. In einem Gespräch bemerkt sie, man könne »in kein Theater, in kein Kabarett gehen [...], ohne einen Witz über die Courths-Mahler zu hören.«³⁸³ Ihr Name wird vielfach entstellt: Bei Hans Reimann zum Beispiel heißt sie »Hedwig Fourths-Malheur«, ³⁸⁴ eine von Alfred Hein als Prinzessin Lonkadia Wengerstein veröffentlichte Parodie trägt den Titel *Kurts Maler*,³⁸⁵ in der *Memeler Volksstimme* wird vor der »Courths-Mahlaria« als einer »Volksseuche«³⁸⁶ gewarnt und so weiter. Verbreitet sind nicht zuletzt höhnische Verse wie: »Für Courts-Maler [sic]. Hier ruht die Frau, die, eh' sie starb, / An fünfzig Ries Papier verdarb.«³⁸⁷

Angesichts solcher Verunglimpfungen fragt 1927 der Journalist und Schriftsteller Fred Hildenbrandt: »[W]ard je eine Frau dermaßen geächtet, erledigt, abgetan, begraben und zugedeckt und am Galgen der öffentlichen Meinung aufgehangen?«³⁸⁸ Nach Hildenbrandt kann Courths-Mahler »eines mit Sicherheit behaupten: daß keine Frau in deutschen Landen auf und ab so belacht, bespottet, bespuckt, beschimpft, beworfen, begehrt, gesteinigt, verfehmt und verächtlich gemacht worden ist, wie sie.«³⁸⁹

382 Vgl. Roland Opitz: »Hedwig Courths-Mahler in literaturwissenschaftlicher Sicht«, in: *Weimarer Beiträge* 39 (1993), H. 4, S. 534–551, hier S. 535.

383 »Hedwig Courths-Mahler über Thomas Mann. Ein Gespräch mit der populären Romanschriftstellerin«, in: *Die literarische Welt* 1 (1925), H. 2, S. 1.

384 Hans Reimann: *Von Karl May bis Max Pallenberg in 60 Minuten*. München: Kurt Wolff 1923, S. 92.

385 Prinzessin Lonkadia Wengerstein (d.i. Alfred Hein): *Kurts Maler. Ein Lieblingsroman des deutschen Volkes*. Freiburg i.Br.: Ernst Guenther 1922. Vgl. auch Karl Schnog: »Wenn die Courths-Mahler...«, in: *Die Weltbühne* 22 (1926), Bd. 2, S. 477: »Wenn die Courths-Mahler süßliche Porträte / [...] courths mahlen täte [...]«.

386 Alfred Uhlmann-Lugau: »Die Courths-Mahlaria – eine Volksseuche«, in: *Memeler Volksstimme*, 6. Jg., Nr. 69 (21.3.1924), S. [3].

387 *Das Magazin* (Berlin) 1 (1924), H. 3 (November), S. 385.

388 Fred Hildenbrandt: »Hedwig Courths-Mahler«, in: *Magdeburger General-Anzeiger*, Jg. 51, Nr. 52 (3.3.1927), S. [2].

389 Ebd. Vor dem Hintergrund der üblichen Herabsetzungen kann ein etwaiges Lob der Courths-Mahler-Romane Provokationswert erlangen: Der Schriftsteller und Kritiker Franz Blei zum Beispiel erklärt in *Die literarische Welt*, ihm

Presseberichte über sie rechtfertigen sich zum Teil dadurch, dass sie zunächst einräumen, welches geringe Ansehen die Schriftstellerin hat, und dann eigens begründen, warum man sich trotzdem mit ihr befassen muss. In der *Saarbrücker Zeitung* zum Beispiel ist von »Ein[em] Besuch bei Courths-Mahler« Folgendes zu lesen: »Der Name Courths-Mahler hat keinen guten Klang in der Literatur. Er gilt als Inbegriff des Süßlichen, Verlogenen, Kitschigen. Da aber die Bücher der Courths-Mahler heute noch in Auflagen von hunderttausenden erscheinen, ist es die Pflicht der Reporter, auch einmal dorthin vorzudringen, wo diese Romane erzeugt werden.«³⁹⁰ Courths-Mahlers Wohnung wird als verrufener Ort vorgestellt; das Ausgeschlossenheit der Schriftstellerin aus der anerkannten Kultur erscheint als räumliche Abseitigkeit – der Reporter muss eigens in Courths-Mahlers Bereich »vor[]dringen«, um zu ihr zu gelangen.

Damit erklärt der Journalist, dass er Courths-Mahler und ihrem Publikum fernsteht. Wer Courths-Mahler liest, bewegt sich nach einer damals verbreiteten Meinung »auf dem Niveau von Dienstmädchen, woher die abwertende Ungleichheitsbezeichnung »Dienstmädchenlektüre«³⁹¹ rührt. Durch diesen Ausdruck wird das Publikum erstens als weiblich ausgegeben, sodass einmal mehr das Stereotyp zum Tragen kommt, Frauen wären besonders kitschanfällig, da sie zu unreflektierten Gefühlen und Sehnsüchten neigten, zum Unbedeutenden und Kleinen, zur Harmonie und Wohlfühl-Atmosphäre im Haus, zum Gefallen und zur Gefälligkeit und nicht zuletzt zur schönen, trügerischen Oberfläche.³⁹² Zweitens werden die Leserinnen einer niederen Gesellschafts-

erscheine »der Vorwurf, den man Frau Courths-Mahler macht, daß sie nicht so gut wie [Gerhart] Hauptmann schreibe, höchst ungerecht [...]. Denn sie schreibt besser.« Das Unerhörte seiner Bemerkung unterstreichend, fügt Blei hinzu: »das mußte einmal gesagt und bewiesen werden«. Franz Blei: »Gerhart Hauptmann: Wanda«, in: *Die literarische Welt* 4, Nr. 47 (23.11.1928), S. 7f., hier S. 8.

390 Franz Dux: »Ein Besuch bei Courths-Mahler«, in: *Saarbrücker Zeitung*, Jg. 172, Nr. 48 (18.2.1932), S. [2].

391 Alphons Silbermann: »Von der Kunst, unterhaltsam zu schreiben. Die Liebe bei Hedwig Courths-Mahler«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 18 (1993), H. 1, S. 69–85, hier S. 69.

392 Vgl. H. Kämpf-Jansen: »Kitsch – oder ist die Antithese der Kunst weiblich?« und siehe oben den Abschnitt »Das Naive ist das Sentimentale«. – Régine At-

schicht zugeordnet; auf diese Weise schafft man sich zugleich einen Anhaltspunkt für die Annahme, sie wollten ihre eigenen Lebenslagen illusionär spiegeln in den Situationen armer und verachteter Romanheldinnen, die zum Schluss Reichtum, Wertschätzung und Glück erlangen.

Entsprechend gilt Courths-Mahler unter anderem als »Literatin der falschen Lebensfassade«: Die Schriftstellerin lüge »sich an den wirklichen und wesentlichen Dingen des Lebens vorbei«; sie verzichte »im Vorhinein auf Lebenswahrheit«. ³⁹³ Auf dieser Linie bewegen sich nicht zuletzt Parodien wie die bereits erwähnte *Kurts Maler*, in der Darstellungen des Adels aufs Korn genommen werden – über die Titelfigur Kurt zum Beispiel wird gesagt: »Eigentlich hieß er ja Kurt Fürst von Veracrux, aber er war zu wohlherzogen, um seine hohe Herkunft nicht durch hochedle Zurückhaltung in geistigen Dingen zu verdecken.« ³⁹⁴ Die Ausdrucksweise (unter anderem das Wort »hochedle«) wirkt gestelzt und übertrieben, ³⁹⁵ sodass die Erzäh-

zenhoffer weist darauf hin, dass zu Courths-Mahlers Zeit oft pejorativ von »Frauenliteratur« gesprochen wird. R.A.: *Ecrire l'amour kitsch. Approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler* (1867–1950). Bern: Lang 2005, S. 48.

393 Nok.: »Die Literatin der falschen Lebensfassade. Ein Napfkuchen auf Hedwigs 60. Geburtstags-Teller. Untersuchung der Courths-Mahlerschen Erfolge – Gib uns frei!«, in: *Beilage zum »Herold«*, Jg. 22, Nr. 7 (20.–26.2.1927). Vgl. hingegen Bertolt Brecht: »[Verlogenheit unserer Literatur]«, in: B.B.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 21: *Schriften* 1. Berlin, Weimar: Aufbau; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 137: »Wir wollen nichts zu tun haben mit jener abgründigen Verlogenheit eines Teiles unserer Literatur, der gegen die Verlogenheit solcher absolut wahrer und ehrlicher Schriftsteller wie Kurzmaler eifert. Die Kurzmaler ist nicht verlogen. [...] Die Maler ist die große Realistin. [...] In gewöhnlichen (Alltags-)Situationen spricht der Mensch so wie bei ihr, und in außergewöhnlichen erst recht. [...] Er heiratet, weil das Mädchen hübsch ist oder weil es Geld hat, und wird dann entweder geschätzt oder nicht.«

394 Prinzessin Lonkadia Wengerstein: *Kurts Maler*, S. 5.

395 Eine ähnlich gekünstelte und manierierte Schreibart wird vorgeführt in den Parodien »Sie hatten einander so lieb!« und »Romanze«, die in der von Reimann herausgegebenen Zeitschrift *Das Stachelschwein* (1925, H. 16, S. 33–40) zu lesen sind. Courths-Mahler wird hier mit Arthur Silbergleit gleichsam ge-

lung über die Adelswelt als ironisches Spiel mit falschem Schein aufgenommen werden kann. Die Rede von »Zurückhaltung in geistigen Dingen« weist zugleich darauf hin, dass Courths-Mahlers Romane in dieser Hinsicht als bescheiden zu gelten haben. – Gerade weil ihnen so häufig nachgesagt wird, sie wären verlogen und ›geistlos«, lohnt es sich aber, einmal nach der Reflexivität dieser Romane zu fragen: Welchen Anspruch erheben sie denn eigentlich selbst? In welches Verhältnis setzen sie sich ihrerseits zu als ›geistvoll« anerkannter Literatur?

Der allgegenwärtige Spott über sie veranlasst Courths-Mahler, zu ihm Stellung zu nehmen, sich zu rechtfertigen und ihre Position im Literaturbetrieb der Weimarer Republik zu bestimmen. Ausdrücklich geht die Schriftstellerin dabei auf Reimann ein. In einem offenen Brief an ihn erklärt sie: »Seit Sie mir die Ehre erweisen, mich in verschiedenen Intervallen wegen meiner harmlosen Märchen, mit denen ich meinem Publikum einige sorglose Stunden zu schaffen suche, anzupöbeln, werden diese noch mehr gekauft als bisher.«³⁹⁶ Damit erwähnt Courths-Mahler nicht nur einen wirtschaftlichen Gesichtspunkt ihrer Romane (»noch mehr gekauft«), sondern auch und vor allem, was man sich von der Lektüre versprechen kann, nämlich unbeschwerte Unterhaltung in der Freizeit (»einige sorglose Stunden«). Programmatisch ist auch, dass sie die Romane als »harmlose[] Märchen« bezeichnet. So stützt sie sich darauf, dass es sich bei Märchen um eine weitbekannte Gattung handelt – das verbreitete Wissen über Märchen ermöglicht das Bilden von Erwartungen an die Romane: Das Publikum kann davon ausgehen, dass die Realität, von der erzählt wird, erheblich abweicht

kreuzt: »Sie hatten einander so lieb!« erscheint als »Roman von Arthur Courths-Mahler« und »Romanze« unter dem Pseudonym Hedwig Silbergleit. Zu Reimanns Courths-Mahler-Parodien vgl. auch die Kritik von Peter Panter (d.i. Kurt Tucholsky): »Allotria«, in: K.T.: *Gesamtausgabe*, Bd. 6: *Texte 1923–1924*, hrsg. von Stephanie J. Burrows u. Gisela Enzmann-Kraiker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 78–81, insbes. S. 79f. Ferner Gustav Sichtselschmidt: *Hedwig Courths-Mahler. Deutschlands erfolgreichste Autorin. Eine literatursoziologische Studie*. Bonn: Bouvier 1967, S. 11.

396 »Brief der H.C.-M. an H.R.«, in: Hans Reimann: *Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim. Geschmückt mit reizenden Bildern von George Grosz*. Hannover, Leipzig, Zürich: Steegemann 1922, ND Leipzig: Sachsenbuch 1990, S. 145–148, hier S. 148.

vom gewöhnlichen Leben – dass die Romane etwas Überschönes, Wunderbares, ein im Alltag kaum zu findendes, in diesem unwahrscheinlichen Maß an Glück bieten, das zum Schluss denjenigen zukommt, die es verdient haben.³⁹⁷ Ausdrücke wie »märchenhaft« werden häufig in diesem Sinne verwendet. Im Besonderen ist Wissen über einzelne Märchenschemata gängig, etwa über das Schema von Aschenputtel, das viele Courths-Mahler'sche Liebesromane aufgreifen³⁹⁸ – vom anfänglichen Ausgestoßen-, Arm- und Verkanntsein einer Figur bis hin zu ihrer letztlichen Anerkennung, Wohlhabenheit und Liebesheirat. Somit garantiert das Etikett »harmlose[] Märchen« auch noch das Happy End:³⁹⁹ Das Publikum kann darauf zählen, dass das Aschenputtel zur Prinzessin wird, das hässliche Entlein zum Schwan.⁴⁰⁰

397 Vgl. F. Dux: »Ein Besuch bei Courths-Mahler«: »Ich dichte nie Reales, denn dafür sind die Literaten da. Ich ergrübele Märchen, alles muß rosig um mich sein. Kleine Mädchen, auch junge harmlose Herren, fühlen sich glücklich, wenn sie vom Lebensoptimismus allerlei zu hören bekommen, während doch das wirkliche Leben in tiefsten Pessimismus getaucht ist.« Vgl. ferner Hedwig Courths-Mahler: Brief an Alfred Richard Meyer, genannt Munkepunkte, vom 4.9.1921, zit. n. *Alfred Richard Meyer 1882–1956*. M. Edelmann, Nürnberg, Antiquariatskatalog 69 (1963), S. 21: »Sie wissen ganz genau, meine Leser, dass ihnen in meinen Büchern nur Märchen erzählt werden.« Dazu auch Walther Victor: »Geburtstagsbrief an eine Kollegin«, in: W.V.: *Bild der Welt. Feuilletons aus 5 Jahrzehnten*, hrsg. von Herbert Greiner-Mai unter Mitarb. von Marianne Victor. 3. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1980, S. 220–222, hier S. 221f.

398 Wie schon zuvor Marlitts Romane; siehe dazu das Kapitel »Ästhetik der Banalisierung«. – Im Courths-Mahler-Kontext ist das Aschenputtel-Schema so einschlägig, dass auf dieses nicht zuletzt das Leben der Schriftstellerin selbst gebracht wird: »Vom Hausmädchen zur Star-Autorin«, lautet eine Schlagzeile auf der Titelseite von *DAS GOLDFARBENE BLATT: Hedwig Courths-Mahler. Großes Sonderheft zum 125. Geburtsjahr*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1992.

399 Zum Happy End bei Märchen vgl. auch Kathrin Pöge-Alder: *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. 2. Aufl. Tübingen: Narr 2011, S. 31f.

400 Vgl. Andreas Graf: *Hedwig Courths-Mahler*. München: dtv 2000, S. 121f., der dies auf den Punkt bringt.

Wenn man sieht, wie deutlich Courths-Mahler die Welten ihrer Romane abgrenzt vom Alltag, dann erscheinen Vorwürfe wie der, sie wäre »[d]ie Literatin der falschen Lebensfassade« und verzichtete »im vorhinein auf Lebenswahrheit«, präzisierungsbedürftig: Es müsste noch bestimmt werden, worin genau die »Lebenswahrheit« von Romanen liegen soll, die ihre fiktiven Realitäten so ausdrücklich fern vom gewöhnlichen Dasein verorten.⁴⁰¹

Reflexiv geschieht diese Verortung etwa in Courths-Mahlers Roman *Jolandes Heirat*.⁴⁰² In einer seiner Figuren, nämlich in der Schriftstellerin Mrs. Ellen Gley, porträtiert sich Courths-Mahler offensichtlich selbst.⁴⁰³ Mrs. Gley sagt einer Begleiterin: »Meine Bücher bleiben [...] immer Märchen.«⁴⁰⁴ Im Grunde seien alle Menschen »im tiefsten Kern ihres Wesens einsam« – mit wenigen Ausnahmen. Solche Ausnahmen versuche sie in den Büchern mit Leben zu füllen. »Und ich kann mich«, fügt Mrs. Gley hinzu, »so recht in meine Helden und Heldinnen verlieben, weil sie so sind, wie ich mir wünsche, daß alle Menschen sein möchten.«⁴⁰⁵ Die Abweichung der Bücher von der gewohnten Wirklichkeit ist damit erneut betont, der üblichen Einsamkeit werden erklärterweise Wunschphantasien gegenübergestellt. Mrs. Gleys Gesprächspartnerin greift deren Beschreibung der Romane auf und bemerkt: »Aber wie schön sind solche Märchen, Mrs. Gley! Sie heben uns über den grauen Alltag hinweg.«⁴⁰⁶

Eine andere Gestalt, in der sich Courths-Mahler spiegelt, ist E. Marlitt. 1925 veröffentlicht Courths-Mahler in der Zeitschrift *Die literarische Welt* einen Artikel zum hundertsten Geburtstag der Schriftstellerin und reflektiert das eigene Verlachtwerden, indem sie sich mit dem Spott über Marlitt aus-

401 Ein Ansatz zu der Präzisierung könnte darin liegen, die Romane anhand von Ernst Blochs Begriffen des ›Nach Möglichkeit‹ und des ›In Möglichkeit Seienden‹ zu diskutieren. Siehe bezüglich dieser Begriffe den Abschnitt »Der arme Teufel rebelliert nicht‹: Zu Ernst Blochs Unterscheidung von Kitsch und Kolportage«.

402 H[edwig] Courths-Mahler: *Jolandes Heirat*. Roman. Leipzig: Rothbarth 1938.

403 Vgl. Sigrid Töpelmann: »Flucht in den Frieden. Wie ›wahr‹ sind die ›harmlosen Märchen‹ der Hedwig Courths-Mahler?«, in: *Neue deutsche Literatur* 49 (2001), H. 4, S. 142–152, hier S. 143.

404 H. Courths-Mahler: *Jolandes Heirat*, S. 206.

405 Ebd.

406 Ebd.

einandersetzt.⁴⁰⁷ Der Text schildert, wie Marlitt sich angesichts der Anfeindungen gefühlt haben könnte: Sie »war doch immer [...] fest überzeugt, der Welt ihr Bestes gegeben zu haben. Es mag ihr gewesen sein wie jemand, der einem anderen die Hände voll Blumen bietet, und sicher ist, damit große Freude zu bereiten; statt dessen schlugen ihr rohe Hände hohnlachend die Blumen aus den Fingern.«⁴⁰⁸ Der Vergleich mit einem, der wohlmeinend Blumen bringen möchte, dem sie jedoch »aus den Fingern« geschlagen werden, mag selbst kitschig wirken – ist dieser Vergleich nicht darauf angelegt, nach einem einfachen Schema Anteilnahme und Mitleid zu erwecken? So betrachtet, verteidigt Kitsch sich mit ihm eigenen Mitteln an dieser Stelle gegen Schmähungen. Zu dem Apologetischen gehört auch, dass für die Schriftstellerin reklamiert wird, sie habe nach eigenem, ehrlichem Glauben »der Welt ihr Bestes gegeben«. Courths-Mahler verwahrt damit Marlitt – und indirekt sich selbst – gegen Vorwürfe, die Kitsch oft gemacht werden, nämlich dass man es bei diesem nicht mit »ehrliche[r] Arbeit«⁴⁰⁹ zu tun hätte. Auch Mrs. Gley in *Jolandes Heirat* zeichnet sich durch Ehrlichkeit aus (einen Gegensatz bildend zu Figuren wie dem Hochstapler und Betrüger Alfonso de Almeida): als »sehr bescheidene Frau«,⁴¹⁰ die nur »aus dem Herzen, ohne jede Berechnung« Romane schreibt.⁴¹¹

In dem Artikel über Marlitt bezeichnet Courths-Mahler deren Programm zudem als »romantisch« und rechtfertigt es: »Gewiß, sie [Marlitt] war *romantisch*! Aber ehrlich, ist es nicht im gleichen Maß romantisch, d.h. ebenso möglich oder unmöglich und überschwenglich, daß ein Wüstling im Kokainrausch Frauen zugrunde richtet, Morde begeht und hundert Scheußlichkeiten? Es kommt doch nur darauf an, wie der Dichter die Welt sieht.«⁴¹² Damit beansprucht Courths-Mahler ein eigenes Recht für Marlitts

407 Vgl. Curt Riess: *Kein Traum blieb ungeträumt. Der märchenhafte Aufstieg der Hedwig Courths-Mahler*. München: Lichtenberg 1974, S. 106.

408 Hedwig Courths-Mahler: »Zum 100. Geburtstag der Marlitt«, in: *Die literarische Welt* 1 (1925), Nr. 9, S. 3.

409 Siehe das Avenarius-Zitat in dem Abschnitt »Wilibald, einziger, das kommt von Gott«: Fragen der Produktion«.

410 H. Courths-Mahler: *Jolandes Heirat*, S. 243; vgl. auch S. 168.

411 Ebd., S. 207.

412 H. Courths-Mahler: »Zum 100. Geburtstag der Marlitt« (Hervorhebung im zitierten Text).

Art von Realitätsentwürfen. Andere Perspektiven werden zwar ebenfalls eingeräumt – Realität lässt sich auch mit »hundert Scheußlichkeiten« (über)zeichnen –, doch Marlitt soll etwas Besonderes bieten dürfen. Es wird der »graueste[n] Realität« entgegengestellt und mit »Weihnachtsduft und Weihnachtsstimmung«⁴¹³ in Verbindung gebracht: mit dem Festtag der Liebe und des Gefühls, nicht mit dem ernüchternden Alltag.

Auf diese Weise macht Courths-Mahler der Leserschaft kenntlich, für welche Sorte von Unterhaltung Marlitt – beziehungsweise, pro domo sprechend, sie selbst – steht. Man muss der Schriftstellerin nicht blind folgen, sondern wird in die Lage versetzt, das Angebot des Märchenhaften, Romantischen und Rührenden unter verschiedenen Angeboten der Literatur gezielt auszuwählen.

In einem Beitrag zu der Rundfrage »Haben wir die Sentimentalität verlernt?«, der wenige Tage vor dem Weihnachtsfest 1930 im *Unterhaltungsblatt* der *Düsseldorfer Nachrichten* erscheint, erklärt Courths-Mahler, dass gegenwärtig »neue Sachlichkeit« Trumpf ist«; dabei äußert sie Bedenken gegen diese:

Ich kann nur sagen, daß ich von meinem Standpunkt aus die jungen Menschen von heute tief bedauere. Gewiß gab es schon immer unsentimentale Menschen, aber das waren früher in der Hauptsache Menschen, die es nicht verstanden, sich ihre Ideale bis ins Alter hinein zu erhalten [...]. Daß [...] heute schon die Jugend zum guten Teil Gefühl ebenso wie Idealismus ablehnt, daß sie sich durch innere Robustheit – um nicht zu sagen Roheit – auszuzeichnen bemüht, das ist ein großer Jammer! [...] Es wäre der Jugend nur zu wünschen, sie wär [sic] manchmal etwas mehr sentimental.⁴¹⁴

Das Bild der von der »neue[n] Sachlichkeit« verdorbenen Jugend ergänzt Courths-Mahlers Zuschreibung, Marlitt »war romantisch« – der älteren Generation wird hoch angerechnet, dass sie zumindest in ihren frühen Jahren noch weitgehend »sentimental« an »Ideale[n]« orientiert gewesen sei. Indem Courths-Mahler von »Ideale[n]« spricht, betont sie wiederum, wie sehr sich fiktive Welten abheben dürfen von gewöhnlicher Realität.

413 Ebd.

414 Hedwig Courths-Ma[h]ler: »Echte Jugend muß auch sentimental empfinden können!«, in: *Unterhaltungsblatt der Düsseldorfer Nachrichten*, Jg. 55, Nr. 640 vom 18.12.1930, Ausg. A, Morgen-Ausg.

Auch von Thomas Mann grenzt sich Courths-Mahler programmatisch ab. 1925 vertritt sie in der *Literarischen Welt* die Ansicht, bei Romanciers wie ihm sei »etwas Krankhaftes« zu finden; dies sei »überhaupt der Zug, der durch die ganze neue Literatur« gehe: »Ich habe von Thomas Mann ›Der Tod in Venedig‹ und ›Die Buddenbrooks‹ gelesen, auch Bücher von Heinrich Mann und Jakob Wassermann, bei denen dasselbe zutrifft.«⁴¹⁵ Im Weiteren bemerkt Courths-Mahler, *Der Tod in Venedig* habe zwar großen Eindruck auf sie gemacht und verrate zweifellos ein »kolossales Können«; allerdings stoße sie »auch hier das Schlawche und Krankhafte« ab, insbesondere der Schluss sei »niederdrückend«. Ähnlich verhalte es sich mit den *Buddenbrooks* – »Verfall, und immer wieder Verfall!« Courths-Mahler fügt hinzu, dass *Der Zauberberg* »ja auch unter Kranken spielt.«⁴¹⁶ Diesem »Krankhaften« stellt sie ihr eigenes Programm als Romanautorin gegenüber: »Ein Roman soll doch erquickend [...]!«⁴¹⁷ An solche Äußerungen schließt Hans Lefèvre leicht ironisch mit seinem »Denkmal für Courths Mahler« [sic] an, indem er schreibt: Diese »weiß nur, nichts kann den armen, kranken, gequälten, leidenden Menschenseelen mehr Trost bringen, als die bereits erschienenen und noch erscheinenden Bücher von ihr.«⁴¹⁸ All das steht in Zusammenhang mit Courths-Mahlers Bezeichnung ihrer Romane als »Märchen« – denn die wunderbaren Welten und glücklichen Ausgänge, die Courths-Mahler mit dem Wort »Märchen« garantiert, bilden einen Gegensatz zu dem von ihr sogenannten »Krankhaften« und »[N]iederdrückend[en]«.

Indessen dient das Etikett »Märchen« Courths-Mahler nicht nur dazu, ihre Romane im Ganzen zu präsentieren und gegen andere Strömungen der Literatur zu profilieren; vielmehr wird es auch zum Bezugspunkt beim Aufbau ihrer Texte im Einzelnen. Viele von diesen sind nachgerade durchzogen von Anspielungen auf Märchen, wie nun am Beispiel der *Bettelprinzessin* gezeigt werden soll.

415 »Hedwig Courths-Mahler über Thomas Mann«.

416 Ebd.

417 Ebd.

418 Hans Lefèvre: »Denkmal für Courths Mahler [sic]. Bekenntnis zum Kitsch – Hedwig und der Film«, in: *Film-Kurier* (Berlin), Jg. 7, Nr. 231 vom 1.10.1925, S. [2]. Vgl. Lia Avé: *Das Leben der Hedwig Courths-Mahler*. München, Wien: Drei Ulmen 1990, insbes. S. 59.

ALS MÄRCHEN GEKENNZEICHNET: DIE BETTELPRINZESS

Zu Courths-Mahlers Romanen, die sich als märchenhaft reflektieren, gehört *Die Bettelprinzeß* (erstmalig 1913/14 in Fortsetzungen erschienen in *Die Mädchenpost. Wochenschrift für die weibliche Jugend* und dann als Gesamttext in einer Reihe *Mädchenbücher*).⁴¹⁹ Die Handlung folgt dem Aschenputtel-Schema: Liselotte Hochberg, eine Waise, wird auf Schloss Bodenhausen aufgenommen. In dieser Umgebung wird sie oft missachtet und herabgesetzt: Zwar geht Junker Hans liebevoll mit ihr um, doch Baroness Lori verspottet sie immer wieder als »Bettelprinzeß«. Schließlich aber erfährt Liselotte, dass sie selbst adliger Abstammung ist und Schloss Hochberg erben wird, das noch viel prachtvoller ist als Schloss Bodenhausen und in der Rangordnung über diesem steht (wie bereits die sprechenden Namen der Besitztümer erahnen lassen). Junker Hans gesteht Liselotte seine Liebe zu ihr, noch ohne von ihrer Herkunft und ihrem Reichtum zu wissen. Als angesehene Komtess heiratet sie dann den Junker, und Baroness Lori muss ihren Hochmut ablegen.

Das Märchenhafte dieser Handlung wird im Text deutlich markiert: Als Liselotte beispielsweise erstmalig Schloss Hochberg sieht, erscheint es ihr »wunderschön, wie ein Märchenschloß«.⁴²⁰ Die Gräfin, die Liselotte als die zukünftige Herrin des Anwesens aufnimmt, spricht vom »Königsschloß im Märchen, in das eine arme Bettelprinzeß ihren Einzug hält, um darin eine warme Heimat zu finden«.⁴²¹ Liselotte, von der Gräfin versichert, dass sie auf Schloss Hochberg bleiben darf, sagt: »[...] mir ist zumute, als erlebe ich ein Märchen«.⁴²² Die Gräfin antwortet ihr lächelnd: »Nun, es soll ein schö-

419 Im Folgenden zitiert nach der 10. Aufl. (151.–180. Tausend) der Veröffentlichung in der Reihe *Mädchenbücher. Eine Sammlung beliebter Erzählungen*, hrsg. von der Redaktion der *Mädchenpost*. Berlin: Deutsches Druck- und Verlagshaus 1919. – Zur Publikationsgeschichte des Textes vgl. Manfred Schreiber: *Die Hedwig Courths-Mahler. Leben und Werk einer außergewöhnlichen Schriftstellerin*. Göttingen: Cuvillier 2019, S. 73.

420 H. Courths-Mahler: *Die Bettelprinzeß*, S. 261.

421 Ebd., S. 263.

422 Ebd., S. 272. Vgl. auch S. 281: »Ob ich [Liselotte, T.K.] doch vielleicht verzaubert und in ein Märchenschloß geraten bin?«

nes Märchen werden, ein Märchen, das Wirklichkeit wird. Dafür lassen Sie mich sorgen, Kind. Es macht mir Freude, wie die gute Fee für das arme kleine Aschenbrödel zu sorgen.«⁴²³ Später wird erzählt, Liselotte sehe wie »eine junge Märchenkönigin« aus.⁴²⁴ An anderer Stelle vergleicht eine Figur Liselotte und Lori mit den »beiden Marien im Märchen Frau Holle«.⁴²⁵

Nun ließe sich fragen: Wozu dienen diese vielen Anspielungen auf Märchen? Sind die Hinweise auf diese Gattung nur ein Überschuss oder ein bloßes Beiwerk des Textes, das es der Leserschaft erlaubt, die Handlung nebenher in ein bekanntes Schema einzuordnen? Oder können sie eine wichtige Aufgabe bei der Wirkung des Textes erfüllen? Tragen sie erheblich dazu bei, dass er sich näherhin als rührend genießen lässt?

Eine vorläufige Hypothese wäre, dass Letzteres der Fall ist: Gerade durch die Zuordnung zum Märchen wirkt der Roman rührend. Indem der Text seine märchenhaften Züge reflektiert, verdeutlicht er schließlich dem Publikum, dass es sich auf eine fiktive Welt fernab üblicher Realität einlassen darf. Es erhält das Versprechen, dass am Schluss das Glück zustande kommen wird – aber just *in* der wunderbaren erzählten Wirklichkeit und *gebunden* an sie. In dieser Hinsicht macht das Publikum, das emotionalisiert das Happy End herbeiwünscht, sich abhängig davon, dass der Roman bis zuletzt das Märchenschema befolgt. Somit sind die Fingerzeige auf das Märchenhafte in *Die Bettelprinzess* durchaus relevant für die Leserschaft, deren Gefühle auf dem Spiel stehen. Jene Fingerzeige versichern dem Publikum, dass es – wenn es dazu bereit ist, durch den Roman emotional mitgerissen zu werden – am Ende gerührt ein großes Glück genießen kann. In diesem *Quid pro quo* liegt eine Art Kitschvertrag, den die Leserschaft mit Courths-Mahler schließt – er soll im nächsten Kapitel⁴²⁶ genauer betrachtet werden. Gerade dadurch, dass Courths-Mahler mit ihren Romanen diesen Vertrag bereit- und einhält, ist ihr großer Erfolg erklärbar.

Rührende Wirkungen reflektiert der Roman überdies auch durch seine Figuren. Als etwa Heinrich, »ein großer, starker Bursche«, Liselotte mit ihrer verwitweten Mutter sieht, ist er ergriffen von dem »Bild«, das sich ihm bietet:

423 Ebd., S. 273.

424 Ebd., S. 291.

425 Ebd., S. 172f.

426 Siehe »Vom Pakt mit dem Kitsch«.

Der Schein der Lampe beleuchtete nun ein so liebliches, rührendes Bild, daß selbst der lange Heinrich ein Weilchen wie gebannt hinüber blickte. Auf der Bank saß eine blasse, aber schöne junge Frau [...]. In ihren Armen hielt sie ein engelschönes, schlafendes Kind.⁴²⁷

Mutter und Tochter werden zu einem »liebliche[n], rührende[n] Bild«, das heißt zu einem ästhetischen Objekt, das man sich in Ruhe und aus einigem Abstand heraus anschaut – Heinrich blickt »ein Weilchen wie gebannt hinüber«. Er wird zum sentimental⁴²⁸ Betrachter des Naiven: Als »ein engelschönes, schlafendes Kind« erscheint Liselotte nicht nur wie ein himmlisches Wesen abgehoben vom Gewöhnlichen, sondern auch gänzlich unschuldig – da sie nicht wach ist, kann sie nicht einmal sehen, dass man sie sieht. Wenn nun »selbst der lange Heinrich« sich der Wirkung des idyllischen Anblicks nicht entzieht, kann das Publikum folgern, dass es sich gegen diese auch nicht zu sperren braucht.

Ähnliche Reflexivität über die Figuren kommt zum Tragen, als Liselottes adlige Großmutter »[t]ieferschüttet« eine »Geschichte« vom Ergehen ihrer Enkelin hört. Die Figur, die ihr die »Geschichte« erzählt, sagt dazu: »Ja, ja, gnädigste Frau Gräfin, das ist [...] wie ein richtiger Roman, nicht wahr?«⁴²⁹ Indem der Text die heftigen Gefühle der zuhörenden Gräfin schildert, legt er dem Publikum nahe, auch selbst emotional auf die »Geschichte« zu reagieren. Zugleich erinnert das »wie ein richtiger Roman« daran, dass die erzählte Welt fiktiv ist – dass man sich mit seinen Gefühlen also nur auf ein Spiel einlassen muss. Ebenso erscheint die »Bettelprinzeß« Liselotte, gerade durch die Verweise auf Märchengestalten, als Kunstfigur und nicht als Angehörige irgendeiner Alltagsrealität.

Diese Künstlichkeit wird in späteren Bearbeitungen von Courths-Mahlers *Die Bettelprinzeß* noch gesteigert. Das gleichnamige Fernsehspiel unter der Regie von Bruno Voges⁴³⁰ nach dem Roman stellt die eigene Künstlichkeit heraus: Die Bilder lassen erkennen, dass sie sehr durchstrukturiert sind und einfachen Schemata folgen. In der Anfangssequenz des

427 H. Courths-Mahler: *Die Bettelprinzeß*, S. 7.

428 Siehe den Abschnitt »Das Naive ist das Sentimentale. Aspekte der Rezeption«.

429 H. Courths-Mahler: *Die Bettelprinzeß*, S. 242.

430 DIE BETTELPRINZESS. P: Südfunk Stuttgart 1974. Erstausstrahlung: 24.11.1974.

Fernsehspiels beispielsweise umarmt das Kind Liselotte einen Bernhardiner (Abb. 2); diese idyllische Szene wird von Liselottes Mutter gerührt lächelnd durch ein Fenster betrachtet – ähnlich wie im Roman wird das Kind zum Bild. Obwohl das Mädchen und der Hund sich bewegen, entsteht fast der Eindruck, als hätte man es hierbei mit Standbildern zu tun: Die Kameraeinstellungen wechseln nur langsam – und was sie zeigen, ist in einem Bildschema aufgehoben: Die Komposition ›Kind mit Hund‹ erscheint bekannt aus der Genremalerei und -fotografie. Bereits durch den Bezug auf diese Bereiche und die Hervorhebung der Bildlichkeit deutet sich die Künstlichkeit des Fernsehspiels an.



*Abb. 2: Liselotte mit Hund in DIE BETTELPRINZESS.
Südfunk Stuttgart 1974*

Auch im Weiteren ist es von dieser Künstlichkeit und solchen Schemata merklich geprägt – bis hin zum Happy End: Als Paar schreiten Liselotte und Hans auf einer lichtbeschiedenen Wiese fort, am Rande ihres Weges fliegen weiße Schmetterlinge umher. Selbst Details wie die Schmetterlinge fügen sich in das idyllische Bild des Glücks ein. Ein weiteres Beispiel für die Gemachtheit der Bilder nach einfachen Schemata bildet eine Szene, in der die »Bettelpinzeß« unten an einer Treppe steht, auf deren höheren Stufen sich die spottende Baroness Lori sowie der Junker Hans befinden; damit ist die Hierarchie überaus sinnfällig. Hans kommt zu Liselotte herab,

sodass sich die Möglichkeit einer nicht standesgemäßen Ehe abzeichnet (Abb. 3).



Abb. 3: Baroness Lori (Susanne Barth, links), Junker Hans (Michael Schwarzmaier) und Liselotte (Silvia Reize) in DIE BETTELPRINZESS

Indem das Fernsehspiel in seinen Bildern Sinnschemata in solchem Maße erfüllt, lädt es zu verschiedenen Weisen des Schauens ein: Zum einen ist es möglich, dass man sich in die derart eindeutig bestimmten Situationen des Glücks oder Leids hineinversetzt, um intensive Gefühle auszukosten. Zum anderen aber kann das Publikum, wenn es die Eindeutigkeit und das Schematische als übertrieben wahrnimmt, größeren Abstand zu den Bildern gewinnen, sodass das Angebot der Rührung als unannehmbar, ironisch oder lächerlich erscheinen kann.

Im Spannungsfeld von Künstlichkeit und Ironie siedelt sich auch das 2003 veröffentlichte Hörbuch zu Courths-Mahlers *Bettelprinzess* mit Hella von Sinnen als Vorleserin an.⁴³¹ Die Coverbilder der Doppel-CD zeigen von Sinnen kostümiert als »Bettelprinzess«, wobei eine Diskrepanz zwi-

431 Hedwig Courths-Mahler: *Die Bettelprinzess*. Sprecherin: Hella von Sinnen. 2 CDs. Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2003.

schen der Darstellerin und ihrer Rolle augenfällig wird – durch ihr Alter und ihren Körperumfang entspricht von Sinnen nicht gängigen Erwartungen an ein junges, unschuldiges, armes und machtloses Aschenputtel; eine weitere Diskrepanz liegt darin, dass zum Image dieser Prominenten in den Massenmedien gehört, sie sei lesbisch.⁴³² Zudem können in der übersteigerten Mimik der Darstellerin Ironie-Signale ausgemacht werden (Abb. 4). Dazu passend heißt es im Begleitheft der CDs, mit ihnen werde ein Jubiläum des Hefroman-Verlags Bastei Lübbe gefeiert, und zwar »mit einem Augenzwinkern«: Man habe »Deutschlands Comedy- und Entertainment-«Haudegen« für dieses witzig-charmante Projekt« engagiert.⁴³³ Dieser Paratext legt nahe, in dem Hörbuch Ironie zu finden. Es lässt sich nicht zuletzt in der Weise des Camp auffassen: Dadurch, dass von Sinnen mit der Rolle des Mädchens bricht und hergebrachte, verfestigte Bilder von Märchenprinzessinnen ironisch unterläuft, kommt ein Spiel mit Oberflächen und Künstlichkeit zustande, das dem Camp-Geschmack entspricht. Von Sinnen verkörpert – so wäre unter Bezug auf Susan Sontags »Anmerkungen zu ›Camp‹« zu sagen, auf die später ausführlicher eingegangen werden soll⁴³⁴ – keine Märchenprinzessin, sondern eine ›Märchenprinzessin‹.⁴³⁵

432 Beispielsweise in dem Artikel »›Dick, lesbisch, laut‹. TV-Komikerin Hella von Sinnen, 52, über ihre Auszeichnung beim Deutschen Comedypreis«, in: *Der Spiegel* 43/2011, S. 153.

433 H. Courths-Mahler: *Die Bettelprinzess* (Hörbuch).

434 Siehe den Abschnitt »Kitsch-Art und Camp«. – Susan Sontag: »Anmerkungen zu ›Camp‹«, in: S.S.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 269–284.

435 Eine Frage, die sich etwa angesichts der Ironie des Hörbuchs stellen mag, aber nicht im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht, ist, inwiefern Courths-Mahler mit ihrer *Bettelprinzess* überkommene Weiblichkeitsstereotype wie das des passiven, hilfsbedürftigen Mädchens fortschreibt. Eva Ochs weist darauf hin, dass Frauenfiguren in Courths-Mahlers Romanen nicht bloß passiv sind. Bezogen auf *Die Bettelprinzess* erklärt Ochs, dass es »nicht allein die entsagungsvollen Qualitäten der weiblichen Heldin« seien, die diese für das Publikum interessant machten, auch wenn die Figur »sich demütig in ihr Schicksal« füge, »sich gegen Beleidigungen und Zurücksetzungen nicht« wehre und »gegen eigene Wünsche und Bedürfnisse« angehe (E.O.: *Männergeschichte. Kurseinheit 3: ›Herrenmenschen‹ und ›Vollnaturen‹. Das Männerideal in*



Abb. 4: Hella von Sinnen als »Bettelprinzess«. Booklet des Hörbuchs, Titelseite. Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2003

Zweifellos können das Fernsehspiel und das Hörbuch als hochreflexiv gelten, insofern als sie Courths-Mahlers Roman *Die Bettelprinzess* als Vorlage ironisch verwenden und Schemata als solche vorführen. Allerdings ist –

den Romanen von Hedwig Courths-Mahler. FernUniversität Hagen 2004, S. 58; vgl. auch Ingrid Müller: *Untersuchungen zum Bild der Frau in den Romanen von Hedwig Courths-Mahler.* Bielefeld: Pfeffersche Buchhandlung 1978). – Bei feministischen Diskussionen über Courths-Mahler ist nicht zuletzt zu berücksichtigen, wie die Autorin bei einer Rundfrage zum § 218 Stellung bezieht: »Ein Gesetz, das so oft übertreten worden ist, und so viele Opfer gekostet hat, sollte aufhören, ein Gesetz zu sein. Das ist meine Meinung.« (»In Front gegen § 218. Kampf einem arbeiterfeindlichen Gesetz! – Was sagen prominente Persönlichkeiten? Ergebnisse einer Rundfrage«, in: *Schleswig-Holsteinische Volks-Zeitung*, Jg. 38, Nr. 8 vom 10.1.1930, 1. Beilage.)

wie sich gezeigt hat – auch der Roman reflexiv: Er weist eigens auf das Märchenhafte, Irreale und Wunderbare seiner erzählten Wirklichkeit hin. Damit grenzt er einen eigenen Bereich ab, in dem das Publikum große Gefühle eine Zeit lang genießen darf, nämlich bis zum Schluss, an dem sich das Glück vollendet und nicht mehr weiter steigerbar ist: »[...] niemals hatte es ein glücklicheres Brautpaar gegeben, als Hans Bodenhausen und seine innig geliebte kleine Bettelprinzess.«⁴³⁶

FERNSEHFILME UND »KLEINE FLUCHTEN«

Als das ZDF am 20. und 21.3.2005 den Zweiteiler DURCH LIEBE ERLÖST – DAS GEHEIMNIS DES ROTEN HAUSES⁴³⁷ erstmals ausstrahlt, der ausdrücklich auf einen Courths-Mahler-Roman als Vorlage zurückgeht,⁴³⁸ ist Kitschkritik einmal mehr zur Stelle. In der *Süddeutsche[n] Zeitung* etwa heißt es, die zeitgleich mit dem TATORT der ARD laufende Sendung suche den »Tatort Kitsch« auf; das ZDF habe zu einer »Trivial-Attacke« angesetzt.⁴³⁹ Der Name Courths-Mahler wird noch immer mit Kitsch in Verbindung gebracht, sodass Pauline Knof, die Hauptdarstellerin des Fernsehfilms, eigens betont, ihr sei es wichtig gewesen, den Stoff zu »entkitschen«.⁴⁴⁰

In Diskussionen über DURCH LIEBE ERLÖST greift man Stichworte der älteren Kitsch-Kritik erneut auf, unter anderem das der Süßlichkeit: Hans Janke zum Beispiel wird als Leiter der Hauptredaktion Fernsehspiel des ZDF in einem Interview zu der Courths-Mahler-Produktion gefragt: »[...]

436 H. Courths-Mahler: *Die Bettelprinzess*, S. 345.

437 Regie: Jörg Grünler.

438 H[edwig] Courths-Mahler: *Durch Liebe erlöst!* Werdau (Sachsen): Oskar Meister 1915.

439 Claudia Tieschky: »Komm, lieber Mai und mache. Eine Trivialattacke aus der Klassengesellschaft: ›Durch Liebe erlöst‹ von Hedwig Courths-Mahler ist verfilmt«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19.3.2005, Medien.

440 Sabine Weiß: »Schöner Schmachtfetzen. Der Courths-Mahler-Doppelpack ›Durch Liebe erlöst‹ bietet ein erlesenes Schauspieler-Ensemble – und eine veritable Entdeckung«, in: *Stern TV* vom 17.3.2005.

will uns das öffentlich-rechtliche Fernsehen mit Süßstoff ersticken?«⁴⁴¹ Es liegt auf derselben Linie, wenn dieser Fernsehfilm in der *Frankfurter Rundschau* als »Zuckerguß« bezeichnet wird, den viele Menschen »über ihren Feierabend gegossen kriegen« wollten.⁴⁴² Dieser Text kommt zudem auf einen weiteren Gemeinplatz früherer Kitsch-Debatten zurück, nämlich auf den, dass Kitsch eine Flucht vor realen Problemen ermögliche: Bereits im Untertitel ist von einem »Trend zum Eskapismus im Fernsehen«⁴⁴³ die Rede. Ebenso erklärt Matthias Heine in der *Berliner Morgenpost*, der »Fernsehzuschauer von heute« habe »kleine Fluchten aus der trostlosen Wirklichkeit« besonders nötig; die Zeit sei »also womöglich reif für ein [...] Courths-Mahler-Comeback«.⁴⁴⁴ Bei dem Film handle es sich um »platte[n] Quatsch« – aber dies sei »wahrscheinlich genau das, was die Menschen in finsternen Zeiten brauchen«.⁴⁴⁵ Heines Erklärung, gerade angesichts trister Realitäten werde Courths-Mahler verlangt, stimmt überein mit den im Vorigen angeführten Selbstbeschreibungen der Schriftstellerin: Bereits Courths-Mahler ihrerseits lässt ihre Romane als »Märchen« erscheinen, die »uns über den grauen Alltag hinweg[heben]«.⁴⁴⁶

Wie gesehen, verwendet die Schriftstellerin das Wort »Märchen« dazu, die Besonderheit ihrer Romane zu markieren und die Leserschaft ein rührendes Happy End sicher erwarten zu lassen. Auf welche Weise nun stellt auch der Fernsehfilm DURCH LIEBE ERLÖST dem Publikum ein märchenhaft glückliches Ende in Aussicht? In erster Linie wird dieses dadurch versprochen, dass die Handlung in der sogenannten »guten alten Zeit« angesiedelt

441 Nikolaus von Festenberg: »Triviales Vergnügen«. ZDF-Fernsehspielchef Hans Janke, 60, über die Kunst des Trivialen, die Gefahren der Ironie und die Größe der »Gartenlaube«-Autorin Hedwig Courths-Mahler«, in: *Der Spiegel* 11/2005 vom 14.3.2005, S. 104.

442 Jan Freitag: »Emotionaler Whirlpool. Sehnsucht nach Märchen in einer kalten Zeit: Der Trend zum Eskapismus im Fernsehen«, in: *Frankfurter Rundschau* Nr. 66 vom 19.3.2005, S. 22.

443 Ebd.

444 Matthias Heine: »Herzschmerz ganz groß. Das ZDF schwelgt im Trivialen mit »Hedwig Courths-Mahler: Durch Liebe erlöst«, in: *Berliner Morgenpost* vom 20.3.2005.

445 Ebd.

446 Siehe das obige Zitat aus dem Roman *Jolandes Heirat*.

ist. Ein prachtvolles Schloss und blühende, sonnenbeschienene Felder als Schauplätze, Mobiliar von früher, historisierende Kostüme, antiquiert erscheinende Ausdrucksweisen und Umgangsformen der Figuren tragen dazu bei. Die goldenen Serifenlettern »NACH DEM ROMAN VON HEDWIG COURTHS-MAHLER«⁴⁴⁷ in der Titelsequenz verdeutlichen, dass die vorgestellte Vergangenheit fiktiv und glanzvoll ist.⁴⁴⁸ Idealisiert wird auch die zu dieser gehörende soziale Ordnung; selbst niedrig Stehende scheinen in der Adelswelt keinen Grund zur Klage zu haben: Claudia Tieschky weist in ihrer Kritik des Films darauf hin, dass am Ballabend im Schloss »das Gesinde in der Küche scherzt und tanzt, als wäre die Klassengesellschaft eine Errungenschaft«.⁴⁴⁹ »Die gute alte Zeit« aber ist nicht irgendein Thema des Films, sondern auch und vor allem ein Ermöglichungsspielraum: In ihr kann es – wie im Märchen – Handlungen mit Happy-End-Garantie geben. Diese Sicherheit wird dem Publikum gewährt – es verlangt sie für seine Bereitschaft, seine Gefühle von dem Film abhängig zu machen, das heißt sich durch ihn bewegen zu lassen.⁴⁵⁰

447 TC: 00:01:34.

448 Vgl. auch »Hans Janke über historische Literaturverfilmungen im ZDF. Der klassische Griff ins Regal ist passé«, in: *Blickpunkt Film* vom 2.5.2005. Janke weist auf die Faszination des »Blick[s] in eine versunkene Welt« hin.

449 C. Tieschky: »Komm, lieber Mai und mache«.

450 In diesem mit dem Märchenhaften befassten Kapitel geht es nicht darum, DURCH LIEBE ERLÖST eingehender als Melodram zu analysieren. (Dazu, dass Melodramen oft wie Kitsch missachtet werden, vgl. Georg Seeßlen: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 9; Hermann Kappelhoff: »Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino«, in: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius [Hrsg.]: *Das Gefühl der Gefühle*. Marburg: Schüren 2008, S. 35–58, hier S. 38; Thomas Elsaesser: »Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram« [orig. 1972], in: Christian Cargnelli, Michael Palm [Hrsg.]: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS 1994, S. 93–128, hier S. 105.) Eine entsprechende Untersuchung könnte etwa bei der biographischen Gegebenheit ansetzen, dass Courths-Mahler gern ins Theater ging (vgl. A. Graf: *Hedwig Courths-Mahler*, S. 39f.; ferner Courths-Mahlers Brief an Asta Nielsen vom 21.2.1927 [Zentral- u. Landesbib. Berlin, Histor. Samml., Nachlass Hedwig

Einen ähnlichen Stellenwert wie ›die gute alte Zeit‹ hat in dem Film etwa die ›bildschöne‹ Landschaft. Wenn zum Beispiel eine Einstellung in der Titelsequenz ein rotes Klatschmohnfeld zeigt,⁴⁵¹ bietet sich den Zuschauern ein malerisches Bild, das mit seinem Reiz und seiner Harmonie vo-

Courths-Mahler, Sign. HCM 35]) – gerade dadurch lässt sich erklären, dass ihre Romane sich wiederum als Vorlagen für Theater und Film eignen. Peter Brooks erklärt zu Melodramen allgemein: »Emotions are given a full acting-out, a full representation before our eyes. We come to expect and to await the moment at which characters will name the wellsprings of their being, their motives and relations, the moment when a daughter cries out, ›O my father!‹ of a villain, ›Yes, it is I who sought the ruin of innocence!« (P.B.: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press 1995 [orig. 1976], S. 41.) In dieser Weise spricht in Courths-Mahlers Roman *Durch Liebe erlöst!* Graf Udo ›sich‹ aus, legt gleichsam den Kern seines Daseins frei vor dem verstorbenen Vater: »[...] mein teurer Vater, es ist gut, daß du von mir gegangen bist, daß es dir erspart bleibt, deinen Sohn mit Schuld bedeckt zu sehen. Vater, hilf, daß ich's trage, hilf, daß unser alter Name nicht befleckt wird, daß meine holde, kleine Schwester nie erfährt, was ich getan habe« (H.C.-M.: *Durch Liebe erlöst!* S. 13f.) Im Fernsehfilm DURCH LIEBE ERLÖST kommt es zu einer vergleichbaren Aussprache zwischen Graf Rudolph und Eva: Zunächst gibt es einen langsamen Kameranachschwenk über eine Landschaft mit wolkenbedecktem Himmel – die Wolken erscheinen bereits (be)lastend. Der Schwenk endet bei einem Teich: Eine Supertotale zeigt Eva auf einem Steg stehend; der Graf nähert sich Eva langsamen, schweren Schrittes. Die hellen Kleidungsstücke der Figuren stechen vor dem schattigen Hintergrund hervor. Die derart profilierten Figuren spiegeln sich im Teich, sodass die Charaktere buchstäblich tiefgründig wirken. Dadurch, dass sie durch die Lichtverhältnisse ins Auge fallen und sich auf einem Steg bewegen, der wie eine Bühne erscheint, lässt die Szene an Theater denken – ebenso wie durch die historisierenden Kostüme. Der Dialog auf den Stegbrettern hat etwas Theatralisches in jedem Sinne des Wortes: Die Sprache nimmt sich gespreizt, pathetisch, künstlich aus, etwa wenn der Graf sagt: »Ich habe mich an Ihrer Herzensruhe versündigt.« Bedeutungsschweres wird in melodramentypischer Weise ausgesprochen; der Graf bekennt, von düsterer Off-Musik begleitet: »Ich bin ein Mörder.«

rausweist auf das Happy End – denn eine solche Szenerie ist ›zu schön, um wahr zu sein‹, und demonstriert damit, wie weit die fiktive Welt entfernt ist vom (um ein obiges Zitat aufzugreifen) »grauen Alltag«. Auf diese Weise erhält das Publikum die Gewissheit, dass die Handlung nur gut ausgehen kann. Genau diese Versicherung ist unverzichtbar für die Zuschauenden, die einen Kitschvertrag von Courths-Mahler'scher Art eingehen, wie noch erläutert werden soll.⁴⁵²

Eine vergleichbare Happy-End-Sicherheit bieten auch die Rosamunde-Pilcher-Filme, die ebenso wie DURCH LIEBE ERLÖST sonntags von 20.15 Uhr bis 21.45 Uhr im ZDF Rührung als Alternative zum zeitgleichen TATORT bieten. Gerade die Pilcher-Reihe ist bekannt für ihre Bilder von reizvollen Landschaften, insbesondere vom englischen Cornwall.⁴⁵³ Zudem gilt Pilcher ihrerseits als »Königin des Kitsches«⁴⁵⁴ – in dieser ihr zugeschriebenen Spitzenposition befindet sich die Schriftstellerin sozusagen auf einer Höhe mit Courths-Mahler. Die Parallelen reichen noch weiter: Die häufige Bezeichnung der Pilcher-Filme als »Märchen« erinnert an Courths-Mahlers Selbstbeschreibung ihrer Romane; beispielsweise erklärt Dieter Kehler als Regisseur mehrerer Filme der Pilcher-Reihe: »Wenn die Zeiten schlecht sind, wollen die Leute Märchen sehen, die sie aus der Realität herausholen.«⁴⁵⁵

Der Pilcher-Fernsehfilm TRAUM EINES SOMMERS⁴⁵⁶ besteht zu einem großen Teil aus Panoramaeinstellungen, die Landschaften zeigen und sehr ruhig, durch Überblendung, wechseln, sodass das Publikum genügend Zeit

452 Siehe den Abschnitt »Paragrafen des Kitschvertrags«, insbesondere die Beschreibung des Bestätigungsparagrafen.

453 Tilman Spreckelsen: »Adel auf Abwegen. Neue Dialoge vor alter Kulisse: Hedwig Courths-Mahlers Roman ›Durch Liebe erlöst‹ (ZDF)«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.3.2005, Feuilleton, Medien.

454 Arno Frank: »Queen Kitsch. Mit ihren ›Land und Leidenschaft‹-Schnulzen setzte Rosamunde Pilcher ihrer Heimat Cornwall ein literarisches Denkmal«, in: *Spiegel online Kultur* vom 7.2.2019. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rosamunde-pilcher-ist-tot-queen-kitsch-a-1252166.html>, zuletzt abgefragt am 24.10.2020.

455 J. Freitag: »Emotionaler Whirlpool«, zuletzt abgefragt am 24.10.2020.

456 TRAUM EINES SOMMERS. R: Dieter Kehler. AT/D 2004. Erstaussstrahlung: 19.9.2004, ZDF.

hat, die Bilder zu genießen. Darüber hinaus wird Bildlichkeit auch in der fiktiven Welt des Films zum Thema. Frank, eine der Hauptfiguren, schätzt den Maler Alfred Sisley sehr und besitzt in seinem Schloss ein Gemälde mit der Signatur C. Dobrian, das eine blonde weibliche Gestalt in einem Feld mit Blumen zeigt; er betrachtet dieses Bild besonders gern. Als er einmal unterwegs ist, bietet sich ihm ein Anblick, der ihn an das Bild erinnert: eine Frau wie die gemalte, in einem Feld. Als Frank innehält und seinen Blick nicht von der Frau abwendet, ist sie zunächst irritiert. Er erklärt ihr: »Es gibt ein Bild, das ich sehr liebe, und Sie haben eine verblüffende Ähnlichkeit mit der Dame, die da verewigt ist.« Von diesem Moment an nähern sich Frank und die Frau, die weibliche Hauptfigur Samantha, einander an und werden zum Schluss des Films ein glückliches Paar. Indem Samanthas Anblick Frank an das Gemälde erinnert, erscheint sie als ›Bild von einer Frau‹. Auf diese Weise wird der Bildstatus⁴⁵⁷ von Weiblichkeit einmal mehr bekräftigt und es schwingt die Auffassung mit, dass Bilder schöner sind als die gewöhnliche Realität.⁴⁵⁸

Ähnlich wie Hollywoodfilme, die von einem Gemälde handeln und dadurch über ihre »mediale Beschaffenheit« laut Katharina Sykora »reflektieren«, sich an der Malerei messen, sodass beide – Gemälde und Film – »sich wechselseitig in ihrer Bildmacht [...] steigern«,⁴⁵⁹ verfährt auch der Fernsehfilm *TRAUM EINES SOMMERS*: Anhand des gezeigten Gemäldes reflektiert dieser seine bildliche Verfasstheit. Dem Publikum wird durch das Hervorheben von ›Bild-Schönem‹ wiederum verdeutlicht, wie sehr sich die fik-

457 Vgl. Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 1993.

458 Vgl. nur Alkmenes Bemerkung in Heinrich von Kleists Lustspiel *Amphitryon*, sie hätte ihren Mann in einer besonderen Liebesnacht »für sein Bild [...] halten können, / Für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand, / [...] in's Göttliche verzeichnet.« Heinrich von Kleist: *Amphitryon*, Vv. 1189–1191, in: H.v.K.: *Sämtliche Werke und Briefe* in 4 Bdn., hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a. Bd. 1: *Dramen 1802–1807*. Unter Mitw. von Hans Rudolf Barth hrsg. von I.-M.B. u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker Verl. 1991, S. 377–461, hier S. 422.

459 Katharina Sykora: *As You Desire Me. Das Bildnis im Film*. Köln: Walther König 2003, S. 7. Vgl. auch Jacques Aumont: »Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film«, in: *montage/av* 1 (1992), H. 1, S. 77–89.

tive Welt des Films abhebt vom Alltag und wie fest man das Happy End erwarten kann. Auf diese Weise hält sich auch dieser Fernsehfilm an den im folgenden Kapitel genauer zu beschreibenden Kitschvertrag.

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 Kinoplakat 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. Wolfartshausen: 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 Bilanzic, 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.): *Kinogefühle. 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 Unterworfenensein, kann der genannte Vertrag mit dem Publikum als verborgen und zugleich als grundlegend für Kitsch gelten. *Verborgen* muss der Vertrag insofern bleiben, als Unterworfenensein 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 entmächtig[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 Emotionalisierungsparagrafen.

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 Hefroman 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«.

Ethische und politische Perspektiven

Dieses Kapitel könnte als ein Exkurs bezeichnet werden, wenn nicht unter »Exkurs« oft etwas verstanden würde, das vom eigentlichen Thema wegführte, in dieser Hinsicht etwas Abwegiges an sich hätte und weniger wichtig erschiene. Tatsächlich führen die nun anstehenden Überlegungen über den Denkraum der bisherigen Kapitel hinaus (und vielleicht sogar über den Rahmen dessen, was wissenschaftlich überprüfbar ist), doch nicht im Sinne von etwas Überflüssigem, Verzichtbarem. Vielmehr ist es notwendig, einmal über die im Vorigen eingehaltenen Grenzen hinauszugehen, wenn man das innerhalb von ihnen Angesiedelte in einem größeren Zusammenhang betrachten will – dazu muss außerhalb von ihnen Liegendes, auch scheinbar Fernliegendes, mitgesehen werden.

In den früheren Kapiteln wurde Kitsch in erster Linie unter Gesichtspunkten der Ästhetik untersucht. Dabei aber blieb ein Großteil der Probleme unbeachtet, die sich in Diskussionen über Kitsch häufig stellen, und zwar insbesondere Fragen der Ethik und Politik. Wie Hans-Dieter Gelfert bemerkt, kommt der Kitschverdacht vielmals dort auf, wo Ethisches sich mit Ästhetischem vermischt – zum Beispiel wenn versucht wird, ethisch bedeutsame Lebenssituationen zu ästhetisieren, etwa Kindtaufen, Hochzeiten, Jubiläen und Beerdigungen.⁴⁹⁹ Auch Politik – wiederum als ein Bereich, der für Ästhetisierungen offen ist – gilt als anfällig für Kitsch, nicht zuletzt für Banalisierung im Sinne von fragwürdigen Vereinfachungen und Beschränkungen allein auf Abgegriffenes.⁵⁰⁰ Wolfgang Zeh zum Bei-

499 H.-D. Gelfert: *Was ist Kitsch?* S. 12.

500 Siehe dazu das Kapitel »Ästhetik der Banalisierung«.

spiel erklärt, »alle[n] Kitscherscheinungen« sei gemeinsam, »dass sie ihr jeweiliges Thema zunächst leicht« kenntlich machen, »um es dann jedoch nicht wirklich zu erreichen und zu bearbeiten.«⁵⁰¹ »Leicht aufzurufen« aber seien diejenigen Themen, die bereits bekannt erschienen. Wenn Kitsch nun beanspruche, »ein politisches Thema zu behandeln«, begnüge er sich in Wirklichkeit bloß mit der »Redeweise, die beim jeweiligen Thema üblich und gewohnt« sei; er setze dann »auf die sich einstellenden politischen Assoziationen.«⁵⁰² Der ausschließliche Gebrauch also von längst verbreiteten und gängigen Formeln gilt als eine Art von politischem Kitsch.

Ein Beispiel dafür, wie Kritik an ethischem beziehungsweise politischem Kitsch sich formiert, ist die Kampagne des Norwegian Students' and Academics' International Assistance Fund (SAIH) gegen ›Charity-Kitsch‹. Aufs Korn genommen wird hier die Art, in der viele Hilfsorganisationen um eine Spende werben für Schwarze Menschen in Afrika: Diese werden auf den gebräuchlichen Bildern häufig durch unselbständige und sprachlose Kinder mit großen Augen vertreten – ein fixes Schema, das *Weiß*en nahelegt, sich überlegen zu wähnen und – gerührt von der vermeintlichen Hilflosigkeit Schwarzer Menschen – etwas Geld dazu einzusetzen, sich als Retter fühlen zu können. SAIH konterkariert diesen Dünkel unter anderem mit dem Satire-Video RADI-AID: AFRICA FOR NORWAY, in dem – umgekehrt – Schwarze Menschen in Afrika für frierende *Weiß*e, die in Norwegen wohnen, etwas sammeln wollen, nämlich Heizungen. Zudem vergibt SAIH den »Rusty Radiator Award« für besonders klischeehafte Werbungen von Hilfsorganisationen.⁵⁰³ Die Kritik, die SAIH auf diese Weise deutlich macht, zielt darauf, dass der beschriebene ›Charity-Kitsch‹, auch wenn er

501 Wolfgang Zeh: »Kitsch in der Sprache von Politik und Medien«, in: Werner J. Patzelt, Martin Sebaldt u. Uwe Kranenpohl (Hrsg.) unter Mitarb. von Henrik Gast, Tobias Nerb u. Benjamin Zeitler: *Res publica semper reformanda. Wissenschaft und politische Bildung in Dienste des Gemeinwohls. Festschrift für Heinrich Oberreuter zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: VS 2007, S. 180–192, hier S. 189.

502 Ebd.

503 <https://www.radiaid.com/>, zuletzt abgerufen am 3.8.2020. Vgl. auch den Beitrag »Weg von der Tränendrüse! SAIH – die etwas andere Entwicklungshilfe«, *3sat Kulturzeit* v. 18.12.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=FOxFuAxx8WE>, zuletzt abgerufen am 3.8.2020.

kurzfristig Spenden einbringt, Schwarzen Menschen langfristig gar nicht zugute kommt, sondern diesen schadet – werden sie doch nicht als den *Weißten* ebenbürtig dargestellt. Mit der aus dem Kolonialismus überkommenen stereotypen Vorstellung, Schwarze Menschen wären hilfsbedürftig und sprachlos wie Kinder, mag sich zwar eine Gefühlswirkung wie Rührung erzielen lassen, doch erschwert jene Vorstellung die Möglichkeit, dass sich *Weißer* und Schwarze Menschen als Gleichrangige begegnen.⁵⁰⁴

Bei dem Kompositum ›Charity-Kitsch‹ in diesem Beispiel schwingen viele Bedeutungselemente des Schlagworts ›Kitsch‹ aus dem ästhetisch-künstlerischen Bereich mit: neben dem schon erwähnten Bestandteil der Banalisierung – in dem Sinne, dass ›Charity-Kitsch‹ auf hergebrachte, abgenutzte, als unangemessen und zu einfach sich herausstellende Schemata zurückgreift – insbesondere der Bestandteil der Unwahrheit und des nicht angebrachten Gefühls. Die pathetisch aufgeladene, sozusagen große Spengeste erweist sich als bloß kleiner oder gar falscher Beitrag zur Verbesserung der Verhältnisse. Damit lassen sich anhand des Beispiels SAIH in einem ersten Vorgriff zumindest einige der Punkte anreißen, in denen ästhetische und ethische sowie politische Kitsch-Kritik zusammenkommen. – Im Folgenden sollen drei theoretische Entwürfe näher betrachtet werden, die zwischen diesen Bereichen angesiedelt werden können, und zwar Konzepte von Hermann Broch, Walter Benjamin und Ernst Bloch. Alle drei Autoren reflektieren durch ihre Überlegungen zum Kitsch nicht zuletzt ihr eigenes Schreiben; dieser Zusammenhang wird zu beleuchten sein.

504 Ähnlich wie durch SAIH ist die kritische Diskussion darüber auch durch den Dokumentarfilm WHITE CHARITY (D 2011, <https://whitecharity.de/film/>, zuletzt abgerufen am 5.8.2020) von Carolin Philipp und Timo Kiesel angestoßen worden. Vgl. dazu Timo Kiesel, Daniel Bendix: »White Charity: Eine postkoloniale, rassismuskritische Analyse der entwicklungspolitischen Plakatwerbung in Deutschland«, in: *Peripherie. Politik, Ökonomie, Kultur* 30 (2010), H. 120, S. 482–495. Zur Konstruktion von *Weißten* und Schwarzen Menschen im (Post-)Kolonialismus vgl. auch Patricia Purtschert: *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz*. Bielefeld: transcript 2019, insbes. S. 40–50.

KITSCH ALS »DAS BÖSE IM WERTSYSTEM DER KUNST« BEI HERMANN BROCH

»Das literarische Schaffen« ist aus Brochs Sicht »eine Suche nach Erkenntnis« und besitzt daher »für ihn eine hohe ethische Relevanz«, wie Alice Stašková feststellt.⁵⁰⁵ In seinem Essay über »Das Böse im Wertsystem der Kunst« zum Beispiel erklärt Broch, für das »Gesamtgebiet des Künstlerischen«, von der Dichtung über die bildenden Künste bis hin zur Musik, bestehe die Aufgabe der »Aufdeckung neuer Erkenntnisse und neuer Seh- und Anschauungsformen«.⁵⁰⁶ Die Art von Erkenntnis, um die es Broch dabei geht, ist nicht durch die wissenschaftliche ersetzbar.⁵⁰⁷ Broch hebt die Eigengesetzlichkeit der Kunst hervor: Im Anschluss an Max Weber⁵⁰⁸ beschreibt er Kunst als ein Wertsystem, das sich nicht den Forderungen anderer Wertsysteme, wie beispielsweise der Wissenschaft oder der Ökonomie, beugen darf, sondern sich gegen sie behaupten muss.⁵⁰⁹ Die Wertsysteme

505 Alice Stašková: »Schriften zur Literatur, Kunst und Kultur«, in: Michael Kessler, Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2016, S. 319–358, hier S. 319.

506 Hermann Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützel. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 119–157, hier S. 133.

507 Vgl. Hartmut Steinecke: *Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn: Bouvier 1968, S. 24.

508 Zu Brochs Bezug auf Weber vgl. Endre Kiss: »Negativer Universalismus als die Eigenart von Hermann Brochs Philosophie«, in: Árpád Bernáth, Michael Kessler, E.K. (Hrsg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 3–15, hier S. 13; Birgit Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin, New York: de Gruyter 2006, S. 435; Wolfgang Graf Vitzthum: »Hermann Broch und Carl Schmitt«, in: Jürgen Heideking, Gerhard Hufnagel, Franz Knipping (Hrsg.): *Wege in die Zeitgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard Schulz*. Berlin, New York: de Gruyter 1989, S. 69–100, hier S. 70f.

509 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 132. Vgl. dazu Bernd Blaschke: »Markt zwischen Tragödie und Komödie. Hermann Brochs Marketing seiner ›Schlafwandler‹ und Dramen«, in: Thomas Wegmann (Hrsg.):

drohen einander ihre Freiheit zu beeinträchtigen – etwa wenn der Kunst aufgezwungen wird, sich in erster Linie an Maßgaben für kommerziellen Erfolg zu orientieren. Solche Übergriffe fremder Systeme auf das eigene, die seine Autonomie in Frage stellen, werden als »böse« aufgenommen.⁵¹⁰ Dieses »Böse«, der Einbruch von außen her, liegt nach Broch im »Relativen der Wertsysteme«: Ein »gut verkäufliche[s] Massenprodukt« herzustellen, erscheint im »kaufmännische[n] System« als Wert, im künstlerischen hingegen als Unwert.⁵¹¹ Führt der Widerstreit der Wertsysteme dazu, dass die Kunst dem ökonomischen oder dem politischen System unterworfen wird, kann man nach Broch von »Irreleitung« sprechen oder auch vom »einfach Bösen«,⁵¹² jedoch nicht ohne Weiteres von Kitsch. Bei Kitsch handelt es sich nicht um das »einfach«, sondern um das »radikal Böse«.⁵¹³ Dieses zerstört das System nicht von außen; vielmehr zerstört sich das System mit den eigenen Mitteln selbst:⁵¹⁴ Anstelle »lebendiger Fortentwicklung« hält man sich ausschließlich an das »Geprägte und Erstarrte«, sodass man zum »Sammler[] toter Gegenstände« wird.⁵¹⁵

Broch betont, dass das Wertziel der Kunst und der anderen großen Systeme »im undefinierbaren und irrationalen« angesiedelt werden muss, »denn es ist unendlich, und es ist in unendlicher Entfernung«.⁵¹⁶ Kitsch aber gibt etwas Erledigtes für das Ziel aus; damit verringert er das Unendliche zum Endlichen – und umgekehrt, er »pathetisiert« das Endliche ins Un-

Markt: literarisch. Bern: Lang 2005, S. 115–131, hier S. 128f.; Robert Halsall: *The Problem of Autonomy in the Works of Hermann Broch.* Bern: Lang 2000, insbes. S. 15f.; Florens Schwarzwälder: *Der Weltanschauungsroman 2. Ordnung. Probleme literarischer Modellbildung bei Hermann Broch und Robert Musil.* Bielefeld: transcript 2019, S. 41.

510 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 141.

511 Ebd., S. 140; S. 143.

512 Ebd., S. 141.

513 Ebd., S. 154. Vgl. auch Hermann Broch: »Das Weltbild des Romans«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 89–118, hier S. 95.

514 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 143.

515 Ebd., S. 146.

516 Ebd., S. 131f.

endliche.⁵¹⁷ Harry Pross erläutert Brochs Unterscheidung von Kunst und Kitsch wie folgt: »Der höchste Wert ist immer offen, insofern er weder beweisbar noch widerlegbar sein kann. Der Unwert [...] wird als Sediment dargestellt, das sich dieser prinzipiellen Offenheit widersetzt.«⁵¹⁸ Entsprechend ist Kitsch dogmatisch: Indem er sich auf etwas bereits Erreichtes versteift, erweckt er den Eindruck, als wäre die Entwicklung des Kunstsystems schon abgeschlossen.⁵¹⁹

Auf diese Weise entsteht innerhalb der Kunst ein »völlig identisches« Wertsystem, »das Zug um Zug mit dem originalen übereinstimmt und doch dessen Gegenteil ist, da ihm der Blick auf das unendliche Wertziel fehlt.«⁵²⁰ Broch spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »Imitationssystem«, das dem imitierten zum Verwechseln ähnlich sieht, aber einer ganz anderen Art von Systemen angehört.⁵²¹ Das Täuschende, das darin liegt, wird von Broch unter Rückgriff auf eine biblische Figur beschrieben: Die Rede ist von der »Maske des Antichrist, der die Züge des Christ trägt und dennoch das Böse ist.«⁵²² Damit spitzt Broch den Gegensatz von Kitsch und Kunst zu und veranschaulicht, wie irreführend die Ähnlichkeit beider ist. Ruth Kluger erläutert: »The term antichrist was ascribed to a false claimant of the characteristics and attributes of Christ.«⁵²³ In Matthäus 24 etwa sagt Jesus, dass »falsche Christi und falsche Propheten« aufstehen und viele fehlleiten werden. Indem Broch sich auf solche Bibelstellen bezieht, gibt er Kitsch als äußerst gefährlich für das Kunstsystem aus. Beispielsweise hebt Broch in seinem Vortrag »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches« hervor: »Der Anti-Christ sieht wie der Christ aus, handelt und

517 Ebd., S. 145; S. 153.

518 H. Pross: *Medium »Kitsch« und Medienkitsch*, S. 10.

519 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 145f. Vgl. M. Durzak: »Der Kitsch«, S. 113f.

520 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 145.

521 Ebd.

522 Ebd.

523 Ruth Kluger: »Kitsch and Art: Broch's Essay ›Das Böse im Wertsystem der Kunst‹«, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Matthias Konzett, Willy Riemer u. Christa Sammons: *Hermann Broch – Visionary in Exile. The Yale 2001 Symposium*. Rochester, NY: Camden House 2003, S. 13–20, hier S. 15.

spricht wie der Christ und ist trotzdem Luzifer.«⁵²⁴ An dieser Stelle heißt es auch, dass »für den ersten Blick System und Anti-System einander aufs Haar gleichen und« der Unterschied »nicht bemerkt wird«, der darin liegt, dass »jenes offen und dieses geschlossen«, also zum Stillstand gekommen ist.⁵²⁵ Entsprechend finden sich in dem Vortrag zahlreiche Ausdrücke aus dem Wortfeld der Täuschung, etwa »Lüge«⁵²⁶, »pseudo«⁵²⁷, »Schein«⁵²⁸ und »Heuchelei«⁵²⁹.

Broch führt den Unterschied zwischen offenen und geschlossenen Systemen weiter aus: Offene Systeme von der Art der Kunst oder auch der Wissenschaft, die sich »von Neu-Faktum zu Neu-Faktum schrittweise vorwärtsbewegen«,⁵³⁰ müssen sich immer wieder vom Erreichten lösen, vom Verfestigten trennen. Im Essay über »Das Böse im Wertsystem der Kunst« schreibt Broch: »[...] wenn jedes System, über den jeweiligen Zustand hinausstrebt zum unendlich fernen Wertziel, sich also in einem fortwährenden Reinigungsprozeß befindet, so ist [...] das ästhetisch Geformte mit dem Augenblicke seiner Formung eigentlich schon wieder aus dem System ausgeschieden«.⁵³¹ Hält das System hingegen starr an geronnenen Formen fest und beendet es den »fortwährenden Reinigungsprozeß«, verkommt es zum Kitsch. Kluger stellt heraus: »the imitator will only cling to what is there and what has petrified«.⁵³²

524 Hermann Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 158–173, hier S. 169.

525 Ebd.

526 Ebd., S. 158.

527 Ebd., S. 163f.

528 Ebd., S. 165

529 Ebd., S. 170f.

530 Ebd., S. 168.

531 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 145f. Er verdeutlicht dieses Prinzip auch am Beispiel der Wissenschaft: »Der jeweilige Stand der Wissenschaft ist meistens schon mit dem Augenblick überholt, da er erreicht wird, und er wird in diesem Augenblick auch schon wieder zum Objekt der neu einsetzenden Umformung« (ebd., S. 137f.).

532 R. Kluger: »Kitsch and Art«, S. 17.

Das Ausführen der Formung unterliegt nach Broch nicht denselben Kriterien wie die Form als etwas Ausgeführtes. »Unter Perspektive des Vollzugs« nämlich ist für ihn »jede Handlung ethisch zu bewerten, in Hinsicht auf ihr geformtes Ergebnis« hingegen »ästhetisch wertbar«. ⁵³³ Wenn nun der Kitsch die Kunst dadurch imitiert, dass er sozusagen ihre Ergebnisse festhält, so liegt sein »Wesen« laut Broch in der »Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie«; das heißt, der Kitsch will »nicht ›gut‹, sondern ›schön‹ arbeiten, es kommt ihm auf den schönen Effekt an«. ⁵³⁴ ›Gut‹ im Sinne Brochs wäre ein Weiterführen des Systems in Richtung auf dessen unendlich fernes Ziel; doch um ›schön‹ zu wirken, wiederholt man nur Formen, die sich in der Vergangenheit schon bewährt haben: »die Mittel des Effektes sind immer ›erprobt‹, sie lassen sich kaum vermehren, [...] und das Gewesene und Erprobte wird immer wieder beim Kitsch zum Vorschein kommen, mit anderen Worten, er wird [...] immer wieder dem dogmatischen Einfluß des Gewesenen unterliegen«. ⁵³⁵ Kitsch in der Musik beispielsweise greift demnach immer auf schon bewährte Mittel zurück: Man könnte etwa an die Sexte als Intervall denken, das unter anderem die mit Richard Clayderman bekannt gewordene *Ballade pour Adeline* durchzieht und eine einschmeichelnde Wirkung von vornherein zu garantieren scheint, oder an Violin-Tremoli, von denen vermeintlich sicher zu erwarten ist, dass sie Unruhe, Dramatik und Erschütterung hervorrufen. Der Kitsch »wird seine Realitätsvokabeln nicht unmittelbar der Welt entnehmen, sondern er wird vorverwendete Vokabeln verwenden, die in seinen Händen zum Klischee erstarren«, erklärt Broch. ⁵³⁶

533 B. Blaschke: »Markt zwischen Tragödie und Komödie«, S. 129.

534 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 150.

535 Ebd. Steinecke betont, dass das »Ethische« im Sinne Brochs in erster Linie »nicht mit ›Moral‹ als dem Zustand der Sitten zu tun« hat. Brochs Anforderung an den Dichter, ›gut‹ und nicht ›schön‹ zu schreiben, ließe sich nicht dadurch erfüllen, dass »man im Sinne irgendeiner konfessionellen oder bürgerlichen Moral schiebe. Der Roman würde nicht ethisch ›gut‹, wenn die in ihm auftretenden Personen sittlich gefestigt wären«. Die »ethische Aufgabe der Dichtung« liegt nach Steineckes Verständnis vielmehr darin, »der Wahrhaftigkeit [zu] dienen, sich den Forderungen der Zeit nicht [zu] entziehen«. H. Steinecke: *Hermann Broch und der polyhistorische Roman*, S. 30f.

536 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 150.

Der Autor bezeichnet »das 19. Jahrhundert als das des Kitsches«⁵³⁷ und geht der Frage nach, wie es dies werden konnte. Will man Brochs Ausführungen darüber genau nachvollziehen, lohnt es sich, nicht nur die einschlägigen Editionen des Vortrags »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches« zu berücksichtigen, sondern auch die Textzeugen im Hermann Broch Archive der Beinecke Rare Book and Manuscript Library an der Yale University. Sowohl für die von Paul Michael Lützel besorgte *Kommentierte Werkausgabe* als auch für den von Hannah Arendt herausgegebenen Band *Dichten und Erkennen*⁵³⁸ ist als Textzeuge ein Durchschlag des Vortragstyposkripts mit handschriftlichen Korrekturen verwendet worden. Doch im Hermann Broch Archive befindet sich darüber hinaus das Typoskript des Vortrags mit anderen, und zwar offensichtlich von Broch handschriftlich vorgenommenen Ergänzungen und Verbesserungen. Entscheidend ist, dass dieser letztere Textzeuge eine weitaus größere Nähe zur Vortragssituation erkennen lässt⁵³⁹ – daher sollte er neben den Editionen mit einbezogen werden. Die beiden Textzeugen im Archiv weichen an denjenigen Stellen voneinander ab, an denen Broch erläutert, was aus seiner Sicht zum Kitsch des 19. Jahrhunderts geführt hat: Der erstere, den genannten Editionen zugrunde gelegte Textzeuge weist das Wortpaar »Uebermut« und »Ueber-Mut« (sowie im Weiteren »übermütig« und »über-mütig«) auf, der letztere hingegen »Ueber-Mut« und »Ueber-Demut« (beziehungsweise »übermütig« und »über-demütig«): Die Reformation, so heißt es hier,

537 H. Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, S. 161.

538 Hermann Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, in: H.B.: *Dichten und Erkennen. Essays*. Bd. 1, hrsg. von Hannah Arendt. Zürich: Rhein 1955, S. 295–309.

539 Beispielsweise wird im Einleitungsteil des Textes, nach dem Satz »Das ist das Phänomen, mit dem wir uns befassen wollen«, handschriftlich ergänzt: »mit dem Kitsch und mit dem kitschtragenden Menschen des 19. Jahrh.« Ein solcher Zusatz ist typisch für einen mündlichen Vortrag: Das zuvor bereits umrissene Thema wird noch einmal auf den Punkt gebracht, griffig zusammengefasst, sodass das Hörpublikum dem Sprecher leicht folgen kann. Hermann Broch: [Essay on Kitsch. Delivered for the German Club at Yale University.] Hermann Broch Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, New Haven. Collection No. YCGL 1, Series No. II, Box No. 49, Folder No. 1099. Typoskript, 22 S., hier S. 2.

hat das Absolutheitsbewusstsein, das Unendlichkeitsbewusstsein, das Gottesbewusstsein in der menschlichen Seele gefunden; sie hat den Offenbarungsakt in jede einzelne menschliche Seele verlegt und hat ihr damit jene Glaubensverantwortung auferlegt, die ehemals für sie von der Kirche getragen worden ist. Die Seele quittierte es mit Ueber-Mut und Ueber-Dehut. Sie wurde übermütig, weil ihr solch göttlich-kosmische Aufgabe zugetraut worden war, und sie wurde über-demütig, weil sie genau fühlte, dass sie die ihr [sic] damit Unbewältigbares zugemutet wurde.⁵⁴⁰

Aus dem »Ueber-Mut« und der »Ueber-Dehut« gehen laut Broch einerseits eine Neigung zum Überschwang, andererseits ein Bedürfnis nach Sicherheit, nach einem Halt im Absoluten hervor.⁵⁴¹ Bedingt durch diese Ambivalenz entsteht der Kitsch, der dem 19. Jahrhundert sein Gepräge gibt. Kennzeichnend für ihn ist dann eine »geheuchelte Überschwenglichkeit«, die »Himmel und Erde in eine durchaus falsche Verbindung zu bringen versucht«.⁵⁴² Dabei handelt es sich um »eine Art irdischer Schönheitsreligion« mit dem Künstler als »Hohepriester«, dem es zukommt, die Götter »zur Freigabe der Schönheit zu veranlassen, auf daß er sie, wie sie da droben lebt und leibt, mit jedem Kunstwerk zu den Sterblichen herunterholen könne«.⁵⁴³ Die auf diese Weise niedergezogene »Göttin der Schönheit in der Kunst« ist für Broch die »Göttin des Kitsches«.⁵⁴⁴ Die Schönheit schlechthin lässt sich nämlich nicht herunterzwingen, sie ist in diesem Text Brochs wiederum das »in unendlicher Ferne schwebende Ziel« der Kunst.⁵⁴⁵ Damit führen diese Überlegungen zurück zur Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen Systemen: Setzt man die Schönheit zum »unmittelbaren, handgreiflichen Ziel eines jeden Kunstwerkes«, wird dem Kunstsystem

540 Ebd., S. 9.

541 Ebd., S. 9f.

542 Zur leichteren Auffindbarkeit werden die Stellen im Folgenden wieder nach der *Kommentierten Werkausgabe* zitiert, da diese an ihnen nicht von dem Vortragstyposkript abweicht: H. Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, hrsg. von P.M. Lützel, S. 170.

543 Ebd., S. 166.

544 Ebd., S. 167.

545 Ebd., S. 168.

»der Stempel der Geschlossenheit aufgedrückt; das unendliche System wird zum endlichen.«⁵⁴⁶

Obwohl Broch auf diese Weise Kunst und Kitsch grundsätzlich unterscheidet wie Gutes und Böses, Unabgeschlossenes und Abgeschlossenes, räumt er ein, »daß es ohne einen Tropfen Effekt, also ohne einen Tropfen Kitsch, in keiner Kunst abgeht«, ferner »daß für das Schauspielerische der Effekt eine tragende und künstlerische Komponente bedeutet, und daß es sogar eine ganze Kunstgattung gibt, [...] nämlich die Oper, in der der Effekt das eigentliche Aufbauelement bildet.«⁵⁴⁷ Mit diesem »Tropfen Effekt« wendet sich die Kunst an das Publikum.⁵⁴⁸

Brochs Überlegungen dazu sind reflexiv, sie betreffen sein eigenes Schreiben. Claudia Liebrand spricht in diesem Zusammenhang von einem »autoaggressiven« Bestandteil der Broch'schen Ausführungen zum Kitsch: »Wenn es keine Kunst ›[...] ohne einen Tropfen Kitsch‹ [...] gibt, dann ist noch die beste Kunst – und auch Brochs [...] Kunst – von dem infiltriert, was als das absolut Böse vor Augen gestellt wird: Sie ist – zumindest ein wenig – kitschig.«⁵⁴⁹ Vor allem Brochs Essays, die den Kitsch angreifen, machen sich »dessen ›melodramatische‹, manichäische Darstellungsformen« zu eigen und arbeiten »mit strikten Schwarz-weiß- und Böse-gut-Schemata«; insofern könnten diese »gegen den Kitsch« gerichteten Texte »selbst kitschig« erscheinen.⁵⁵⁰

Um nun weiter das Augenmerk darauf zu richten, inwiefern Brochs Texte ihren Hang zum Kitsch selbst reflektieren, braucht man freilich keine Kitsch-Kriterien sozusagen von außen an sie anzulegen; vielmehr genügt es zu fragen, wie innerhalb der Texte ihre eigene Anfälligkeit für Kitsch thematisiert und mit ihr umgegangen wird. Als Beispiel lässt sich die Romantrilogie *Die Schlafwandler* nehmen. Im ersten Teil, *1888 – Pasenow oder die Romantik*, sagt Eduard von Bertrand: »Nun, das Beharrlichste in uns

546 Ebd.

547 Ebd. Vgl. auch H. Broch: »Das Weltbild des Romans«, S. 95.

548 Vgl. M. Durzak: »Der Kitsch«, S. 118.

549 Claudia Liebrand: »Bezugssysteme: Romantik und Kitsch in Hermann Brochs Essayistik«, in: Doren Wohlleben u. Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Hermann Broch und die Romantik*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2014, S. 187–204, hier S. 204.

550 Ebd.

sind wohl die sogenannten Gefühle. Wir tragen einen unzerstörbaren Fundus von Konservativismus mit uns herum. Das sind die Gefühle oder richtiger Gefühlskonventionen, denn sie sind eigentlich unlebendig und Atavismen.«⁵⁵¹ Zudem spricht Bertrand von »überlebte[n] Formen« und »einer toten und romantischen Gefühlskonvention«.⁵⁵² An dieser Stelle kommt, wie Doren Wohlleben und Paul Michael Lützelers herausstellen, »ein[] formale[r] Begriff der Romantik« ins Spiel, der mit dem Ausdruck »Kitsch-romantik« aus Brochs »Das Böse im Wertsystem der Kunst« in Verbindung gebracht werden kann.⁵⁵³ Zur »Kitschromantik« gehört laut diesem Essay »das vorgeformte Klischee« oder »die Welt der feststehenden Konvention, die auf der Flucht vor der Wirklichkeit aufgesucht wird, eine Väterwelt gewissermaßen, in der alles gut und richtig war«.⁵⁵⁴

Erscheinen in dem Roman »Gefühlskonventionen« in kritischem Licht, so wirft dies die Frage auf, mit welchen Mitteln er seinerseits ihnen zu entgegen versucht.⁵⁵⁵ Erkennbar werden solche Mittel etwa in der Art, wie in dem Text über einen Kuss erzählt wird: Klangeffekte kommen zum Einsatz, unter anderem in Form von Assonanzen und Alliterationen (»Sanft sank [...]«; »[...] Kahn lag halb [...]«; »[...] das Rieseln des Regens [...]«; »[...] Zauber zerbrochen [...]«; »[...] rann der Regen [...]«; »[...] Trommeln der Tropfen [...]«).⁵⁵⁶ Joachim und Ruzena, die Liebenden, sind während

551 Hermann Broch: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützelers. Bd. 1. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 60.

552 Ebd., S. 60f.

553 Doren Wohlleben u. Paul Michael Lützelers: »Einleitung: Hermann Brochs moderne Romantik(kritik) – Herkunft, Horizonte, Perspektiven«, in: D.W. u. P.M.L. (Hrsg.): *Hermann Broch und die Romantik*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2014, S. 1–8, hier S. 1f.

554 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 151.

555 Vgl. dazu auch Stephen Dowden: »Ornament, Totality, Kitsch and *The Sleepwalkers*«, in: S.D. (Hrsg.): *Hermann Broch: Literature, Philosophy, Politics. The Yale Symposium 1986*. Columbia, SC: Camden House 1988, S. 273–278.

556 H. Broch: *Die Schlafwandler*, S. 42–44.

des Kusses, so heißt es, »im Zeitlosen untergetaucht.«⁵⁵⁷ Gleich der nächste Satz aber lautet: »Es war ein Kuß, der eine Stunde und vierzehn Minuten währte.«⁵⁵⁸ Auf diese Weise wird zwischen zwei verschiedenen Perspektiven auf den Kuss beziehungsweise zwischen voneinander abweichenden Zeitauffassungen gewechselt.⁵⁵⁹ Insbesondere die Genauigkeit der Zeitangabe nach der Uhr macht den Bruch zu der vorangegangenen Betonung der Zeitenthabenheit deutlich. Bettina Richter betrachtet ihn als Teil eines »ironische[n] Spiel[s]«. ⁵⁶⁰ Mit der Doppelbödigkeit des Erzählens, das auf der einen Ebene eine Stimmung erzeugt und vom »Zeitlosen« handelt, auf der anderen Ebene hingegen nüchtern die Messbarkeit der Zeit vorführt, vermeidet der Roman, seinerseits bloß »Gefühlskonventionen« zu bestärken und »überlebte Formen« zu bieten. Was mit diesen Ausdrücken in Bert-

557 Ebd., S. 44. Vgl. auch *1903 – Esch oder die Anarchie*, den zweiten Roman der Trilogie, in dem ein Geschlechtsakt verstanden wird als »ein vereinigt Verlöschen, das zeitlos selber, die Zeit aufhebt« (ebd., S. 286f.).

558 Ebd., S. 44.

559 Adrian Stevens arbeitet heraus, dass an dieser Stelle zwei verschiedenartige Plots zusammenkommen: »The naturalistic plot chronicles time and story in chronological succession: the kiss as it is defined in this plot lasts precisely one hour and fourteen minutes. But the kiss is not only viewed from a positivist perspective, it is also assimilated into the symbolic plot, where it is translated into a dimension which is explicitly described as existing outside time« (A.S.: »Hermann Broch as a Reader of James Joyce: Plot in the Modernist Novel«, in: A.S., Fred Wagner u. Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): *Hermann Broch – Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit. Londoner Symposium 1991*. Innsbruck: Institut für Germanistik 1994, S. 77–101, hier S. 100).

560 Bettina Richter: »*Die Schlafwandler*« von Hermann Broch – *Zeitproblematik und Darstellungsweise*. Diss. im Fachbereich Deutsche Philologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2013, S. 68f. Versucht man näher zu bestimmen, um welche Art von Ironie es sich dabei handelt, bietet es sich an, mit Ernst Behler (*Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Schöningh 1997) zwischen klassischer und romantischer zu unterscheiden und Broch der romantischen zuzuordnen (vgl. B. Richter: »*Die Schlafwandler*« von Hermann Broch, S. 67); dient doch Brochs Ironie der Illusionsstörung und der Reflexivität des Werks. – Vgl. dazu, dass Brochs Romantik-Kritik nicht die romantische Ironie trifft, C. Liebrand: »Bezugssysteme«.

rands Gesprächen problematisiert wird, betrifft in dieser Hinsicht auch die Gestaltung des Romans selbst. Letzterer begegnet der Gefahr, dass er sich – mit Bertrands Worten gesagt – »einer toten und romantischen Gefühlskonvention« verschreiben könnte. Allgemeiner – mit dem Wort ›Kitsch‹ aus Brochs Essays – gesprochen: Der Roman hat es mit dem Kitsch zu tun und gewinnt seine Form durch die Auseinandersetzung mit diesem.

Brochs bereits zitierte Aussage, dass es »ohne einen Tropfen Kitsch [...] in keiner Kunst abgeht«, bildet nicht zuletzt eine Überleitung zum nächsten Abschnitt. In den Texten nämlich, die im Folgenden genauer untersucht werden, vertritt Benjamin eine zumindest entfernt vergleichbare⁵⁶¹ Annahme. Er schreibt etwa: »Für werdende, lebendige Formen [...] gilt, daß (sie) in sich etwas erwärmendes, brauchbares, schließlich beglückendes haben, daß sie dialektisch den ›Kitsch‹ in sich aufnehmen, sich selbst damit der Masse nahe bringen und ihn dennoch überwinden können.«⁵⁶² In welchem Zusammenhang dieser Satz steht und wie Benjamins Texte ihrerseits »den ›Kitsch‹ in sich aufnehmen«, soll nun gezeigt werden.

»POLITISCH LEBENSWICHTIGE STOFFE« NACH WALTER BENJAMIN

Benjamin und Kitsch – diese Verbindung scheint zunächst einmal darin zu bestehen, dass der Autor unter Kitschverdacht geraten ist.⁵⁶³ Henning Ritter zum Beispiel schreibt Benjamin einen »Hang zum Kitsch« zu; erkennbar werde diese Neigung etwa daran, dass Benjamin in seinen Protokollen zu Drogenversuchen Sätze notiere wie: »Die Vorhänge dolmetschen die Spra-

561 Die Vergleichbarkeit wird bemerkt von W. Menninghaus: »›Kitsch‹ als Organon historischer Erfahrung«, S. 31f.

562 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, Bd. 5, S. 500.

563 Dieser Abschnitt geht zurück auf d. Verf.: »›Kitsch unter ›Naturschutz‹. Walter Benjamins Interesse am Banalen«, in: Bettina Gruber, Rolf Parr (Hrsg.): *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. München: Fink 2015, S. 65–76 u. d. Verf.: »›Traumkitsch‹. Zu diesem Dossier«, in: *Neue Rundschau* 123 (2012), H. 4, S. 7–16.

che des Windes.«⁵⁶⁴ Benjamins Anfälligkeit für Kitsch beschränkt sich jedoch nach Ritter nicht auf den Zusammenhang der Drogenversuche; in Benjamins theoretischen Schriften macht Ritter »Gedankenkitsch« aus und erklärt: »Benjamins literarischer Geschmack war gegen Kitsch so vollkommen gewappnet, dass dieser nicht anders als beim Gedanken Zuflucht nehmen musste, um nicht weiter aufzufallen. In diesem Refugium des Tiefsinns konnte er sich verstecken.«⁵⁶⁵ Damit wird Benjamin für Ritter zum Paradebeispiel dafür, dass Kitsch »Zuflucht beim Schwerverständlichen, Artifizialen, Reflektierten« genommen hat: Während »aufdringliche[r]« Kitsch zurückgegangen sei, verberge sich eine andere Form des Kitschs möglicherweise im Bereich des Denkens. Ritter kommt zu dem Schluss: »Kitsch ist heute nicht mehr Sache des Herzens, sondern des Hirns.«⁵⁶⁶

Diese Diagnose trifft sich mit Hans Ulrich Gumbrechts Befund, der »Kitsch-Mensch« sei ein Intellektueller. In einem 2004 in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Essay nimmt Gumbrecht seinerseits die Benjamin-Rezeption als Beispiel für den Intellektuellenkitsch: »Lassen Sie einmal die Wärme auf sich einwirken, mit der Geisteswissenschaftler seit 20 Jahren vom ›Flaneur‹ in der bohemisierten Fassung Walter Benjamins [...] reden.«⁵⁶⁷ Benjamins Flaneur sei eine Rührung auslösende Figur der Selbstbetrachtung – wollten doch Intellektuelle »nichts lieber sein [...] als: marginal. Und das mit solcher Intensität, dass sie längst Marginalität als notwendige Vorbedingung für Intellektualität ausgemacht haben.«⁵⁶⁸

Neben dem Flaneur ist es insbesondere Benjamins »Engel der Geschichte«, der mit Intellektuellen-Kitsch in Verbindung gebracht wird: Die Art, wie Benjamins Bezugnahmen auf Paul Klees Bild *Angelus Novus* auf-

564 Henning Ritter: »Notiz über Kitsch«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.10.2007, S. 30. Vgl. W. Benjamin: »Crocknotizen«, in: W.B.: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, S. 603–607, hier S. 604: »Die Vorhänge sind Dolmetscher für die Sprache des Windes.«

565 H. Ritter: »Notiz über Kitsch«.

566 Ebd.

567 Hans Ulrich Gumbrecht: »Der Kitsch-Mensch ist ein Intellektueller. Über Trennmüll, Robbenschlachten, Dekonstruktion und Anti-Imperialismus«, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 276 vom 27./28.11.2004, Teil »Wochenende«.

568 Ebd.

genommen worden sind, gilt als verdächtig. Für Otto Karl Werckmeister gehört der »Engel der Geschichte« zu »linken Ikonen«, die »in der marxistischen Kultur des Kapitalismus von ihrem historischen und politischen Ursprung abgetrennt und zu visuellen Fanalen einer linken Mentalität der Abweichung ohne politische Anhängerschaft und ohne politische Selbstverpflichtung verklärt worden sind«. ⁵⁶⁹ Dagegen versucht Werckmeister zu zeigen, dass die Ideale, die man mit derartigen visuellen oder literarischen Bildern in Verbindung gebracht hat, »nicht nur politisch unhaltbar, sondern auch historisch unzutreffend sind«. ⁵⁷⁰

Auch Lorenz Jäger beäugt kritisch, wie Benjamins Ausführungen über das Bild *Angelus Novus* gelesen werden. In einem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* unter dem Titel »Klees Engel: Klassenkampf nach Kindchenschema« wendet sich Jäger gegen die »Verkitschung und Verharmlosung des Walter Benjamin«. ⁵⁷¹ Jäger macht einen »literaturwissenschaftlichen Benjamin-Kitsch« aus, verortet ihn also in der Rezeption ⁵⁷², fügt allerdings hinzu, dass »[m]anches an den Texten des Philosophen und Essayisten« durchaus »der Sentimentalisierung« entgegenkomme, insbesondere »die Verkleinerungen in Spielzeug-, Zwergen- und Kinderwelten, die Betonung der ›schwachen messianischen Kraft‹ im Erinnern und dergleichen sympathieheischende rhetorische Formeln mehr«. ⁵⁷³ Ein Beispiel für die verkitschende wissenschaftliche Befassung mit Benjamin ist laut Jäger ein Text von Tatjana Freytag mit dem Titel »Hoffnung im Erinnern –

569 Otto Karl Werckmeister: *Linke Ikonen: Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus*. München, Wien: Hanser 1997, S. 10.

570 Ebd.

571 Lorenz Jäger: »Klees Engel: Klassenkampf nach Kindchenschema. Unhintergebar erschütternd – Die Verkitschung und Verharmlosung des Walter Benjamin«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 207 vom 6.9.2006, S. N3 (Archiv Bibliographia Judaica, Frankfurt a.M.).

572 Zur Kritik einiger Formen der Benjamin-Rezeption als »verkitschend« vgl. auch Stephan Wackwitz: »Rettet ihn vor seinen Fans«, in: *Die Welt* vom 24.9.2010.

573 L. Jäger: »Klees Engel«.

Die gebrochene Utopie des ›Angelus Novus‹⁵⁷⁴. Die Autorin beschwöre die – so zitiert Jäger – »unhintergebar erschütternden Worte« Benjamins anlässlich des Bildes, das nach Freytag die »historische Erfahrung des versäumten Augenblicks« zeige. Ein »Gegengift« zu diesem Beitrag sieht Jäger in dem ungefähr gleichzeitig erschienenen Band *Arendt und Benjamin*, herausgegeben von Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla.⁵⁷⁵ Diesem Buch lasse sich entnehmen, dass Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte« nicht nur »eine Folge von Sätzen der humanen Sensibilität für das Mißglückte und für die Opfer in der Geschichte« bildeten, sondern dass sie zugleich ein Rezept dafür gäben, »wie der historische Prozeß künftig glücken könnte«. Jäger zufolge findet man dort »die allerhärtesten bolschewistischen Maximen, die Benjamin sich mit großer Verve zu eigen macht, etwa auch den russischen Satz, der zugleich das Programm einer deutschen Revolution abgeben sollte: ›Kein Ruhm dem Sieger, kein Mitleid dem Besiegten.‹«⁵⁷⁶ Eine Aufgabe der Benjamin-Philologie sei es, solche Textstellen – wie auch Benjamins Definition des Proletariats als der »rächenden Klasse« – im Kontext zu deuten. Dergestalt verwendet Jäger den Ausdruck ›Kitsch‹ als Schlagwort dazu, einige Arten, Benjamins Texte zu lesen, als unangemessen oder auch unberechtigt auszugeben. Dabei wird Kitsch einmal mehr mit dem Niedlichen, Süßlichen, Harmlosen und Sentimentalen in Verbindung gebracht.

Griffe man auf das von Jäger herangezogene Wertungsschema zurück, könnte man wie er versuchen, Benjamin gegen die sogenannte Verkitschung in Schutz zu nehmen. Solche Bemühungen wären jedoch möglicherweise voreilig: Es stellt sich die Frage, ob man nicht ins Leere läuft, wenn man Benjamins Kitsch-Neigungen angreifen oder verteidigen will, aber darauf verzichtet, mit in die Überlegungen einzubeziehen, wie sich Benjamin seinerseits zu Kitsch geäußert hat. Daher bietet es sich an, von

574 Tatjana Freytag: »Hoffnung im Erinnern – Die gebrochene Utopie des ›Angelus Novus‹«, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 34 (2006): *Geschichte und bildende Kunst*, hrsg. von Moshe Zuckermann, S. 70–74.

575 Detlev Schöttker, Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

576 L. Jäger: »Klees Engel«.

Benjamins Texten insbesondere solche wie »Traumkitsch«⁵⁷⁷ zu berücksichtigen, in denen eine Hinwendung zum Banalen vollzogen und zugleich reflektiert wird.

Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als wiederholte Benjamin nur gängige Unterscheidungen von Kitsch und Kunst, wenn es in dem Text heißt: »Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt. Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu; sie ergibt sich seinem tastenden Griff [...].«⁵⁷⁸ Kitsch erlaubt demnach Berührungsnähe, während hingegen Kunst größeren Abstand verlangt. Insofern kommt Benjamin auf die in der Ästhetik gepflegte Auffassung zurück, dass Kunst Distanz voraussetzt,⁵⁷⁹ allerdings setzt er eigene Akzente, indem er jene Lehre der Ästhetik der Vergangenheit zuordnet: Nicht »was wir Kunst nennen«, sondern »[w]as wir Kunst *nannten*«,⁵⁸⁰ ist vom Körper ferngestellt. Mit dem folgenden »Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu« wird das Heute als geprägt durch eine einschneidende Veränderung betrachtet, mit der die überkommene Kunst(auffassung) fraglich erscheint: Statt jener Kunst ist laut Benjamin Kitsch, der auf den Abstand verzichtet, kennzeichnend für die Gegenwart.

Darin deutet sich eine Verbindung von Kitsch und Avantgarden an: Versuchen doch avantgardistische Bewegungen wie der Surrealismus, die ästhetische Distanz einzuziehen, insbesondere auch den Abstand der Kunst vom »gesellschaftlichen Produktions- und Reproduktionsprozeß«, wie Peter Bürger schreibt,⁵⁸¹ zu beseitigen – und dazu passt Kitsch, als in ihm nach Benjamin »die Dingwelt« an »den Menschen« herandrängt. Irving Wohlfarth weist darauf hin, dass es zu dieser Beschreibung von Kitsch eine

577 So Benjamins Überschrift; 1927 lautete der Titel im Erstdruck in der *Neuen Rundschau* »Glosse zum Surrealismus«. Walter Benjamin: »Traumkitsch«, in: W.B.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 620–622; S. 1427.

578 Ebd., S. 622. Vgl. auch W. Benjamin: »Einiges zur Volkskunst«, in: W.B.: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, S. 185–187.

579 Siehe bezüglich der Verbreitung dieser Auffassung in der Kitsch-Kritik das Kapitel »Aufgedrängte Gefühle?« sowie den Abschnitt »Kitsch als »Pseudokunst«.

580 Hervorhebung in diesem und im folgenden Zitat von mir, T.K.

581 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 68.

Parallelstelle in Benjamins avantgardistischem Buch *Einbahnstraße* gibt, näherhin in dem Text »Diese Flächen sind zu vermieten«; der »Nachruf auf die *Kunst* wird« hier »auf die *Kritik* erweitert.«⁵⁸² Benjamin stellt fest:

Narren, die den Verfall der Kritik beklagen. Denn deren Stunde ist längst abgelaufen. Kritik ist eine Sache des rechten Abstands. Sie ist in einer Welt zu Hause, wo es auf Perspektiven und Prospekte ankommt und einen Standpunkt einzunehmen noch möglich war. Die Dinge sind indessen viel zu brennend der menschlichen Gesellschaft auf den Leib gerückt.⁵⁸³

In dem Text vergleicht Benjamin die herannahenden »Dinge« mit einem »Auto«, das »aus dem Kinorahmen [...], riesig anwachsend, auf uns zu zittert.«⁵⁸⁴ Das Umschlagbild des Buches, eine von Sasha Stone entworfene Fotomontage, ist auf eine ähnliche Wirkung angelegt: »Ein massiver Doppeldecker [...] fährt mit voller mechanischer Kraft in die Einbahnstraße.«⁵⁸⁵ Die avantgardistische Technik der Buchgestaltung kann in der Hinsicht mit Kitsch in Verbindung gebracht werden, dass beide die ästhetische Distanz in Frage stellen und – um Benjamins Worte noch einmal aufzugreifen – »die Dingwelt auf den Menschen zu[rücken]« lassen. Benjamins Interesse an Kitsch ist somit im Zusammenhang der Avantgarden zu betrachten. Burkhardt Lindner trifft es auf den Punkt, wenn er »Traumkitsch« »ein a-

582 Irving Wohlfarth: »Rettung contra Apologie. Zu Benjamins ›Traumkitsch‹«, in: *Neue Rundschau* 123 (2012), H. 4, Dossier *Traumkitsch*, hrsg. von Thomas Küpper, S. 73–97, hier S. 80.

583 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, in: W.B.: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. von Tillman Rexroth. *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 83–148, hier S. 131.

584 Ebd., S. 132. Vgl. dazu auch die Ausführungen zur »Chockwirkung« von Filmen in Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 3. Fassung, in: W.B.: *Abhandlungen*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 471–508, hier S. 505.

585 Gérard Raulet: »Einbahnstraße«, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Küpper u. Timo Skrandies: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 359–373, hier S. 360.

vantgardistisches Schreibprogramm« nennt.⁵⁸⁶ Was dieses Programm bei Benjamin in sich einschließt, soll noch näher vor Augen geführt werden.

Unter anderem zeigt sich das Avantgardistische in einer Abgrenzung zur Romantik. »Traumkitsch« beginnt mit den Sätzen: »Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume. Wer heut als Heinrich von Ofterdingen erwacht, muß verschlafen haben.«⁵⁸⁷ Dazu erklärt Benjamin, der Traum eröffne nicht länger »eine blaue Ferne«, sondern sei »grau geworden«.⁵⁸⁸ Diese »Ernüchterung«, so Lindner, erlaubt es nicht, dass man sich bestätigend »auf eine Romantikrezeption« bezieht, »die den Traum in der tiefsten Innerlichkeit ansiedelt und die Traumwelt als höhere Sphäre der gemeinen Wirklichkeit entgegensetzt«.⁵⁸⁹ Ein Traum, der, wie Benjamin schreibt, »grau geworden« ist, hebt sich nicht mehr vom Alltag ab. Damit aber passt ein solcher Traum zu dem Versuch von avantgardistischen Bewegungen, die Kunst sozusagen in die Lebenswirklichkeit zurückzuholen.

Laut Benjamin sind »[d]ie Träume [...] nun Richtweg ins Banale. Auf Nimmerwiedersehen kassiert die Technik das Außenbild der Dinge wie Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren sollen. Jetzt greift die Hand es

586 Burkhardt Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*. Die blaue Blume im Land der Technik«, in: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle (Hrsg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 229–246, hier S. 236.

587 W. Benjamin: »Traumkitsch«, S. 620.

588 Ebd.

589 B. Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*«, S. 231. – Detlev Schöttker weist darauf hin, dass Benjamin mit den Anfangssätzen des Textes Ernst Robert Curtius zu überbieten versucht (D.S.: »Benjamin und Curtius: Zweimal Surrealismus«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 55 vom 6.3.2013, Geisteswissenschaften, S. 4). Curtius erwähnt in einem Beitrag, den er bereits 1926 in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht, dass André Breton sich im *Manifeste du surréalisme* auf Novalis bezieht – und für Curtius liegt »wohl das Beste« am Surrealismus darin, dass dieser sich für Fragen wie die des Novalis beziehungsweise der Romantik interessiert (Ernst Robert Curtius: »Der Überrealismus«, in: *Die neue Rundschau* 37 [1926], Bd. 2, S. 156–162, hier S. 157f.; vgl. dazu auch Gregor Streim: »Wunder und Verzauberung. Surrealismus im ›Dritten Reich‹?«, in: Friederike Reents [Hrsg.]: *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 101–120, hier S. 111).

noch einmal im Traum und tastet vertraute Konturen zum Abschied ab.«⁵⁹⁰ Die Art also, in der »die Dinge« gewöhnlich wahrgenommen werden, ist oberflächlich (»Außenbild«) und abgenutzt. Der Vergleich mit »Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren sollen«, lässt – nach der Hyperinflation von 1923 – an weite Verbreitung und an Entwertung denken. Weiter heißt es, »das Ding« kehre »den Träumen« seine »abgegriffenste Stelle« zu; diese sei »der Kitsch«.⁵⁹¹

Benjamin seinerseits wendet sich zum Banalen hin, beispielsweise wenn er in »Traumkitsch« ausführt: »Mit dem Banalen, wenn wir es ergreifen, ergreifen wir das Gute, das, sieh, so nah liegt.«⁵⁹² Das Anspielen auf Goethes Gedicht »Erinnerung« (»[...] Sieh, das Gute liegt so nah. / Lerne nur das Glück ergreifen, / Denn das Glück ist immer da.«)⁵⁹³ kann selbst abgegriffen erscheinen; auf diese Weise thematisiert der Text nicht nur »Traumkitsch«, sondern macht sich diesen auch zu eigen.⁵⁹⁴

Was »so nah liegt«, verweigert sich wiederum dem Prinzip der Distanz aus der überkommenen Ästhetik. Als etwas, das ohne solchen Abstand aufgenommen wird, ist Kitsch, wie Benjamin im Zusammenhang seiner Passagenarbeit notiert, nur »Kunst mit hundertprozentigem, absolutem und momentanem Gebrauchscharakter«; damit entspricht Kitsch einem Bedürfnis der »Masse« – diese nämlich »verlangt durchaus vom Kunstwerk (das für sie in der Abflucht der Gebrauchsgegenstände liegt) etwas Wärmen-des«.⁵⁹⁵ Mit dieser Überlegung schließt Benjamin an einschlägige Beiträge zur Kitsch-Diskussion an. *Die Kornscheuer* zum Beispiel, eine Kunstzeitschrift unter Beteiligung von Hannah Höch, lädt mit einer Karte zu einem »Kitschabend« am 18. Dezember 1921 in Berlin ein und spielt mit dem Wort »Wärme« – es wird im wörtlichen Sinne genommen: Alle, die den »Kitschabend« besuchen möchten, sollen »ein Kohlenbrikett mitbringen,

590 W. Benjamin: »Traumkitsch«, S. 620.

591 Ebd.

592 Ebd., S. 621.

593 Johann Wolfgang von Goethe: »Erinnerung«, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 1. Abt., Bd. 1. Weimar: Hermann Böhlau 1887, S. 67.

594 Vgl. I. Wohlfarth: »Rettung contra Apologie«, insbes. S. 89–91.

595 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

um für die Wärme und die Innigkeit des Abends mit beizutragen.⁵⁹⁶ 1919 geht Karl Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* auf Kunst als Gebrauchsgegenstand ein: Kraus schreibt von einer »große[n] Kulturlüge«, die darin bestehe, dass einige Menschen sich einbildeten, ihrem Umgang mit Kunstwerken läge »ein tieferes Bedürfnis als das stoffliche Wohlgefallen« zugrunde und es wäre »ein reicheres Glück zu holen [...] als der Genuß der Verknüpfung mit Erinnerungswerten.«⁵⁹⁷ Während Kraus die Ansprüche auf das ›Tiefere‹ derart in Frage stellt, wertet er Kitsch auf: Dieser erfülle mit seinen stofflichen Reizen eine »Mission sozialer Beglückung.«⁵⁹⁸

Benjamin knüpft an gängige Meinungen über Kitsch auch dadurch an, dass er ihn mit Vergangem und Überholtem in Verbindung bringt. In »Traumkitsch« ist die Rede von »alten Formen«, von einer »Auseinandersetzung mit einer Umwelt aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.«⁵⁹⁹ Wie selbstverständlich Kitsch und Altmodisches zusammenge-dacht werden, ist etwa ebenfalls an der genannten Einladungskarte der *Kornscheuer* erkennbar. Rhetorisch wird gefragt: Wem, »durch neuzeitliche Problematik, Hirnakrobatik« sowie durch die weiteren »neuen Errungenschaften in Geschmack und Denkungsart verdorben«, lächle nicht »in stillen, traumsüßen Stunden« das »Bild des so zu Unrecht in Verruf gekommenen und verleugneten Tapezierrenaissance-Idylls« oder auch »des alten, so liebgewordenen Seifenplakates«?⁶⁰⁰ Modeerscheinungen von gestern, zu denen Gefühlsbindungen bestehen (›liebgewordenen‹), gelten als Kitsch und werden spielerisch verlacht. Dem Text zufolge bilden moderne Rationalität (»neuzeitliche Problematik, Gehirnakrobatik«) und Kitsch einen Gegensatz.

Mit Veraltetem und Kitsch befasst sich Benjamin dann ausführlich in seinem Passagenprojekt, zum Beispiel mit architektonischen Formen des

596 Hannah Höch: *Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*. Bd. 2, Abt. 2: *Dokumente*, bearb. von Ralf Burmeister u. Eckhard Furlus, hrsg. vom Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Ostfildern-Ruit: Hatje 1995, S. 67f.

597 Karl Kraus: »Brot und Lüge«, in: K.K.: *Brot und Lüge. Aufsätze 1919–1924*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 71–97, hier S. 90.

598 Ebd., S. 91.

599 W. Benjamin: »Traumkitsch«, S. 622.

600 H. Höch: *Eine Lebenscollage*, S. 67f.

19. Jahrhunderts, die bei Laien den Eindruck erwecken, unmodern und überholt zu sein. Benjamin notiert: »Sehr merkwürdig ist, daß die Konstruktionen, in denen der Fachmann die Vorläufer der heutigen Art zu bauen erkennt, auf den wachen aber architektonisch nicht geschulten Sinn garnicht als Vorläufer sondern besonders altmodisch und verträumt wirken.«⁶⁰¹ Vor allem richtet Benjamin sein Augenmerk auf einen Bereich, den man mit Winfried Menninghaus als »Para-Architektur« bezeichnen kann – dazu gehört die Ausschmückung der Bauten, »allerlei ornamentales Beiwerk«.⁶⁰² Wie Menninghaus erläutert, wird für Benjamin an kitschiger »Para-Architektur« des 19. Jahrhunderts eine Diskrepanz erkennbar, die zwischen den rasch aufkommenden technischen Neuerungen einerseits und den hergebrachten, nicht mit diesen Veränderungen Schritt haltenden ästhetischen Gestaltungsprinzipien andererseits entstanden ist.⁶⁰³ Beispielsweise sieht Benjamin in einer Aufzeichnung zur Passagenarbeit ein »Formproblem der neuen Kunst« darin: »Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, im Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik etc. ohne unser Zutun heraufgekommen sind und uns überwältigt haben, das was an ihnen Natur ist, uns deutlich machen?«⁶⁰⁴ Laut Benjamin entwickelt sich die Technik so rasant, dass die Kunst ihr kaum folgen und sie nicht erschließen kann. Er rechnet mit der »Möglichkeit, daß die Kunst keine Zeit mehr findet, in den technischen Prozeß sich irgendwie einzustellen.«⁶⁰⁵

Eine nähere Befassung mit dem Dekorativen, das in einem solchen Missverhältnis zur Technik steht, lohnt sich laut Benjamin allerdings. Er sieht in den altmodischen und vermeintlich nebensächlichen Ausschmückungen aus dem 19. Jahrhundert etwas, das ihm für politische Fragen seiner Zeit relevant erscheint. Die überkommenen »künstlerischen Drapierungen« enthalten, so erklärt er, »[p]olitisch lebenswichtige Stoffe« – das beweist seiner Meinung nach nicht zuletzt »die Fixierung der Surrealisten an diese Dinge«. Es gehe darum, »aus dem Leben und aus den scheinbar sekundären, verlorenen Formen jener Zeit heutiges Leben, heutige Formen

601 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 493.

602 W. Menninghaus: »Kitsch« als Organon historischer Erfahrung«, S. 20 (Hervorhebung im zitierten Text).

603 Ebd., S. 34f.

604 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

605 Ebd., S. 232.

ab[zu]lesen«. ⁶⁰⁶ Denn – so lässt sich mit Menninghaus ⁶⁰⁷ feststellen – die kitschigen Dinge des 19. Jahrhunderts sind für Benjamin nicht damit abgehandelt und erledigt, dass sie als gescheiterte Versuche gelten können, die Herausforderungen der Technik zu bewältigen. Vielmehr kommt es auf einen anderen Gesichtspunkt an: In jene Ausschmückungen und vorübergegangenen Moden sind »Traumenergien« eingeflossen, ⁶⁰⁸ Benjamin erkennt darin auch Wünsche nach »Glück«. ⁶⁰⁹ Diese Gegebenheit ist für ihn von besonderer Bedeutung; häufig nimmt er in seinen Texten auch auf Glücksversprechen der Kindheit Bezug. ⁶¹⁰ Bereits Theodor W. Adorno hat in seiner »Charakteristik Walter Benjamins« darauf hingewiesen:

Was Benjamin sagte und schrieb, lautete, als nähme der Gedanke die Verheißungen der Märchen- und Kinderbücher, anstatt mit schmachvoller Reife sie von sich zu weisen, so buchstäblich, daß die reale Erfüllung selber der Erkenntnis absehbar wird. Von Grund auf verworfen ist in seiner philosophischen Topographie die Entsagung. ⁶¹¹

Indessen behauptet Benjamin nicht, der »Traumkitsch« des 19. Jahrhunderts biete ohne Weiteres das Glück. Vielmehr ist dieser »Traumkitsch« aus

606 Ebd., S. 572. Vgl. dazu Sophia Ebert: *Walter Benjamin und Wilhelm Speyer. Freundschaft und Zusammenarbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2018, S. 110–113.

607 Vgl. W. Menninghaus: »Kitsch« als Organon historischer Erfahrung«, S. 26f.

608 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 113. Unter diesem Aspekt ließen sich Benjamins und Ernst Blochs Ansätze zum Kitsch einander gegenüberstellen. Vgl. dazu Stefan Bub: *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 167–175; Rolf Tiedemann: »Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins«, in: Peter Bulthaup (Hrsg.): *Materialien zu Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 77–121, hier S. 77.

609 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 217.

610 Vgl. W. Menninghaus: »Kitsch« als Organon historischer Erfahrung«, S. 19.

611 Theodor W. Adorno: »Charakteristik Walter Benjamins«, in: Th.W.A.: *Über Walter Benjamin*. Rev. u. erw. Ausg., hrsg. u. mit Anm. vers. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 9–26, hier S. 10f.

Benjamins Sicht dem Mythos verhaftet. »Der Kapitalismus«, heißt es in den Aufzeichnungen zur Passagenarbeit, »war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte.«⁶¹² Benjamin hält fest, dass mit seiner Arbeit gegen das »Gestrüpp des Wahns und des Mythos« angegangen werden soll,⁶¹³ angesichts des kollektiven⁶¹⁴ Traumschlafs wird »ein Versuch zur Technik des Erwachens« unternommen.⁶¹⁵

Diese »Technik des Erwachens« besteht nicht darin, den Traum zu ignorieren. Vielmehr gilt es, ihn zum Ausgangspunkt des Erwachens zu nehmen. Wohlfarth erläutert: »Den Traum vergessen, heißt, ihn fortzusetzen. Er ist deshalb so zu vertiefen, daß man sich mit seiner Kraft von ihm abstoßen kann. Die Frontlinien verlaufen durch den Traum.«⁶¹⁶ Benjamin sucht diese Kraft zum Sich-Abstoßen und Erwachen in der Befassung mit dem Kitsch des 19. Jahrhunderts zu entfalten: »Wir konstruieren hier einen Wecker, der den Kitsch des vorigen Jahrhunderts zur ›Versammlung‹ aufstört.«⁶¹⁷

Gerade das Überholtsein der kitschigen Dinge aus dem 19. Jahrhundert ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. 1929 schreibt Benjamin dem Surrealismus die Entdeckung des Explosiven zu, das im Aus-der-Mode-

612 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 494.

613 Ebd., S. 570f.

614 Vgl. ebd., S. 492: »Der Zustand des von Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins ist nur vom Individuum auf das Kollektiv zu übertragen. Ihm ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Innern des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder der Gesundheit im Innern des Individuums sind.«

615 Ebd., S. 490.

616 Irving Wohlfarth: »Die Passagenarbeit«, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Kupper u. Timo Skrandies: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 251–274, hier S. 254. Vgl. auch Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 308; W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 495: »Das kommende Erwachen steht wie das Holzpferd der Griechen im Troja des Traumes.«

617 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 271.

Gekommenen verborgen liegt. Breton sei auf die »revolutionären Energien« gestoßen, die »im ›Veralteten‹ erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen.«⁶¹⁸ Was hinter dem derzeitigen Diktat der Mode zurückbleibt, kann gleichsam übergangenen Sinn freisetzen; es fügt sich nicht in die Ordnung des ›letzten Schreis‹, sondern sprengt sie möglicherweise. Susan Buck-Morss bemerkt dazu:

Die ausrangierten Kulissen der Traumwelt der Eltern sind materielle Belege dafür, daß die Phantasmagorie des Fortschritts keine Realität war, sondern ein inszeniertes Schauspiel. Zur selben Zeit behalten diese aus der Mode gekommenen Gegenstände, da sie der Stoff der Kindheitserinnerungen sind, als Symbole semantische Kraft.⁶¹⁹

Die »semantische Kraft«, von der Buck-Morss spricht, ist entscheidend: Die dem Zwang zur scheinbaren Neuheit nicht mehr gehorchenden Dinge zeichnen sich durch ein utopisches Moment aus. Im Kollektivtraum können Glücksansprüche sichtbar werden, die auf ihre Einlösung warten. Entsprechend geht es Benjamin um die »Bewahrung eines gefährdeten semantischen Potentials«, wie Jürgen Habermas feststellt:

Benjamin hat [...] daran gedacht, daß das semantische Potential, aus dem die Menschen schöpfen, um die Welt mit Sinn zu belehnen [...], zunächst im Mythos niedergelegt ist und von diesem entbunden werden muß [...]. Der Glücksanspruch kann nur eingelöst werden, wenn die Quelle jener semantischen Potentiale nicht versiegt, die wir zur Interpretation der Welt im Lichte unserer Bedürfnisse brauchen.⁶²⁰

618 Walter Benjamin: »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: W.B.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, S. 295–310, hier S. 299f. Vgl. dazu Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler 1988, insbes. S. 97; I. Wohlfarth: »Rettung contra Apologie«, S. 78.

619 S. Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 346.

620 Jürgen Habermas: »Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins«, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): *Zur Aktualität Walter Ben-*

Als eine »Quelle jener semantischen Potentiale« ist der Kitsch des 19. Jahrhunderts für Benjamin von Belang.

Welche Möglichkeiten aber sieht Benjamin, diese »Quelle« für die Gegenwart nutzbar zu machen? Er zieht unter anderem die Technik des Films in Betracht sowie eine schriftstellerische Technik. Zunächst zum Film: Nach Benjamin eignet er sich dazu, »die Stoffe zur Explosion [zu] bringen, die das 19^{te} Jahrhundert in dieser seltsamen, früher vielleicht unbekanntem Materie gespeichert hat, die der Kitsch ist.«⁶²¹ Der Film könne das Kitschige aufgreifen und über dieses hinausgelangen.⁶²² Angesichts dieser »Aufgabe« werde man »dazu neigen, den Hochmut des abstrakten Films [...] zu beschränken«, und »eine Schonzeit, einen Naturschutz für denjenigen Kitsch erbitten, dessen providentieller Ort der Film« sei.⁶²³ Der »Naturschutz«, unter den Benjamin den Film-Kitsch stellen will, ist freilich nur Teil eines dialektischen Vorgangs: Jener Kitsch soll just so beachtet werden, wie der Traum zum Erwachen nicht vergessen werden darf.

Nun zur schriftstellerischen Technik: Mit ihr hat Benjamin »Traumkitsch« auch selbst ausgeführt. Lindner weist auf eine Besonderheit derjenigen Teile von Benjamins Passagenarbeit hin, die als Nachlasstexte unter den Titeln »Passagen«⁶²⁴ und »Pariser Passagen II«⁶²⁵ herausgegeben worden sind: Dabei handelt es sich nach Lindner um »Traumkitsch«, der »nicht etwa in den Passagen fertig ausliegt«, sondern allererst literarisch »erzeugt wird«, nämlich »durch die phantasierende Beschreibung«.⁶²⁶ In den »gealterten und aussterbenden Passagen« sieht man sich plötzlich »aus der oberirdischen Welt des Tageslichts und des Straßenverkehrs in eine andere, vergangene Welt, in eine zwielichtige Rumpelkammer versetzt, in eine

jamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 174–223, hier S. 202; S. 207; S. 217.

621 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

622 Siehe den am Ende des vorigen Abschnitts zitierten Benjamin-Satz von den »werdende[n], lebendige[n] Formen«, die »dialektisch den ›Kitsch‹ in sich aufnehmen«.

623 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

624 Ebd., S. 1041–1043.

625 Ebd., S. 1044–1059.

626 B. Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*«, S. 237.

Dingwelt von verstaubten Auslagen⁶²⁷ – sofern man Benjamins poetischer Darstellung folgt, die jene »Welt geheimer Affinitäten« entstehen lässt:

Palme und Staubwedel, Föhnapparat und die Venus von Milo, Prothese und Briefsteller finden sich hier, wie nach langer Trennung, zusammen. Lauernd lagert die Odaliske neben dem Tintenfaß, Adorantinnen heben Aschbecher wie Opferschalen. Diese Auslagen sind ein Rebus und es liegt einem auf der Zunge, (wie) hier das Vogelfutter in der Fixierschale einer Dunkelkammer verwahrt wird, Blumensamen neben dem Feldstecher, die abgebrochnen Schrauben auf dem Notenheft und der Revolver überm Goldfischglas zu lesen sind. Übrigens sieht nichts von alledem neu aus. Die Goldfische stammen vielleicht aus einem inzwischen lange versiegten Bassin, der Revolver wird corpus delicti gewesen sein, und schwerlich haben diese Noten ihre frühere Besitzerin vorm Hungertode bewahren können, als die letzten Elven fortblieben.⁶²⁸

Die überholten Dinge passen nicht zusammen und geben Rätsel auf; das Sichtbare erscheint traumartig. Benjamin vergleicht den Ort »bald mit Höhlen, bald mit dem Eingang in die Unterwelt, bald mit einer Tiefseefauna [...]. Dies ist«, wie Lindner bemerkt, »schwerlich außerhalb literarischer Mittel zu gewinnen« – darauf beruht Benjamins oben bereits erwähntes »avantgardistisches Schreibprogramm«.⁶²⁹

Dieses Schreibprogramm kann aus heutiger Sicht historisch eingeordnet werden – etwa, wie sich gezeigt hat, in den Zusammenhang von Benjamins Auseinandersetzung mit dem Surrealismus. Damit aber potenziert sich die Wirkung des Vergangenseins für Benjamins Projekt: Nicht nur die von Benjamin betrachteten Kitsch-Gegenstände sind vergangen, sondern inzwischen auch sein eigener Ansatz. Benjamins Passagenarbeit ähnelt, so Wohlfarth, »jenen aus dem Verkehr gezogenen Dingen, an denen sie sich ursprünglich entzündete – dem Sammelsurium alter, vor sich hin träumender,

627 Ebd.

628 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 1045f.

629 B. Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*«, S. 236; S. 238. Vgl. auch Burkhardt Lindner: »Benjamin als Träumer und Theoretiker des Traums«, in: Walter Benjamin: *Träume*, hrsg. u. mit einem Nachw. vers. von B.L. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 135–168; Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 104.

in den Vitrinen verfallender Passagen nach ›geheimen Affinitäten‹ [...] geordneter Sachen«. ⁶³⁰ Doch ist das Projekt damit hinfällig? Benjamin Lesende wissen, dass gerade in Rumpelkammern Explosives lagert.

»DER ARME TEUFEL REBELLIERT NICHT«: ZU ERNST BLOCHS UNTERSCHIEDUNG VON KITSCH UND KOLPORTAGE

In seiner Arbeit *Glanzvolles Elend* weist Gert Ueding darauf hin, dass Ernst Bloch sich bereits im frühen 20. Jahrhundert mit sogenannter niederer, oft geringgeschätzter und »mißachtete[r] Literatur« befasst und »innerhalb« dieser einen »Unterschied« feststellt und »systematisiert«, nämlich den »zwischen Kitsch und Kolportage«. ⁶³¹ Mit dieser Systematisierung gewinnt in Blochs Ästhetik »der aus der Distributionssphäre des Literaturmarktes genommene Begriff Kolportage eine neue Bedeutung«: Was Bloch mit dem Begriff Kolportage meint, fällt nicht in eins mit »der Ware jener 43 000 Kolporteure [...], die vor dem Ersten Weltkrieg« ein Lesepublikum von »jährlich etwa 20 Millionen [...] in Deutschland« versorgen; vielmehr entwickelt Bloch in seiner Philosophie ein eigenes Verständnis von Kolportage. ⁶³² Dieses und der Unterschied zu Kitsch sollen im Folgenden genauer betrachtet werden. Denn so prägnant auch immer die Unterscheidung auf den ersten Blick erscheinen mag – nicht zuletzt durch die Alliteration mit dem Buchstaben K –, stellt sich bei näherem Hinsehen die Frage, ob sich Kitsch und Kolportage wirklich trennscharf auseinanderhalten lassen. Einige der Probleme, die darin liegen, werden zu nennen sein. Im Weiteren aber wird zu zeigen versucht, dass die Unterscheidung klarer wird, wenn man

630 I. Wohlfarth: »Die Passagenarbeit«, S. 251.

631 Gert Ueding: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 66. – Vorarbeiten zum vorliegenden Kapitel sind als Aufsatz erschienen: Thomas Küpper: »...so träumt sie doch letzthin Revolution«. Zu Ernst Blochs Unterscheidung von Kitsch und Kolportage«, in: Rolf Parr, Liane Schüller (Hrsg.): *Ästhetische Lektüren – Lektüren des Ästhetischen. Für Werner Jung*. Bielefeld: Aisthesis 2021, S. 113–122.

632 G. Ueding: *Glanzvolles Elend*, S. 66f.

sie mit Blochs Möglichkeitsbegriff in Verbindung bringt, der sich an Aristoteles anlehnt. Die Fragen nach Kitsch und Kolportage betreffen nicht nur gewöhnlich als wertlos eingestufte Literatur, sondern letztlich auch Blochs eigene Prosastücke – diese selbst erweisen sich als geprägt von jener Unterscheidung und verarbeiten sie.⁶³³

Zunächst aber zu denjenigen Kontexten, in denen Blochs Unterscheidung von Kitsch und Kolportage einschlägig ist: Dabei handelt es sich um ideologiekritische Diskussionen. Schon in der Zeit der Weimarer Republik ist es üblich, in ähnlicher Weise wie Bloch von Kitsch zu sprechen. In damaligen Filmkritiken etwa wird der Ausdruck ›Kitsch‹ bereits ideologiekritisch gewendet. Roland Schacht bemerkt 1924: »Kein Wort kehrt in abgünstigen Filmkritiken so oft wieder wie das Wort Kitsch, keines scheint schärfer, keines endgültiger einen Film in Grund und Boden zu verdammen.«⁶³⁴ Ein Beispiel für den ideologiekritischen Gebrauch des Ausdrucks ist Trude Wiecherts Artikel »Verkitschte Wirklichkeit«, der 1932 im *Sächsischen Volksblatt* erscheint, einem Organ der Zwickauer SPD.⁶³⁵ Versteht man unter Ideologien allgemein Vorstellungen, die mit gesellschaftlichen Verhältnissen zusammenhängen, von diesen bewirkt sind und sich wiederum auf sie auswirken,⁶³⁶ dann erscheint Kitsch in dem Text hoch ideologisch. Wiechert erklärt, »der Film« sei »die größte Maskenverleihanstalt des Jahrhunderts«: Er versehe »Menschen und Dinge [...] bis zur größten Unkenntlichkeit mit Masken.«⁶³⁷ Indem Wiechert von »Masken« spricht, verweist sie nicht nur auf etwas Verdeckendes in Filmen, sondern auch in

633 Ueding bemerkt mit Blick auf Bloch'sche »Geschichten«, »[w]ieviel Philosophie von Kolportage lernen kann« (ebd., S. 203).

634 Roland Schacht: »Kitsch«, in: *B.Z. am Mittag*, Jg. 47, Nr. 5 vom 6.1.1924, Rubrik »Film-B.Z.« Dazu zählt freilich nicht nur die ideologiekritische Verwendung des Wortes ›Kitsch‹; häufig dient es auch dazu, einen Gegensatz zum künstlerisch »hochwertige[n]« Film zu bezeichnen, etwa bei A.T. Hollermann: »Kitsch oder Kunst? Die deutsche Filmindustrie am Scheidewege«, in: *Hallische Nachrichten*, Jg. 37, Nr. 254 vom 29.10.1925, S. 2.

635 Trude Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«, in: *Sächsisches Volksblatt (Zwickau)*, Jg. 41, Nr. 214 vom 12.9.1932, Rubrik »Unterhaltung und Wissen«.

636 Vgl. Rahel Jaeggi: »Was ist Ideologiekritik?«, in: R.J. u. Tilo Wesche (Hrsg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 266–295, hier S. 268.

637 T. Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«.

der Gesellschaft. Bereits Marx verwendet für Ideologie Symbole wie das des Schleiers sowie der Kleidung, die den nackten Körper verhüllt und abzustreifen ist⁶³⁸ – ähnlich den Masken in Wiecherts Artikel: »Manchmal verrutschen ein wenig die Masken, die sich gewisse Menschen vorhalten, und es geschehen unfreiwillige Demaskierungen. Die wahren Gesichter und Einstellungen der Menschen treten zutage [...].«⁶³⁹ Entlarvt hat sich laut Wiechert das Denken der »Herren vom Film« und der »großen Filmschauspielerinnen«: Letztere bildeten sich ein, »sie müßten im Film aus kleinen Kontorangestellten Gattinnen des Chefs machen«, um »die Sehnsucht richtiger Kontorangestellten« zu spielen. Wegen dieses Irrtums der Filmemachenden werde das Kinopublikum »mit Saccharin-Süßigkeiten überfüttert«. Doch »[d]ie kleine Kontorangestellte« sei in Wirklichkeit »nüchtern« und »sachlich«; sie überlasse »es romantischen, durch den Film verkitschten Köpfen, von einem Sprung oder einer Flucht aus« ihrer »klassenmäßig gebundenen Lage zu träumen«. ⁶⁴⁰ Die »Masse der ›kleinen Leute‹« wolle nämlich nicht »betrogen sein«, auch wenn es ihr »nicht immer leicht« falle, »den Betrug, der sich oft so angenehm« einschmeichle, »zu erkennen«. In diesem Verhältnis der Klassen zueinander, im Text pointiert durch den Gegensatz von »›kleinen Leute[n]‹« beziehungsweise »kleinen Kontorangestellten« und »großen Filmschauspielerinnen«, sieht Wiechert »die politische Seite der Volksverkitschung« – diese enthalte »den Arbeitern das wahre Gesicht ihres Lebens« vor und schläferne sie ein. Ziel müsse es daher sein, die »›kleinen Leute‹« als »Klassengenossen [...] kritisch zu ma-

638 Vgl. dazu Jürgen Link: »Wie ›ideologisch‹ war der Ideologie-Begriff von Marx? Zur verkannten Materialität der Diskurse und Subjektivitäten im Marx-schen Materialismus«, in: Rüdiger Scholz u. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 132–148, hier S. 134.

639 T. Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«.

640 Ebd. Vgl. dazu Siegfried Kracauers Folge von Texten mit dem Titel »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino«, die 1927 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* erscheint und daraufhin als Sonderdruck unter dem Gesamttitel *Film und Gesellschaft*. – Siegfried Kracauer: *Werke*, Bd. 6/1, hrsg. von Inka Müller-Bach unter Mitarb. von Mirjam Wenzel u. Sabine Biebl. Berlin: Suhrkamp 2004, S. 308–322.

chen«. ⁶⁴¹ Es liegt auf einer ähnlichen Linie, wenn Fritz Rosenfeld im *Sächsischen Volksblatt* unter dem Titel »Was wir vom Kino fordern« schreibt: »Wir wollen keine verlogenen Filme.« ⁶⁴² Im Einzelnen bemerkt er: »Edle Grafen und Hausherrenöhne, fesche Offiziere und Prinzen, die Arbeitermädchen heiraten, Millionärstöchter, die ihr Herz Proletarierjungen schenken, gibt es nicht; diese unwahren Geschichten ekeln uns an.« ⁶⁴³

Was aber trägt Bloch mit seiner Unterscheidung von Kitsch und Kolportage zu solchen Debatten bei? In *Erbschaft dieser Zeit* erklärt er, die »Helden« des Kitschs führten »in kein aufreizendes Leben, sondern bloß hinters Licht«. ⁶⁴⁴ Auch Bloch also betrachtet die Glücksversprechen von Kitsch als ruhigstellend (ohne »aufreizendes Leben«) und trügerisch, fehlleitend (»hinters Licht«). Er bringt Kitsch mit einer »Schicht« in Verbindung, »die lebt, indem sie sich belügt und belügen läßt«. ⁶⁴⁵ Gegensätzlich dazu verhält sich nach Bloch Kolportage: Abenteuererzählungen wie die von Karl May seien »nach außen gebrachter Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben haben« wolle. ⁶⁴⁶ Solche Kolportage bewahre »entscheidende Kategorien verzerrt, die das bürgerlich-gebildete Wesen längst verloren« habe, und zwar »vor allem Seinwollen [...] wie buntes Glück«. ⁶⁴⁷ Anstelle von »kleinbürgerliche[r] Moral« finde sich in Kolportage »de[r] Glücksweg[] durch Nacht zum Licht«, also eine »Wunschphantasie«. ⁶⁴⁸ Kolportage biete »den Glanz dieser Wunschphantasie«, so betont Bloch, »nicht nur zur Ablenkung oder Berauschung, sondern zur *Aufreizung* und zum *Einbruch*«. ⁶⁴⁹ Aus diesem Grund stuft die Bourgeoisie Kolportage als

641 T. Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«.

642 Fritz Rosenfeld: »Was wir vom Kino fordern«, in: *Sächsisches Volksblatt* vom 28.1.1928.

643 Ebd.

644 Ernst Bloch: »Schreibender Kitsch«, in: E.B.: *Erbschaft dieser Zeit* [1935]. Erweiterte Ausg. (Werkausg. Bd. 4.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 20.

645 Ebd.

646 Ernst Bloch: »Die Silberbüchse Winnetous«, in: E.B.: *Erbschaft dieser Zeit*, S. 169–173, hier S. 172.

647 Ernst Bloch: »Traumschein, Jahrmart und Kolportage«, in: E.B.: *Erbschaft dieser Zeit*, S. 173–181, hier S. 177.

648 Ebd.

649 Ebd., S. 178 (Hervorhebung im zitierten Text).

»gefährlich« ein: Am Schluss dieser Erzählungen sei »stets ein Reich der ›Gerechtigkeit‹ hergestellt [...], und zwar eine der Niedrigen, denen ihr Rächer und Glück« gekommen sei.⁶⁵⁰

Auch in *Das Prinzip Hoffnung* stellt Bloch Kitsch und Kolportage einander gegenüber. Auf der Seite des Kitschs verortet er Magazinesgeschichten: Diese beständen »aus Syrup« und seien eine »poetisch behandelte[] Süßigkeit«, eine »Süßigkeit mit Handlung«.⁶⁵¹ In Magazinesgeschichten würden bloß »vorgetäuschte Lebensläufe in aufsteigender Linie besichtigt, empor zu Geld und Glanz, auf dem Papier«.⁶⁵² Der »Aufstieg« komme dabei »immer« durch denselben »Pfiff« zustande, nämlich durch »de[n] des unmöglichen Zufalls«.⁶⁵³ Als Beispiel führt Bloch an, dass »Dienstmädchen [...] Männer mit einem goldenen Herzen« heirateten, welche »bald darauf ein Petroleumlager« entdeckten.⁶⁵⁴ Oder eine »[a]rme Stenotypistin[]« werde zur Geliebten eines »Angestellten«, der sich »zuletzt [...] als Chef in eigener Person« zu erkennen gebe und »die Braut« heimführe.⁶⁵⁵ Damit zeigten Magazinesgeschichten eine »private Umwälzung«, und zwar »hinauf auf die Höhen der Gesellschaft«: Vermittelt werde ein »Zaublick [...] in die reichsten Kreise«, aber ein »falsch hoffnungsvolle[r]«. Mit »ihren kapitalistischen Bildern« sei die Magazinesgeschichte einem Wunderglauben verhaftet.⁶⁵⁶ Sie gehe darauf aus, »[t]iefen Frieden mit der Oberschicht« zu »lehren« und zu »verbreiten«: Dementsprechend werde »Reichtum« als »Gnade« dargestellt und »[d]as Parasitenleben der Oberschicht« erscheine »hoch in Ordnung«.⁶⁵⁷ Nicht hingegen stachle die Magazinesgeschichte ihre

650 Ebd., S. 178f. Vgl. dazu Werner Jung: »Augenblick, Dunkel des gelebten Augenblicks«, in: Beat Dietschy, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann (Hrsg.): *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2012, S. 51–59, insbes. S. 55f.

651 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. (Werkausg. Bd. 5.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 406.

652 Ebd., S. 407.

653 Ebd., S. 407f.

654 Ebd., S. 408.

655 Ebd.

656 Ebd., S. 408f.

657 Ebd., S. 409.

Leserschaft dazu an, aufständisch zu sein: »Der arme Teufel rebelliert nicht, er fliegt von selber der reichen Erbin in den Schoß.«⁶⁵⁸

Dieses »Unmögliche« des »Zufall[s]« unterscheide »den Glückskitsch der Magazingsgeschichte« bereits »von der weit weniger passiven, daher edlen Spießern verhaßten Kolportage«. ⁶⁵⁹ Letztere biete einen »Held[en]«, der nicht, »wie in der Magazingsgeschichte«, abwarte, »bis ihm das Glück in den Schoß« falle – er bücke sich nicht, um es aufzufangen »wie einen zugeworfenen Beutel«. ⁶⁶⁰ Über die Bereitschaft des Helden, sich zu erheben, heißt es: An ihm sei »ein Mut, der, meist wie sein Leser, nichts zu verlieren« habe. ⁶⁶¹ In seiner Kühnheit bleibe der Held »dem armen Schwartenhals des Volksmärchens verwandt« und setze »Leichen ans Feuer«, haue »dem Teufel übers Ohr«. ⁶⁶² Märchenhelden nämlich zeichnen sich aus Blochs Sicht durch »Mut«, »List« und »Verstand« aus. ⁶⁶³ Als weiteres Beispiel dafür nennt er »[d]as tapfere Schneiderlein in Grimms Märchen« – dieser Held lässt sich nicht einschüchtern von einem Riesen, sondern trickst ihn aus:

[...] der Riese nimmt einen Stein in die Hand und drückt ihn zusammen, daß das Wasser heraustropft, wirft einen anderen Stein so hoch, daß man ihn kaum noch sehen kann. Doch der Schneider übertrifft den Riesen, indem er statt eines Steins einen Käse zu Brei zerdrückt und einen Vogel so hoch in die Luft wirft, daß er überhaupt nicht wiederkommt. ⁶⁶⁴

Entscheidend ist nach Bloch bei solchen Märchen: »Die Macht der Riesen wird als eine mit einem Loch gemalt, durch das der Schwache siegreich hindurch kann.«⁶⁶⁵ Dieser Sieg der Schwachen aber werde nicht als bloße

658 Ebd. Vgl. dazu Kaspar Maase: *Populärkulturforschung. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2019, S. 51f.

659 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 409.

660 Ebd., S. 426.

661 Ebd.

662 Ebd.

663 Ebd., S. 411.

664 Ebd., S. 411f.

665 Ebd., S. 412.

Wunschvorstellung geboten; das Märchen gebe »sich [...] nicht als Ersatz fürs Tun«. ⁶⁶⁶

Nach diesen Beschreibungen bilden Kitsch beziehungsweise Magazinsgeschichten auf der einen Seite und Kolportage, Abenteuergeschichten, Märchen auf der anderen Seite einen klaren Gegensatz: hier sozusagen einlullende, die Unteren mit den Oberen in der Gesellschaft arrangierende, befriedende Annahmen des »unmöglichen Zufalls«, passives, duldsames Warten auf Gnade; dort aktives, energisches und gewitztes Sich-stark-Machen für Glück und Befreiung gegen die scheinbar Übermächtigen. Zu fragen bleibt indes, ob es nicht schwierig ist, zwischen beiden Seiten eine solche Trennlinie zu ziehen. Lassen sich nicht fließende Übergänge von einer Seite zur anderen, wenn nicht gar Bereiche der Ununterscheidbarkeit finden?

Ein Beispiel, an dem die Schwierigkeiten der Abgrenzung besonders deutlich werden, ist das Aschenbrödel-Schema. Dieses hat sich verfestigt in Liebesromanen wie Courths-Mahlers *Die Bettelprinzess*, ⁶⁶⁷ in Hollywood-Filmen wie MAID IN MANHATTAN (USA 2002) und nicht zuletzt in Telenovelas wie BIANCA – WEGE ZUM GLÜCK (ZDF 2004–2005) oder VERLIEBT IN BERLIN (Sat.1 2005–2007). ⁶⁶⁸ Geht man von Blochs Unterscheidungskriterien aus, so scheint es auf den ersten Blick nahezuliegen, das Schema dem Kitsch zuzuordnen – denn ist es nicht vor allem vereinbar mit Blochs oben zitierter Kitschformel, eine »[a]rme Stenotypistin[]« werde zur Geliebten eines »Angestellten«, der sich am Ende »als Chef« erweise und sie heirate? Allerdings wäre auch eine Zuordnung des Schemas zur Kolportage denkbar – allein schon deshalb, weil das Aschenbrödel-Schema aus Märchenbüchern bekannt ist ⁶⁶⁹ und Bloch ja Ähnlichkeiten gerade zwischen dieser Gattung und der Kolportage herausstellt. Entsprechend wäre zu fragen: Zeichnet sich Aschenbrödel – wie andere Heldenfiguren von Märchen – durch »Mut«, »List« und »Verstand« im Sinne Blochs aus? Oder lässt es

666 Ebd.

667 Siehe den Abschnitt »Als Märchen gekennzeichnet: *Die Bettelprinzess*«.

668 Vgl. Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Köln: Herbert von Halem 2017, S. 84–86.

669 Vgl. zu den am weitesten verbreiteten Versionen Vanessa Joosen: »Cinderella«, in: Donald Haase (Hrsg.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Bd. 1: A–F. Westport/Conn., London: Greenwood 2008, S. 201–205.

sich von Höherstehenden einschüchtern, unterwirft es sich ihnen ohne Vorbehalte und bleibt passiv? Um solche Fragen zu beantworten, müsste man die Unterschiede zwischen den einzelnen Aschenbrödel-Versionen berücksichtigen – können doch bei der jeweiligen Ausfüllung des Schemas die Akzente zwischen Aktiv- und Passiv-, Unerschrocken- und Verzagt-, Aufmüpfig- und Ergebnensein durchaus verschieden gesetzt werden.⁶⁷⁰ Dieter Matthias etwa beschreibt die Titelfigur des Spielfilms DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL (ČSSR/DDR 1973) als »selbstbewusst[], »emanzipiert[]< [...], mutig[] und klug[]« – sie verteidigt ihre »Persönlichkeit [...] gegenüber dem Prinzen gekonnt«.⁶⁷¹ Zudem werden in diesem Film »Herrschaftsstrukturen [...] ausschließlich karikierend gezeichnet«: Beispielsweise lachen »[d]ie Knechte und Mägde des Hofes [...] den Prinzen aus, als er erscheint, um mit Hilfe des verlorenen Schuhs die rechte Braut zu suchen«.⁶⁷² Bezeichnend ist auch, dass Aschenbrödel sich am Schluss »nicht wie eine Jagdbeute [...] finden und heimholen lassen« will, »sondern freiwillig auf den Bräutigam zugehen [...] und ihre Freiheit mit ihm teilen« – beide reiten dann »in den Wald, gemeinsam, aber jeweils auf dem eigenen Pferd«.⁶⁷³ Bedenkt man nun, dass Aschenbrödel als in unterschiedlichem Maße aktiv, mutig und emanzipiert darstellbar ist, dann lässt sich annehmen, dass es fließende Übergänge zwischen diesen Formen geben kann – und damit letztlich auch fließende Übergänge zwischen Kitsch und Kolportage im Sinne Blochs. Allerdings könnte dagegen der Anspruch erhoben

670 Ganz abgesehen davon, dass die verschiedenen Aschenputtel-Texte wiederum verschieden lesbar sind. Über die Aktivität beziehungsweise Passivität des Grimm'schen Aschenputtels beispielsweise wird kontrovers diskutiert. Vgl. dazu Elke Feustel: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Georg Olms 2004, S. 304–329. Feustel arbeitet heraus, wie ambivalent das Verhalten dieser Figur ist; dazu gehört allerdings nicht zuletzt, dass deren »meisterhafte[] Bemühungen um das persönliche Glück [...] enorme Klugheit« erkennen lassen (S. 329).

671 Dieter Matthias: »Schluss mit dem Warten auf den Märchenprinzen! Zur filmischen Gestaltung eines »emanzipierten« Mädchenbildes«, in: *Praxis Deutsch* 24 (1997), H. 143, S. 48–55, hier S. 48.

672 Ebd., S. 49.

673 Ebd., S. 52.

werden, die Unterscheidung wäre als idealtypische zu gebrauchen: Selbst wenn einzelne Texte sich nicht eindeutig der einen oder der anderen Seite zuordnen ließen, hätte die Unterscheidung noch immer einen heuristischen Wert.

Hinzu aber kommt ein weiteres Problem: Es könnte zunächst fraglich erscheinen, inwiefern Heldenfiguren aus Märchen als Vorbilder für ein Tätigsein mit »Mut«, »List« und »Verstand« ausgegeben werden können. Wie Max Lüthi bemerkt, gibt es in Märchen oft ein »unwillkürlich richtiges Verhalten«: Die »Heldin des Froschkönigmärchens« beispielsweise, die »den lästigen Frosch an die Wand schmettert, um ihn zu töten«, ahnt nicht, dass sie »die geheime Bedingung erfüllt, die für die Erlösung des zu einem Frosch verwunschenen Prinzen gestellt war«. ⁶⁷⁴ Derartige Heldenfiguren werden, »ohne selber die letzten Zusammenhänge zu durchschauen, sicher durch die gefährliche, unbekannte Welt geleitet«. ⁶⁷⁵ Nach Lüthi sind sie »Begabte im eigentlichen Sinn des Wortes«, nämlich in der Hinsicht, dass ihnen »[d]ie Gaben der Jenseitigen« zukommen und ihnen dabei »helfen«, »Kämpfe und Gefahren« zu »bestehen«. ⁶⁷⁶ Daher nennt Lüthi solche Gestalten auch »die Begnadeten«: Zwar durchblicken sie nicht »die Welt als Ganzes«, doch werden sie »von ihr angenommen«. ⁶⁷⁷ Wenn nun bei der Aktivität von Märchengestalten ein Moment der Gnade, des passiven Empfangens und des Angenommenwerdens hineinspielt, dann stellt sich durchaus die Frage, wie scharf sich die für aktiv gehaltenen Figuren des Märchens beziehungsweise der Kolportage und die als passiv geltenden des Kitschs voneinander trennen lassen.

674 Max Lüthi: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 115. Vgl. auch E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 415: »Der Bursche, der das Fürchten lernen wollte, träumte nur erst schwach. Auch das tapfere Schneiderlein erlangte die Prinzessin fast absichtslos, weil sie nun einmal auf seinem Wege liegt. Alle Märchenhelden finden ihr Glück, doch nicht alle sind bereits deutlich im Traum von ihm zu ihm hin bewegt.«

675 M. Lüthi: *Es war einmal*, S. 114.

676 Ebd.

677 Ebd., S. 115.

An einem weiteren Beispiel soll dieses Problem verdeutlicht werden, und zwar an Leonid Pantelejew's Prosatext *Die zwei Frösche*⁶⁷⁸: Beide Tiere fallen versehentlich in einen Topf mit Sahne, aus dem sie kaum wieder herauskommen können, da die Wände des Topfs zu hoch und zu glitschig sind. Sie müssen in der Sahne strampeln, um nicht zu ertrinken. Doch der eine Frosch ist faul und da ihm das Strampeln auf die Dauer vergeblich erscheint, beschließt er, es aufzugeben – er ertrinkt. Sein Freund hingegen, der andere Frosch, strampelt weiter und trotz seiner aussichtslos erscheinenden Lage lässt er »den Mut nicht sinken«.⁶⁷⁹ Auf einmal bemerkt er, dass er nicht mehr in der Sahne, sondern auf etwas Festem hockt – auf einem Butterklumpen. Zunächst wundert er sich darüber, dann erst begreift er, dass er selbst durch sein Zappeln die Sahne zu Butter gemacht hat. Er denkt: »Na bitte! [...] Hab ich doch recht getan, nicht gleich aufzugeben!«⁶⁸⁰ Das anstrengende Strampeln hat sich gelohnt – vom Butterklumpen kann der tapfere Frosch aus dem Topf hinausspringen. Am Schluss der Erzählung werden diejenigen, die sie verfolgten, aufgerufen: »Verlier den Mut nicht! Stirb nicht vor deiner Stunde!«⁶⁸¹

Dieser Text ist mit Fabeln vergleichbar – vor allem darin, dass er kurz, prägnant und belehrend ist, mit einer moralischen Lehre am Ende, und dass er von sprechenden, vermenschlichten Tieren handelt –, aber er ähnelt auch Märchen,⁶⁸² und zwar gerade in der Hinsicht, dass hier zwei gegensätzliche Figuren am Ende das Glück oder Unglück erlangen, das sie durch ihr jeweiliges Verhalten angeblich verdient haben (entfernt vergleichbar etwa mit Goldmarie und Pechmarie): Während der faule Frosch den Topf nicht mehr lebend verlassen kann, kommt sein tapferer Freund, der sich mit großer Ausdauer bemüht hat, nicht zu sterben, wieder frei. Letzterer durchschaut freilich selbst zunächst nicht, wie seine Rettung sich tatsächlich ergibt. In-

678 In der DDR erschien der Text aus der Sowjetunion unter anderem als »Minibuch« für Kinder: Leonid Pantelejew: *Die zwei Frösche*. Illustriert von Albrecht von Bodecker. Aus dem Russischen übers. von Marianne Schilow. Berlin: Der Kinderbuchverlag 1986.

679 Ebd. (unpaginiert).

680 Ebd.

681 Ebd.

682 Zur Abgrenzung von Fabel und Märchen vgl. Erwin Leibfried: *Fabel*. 4., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1982, S. 17f.

sofern wird der Held, wie im Märchen, von der Welt angenommen, buchstäblich getragen. Es ist entscheidend zu sehen, wie voraussetzungsvoll dieses Verhältnis von Held und Welt ist. Nur deshalb, weil sich in dem Topf gerade Sahne befindet, just etwas, das durch langes Schlagen erhärtet werden kann, hat der zweite Frosch mit seinem Strampeln Erfolg. Das heißt, in der fiktiven Welt sind besondere Umstände gegeben, ohne die der Held auch hätte scheitern können. Als er sich jedoch zu seinem Handeln entschließt, kennt er selbst diese Bedingungsbeziehungen noch gar nicht. Nicht weil er die Welt *begreift*, sondern weil diese ihn sozusagen *aufgreift*, entgeht er der Gefahr. Die Erzählung legt den Gedanken fern, dass das Zusammenpassen von Handlungsweise und Welt bloßer Zufall wäre. Vielmehr erscheint das Glück am Schluss wie eine Art Lohn, den der Held für seinen Mut und seine Anstrengung empfängt – ohne dass zum Problem würde, dass erst die Beschaffenheit der fiktiven Welt diesen Lohn gewährleistet.

Wer nun die Erzählung von den Fröschen kühl betrachtete, könnte einwenden, sie hätte bloß etwas Fragwürdiges zu lehren, da sie nur bedingt auf die Wirklichkeit übertragbar wäre. Denn wann ist in der realen Welt schon gesichert, dass Anstrengung und Mut in einer scheinbar ausweglosen Lage Rettung bringen? Muss nicht ein Handeln, das nicht auf einem Durchschauen des Zusammenhangs der Situation beruht, besonders anfällig sein für Fehler, Misslingen und Scheitern? Um noch einmal auf die fiktive Welt bei Pantelejew zurückzukommen: Was nützt es zu strampeln, wenn man sich nicht in Sahne bewegt, sondern etwa in einem Gewässer mit Schlingpflanzen, in denen man sich immer weiter verfangen kann? Solche Einwände wären zweifellos stichhaltig, doch liegt in der Erzählung noch ein anderes Moment, das in der kühlen Beurteilung nicht zureichend gewürdigt würde: nämlich das Moment der Begeisterung, die dazu gehört, so wie der zweite Frosch »den Mut nicht sinken« zu lassen.

Bloch hebt hervor, dass der Marxismus beides – kühlen Blick wie auch Begeisterung – braucht. In diesem Sinne spricht er von marxistischem Kälte- und Wärmestrom:

Wenn den Marxismus lediglich Analyse, d.h. nur Kältestrom durchflutet, dann gibt es keine Erwärmung, keinen Enthusiasmus [...]. Der Kältestrom [...], der sich speist aus ökonomischer Kritik, aus der Durchschauung des falschen Bewußtseins, [...] der ist kalt, klar, höhnisch und detektivisch. Damit wir uns kein X mehr für ein U vor-

machen lassen. Wenn es aber nur beim Kältestrom bleibt, wenn es nichts gibt, was in die Phantasie greift, und zwar in eine Phantasie, die wissenschaftlichen Argumenten gegenüber offen ist, [...] dann packt auch die richtige Analyse die unterdrückten, selbstentfremdeten Menschen nicht. Um das zu vermeiden, muß den Marxismus auch ein Wärmestrom durchpulsen.⁶⁸³

In *Das Prinzip Hoffnung* ist die Rede ebenfalls von »kalte[m]« und von »warme[m] Rot«: Bloch führt aus, »[d]iese zwei Weisen Rotsein« gingen »stets zusammen«, doch seien sie verschieden. Sie verhielten »sich zueinander wie das Unbetrügbare und das Unenttäuschbare, wie Säure und Glauben, jedes an seinem Ort und jedes zum gleichen Ziel verwendet.«⁶⁸⁴

In diese Überlegungen spielt auch eine Unterscheidung hinein, die Bloch von Aristoteles aufgreift, wie Werner Jung herausgearbeitet hat, nämlich diejenige zwischen dem »nach Möglichkeit« (κατὰ τὸ δυνατόν) und dem »in Möglichkeit Seienden« (τὸ δυνάμει ὄν).⁶⁸⁵ Auf der einen Seite ist Materie »das nach dem gegebenen Maß des Möglichen jeweils Bedingende«,⁶⁸⁶ Begrenzende, Einschränkungende, auf der anderen Seite aber entlässt sie »auf unerschöpfte Weise alle Weltgestalten« aus sich.⁶⁸⁷ Mit der »letzteren Bestimmung ist« laut Bloch »genau die freundliche, wo nicht die Hoffnungs-Seite der objektiv-realen Möglichkeit eröffnet worden.«⁶⁸⁸ Dazu erklärt Jung, dass Bloch das κατὰ τὸ δυνατόν »dem objektiven Prozeß zu-

683 Ernst Bloch: »War Allende zu wenig Kältestrom? Ein Gespräch mit Arno Münster«, in: Rainer Traub u. Harald Wieser (Hrsg.): *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 221–240, hier S. 222. Vgl. Helmut Fahrenbach: »Ernst Bloch und das Problem der Einheit von Philosophie und marxistischer Theorie«, in: Burghart Schmidt (Hrsg.): *Seminar: Zur Philosophie Ernst Blochs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 75–122, insbes. S. 108–111.

684 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 239f.

685 Werner Jung: »Möglichkeit«, in: *Bloch-Wörterbuch*, S. 302–310; W.J.: »Prozesse und Tendenzen. Hartmann – Lukács – Bloch. Wege der Ontologie« [1987], in: W.J.: *Von der Utopie zur Ontologie. Zehn Studien zu Georg Lukács*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 13–157.

686 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 238.

687 Ebd.

688 Ebd. Vgl. Burghart Schmidt: *Ernst Bloch*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 130–133.

rechnet« und das $\delta\nu\acute{\nu}\mu\epsilon\iota\ \acute{\omicron}\nu$ »für den subjektiven Faktor, für die konkrete Bewußtseinsarbeit am Geschichtsverlauf« reklamiert:

Ins $\delta\nu\acute{\nu}\mu\epsilon\iota\ \acute{\omicron}\nu$ deutet Bloch das Bewußtsein hinein. Was Aristoteles der Materie insgesamt als Vermögen zuschreibt, übersetzt Bloch in die Fähigkeit des Bewußtseins, nämlich »Quelle der Veränderung eines anderen Dinges« zu sein. Beide, das $\kappa\alpha\tau\alpha\ \tau\omicron\ \delta\nu\gamma\alpha\tau\omicron\ \nu$ und das $\delta\nu\acute{\nu}\mu\epsilon\iota\ \acute{\omicron}\nu$, müssen aber zusammenkommen, damit sich wirklich etwas bewegt und der subjektive Faktor schließlich über die bloße Erkenntnis des Gegebenen hinaus darin liegende Möglichkeiten freisetzt.⁶⁸⁹

Die erstere Seite des Möglichen, die der Bedingtheit durch das bereits Gegebene, fordert nach Bloch »kühle Analyse« und »vorsichtig genaue Strategie«, die letztere Seite aber »bescheint die revolutionäre Theorie-Praxis als Enthusiasmus«.⁶⁹⁰

Einen derartigen »Enthusiasmus« beweist in Pantelejews Erzählung der mutig bleibende Frosch – hält dieser doch an seiner Befreiungschance fest, obwohl er nicht weiß, worin genau sie liegen könnte. Darin, dass die fiktive Welt den sozusagen blind sich bemühenden Frosch letztlich zum Erfolg kommen lässt, kann im Anschluss an Lüthi eine Art Gnade gesehen werden, die der Figur zuteil wird. Diese Gnade aber ist eine andere als die des »unmöglichen Zufalls«, den Bloch in Kitsch ausmacht: Wenn Kitsch und Magazingeschichten von der Gnade des »unmöglichen Zufalls« erzählen, stellen sie bloß die Bedingungsverhältnisse des »nach Möglichkeit Seienden« falsch dar. Pantelejews Prosatext sowie Kolportage und Märchen erzählen hingegen von der Gnade einer Welt, in der das »in Möglichkeit Seiende« noch längst nicht erschöpft ist und in der denen, die sich erheben und etwas verbessern wollen, Verbündete und kleine Helferlein zur Seite stehen. Gerade deshalb lässt sich Kitsch im Sinne Blochs als ruhigstellend, Kolportage als anfeuernd betrachten.

689 W. Jung: »Prozesse und Tendenzen«, S. 152. Vgl. Ansgar Hillach: »Wer ist das Subjekt einer Hoffnung, die nicht enttäuscht werden kann? Das antizipierende Bewußtsein und ein veränderter Bezugsrahmen«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ernst Bloch*. (text + kritik Sonderbd.) München: edition text + kritik 1985, S. 208–221, hier S. 213.

690 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 239.

Diese Unterscheidung ist nicht zuletzt leitend für Blochs Schreiben von Prosa-Stücken; sie kommt etwa in denjenigen zum Ausdruck, die in dem Buch *Spuren* zusammengeführt sind. Dazu gehört beispielsweise der Text »Die Perle«: Ein König verliert »eine sehr schöne Perle« und lässt »im ganzen Land« aufwendig »nach ihr suchen«, ohne Erfolg; später aber findet der König sie »von selber«, das heißt »auf dem Wege der Absichtslosigkeit«. ⁶⁹¹ Dieser Verlauf der Handlung wird dann auf einer Meta-Ebene kritisiert:

Gerade der Untätige also, der seine Wünsche vielleicht vergaß und den sie zu nichts mehr antrieben, um sie zu erfüllen, sah sie erfüllt. [...] gleich wie wenn das Draußen schon soweit wäre, daß es das Unsere von selber gibt. Und es nur dann schenkt, wenn wir nichts dazu tun; was entschieden zu schön wäre, um wahr zu sein [...]. ⁶⁹²

Diese Bedenken gegen die Fabelführung liegen auf einer Linie mit Blochs Überlegungen zu Kitsch: Die Figur des »Untätige[n]« ähnelt dem Helden der Magazinsgeschichte, dem, wie bereits zitiert, »das Glück in den Schoß fällt«. Mit der Redewendung »zu schön, um wahr zu sein« wird deutlich gemacht, dass die Erzählung vom König und der Perle nicht dem »nach Möglichkeit Seienden« getreu bleibt. Die Kritik richtet sich dagegen, dass der »Weg[] der Absichtslosigkeit« buchstäblich als Königsweg zum Glück ausgegeben wird. Damit setzt die Erzählung den Anteil des Enthusiasmus daran, dass etwas gelingt, nach Blochs Maßstäben zu gering an.

Als eine Art Gegenerzählung zu der Geschichte vom König und der Perle kann der Text »Tableau mit Bogen« gelesen werden: Ein armer, Hunger leidender Mann meint im Traum eine Stimme zu hören, die ihm eröffnet, unter einem bestimmten Brückenpfeiler im fernen Prag liege ein Schatz. Der Mann macht sich auf die Reise zu diesem Ort, kann an ihm jedoch keinen Schatz finden. Von einem Brückenwärter dort erfährt der Bedürftige, auch jener habe einmal in einem Traum eine Stimme gehört, die vorgegeben habe zu verraten, wo ein Schatz zu entdecken sei. Der Wärter erklärt die Traumbotschaft für »Blödsinn«; der arme Mann aber erkennt in dem von dieser Stimme genannten Ort just denjenigen, von dem er hergekommen ist. Als der Darbende wieder zu Hause ankommt, fehlt ihm Holz

691 Ernst Bloch: »Die Perle«, in: E.B.: *Spuren*. (Werkausg. Bd. 1.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 219f., hier S. 219.

692 Ebd., S. 219f.

für seinen Ofen. Er »riß darum, es war nun alles gleich, den Boden auf, um Holz zu haben, und fand [...] endlich seinen Schatz.«⁶⁹³ Der Held dieser Geschichte lässt sich vergleichen mit der nach Bloch typischen Hauptfigur von Kolportage: Dem Mann in Not, von dem der Text handelt, erwächst – mit schon zu Kolportage zitierten Worten gesagt – »ein Mut, der [...] nichts zu verlieren hat«. Im Gegensatz zum Brückenwächter folgt der Arme den Stimmen aus den Träumen und unternimmt die aufwendige Fahrt. Sogar als der Schatz an der bezeichneten Stelle in Prag nicht aufgefunden werden kann und sich Ernüchterung einstellt, ist die Vorerwartung nicht gänzlich hinfällig; vielmehr kann auf diese Stelle der Erzählung ein Satz aus Blochs Essay »Traum von einer Sache« gemünzt werden: »Es bleibt ein Rest vom ersten Bild, der nicht unterkommt, doch auch nicht vergehen will.«⁶⁹⁴ Indem der Held auf die Schatzsuche fährt, nimmt er seine bedrückende Lage nicht als unabänderlich hin.⁶⁹⁵ Losziehend bringt er seinen Traum in die Wirklichkeit ein, anstatt ihn wie der Wächter von vornherein als nichtig abzutun.⁶⁹⁶ Insofern steht der Schatz durchaus in Zusammenhang mit der Brücke als einem Mittel des Fortgehens und Überschreitens. Auch nach seiner Rückkehr bewahrt der Mann, dem es an Lebensnotwendigem mangelt, keine »Treue zum Angestammten«⁶⁹⁷ – er bricht »den Boden«, das Verfestigte, scheinbar Unumstößliche, auf. Die Erklärung dafür – »es war nun alles gleich« – lässt sich nicht nur in dem Sinne lesen, dass das Brennholz für den Frierenden unverzichtbar ist, sondern auch in dem Sinne, dass der Reisende, der sich einmal vom »Angestammten« gelöst hat, sich nicht wieder

693 Ernst Bloch: »Tableau mit Bogen«, in: E.B.: *Spuren*, S. 140–142, hier S. 140f.

694 Ernst Bloch: »Traum von einer Sache«, in: E.B.: *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*. (Werkausg. Bd. 10.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 163–169, hier S. 163.

695 Vgl. Marianne Wurth: *Antizipierendes Denken. Ernst Blochs Philosophie und Ästhetik des Noch-Nicht-Bewußten im Zusammenhang seiner Freud-Kritik*. Frankfurt a.M., Bern, New York: Lang 1986, S. 212.

696 Vgl. dazu Jan Rehmanns Hinweis, dass Bloch das Prinzip der Hoffnung mit einem »weltzugewandten Handlungsbegriff« verknüpft. J.R.: »Was dürfen wir hoffen? Ernst Bloch mit Gramsci lesen«, in: *Luxemburg* 2018, H. 3, S. 158–167, hier S. 160.

697 Diese Worte des Erzählers können sowohl auf die Geschichte als auch auf die Figur bezogen werden. E. Bloch: »Tableau mit Bogen«, S. 142.

an dieses bindet. Besonders in dieser Hinsicht ähnelt der Fahrende der Erzählung Kolportagefiguren, die etwa nach Ausritten durch Prärien sich nicht mehr in geschlossene, beengende Räume einfügen.⁶⁹⁸ So betrachtet, eignet dem Helden der Geschichte etwas von der Widersetzlichkeit, die nach Bloch in Kolportage zu finden ist. Was diese betrifft, geht Bloch so weit zu schreiben: »Träumt [...] Kolportage immer, so träumt sie doch letztthin Revolution, Glanz dahinter; und das ist, wenn nicht das Reale, so das Allerrealste von der Welt.«⁶⁹⁹

698 Vgl. zu solchen Figuren G. Ueding: *Glanzvolles Elend*, insbes. S. 133f. – In »Tableau mit Bogen« betont der Erzähler den Zusammenhang zwischen dem Reisen und dem Finden des Schatzes, wenn es heißt: »Sind nicht schon so viele Einsichten, Gewinne, Lösungen auf entfernenden Umwegen, gerade mittels ihrer, erlangt worden? Die dann also gar keine Umwege waren, sich vielmehr als echte Wege zum Ziel darstellten, ja in ihm sich dankbar erhielten?« E. Bloch: »Tableau mit Bogen«, S. 141.

699 E. Bloch: »Traumschein, Jahrmart und Kolportage«, S. 181.

»Du kannst Dir keine Vorstellung machen, wie schön es hier ist«: Kitsch und Tourismus

Während das Abenteuer der Kolportage, wie im Vorigen gezeigt, nach Bloch zur politischen Auflehnung und Revolution anstachelt, gilt Massentourismus hingegen als gezähmtes Abenteuer und damit als kitschverdächtig.⁷⁰⁰ Oft bringt man Kitsch und Tourismus in enge Verbindung miteinander: Für Gillo Dorfles etwa sind »Kitsch und Fremdenverkehr [...] zwei geistesverwandte Wörter«.⁷⁰¹ Unter anderem findet das gängige Bild ›des‹ einfältigen Kitschverehrerers sein Gegenstück in der Tourismus-Forschung,

700 Für dieses Kapitel wurden Abschnitte aus früheren Vortragstexten d. Verf.s in einen neuen Zusammenhang gebracht, stark überarbeitet und erweitert: T.K.: »Journeys to the Ideal World«/»Reisen in die heile Welt«, in: Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner, Julia Reuter (Hrsg.): *Topologies of Travel/Topologien des Reisens*. Trier: Universitätsbibliothek 2010. http://ubt.opus.hbz-nrw.de/frontdoor.php?source_opus=565&la=de, S. 102–109; S. 294–300; »Kitschige Vorstellungen von Österreich? Der *Musikantenstadl* und André Rieus *Große Nacht der Wiener Musik*«, in: Kathrin Ackermann, Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript 2016, S. 119–139.

701 Gillo Dorfles: *Der Kitsch* [1968]. Aus dem Italienischen übers. von Birgid Mayr. Gütersloh: Prisma 1977, S. 153.

wenn in ihr vom »Massentouristen [...] im Singular«⁷⁰² gesprochen wird. Diese Redeweise geht ebenfalls mit »stereotype[n] Vorstellungen« einher, »die wir« nach Ueli Gyr »alle kennen und von denen wir uns in der Regel selbst auch sofort distanzieren, um uns möglichst keinem (stets folgenreichen) Verdacht auszusetzen. Am Massentouristen ist eigentlich fast nichts gut [...]«⁷⁰³ Gyr zählt unter anderem die folgenden üblichen Zuordnungen von Merkmalen auf:

Der Tourist macht sich durch Kamera, Freizeitlook und Gehabe lächerlich, er gilt als einfältig, dumm, reiseunerfahren, er ist unselbständig und muss sich deshalb organisiert in Gruppen, Horden oder Strömen bewegen, das heißt: er muss geführt reisen. [...] Vor allem aber erscheint der Tourist als ein durch und durch konsumorientiertes Wesen, welches die vertiefte Auseinandersetzung mit einer anderen Kultur scheut oder noch schlimmer: zu einer solchen gar nicht fähig ist.⁷⁰⁴

Aus der langen Reihe vermeintlicher Eigenschaften ›des‹ Touristen sollen nun einige Punkte herausgegriffen werden, an denen die Nähe von Tourismus- und Kitsch-Kritik besonders deutlich wird. Berücksichtigt man diese Affinitäten, kann die Kitsch-Diskussion neue Anregungen erhalten. Heutige kulturwissenschaftliche Ansätze der Tourismus-Forschung nämlich hinterfragen das überkommene Bild des »einfältig[en]« und »dumm[en]« Touristen und zeigen genauer, wie touristische Erfahrung sich vollzieht. Es stellt sich heraus, dass diese Erfahrung auf eigenen Techniken im Sinne eines besonderen Wissens und Könnens beruht. Einige der Erkenntnisse dazu lassen sich in die Kitsch-Forschung übertragen, sodass in den Blick gerät, welche Techniken der Wahrnehmung und nicht zuletzt welche Arten von Reflexivität für Kitsch grundlegend sind. Diese kommen unter anderem in Fernsehshows wie dem MUSIKANTENSTADL und André Rieus GROSSE[R] NACHT DER WIENER MUSIK zum Tragen, in denen mit touristischen Ansichten ge-

702 Ueli Gyr: »›Alles nur Touristenkitsch‹. Tourismuslogik und Kitsch-Theorien«, in: *Voyage. Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung 7: Gebuchte Gefühle*. Hrsg. von Hasso Spode u. Irene Ziehe unter Mitarbeit von Christiane Cantauw. München, Wien: Profil 2005, S. 92–102, hier S. 92.

703 Ebd., S. 92f.

704 Ebd., S. 93.

spielt wird. Auf diese Beispiele soll zum Abschluss näher eingegangen werden.

ZUM STEREOTYP »DES« TOURISTEN ALS »KITSCHMENSCHEN«

Zunächst aber zu den gängigen Vorbehalten gegenüber dem Tourismus: Sehr häufig wird kritisiert, dass »der« Tourist sich Illusionen hingibt. Dazu gehört etwa die Illusion, am massenhaft aufgesuchten Urlaubsort ließe sich unberührte Natur vorfinden und es könnte Pauschalreisen in Paradiese geben. Hans Magnus Enzensberger erklärt 1958 in seiner »Theorie des Tourismus«, »die unberührte Landschaft und die unberührte Geschichte« seien »die Leitbilder des Tourismus« bis dahin geblieben. Es handle sich dabei um einen Versuch, »den in die Ferne projizierten Wunschraum der Romantik leibhaftig zu verwirklichen«: einen Freiraum zu finden, den es in der bürgerlichen Gesellschaft nicht gebe.⁷⁰⁵ Die Bemühung, aus der Gesellschaft herauszukommen, scheitere jedoch rasch. Beispielsweise verrate die »Eisenbahnmanie« des 19. Jahrhunderts »bereits den heftigen Wunsch, den Wohn- und Arbeitsplätzen der industriellen Revolution zu entrinnen«; die Erfüllung dieses Wunsches aber werde durch »das Netz der Verkehrsmittel« zugleich in Aussicht gestellt und verhindert.⁷⁰⁶ Gerade mit dem Ausbau des Bahnnetzes, das die Gesellschaft »für den Touristen zu öffnen« scheine, schließe diese sich alsbald wieder: »Wie der Igel im Märchen den keuchenden Hasen am Ziel des Wettlaufs immer schon höhnisch erwartet, so kommt dem Tourismus allemal seine Widerlegung zuvor.«⁷⁰⁷ Insbesondere der Alpentourismus, der sich auf das »Elementare«, das »Unberührte« und das »Abenteuer« richte, sei von dieser Art der Rückwirkung betroffen; indem es nämlich erreicht werde, sei es »auch schon vernichtet«.⁷⁰⁸ Ins Ge-

705 Hans Magnus Enzensberger: »Eine Theorie des Tourismus« [1958], in: H.M.E.: *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 179–205, hier S. 190f.

706 Ebd., S. 191.

707 Ebd.

708 Ebd., S. 192.

wicht falle, dass die »Befreiung von der industriellen Welt« sich bereits selbst »als Industrie etabliert« habe.⁷⁰⁹

Eine ähnliche Schwierigkeit wie bei der vermeintlich unberührten Natur ergibt sich auch bei der Suche nach Authentizität. Dorfles fragt: »Wie kann [...] der Tourist glauben, die Indianer mit ihren schön ausgerichteten und sauberen Federn seien echt? Wie kann er sich der Illusion hingeben, die Lieder der Gondoliere oder der neapolitanischen Schiffer seien echt?«⁷¹⁰ Die Gondel wird nach Dorfles »unweigerlich zum Kitsch [...], sobald sie dem Touristen für eine Rundfahrt durch Venedig zu einem Preis angeboten wird, in dem alles ›mitinbegriffen‹ ist.«⁷¹¹ Mit diesen Beispielen illustriert Dorfles, dass Authentizität im Tourismus scheinhaft ist.

Wie Robert Schäfer bemerkt, ist in Debatten über Tourismus eine »Denkfigur [...] verbreitet«, nach der die Moderne sich mit einem »Virus« vergleichen lässt,

das alle Kulturen infiziert, die mit ihr [der Moderne, T.K.] in Berührung kommen und die dadurch am selben Authentizitätsverlust erkranken, der der modernen Kultur selbst eigen ist. Authentizität, so wird suggeriert, ist das Andere der Moderne. Diese bedeutet in erster Linie Reflexivität, aus der es, ist sie einmal ›im Sattel‹, kein Ent-rinnen mehr gibt. [...] Wer den Primitiven spielen kann, ist modern, der wirklich Primitive kann sein Primitivsein nicht darstellen.⁷¹²

Solche Denkmuster sind aus den Diskussionen über Kitsch geläufig – auch in diesen stehen Authentizität und Reflexivität oft in einem Spannungsverhältnis zueinander. Erkennungszeichen von Authentizität etwa, die sich ge-

709 Ebd., S. 196.

710 G. Dorfles: *Der Kitsch*, S. 153. Ebenso sei die von »de[m] Tourist[en]« bewunderte Natur bloß »eine Pseudonatur«, etwa bei »Safaris mit [...] gezähmten Raubtieren« (S. 154). Dieses Beispiel erinnert wiederum an Enzensberger, der einen vergleichbaren Fall nennt, nämlich vom Reisebüro arrangierte Elchjagden in Lappland: Bis hin »zum imitierten Lappenzelt« werde »für den Touristen, was ihn« anziehe, »allererst hingestellt« (H.M. Enzensberger: »Eine Theorie des Tourismus«, S. 197).

711 G. Dorfles: *Der Kitsch*, S. 153f.

712 Robert Schäfer: *Tourismus und Authentizität. Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit*. Bielefeld: transcript 2015, S. 29f.

zielt verwenden lassen, taugen aus Sicht vieler Kritiken gerade nicht mehr als Erkennungszeichen von Authentizität. Ebenso kann unter Kitschverdacht geraten, wer sich oder die eigenen Werke als naiv ausgibt – scheint doch (zumindest auf den ersten Blick) so etwas wie ihrer selbst bewusste Naivität oder absichtliche Einfalt einen Widerspruch in sich zu bergen, so dass der Vorwurf der Unwahrheit schnell zur Hand ist.⁷¹³

Auf der Linie solcher Kritik liegt es auch, wenn Karpfen »exotischen Kitsch« als Fälschung von etwas Ursprünglichem und Echtem beschreibt. Er führt aus, dass das nur scheinbar Authentische immer wieder erfolgreich bei europäischen Reisenden in Asien abgesetzt wird: »Längst schon sind in China ganze Stadtviertel entstanden, deren Bewohner ausschließlich von der Erzeugung »alter« Kunstwerke leben. Es gibt Tempel des Fo im Innersten Asiens, deren Buddhbild zum hundertstenmal an gierige Europäer verkauft worden ist.«⁷¹⁴ Die für den Tourismus eigens hergestellten, indes authentisch wirken sollenden Gegenstände sind aus Karpfens Sicht Kitsch im Sinne von Täuschung und Betrug.

Vergleichbar mit Karpfens Darstellung von »exotischem Kitsch« sind Hermann Polligs Überlegungen zu »airport art«.⁷¹⁵ Darunter versteht Pollig Souvenirs und »Ethno-Kitsch« – künstlerische, kunsthandwerkliche und alltagskulturelle Objekte, »die man an den Brennpunkten des Reisens, etwa auf Flughäfen, aber genauso in Hotels, Bahnhöfen oder in unmittelbarer Nähe von Sehenswürdigkeiten angeboten bekommt«.⁷¹⁶ Nach Pollig ist für diese Gegenstände ein »Mangel an Authentizität« kennzeichnend: Als Ersatzdinge bildeten sie eine »als ob-Kultur« und seien »ein den Erdball überziehendes Phänomen«.⁷¹⁷ »Airport art« verbreite sich zu Lasten »überlieferter Kulturfertigkeiten«, diese würden durch »Manufakturierung und Industrialisierung« verdrängt:

713 Siehe dazu das Kapitel »Naivität mit Absicht«.

714 F. Karpfen: *Der Kitsch*, S. 25f.

715 Hermann Pollig: »Airport art«, in: *Das exotische Souvenir*. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart-Bad Cannstatt: Edition Cantz 1987, S. 8–13.

716 Ebd., S. 8f.

717 Ebd., S. 8.

War es vor dem großen Touristenansturm noch möglich, die Reisenden mit autochthonen Objekten aus den Bereichen Kunst und Kult, Kunsthandwerk und Handwerk zu bedienen, mußten nun reproduzierende Techniken angewendet werden, um dem Bedarf des Massentourismus an preiswerten Objekten nachzukommen. Traditionelle Materialien wie Elfenbein, Horn, Ebenholz, Buntmetalle sind durch andere, billigere und besser zu verarbeitende Werkstoffe ersetzt worden.⁷¹⁸

Oft werde die industrielle Herstellung von »airport art« bereits »in andere Länder verlegt«, um die Artikel »besonders preiswert produzieren und anbieten zu können«.⁷¹⁹ Dabei finde die dem jeweiligen touristischen Ort eigene Geschichte und Tradition kaum Beachtung, denn »airport art« sei an die »Vorstellungen und Wünsche[] der Käufer« gebunden, und diese befassten sich »in der Regel nicht« mit »Fragen originärer Herleitung und Kulturtreue«.⁷²⁰ Vielmehr seien jene »Vorstellungen« von Klischees geprägt. In ihrer stereotypisierenden Sicht auf die andere Kultur fühlten sich die Reisenden durch »airport art« bestätigt.⁷²¹

Ähnlich erläutert Ingrid Thurner, weshalb viele Souvenirs nach Stereotypen gestaltet sind: Tourismuskunst muss, um leicht absetzbar zu sein, »dem kognitiven System des Käufers angepaßt werden« und sich »in sein[] Bild« der »fremden Welt« einfügen. Was der Kundschaft angeboten wird, hat für sie möglichst erwartbar zu sein, zum Beispiel »Pharaonisches aus Ägypten, Jodelig-Todeliges aus Tirol und aus Afrika eine holzgeschnitzte Maske«.⁷²²

Der Vorwurf, dass Tourismus auf derartige Schemata zurückgreift, findet sich häufig – nicht zuletzt bei Giesz, der eine »Affinität von Kitsch-

718 Ebd., S. 12.

719 Ebd.

720 Ebd. Vgl. dazu auch David Lowenthal: »Forging the past«, in: Mark Jones (Hrsg.): *Fake? The Art of Deception*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1990, S. 16–22.

721 H. Pollig: »Airport art«, S. 12f.

722 Ingrid Thurner: »Airport Art aus Westafrika«, in: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 125/126 (1995/96), S. 225–247, hier S. 245. Vgl. auch Harald A. Friedl: *Tourismusethik. Theorie und Praxis des umwelt- und sozialverträglichen Fernreisens*. München, Wien: Profil 2002, S. 80f.

mensch und Tourismus«⁷²³ sieht: »[D]er Tourist« habe »seine mehr oder weniger deutlichen stereotypen Erwartungsmuster, da er ja keineswegs »schlechthin Fremdes« suche; »die »Attraktionen« seien »ihm schon durchs Reisebüro vermittelt worden« und er wisse »ziemlich genau [...], worauf er seine Fotocamera zu richten haben« werde.⁷²⁴ Demnach ist touristische Fotografie besonders von ihren Voreinstellungen geprägt. Man hält sich an seine Reiseführer und versucht, bereits fixierte Ansichten des touristischen Ortes wiederzufinden.

Als ein Vorläufer dieser Kritik am Tourismus kann Heinrich Heine gelten. In seinen *Reisebildern* heißt es, in Italien seien so viele Engländer unterwegs, dass man sich »keine Galerie« in diesem Land »mehr denken« könne »ohne ein Schock Engländer, die, mit ihrem Guide in der Hand, darin umherrennen, und nachsehen, ob noch alles vorhanden, was in dem Buche als merkwürdig erwähnt ist.«⁷²⁵ Satirisch überspitzt dargestellt, erscheinen die englischen Reisenden bei Heine lächerlich, wenn sie wie zum bloßen Abhaken überprüfen, ob das im Reiseführer »als merkwürdig« Genannte sich noch am Ort befindet, und sich dieses gar nicht erst näher anschauen.⁷²⁶

Das Angewiesensein touristischer Erfahrung auf Reiseführer wird auch in Robert Musils Text »Hier ist es schön« thematisiert. In diesem ist die Rede von »eine[r] ehrliche[n] Freude«, die Menschen empfinden, »wenn sie etwas anerkannt Schönes betrachten dürfen.«⁷²⁷ Das Wort »anerkannt«

723 L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*, S. 78.

724 Ebd., S. 83.

725 H[einrich] Heine: *Reisebilder*. 3. Theil. Hamburg: Hoffmann und Campe 1830, S. 164.

726 Vgl. Maria Anna Bernhard: *Welterlebnis und gestaltete Wirklichkeit in Heinrich Heines Prosaschriften*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1961, S. 90; Gunter E. Grimm, Ursula Breymayer, Walter Erhart: »Ein Gefühl von freierem Leben«. *Deutsche Dichter in Italien*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 156–172.

727 Robert Musil: »Hier ist es schön«, in: »Nachlaß zu Lebzeiten«. *Gesammelte Werke* in 9 Bdn., hrsg. von Adolf Frisé. Bd. 7. 2., verb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 523f., hier S. 524.

lässt sich als Verweis auf die Autorität von Reiseführern lesen.⁷²⁸ Wer sich auf diese stützt, weiß etwa zu sagen, dass »ein Turm höher ist als andere Türme, ein Abgrund tiefer als die gewöhnlichen Abgründe oder ein berühmtes Bild besonders groß oder klein ist.«⁷²⁹ Anders aber verhält es sich bei den »Erfahrungen der Wirklichkeit, die nicht [...] der gesicherten Vorgabe des Reiseführers folgen.«⁷³⁰ Wenn nämlich »etwas nicht hoch, tief, groß, klein oder auffallend angestrichen, kurzum wenn etwas nicht etwas ist, sondern bloß schön«, geraten die Reisenden in »Verlegenheit.«⁷³¹ Sie nehmen Zuflucht beim »Unsagbarkeitstopos«⁷³² und schreiben auf ihre Ansichtskarten Sätze wie »»Hier ist es unbeschreiblich schön«« oder »»Du kannst Dir keine Vorstellung machen, wie schön es hier ist««. ⁷³³ Gerade in ihrer Formelhaftigkeit und allgemeinen Wiederholbarkeit laufen solche touristischen Beteuerungen, wie einmalig der jeweilige Ort sei, sich selbst zuwider.⁷³⁴

Armin Westerhoff zieht von diesem Punkt aus Verbindungslinien zu der Kitsch-Kritik, die sich in Musils Betrachtung »Schwarze Magie« findet – im letzteren Text wird »die Formelhaftigkeit des Kitsches ausdrücklich angesprochen«, ⁷³⁵ unter anderem an folgender Stelle:

Der Dichter X. wäre in einer noch etwas schlechteren Zeit ein beliebter Familienblatterzähler geworden. Er hätte dann vorausgesetzt, daß das Herz auf bestimmte Situationen immer mit den gleichen bestimmten Gefühlen antwortet. Der Edelmut wä-

728 Armin Westerhoff: »Robert Musils unfreundliche Betrachtung *Hier ist es schön*: Zur rhetorischen Strategie von Musils Gefühls- und Kitschkritik«, in: Kevin Mulligan, Armin Westerhoff (Hrsg.): *Robert Musil – Ironie, Satire, falsche Gefühle*. Paderborn: mentis 2009, S. 255–268, hier S. 257f.

729 R. Musil: »Hier ist es schön«, S. 523.

730 A. Westerhoff: »Robert Musils unfreundliche Betrachtung *Hier ist es schön*«, S. 257.

731 R. Musil: »Hier ist es schön«, S. 523.

732 A. Westerhoff: »Robert Musils unfreundliche Betrachtung *Hier ist es schön*«, S. 258.

733 R. Musil: »Hier ist es schön«, S. 523.

734 Vgl. A. Westerhoff: »Robert Musils unfreundliche Betrachtung *Hier ist es schön*«, S. 262f.

735 Ebd., S. 263f. Vgl. L. Schulz: *Die Werte des Kitschs*, S. 232.

re in der bekannten Weise edel, das verlassene Kind beweinenenswert und die Sommerlandschaft herbststärkend gewesen. Es ist zu bemerken, daß sich damit zwischen den Gefühlen und den Worten eine feste, eindeutige, gleichbleibende Beziehung eingestellt hätte, wie sie das Wesen des Begriffs ausmacht.⁷³⁶

Das Erfolgsrezept für den »Familienblatterzähler« läge also in der Verwendung von Stereotypen: Die sich nicht ändernden sprachlichen Fertigteile versprechen eine sich nicht ändernde Wirkung zu haben. Die Formel »das verlassene Kind« zum Beispiel ließe keine andere Wahl als Mitleid zu empfinden. »Alles«, so Michel im Anschluss an Musil, gerinnt dem Kitsch zu »starrten Bildern«⁷³⁷ – nicht nach dem Leben, vielmehr nach Schablonen gezeichnet. Über den Kitsch-Schriftsteller heißt es in »Schwarze Magie« weiter, dass er »nicht an erlebten Vorstellungen zu denken gelernt hat, sondern schon an den von ihnen abgezogenen Begriffen«; entsprechend werden bei ihm auch »aus Gefühlen Begriffe«.⁷³⁸

Wenn man sieht, dass die Texte »Hier ist es schön« und »Schwarze Magie« in vergleichbarer Weise von Formelhaftigkeit handeln, könnte man das über den Kitsch-Schriftsteller Gesagte geradezu auf »den« Touristen übertragen: Dieser befasste sich nicht mit »erlebten Vorstellungen« vom bereisten Ort, sondern mit »schon [...] von ihnen abgezogenen Begriffen« aus dem Reiseführer.

Eine ähnliche Kritik an Kitsch und Tourismus vertritt Emil Lucka 1930. Seines Erachtens besitzen einige »ihr fertiges Klischee für die Gefühle, die eine Landschaft zu erregen hat, und alle Landschaften von Taormina bis Chemnitz werden in diesem Klischee untergebracht (etwa »romantisch«), denn diese Menschen seien »nicht imstande [...], einen Natureindruck aus seiner Quelle zu empfangen, sondern nur indirekt in festgelegten Formen«. Die starren Formen gingen zurück auf die »sentimentalen Wendungen der

736 Robert Musil: »Schwarze Magie«, in: »Nachlaß zu Lebzeiten«. *Gesammelte Werke* in 9 Bdn., hrsg. von Adolf Frisé. Bd. 7. 2., verb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 501–503, hier S. 502.

737 K.M. Michel: »Gefühl als Ware«, S. 38.

738 R. Musil: »Schwarze Magie«, S. 502. Vgl. dazu Norbert Christian Wolf: »Wer hat dich, du schöner Wald...?« Kitsch bei Musil – mit Blick auf den *Mann ohne Eigenschaften*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127 (2008), H. 2, S. 199–217.

Romane, die« von jenen »in ihrer Jugend gelesen« worden seien. Die Leute glaubten dann »[m]it [...] einem nichtssagenden Worte [...] die Landschaft erfaßt [...] zu haben« und der Forderung »ihr[es] Gewissen[s]« nachgekommen zu sein, »daß sie etwas empfinden«. Lucka fügt hinzu: »[N]ichts zu empfinden wäre hier vielleicht das echte, unmittelbare Erlebnis – zu dem aber die Kraft fehlt.«⁷³⁹ Auch Lucka also weist darauf hin, wie sehr die Gefühle bei touristischen Betrachtungen von Landschaften vorgeprägt und an Muster gebunden sind.

In Musils »Hier ist es schön« wird nicht zuletzt auf die Bildseiten von Ansichtskarten näher eingegangen: Sie haben »unabweislich- und überlebensschön« zu sein, um das Ausmaß zu beschwören, in dem sich die touristische Erfahrung abhebt von allem Gewöhnlichen.⁷⁴⁰ Dazu trägt ihre unnatürliche Kolorierung bei: »die Bäume und Wiesen giftgrün, der Himmel pfäublau, die Felsen sind grau und rot.«⁷⁴¹ Doch die Besonderheit der jeweiligen Ansicht, die damit markiert wird, kann wiederum fraglich erscheinen, wenn man die massenhafte Verbreitung dieser Karten und die Gleichheit ihrer Machart bedenkt. In dem Text ist zu lesen: »Am letzten Tag« ihrer Vergnügungsreisen kaufen die Menschen im »nächsten Papierladen [...] Ansichtskarten, und dann kaufen sie noch beim Kellner Ansichtskarten. Die Ansichtspostkarten, welche diese Menschen kaufen, sehen in der ganzen Welt einander ähnlich.«⁷⁴² An dieser Stelle wird, wie Westerhoff deutlich macht, die Wiederholung der Postkartenmotive sprachlich nachgeahmt: zum einen mit einer Epipher – das Wort »Ansichtskarten« wiederholt sich am Satzschluss – und zum anderen mit einer Anadiplose – »Ansichtskarten« wird zu Beginn des Folgesatzes noch einmal aufgegriffen in Form des Wortes »Ansichtspostkarten«; darin liegt ein Gegenstück zu »jener ewig-ähnlichen Abbildung«, welche »die Postkarte charakterisiert.«⁷⁴³ Nach Westerhoff erweisen sich diese »Abbildungen [...] – bei aller behaupteten Einmaligkeit (>Hier ist es schön« – >unvorstellbar«) – in ihrer faktischen

739 Emil Lucka: »Volkstümliche Dichtung, Unterhaltungslektüre, Kitsch«, in: *Deutsche Rundschau* 56 (1930), S. 222–227, hier S. 225.

740 R. Musil: »Hier ist es schön«, S. 524.

741 Ebd., S. 523.

742 Ebd.

743 A. Westerhoff: »Robert Musils unfreundliche Betrachtung *Hier ist es schön*«, S. 261.

Darstellung vielfältig reproduzier- und austauschbar«, sie haben sich »zum Klischee« verfestigt.⁷⁴⁴ Just solche Bilder, die miteinander verwechselt werden könnten, sollen augenfällig machen, dass der touristische Ort nicht zu verwechseln ist.

Ansichtskarten sind sehr häufig Gegenstände von Kitsch-Diskussionen: Gert Richter erklärt in seinem *Kitsch-Lexicon von A bis Z*, diese Art der Postkarte sei »geradezu zum Kitschträger Nr. 1 geworden«.⁷⁴⁵ Reimann zum Beispiel stellt in einem Zeitungsbeitrag zu der Frage »Was ist kitschig?« fest: »Postkarten von der Riviera sind Kitsch. Retuschierte Photographien sind Kitsch. Alles, was sich verlogenerweise schöner präsentiert, als es in Wirklichkeit ist, grenzt an Kitsch.«⁷⁴⁶ Kaum denkbar ist in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass die Verschönerung vertretbar sein könnte; stattdessen wird diese durch das Wort »verlogenerweise« gleich moralisch herabgesetzt. Insbesondere scheint das Retuschieren von Fotografien demjenigen zuwiderzulaufen, durch das sie sich nach einem weit verbreiteten Denken auszeichnen sollen: Wirklichkeit getreu aufzuzeichnen und zu bezeugen.⁷⁴⁷ Darüber hinaus bringt Reimann »Natur«, verbunden mit dem Wort »unschuldig«, ins Spiel, um das Vorgängige und Vorrangige der Wirklichkeit gegenüber den touristischen Abbildern herauszustellen: »Meine Tante Klara stand im Riesengebirge vor einer Ruine und seufzte: ›Wie auf einer Ansichtskarte!‹ Daran war die Natur unschuldig. Tante hatte Reproduktion und Original verwechselt.«⁷⁴⁸ Ein solcher Versuch einer Touristin, das Schöne eines Postkartenbildes in der Wirklichkeit wiederzufinden, gilt damit als grundverkehrt – nämlich als Verkehrung eines Grundsatz-

744 Ebd., S. 262. Das Wort »Klischee« spielt dabei nicht zuletzt auf den Bereich drucktechnischer Vervielfältigung an.

745 Gert Richter: *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z*. Gütersloh, Berlin, München, Wien: Bertelsmann 1972, S. 188.

746 Hans Reimann: »Was ist kitschig?«, in: *Volksblatt* (Halle) Nr. 55 vom 6.3.1930, Beilage »Welt und Wissen«.

747 Vgl. zur Diskussion darüber etwa Susanne Blazejewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' »L'Amant« und Michael Ondaatjes »Running in the Family«*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 66–68.

748 H. Reimann: »Was ist kitschig«.

zes: Ein Bild darf zwar als Darstellung der Natur betrachtet werden, aber nicht die Natur als Darstellung eines Bildes. An dieser Ordnung zu rütteln, erlaubt Reimann dem Tourismus nicht.⁷⁴⁹

Reimanns Kritik am touristischen Umgang mit Bildern steht im Zusammenhang einer Diskussion, die sich – unter anderem ironisch – mit der Faszination von Reisenden an malerischen Anblicken befasst. Zu dieser Debatte trägt etwa auch Wilhelm Raabes Roman *Unruhige Gäste* bei: Eine Gruppe von »Sommerreisenden« im Harz kommt, teils auf Pferden und Eseln reitend, an einer etwas abgelegenen, »am Waldrande« verorteten Baracke vorbei. »[E]ine der jungen Damen« ruft, als sie die einfache Hütte erblickt, »O wie hübsch!« aus und lässt ihr Tier stillstehen – sie möchte die Ansicht in ihrem »Skizzenbuch« festhalten. Ihre Begleiter sind ihr rasch zu Diensten: »Schon hielt der eine der jungen Ritter des hübschen Mädchens ihr den Steigbügel, und der zweite bot ihr das ›Skizzenbuch‹ dar, und der, welcher die Bleistifte zu tragen und zu spitzen hatte, war auch mit denselben zur Hand«. Im Weiteren zeigen sich zwar auch zwei Menschen aus der Hütte, die »wirklich ausgezeichnete[] Modelle[]« abgeben könnten – »[e]in verwildertes, zerlumptes, höchst malerisches Kinderstaffagepaar, ein Junge und ein Mädchen«, doch zu diesem Zeitpunkt ist der »künstlerische[] Wunsch[] und Enthusiasmus« bereits zum Erliegen gekommen, da die Reisegruppe inzwischen erfahren hat, dass es in der Hütte eine ansteckende Krankheit gibt.⁷⁵⁰ Das Verhältnis von Reisenden und Bereisten ist durch den Gegensatz von Reich und Arm geprägt – auf zwei verschiedenen Ebenen: zum einen auf der Ebene der erzählten Wirklichkeit, in der die Reisegruppe sich als begütert und vornehm (vom Erzähler so genannte »Damen« und »Ritter«, über Reittiere verfügend und »künstlerischen«, das heißt kul-

749 Indessen ist die touristische Wahrnehmungsweise, von der Reimann erzählt, bis heute gängig. Als ein Beispiel dafür kann der »begeisterte Ausruf ›Wow, that's so postcard!‹ eines Touristen« genommen werden, »der 1995 zum ersten Mal die Victoriafälle besichtigte« (Hanna Büdenbender: »Wow, that's so postcard!« – *De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie*. Bielefeld: transcript 2022, Einleitung [im Erscheinen]).

750 Wilhelm Raabe: »Unruhige Gäste. Ein Roman aus dem Säkulum«, in: W.R.: *Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hrsg. von Karl Hoppe. Bd. 16. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970, S. 179–337, hier S. 181f.

turell hochgeschätzten Neigungen nachgehend) abhebt von den »verwilder- te[n]« und »zerlumpte[n]«, am Rande der menschlichen Gemeinschaft stehenden, notleidenden Menschen aus der Hütte. Zum anderen aber spielt der Gegensatz von Reich und Arm auch auf der Ebene des Bildes eine Rolle, das im »Skizzenbuch« entstehen soll: Die Armut ist Teil einer gewollt idyl- lischen Szenerie, wie der Erzähler deutlich macht, wenn er die Wörter »verwildert[]«, »zerlumpt[]« und »höchst malerisch[]« unmittelbar aufei- nanderfolgen lässt. Die Verbindung von Idyllischem mit Armut ist nicht zu- letzt durch den Rousseauismus gängig geworden.⁷⁵¹ Das Suchen wohlha- bender Reisender nach einem als reizvoll geltenden Anblick von Mittello- sigkeit nun wird in Raabes Roman ironisch vorgeführt. Die Bezeichnung der Elendshütte als »hübsch« zum Beispiel fällt auf die Sprecherin selbst zurück: Der Erzähler hängt dieser Touristin das Wort förmlich an, indem er sie ein »hübsche[s] Mädchen[]« nennt und den »Schrei«, den sie von sich gibt, als sie von der Ansteckungsgefahr erfährt, ebenfalls »hübsch[]«. ⁷⁵² Die Wiederholung dieses Ausdrucks lässt sich als übertrieben und, gerade ange- sichts der Krankheit, als unpassend betrachten, sodass möglicherweise eine ironische Distanz zu der Figur merklich wird. Eine solche Abstandnahme

751 In Jean-Jacques Rousseaus »Discours« über die Wissenschaften und Künste ist unter anderem die Rede davon, wie sich Rom gerade in seiner Frühphase, »in der Zeit seiner Armut und Unwissenheit« (»dans les temps de sa pauvreté et de son ignorance«), auszeichnet. J.-J.R.: »Discours qui a remporté le prix à l'académie de Dijon en l'année 1750«/»Abhandlung über die Frage: Hat der Wiederaufstieg der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Sitten bei- getragen?«, in: J.-J.R.: *Schriften zur Kulturkritik*. Französisch/deutsch. Eingeleitet, übers. u. hrsg. von Kurt Weigand. 4., erw. Aufl. Hamburg: Meiner 1983, S. 1–59, hier S. 18f. Vgl. auch Nils Jablonski: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Berlin: Metzler 2019, S. 231; ferner Heinz Brüggemann: »Arkadische Speisenfolgen. Das Idyllische als Spiel- und Denkmaterial in Ludwig Tieck: »Des Lebens Überfluß« (1838)«, in: Sabine Schneider, Marie Drath (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 34–60, hier S. 39.

752 W. Raabe: »Unruhige Gäste«, S. 181f.

ist – wenn man den Text in dieser Weise liest⁷⁵³ – auch daran erkennbar, dass im obigen Zitat der Erzähler das von der Reisenden gebrauchte Wort »Skizzenbuch« in Anführungszeichen wiederholt – können doch Anführungszeichen als Ironie-Markierungen aufgefasst werden. Dann erweist sich der Text als kritisch gegenüber einer touristischen Einstellung, die auf ein bloßes Wiedererkennen vorab festliegender Bilder des Idyllischen oder Pittoresken am bereisten Ort abzielt.⁷⁵⁴ Sobald die touristische Gruppe auf das mögliche Angestecktwerden hingewiesen wird, wandelt sich für sie der *Locus amoenus* zu einem *Locus terribilis*⁷⁵⁵ und sie sucht rasch das Weite, ohne dass in ihr etwa von Mitleid mit denen, die von der Krankheit betroffen sind, gesprochen würde.⁷⁵⁶

Wie sehr touristische Wahrnehmung sich von Vor-Bildern leiten lässt, wird auch an anderer Stelle des Romans thematisiert, etwa wenn es heißt:

753 Zu dem Gefüge von Leseerwartungen, in das der Roman bei seiner Erstveröffentlichung in der *Gartenlaube* eingelassen ist, vgl. Rolf Parr: »Unruhige Gäste«, in: Dirk Götsche, Florian Krobb, R.P. (Hrsg.): *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 206–211, insbes. S. 206–208. Bezüglich der Unterschiedlichkeit von Lesarten, auf die Raabes Texte hin angelegt sind, vgl. auch R.P.: »Literaturbetrieb und Medien«, ebd., S. 320–327, hier S. 322; Corinna Sauter: »PROVERSA – oder umgekehrt«. Wilhelm Raabes (Literatur-)Satire »Deutscher Mondschein« (1872/1873) als Programmschrift der Prosa«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2018, im Auftrag des Vorstands hrsg. von Andreas Blödorn u. Madleen Podewski. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2019, S. 109–193, hier S. 183.

754 Vgl. Sabine Wilke: »Tourismus als Inversionsfigur: Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste* (1884) als Tragico-Komiko-Historico-Pastorale«, in: *literatur für leser* 36 (2013), H. 4: *Tourismus. Kulturökologische und ökopoetische Perspektiven*, hrsg. von Barbara Thums, S. 157–168, hier S. 159f.; R. Parr: »Unruhige Gäste«, S. 210.

755 Eberhard Rohse: »Harztouristen als literarische Figuren in Werken Theodor Fontanes und Wilhelm Raabes: *Cécile – Frau Salome – Unruhige Gäste*«, in: Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel u. E.R. (Hrsg.): *Literarische Harzreisen. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2008, S. 175–231, hier S. 214.

756 S. Wilke: »Tourismus als Inversionsfigur«, S. 160.

Da hatte auf einer andern, weitberühmten Berg- und Felsenhöhe mit anerkannt romantisch-prächtiger und anmutig-großartiger Aussicht sowohl in das Gebirge wie auf das offene Land ein ähnlich bunter Touristenzug wie der vom gestrigen Abend auf der Vierlingswiese vor dem vielstöckigen, palastähnlichen Gasthause angehalten und für den im Reisehandbuch anempfohlenen Sonnenuntergang, die Nacht und den möglichen heitern folgenden Sonnenaufgang Quartier genommen.⁷⁵⁷

Der »Touristenzug« hält sich an den Reiseführer, der bestimmt, was sehenswert sei; man sieht entsprechend nur das Vor-Gesehene. Abermals kann Ironie in den Worten des Erzählers ausgemacht werden, wenn der touristische Anblick »gleich mit vier Attributen (romantisch-prächtig und anmutig-großartig) hyperbolisch bezeichnet wird«.⁷⁵⁸ Überdies lässt sich die lückenlose Aufzählung von »Sonnenuntergang«, »Nacht« und »Sonnenaufgang« als übertrieben und damit ebenfalls als ironisch lesen.

Touristische Ansichten vom Harz werden auch in Fontanes Roman *Cécile* ironisiert. Am »Felsenvorsprung mit dem »Hotel zur Roßtrappe«« beispielsweise finden sich zahlreiche »Gäste« ein, »um an diesem bevorzugten Aussichtspunkte ihren Kaffee zu nehmen«. Drei noch hinzugekommene nehmen Platz bei einer »mit Skizzierung der Landschaft beschäftigte[n] Dame«, die sie nicht kennen; einer von ihnen erklärt der Frau, dass »alle Tische« bereits »besetzt [sind]«. Als der Malerin gesagt wird, dass ihr Tisch zudem »der landschaftlich anziehendste« ist, antwortet sie:

»Ich ziehe diese Stelle jeder anderen vor, auch der eigentlichen Roßtrappe. Dort ist alles Kessel, Eingeschlossenheit und Enge, hier ist alles Weitblick. Und Weitblicke machen einem die Seele weit und sind recht eigentlich meine Passion in Natur und Kunst.«⁷⁵⁹

Die so gepriesene Weite eröffnet sich allerdings nur, wenn man die Nähe der anderen Leute am touristischen Ort – sozusagen die gesellschaftliche

757 W. Raabe: »Unruhige Gäste«, S. 252.

758 S. Wilke: »Tourismus als Inversionsfigur«, S. 162.

759 Theodor Fontane: »Cécile«, in: Th.F.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. Abt. 1. *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes*. Bd. 2. 2. Aufl. München: Hanser 1971, S. 141–317, hier S. 158f.

Enge – akzeptiert. Damit »einem die Seele weit« wird, muss man erst einmal an einem geeigneten Tisch einen Platz finden.⁷⁶⁰

Nun könnte man versucht sein anzunehmen, mit den angeführten Textbeispielen ließe sich nichts anderes als die ›dem‹ Touristen oft zugeschriebene Dummheit veranschaulichen – so als wäre mit ihnen bloß zu illustrieren, in wie verfehlter und unangemessener Weise er den jeweiligen Ort wahrnimmt. Nutzte man die Beispiele allein dazu, griffe man jedoch zu kurz. Denn es ist nicht nur möglich, ihnen das Scheitern touristischer Wahrnehmung zu entnehmen, sondern auch das Gelingen: So angreifbar und fragwürdig auch immer es sein mag, den Ort vornehmlich klischeehaft zu sehen – etwa eng angelehnt an Beschreibungen und Bilder aus einem Reiseführer –, kann ›der‹ Tourist die Bestätigung des Vorgefassten nichtsdestoweniger als Erfolg werten. Die von Reimann erwähnte Äußerung seiner »Tante Klara [...] im Riesengebirge«, nämlich »»Wie auf einer Ansichtskarte!««, ist durchaus als Reflexion eines solchen Glückens lesbar. Und ist nicht das Verfahren, in der Natur nach der Schönheit von Ansichtskarten zu suchen, ein so voraussetzungsvolles, ausgesuchtes, dass es sich nicht leicht auf bloße Unkenntnis oder Ahnungslosigkeit zurückführen lässt? Eher wäre zu fragen: Wie stellt ›der‹ Tourist es eigentlich an, die Natur sozusagen in derart unnatürlicher Weise zu betrachten? Auch der ihm oft gemachte Vorwurf, er hänge Illusionen an, vor allem einem falschen Schein von Authentizität, könnte entsprechend umgewendet werden. Dann stellte sich tatsächlich Dorflers' oben zitierte Frage: »Wie kann« sich ›der Tourist« solchen Illusionen hingeben? Entscheidend wäre dabei allerdings, das »Wie kann er« nicht im Sinne einer rhetorischen Frage, nicht nur als ein Zeichen des Kopfschüttelns zu nehmen, sondern im Sinne einer offenen Frage, der einmal wissenschaftlich nachzugehen wäre: Wie kann, auf welche Art macht ›der‹ Tourist das? Diese Frage betrifft die Techniken, über die er als sogenannter Kitschmensch verfügt und die – wie sich zeigen wird – mit Reflexivität einhergehen.

760 Vgl. zu dieser Stelle des Romans auch Rolf-Peter Janz: »Literarische Landschaftsbilder bei Fontane«, in: Hugo Aust, Barbara Dölemeyer, Hubertus Fischer (Hrsg.): *Fontane, Kleist und Hölderlin*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 95–105, hier S. 100f.

VON TECHNIKEN KITSCHIGER UND TOURISTISCHER ERFAHRUNG

Macht man sich das Stereotyp zu eigen, dass ›der‹ Tourist unwissend und zu einer gebührenden Wahrnehmung des bereisten Ortes nicht fähig ist, so wird man in erster Linie auf eine Unzulänglichkeit aufmerksam – die touristische Wahrnehmung erfüllt nicht diejenigen Kriterien, die man ihr auferlegt –, indessen richtet sich der Blick weniger darauf, wie sie eigentlich vor sich geht und was in ihr zustande kommt. Anders gesagt: Man hält daran fest, dass sie als ›unmöglich‹ im umgangssprachlichen Sinne zu gelten hat, ohne aber näher zu untersuchen, wodurch sie überhaupt möglich ist und welche Möglichkeiten sie eröffnet. Daher soll nun einmal nicht die Unwissenheit ›des‹ Touristen vor Augen geführt werden, sondern das Wissen und Können, auf dem seine Wahrnehmung beruht. Bezogen darauf könnte man auch von Techniken sprechen in Anlehnung an das altgriechische Wort τέχνη. In Homers *Ilias* beispielsweise bedeutet τέχνη ein »handwerkliche[s] Können« im Sinne einer »manuelle[n] Fertigkeit, verbunden mit dem Wissen darum, wie es gemacht werden muß«, also »dem ›know how‹ als Voraussetzung des Tuns«; dabei »bleiben beide Komponenten immer verbunden, das Wissen löst sich nicht ab vom Tun, sondern ist immer Wissen um das Wie des Tuns«. ⁷⁶¹

Mehrere Techniken in diesem Sinne sind grundlegend für touristische Wahrnehmung – unter anderem die Technik der *Rahmung*. In der Reiseforschung wird darauf hingewiesen, was Rahmungen zur Struktur des touristischen Blicks beitragen. Für John Urry etwa gehört zur typischen touristischen Erfahrung, dass man Orte durch einen Rahmen sieht, beispielsweise durch ein Hotelfenster, durch die Scheibe eines Reisebusses oder durch den Sucher einer Kamera; der touristische Blick objektiviert sich nicht zuletzt in gerahmten Postkartenbildern. ⁷⁶² Solche Verfahren werden auch in der Lite-

761 Rudolf Löbl: *TEXNH – TECHNE. Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles*. Bd. 1: *Von Homer bis zu den Sophisten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 18 (Hervorhebungen im zitierten Text).

762 John Urry: *The Tourist Gaze*. 2. Aufl. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage 2002, S. 3 u. S. 90f. Vgl. auch David Crouch u. Nina Lübbren: »Introduction«, in: D.C., N.L. (Hrsg.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford, New

ratur beschrieben. Man denke nur an Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*: Charlotte lässt ihren Gatten Eduard in einer Hütte »dergestalt niedersitzen, daß er durch Thür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf Einen Blick übersehen konnte«. ⁷⁶³ Wie Petra Raymond feststellt, werden »[d]ie literarischen Figuren [...] nicht nur mit der Landschaft als Bild im Rahmen des Fensters konfrontiert«, vielmehr legen sie »ihre Fensterblicke« eigens auf eine Bilderschau an. ⁷⁶⁴

Doch nicht allein bezogen auf solche Blickvorrichtungen kann man von Rahmungen sprechen, sondern etwa auch bezogen auf den Anfang und das Ende der Urlaubsreise im Sinne einer Umgrenzung der touristischen Zeit. Gyr erwähnt »die augenfälligen Übergangsrituale, so wie sie bei Abreise und Rückkehr sowie ebenso in unzähligen Sequenzen unterwegs beobachtbar sind«, und ferner »deren bewusstseinsmäßige Fixierung und Verarbeitung beim Wiedereintritt in den Alltag«. ⁷⁶⁵ Als Beispiele dafür lassen sich das Ein- und Auspacken von Koffern nehmen oder auch das Ein- und Auschecken in Hotels. Entscheidend ist, dass Reisende anhand dessen in eine touristische Welt, etwa in ein Urlaubsparadies, hinein- und wieder hinausgelangen können. Gerade das Rückfahrticket, das sie bei einem pauschal arrangierten Abenteuer in der Tasche haben, und die Sicherheit, für die das Reiseunternehmen einsteht, tragen zu solchen Rahmungen bei: Mit den Garantien ist zwar aus Enzensbergers Sicht der Freiraum »des« Touristen wiederum eingeschränkt, der vermeintliche Ausbruch aus der Gesellschaft ge-

York: Berg 2003, S. 1–20, hier S. 4f.; Alexandra Karentzos: »Zu schön um wahr zu sein. Kulissen des Tourismus in der zeitgenössischen Kunst«, in: Thea Brejzek, Wolfgang Greisenegger, Lawrence Wallen (Hrsg.): *Space and Truth/Raum und Wahrheit. (Monitoring Scenography 2)* Zürich: Museum für Gestaltung 2009, S. 96–113, hier S. 97.

763 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*. Erster Theil, Erstes Capitel, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 1. Abt., Bd. 20. Weimar: Hermann Böhlau 1892, S. 4.

764 Petra Raymond: *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 291.

765 U. Gyr: »»Alles nur Touristenkitsch«, S. 100.

schieht bloß innerhalb dieser,⁷⁶⁶ von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet aber eröffnet sich der Freiraum durchaus außerhalb der Gesellschaft – nämlich in einem eigenen, durch den Rahmen abgesonderten Realitäts- beziehungsweise Fiktionsbereich. Nur in diesem Sinne bleibt die Freiheit dann ›im Rahmen‹.

Die Bedeutung von Fiktionen für den Tourismus stellt beispielsweise Christoph Hennig heraus. Er bemerkt, »[d]ie Ferienwelt mit ihren wettergegerbten toskanischen Winzern, den ausgeglichenen griechischen Fischern und unverdorbenen spanischen Bauern« trage »märchenhafte Züge« und ähnele den fiktiven Orten »der Literatur und des Films«; unter anderem leiteten gegenwärtig »Farbaufnahmen aus ›GEO‹ und ›Merian‹, aber auch die Bilder Cézannes und die Stimmungen von ›Alexis Sorbas‹ oder ›Tod in Venedig‹ die Reiseerfahrung«.⁷⁶⁷ An anderer Stelle erklärt Hennig, »[v]or der Reiseerfahrung« stehe »die Fiktion«; entsprechend hoffe man »im touristischen Reisen [...], die Wahrheit« von »kollektiven Phantasien zu erleben«. Um wiederum ein Beispiel herauszugreifen: Die »imaginäre Geographie« siedle »in Marokko malerische Araber mit Turban und farbige Basare an« – nach »Bilder[n]« von solcher Art werde dann auf den Reisen gesucht.⁷⁶⁸

Nicht von ungefähr macht Ingo Thonhauser-Jurnick in Werbetexten des Tourismus Fiktionssignale aus. Thonhauser-Jurnick fragt, wie es zu erklären ist, dass diese Fiktionssignale im »vorderhand nichtfiktionalen

766 Enzensberger schreibt: »Indem wir auf der Rückfahrkarte in unserer Tasche pochten, gestehen wir ein, daß Freiheit nicht unser Ziel ist, daß wir schon vergessen haben, was sie ist« (H.M. Enzensberger: »Eine Theorie des Tourismus«, S. 205).

767 Ch. Hennig: »Jenseits des Alltags«, S. 48.

768 Christoph Hennig: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 95. – Auch für Teresa E.P. Delfin ist »tourism [...] a construct always-already replete with imaginative dimensions«. Touristische Ziele seien »places where people are encouraged to craft there own ideal temporary realities, often with few similarities to their everyday lives«. Teresa E.P. Delfin: »From Images to Imaginaries: Tourism Advertisements and the Conjuring of Reality«, in: Mike Robinson u. David Picard (Hrsg.): *The Framed World: Tourism, Tourists and Photography*. Farnham: Ashgate 2009, S. 139–150, hier S. 140f.

Kontext der Produktpräsentation« akzeptiert werden, und stellt dazu fest: Es lasse sich »kaum« bezweifeln, dass sich diejenigen, die die Prospekte lesen, »zumindest teilweise« der fiktiven Eigenart »der dargebotenen erzählten Welten [...] bewußt« seien – denn »[w]er würde« schon »die für nahezu jeden beworbenen Landstrich behauptete ›Unberührtheit‹ für bare Münze nehmen, wo doch« bereits »die Inanspruchnahme des Urlaubsangebots durch einen einzigen Urlauber der jeweiligen Unberührtheit ein jähes Ende bereitet«. ⁷⁶⁹

An diesem Argument zeigt sich, dass es sich lohnt, die im Vorigen wiedergegebenen Tourismus-Kritiken noch einmal aufzugreifen und weiterzudenken, insbesondere den Vorwurf, Urlaubsparadiese wie das der ›unberührten Natur‹ wären nur Illusionen, mit denen die Reisenden getäuscht würden oder sich selbst täuschten. Wenn man in die Überlegungen einbezieht, dass ›der‹ Tourist kaum fälschlicherweise annehmen kann, die von ihm aufgesuchte Natur wäre tatsächlich unberührt, dann liegt es fern, von einer Illusion als einem (Be-)Trug zu sprechen. Eher müsste das Wort ›Illusion‹ anders gewendet werden: verstanden nicht im Sinne einer bloßen Fehl-Wahrnehmung, sondern einer spielerischen. Bekanntlich steht das lateinische Nomen ›illuso‹ nur in einem Teil seiner Geschichte für Täuschung oder Verspottung, also dafür, dass mit jemandem ein übles Spiel getrieben wird. ⁷⁷⁰ In einem anderen Teil hingegen kann ein durchaus »harmloses und amüsanter Spiel« gemeint sein: »Illusion nicht als böswillige oder gefährliche und daher kritikbedürftige Verschleierung einer Wahrheit«, stattdessen »als spielerisches Abweichen von ihr«. ⁷⁷¹ Dabei ist »der Schleier über der Wahrheit durchsichtig« und »in Kenntnis der Verschleierung« macht man »dieses Spiel« vergnügt mit, wie es bei Werner Wolf heißt. ⁷⁷² Nicht zuletzt Johan Huizinga weist in *Homo ludens* auf die Bedeu-

769 Ingo Thonhauser-Jursnick: *Tourismus-Diskurse. Locus amoenus und Abenteuer als Textmuster der Werbung, der Trivial- und Hochliteratur*. Frankfurt a.M.: Lang 1997, S. 180.

770 Vgl. zur Begriffsgeschichte Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993, insbes. S. 23f.

771 Ebd., S. 25.

772 Ebd.

tung der »*inlusio*, buchstäblich: [der] Einspielung« hin: Wer »dem Spiel die Illusion [nimmt]« und die »Welt« der »Spielgemeinschaft« auf diese Weise »zertrümmert«, gilt als »Spielverderber.⁷⁷³ Geht man von diesem Strang der Wortgeschichte aus, so liegt die touristische »Illusion« weniger darin, dass Reisende am Urlaubsort sozusagen für dumm verkauft würden; hingegen ist entscheidend, dass sie sich dort »einspielen«, auf ein Spiel einlassen: In einer vielköpfigen touristischen Gruppe beispielsweise, die mit einem großen Bus zur angeblich unberührten Natur gefahren wird, nimmt man üblicherweise aufeinander Rücksicht, indem man sich gegenseitig die Möglichkeit gibt, die Landschaft so zu fotografieren, dass sie unberührt wirkt – man läuft anderen nicht ins Bild und versucht, den Schein von Unberührtheit nicht zu zerstören. Dieses »Einspielen« wiederum ist mit der Technik der Rahmung verbunden: Außerhalb des Rahmens mag es den Reisebus, die touristische Gruppe und ihre Spuren geben, doch innerhalb des Rahmens wird von ihnen abgesehen – das gehört zu den Regeln, an die man sich halten muss, wenn man das touristische Spiel (und die in ihm jeweils eröffnete Ansicht der Landschaft) nicht verderben möchte.

Hasso Spode macht im Tourismus eine Form von »Zeit-Reise« aus, deren Ziel die »unberührte« Natur und der »unverdorbene« Mensch ist, welche in der Vergangenheit verortet werden. Dabei geht es nicht nur um »die Anschauung »verlorener« Welten, »zurückgebliebener«, »natürlicher« Kulturen und Landschaften«, sondern auch um »das, was dort geschieht: die Praxis »natürlicher« [...] Verhaltensweisen« – um einen »geläuterte[n] und daher erlaubte[n] Atavismus«. ⁷⁷⁴ Es liegt auf der Hand, dass entsprechende Anblicke von »Natürlichkeit« insbesondere durch Rahmungen möglich sind – können doch die Reisenden mit der Technik der Rahmung ausblenden, dass erst die »Berührung« der Landschaft mit dem Tourismus ihnen die Sicht auf jenes »Unberührte« verschafft und dass zahlreiche »künstliche« Vorkehrun-

773 J. Huizinga: *Homo Ludens*, S. 20. Auf Huizinga bezieht sich dann unter anderem Bourdieu mit seinem Begriff »illusio«; vgl. Marietta Böning: Art. »Illusio (illusio)«, in: Gerhard Fröhlich, Boike Rehbein (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 129–131.

774 Hasso Spode: »»Reif für die Insel«. Prolegomena zu einer historischen Anthropologie des Tourismus«, in: Christiane Cantauw (Hrsg.): *Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag*. Münster, New York: Waxmann 1995, S. 105–123, hier S. 119f.

gen dazu dienen, ›Natürlichkeit‹ aufscheinen zu lassen. Das ›Unberührte‹, ›Natürliche‹, ›Unverdorbene‹ und ›Zurückgebliebene‹ muss innerhalb des durch den Rahmen eingegrenzten Spielbereichs nicht in Zweifel stehen, auch wenn es außerhalb dessen als fraglich gilt. Wer mitspielt und die Landschaft im Rahmen etwa als ›unberührt‹ betrachtet, braucht die Zweifel nur für einen Moment zurückzustellen und beiseite – nämlich auf der anderen Seite des Rahmens – zu lassen.

Strukturell ähnelt dieses touristische Prinzip dem Fiktions- und Kitschvertrag, der in vorigen Kapiteln⁷⁷⁵ beschrieben worden ist: Wie in Coleridges oben zitierter Formel von der »willing suspension of disbelief for the moment« und wie in der Hypothese, dass das Kitsch-Publikum darin einwilligen muss, seine Reserviertheit gegenüber Gefühlsreizen für kurze Zeit abzulegen, kann auch bezogen auf die touristische Rahmenschau eine Bereitschaft ausgemacht werden, Skepsis für den Augenblick (in diesem Fall sogar buchstäblich für den Augen-Blick) auszuschließen. Die Reisenden geben sich einer Illusion hin, an die sie nur flüchtig gebunden sind – im wörtlichen Sinne vorübergehend. Nach Spode kann die Interaktion dieser Leute – »ob mit ihresgleichen oder mit den« sogenannten »Eingeborenen« – als »kontrollierte Regression« aufgefasst werden, wobei Muster für kindliches Verhalten zum Tragen kommen.⁷⁷⁶ Gerade das Sprechen von »kontrollierte[r] Regression« ist auf Kitsch übertragbar, wird doch just eine solche durch den Kitschvertrag ermöglicht: Dieser räumt, so wurde dargelegt, dem Publikum ein, sozusagen auf beherrschbare Weise die Beherrschung zu verlieren oder auch bewusst sich das Nicht-Bewusste von Naivität vorführen zu lassen, nicht zuletzt in eine heile, für ursprünglich gehaltene Welt zurückfallen und gleich wieder in der zerrissenen modernen ankommen zu können. Die in festen Grenzen sich bewegenden Spiele von Kitsch mit Naivität sind in dieser Hinsicht vergleichbar mit Phänomenen des Tourismus.

Letzterer gibt dem Kindlichsein ebenfalls besonders hohen Stellenwert: Kinder und Naive sind zum einen bevorzugte Bildmotive des Tourismus – man denke nur an die zitierte Stelle aus Raabes *Unruhige Gäste* mit dem »höchst malerische[n] Kinderstaffagepaar« –, zum anderen werden auch den Reisenden selbst oft kindliche Rollen angeboten. Wenn touristische

775 Siehe die Kapitel »Vom Pakt mit dem Kitsch« und »Naivität mit Absicht«.

776 H. Spode: »Reif für die Insel«, S. 119f.

Gruppen beispielsweise einen Einblick darin erhalten, wie in einer von ihnen besuchten Einrichtung gearbeitet wird, in der sie als Außenstehende nicht mitzuwirken haben, können sie »childlike feelings of being half in and half out of society« entwickeln, so Dean MacCannell.⁷⁷⁷ Aber nicht nur in der Faszination an Naivität liegt eine Gemeinsamkeit vieler Formen von Tourismus und Kitsch, sondern auch und vor allem darin, dass man zu dieser Naivität hin- und wieder von ihr wegsteuern kann.

Als eine Technik, mit der dies möglich ist, wurde bislang die der Rahmung betrachtet – im Sinne einer Umgrenzung von Bildern, von Inszenierungen und von Situationen. Ähnlich der Rahmung – und oft in Verbindung mit ihr – ist die Technik der *Verkünstlichung* einsetzbar. Postkartenbilder zum Beispiel sind häufig nicht nur gerahmt, sondern zeichnen sich auch durch ihre unnatürlichen, wirklichkeitsfernen Farben aus – hier wäre auf das »[G]iftgrün« und das »[P]faublau« im obigen Musil-Zitat zurückzukommen. Nicht weniger unnatürlich ist üblicherweise die Farbgebung bei Plastiskopen: Mit ihr sind diese kleinen Bildbetrachtungsgeräte nicht darauf angelegt, den Eindruck zu erwecken, sie hielten sich an die Realität; eher wird dem Blick eine betont unwirkliche, allem Anschein nach nur im Bild gegebene schöne oder auch heile Welt eröffnet. Solche Verkünstlichung ist auch in Kitsch gängig: »Zu schön, um wahr zu sein«, und damit augenfällig unwirklich, sind viele touristische ebenso wie als kitschig geltende Bilder.⁷⁷⁸

An den Plastiskopen wird zugleich noch eine weitere Technik des Tourismus erkennbar, die nicht zuletzt in Kitsch gebräuchlich ist, nämlich die der *Miniaturisierung*: Plastiskope – und auch viele andere Souvenirs – verdeutlichen insbesondere durch ihre Kleinheit, dass sie eine eigene Welt jenseits der Realität bilden – erinnert die Größe doch an Spielzeuge.⁷⁷⁹ Wenn man nur kritisiert, dass industriell hergestellte billige Souvenirs nicht authentisch sind und ungeeignet, das Wirkliche des touristischen Ortes in angemessener Weise abzubilden, so berücksichtigt man möglicherweise zu wenig, dass die Art der Aufmachung vieler solcher Souvenirs bereits selbst

777 Dean MacCannell: »Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings«, in: *The American Journal of Sociology* 79 (1973), H. 3, S. 589–603, hier S. 596. Vgl. auch J. Urry: *The Tourist Gaze*, S. 91.

778 Vgl. A. Karentzos: »Zu schön um wahr zu sein«, S. 99.

779 Vgl. Y. Ra: *Der Unernst des Kitsches*, S. 149–151.

deren Nähe zum Unwirklichen und Fiktiven kenntlich macht. Rahmung, Verkünstlichung und Miniaturisierung wirken dabei häufig zusammen.

Bei – meist wiederum kitschverdächtigen – Schneekugeln als Souvenirs zum Beispiel gehen die drei genannten Techniken eine Verbindung miteinander ein: Das Glas, von dem die jeweils im Miniaturformat dargestellte touristische Sehenswürdigkeit umschlossen wird, grenzt sie so ab, als befände sie sich in einer eigenen Sphäre⁷⁸⁰ – wie in einem Rahmen, der nach Simmel⁷⁸¹ »eine Welt für sich« von dem trennt, was nicht zu dieser gehört. Wie künstlich und unwirklich diese Welt ist, wird zudem an der oft sehr unnatürlichen Farbgebung sowie an dem häufigen Verzicht auf originalgetreue Proportionen deutlich. Etwas Spielerisches, Phantasien Anregendes erlangen Schneekugeln nicht zuletzt dadurch, dass sie in einer von Moment zu Moment sich verändernden Weise Licht reflektieren können. Die gläserne Hülle glänzt und schimmert üblicherweise auf wechselhafte Art und der künstliche Schnee trägt in seiner Beweglichkeit ebenfalls zu der flirrenden Wirkung bei. Damit erinnern die Schneekugeln noch entfernt an ältere Verfahren der Kristalloskopie, bei denen Glaskugeln und andere funkelnde oder glitzernde Objekte zur Meditation und zum Erlangen von Visionen dienen – in Hieronymus Boschs Gemälde *Die Versuchung des Heiligen Antonius* (Prado)⁷⁸² zum Beispiel ist dieser, eine Kristallkugel an seinem Gürtel tragend, mit »starrende[m] Blick« dargestellt, an dem ein »mystische[r] Dämmerzustand« erahnbar wird.⁷⁸³ Weitaus stärker noch als auf derartige Mystik aber verweisen Schneekugeln auf Ansichten vom Spiel kindlicher Phantasie. Nicht nur die Kleinheit der Objekte und die bunten Farben können mit ihm in Verbindung gebracht werden, sondern auch und vor allem das Gestöber der Schneeflocken. Walter Benjamin etwa nennt ein »[l]esendes Kind«, das »gänzlich dem Treiben« eines »Textes anheimgegeben« ist, »wie« von »Schneeflocken« umfassen.⁷⁸⁴ Insgesamt zeigt sich, wie wenig Schneekugeln darauf reduziert werden können, eine touristische

780 Dazu passt auch die englische Bezeichnung ›snow globes‹.

781 Siehe das Simmel-Zitat im Abschnitt »Verfahren der Reflexivität«.

782 Hieronymus Bosch: *Die Versuchung des Heiligen Antonius*. Ca. 1500–1525. Öl auf Holz. 73 x 52,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid (Spanien).

783 Regine Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 1991, S. 5, Fußnote 13.

784 W. Benjamin: *Kleine Prosa*, S. 113.

Sehenswürdigkeit bloß abzubilden; vielmehr entsteht in diesen Globen etwas ihnen Eigenes, zum spielerischen Sehen Einladendes.

Mit den beschriebenen Techniken lässt sich der Tourismus nicht nur von fiktionalen Genres leiten; zugleich gehen auch umgekehrt die touristischen Imaginationen wiederum in diese Genres ein. Ein Beispiel dafür ist die Fernsehserie *DIE SCHWARZWALDKLINIK* (Erstausstrahlung ZDF 1985–1989): Zum einen greift sie Bilder aus dem Tourismus auf, indem sie »Einstellungen auf eine blühende Landschaft nach Art der Postkarten«⁷⁸⁵ bietet. Zum anderen wirkt sie auf den Tourismus zurück: »Im Glottertal (Schwarzwald) – dem Schauplatz – lösten die Geschichten um Prof. Dr. Klaus Brinkmann und die Krankenschwester Christa zunächst einen touristischen Hype aus: Es wurde zum beliebten Ziel von Bustouristen und Ausflüglern.«⁷⁸⁶ Im Wechselspiel der Bildproduktion des Tourismus und der Fernsehserie zeichnet sich der Ort im Schwarzwald dann durch etwas Fiktives aus. Die erzählte Welt der Serie ist in auffälliger Weise gerahmt und dadurch abgehoben von der Alltagswirklichkeit: Im Vorspann sind goldene, »der Umschlaggestaltung von Heftchenromanen entlichene[]« Rahmen zu sehen, wie Rolf Parr und Matthias Thiele schreiben.⁷⁸⁷ Damit markiert die Serie eigens, dass sie sich an Heftroman-Genres wie Heimat-, Arzt- und Liebesroman anlehnt,⁷⁸⁸ und das Irreale des Erzählten wird kenntlich gemacht.

785 Georg Seeßlen: *Der Tag, als Mutter Beimer starb. Glück und Elend der deutschen Fernsehfamilie*. Berlin: Edition Tiamat 2001, S. 175.

786 Albrecht Steinecke: *Filmtourismus*. Konstanz, München: UVK/Lucius 2016, S. 167.

787 Rolf Parr, Matthias Thiele: »Eine ›vielgestaltige Menge von Praktiken und Diskursen«. Zur Interdiskursivität und Televisualität von Paratexten des Fernsehens«, in: K. Kreimeier u. G. Stanitzek (Hrsg.) unter Mitarb. von N. Binczek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, S. 261–282, hier S. 268f.

788 Vgl. Walter Nutz unter Mitarb. von Katharina Genau u. Volker Schlöggel: *Trivilliteratur und Popularkultur. Vom Heftromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluß der Trivilliteratur der DDR*. Wiesbaden: Springer 1999, S. 34. – Zur Fernsehserie erscheinen wiederum Romane: Peter Heim: *Die Schwarzwaldklinik. Roman nach der ZDF-Fernsehserie von Herbert Lichtenfeld*. Bayreuth: Hestia 1985; P.H.: *Die Hochzeit in der Schwarzwaldklinik. Roman nach der ZDF-Fernsehserie von Herbert Lichtenfeld*. Gütersloh: Bertelsmann-Club 1986; P.H.: *Menschen und*

Nicht anders als die Hefromanen gilt DIE SCHWARZWALDKLINIK häufig als Kitsch.⁷⁸⁹ Allerdings lassen sich zwischen den Hefromanen und der Fernsehserie, zwischen dieser und dem Tourismus nicht bloß *Ähnlichkeiten* feststellen; entscheidend ist, dass sich jeweils das eine im anderen *spiegelt*. Wenn im Vorspann der SCHWARZWALDKLINIK Aufmachungen von Hefromanen und touristische Landschaftsansichten nachempfunden sind, dann folgt die Serie nicht einfach Kitschmustern, sondern reflektiert sich als ihnen folgende.

Solche reflexiven Mechanismen bilden wiederum Vorlagen für den Tourismus: Bei einer Fahrt ins Glottertal kann man diesen Ort geradezu wie in dem Rahmen der Fernsehserie betrachten. Dergestalt beeinflussen sich Techniken des Tourismus, der Roman- und Fernsehunterhaltung gegenseitig. – Unter diesen Gesichtspunkten sollen nun der MUSIKANTENSTADL und André Rieus GROSSE NACHT DER WIENER MUSIK analysiert werden.

DER »MUSIKANTENSTADL« UND ANDRÉ RIEUS »GROSSE NACHT DER WIENER MUSIK«

Beide Fernsehshows bieten nach touristischen Kriterien schöne Ansichten von Österreich. Nicht von ungefähr ist zum Beispiel Andy Borg, der zu den Moderatoren des MUSIKANTENSTADL[S] zählt, auch die leitende Figur eines als Buch erschienenen Reiseführers für Oberösterreich geworden.⁷⁹⁰ Die Bilder von Österreich, die in den Sendungen gezeigt werden, sind gegensätzlich: Rieu einerseits präsentiert glanzvolle Szenen österreichischer Kaiserzeit. Als Kulisse für seine GROSSE NACHT DER WIENER MUSIK dient Schloss Schönbrunn – hier wird die Illusion erzeugt, dass Kaiserin Sissi und Kaiser Franz Joseph in Fiakern vorgefahren kommen. Im MUSIKAN-

Schicksale in der Schwarzwaldklinik. Roman nach der ZDF-Fernsehserie von Herbert Lichtenfeld. Bayreuth: Hestia 1986. Dergestalt wird aus dem Romanbereich Hergenommenes sozusagen in ihn reimportiert.

789 Vgl. etwa Gert Ueding: »Rhetorik des Kitsches«, in: G.U.: *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung.* Tübingen: Niemeyer 1992, S. 89–102, hier S. 89.

790 Andy Borg: *Meine schönsten Ausflüge in Oberösterreich.* Aufgeschrieben von Gerda Melchior und Volker Schütz. München: riva 2010.

TENSTADL andererseits wird nicht die »große«, prächtige Welt des Hochadels beschworen; stattdessen ist der Schauplatz eine Scheune, in der Menschen auf einer gemeinsamen Ebene⁷⁹¹ fröhlich beisammen sein sollen. Die Produktionsleiterin Ursula Stiedl bezeichnet den MUSIKANTENSTADL als »Visitenkarte Österreichs«,⁷⁹² doch dieser Anspruch ist umstritten: Wird Österreich durch die Show verklärt als heile Bergwelt, in der man nur harmonische Geselligkeit mit immer guter Stimmung und ohne komplizierte Rangordnungen kennt? Solche Bedenken bringen es mit sich, dass der MUSIKANTENSTADL oft unter Kitschverdacht gerät⁷⁹³ – und in dieser Hinsicht in die Nähe von Rieu rückt, der als »Kitsch-Geiger«⁷⁹⁴ bezeichnet wird. Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, dass der sogenannte Kitsch sich wiederum auf reflexive Mechanismen stützt: Sowohl im MUSIKANTENSTADL als auch in der GROSSE[N] NACHT DER WIENER MUSIK ermöglichen sie allererst den Genuss des touristisch Schönen.

Zunächst zu Rieu: Auf der Website des Musikers ist im August 2006 zu seiner GROSSE[N] NACHT DER WIENER MUSIK zu lesen: »Am 7. und 8. Juli 2006 hat André Rieu sich selbst übertroffen: Der einzigartig schöne Vorplatz von Schloss Schönbrunn in der Walzerstadt Wien war der Schauplatz zweier unvergesslich schöner Konzerte.«⁷⁹⁵ Es ist mit touristischen Sicht-

791 Dazu gehört, dass der Moderator der Sendung üblicherweise Hände schüttelnd an den Sitzreihen des Publikums entlanggeht, sich diesem also sehr annähert, während hingegen Rieu meist auf einer erhöhten Bühne seinem Publikum gegenübersteht.

792 Zit. n. Susanne Binder und Gebhard Fartacek: »Der Musikantenstadl als die unerforschte ›Visitenkarte Österreichs‹«, in: S.B., G.F. (Hrsg.): *Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick*. Wien, Berlin: LIT 2006, S. 14–23, hier S. 15.

793 Roland Reichenbach zum Beispiel ordnet die Sendung dem »Schmalz« als einer Form von Kitsch zu. R.R.: »Bildung zwischen Schmalz und Schwulst«, in: Detlef Garz, Boris Zizek (Hrsg.): *Wie wir zu dem werden, was wir sind. Sozialisations-, biographie- und bildungstheoretische Aspekte*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 287–300, hier S. 292.

794 Etwa bei Nils Klawitter: »Millionen vergeigt«, in: *Der Spiegel* vom 13.10.2003, S. 107.

795 <http://www.andrierieu.com/site/index.php?id=29&L=2>, zuletzt abgerufen am 22.8.2006.

weisen vereinbar, wenn der Ort als »Schauplatz« dient und als »einzigartig schön[]« beschrieben wird; durch die mehrfache Verwendung des Adjektivs ›schön‹ wird zugleich dieser Bestandteil des Namens Schönbrunn aufgegriffen und entfaltet. Ebenso entspricht die Etikettierung Wiens als »Walzerstadt« touristischen Kriterien – wird doch in klischeehafter Weise der einem Reiseziel eigentümliche Reiz beschrieben. Am Samstag, dem 5. August 2006, läuft die Sendung mit dem Titel ANDRÉ RIEU – DIE GROSSE NACHT DER WIENER MUSIK zur bevorzugten Zeit von 20.15 Uhr bis 22.30 Uhr im ORF, im SF sowie im ZDF und vermittelt den Zuschauenden den Eindruck, sie könnten an den Bildschirmen ein solches Schönbrunner Konzert verfolgen. Zehn Tage später ist die dazugehörige DVD ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN im Handel erhältlich,⁷⁹⁶ deren Titel den Bezug zu der touristischen Sehenswürdigkeit wiederum stark macht.

Wenn die Fernsehsendung sich »der Wiener Musik« zuordnet, spielt hinein, dass Rieu als »Walzerkönig« bekannt ist;⁷⁹⁷ mithin versteht sich für das Publikum, dass der Titel auf den geläufigen Wiener Walzer, also auf Johann Strauß verweist. In einer der Konzertszenen betont Rieu, dass dieser Komponist ein Genie war und der »wohl bekannteste aller Wiener«.⁷⁹⁸ Parallelisierend und mit einer Klimax fragt Rieu: »Was wäre Wien ohne Johann Strauß? Was wäre die Welt ohne Johann Strauß?«⁷⁹⁹ Während der Huldigung ist das im Wiener Stadtpark befindliche Strauß-Denkmal von Edmund Hellmer zu sehen, das den Komponisten in Stein und golden leuchtendem Erz verewigt. Die Statue des Geige spielenden Strauß deutet auf Unvergänglichkeit hin, wobei der Glanz dieses Monuments auch auf Rieu als einen Walzer aufführenden Geiger, als eine Art von musikalischem Nachfahren von Strauß abfällt.

796 ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, VIENNA. THE JOHANN STRAUSS ORCHESTRA. DVD. D 2006.

797 »André Rieu ist ein Künstler, der sein Konzept vom Walzerkönig bis in die letzte Konsequenz auslebt«, bemerkt Michael Minholz: »Zauber im Dreivierteltakt. Über den Erfolg des prominentesten Stehgeigers der Welt: André Rieu ist heute gleich mehrfach im TV präsent«, in: *Neue Ruhr Zeitung* vom 24./25./26.12.2005, Rubrik »Medien«.

798 ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, Kap. 3, 00:10:55–00:11:07.

799 Ebd., Kap. 3, 00:11:31–00:11:39.

Auch Wolfgang Amadeus Mozart als Vertreter »Wiener Musik«, der nicht nur im Bereich der Hochkultur geschätzt ist, sondern auch im Bereich der Populärkultur und der Unterhaltung, wird in ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN zum Thema. In einigen für die DVD ausgewählten Einstellungen ist zu sehen, wie im Publikum ein Transparent hochgehalten wird mit der Aufschrift »Great artists live forever«, die Rieu und Mozart auf eine Stufe stellt: Auf der einen Seite des Slogans prangt ein Bildnis Mozarts, auf der anderen ein Porträt Rieus (Abb. 5).⁸⁰⁰ Mit diesem Spruchband wird Rieu allerdings nicht der Hochkultur oder der sogenannten klassischen Musik zugeordnet – das »forever« bedeutet keine Kanonisierung, wie sie in diesen Musikbereichen gepflegt wird; vielmehr kann der englische Ausdruck als einschlägiges Element der Populärkultur gesehen werden – wie in dem Slogan »forever young«. Auch das Bild Mozarts auf dem Transparent ist in der Populärkultur verankert; es handelt sich dabei um ein 1819 von Barbara Krafft gemaltes Porträt, das unter anderem durch Reproduktionen auf dem Stanniolpapier von Mozartkugeln bekannt ist.



Abb. 5: ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, VIENNA. *The Johann Strauss Orchestra*. DVD. D 2006 (Screenshot 02:10:37)

Entsprechend verweist das Adjektiv »groß« im Titel DIE GROSSE NACHT DER WIENER MUSIK nicht auf hochkulturelle Bedeutsamkeit; eher lässt es sich

800 Ebd., Kap. 22, 02:10:37.

auf den Umfang des Unterhaltungsangebots beziehen. Auf Rieus Website wird die Aufführung demgemäß als »Spektakel« und als »eine in dieser Form noch nie dagewesene Show« bezeichnet.⁸⁰¹

Freilich greift Rieu Zeichen aus dem Bereich der Hochkultur und der klassischen Musik auf – er spielt auf einer Stradivari und tritt ähnlich einem Virtuosen der sogenannten ernsten Musik im Frack auf. Zudem stellt er sich buchstäblich in einen Musentempel: Seine Bühne ist mit einem Tympanon überdacht, in dessen Mitte der Musenführer Apoll steht – die Figur ist dem Apoll von Belvedere nachempfunden. Indessen verlangt Rieus Aufführung nicht, dass man sie mit andächtiger Scheu aufnimmt. Vor allem durch Späße signalisiert er dem Publikum, dass es im Umgang mit seiner Kunst keine Berührungängste haben muss. Als er die Sängerin Carla Maffioletti ankündigt, scherzt er zum Beispiel, ihretwegen müsse das Konzert unter freiem Himmel stattfinden – sie habe nämlich eine so hohe Stimme, dass sie sämtliche Kronleuchter, Spiegel und Fenster von Schloss Schönbrunn zerspringen lassen könne.⁸⁰² Damit greift Rieu einen bekannten Witz über Opernsängerinnen auf, denen die Fähigkeit nachgesagt wird, mit ihren hohen Tönen Glas zum Splittern zu bringen. Mithin darf man die Stimmgewalt der Sopranistin bestaunen, ohne in Ehrfurcht zu verfallen. Während des Auftritts von Maffioletti kann das Publikum den Scherz weiterverfolgen: Auf Bildern sieht es, wie Scheiben in einem Saal des Schlosses durch den Gesang vibrieren und schließlich zu Bruch gehen. Dieses Nebengeschehen nimmt der dargebotenen Musik ihren Ernst. Die Spannung innerhalb des Gesangs wird konterkariert und verharmlost durch den äußerlichen Vorgang, der zum Spaß in Scherben endet. Auch wenn dieser Ablauf Spannung neutralisiert, sorgt er für Abwechslung: Es ist zum einen möglich, der Musik zu folgen, sogar mitzusingen, wie Aufnahmen vom Publikum auf den Rängen verdeutlichen,⁸⁰³ zum anderen aber die Aufmerksamkeit auf das Glas zu richten – oder, zerstreut, auf beide Stränge achtzugeben. In jedem Fall weist Rieus Aufführung hochkulturelle Vorgaben für das Spielen und Hören von Musik in der beschriebenen Weise zurück.

801 <http://www.andrierieu.com/site/index.php?id=29&L=2>, zuletzt abgerufen am 22.8.2006.

802 ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, Kap. 5, 00:22:25–00:23:27.

803 Ebd., Kap. 6, 00:24:06.

Rieu verpflichtet sich der sogenannten leichten Muse: Alle Stücke werden auf ein Maß gebracht, das sich mit ihr vereinbaren lässt – sie dürfen zum Beispiel gewöhnlich nicht länger als sechs Minuten dauern.⁸⁰⁴ Ebenso wenig sind sperrige, komplizierte und fremdartige Strukturen erlaubt; vielmehr müssen die Rhythmen und Melodien eingängig, problemlos fasslich und wiedererkennbar sein, sodass das Mitsingen, -tanzen und -schunkeln möglich ist. Eintönigkeit aber, die sich durch die feststehenden Muster einstellen könnte, wird vermieden, indem die Formen innerhalb des Erwartbaren ständig einander ablösen. Dass sich immer wieder etwas Neues ergibt, allerdings nichts, das aus dem Rahmen fiele, dafür sorgen insbesondere die Schau-Einlagen, mit denen die musikalischen Darbietungen angereichert werden. Das vibrierende Glas, das den Auftritt der Sängerin Maffioletti begleitet, ist nur ein Beispiel für diese Gestaltungsweise.

Die Kostüme der Musikerinnen sind bunt, oft bonbonfarben, wie hellviolett, blau und apricot, die Bühne ist mit weißen und roten Blumen eingefasst, das Licht schimmert zum großen Teil warm und golden. Vor allem aber werden touristisch gesuchte, malerische Ansichten geboten: Lächelnd und winkend fährt Rieu mit seinem Orchester in Fiakern, als einer Wiener Attraktion, in den Ehrenhof vor Schloss Schönbrunn ein, begleitet von Komparsen in historisierenden Kostümen. Zwischen den Bildern von diesem Geschehen werden Aufnahmen des Schlossparks gezeigt, die wie Postkartenbilder erscheinen: Sie zeigen geometrisch angelegte Beete im französischen Garten, gepflegte Wege, in einer Reihe stehende Bäume, einen Teich mit Springbrunnenfigur, auf dem zwischen Seerosen Enten schwimmen.⁸⁰⁵ Diese Anblicke wirken ruhig und beruhigend während der freudigen Aufregung, die Rieus Ankunft beim Publikum verbreitet. Die Bilder gehen nach Art von Doppelbelichtungen ineinander über. Auf diese Weise findet das Auge zwar Abwechslung, aber keine ruckartige, unvermittelte oder schockierende. Die Eingangssequenzen verdeutlichen, welches Programm der gesamten Show zugrunde liegt: Das Publikum kann malerische Bilder einer ›heilen Welt‹ erwarten – in unbeschwerter Atmosphäre sollen Vorstellungen von der ›guten alten Zeit‹ vor allem der Habsburgermonarchie aufleben.

804 Etwas länger ist etwa der Walzer »Rosen aus dem Süden«, ebd., Kap. 5, 00:14:01–00:21:44.

805 Ebd., Kap. 1, 00:01:50–00:02:05.

Ein Höhepunkt der Inszenierung schöner österreichischer Vergangenheit liegt darin, dass die Figuren Sissi⁸⁰⁶ und Kaiser Franz Joseph erscheinen: Zunächst erinnert Rieu die Zuschauenden daran, dass er sich »auf dem historischen Ehrenhof vor dem kaiserlichen Schloss Schönbrunn«⁸⁰⁷ befindet, und stimmt sie so auf das Hoheitlich-Würdevolle des Auftritts ein, dann hält das Paar in einer goldenen und von sechs Schimmeln gezogenen Kutsche Einzug, begleitet von festlicher Musik. Das Publikum steht von seinen Sitzen auf und applaudiert.⁸⁰⁸



Abb. 6: ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, VIENNA (Screenshot 00:05:56)

Die Tatsache, dass es so auf die Sissi-Inszenierung reagiert, lässt sich nicht in herkömmliche Raster der Kitsch-Kritik einordnen. Um einen Betrug des Publikums kann es sich bei der Inszenierung nicht handeln – dazu ist diese zu sehr als Inszenierung erkennbar; kann es sich doch kaum darüber täuschen, dass nicht die »echte« Sissi anwesend ist. Offenbar ist es bereit, sich auf Abbilder so weit einzulassen, dass diese im wörtlichen Sinne erhebende, in der Erhebung von den Sitzen zum Ausdruck kommende Gefühle hervorrufen. (Doch kann, wenn hier von »Abbildern« gesprochen wird, über-

806 Beziehungsweise Sisi, Kosename für Kaiserin Elisabeth von Österreich-Ungarn.

807 ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, Kap. 1, 00:04:25.

808 Ebd., Kap. 2, 00:04:59–00:07:44.

haupt ein ›Urbild‹ der ›wahren‹ Sissi ausgemacht werden? Könnte vielleicht Romy Schneider als ›wahre‹ Sissi gelten?⁸⁰⁹) Entscheidend ist, in welcher Pracht die Figuren Sissi und Franz Joseph gezeigt werden. Die Inszenierung erfüllt buchstäblich glänzend Schemata für eine eindrucksvolle Ankunft des Kaiserpaares: In würdigen, abgemessenen Bewegungen winkt es lächelnd der Menge zu (Abb. 6), und sogar Rieu und das Orchester verneigen sich vor ihm. Durch ihre Aufmachung lassen Sissi und Franz Joseph sich auf der Stelle erkennen beziehungsweise wiedererkennen. Der kaiserliche Anzug ist vor allem aus Ernst Marischkas dreiteiliger SISSI-Filmreihe⁸¹⁰ vertraut, insbesondere auch das hellblaue schulterfreie Kleid der Braut. Die Nachbildung bei Rieu stützt sich unter anderem auf diese Nachbildung; als weitere Vor-Bilder dienen nicht zuletzt Elisabeth-Porträts aus dem 19. Jahrhundert, die ebenfalls populär sind, etwa ein Gemälde von Franz Xaver Winterhalter.⁸¹¹ In der Show werden neben dem Stil des dargestellten Kleides auch der sternförmige Haarschmuck aufgegriffen. Dass bei dem Spektakel nur Imitate vorgeführt werden (beziehungsweise Imitate von Imitaten), vermindert nicht seine Wirkung, zumal die Imitate den Stellenwert von Originalen erhalten: Die Reproduktionen werden selbst wiederum medial reproduziert.⁸¹² Als Rieus Sissi und Franz Joseph in den Ehrenhof einfahren, nehmen viele im Publikum sie mit Kameras auf (von den Kameraleuten für die Fernsehsendung und für die DVD ganz abgesehen). Währenddessen erscheinen die Figuren auch auf Großbildwänden. Zum einen rückt das in solchen Dimensionen vervielfältigte Paar in den Blick, zum anderen wird das Publikum auf die Tatsache gestoßen, dass das Paar in sol-

809 In *BILD Frankfurt* vom 13.2.2008 etwa wird Romy Schneider als ursprüngliche Sissi gehandelt: »Sissi, das Original: Romy Schneider 1955 in ihrer Parade-Rolle im Alter von 18 Jahren«, heißt es in dem Beitrag »Ich habe Tränen des Glücks geweint«, S. 9.

810 SISSI (AT 1955); SISSI, DIE JUNGE KAISERIN (AT 1956); SISSI – SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN (AT 1957).

811 Franz Xaver Winterhalter: *Kaiserin Elisabeth*. 1865. Öl auf Leinwand. 255 x 133 cm. Hofburg Wien, Sisi-Museum.

812 »Ohne Reproduktionen gäbe es keine Originale«, erklärt Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. 2., erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 155.

chen Dimensionen vervielfältigt wird. Die Figuren erweisen sich nicht nur als würdig, sondern auch als reproduktionswürdig.

Später erzählt Rieu in der Show, was jeder bereits über Sissi weiß:

Jeder weiß, meine Damen und Herren, dass Sissi es gar nicht so leicht hatte [...]. Müssen Sie sich vorstellen: Ein sechzehnjähriges Mädchen verliebt sich in den Kaiser, sie heiraten und dann plötzlich wohnt so ein junges Mädchen hier in diesem Riesenschloss und muss sich anpassen an das strenge spanische Hofzeremoniell. Sie muss eine ganz besondere Frau gewesen sein, dass sie trotz ihrer Jugend und trotz ihrer Schwierigkeiten mit ihrer Warmherzigkeit ganze Völker für sich gewonnen hat.⁸¹³

Die Einleitung »Jeder weiß« mag zunächst bloß als rhetorische Bekräftigung dessen erscheinen, was gesagt wird, und als eine Vereinnahmung aller. Zugleich aber liegt in den Worten »Jeder weiß« auch ein Versprechen: Mit ihnen kündigt Rieu den Zuhörenden an, dass er etwas Vertrautes folgen lässt. Wiederholungen also sind nicht verpönt, sie müssen nicht vermieden oder verschwiegen werden, im Gegenteil: Man darf sie bewusst auskosten. Insofern hat das »Jeder weiß« durchaus eine reflexive Funktion innerhalb der Show. Rieu löst die Ankündigung ein, indem er die geläufige Geschichte von Sissi⁸¹⁴ noch einmal (nach)erzählt und das Publikum zum Mitvollzug auffordert: »Müssen Sie sich vorstellen«.

Rieus Erzählung bereitet den Zuhörenden indes nicht nur das Vergnügen, geläufige Muster wiederzuerkennen.⁸¹⁵ Hinzu kommt, dass das Erzähl-

813 ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, Kap. 18, 01:44:46–01:45:28.

814 Überdies folgt die Geschichte von der Liebe, von den Problemen und von der »Warmherzigkeit« der jungen Kaiserin einem Schema, das auch durch andere hoheitliche Figuren bekannt ist, etwa durch Lady Diana, die »Königin der Herzen«. Vgl. zu den Parallelisierungen von Kaiserin Sissi und Prinzessin Diana auch Nicole Karczmarzyk: *Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Sissi in Film, Operette und Presse des 20. Jahrhunderts*. (Szenen/Schnittstellen, hrsg. von Todd Herzog, Tanja Nusser u. Rolf Parr, Bd. 2.) Paderborn: Fink 2017, S. 197–199.

815 Vgl. zu diesem Vergnügen etwa Umberto Eco: »Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings«, in: U.E.: *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 273–312, insbes. S. 294f.

te als etwas Großes angesehen wird, bei dem man entsprechend große Gefühle haben darf. Es ist ausgemacht, dass Sissis Herzenswärme das Publikum nicht kalt lassen kann. Zum Tragen kommen dabei die Schemata, die herangezogen werden – gerade sie bieten die Gewähr dafür, dass es sich um keine Geschichte wie jede andere handelt. Mit der Bezugsfigur Sissi entkommt man dem Gewöhnlichen, sie ist im Bereich des Kaiserglanzes und des Märchenhaften angesiedelt.

Festzuhalten bleibt, dass dem Publikum nicht vorgeworfen werden kann, es wisse nicht, dass Rieu mit Imitaten aufwarte. Sissi muss sozusagen nicht ›echt‹ sein, um im Scheinwerferlicht (er)strahlen zu können; sie muss nur – wie sich gezeigt hat – Schemata entsprechen. Die Zuschauenden nehmen die Inszenierung als solche an und wissen sie zu schätzen. Angesichts dieses bewussten Umgangs mit der Inszenierung ist fraglich, ob die gängige Kitsch-Kritik hier angemessen ist, die die Anklagepunkte der Täuschung und des Betrugs einschließt.

Ebenso wäre auch die übliche Kritik am MUSIKANTENSTADL, die ihn des Kitschs bezichtigt, noch einmal zu prüfen. Madalina Diaconu erklärt: »Die heile Welt des Musikantenstadls« erinnere »an die Definition des Kitsches«, dass es sich bei diesem um »›einen schlechten Traum vom Paradies‹« handle.⁸¹⁶ Von Hans-Dieter Gelfert übernimmt Diaconu den Gedanken, Kitsch sei häufig regressiv. Entsprechend komme der Erfolg des MUSIKANTENSTADL[S] zustande durch die »Sehnsucht nach einer heilen, vergangenen Welt«, durch den »Kindheitskult und unter Umständen« durch eine »Regression ins orale Stadium«:

Der Konsument lässt sich gleichsam in der Betrachtung des Niedlichen, Gemütlichen und Sentimentalen fallen. Er weicht den Anforderungen der Realität in eine schönere, einfachere, weniger entfremdete Welt aus, mit dem Zweck, zur Unschuld, Geborgenheit und Reinheit zurückzukehren. Die Individuation wird nicht nur durch

816 Madalina Diaconu: »Zur Ästhetik des Musikantenstadls«, in: S. Binder, G. Fartacek (Hrsg.): *Der Musikantenstadl*, S. 155–228, hier S. 164. Sie zitiert an dieser Stelle H.-D. Gelfert: *Was ist Kitsch?* S. 84. Vgl. auch Kurt Luger: »Mozartkugel und Musikantenstadl. Österreichs kulturelle Identität zwischen Tourismus und Kulturindustrie«, in: *Medien Journal. Zeitschrift für Kommunikationskultur der Österreichischen Gesellschaft für Kommunikationswissenschaft (ÖGK)* 2 (1990), S. 79–96, hier S. 86.

die Wiederentdeckung der Kindheit, sondern bereits durch das Aufgehen in der Masse (des Live-Publikums) und durch ihre Anonymität (als Fernsehpublikum) aufgehoben. Die Hauptform des Kitsches im Musikantenstadl ist die Niedlichkeit.⁸¹⁷

Diaconu setzt sich mit der Ansicht auseinander, die heile Welt des MUSIKANTENSTADL[S] lenke von gesellschaftlichen Missständen und Problemen ab und sei daher bedenklich. Demgegenüber fragt Diaconu, »ob eine Unterhaltungssendung auch ein anderes Ziel verfolgen sollte, außer eben zu unterhalten?«⁸¹⁸ Die Autorin wendet ein, »das Vergessen (des Alltagslebens und seiner Sorgen, vielleicht seiner selbst)« könne »manchmal [...] auch therapeutisch wirken.«⁸¹⁹ Angesichts solcher Diskussionen bietet es sich an zu schauen, ob beziehungsweise wie der MUSIKANTENSTADL das Verhältnis seiner ›heilen Welt‹ zur Alltagswirklichkeit selbst reflektiert.



Abb. 7: »Petra Frey: ›Meine große Liebe heißt Florian‹«, Musikantenstadl Post 2000, H. 2, S. 27

Dargestellt wird diese ›heile Welt‹ nicht zuletzt in dem Magazin *Musikantenstadl-Post*, das die Sendungen der Reihe begleitet: Im Jahr 2000 bei-

817 M. Diaconu: »Zur Ästhetik des Musikantenstadls«, S. 165.

818 Ebd., S. 164.

819 Ebd., S. 164f.

spielsweise ist die Sängerin Petra Frey mit ihrem Lebensgefährten an einer Christus-Andachtsstelle in den Bergen zu sehen. Diese Fotografie steht in der Tradition christlicher Genrebilder und stellt Frömmigkeit von positiv bewerteter Einfachheit und Naivität zur Schau (Abb. 7).⁸²⁰ Insbesondere aber der STADL-Star Hansi Hinterseer trägt als eine Art blonder Lichtgestalt engelhaft-reine Züge – er wirkt heilend auf seine Fans laut einer Schlagzeile der *Musikantenstadl-Post*, die ihn in die Nähe Gottes rückt: »Wer an ihn [Hansi Hinterseer] glaubt, wird gesund.«⁸²¹



Abb. 8: »Stadlpost Starposter Hansi Hinterseer«, Stadlpost 2013, H. 7/8, S. 24f.

Betrachtet man nun allerdings die Mechanismen, mit denen die von der Kritik bemerkte Regression im MUSIKANTENSTADL vonstatten geht, müsste man wieder – mit Spodes Begriff – von einer ›kontrollierten Regression‹ sprechen oder auch von reflektierter Unreflektiertheit. Es ist entscheidend zu sehen, dass die Szenen der ›heilen‹ oder – durch Hansi Hinterseer – ›geheilten‹ Welt gerahmt sind. Besonders ausgeprägt ist diese Rahmung bei

820 *Musikantenstadl-Post* 2000, H. 2, S. 26.

821 Ebd., S. 14f.

den Postern, die sich zum Herausnehmen in dem Magazin finden: etwa ein Poster von Hinterseer aus einer *Stadlpost* des Jahres 2013 (Abb. 8).⁸²² In seiner weißen Kleidung und mit seinem blonden Haar strahlt Hinterseer in einem leuchtend roten Klatschmohnfeld hervor. Durch die goldene, üppig ornamentierte Rahmung des Bildes wird verdeutlicht, dass es sich bei diesem um etwas Künstlerisches oder auch Künstliches, um eine idealisierte Realität handelt, um Schönheit, die so rein, so blumig außerhalb des Rahmens nicht zu haben ist.

Auch die MUSIKANTENSTADL-Shows sind entsprechend gerahmt – bereits durch die von Andy Borg zu Beginn gesungenen Verse von der »Stadlzeit«: »Ja, jetzt ist Stadlzeit / Wir sind soweit / Wir haben uns / Darauf gefreut.« Die »Stadlzeit« soll eine besondere, vom Alltag abgegrenzte sein – schöner, in jedem Sinne des Wortes »blendender« als dieser. Wie bewusst und gewollt das Negative des Alltags ausgeblendet wird, zeigen vor allem folgende Verse, die ebenfalls zu dem Eröffnungslied gehören: »Es gibt im Leben a Zeit / Da ist man gern bereit / Die Sorgen wegzusperrn / Der Musi zuzuhörn.« Mit diesen Versen gibt der MUSIKANTENSTADL die Welt im Ganzen nicht als »heil« aus. »Sorgen« werden erwähnt; man hat sie allerdings in den Bereich außerhalb des Rahmens fortzudrängen.

Nicht nur durch diese Art der Rahmung wird die »heile Welt« des MUSIKANTENSTADL[S] als unreal markiert. Auch das durch den Rahmen Eingefasste zeigt, dass es inszeniert ist: Die Scheune als Schauplatz dieser Sendungen trägt üblicherweise stark kulissenhafte Züge – etwa wenn Holzhüttenelemente in einer geschlossenen Halle als Versatzstücke der Gemütlichkeit aufgestellt sind. Ebenso erinnern die sauberen Trachten, die von vielen der im STADL Mitfeiernden getragen werden, an die künstlichen Idealwelten des Tourismus.

Dergestalt bieten Rieus GROSSE NACHT DER WIENER MUSIK und der MUSIKANTENSTADL ins Unwirkliche gesteigerte Bilder des touristisch Schönen; die Übersteigerung ist jedoch derart deutlich, dass ihre fiktionale Dimension kaum vom Publikum übersehen werden kann. Insbesondere Techniken wie die der Rahmung tragen dazu bei, dass diese Shows jeweils eine eigene, vom Alltag getrennte Welt bilden.

822 *Stadlpost* 2013, H. 7/8, S. 24f.

Schützt Ironie (vor) Kitsch?

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

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

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

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

KITSCH-ART UND CAMP

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

836 Ebd., S. 135.

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

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



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

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

839 Ebd., S. 17–19.

840 Ebd., S. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

849 Siehe dazu das Kapitel »Ästhetik der Banalisierung«.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

858 Ebd., S. 273.

859 Ebd., S. 269.

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

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

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

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

861 Siehe auch dazu den Abschnitt »Mogelpackungen«.

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

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

Zunächst scheint offensichtlich zu sein, welche Bedeutung der Refrain »Er gehört zu mir / Wie mein Name an der Tür« für Männer hat, die sich zur gleichgeschlechtlichen Liebe bekennen wollen, aber gesellschaftliche Benachteiligungen und Ausschlüsse fürchten müssen: Die Verse können zum Coming-out verwendet werden; mit ihnen lässt sich der Anspruch darauf bekräftigen, diese Liebe als Teil der eigenen Identität ebenso wenig verbergen zu müssen wie den »Name[n] an der Tür«. Insofern ist es möglich, dass das Lied mit einem Bestehen auf einer Wahrheit verbunden wird. Zugleich aber unterläuft der Liedtext Bezugnahmen auf Wahrheit, indem er kaum darüber hinwegtäuscht, dass er sich aus abgedroschenen Phrasen zusammensetzt: »Ist es wahre Liebe, / die nie mehr vergeht, / oder wird die Liebe / vom Winde verweht?«⁸⁶⁴ Die Rede von der »wahre[n]«, ewigen Liebe erweist sich als ein Spiel mit kitschigen Versatzstücken – unter anderem mit dem Roman- beziehungsweise Filmtitel VOM WINDE VERWEHT⁸⁶⁵ – und vermeidet dadurch wiederum den Ton eines ernststen Bekenntnisses.

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

864 M. Rosenberg: *Er gehört zu mir*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Camp, von denen Sontag spricht, als Ironiesignale auf,⁸⁷⁴ dann stellt sich die Frage, ob es bei Kitsch gar etwas Vergleichbares gibt: Lädt etwa auch schon er dazu ein, »nicht eine Frau, sondern eine ›Frau‹ zu sehen? Sofern die Anführungszeichen bei dem Wort ›Frau‹ für eine Illusionsdurchbrechung stehen, lassen sie sich kaum auf Kitsch übertragen, da er darauf angewiesen ist, dass ein Illusionsrahmen aufrechterhalten wird – sonst wäre seine stark rührende Wirkung fraglich. Eher denn Anführungsstriche könnten etwa Klammern⁸⁷⁵ passend zu Kitsch erscheinen: Er klammert seine Geltungsansprüche insofern ein, als er seine fiktiven Welten und seine emotionalisierende Kraft an die Voraussetzung knüpft, dass das Publikum sich einmal quasi vertraglich auf sie einlässt – im Kapitel über den »Kitschvertrag« zeigte sich, dass neben der von Coleridge beschriebenen »willing suspension of disbelief for the moment« auch die Bereitschaft zur Bedingung gemacht wird, Reserviertheit gegenüber Gefühlsreizen für begrenzte Zeit aufzugeben. Doch sind solche Einklammerungen anstelle von Anführungszeichen unvereinbar mit Ironie? Dieser Frage soll im nächsten Abschnitt weiter nachgegangen werden.

SPIELARTEN DER IRONIE

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

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

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

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

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

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

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

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

877 Ebd., S. 147f.

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

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

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

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

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

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

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

882 Ebd., S. 20.

883 Ebd., S. 90.

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

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

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

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

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

Ebenso wie hinsichtlich der Reflexivität wäre mit Blick auf die Ironie zu fragen, ob es nicht passender wäre, von Zwischenstufen statt von Gegensätzen wie Ironie versus Ernst⁸⁹⁰ auszugehen, um Kitsch zu beschrei-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

896 Siehe dazu den vorigen Abschnitt.

mungen zu erzeugen.«⁸⁹⁷ In der Folge verteidigt man Stimmungen etwa in der Lyrik teils ironisch gegen den Kitsch-Vorwurf. In Mascha Kalékos Gedicht »Melancholie eines Alleinstehenden« heißt es: »Ich träume manchmal, daß der Flieder blüht. / (Ich kann zuweilen ziemlich kitschig träumen.)«⁸⁹⁸ Als das Gedicht 1933 in Kalékos *Lyrische[m] Stenogrammheft* zu lesen ist, erinnern die Worte »der Flieder blüht« an den sehr erfolgreichen, von Franz Doelle komponierten Slow-Fox »Wenn der weiße Flieder wieder blüht« aus dem Jahr 1928.⁸⁹⁹ In diesem Lied wird der Frühling herbeigesehnt mit einem erotischen Versprechen, das an ein »Du« gerichtet ist: »Wenn der weiße Flieder wieder blüht, / küß' ich deine roten Lippen müd'.«⁹⁰⁰ Das »Ich« in »Melancholie eines Alleinstehenden« hingegen spricht niemanden direkt mit »Du« an und stellt den eigenen Traum vom Flieder als »kitschig« hin. Dazu schreibt Irene Astrid Wellershoff: »Der Gefühlswert des Traums scheint nicht haltbar zu sein und wird sofort wieder preisgegeben. Gleichzeitig soll er aber, indem möglichen Einwänden zuvorgekommen wird, unangreifbar gemacht werden. Das Gefühl wird kaschiert durch die wegwerfende Art, in der man von ihm spricht.«⁹⁰¹ Diese Weise, das Gefühl vorgeblich abzutun, es im selben Zug jedoch stark zu machen, lässt sich auch mit dem Begriff der »defensiven Ironie« beschreiben. Wellershoff ihrerseits sieht bei Kaléko Ironie von der »Kategorie des Understatements«:

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

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

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

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

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

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

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

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

902 Ebd., S. 95.

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

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

905 Ebd., S. 126.

906 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

Zum Schluss: HONIG IM KOPF

Was bleibt, ist HONIG IM KOPF (D 2014) – an diesem Film lässt sich skizzieren, dass die in der vorliegenden Studie untersuchten Mechanismen der Reflexivität von Kitsch auch heute weiterhin zum Tragen kommen. HONIG IM KOPF wird in vielen Kritiken als kitschig herabgesetzt,⁹¹² wobei nicht zuletzt der Titel als Angriffspunkt dient. Als zum Beispiel Reinhard Hübsch 2016 im *SWR2 Forum* eine Diskussion über zeitgenössisches Kino moderiert, spielt er wie folgt mit den Worten: »Honig im Kopf – also, ich kriege da nicht nur Karies in den Augen, sondern auch im Hirn – das ist mir zu süßlich.«⁹¹³ Hübschs Beschreibung der Wirkung, die der Film auf ihn ausübt, liegt ganz auf der Linie überkommener Abwehrhaltungen zu Kitsch – erscheint Kitsch hier doch einmal mehr unerträglich für den Geschmack (»zu süßlich«) und als Bedrohung für das Subjekt, nämlich als Krankheit (»Karies«), die sowohl die Sinne (»Augen«) als auch den Verstand

912 Til Schweiger, der eine der Hauptfiguren des Films verkörpert und Regie führt, nimmt seinerseits wiederum zu solchen Kitsch-Vorwürfen Stellung. Dieter Osswald: »Til Schweiger im Interview: ›Kitsch ist immer subjektiv«, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 23.12.2014. URL: <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.til-schweiger-im-interview-kitsch-ist-immer-subjektiv.688a0b36-c923-4ea3-8157-2c0e533c144e.html>, zuletzt abgefragt am 9.9.2020.

913 »SWR2 Forum: Silver Sex und Golden Girls – Die neue Liebe zum Kino der Alten«. Sendung vom 4.10.2016, 17:05 Uhr. URL: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/swr2-forum/swr2-forum-silver-sex-und-golden-girls/-/id=660214/did=18040456/nid=660214/19cz7ex/index.html>, zuletzt abgefragt am 19.1.2017. Zeit des Redebeitrags: 00:16:38–00:16:43.

(»Hirn«) befällt. So sehr das Bild vom »Honig im Kopf« sich dazu anbieten mag, wie von Hübsch zur Abwertung des Films genutzt zu werden, wäre auch einmal zu fragen, was dieser Titel dem Publikum positiv verspricht, also für welches Angebot er steht. Dann könnte sich der Titel HONIG IM KOPF durchaus als Programm erweisen.

Zunächst ist offensichtlich, dass der Titel sich auf die Alzheimer-Krankheit als Thema des Films bezieht – die an ihr leidende Figur Amandus (Dieter Hallervorden) antwortet auf die Frage, wie es sich »an[fühlt], wenn man alles vergisst«: »so wie Honig im Kopf – verklebt.«⁹¹⁴ Damit handelt der Film bereits von einem drohenden Kontrollverlust. Zugleich aber wird das Publikum noch auf einer anderen Ebene zu einem Spiel mit einem nahen Kontrollverlust eingeladen: Der Film bietet die Möglichkeit, gerührt zu sein, die Selbstbeherrschung ein Stück weit aufzugeben. In dieser Hinsicht nutzt er das Thema Alzheimer nicht zuletzt dazu, Aspekte des eigenen Programms kitschiger Unterhaltung (wie bruchstückhaft und verzerrt auch immer) zu spiegeln. Das Verhalten des erkrankten Amandus hat regressive Züge – der alte Mann erscheint einem niedlichen Kind ähnlich, wenn er in einigen Szenen mit weit aufgerissenen »Kulleraugen«⁹¹⁵ und einem Stofftier zu sehen ist. Durch das Kindchenschema wird die Krankheit verharmlost; wie Henriette Herwig feststellt, spart der Film unter anderem »[d]ie Härten der fortgeschrittenen Krankheitsstadien [...] aus.«⁹¹⁶ Durch Amandus' Niedlichkeit wird Alzheimer weitgehend darauf reduziert, »Honig im Kopf«, das heißt etwas Süßes zu sein. Amandus' Regression hin zum Kindlichen gehört indes nicht nur zu den kitschigen Motiven des Films; darüber hinaus gibt sie einen entfernten Widerschein des Kitsch-Erlebens selbst: Wird doch dem Publikum erlaubt, seinerseits gefahrlos, für die Dauer des Films eine Art von Regression zu durchlaufen und »Honig im Kopf« zu haben. Es überträgt einen Teil der Macht über sich dem Film –

914 TC: 00:41:21–00:41:35.

915 Pascal Reis: *Honig im Kopf* (2014). <https://www.moviebreak.de/film/honig-im-kopf>, zuletzt abgefragt am 23.10.2020.

916 Henriette Herwig: »Demenz im Spielfilm. Andreas Kleinerts *Mein Vater*, Richard Glatzers *Still Alice*, Til Schweigers *Honig im Kopf* und Nikolaus Leytners *Die Auslöschung*«, in: H.H., Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.): *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2016, S. 139–176, hier S. 160.

dieser darf Gefühle lenken, es nicht zuletzt zum Weinen bringen –, allerdings knüpft es diese Macht an Bedingungen, indem es einen Pakt mit dem Kitsch schließt.

An HONIG IM KOPF wird ersichtlich, dass sich der Aufbau des Kitschvertrags⁹¹⁷ in der Gegenwart nicht grundlegend geändert hat. Was dem Publikum durch den Vertrag garantiert wird, ist in erster Linie, dass ein nach alltäglichen Maßstäben sehr unwahrscheinliches Happy End eintreten wird. In HONIG IM KOPF kommen gleich mehrere glückliche Enden zustande – nur zwei besonders unwahrscheinliche seien herausgegriffen, zum einen: Als die elfjährige Tilda (Emma Schweiger) gemeinsam mit ihrem Großvater Amandus ausreißt, mit ihm allein nach Venedig fährt, wünscht sie sich am Ziel in einer Notsituation Hilfe von ihren Eltern – und zufällig kommen diese gerade im rechten Augenblick vorbei.⁹¹⁸ Zum anderen, nachdem Amandus' Krankheit so weit fortgeschritten ist, dass er Tilda zwischenzeitlich nicht mehr erkannt hat, bestätigt er im Sterben liegend doch wieder seine enge Bindung zu ihr und nennt Tilda noch einmal seine »kleine Prinzessin«. ⁹¹⁹ Gerade wenn offenkundig ist, dass ein solches Glück im realen Leben nur sehr selten vorkommt, muss das Publikum darauf vertrauen, dass im Film eigene Wirklichkeitsregeln gelten, die das gute Ende gewährleisten. Am Publikum ist es wiederum, seine Gefühle davon abhängig zu machen, dass der Film als Vertragspartner das Versprechen einhält: ›Bei mir gibt es ein Glück, das im Alltag kaum zu finden ist.‹ Um dieses Glück zu erleben, muss man sich dem Vertragspartner insoweit unterwerfen, als er bestimmt, in welchem Moment es in der fiktiven Welt eintritt – das heißt: man *lässt* sich bewegen und rühren. HONIG IM KOPF markiert sehr genau, wann solche Momente für den Tränenfluss sind: Das plötzliche rettende Zusammenfinden von Tilda und ihren Eltern in Venedig wird in Zeitlupe gezeigt und die Figuren weinen; in der Szene von Amandus' Sterben weint Tilda und eine langsame, ruhige, leise Musik deutet darauf hin, dass man nun Zeit zum Mitweinen hat.

Dafür aber, dass das Publikum sich bis zu diesem Grad an den Vertragspartner ausliefert, erhält es im Gegenzug die genannte Zusicherung, dass die Geschichte gut ausgeht. HONIG IM KOPF gibt diese Garantie anhand

917 Siehe dazu das Kapitel »Vom Pakt mit dem Kitsch«.

918 TC: 01:58:06–01:59:50.

919 TC: 02:03:50–02:04:05.

von reflexiven Mechanismen. Zu ihnen gehört, dass der Film aus lauter »[b]ronzierte[n], überbelichtete[n] Hochglanzaufnahmen«⁹²⁰ besteht. Durch diese Optik, sozusagen diese Einfärbung wird die dargestellte Welt nicht nur beschönigt. Vielmehr ist die Beschönigung selbst merklich und setzt das Fiktive ab von der gewöhnlichen Wirklichkeit: Es erscheint unreal, mit-hin losgelöst von Wahrscheinlichkeitsprinzipien. Dazu tragen ebenso die »Postkartenmotive«,⁹²¹ die »Handlungsorte [...] wie aus dem Bilderbuch«, unter anderem »das romantische Venedig«,⁹²² bei: Sie dienen dem Publikum als schöne Ansichten, aber auch als Anzeichen dafür, dass der Film sich bis zum Schluss an Regeln für Kitsch halten wird. Fortlaufend erlangt man auf diese Weise die Bestätigung, dass man sich auf die Happy-End-Garantie des Vertragspartners verlassen kann, also keine Bedenken dagegen zu haben braucht, ihm Macht über die Gefühle einzuräumen. Die Mechanismen des Kitschs (er)greifen somit noch heute – ein Happy End nicht zuletzt auch für ihn selbst.

920 P. Reis: *Honig im Kopf* (2014).

921 Robert Hill: *Honig im Kopf: Reise zur Erinnerung*. Film-Blog.tv, 2.9.2015. <http://www.film-blog.tv/honig-im-kopf-reise-zur-erinnerung/>, zuletzt abgefragt am 18.1.2017.

922 Angelika Hesse: *Der Abend, an dem ich mit meiner Familie »Honig im Kopf« sah*. *The Huffington Post, Blog*, 24.7.2015. http://www.huffingtonpost.de/angelika-hesse/honig-im-kopf_b_7858764.html, zuletzt abgefragt am 18.1.2017.

Abstract

Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität

Wenn Kunst und sogenannter gefühligter Kitsch einander gegenübergestellt werden, ist es üblich, Reflexivität nur einer der beiden Seiten, nämlich der Kunst zuzuordnen. Der Gegensatz scheint sich dadurch klar abzuzeichnen, doch um ihm diese Schärfe zu verleihen, blendet man etwas aus: die durchaus wahrscheinliche Möglichkeit, dass es zahlreiche Zwischenstufen der Reflexivität geben könnte. Es lohnt sich, einmal die entsprechenden graduellen Unterschiede in den Blick zu nehmen, statt nur von prinzipiellen auszugehen. Dann zeigt sich, welche Formen von Reflexivität Kitsch seinerseits dazu nutzt, einem großen Publikum Gefühlserlebnisse zu bieten und anzubieten.

Solche Arten von Reflexivität werden in dieser Studie beleuchtet an Beispielen aus der Literatur, der bildenden Kunst, dem Film, dem Fernsehen, der Musik und dem Tourismus. Ziel der Untersuchung ist es nicht, Kitsch dadurch nach Kriterien der Hochkultur aufzuwerten, dass ihm ihnen entsprechende Reflexivität zugeschrieben würde. In diesem Fall würden hochkulturelle Wertmaßstäbe sozusagen von außen an Kitsch herangetragen, unpassenderweise an ihn angelegt, wie es in überkommener Kitschkritik gängig war. Eine sinnvolle Frage lautet jedoch nicht, wie massenhaft verbreiteter Kitsch sich nach hochkulturellen, für ihn nicht gültigen Kriterien auszeichnen könnte, sondern welche *eigenen* Maßstäbe er programmatisch setzt. Die von ihm seinerseits aufgestellten Maßstäbe und erhobenen Ansprüche aber werden gerade in seiner Reflexivität, seinen Selbstbeschreibungen, erkennbar. Daher ist es vielversprechend für Kitschforschung, das Augenmerk auf diese zu richten.

Consciously in Paradise: Kitsch and Reflexivity

When art and so-called emotional kitsch are contraposed, then usually reflexivity is assigned to just one side, art. While the dichotomy thus appears to be clearly delineated, its sharpness is gained however by disregarding something crucial – the very likely possibility that there are in fact numerous intermediate stages of reflexivity. It is worthwhile to take a look at the gradual differences rather than simply begin with the easy principal distinction. Only then can we discern the forms of reflexivity kitsch uses to present and offer emotional experiences to a large audience.

These types of reflexivity are examined in examples from literature, art, film, television, music, and tourism. The goal is not to enhance the status of kitsch in line with the criteria of high culture and ascribe the latter's reflexivity to it. To do so would mean to impose incongruous standards on kitsch, an established practice in traditional criticism. A genuinely meaningful question is not how kitsch, prevalent on a massive scale, matches up to the external criteria of high culture, but which standards of its own, i.e. which internal criteria, does kitsch set and follow programmatically. These standards and their concomitant aspirations are discernible precisely in the levels of reflexivity, in how kitsch defines and describes itself. Turning our attention to this reflexivity thus promises to open up new perspectives on kitsch.

Quellen und Literatur

- Ackerknecht, Erwin: »Der Film als Kulturproblem«, in: E.A.: *Lichtspiel- fragen*. Berlin: Weidmann 1928, S. 67–85.
- Ackerknecht, Erwin: *Der Kitsch als kultureller Übergangswert*. Bremen: Verein Deutscher Volksbibliothekare 1950.
- Ackermann, Kathrin, Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript 2016.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. 13. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Adorno, Theodor W.: »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.
- Adorno, Theodor W.: »Charakteristik Walter Benjamins«, in: Th.W.A.: *Über Walter Benjamin*. Rev. u. erw. Ausg., hrsg. u. mit Anm. vers. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 9–26.
- Adorno, Theodor W.: »Musikalische Warenanalysen« [1934–40], in: Th.W.A.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16: *Musikalische Schriften I–III*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 284–297.
- Adorno, Theodor W.: »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.
- Aeberhard, Simon: »Fehllesen«, in: Alexander Honold, Rolf Parr (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Küpper: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2018, S. 177–193.

- Ajouri, Philip, Katja Mellmann, Christoph Rauen: »Einleitung«, in: Ph.A., K.M., Ch.R. (Hrsg.): *Empirie in der Literaturwissenschaft*. Münster: mentis 2013, S. 9–18.
- Alexander, Peter: *Träum mit mir*. LP. München: Ariola 1981.
- Allemann, Beda: *Ironie und Dichtung*. 2. Aufl. Pfullingen: Neske 1969.
- Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. Bd. 2. 2., durchges. Aufl. München: Beck 2004.
- Amann, Wilhelm: »Die stille Arbeit des Geschmacks«. *Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Améry, Jean: »Kitsch, Kunst, Kitschkunst. Randbemerkungen zu einem aktuellen Thema«, in: *Schweizer Rundschau* 67 (1968), S. 485–488.
- Anz, Thomas: »Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten«, in: Sandra Poppe (Hrsg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 155–170.
- Anz, Thomas: »Stimmungskunst und -kitsch in der Literatur um 1900. Untersuchungen zum Gelingen und zur Bewertung emotionaler Kommunikation«, in: Burkhard Meyer-Sickendiek, Friederike Reents (Hrsg.): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck 2013, S. 235–247.
- Atzenhoffer, Régine: *Ecrire l'amour kitsch. Approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867–1950)*. Bern: Lang 2005.
- Aumont, Jacques: »Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film«, in: *montage/av* 1 (1992), H. 1, S. 77–89.
- Aust, Hugo: »Anstößige Versöhnung? Zum Begriff der Versöhnung in Fontanes *Frau Jenny Treibel*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Sonderheft: *Theodor Fontane*, S. 101–126.
- Avé, Lia: *Das Leben der Hedwig Courths-Mahler*. München, Wien: Drei Ulmen 1990.
- Avenarius, Ferdinand: »Hausgreuel«, in: *Der Kunstwart* 22 (1908), H. 4 (2. Novemberheft), S. 209–213.
- Avenarius, Ferdinand: *Hausgreuel. (Dürerbund. 44. Flugschrift zur Ausdruckskultur.)* München 1908.
- Avenarius, Ferdinand: »Kitsch«, in: *Kunstwart und Kulturwart* 33 (1920), H. 2, S. 222.

- A[venarius], [Ferdinand]: »Wider ›Jugend‹- und ›Sezessions-Stil!«, in: *Der Kunstwart* 17 (1903), H. 6, S. 422f.
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a.M.: Fischer 1987.
- »Banal«, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6., gänzl. Neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 2. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1903, S. 321.
- Baßler, Moritz: »Der Neue Midcult«, in: *POP. Kultur und Kritik*, H. 18 (2021), S. 132–149.
- Baum, Vicki: »Angst vor Kitsch«, in: *Uhu* 10 (1931), H. 7, S. 104–106.
- Bay, Hansjörg: »Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists *Über das Marionettentheater* und *Penthesilea*«, in: Sandra Heinen, Harald Nehr (Hrsg.): *Krisen des Verstehens um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 169–190.
- Behler, Constantin: »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 2 (1992), S. 131–164.
- Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Schöningh 1997.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Berbig, Roland 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.
- Berglein, A.: »Klein-Kitsch«, in: *Kasseler Post* 51 (1933) Nr. 47 vom 16.2.1933, Beilage »Kasseler Frauenblatt«.
- Bernhard, Maria Anna: *Welterlebnis und gestaltete Wirklichkeit in Heinrich Heines Prosaschriften*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1961.
- Best, Otto F.: *Das verbotene Glück. Kitsch und Freiheit in der deutschen Literatur*. München, Zürich: R. Piper & Co. 1978.
- Betz, Frederick: »Wo sich Herz zum Herzen find't: The Question of Authorship and Source of the Song and Sub-Title in Fontane's *Frau Jenny Treibel*«, in: *The German Quaterly* 49 (1976), H. 3, S. 312–317.
- Binder, Susanne, Gebhard Fartacek: »Der Musikantenstadl als die unerforschte ›Visitenkarte Österreichs‹«, in: S.B., G.F. (Hrsg.): *Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick*. Wien, Berlin: LIT 2006, S. 14–23.

- Blaschke, Bernd: »Markt zwischen Tragödie und Komödie. Hermann Brochs Marketing seiner ›Schlafwandler‹ und Dramen«, in: Thomas Wegmann (Hrsg.): *Markt: literarisch*. Bern: Lang 2005, S. 115–131.
- Blazejewski, Susanne: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' ›L'Amant‹ und Michael Ondaatjes ›Running in the Family‹*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Blei, Franz: »Gerhart Hauptmann: Wanda«, in: *Die literarische Welt* 4, Nr. 47 (23.11.1928), S. 7f.
- Bloch, Ernst: »War Allende zu wenig Kältestrom? Ein Gespräch mit Arno Münster«, in: Rainer Traub, Harald Wieser (Hrsg.): *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 221–240.
- Bloch, Ernst: *Werkausgabe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Bock, Julia: *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.
- Böcking, Saskia, 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.
- Bohrer, Karl Heinz: »Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem«, in: K.H.B. (Hrsg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 11–35.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Das Wesen der Stimmungen* [1941]. 8. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1995.
- Bolz, Norbert: »Marketing als Kunst oder: Was man von Jeff Koons lernen kann«, in: N.B., Cordula Meier, Birgit Richard, Susanne Holschbach (Hrsg.): *Riskante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*. München: Fink 1996, S. 129–136.
- Böning, Marietta: Art. »Illusio (illusio)«, in: Gerhard Fröhlich, Boike Rehbein (Hrsg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 129–131.

- Bonter, Urszula: *Der Populärroman in der Nachfolge von E. Marlitt. Wilhelmine Heimburg, Valeska Gräfin Bethusy-Huc, Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Borg, Andy: *Meine schönsten Ausflüge in Oberösterreich*. Aufgeschrieben von Gerda Melchior u. Volker Schütz. München: riva 2010.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Brand, Hedwig (d.i. Hedwig Courths-Mahler): *König Ludwig und sein Schützling. Erinnerungsblätter zur 25jährigen Wiederkehr des Todestages König Ludwigs II. von Bayern*. Mit einem Kunstdruckbild und drei Textbildern. Dresden: Rich[ard] Herm[ann] Dietrich 1911.
- Braungart, Wolfgang (Hrsg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Braungart, Wolfgang: »Kitsch: Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung«, in: W.B. (Hrsg.): *Kitsch: Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 1–24.
- Brecht, Bertolt: »[Verlogenheit unserer Literatur]«, in: B.B.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 21: *Schriften 1*. Berlin, Weimar: Aufbau; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 137.
- »Brief der H.C.-M. an H.R.«, in: Hans Reimann: *Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim. Geschmückt mit reizenden Bildern von George Grosz*. Hannover, Leipzig, Zürich: Steegemann 1922, ND Leipzig: Sachsenbuch 1990, S. 145–148.
- Broch, Hermann: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 119–157.

- Broch, Hermann: »Das Weltbild des Romans«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 89–118.
- Broch, Hermann: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 1. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.
- Broch, Hermann: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, in: H.B.: *Dichten und Erkennen. Essays*. Bd. 1, hrsg. von Hannah Arendt. Zürich: Rhein 1955, S. 295–309.
- Broch, Hermann: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 158–173.
- Broch, Hermann: [Essay on Kitsch. Delivered for the German Club at Yale University.] Hermann Broch Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, New Haven. Collection No. YCGL 1, Series No. II, Box No. 49, Folder No. 1099. Typoskript, 22 S.
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press 1995 [orig. 1976].
- Bruch, Rüdiger vom: »Kunstwart und Dürerbund«, in: S. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Peter Hammer 1998, S. 429–438.
- Brückner, Wolfgang: *Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880–1940*. Köln: DuMont Schauberg 1974.
- Brückner, Wolfgang: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Georg D.W. Callwey 1975.
- Brüggemann, Heinz: »Arkadische Speisenfolgen. Das Idyllische als Spiel- und Denkmateriale in Ludwig Tieck: »Des Lebens Überfluß« (1838)«, in: Sabine Schneider u. Marie Drath (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 34–60.
- Brüggemann, Heinz: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Bub, Stefan: *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

- Büchmann, Georg: *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volks*. 6., verb. u. verm. Aufl. Berlin: Haude- und Spener'sche Buchhandlung 1871.
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Büdenbender, Hanna: »Wow, that's so postcard!« – *De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie*. Bielefeld: transcript 2022 (im Erscheinen).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Busch, Günther: »Marginalie über den Kitsch«, in: *Wort in der Zeit* 7 (1961), H. 4, S. 39–41.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. von Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press 1987.
- Casetti, Francesco: »Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag«, in: *montage/av* 10 (2001), H. 2, S. 155–172.
- Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren 2001.
- Cleto, Fabio: »Introduction: Queering the Camp«, in: F.C. (Hrsg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999, S. 1–42.
- Cleto, Fabio: »The Spectacles of Camp«, in: Andrew Bolton: *Camp: Notes on Fashion*. New York: The Metropolitan Museum of Art. New Haven, London: Yale University Press 2019, S. 9–59.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria; Or, Biographical Scetches of My Literary Life and Opinions*. New York: Leavitt, Boston: Crocker & Brewster 1834.
- Colloseus, Cecilia: »Das göttliche Kind. Die romantische Verklärung der Kindheit«, in: Michael Simon, Wolfgang Seidenspinner, Christina Niem (Hrsg.): *Episteme der Romantik. Volkskundliche Erkundungen*. Münster, New York: Waxmann 2014, S. 81–90.
- Coppoletta, Friedmar: »Und er bückte sich wieder und schrieb auf die Erde«. *Theodor Fontanes zunehmende Differenzierung der Bibel in seinem Romanwerk*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2017.

- Coudenhove-Kalergi, Barbara: »Klimt kaputtgemacht. Die Klimentomania 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.
- Courths-Mahler, Arthur (d.i. Hans Reimann): »Sie hatten einander so lieb!«, in: *Das Stachelschwein* 1925, H. 16, S. 33–40.
- Courths-Mahler, Hedwig. Siehe auch Brand, Hedwig.
- Courths-Mahler, Hedwig: Brief an Alfred Richard Meyer, genannt Munkepunkte, vom 4.9.1921, zit. n. *Alfred Richard Meyer 1882–1956*. M. Edelmann, Nürnberg, Antiquariatskatalog 69 (1963), S. 21.
- Courths-Mahler, Hedwig: Brief an Asta Nielsen vom 21.2.1927. Zentral- und Landesbibliothek Berlin, Historische Sammlungen, Nachlass Hedwig Courths-Mahler, Signatur HCM 35.
- Courths-Mahler, Hedwig: *Die Bettelprinzess*. 10. Aufl. Berlin: Deutsches Druck- und Verlagshaus 1919.
- Courths-Mahler, Hedwig: *Die Bettelprinzess*. Sprecherin: Hella von Sinnen. 2 CDs. Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2003.
- Courths-Mahler, H[edwig]: *Durch Liebe erlöst!* Werdau (Sachsen): Oskar Meister 1915.
- Courths-Ma[h]ler, Hedwig: »Echte Jugend muß auch sentimental empfinden können!«, in: *Unterhaltungsblatt der Düsseldorfer Nachrichten*, Jg. 55, Nr. 640 vom 18.12.1930, Ausg. A, Morgen-Ausg.
- Courths-Mahler, H[edwig]: *Jolandes Heirat*. Roman. Leipzig: Rothbarth 1938.
- Courths-Mahler, Hedwig: »Zum 100. Geburtstag der Marlitt«, in: *Die literarische Welt* 1 (1925), Nr. 9, S. 3.
- Crouch, David, Nina Lübbren: »Introduction«, in: D.C., N.L. (Hrsg.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford, New York: Berg 2003, S. 1–20.
- Curtius, Ernst Robert: »Der Überrealismus«, in: *Die neue Rundschau* 37 (1926), Bd. 2, S. 156–162.
- Dahlhaus, Carl: »Über musikalischen Kitsch«, in: C.D. (Hrsg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse 1967, S. 63–69.
- »Das Kitschmuseum«, in: *Der Mittag* (Düsseldorf) Jg. 9, Nr. 29 vom 3.2.1928, S. [3].

- Dauner, Dorea: *Literarische Selbstreflexivität*. Diss. Universität Stuttgart, Philosophisch-Historische Fakultät 2009.
- Dech, Uwe Christian: *Der Weg in den Film. Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung*. Bielefeld: transcript 2011.
- Degler, Frank: »A Willing Suspension of Misbelief. Fiktionsverträge in Computerspiel und Literatur«, in: Thomas Anz u. Heinrich Kaulen (Hrsg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 543–560.
- Delfin, Teresa E.P.: »From Images to Imaginaries: Tourism Advertisements and the Conjuring of Reality«, in: Mike Robinson u. David Picard (Hrsg.): *The Framed World: Tourism, Tourists and Photography*. Farnham: Ashgate 2009, S. 139–150.
- de Man, Paul: »Aesthetic Formalization: Kleists *Über das Marionettentheater*«, in: P.d.M.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press 1984, S. 263–290.
- de Man, Paul: »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.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*. Berlin, New York: de Gruyter 2007.
- Denana, Malda: *Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*. Bielefeld: transcript 2014.
- Dettmar, Ute, Thomas Küpper: »Der gute Ton im Mozart-Jahr«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 36 (2006), H. 143, S. 165–171.
- Dettmar, Ute: »Expeditionen in die heile Welt. Ein Streifzug durch die Geschichte eines umstrittenen kinderliterarischen Topos«, in: *Tausend und ein Buch* 2006, H. 4, S. 4–7.
- Dettmar, Ute, Thomas Küpper: »Heute mittag ist der Glasstiefel wieder hier!« Nippes und die ewige Wiederkehr der Dinge«, in: *Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur* 1 (2008), S. 24–28.
- Dettmar, Ute, Thomas Küpper (Hrsg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam 2007.
- Dettmar, Ute: »Von den Inseln des Glücks zur Entgrenzung des Feldes. Topoi und Tendenzen der Kinder- und Jugendliteratur im 20. und frühen 21. Jahrhundert«, in: Bettina Bannasch u. Eva Matthes (Hrsg.):

- Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven.* 2., erw. Aufl. Münster, New York: Waxmann 2018, S. 65–84.
- Diaconu, Madalina: »Zur Ästhetik des Musikantenstadls«, in: Susanne Binder u. Gebhard Fartacek (Hrsg.): *Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick.* Wien, Berlin: LIT 2006, S. 155–228.
- Diawara, Manthia: »Afro-Kitsch«, in: Gina Dent (Hrsg.): *Black Popular Culture.* A Project by Michele Wallace. Seattle: Bay Press 1992, S. 285–291.
- »Dick, lesbisch, laut«. TV-Komikerin Hella von Sinnen, 52, über ihre Auszeichnung beim Deutschen Comedypreis«, in: *Der Spiegel* 43/2011, S. 153.
- Dorfles, Gillo: *Der Kitsch* [1968]. Übers. von Birgid Mayr. Gütersloh: Prisma 1977.
- Dörner, Andreas, Ludgera Vogt: *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- Dörr, Volker C.: »... bey einer guten Handlung böse Grundsätze zu argwohnen!« Empfindsame Diskurse bei Gellert, Sophie von La Roche und in Goethes *Werther*. *Goethezeitportal*. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/doerr_diskurse.pdf, 17.5.2004, zuletzt abgefragt am 24.8.2017.
- Dowden, Stephen: »Ornament, Totality, Kitsch and *The Sleepwalkers*«, in: S.D. (Hrsg.): *Hermann Broch: Literature, Philosophy, Politics. The Yale Symposium 1986.* Columbia, SC: Camden House 1988, S. 273–278.
- Duhamel, Roland: *Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Durzak, Manfred: »Der Kitsch – seine verschiedenen Aspekte«, in: *Der Deutschunterricht* 19 (1967), H. 1, S. 93–120.
- Dux, Franz: »Ein Besuch bei Courths-Mahler«, in: *Saarbrücker Zeitung*, Jg. 172, Nr. 48 (18.2.1932), S. [2].
- Ebert, Sophia: *Walter Benjamin und Wilhelm Speyer. Freundschaft und Zusammenarbeit.* Bielefeld: Aisthesis 2018.
- Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur.* Übers. von Max Looser. Frankfurt a.M.: Fischer 1984.
- Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur.* Übers. von Burkhard Kroeber. München, Wien: Hanser 1994.

- Eco, Umberto: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Übers. von Burkhard Kroeber. München, Wien: Hanser 1984.
- Egenter, Richard: *Kitsch und Christenleben*. Ettal: Abtei Ettal 1950.
- Egenter, Richard: *Kunst und Kitsch in der Literatur*. München: St. Michaelsbund zur Pflege des katholischen Schrifttums in Bayern [1958].
- Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 1993.
- Eiblmayr, Silvia: »Suture – Phantasmen der Vollkommenheit«, in: S.E. (Hrsg.): *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*. Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein, Salzburg 1994, S. 3–16.
- »Ein Urtheil Rudolph Gottschall's über E. Marlitt«, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1876, H. 27, S. 460.
- Eke, Norbert Otto: »Zersetzung(en) dramatischer Ordnung: Marlene Streeruwitz und Rainald Goetz«, in: N.O.E., Patrick Hohlweck (Hrsg.): *Zersetzung. Automatismen und Strukturauflösung*. Paderborn: Fink 2018, S. 205–222.
- Elema, Johannes: »Der Kitsch als Randerscheinung der Kunst«, in: *Orbis litterarum* 21 (1966), S. 17–38.
- Elias, Norbert: »Kitschstil und Kitschzeitalter« [1935], in: N.E.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. im Auftrag der Norbert Elias Stichtung von Reinhard Blomert u.a. Bd. 1: *Frihschriften*. Bearb. von Reinhard Blomert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 148–163.
- Eloesser, Arthur: »Kampf um Kitsch«. *Volksbühne*«, in: *Vossische Zeitung*, Berlin, 30.9.1931, Nr. 461, B228, Abend-Ausgabe, S. [9].
- Elsaesser, Thomas: »Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram« [orig. 1972], in: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger 1994, S. 93–128.
- Emrich, Wilhelm: *Zum Problem der literarischen Wertung*. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jg. 1961. Nr. 3.) Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner 1961.
- Enzensberger, Hans Magnus: »Eine Theorie des Tourismus« [1958], in: H.M.E.: *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 179–205.

- »Erotische Venus nach Sandro Botticelli«. <http://www.palazzo24.de/erotische-venus-nach-sandro-botticelli.html>, zuletzt abgefragt am 1.12. 2019.
- Eposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Übers. von Alessandra Corti. Mit einem Nachwort von Jan Assmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Fahrenbach, Helmut: »Ernst Bloch und das Problem der Einheit von Philosophie und marxistischer Theorie«, in: Burghart Schmidt (Hrsg.): *Seminar: Zur Philosophie Ernst Blochs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 75–122.
- Felluga, Dino Franco: *Critical Theory: The Key Concepts*. London, New York: Routledge 2015.
- Ferri, Anthony J.: *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*. Plymouth: Lexington 2007.
- Festenberg, Nikolaus von: »Triviales Vergnügen«. ZDF-Fernsehspielchef Hans Janke, 60, über die Kunst des Trivialen, die Gefahren der Ironie und die Größe der »Gartenlaube«-Autorin Hedwig Courths-Mahler«, in: *Der Spiegel* 11/2005 vom 14.3.2005, S. 104.
- Fetzer, Günther: *Wertungsprobleme in der neueren Trivialliteraturforschung*. München: Fink 1980.
- Feustel, Elke: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Georg Olms 2004.
- Figal, Günter: *Martin Heidegger. Phänomenologie der Freiheit*. Tübingen: Mohr Siebeck 2013, S. 148–150.
- Fingerhut, Karl-Heinz: *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspiele*. Bonn: Bouvier 1969.
- Flusser, Vilém: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. München, Wien: Hanser 1993.
- Flusser, Vilém: »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.
- Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography 1985.
- Fontane, Theodor: An Theodor Fontane (Sohn), Berlin, 9. Mai 1888, in: Th.F.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth

- Nürnberger. Abt. 4. *Briefe*. Bd. 3: 1879–1889. Hrsg. von Otto Drude, Manfred Hellge u. Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree. München: Hanser 1980, S. 600–604.
- Fontane, Theodor: »Cécile«, in: Th.F.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. Abt. 1. *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes*. Bd. 2. 2. Aufl. München: Hanser 1971, S. 141–317.
- Fontane, Theodor: »Frau Jenny Treibel oder ›Wo sich Herz zum Herzen find't«. Roman«, in: Th.F.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. Abt. 1. *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes*. Bd. 4. 2. Aufl. München: Hanser 1974, S. 297–478.
- Frank, Arno: »Queen Kitsch. Mit ihren ›Land und Leidenschaft‹-Schnulzen setzte Rosamunde Pilcher ihrer Heimat Cornwall ein literarisches Denkmal«, in: *Spiegel online* Kultur vom 7.2.2019. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rosamunde-pilcher-ist-tot-queen-kitsch-a-1252166.html>, zuletzt abgefragt am 24.10.2020.
- Freitag, Jan: »Emotionaler Whirlpool. Sehnsucht nach Märchen in einer kalten Zeit: Der Trend zum Eskapismus im Fernsehen«, in: *Frankfurter Rundschau* Nr. 66 vom 19.3.2005, S. 22.
- Freytag, Tatjana: »Hoffnung im Erinnern – Die gebrochene Utopie des ›Angelus Novus‹«, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 34 (2006): *Geschichte und bildende Kunst*, hrsg. von Moshe Zuckermann, S. 70–74.
- Fricke, Harald: »Zur Rolle von Theorie und Erfahrung in der Literaturwissenschaft«, in: *Colloquium Helveticum* 4 (1986), S. 5–21.
- Friedl, Harald A.: *Tourismusethik. Theorie und Praxis des umwelt- und sozialverträglichen Fernreisens*. München, Wien: Profil 2002.
- Friedrich, Hans-Edwin: »Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Braungart (Hrsg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 35–58.
- Friedrich, Hans-Edwin: Art. »Kitsch«, in: Harald Fricke (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2: *H–O*. 3. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 263–266.

- Fuller, Gregory: *Kitsch-Art. Wie Kitsch zur Kunst wird*. Köln: DuMont 1992.
- »Für Courts-Maler« [sic], in: *Das Magazin* (Berlin) 1 (1924), H. 3 (November), S. 385.
- Fürnkäs, Josef: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler 1988.
- Garber, Jörn: »Utopiekritik und Utopieadaption im Einflußfeld der ›anthropologischen Wende‹ der europäischen Spätaufklärung«, in: Monika Neugebauer-Wölk u. Richard Saage (Hrsg.): *Die Politisierung des Utopischen im 18. Jahrhundert. Vom utopischen Systementwurf zum Zeitalter der Revolution*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 87–114.
- Geiger, Moritz: »Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, hrsg. von Edmund Husserl. Bd. 1 (1913), Teil 2, S. 567–684.
- Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Gellhaus, Axel: *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Fink 1995.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Genz, Julia: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*. München: Fink 2011.
- Genz, Julia: »Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig? Die Entstehung von Wertungsdiskursen und die Rolle der Medien anhand der Lyrik Friederike Kempners«, in: *medien & zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 27 (2012), H. 4, S. 29–39.
- Genz, Julia: »Kunst, Kitsch und Hochkultur«, in: Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Franz Hintereder-Emde (Hrsg.): *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*. Berlin: Frank & Timme 2015, S. 51–67.
- Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. 2., verm. u. verb. Aufl. München: Fink 1971. [Erstaufl. Heidelberg: Wolfgang Rothe 1960.]
- Glück, Julius F.: »Die Gelbgüsse des Ali Amonikoyi. Ein kunstmorphologischer Beitrag zur Frage des Kitsches bei den Naturvölkern«, in: *Jahrbuch des Linden-Museums*, Stuttgart. NF, Bd. 1. Heidelberg: Vowinckel 1951, S. 27–71.

- Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Hermann Böhlau 1887–1919.
- Goetz, Rainald: *Jeff Koons*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977 [amerik. Orig. 1974].
- Gott, Karel: *In mir klingt ein Lied*. LP. Berlin: Polydor 1969.
- Graf, Andreas: *Hedwig Courths-Mahler*. München: dtv 2000.
- Grimm, Gunter E., Ursula Breymayer u. Walter Erhart: »*Ein Gefühl von freierem Leben*«. *Deutsche Dichter in Italien*. Stuttgart: Metzler 1990.
- Grimm, Jürgen: »Medienkitsch als Wertungs- und Rezeptionsphänomen. Zur Kritik des Echtheitsdiskurses«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 36 (1998), S. 334–364.
- Gruber, Bettina, Rolf Parr: »Linker Kitsch? Zur Einleitung«, in: B.G., R.P. (Hrsg.): *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. München: Fink 2015, S. 7–15.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Der Kitsch-Mensch ist ein Intellektueller. Über Trennmüll, Robbenschlachten, Dekonstruktion und Anti-Imperialismus«, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 276 vom 27./28.11.2004, Teil »Wochenende«.
- Gyr, Ueli: »Alles nur Touristenkitsch«. *Tourismuslogik und Kitsch-Theorien*, in: *Voyage. Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung 7: Gebuchte Gefühle*. Hrsg. von Hasso Spode u. Irene Ziehe unter Mitarbeit von Christiane Cantauw. München, Wien: Profil 2005, S. 92–102.
- Gyr, Ueli: »Kitschbilder? Bilderkitsch? Gedanken zur Bildsteuerung im Kitsch«, in: Helge Gerndt u. Michaela Haibl (Hrsg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*. Münster: Waxmann 2005, S. 357–365.
- Habermas, Jürgen: »Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins«, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 174–223.
- Haferland, Harald: »Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, historisch betrachtet«, in: *Poetica* 46 (2014), H. 1/2, S. 41–83.
- Halliday, Jon: *Sirk on Sirk*. London, Boston: Faber and Faber 1997.

- Halsall, Robert: *The Problem of Autonomy in the Works of Hermann Broch*. Bern: Lang 2000.
- Han, Byung-Chul: *Die Errettung des Schönen*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2020.
- Hanich, Julian, Valentin Wagner, Mira Shah, Thomas Jacobsen, Winfried Menninghaus: »Why we like to watch sad films: The pleasure of being moved in aesthetic experiences«, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8 (2014), H. 2, S. 130–143.
- »Hans Janke über historische Literaturverfilmungen im ZDF. Der klassische Griff ins Regal ist passé«, in: *Blickpunkt Film* vom 2.5.2005.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränd. reprog. Nachd. der 1. Aufl., Leipzig 1854. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965.
- Hauptmeier, Helmut, Siegfried J. Schmidt: *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1985.
- Hecken, Thomas: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld: transcript 2009.
- Hecken, Thomas: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript 2007.
- Hedwig Courths-Mahler. Großes Sonderheft zum 125. Geburtstag. DAS GOLDENE BLATT* Sonderh. 13. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1992.
- »Hedwig Courths-Mahler über Thomas Mann. Ein Gespräch mit der populären Romanschriftstellerin«, in: *Die literarische Welt* 1 (1925), H. 2, S. 1.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. 17. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Heim, Peter: *Die Hochzeit in der Schwarzwaldklinik. Roman nach der ZDF-Fernsehserie von Herbert Lichtenfeld*. Gütersloh: Bertelsmann-Club 1986.
- Heim, Peter: *Die Schwarzwaldklinik. Roman nach der ZDF-Fernsehserie von Herbert Lichtenfeld*. Bayreuth: Hestia 1985.
- Heim, Peter: *Menschen und Schicksale in der Schwarzwaldklinik. Roman nach der ZDF-Fernsehserie von Herbert Lichtenfeld*. Bayreuth: Hestia 1986.
- Hein, Alfred. Siehe Wengerstein, Prinzessin Lonkadia.
- Heine, H[einrich]: *Reisebilder*. 3. Theil. Hamburg: Hoffmann und Campe 1830.

- Heine, Matthias: »Herzschmerz ganz groß. Das ZDF schwelgt im Trivialen mit »Hedwig Courths-Mahler: Durch Liebe erlöst«, in: *Berliner Morgenpost* vom 20.3.2005.
- Heitsch, Ernst: »Die Argumentationsstruktur im Ion«, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 133 (1990), S. 243–259.
- Helle, Heinz: *Die Überwindung der Schwerkraft. Roman*. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Helmstetter, Rudolf: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München: Fink 1998.
- Hennig, Christoph: »Jenseits des Alltags. Theorien des Tourismus«, in: *Voyage – Jahrbuch für Reise- und Tourismusforschung* 1 (1997), S. 35–53.
- Hennig, Christoph: *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Herwig, Henriette: »Demenz im Spielfilm. Andreas Kleinerts *Mein Vater*, Richard Glatzers *Still Alice*, Til Schweigers *Honig im Kopf* und Nikolaus Leytners *Die Auslöschung*«, in: H.H., Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.): *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2016, S. 139–176.
- Hesse, Angelika: *Der Abend, an dem ich mit meiner Familie »Honig im Kopf« sah*. *The Huffington Post, Blog*, 24.7.2015. http://www.huffingtonpost.de/angelika-hesse/honig-im-kopf_b_7858764.html, zuletzt abgefragt am 18.1.2017.
- Hettich, Katja: »Reflexivität und Genreflexivität im Spielfilm. Begriffsklärungen und Überlegungen zu Genreflexionen im zeitgenössischen Kino«, in: *Rabbit Eye* 6 (2014), S. 48–67.
- Hildenbrandt, Fred: »Hedwig Courths-Mahler«, in: *Magdeburger General-Anzeiger*, Jg. 51, Nr. 52 (3.3.1927), S. [2].
- Hill, Robert: *Honig im Kopf: Reise zur Erinnerung*. Film-Blog.tv, 2.9.2015. <http://www.film-blog.tv/honig-im-kopf-reise-zur-erinnerung/>, zuletzt abgefragt am 18.1.2017.
- Hillach, Ansgar: »Wer ist das Subjekt einer Hoffnung, die nicht enttäuscht werden kann? Das antizipierende Bewußtsein und ein veränderter Bezugsrahmen«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ernst Bloch*. (text + kritik Sonderbd.) München: edition text + kritik 1985, S. 208–221.

- Hillgärtner, Harald: »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.
- Hipp, Alice: *Spätrealistische Positionierungspraktiken in Kulturzeitschriften der Gründerzeit (1870/71–1890). Geschäftsverhältnisse und Werkgestaltung vom Zeitschriftenabdruck zur Buchausgabe bei Fontane, Storm und C.F. Meyer*. Diss. Karlsruhe: Karlsruher Institut für Technologie (KIT) 2017.
- Höch, Hannah: *Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*. Bd. 2, Abt. 2: *Dokumente*, bearb. von Ralf Burmeister u. Eckhard Fülus, hrsg. vom Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Ostfildern-Ruit: Hatje 1995.
- Hoffmann, Christina, Johanna Öttl: »Editorial«, in: *antikanon* 1 (2016): *Renaissancen des Kitsch*, hrsg. von Ch.H. u. J.Ö. Wien, Berlin: Turia + Kant, S. 7–21.
- Holländer, Hans: »Kitsch. Anmerkungen zum Begriff und zur Sache«, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1972, S. 184–209.
- Hollermann, A.T.: »Kitsch oder Kunst? Die deutsche Filmindustrie am Scheidewege«, in: *Hallische Nachrichten*, Jg. 37, Nr. 254 vom 29.10.1925, S. 2.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer 1988.
- Huber, Till: *Blumfeld und die Hamburger Schule. Sekundarität – Intertextualität – Diskurspop*. Göttingen: V&R unipress 2016.
- Huber, Till: »Glücksgestaltung«, in: *POP. Kultur und Kritik*, H. 5 (2016), S. 76–87.
- Hubig, Christoph: »Einführung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹ in moderner und postmoderner Sicht«, in: Michael Nerurkar (Hrsg.): *Kleists ›Über das Marionettentheater‹. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien*. Bielefeld: transcript 2013, S. 9–30.
- Hügel, Hans-Otto: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln: Halem 2007.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Übers. von H[ans] Nachod. Mit einem Nachwort von Andreas Flitner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.

- »Ich habe Tränen des Glücks geweint«, in: *BILD Frankfurt* vom 13.2.2008, S. 9.
- Illing, Frank: *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*. Konstanz: UVK 2006.
- Immerwahr, Raymond: »Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetischer Ironie«, in: Helmut Schanze (Hrsg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 112–142.
- »In Front gegen § 218. Kampf einem arbeiterfeindlichen Gesetz! – Was sagen prominente Persönlichkeiten? Ergebnisse einer Rundfrage«, in: *Schleswig-Holsteinische Volks-Zeitung*, Jg. 38, Nr. 8 vom 10.1.1930, 1. Beilage.
- In mir klingt ein Lied. Die schönsten Klavierstücke von Frédéric Chopin*. LP. Hamburg: Deutsche Grammophon 1978.
- »Interview: Jeff Koons – Anthony Haden-Guest«, in: Angelika Muthesius (Hrsg.): *Jeff Koons*. Köln: Benedikt Taschen 1992, S. 12–36.
- Jablonski, Nils: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Berlin: Metzler 2019.
- Jaeggi, Rahel: »Was ist Ideologiekritik?«, in: R.J. u. Tilo Wesche (Hrsg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 266–295.
- Jaeschke, Walter: »Jenaer Schriften und Entwürfe (1801–1806)«, in: W.J.: *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2016, S. 93–184.
- Jäger, Lorenz: »Klees Engel: Klassenkampf nach Kindchenschema. Unhintergebar erschütternd – Die Verkitschung und Verharmlosung des Walter Benjamin«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 207 vom 6.9.2006, S. N3 (Archiv Bibliographia Judaica, Frankfurt a.M.).
- Jakobson, Roman: »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.
- Janz, Rolf-Peter: »Literarische Landschaftsbilder bei Fontane«, in: Hugo Aust, Barbara Dölemeyer u. Hubertus Fischer (Hrsg.): *Fontane, Kleist und Hölderlin*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 95–105.
- Jenkins, Jennifer: »The kitsch collections and *The spirit in the furniture*: cultural reform and national culture in Germany«, in: *Social History* 21 (1996), H. 2, S. 123–141.

- Jhering, Herbert: »Ein Schauspiel gegen den Lehrerabbau. »Kampf um Kitsch« in der Volksbühne« [*Berliner Börsen-Courier*, Nr. 457, 1.10.1931], in: H.J.: *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913–1933*. Berlin: Henschel 1986, S. 524–526.
- Joachimsthaler, Jürgen: *Max Bernstein. Kritiker, Schriftsteller, Rechtsanwalt*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern: Lang 1995.
- Jocks, Heinz-Norbert: »Das amerikanische Lachen – oder vom Nutzen und Nachteil der Komik für das Leben«, in: *Kunstforum international* 121 (1992/93), S. 64–121.
- John, Jennifer, Dorothee Richter, Sigrid Schade: »Das Ausstellungsdisplay als bedeutungstiftendes Element. Eine Einleitung«, in: J.J., D.R., S.Sch. (Hrsg.): *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich: Ringier 2008, S. 17–24.
- Joosen, Vanessa: »Cinderella«, in: Donald Haase (Hrsg.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Bd. 1: A–F. Westport/Conn., London: Greenwood 2008, S. 201–205.
- Jung, Werner: »Augenblick, Dunkel des gelebten Augenblicks«, in: Beat Dietschy, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann (Hrsg.): *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2012, S. 51–59.
- Jung, Werner: *Im Dunkel des gelebten Augenblicks. Dieter Wellershoff – Erzähler, Medienautor, Essayist*. Berlin: Erich Schmidt 2000.
- Jung, Werner: »Möglichkeit«, in: Beat Dietschy, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann (Hrsg.): *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2012, S. 302–310.
- Jung, Werner: »Prozesse und Tendenzen. Hartmann – Lukács – Bloch. Wege der Ontologie« [1987], in: W.J.: *Von der Utopie zur Ontologie. Zehn Studien zu Georg Lukács*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 13–157.
- Jurt, Joseph: »Pierre Bourdieus Konzept der Distinktion«, in: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 9 (2016), Nr. 14, S. 16–31.
- K.: »Vom Bibliothekszimmer«, in: *Der Zwiebfisch* 15 (1922), H. 1/2, S. 6–10.
- Kafka, Franz: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1989.
- Kaléko, Mascha: *Das lyrische Stenogrammheft. Verse vom Alltag*. Berlin: Rowohlt 1933.

- Kampel, Beatrix: »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.
- Kämpf-Jansen, Helga: »Kitsch – oder ist die Antithese der Kunst weiblich?«, in: Ilsebill Barta u.a. (Hrsg.): *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Reimer 1987, S. 322–341.
- Kampmann, Sabine: »Tiger Wäsche – Das Tier und Wir«, in: S.K. (Hrsg.): *Tiger Wäsche. Das Tier und Wir*. Ausst.-Kat. Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig 2006, S. 12–17.
- Kant, Immanuel: *Werkausgabe* in 12 Bdn. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Kappelhoff, Hermann: »Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino«, in: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren 2008, S. 35–58.
- Karczarzyk, Nicole: *Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Sissi in Film, Operette und Presse des 20. Jahrhunderts. (Szenen/Schnittstellen, hrsg. von Todd Herzog, Tanja Nusser u. Rolf Parr, Bd. 2.)* Paderborn: Fink 2017.
- Karentzos, Alexandra: »Klein-Kitsch ganz groß. Nippes in der Kunst«, in: *Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur* 1 (2008): Nippes, S. 36–42.
- Karentzos, Alexandra: *Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*. Marburg: Jonas 2005.
- Karentzos, Alexandra: »Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen«, in: Julia Reuter u. A.K. (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: VS 2012, S. 249–266.
- Karentzos, Alexandra: »Zu schön um wahr zu sein. Kulissen des Tourismus in der zeitgenössischen Kunst«, in: Thea Brejzek, Wolfgang Greisenegger u. Lawrence Wallen (Hrsg.): *Space and Truth/Raum und Wahrheit. (Monitoring Scenography 2)* Zürich: Museum für Gestaltung 2009, S. 96–113.
- Karpfen, Fritz: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*. Hamburg: Weltbund 1925.

- Käufer, Birgit: *Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman*. Bielefeld: transcript 2006.
- Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Köln: Herbert von Halem 2017.
- Kern, Andrea: »Zwei Seiten des Verstehens. Die philosophische Bedeutung von Kunstwerken«, in: Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke (Hrsg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München: Fink 2006, S. 57–79.
- Kiesel, Timo, Daniel Bendix: »White Charity: Eine postkoloniale, rassistisch-kritische Analyse der entwicklungspolitischen Plakatwerbung in Deutschland«, in: *Peripherie. Politik, Ökonomie, Kultur* 30 (2010), H. 120, S. 482–495.
- Killy, Walther: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.
- Kiss, Endre: »Negativer Universalismus als die Eigenart von Hermann Brochs Philosophie«, in: Árpád Bernáth, Michael Kessler, E.K. (Hrsg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 3–15.
- Kittner, Alma-Elisa: »Schäferstündchen in der Glasvitrine oder Wie das Rokoko den Nippes erfand«, in: *Querformat. Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur* 1 (2008): *Nippes* (2008), S. 12–20.
- Klawitter, Nils: »Millionen vergeigt«, in: *Der Spiegel* vom 13.10.2003, S. 107.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe* in 4 Bdn., hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987–97.
- Kliche, Dieter: Art. »Kitsch«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 272–288.
- Kluger, Ruth: »Kitsch and Art: Broch's Essay ›Das Böse im Wertsystem der Kunst‹«, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Matthias Konzett, Willy Riemer, Christa Sammons: *Hermann Broch – Visionary in Exile. The Yale 2001 Symposium*. Rochester, NY: Camden House 2003, S. 13–20.
- Koch, Gertrud: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2016.

- König, Christiane: *Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand. Feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs »Film«*. Tübingen: Niemeyer 2004.
- König, Ralf: »La nuit en rose«, in: R.K.: *Beach Boys. Comics*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 126–142.
- Körper, Nicholas: »Michelle: Aufrichtige Hingabe«, in: *Der Tagesspiegel*, 11.3.2001. <https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/michelle-aufrichtig-e-hingabe/210128.html>, zuletzt abgefragt am 21.9.2018.
- Korff, Gottfried: »Fremde (der, die, das) und das Museum«, in: G.K.: *Museumsdinge: deponieren – exponieren*. Hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen. 2., ergänzte Aufl. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 146–154.
- Korff, Gottfried: »Zur Eigenart der Museumsdinge«, in: G.K.: *Museumsdinge: deponieren – exponieren*. Hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen. 2., ergänzte Aufl. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 140–145.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. 2., durchges. Aufl. München: Fink 2003.
- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2017.
- Kracauer, Siegfried: *Film und Gesellschaft*, in: S.K.: *Werke*, Bd. 6/1, hrsg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarb. von Mirjam Wenzel u. Sabine Biebl. Berlin: Suhrkamp 2004, S. 308–322.
- Kratzsch, Gerhard: *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969.
- Kraus, Julia: »Der »Kitsch« im System der bürgerlichen Ordnung«, in: *Sprache und Literatur* 28 (1997), H. 79, S. 18–39.
- Kraus, Karl: »Brot und Lüge«, in: K.K.: *Brot und Lüge. Aufsätze 1919–1924*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 71–97.
- Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek (Hrsg.) unter Mitarbeit von Natalie Binczek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie 2004.
- Kreuzer, Helmut: »Trivalliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung«, in: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* 19 (1967), H. 2, S. 173–191.

- Krieg, Walter: »*Unser Weg ging hinauf*«. *Hedwig Courths-Mahler und ihre Töchter als literarisches Phänomen*. Wien, Bad Bocklet, Zürich: Studienrauch 1954.
- Küpper, Thomas: »Der Kitsch der Gesellschaft? Systemtheoretische Beobachtungen des Populären am Beispiel Hedwig Courths-Mahler«, in: Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hrsg.): *Populärkultur, audiovisuelle Massenmedien und Avantgarde in der Weimarer Moderne*. München: Fink 2012, S. 37–52.
- Küpper, Thomas: »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.
- Küpper, Thomas: »›Die Bettelprinzeß‹: von Hedwig Courths-Mahler zu Hella von Sinnen«, in: *Nebulosa. Figuren des Sozialen 7* (2015), S. 95–104.
- Küpper, Thomas: Art. »Hedwig Courths-Mahler«, in: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Killy Literaturlexikon*. Bd. 2. 2., vollst. überarb. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 491–493.
- Küpper, Thomas: »›Ist es wahre Liebe...?‹ Kitsch und Camp aus evolutionstheoretischer Sicht«, in: Sabine Kampmann, Alexandra Karentzos, T.K. (Hrsg.): *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*. Bielefeld: transcript 2004, S. 141–158.
- Küpper, Thomas: »Journeys to the Ideal World«/»Reisen in die heile Welt«, in: Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner, Julia Reuter (Hrsg.): *Topologies of Travel/Topologien des Reisens*. Trier: Universitätsbibliothek 2010. http://ubt.opus.hbz-nrw.de/frontdoor.php?source_opus=565&la=de, S. 102–109; S. 294–300.
- Küpper, Thomas: »Kitsch unter ›Naturschutz‹. Walter Benjamins Interesse am Banalen«, in: Bettina Gruber, Rolf Parr (Hrsg.): *Linker Kitsch. Bekennnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. München: Fink 2015, S. 65–76.
- Küpper, Thomas: »Kitschige Vorstellungen von Österreich? Der *Musikantenstadt* und André Rieus *Große Nacht der Wiener Musik*«, in: Kathrin Ackermann, Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript 2016, S. 119–139.

- Küpper, Thomas: »Seit Sie mir die Ehre erweisen, mich ... anzupöbeln« (Hedwig Courths-Mahler). Zum Verhältnis von Kritik und ›Kitsch‹, in: Heinrich Kaulen, Christina Gansel (Hrsg.): *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*. Göttingen: V&R unipress 2015, S. 231–238.
- Küpper, Thomas: »...so träumt sie doch letztthin Revolution«. Zu Ernst Blochs Unterscheidung von Kitsch und Kolportage«, in: Rolf Parr, Liane Schüller (Hrsg.): *Ästhetische Lektüren – Lektüren des Ästhetischen. Für Werner Jung*. Bielefeld: Aisthesis 2021, S. 113–122.
- Küpper, Thomas: »Traumkitsch«. Zu diesem Dossier«, in: *Neue Rundschau* 123 (2012), H. 4, S. 7–16.
- Küpper, Thomas: »Zu schön, um wahr zu sein«. Zur Selbstreflexion von Kitsch«, in: Konrad Paul Liessmann (Hrsg.): *Vom Zauber des Schönen. Reiz, Begehren und Zerstörung*. Wien: Paul Zsolnay 2010, S. 128–154.
- Kurz, Gerhard: »Gott befohlen«. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, S. 264–277.
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Karsten Stefan Lorek. 4., überarb. u. aktual. Aufl. München: Beck 2010.
- Kutscher, Artur: *Stilkunde der deutschen Dichtung. Allgemeiner Teil*. Bremen-Horn: Dorn 1951.
- Lazarus, Moritz: *Über Gespräche*. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Klaus Christian Köhnke. Berlin: Henssel 1986.
- Lefèvre, Hans: »Denkmal für Courths Mahler [sic]. Bekenntnis zum Kitsch – Hedwig und der Film«, in: *Film-Kurier* (Berlin), Jg. 7, Nr. 231 vom 1.10.1925, S. [2].
- Leibfried, Erwin: *Fabel*. 4., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1982.
- Leine, Torsten W.: »Unsere Jenny hat doch Recht« – Zur Poetologie des Spätrealismus in Fontanes *Frau Jenny Treibel*«, in: Moritz Baßler (Hrsg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2013, S. 48–69.
- Leiteritz, Christiane: »Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« – Die Subversion des abendländischen Subjekts durch Ironie und Groteske«, in: Paul Geyer, Claudia Jünke (Hrsg.): *Von Rousseau zum Hypertext. Sub-*

- ektivität in Theorie und Literatur der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 39–63.
- Lejeune, Philippe: »Der autobiographische Pakt«, in: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 214–257.
- Lemke, Anja: »»Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2008/09, S. 183–201.
- Lickhardt, Maren: *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane*. Heidelberg: Winter 2009.
- Liebrand, Claudia: »Bezugssysteme: Romantik und Kitsch in Hermann Brochs Essayistik«, in: Doren Wohlleben, Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Hermann Broch und die Romantik*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2014, S. 187–204.
- Liede, Alfred: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*. 2. Aufl. Mit einem Nachtrag Parodie, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister u. einem Vorwort neu hrsg. von Walter Pape. Berlin, New York: de Gruyter 1992.
- Liessmann, Konrad Paul: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien: Facultas 2008.
- Liessmann, Konrad Paul: »Kitsch«, in: Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert, Hans Peter Hahn (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 218–221.
- Liessmann, Konrad Paul: *Kitsch! oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist*. Wien: Christian Brandstätter 2002.
- Liessmann, Konrad Paul: *Schönheit*. Wien: Facultas 2009.
- Linde, Franz: *Kunst oder Kitsch? Ein Führer zur Kunst*. Berlin: Julius Bard 1934.
- Lindemann, Uwe: »Die Monstren des Konsums. Zur historischen Epistemologie der modernen Konsumsphäre«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2017): *Monster und Kapitalismus*, hrsg. von Till Breyer, Rasmus Overthun, Philippe Roepstorff-Robiano u. Alexandra Vasa, S. 25–36.
- Lindner, Burkhardt: »Benjamin als Träumer und Theoretiker des Traums«, in: Walter Benjamin: *Träume*, hrsg. u. mit einem Nachw. vers. von B.L. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 135–168.

- Lindner, Burkhardt: »Versuch über *Traumkitsch*. Die blaue Blume im Land der Technik«, in: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle (Hrsg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 229–246.
- Link, Jürgen: »Wie ›ideologisch‹ war der Ideologie-Begriff von Marx? Zur verkannten Materialität der Diskurse und Subjektivitäten im Marxschen Materialismus«, in: Rüdiger Scholz u. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 132–148.
- Löbl, Rudolf: *TEXNH – TECHNE. Untersuchung zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles*. Bd. 1: *Von Homer bis zu den Sophisten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Loewy, Hanno: »Identity Shopping? Kitsch und Diaspora«, in: H.L. u. Michael Wuliger: *Shlock Shop. Die wunderbare Welt des jüdischen Kitschs*. Berlin: Mosse 2005, S. 13–21.
- Lohmeier, Anke-Marie: »›...es ist ein wirkliches Lied.‹ Theodor Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* als Selbstreflexion von Kunst und Kunstrezeption in der Gesellschaft der Gründerjahre«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), H. 2, S. 238–250.
- Loos, Adolf: »ORNAMENT UND VERBRECHEN«, in: A.L.: *Sämtliche Schriften* in 2 Bdn. 1. Bd. Wien, München: Herold 1962, S. 276–288.
- Löwenstein, Sascha: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Lowenthal, David: »Forging the past«, in: Mark Jones (Hrsg.): *Fake? The Art of Deception*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1990, S. 16–22.
- Lucka, Emil: »Volkstümliche Dichtung, Unterhaltungslektüre, Kitsch«, in: *Deutsche Rundschau* 56 (1930), S. 222–227.
- Luger, Kurt: »Mozartkugel und Musikantenstadl. Österreichs kulturelle Identität zwischen Tourismus und Kulturindustrie«, in: *Medien Journal. Zeitschrift für Kommunikationskultur der Österreichischen Gesellschaft für Kommunikationswissenschaft (ÖGK)* 2 (1990), S. 79–96.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. 2., erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

- Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Maase, Kaspar: *Das Recht der Gewöhnlichkeit. Über populäre Kultur*, hrsg. von Anke te Heesen, Reinhard Johler u. Bernhard Tschofen. Mit einem Nachwort von Brigitta Schmidt-Lauber. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 2011.
- Maase, Kaspar: »Kitsch als ›Übergangswert‹? Erwin Ackerknecht und die Auflösung der Dichotomie zwischen Kunst und Nichtkunst«, in: Kathrin Ackermann u. Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript 2016, S. 39–63.
- Maase, Kaspar: *Populärkulturforschung. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2019.
- MacCannell, Dean: »Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings«, in: *The American Journal of Sociology* 79 (1973), H. 3, S. 589–603.
- Macdonald, Dwight: »Masscult & Midcult«, in: D.M.: *Against the American Grain*. New York: Da Capo 1962, S. 3–75.
- Mädler, Kathrin: *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit im zeitgenössischen Hollywood-Film*. Marburg: Schüren 2008.
- Magerski, Christine, Christa Karpenstein-Eßbach: *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Wiesbaden: Springer 2019.
- Mai, Meike: »Zum Schluss ein Kuss«, sueddeutsche.de, Medien vom 1.10.2011, <http://www.sueddeutsche.de/medien/2.220/-folge-von-rosa-munde-pilcher-zum-schluss-ein-kuss-1.1153008>, zuletzt abgefragt am 24.5.2012.
- Maisak, Petra: *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Frankfurt a.M., Bern: Lang 1981.
- Mansour, Julia I.: *Wilhelm Dilthey: Philosoph und/oder Philolog? Interdependenz zwischen Literaturstudien und wissenschaftsphilosophischer Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Marlitt, E.: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes 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.
- Marlitt, E.: »Das Haideprinzeßchen«, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes 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.
- Marlitt, E.: »Die zweite Frau«, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes 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.
- Marlitt, E.: »Goldelse«, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes 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.
- Mason, Eudo C.: »Wir sehen uns wieder!« Zu einem Leitmotiv des Dichtens und Denkens im 18. Jahrhundert«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* NF 5 (1964), S. 79–109.
- Matala de Mazza, Ethel: »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.
- Matthias, Dieter: »Schluss mit dem Warten auf den Märchenprinzen! Zur filmischen Gestaltung eines »emanzipierten« Mädchenbildes«, in: *Praxis Deutsch* 24 (1997), H. 143, S. 48–55.
- Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1: *Zur Sprache und zur Psychologie*. 2. Aufl. Stuttgart, Berlin 1906: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- Mendivil, Julio: *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript 2008.

- Menger, Michaela: *Der literarische Kampf um den Arbeiter. Populäre Schemata und politische Agitation im Roman der späten Weimarer Republik*. Berlin: de Gruyter 2016.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Mit einem neuen Vorwort. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Menninghaus, Winfried: »Kitsch« als Organon historischer Erfahrung. Walter Benjamins Spurensuche im Feld des ›schlechten Geschmacks«, in: *Neue Rundschau* 123 (2012), H. 4, Dossier *Traumkitsch*, hrsg. von Thomas Küpper, S. 17–42.
- Menninghaus, Winfried, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassilowizky, Thomas Jacobsen, Stefan Koelsch: »The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017), e347, S. 1–63.
- Meyer, Moe: »Introduction: Reclaiming the discourse of Camp«, in: M.M. (Hrsg.): *The Politics and Poetics of Camp*. London, New York: Routledge 1994, S. 1–22.
- Michalski, Sergiusz: »Parodistische Strategien, Kitsch und Meta-Kitsch«, in: S.M.: *Einführung in die Kunstgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015, S. 120–133.
- Michel, Karl Markus: »Gefühl als Ware. Zur Phänomenologie des Kitsches«, in: *Neue Deutsche Hefte* 6 (1959), H. 57, S. 31–48.
- »Michelle. Schlagersängerin im ›Hitparaden‹-Format«, *Spiegel online*, 2.3.2001. <http://www.spiegel.de/panorama/michelle-schlagersaengerin-im-hitparaden-format-a-120693.html>, zuletzt abgerufen am 21.9.2018.
- Minholz, Michael: »Zauber im Dreivierteltakt. Über den Erfolg des prominentesten Stehgeigers der Welt: André Rieu ist heute gleich mehrfach im TV präsent«, in: *Neue Ruhr Zeitung* vom 24./25./26.12.2005, Rubrik »Medien«.
- Mitchell, Margaret: *Vom Winde verweht*. Roman. Übers. von Martin Beheim-Schwarzbuch. Hamburg, Leipzig: Goverts 1937.
- Moles, Abraham: *Psychologie des Kitsches*. Übers. von Bernd Lutz. München: Hanser 1972.
- Mukařovský, Jan: *Kapitel aus der Ästhetik*. Übers. von Walter Schamschula. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

- Müller, Ingrid: *Untersuchungen zum Bild der Frau in den Romanen von Hedwig Courths-Mahler*. Bielefeld: Pfeffersche Buchhandlung 1978.
- Müller, Tom: *Das Nashorn im Walde. Kulturtransfer zwischen Kitsch und Kunst*. Magisterarbeit am Deutschen Seminar der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2010. URL: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46899/pdf/DasNashornImWalde.pdf?sequence=1> (zuletzt abgefragt am 19.9.2020).
- Musil, Robert: »Hier ist es schön«, in: »Nachlaß zu Lebzeiten«. *Gesammelte Werke* in 9 Bdn., hrsg. von Adolf Frisé. Bd. 7. 2., verb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 523f.
- Musil, Robert: »Schwarze Magie«, in: »Nachlaß zu Lebzeiten«. *Gesammelte Werke* in 9 Bdn., hrsg. von Adolf Frisé. Bd. 7. 2., verb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 501–503.
- Nagl, Manfred: »Zukunft«, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 530–539.
- Neubauer, Martin: *Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten. Teil II: Lyrik des 20. Jahrhunderts. Vom Expressionismus bis in die 90er Jahre*. Zug: Hirt 1995.
- Neuhaus, Stefan: »Warum sich Herz zum Herzen find't. Die Bedeutung eines Schiller-Zitats für die Interpretation von Fontanes *Frau Jenny Treibel*«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 31 (1998), H. 2, S. 189–195.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 1988.
- »Nippsachen«, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 14. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1908, S. 708.
- Nok.: »Die Literatin der falschen Lebensfassade. Ein Napfkuchen auf Hedwigs 60. Geburtstags-Teller. Untersuchung der Courths-Mahlerschen Erfolge – Gib uns frei!«, in: *Beilage zum »Herald«*, Jg. 22, Nr. 7 (20.–26.2.1927).
- Nübel, Birgit: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin, New York: de Gruyter 2006.
- Nusser, Peter: »Entwurf einer Theorie der Unterhaltungsliteratur«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 81 (1982), S. 28–58.

- Nusser, Peter: *Trivilliteratur*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Nutz, Walter unter Mitarb. von Katharina Genau u. Volker Schlöggell: *Trivilliteratur und Popularkultur. Vom Heftromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluß der Trivilliteratur der DDR*. Wiesbaden: Springer 1999.
- Ochs, Eva: *Männergeschichte. Kurseinheit 3: »Herrenmenschen« und »Vollnaturen«. Das Männerideal in den Romanen von Hedwig Courths-Mahler*. FernUniversität Hagen 2004.
- Oehler, Dolf: »Calvino – Perec – Auster. Über verschiedene Arten, mit der autobiographischen Schreibweise zu experimentieren«, in: Jörg Sader u. 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.
- Oesterle, Günter: »Souvenir und Andenken«, in: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*. Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt und Museum für Kommunikation Frankfurt. Köln: Wienand 2006, S. 16–45.
- Oldemeyer, Ernst: *Alltagsästhetisierung. Vom Wandel ästhetischen Erfahrens*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Opitz, Roland: »Hedwig Courths-Mahler in literaturwissenschaftlicher Sicht«, in: *Weimarer Beiträge* 39 (1993), H. 4, S. 534–551.
- Osswald, Dieter: »Til Schweiger im Interview: »Kitsch ist immer subjektiv«, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 23.12.2014. URL: <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.til-schweiger-im-interview-kitsch-ist-imm-r-subjektiv.688a0b36-c923-4ea3-8157-2c0e533c144e.html>, zuletzt abgefragt am 9.9.2020.
- Pantelejew, Leonid: *Die zwei Frösche*. Illustriert von Albrecht von Bodecker. Übers. von Marianne Schilow. Berlin: Der Kinderbuchverlag 1986.
- Panter, Peter (d.i. Kurt Tucholsky): »Allotria«, in: K.T.: *Gesamtausgabe*, Bd. 6: *Texte 1923–1924*, hrsg. von Stephanie J. Burrows u. Gisela Enzmann-Kraiker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 78–81.
- Parr, Rolf: »Allgemeiner Deutscher Reimverein [Berlin]«, in: Wulf Wülfing, Karin Bruns u. R.P. (Hrsg.): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 5–8.

- Parr, Rolf, Matthias Thiele: »Eine ›vielgestaltige Menge von Praktiken und Diskursen‹. Zur Interdiskursivität und Televisualität von Paratexten des Fernsehens«, in: Klaus Kreimeier u. Georg Stanitzek (Hrsg.) unter Mitarb. von Natalie Binczek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie 2004, S. 261–282.
- Parr, Rolf: »Literaturbetrieb und Medien«, in: Dirk Göttsche, Florian Krobb u. R.P. (Hrsg.): *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 320–327.
- Parr, Rolf: »Medialität und Interdiskursivität«, in: Georg Mein u. Heinz Sieburg (Hrsg.): *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*. Bielefeld: transcript 2011, S. 23–42.
- Parr, Rolf: »Normalistische Positionen und Transformationen im Feld der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Heribert Tommek, Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen*. Heidelberg: Synchron 2012, S. 189–208.
- Parr, Rolf: »Unruhe Gäste«, in: Dirk Göttsche, Florian Krobb u. R.P. (Hrsg.): *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 206–211.
- Paus-Hasebrink, Ingrid, Sascha Trültzsch-Wijnen: »Salzburg und *The Sound of Music* – zwischen Ablehnung und Faszination«, in: Kathrin Ackermann u. Christopher F. Laferl (Hrsg.): *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Bielefeld: transcript 2016, S. 141–161.
- Pazaurek, Gustav E.: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1912.
- Pethes, Nicolas: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2007.
- Petzinna, Berthold: *Erziehung zum deutschen Lebensstil. Ursprung und Entwicklung des jungkonservativen »Ring«-Kreises 1918–1933*. Berlin: Akademie 2000.
- Pfaller, Robert: *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Philo Fine Arts 2008.
- Pieper, Katrin: »Zeitgeschichte von und in Jüdischen Museen. Kontexte – Funktionen – Möglichkeiten«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 4 (2007), S. 211–222.

- Pieske, Christa: *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940*. Ausst.-Kat. Museum für Deutsche Volkskunde SMPK, Berlin. München: Keyser 1988.
- Pietraß, Manuela: *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Opladen: Leske und Budrich 2003.
- Platon: *Ion*. Griechisch/deutsch, hrsg. von Hellmut Flashar. München: Heimeran 1963.
- Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. 2 Bde. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- Plumpe, Gerhard: »Roman«, in: Edward McInnes, G.P. (Hrsg.): *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6. München: dtv 1996, S. 529–689.
- Pöge-Alder, Kathrin: *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. 2. Aufl. Tübingen: Narr 2011.
- Pollig, Hermann: »Airport art«, in: *Das exotische Souvenir*. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart-Bad Cannstatt: Edition Cantz 1987, S. 8–13.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Übers. von Gustav Roßler. Berlin: Klaus Wagenbach 1988.
- Popper, Karl R.: »Gewohnheit« und »Gesetzlerlebnis« in der Erziehung«, in: K.R.P.: *Frühe Schriften*, hrsg. von Troels Eggers Hansen. *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Tübingen: Mohr Siebeck 2006, S. 83–185.
- Prange, Regine: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 1991.
- Pross, Harry: »Kitsch oder nicht Kitsch?«, in: H.P. (Hrsg.): *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München: List 1985, S. 19–30.
- Pross, Harry: *Medium »Kitsch« und Medienkitsch*. [Abschiedsvorlesung an der Freien Universität Berlin am 6. Juli 1983.] Berlin: Duncker u. Humblot 1984.
- Purtschert, Patricia: *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz*. Bielefeld: transcript 2019.
- Putz, Claudia: *Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*. Bochum: Brockmeyer 1994.

- Ra, Yushin: *Der Unernst des Kitsches. Die Ästhetik des laxen Blicks auf die Welt*. Bielefeld: transcript 2016.
- Raabe, Wilhelm: »Unruhige Gäste. Ein Roman aus dem Säkulum«, in: W.R.: *Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hrsg. von Karl Hoppe. Bd. 16. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970, S. 179–337.
- Rabl, Christian: *Kontingenz, Künstlichkeit und Travestie. Zur Neubeschreibung von Themenarchitekturen*. Bielefeld: transcript 2020.
- Radecki, Sigismund von: »Über knitterfreie Krawatten«, in: S.v.R.: *Der Mensch und die Mode*. [München:] Hermann Rinn 1958, S. 53–57.
- Rakow, Christian: *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2003.
- Raulet, Gérard: »Einbahnstraße«, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Küpper u. Timo Skrandies: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 359–373.
- Raymond, Petra: *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*. Tübingen: Niemeyer 1991.
- Rehding, Alexander: »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.
- Rehmann, Jan: »Was dürfen wir hoffen? Ernst Bloch mit Gramsci lesen«, in: *Luxemburg* 2018, H. 3, S. 158–167.
- Reichenbach, Roland: »Bildung zwischen Schmalz und Schwulst«, in: Detlef Garz, Boris Zizek (Hrsg.): *Wie wir zu dem werden, was wir sind. Sozialisations-, biographie- und bildungstheoretische Aspekte*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 287–300.
- Reiling, Jesko: »Wird sie, das Aschenbrödel von der Kaiseralm, jemals einen Brautkranz tragen?« Das Aschenputtel-Märchen in Liebesromanen seit dem 19. Jahrhundert«, in: Eva Parra-Membrives u. Albrecht Classen (Hrsg.): *Literatur am Rand. Perspektiven der Trivilliteratur vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert/Literature on the Margin. Perspectives on Trivial Literature from the Middle Ages to the 21st Century*. Tübingen: Narr 2013, S. 243–255.

- Reimann, Frank: *Marianne Rosenberg. Am Tisch und im Bett*. Berlin: Frei 1999.
- Reimann, Hans. Siehe auch Courths-Mahler, Arthur sowie Silbergleit, Hedwig.
- Reimann, Hans: *Das Buch vom Kitsch*. München: Piper 1936.
- Reimann, Hans: *Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim. Geschmückt mit reizenden Bildern von George Grosz*. Hannover, Leipzig, Zürich: Steegemann 1922, ND Leipzig: Sachsenbuch 1990.
- Reimann, Hans: *Von Karl May bis Max Pallenberg in 60 Minuten*. München: Kurt Wolff 1923.
- Reimann, Hans: »Was ist kitschig?«, in: *Volksblatt* (Halle) Nr. 55 vom 6.3.1930, Beilage »Welt und Wissen«.
- Reinkemeier, Peter: »Der Dramaturg«, in: Claudia Stockinger, Stefan Scherer (Hrsg.): *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2011, S. 408–423.
- Reis, Pascal: *Honig im Kopf (2014)*. <https://www.moviebreak.de/film/honig-im-kopf>, zuletzt abgefragt am 23.10.2020.
- Reisner, Jacob: *Zum Begriff Kitsch*. Diss. Göttingen 1955 (Typoskript).
- Richter, Bettina: »Die Schlafwandler« von Hermann Broch – *Zeitproblematik und Darstellungsweise*. Diss. im Fachbereich Deutsche Philologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2013.
- Richter, Gert: *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z*. Gütersloh, Berlin, München, Wien: Bertelsmann 1972.
- Riess, Curt: *Kein Traum blieb ungeträumt. Der märchenhafte Aufstieg der Hedwig Courths-Mahler*. München: Lichtenberg 1974.
- Rincón, Carlos: »Naiv/Naivität«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bdn.*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 4. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 347–377.
- Ritter, Henning: »Notiz über Kitsch«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.10.2007, S. 30.
- Roch, Eckhard: »Musikalischer Kitsch«, in: Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hrsg.): *Die Bildung des Geschmacks. Über die Kunst der sinnlichen Unterscheidung*. Bielefeld: transcript 2011, S. 131–154.
- Rohse, Eberhard: »Harztouristen als literarische Figuren in Werken Theodor Fontanes und Wilhelm Raabes: *Cécile – Frau Salome – Unruhige Gäste*«, in: Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel

- u. E.R. (Hrsg.): *Literarische Harzreisen. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2008, S. 175–231.
- Roller, Franziska: *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*. Leipzig: Reclam 1997.
- Roschke, Carsten: *Der umworbene »Urfeind«. Polen in der nationalsozialistischen Propaganda 1934–1939*. Marburg: Tectum 2000.
- Rosenberg, Marianne: *Er gehört zu mir. Am Tag, an dem die Liebe kam*. Single. Hamburg: Philips 1975.
- Rosenblum, Robert: »Über Jeff Koons«, in: Anthony d’Offay Gallery London (Hrsg.): *Das Jeff-Koons-Handbuch*. München, Paris, London: Schirmer/Mosel 1992, S. 11–28.
- Rosenfeld, Fritz: »Was wir vom Kino fordern«, in: *Sächsisches Volksblatt* vom 28.1.1928.
- Rothenberger, Anneliese: *In mir klingt ein Lied. Hindulied*. Single. Köln: Electrola 1964.
- Rottau, Nadine: *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker 2012.
- Rotter, Fritz (Text): *Wenn der weiße Flieder wieder blüht*. Singpartitur. Musik: Franz Doelle. Köln, Wien, London: Bosworth 1969.
- Rousseau, Jean-Jacques: »Discours qui a remporté le prix à l’académie de Dijon en l’année 1750«/»Abhandlung über die Frage: Hat der Wiederaufstieg der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Sitten beigetragen?«, in: J.-J.R.: *Schriften zur Kulturkritik*. Französisch/deutsch. Eingeleitet, übers. u. hrsg. von Kurt Weigand. 4., erw. Aufl. Hamburg: Meiner 1983, S. 1–59.
- Roussel, Martin: »Zerstreuungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2007, S. 61–93.
- Rühling, Christine: *Spekulation als Poesie. Ästhetische Reflexion und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin*. Berlin, München, Boston/Mass.: de Gruyter 2015.
- Ruti, Mari: *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York, London: Bloomsbury 2016.
- Ruttkowski, Wolfgang: »›Camp‹ und ›Kitsch‹ – Neue Konzepte der Internationalen Ästhetik in der Literaturwissenschaft«, in: *Doitsu Bungaku* 86 (Frühjahr 1991), S. 148–156.

- »Sabbat vom guten Geschmack«. Postkarte zur Ausstellung *Jüdischer Kitsch und andere heimliche Leidenschaften* (11.3.–6.5.2007), Begegnungsstätte Alte Synagoge Wuppertal.
- Sachs, Hanns: »Kitsch«, in: *Psychoanalytische Bewegung* 4 (1932), S. 455–461.
- Saehrendt; Christian: *Gefühlige Zeiten. Die zwanghafte Sehnsucht nach dem Echten*. Köln: DuMont 2015.
- Sagriotis, Georgios: »Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt«. Ästhetik und Geschichte in Kleists *Über das Marionettentheater*«, in: Olga Laskaridou, Joachim Theisen (Hrsg.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag*. Athener Kleist-Tagung 2011. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2013, S. 143–153.
- Sarkhosh, Keyvan, Winfried Menninghaus: »Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions«, in: *Poetics* 57 (2016), S. 40–54.
- Sarkhosh, Keyvan, Winfried Menninghaus: »The feel-good film: Genre features and emotional rewards«, in: *Projections: The Journal for Movies and Mind* 15 (2021), H. 1, S. 55–77 u. S. S1–S15.
- Sauter, Corinna: »PROVERSA – ›oder umgekehrt‹. Wilhelm Raabes (Literatur-)Satire ›Deutscher Mondschein‹ (1872/1873) als Programmschrift der Prosa«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2018, im Auftrag des Vorstands hrsg. von Andreas Blödorn u. Madleen Podewski. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2019, S. 109–193.
- Schacht, Roland: »Kitsch«, in: *B.Z. am Mittag*, Jg. 47, Nr. 5 vom 6.1.1924, Rubrik »Film-B.Z.«
- Schad, Jutta: »Robert A. Stemmler ›Kampf um Kitsch‹. Ein reformpädagogisches Jugendtheaterstück aus der Weimarer Republik«, in: *Grimm & Grips 1. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 1987/88*. Hrsg. von Wolfgang Schneider für die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche (ASSITEJ). Sektion Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1987, S. 39–53.
- Schäfer, Robert: *Tourismus und Authentizität. Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit*. Bielefeld: transcript 2015.
- Schankweiler, Kerstin: *Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifk und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*. Bielefeld: transcript 2012.

- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in 12 Bdn. Hrsg. von Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Matthias Luserke, Norbert Oellers, Mirjam Springer, Frithjof Stock. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988–2004.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken 1 (1796–1801)*. Hrsg. u. eingel. von H.E. Paderborn, München, Wien: Schöningh 1967.
- Schmidt, Burghart: *Ernst Bloch*. Stuttgart: Metzler 1985.
- Schmidtke, Adrian: *Körperformationen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2007.
- Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*. In Zusammenarbeit mit Christian A. Bachmann. Berlin: de Gruyter 2012.
- Schmitz-Emans, Monika: »Paradoxe Scheinvorgänge: Franz Kafka: »Das Schweigen der Sirenen« (1917)«, in: M.Sch.-E.: *Seetiefen und Seelentieffen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 356–364.
- Schneider, Manfred: »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.
- Schneider, Steffen: »Schillers poetologische Reflexion der Natur im Horizont der Renaissancebukolik«, in: Georg Braungart, Bernhard Greiner (Hrsg.): *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Hamburg: Meiner 2005, S. 39–54.
- Schneider, Wolfgang: »»Die Geburt der Jugend« im Theater. Anmerkungen zu einem Mythos in der dramatischen Literatur der Moderne«, in: Hans-Heino Ewers, Maria Lypp, Ulrich Nassen (Hrsg.) in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung: *Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert*. Weinheim, München: Juventa 1990, S. 213–220.
- S[chnog], K[arl]: »70. Geburtstag der erfolgreichsten Frau Deutschlands«, in: *Escher Tageblatt* vom 13.3.1937.

- Schnog, Karl: »Wenn die Courths-Mahler...«, in: *Die Weltbühne* 22 (1926), Bd. 2, S. 477.
- Schock, Rudolf: *In mir klingt ein Lied. Frühlingsreigen*. Single. Köln: Electrola 1957.
- Schoonenboom, Merlijn: *Was ist schön? Wie unser Geschmack sich wandelt*. Übers. von Marlene Müller-Haas. Berlin: Argobooks 2018.
- Schöttker, Detlev, Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Schöttker, Detlev: »Benjamin und Curtius: Zweimal Surrealismus«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 55 vom 6.3.2013, Geisteswissenschaften, S. 4.
- Schreiber, Manfred: *Die Hedwig Courths-Mahler. Leben und Werk einer außergewöhnlichen Schriftstellerin*. Göttingen: Cuvillier 2019.
- Schröter, Juliane: *Offenheit. Die Geschichte eines Kommunikationsideals seit dem 18. Jahrhundert*. Berlin, New York: de Gruyter 2011.
- Schulte-Sasse, Jochen: *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*. München: Fink 1971.
- Schulte-Sasse, Jochen: »Einleitung«, in: J.Sch.-S. (Hrsg.): *Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation*. Tübingen: Niemeyer 1979, S. 1–26.
- Schulte-Sasse, Jochen: *Literarische Wertung*. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1976.
- Schulz, Laurenz: *Die Werte des Kitschs. Analysen historischer Modifikationen und literarischer Applikationen*. Berlin: Metzler 2019.
- Schulz, Martje: »Zur Paradoxie des Idyllischen«/»On the Paradox of the Idyllic«, in: Oliver Zybok (Hrsg.): *Idylle. Traum und Trugschluss/Idyll. Illusion and Delusion*. Ausst.-Kat. Phoenix Kulturstiftung/Sammlung Falckenberg, Hamburg/DA2. Domus Artium 2002, Salamanca/Galerie der Stadt Remscheid. Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 21–29.
- Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjekts 1968–2000*. Bielefeld: transcript 2017.
- Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Schwarz-Friesel, Monika, Jehuda Reinharz: *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2013.

- Schwarzwälder, Florens: *Der Weltanschauungsroman 2. Ordnung. Probleme literarischer Modellbildung bei Hermann Broch und Robert Musil*. Bielefeld: transcript 2019.
- Seel, Martin: »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.
- Seeßlen, Georg: *Der Tag, als Mutter Beimer starb. Glück und Elend der deutschen Fernsehfamilie*. Berlin: Edition Tiamat 2001.
- Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.
- Sichelschmidt, Gustav: *Hedwig Courths-Mahler. Deutschlands erfolgreichste Autorin. Eine literatursoziologische Studie*. Bonn: Bouvier 1967.
- Silbergleit, Hedwig (d.i. Hans Reimann): »Romanze«, in: *Das Stachelschwein* 1925, H. 16, S. 33–40.
- Silbermann, Alphons: »Von der Kunst, unterhaltsam zu schreiben. Die Liebe bei Hedwig Courths-Mahler«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 18 (1993), H. 1, S. 69–85.
- Simmel, Georg: »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch«, in: G.S.: *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam: Kiepenheuer 1922, S. 46–54.
- Simon-Schaefer, Roland: »Kitsch und Kunst«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 5 (1980), H. 2, S. 37–52.
- Sontag, Susan: »Anmerkungen zu ›Camp‹«, in: S.S.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 269–284.
- Spaemann, Robert: *Rousseau – Mensch oder Bürger. Das Dilemma der Moderne*. Stuttgart: Klett-Cotta 2008.
- Sperr, Monika (Hrsg.): *Schlager. Das Große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800–heute*. München: Rogner & Bernhard 1978.
- Spode, Hasso: »›Reif für die Insel‹. Prolegomena zu einer historischen Anthropologie des Tourismus«, in: Christiane Cantauw (Hrsg.): *Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag*. Münster, New York: Waxmann 1995, S. 105–123.

- Spreckelsen, Tilman: »Adel auf Abwegen. Neue Dialoge vor alter Kulisse: Hedwig Courths-Mahlers Roman ›Durch Liebe erlöst‹ (ZDF)«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.3.2005, Feuilleton, Medien.
- Stanitzek, Georg: *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1989.
- Stašková, Alice: »Schriften zur Literatur, Kunst und Kultur«, in: Michael Kessler, Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2016, S. 319–358.
- Stauffer, Isabelle: »Die Femme Dandy – eine vergessene Tradition? Die Marquise d’Espard, Coco Chanel und Drag Kings«, in: Joachim H. Knoll, Anna-Dorothea Ludewig, Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2013, S. 43–61.
- Stave, Joachim: »Schnulze«, in: J.S.: *Wie die Leute reden. Betrachtungen über 15 Jahre Deutsch in der Bundesrepublik*. Lüneburg: Heliand 1964, S. 98–100.
- Steinecke, Albrecht: *Filmtourismus*. Konstanz, München: UVK/Lucius 2016.
- Steinecke, Hartmut: *Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn: Bouvier 1968.
- Steinweg, Dagmar: »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.
- Stemmle, Robert Adolf: *Kampf um Kitsch. 3 Akte Schule*. Berlin: Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1931.
- Stevens, Adrian: »Hermann Broch as a Reader of James Joyce: Plot in the Modernist Novel«, in: A.S., Fred Wagner, Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): *Hermann Broch – Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit. Londoner Symposium 1991*. Innsbruck: Institut für Germanistik 1994, S. 77–101.
- Stockinger, Claudia: *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein 2018.
- Storz, Oliver: »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.

- Strässle, Urs: *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Streim, Gregor: »Wunder und Verzauberung. Surrealismus im ›Dritten Reich?«, in: Friederike Reents (Hrsg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 101–120.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer 1960.
- Suchezky, Ellen: *Die Abguss-Sammlungen von Düsseldorf und Göttingen im 18. Jahrhundert. Zur Rezeption antiker Kunst zwischen Absolutismus und Aufklärung*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2019.
- »SWR2 Forum: Silver Sex und Golden Girls – Die neue Liebe zum Kino der Alten«. Sendung vom 4.10.2016, 17:05 Uhr. URL: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/swr2-forum/swr2-forum-silver-sex-und-golden-girls//id=660214/did=18040456/nid=660214/19cz7ex/index.html>, zuletzt abgefragt am 19.1.2017.
- Sykora, Katharina: *As You Desire Me. Das Bildnis im Film*. Köln: Walther König 2003.
- Sykora, Katharina: »Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?«, in: *kritische berichte* 26 (1998), H. 3, S. 43–50.
- Szondi, Peter: »Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung«, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 66 (1972), S. 174–206.
- Szukala, Ralph: *Philosophische Untersuchungen zur Theorie ästhetischer Erfahrung*. Stuttgart: Metzler 1988.
- Tan, Ed S.-H.: »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.
- Tan, Ed S.-H.: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah/New Jersey: Erlbaum 1996.
- Tan, Ed S.-H.: »Film-induced affect as a witness emotion«, in: *Poetics* 23 (1994), S. 7–32.
- Teichert, Dieter: *Immanuel Kant: »Kritik der Urteilkraft«*. Ein einführender Kommentar. München: Fink 1992.
- Teichert, Gesa C.: *Mode. Macht. Männer. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zur bürgerlichen Herrenmode des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lit 2013.

- Thiergen, Peter: »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.
- Thonhauser-Jurnick, Ingo: *Tourismus-Diskurse. Locus amoenus und Abenteuer als Textmuster der Werbung, der Trivial- und Hochliteratur*. Frankfurt a.M.: Lang 1997.
- Thuller, Gabriele: *Wie erkenne ich? Kunst und Kitsch*. Stuttgart: Belsar 2006.
- Turner, Ingrid: »Airport Art aus Westafrika«, in: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 125/126 (1995/96), S. 225–247.
- Tieck, Ludwig: *Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797), in: *L.T.'s Schriften*. 5. Bd.: *Phantasia*. 2. Theil. Berlin: G. Reimer 1828, S. 161–282.
- Tiedemann, Rolf: »Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins«, in: Peter Bulthaup (Hrsg.): *Materialien zu Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 77–121.
- Tieschky, Claudia: »Komm, lieber Mai und mache. Eine Trivialattacke aus der Klassengesellschaft: »Durch Liebe erlöst« von Hedwig Courths-Mahler ist verfilmt«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19.3.2005, Medien.
- Timpanaro, Sebastiano: *The Freudian Slip: Psychoanalysis and Textual Criticism* [Original: *Il lapsus freudiano*, 1974]. [Übers. von Kate Soper.] London: Verso 1985 [Erstaufl. 1976].
- Töpelmann, Sigrid: »Flucht in den Frieden. Wie »wahr« sind die »harmlosen Märchen« der Hedwig Courths-Mahler?«, in: *Neue deutsche Literatur* 49 (2001), H. 4, S. 142–152.
- Tucholsky, Kurt. Siehe Panter, Peter.
- Ueding, Gert: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Ueding, Gert: »Rhetorik des Kitsches«, in: G.U.: *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 89–102.

- Uhlmann-Lugau, Alfred: »Die Courths-Mahlaria – eine Volksseuche«, in: *Memeler Volksstimme*, 6. Jg., Nr. 69 (21.3.1924), S. [3].
- Ullrich, Heiner: *Das Kind als schöpferischer Ursprung. Studien zur Genese des romantischen Kindbildes und zu seiner Wirkung auf das pädagogische Denken*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1999.
- Urry, John: *The Tourist Gaze*. 2. Aufl. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage 2002.
- Victor, Walther: »Geburtstagsbrief an eine Kollegin«, in: W.V.: *Bild der Welt. Feuilletons aus 5 Jahrzehnten*, hrsg. von Herbert Greiner-Mai unter Mitarb. von Marianne Victor. 3. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1980, S. 220–222.
- Vitzthum, Wolfgang Graf: »Hermann Broch und Carl Schmitt«, in: Jürgen Heideking, Gerhard Hufnagel, Franz Knipping (Hrsg.): *Wege in die Zeitgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard Schulz*. Berlin, New York: de Gruyter 1989, S. 69–100.
- Vogel, Fritz Franz: »Zeigegesten«, in: F.F.V. (Hrsg.): *Vom Ausstellen und Zeigen. Das Handbuch der Exponatik*. Köln: Böhlau 2012, S. 25–29.
- Vogt, Ludgera: »Kunst oder Kitsch: ein ›feiner Unterschied‹? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung«, in: *Soziale Welt* 45 (1994), H. 3, S. 363–384.
- Vorländer, Karl: *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*. 2. Aufl. Hamburg: Meiner 1977.
- Wackwitz, Stephan: »Rettet ihn vor seinen Fans«, in: *Die Welt* vom 24.9.2010.
- Waibl, Elmar: »Zwischen Ästhetik und Anästhesie. Kunst, Kitsch und Pornographie – Versuch einer Definition«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (Internationale Ausgabe) Nr. 254 vom 30./31.10.2004, S. 45.
- »Weg von der Tränendrüse! SAIH – die etwas andere Entwicklungshilfe«, *3sat Kulturzeit* v. 18.12.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=FOXFuAxx8WE>, zuletzt abgerufen am 3.8.2020.
- Wegmann, Nikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1988.
- Weiß, Sabine: »Schöner Schmachtfetzen. Der Courths-Mahler-Doppelpack ›Durch Liebe erlöst‹ bietet ein erlesenes Schauspieler-Ensemble – und eine veritable Entdeckung«, in: *Stern TV* vom 17.3.2005.

- Wellershoff, Irene Astrid: *Vertreibung aus dem »kleinen Glück«*. Das lyrische Werk von Mascha Kaléko. Diss. Aachen: Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule 1982.
- Welsch, Wolfgang: »Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik«, in: Christoph Wulf, Dietmar Kamper u. Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie 1994, S. 3–22.
- Wengerstein, Prinzessin Lonkadia (d.i. Alfred Hein): *Kurts Maler. Ein Lieblingsroman des deutschen Volkes*. Freiburg i.Br.: Ernst Guenther 1922.
- Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München: Fink 2003.
- Werckmeister, Otto Karl: *Linke Ikonen: Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus*. München, Wien: Hanser 1997.
- Westerhoff, Armin: »Robert Musils unfreundliche Betrachtung *Hier ist es schön*: Zur rhetorischen Strategie von Musils Gefühls- und Kitschkritik«, in: Kevin Mulligan u. Armin Westerhoff (Hrsg.): *Robert Musil – Ironie, Satire, falsche Gefühle*. Paderborn: mentis 2009, S. 255–268.
- Wiechert, Trude: »Verkitschte Wirklichkeit«, in: *Sächsisches Volksblatt (Zwickau)*, Jg. 41, Nr. 214 vom 12.9.1932, Rubrik »Unterhaltung und Wissen«.
- Wieland, Christoph Martin: »Abhandlung vom Naiven« [1753], in: Ch.M.W.: *Gesammelte Schriften*. 1. Abt., Bd. 4: *Prosaische Jugendwerke*. Hrsg. von Fritz Homeyer u. Hugo Bieber. Berlin: Weidmann 1916, S. 15–21.
- Wienand, Kea: *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960–1990. Eine postkoloniale Relektüre*. Bielefeld: transcript 2015.
- Wilfing, Alexander: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien: Hollitzer 2019.
- Wilke, Sabine: »Tourismus als Inversionsfigur: Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste* (1884) als Tragico-Komiko-Historico-Pastorale«, in: *literatur für leser* 36 (2013), H. 4: *Tourismus. Kulturökologische und ökopoetische Perspektiven*, hrsg. von Barbara Thums, S. 157–168.
- Willems, Herbert: *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*

- gen. Mit einem Vorwort von Alois Hahn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Wirth, Uwe: »Ironie«, in: U.W.: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 16–21.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Durchges. von Joachim Schulte. Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Wohlfarth, Irving: »Die Passagenarbeit«, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Küpper u. Timo Skrandies: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 251–274.
- Wohlfarth, Irving: »Rettung contra Apologie. Zu Benjamins ›Traumkitsch‹«, in: *Neue Rundschau* 123 (2012), H. 4, Dossier *Traumkitsch*, hrsg. von Thomas Küpper, S. 73–97.
- Wohlleben, Doren, Paul Michael Lützel: »Einleitung: Hermann Brochs moderne Romantik(kritik) – Herkunft, Horizonte, Perspektiven«, in: D.W. u. P.M.L. (Hrsg.): *Hermann Broch und die Romantik*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2014, S. 1–8.
- Wolf, Norbert Christian: »›Wer hat dich, du schöner Wald...?‹ Kitsch bei Musil – mit Blick auf den *Mann ohne Eigenschaften*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127 (2008), H. 2, S. 199–217.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Wulff, Hans J.: »Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption«, in: Matthias Brütsch u.a. (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005, S. 377–393.
- Wuliger, Michael: »Shlock«, in: Hanno Loewy u. M.W.: *Shlock Shop. Die wunderbare Welt des jüdischen Kitschs*. Berlin: Mosse 2005, S. 7–10.
- Wurth, Marianne: *Antizipierendes Denken. Ernst Blochs Philosophie und Ästhetik des Noch-Nicht-Bewußten im Zusammenhang seiner Freud-Kritik*. Frankfurt a.M., Bern, New York: Lang 1986.
- Yaffe, David: »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.
- Zeh, Wolfgang: »Kitsch in der Sprache von Politik und Medien«, in: Werner J. Patzelt, Martin Sebaldt, Uwe Kranenpohl (Hrsg.) unter Mitarb.

- von Henrik Gast, Tobias Nerb, Benjamin Zeitler: *Res publica semper reformanda. Wissenschaft und politische Bildung in Dienste des Gemeinwohls. Festschrift für Heinrich Oberreuter zum 65. Geburtstag.* Wiesbaden: VS 2007, S. 180–192.
- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche.* Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.
- Zuckermann, Moshe: *Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit.* Göttingen: Wallstein 2002.
- Zum Blauen Bock. Heinz Schenk und seine Gäste.* LP. München: Ariola 1984.
- Zumbusch, Cornelia: »Sentimental/sentimentalisch«, in: Martin von Koppenfels, C.Z. (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen.* Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2016, S. 570.
- Zuschlag, Christoph: »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. Wolftrathausen: Edition Minerva 2002, S. 171–189.
- Zwick, Reinhold: *Im Sichtbaren das Unsichtbare. Beiträge zu Filmästhetik und Theologie.* Berlin: Lit 2020.

Filme, Videos und Fernsehsendungen

- ABSCHIEDSWALZER. Regie: Geza von Bolvary. D 1934.
- ANDRE RIEU AT SCHÖNBRUNN, VIENNA. The Johann Strauss Orchestra. DVD. D 2006.
- BIANCA – WEGE ZUM GLÜCK. Erstausstrahlung: 2004–2005, ZDF.
- DIE BETTELPRINZESS. Regie: Bruno Voges. P: Südfunk Stuttgart 1974. Erstausstrahlung: 24.11.1974.
- DIE SCHWARZWALDKLINIK. Erstausstrahlung: 1985–1989, ZDF.
- DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL. Regie: Václav Vorlíček. ČSSR/DDR 1973.
- DURCH LIEBE ERLÖST – DAS GEHEIMNIS DES ROTEN HAUSES. Regie: Jörg Grünler. Erstausstrahlung: 20./21.3.2005, ZDF.
- HONIG IM KOPF. Regie: Til Schweiger. D 2014.

- LIEBE BRAUCHT KEINE FERIEN (THE HOLIDAY). Regie: Nancy Meyers. USA 2006.
- MANHATTAN LOVE STORY (MAID IN MANHATTAN). Regie: Wayne Wang. USA 2002.
- MUSIKANTENSTADL. Erstaussstrahlung: 1981–2015, ORF 1.
- PRETTY WOMAN. Regie: Garry Marshall. USA 1990.
- RADI-AID: AFRICA FOR NORWAY. P: SAIH (Norwegian Students' and Academics' International Assistance Fund). NOR 2012.
- SISSI. Regie: Ernst Marischka. AT 1955.
- SISSI, DIE JUNGE KAISERIN. Regie: Ernst Marischka. AT 1956.
- SISSI – SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN. Regie: Ernst Marischka. AT 1957.
- TATORT. Erstaussstrahlung seit 1970, ARD.
- TRAUM EINES SOMMERS. Regie: Dieter Kehler. AT/D 2004. Erstaussstrahlung: 19.9.2004, ZDF.
- VERLIEBT IN BERLIN. Erstaussstrahlung: 2005–2007, Sat.1.
- VOM WINDE VERWEHT (GONE WITH THE WIND). Regie: Victor Fleming. USA 1939.
- WHITE CHARITY. Carolin Philipp, Timo Kiesel. D 2011. <https://whitecharity.de/film/>, zuletzt abgerufen am 5.8.2020.

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 (S. 120): Screenshot aus dem Film ABSCHIEDSWALZER. Regie: Geza von Bolvary. Drehbuch: Ernst Marischka. D 1934.
- Abb. 2 u. 3 (S. 144f.): Screenshots aus dem Fernsehspiel DIE BETTELPRINZESS. Regie: Bruno Voges. P: Südfunk Stuttgart 1974.
- Abb. 4 (S. 147): Hedwig Courths-Mahler: *Die Bettelprinzess*. 2 CDs. Cover des Booklets. Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2003.
- Abb. 5 u. 6 (S. 243, 246): Screenshots aus der Show ANDRÉ RIEU AT SCHÖNBRUNN, VIENNA. The Johann Strauss Orchestra. DVD. D 2006.
- Abb. 7 (S. 250): »Petra Frey: ›Meine große Liebe heißt Florian‹«, *Musikantenstadl Post* 2000, H. 2, S. 27.
- Abb. 8 (S. 251): »Stadlpost Starposter Hansi Hinterseer«, *Stadlpost* 2013, H. 7/8, S. 24f.
- Abb. 9 (S. 255): Jeff Koons: *Amore* (1988). Porzellan, 81,28 x 50,8 x 50,8 cm. Vorlage: Ute Dettmar u. Thomas Küpper (Hrsg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam 2007, Cover.
- Abb. 10 (S. 259): Ellen Brüggemann (ehemals Druwe): *Nashorn im Walde* (2005), Pflaster auf Druck, 26 x 20 cm. Privatbesitz.

Kulturwissenschaft



Michael Thompson

Mülltheorie

Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

April 2021, 324 S.,
kart., Dispersionsbindung, 57 SW-Abbildungen
27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6

E-Book:

PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0

EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6



Erika Fischer-Lichte

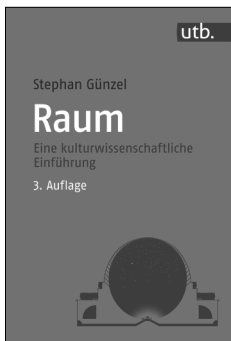
Performativität

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

April 2021, 274 S., kart., 3 SW-Abbildungen
22,00 € (DE), 978-3-8376-5377-9

E-Book:

PDF: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5377-3



Stephan Günzel

Raum

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

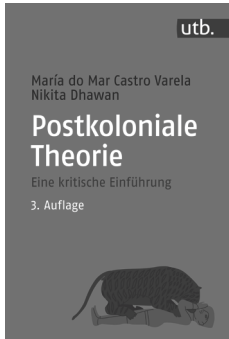
2020, 192 S., kart.
20,00 € (DE), 978-3-8376-5217-8

E-Book:

PDF: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5217-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan

Postkoloniale Theorie Eine kritische Einführung

2020, 384 S., kart.

25,00 € (DE), 978-3-8376-5218-5

E-Book:

PDF: 22,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5218-9



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP Kultur und Kritik (Jg. 10, 2/2021)

September 2021, 176 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-5394-6

E-Book:

PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-5394-0



Marcus Hahn, Frederic Ponten (Hg.)

Deutschland-Analysen Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 2/2020

2020, 240 S., kart., Dispersionsbindung, 23 Farbabbildungen

14,99 € (DE), 978-3-8376-4954-3

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4954-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

