

Romantisches Deutschland

Hugo Dittberner
Dieter M. Gräf
Dorothea Grünzweig
Norbert Hummelt
Brigitte Oleschinski
Thomas Rosenlöcher

Auf Tritt Die Poesie

Joachim Sartorius
Robert Hass

Was für ein Péter

Péter Esterházy

Medienkitsch

Jürgen Grimm

LCB

147

November

1998

36. Jahrgang

Sprache im technischen Zeitalter

Herausgeber
Walter Höllerer
Norbert Miller
Joachim Sartorius

Jürgen Grimm
*Medienkitsch als Wertungs- und
Rezeptionsphänomen*
Zur Kritik des Echtheitsdiskurses¹

War das Revival des Open-Air-Festivals in Woodstock 1994 ‚Kitsch‘? Diejenigen, die sich nach dem Drehbuch von 1969 ein Vierteljahrhundert später im Schlamm wälzten, versuchten sich heldenhaft mit Hilfe einer aufwendigen Inszenierung an das legendäre Feeling von damals heranzutasten. Die alternden Ex-Hippies schimpften derweil vor dem Bildschirm auf das „Unehnte“ der Zweitaufgabe und kritisierten die Geschäftemacherei. Statt leibhaftig dabei zu sein, wühlten sie lieber in den wahren Gefühlen der Erinnerung. Die Premierengeneration (im doppelten Wortsinn der Teilhabe an der Erstaufführung und der Sekundärnutzung bei *Premiere*) bewahrte sich die Reinheit des Gefühls, indem sie mehrheitlich eine unnötige Realitätskonfrontation vermied. Dies ist von den Spätgeborenen natürlich nicht nachvollziehbar; die Nostalgie erschien ihnen ohnehin suspekt. Sie ziehen die *echte Simulation* einem *falschen Erinnerungsgefühl* vor, das sich aus ihrem Blickwinkel als flüchtiges Phantasma romantisierend und beschönigend von der Wirklichkeit entferne. Was hier als „echt“ empfunden und was als „unecht“ bewertet wird, ist offenbar eine Frage der Perspektive. Schon hieraus erhellt sich, daß von mir keine falschen Gewißheiten erwartet werden dürfen, wohl aber der Versuch, Perspektivierungen des Kitsches zu systematisieren.

Kitsch ist als Wertungs- wie auch als Rezeptionsphänomen auf mediale Vermittlung angewiesen, besteht diese nun in einem Buch, einem Film oder in einem Rockkonzert. Daher ist im folgenden mit dem Terminus ‚Kitsch‘ immer ‚Medienkitsch‘ gemeint, der sich – darin dem allgemeinen Sprachgebrauch zunächst folgend – auf die Objekt- und/oder die Subjektseite bezieht. Die Kitsch-Frage wird herkömmlich von der Objektseite aufgezäumt und als Bewertungsproblem zur Klassifizierung von Objekten behandelt; die dort als problematisch erkannten Aspekte lassen sich dann leicht auf die Subjektseite übertragen. Ich gehe den umgekehrten Weg: Von der Exploration des Kitsch-Gefühls als Rezeptionsphänomen sollen rückbezüglich neue Bewertungsmaßstäbe auch für die Objektseite gewonnen werden.

Um unsere Vorstellungskraft zu synchronisieren und erste Kategorien der Kitsch-Analyse zu erarbeiten, gehe ich zunächst auf einige Aspekte des Diana-Kults ein, der uns als Präzedenzfall dient. In weiteren Beispielen

werden soziale und individuelle Differenzierungen der Kitsch-Affinität und mit Guido Horn aktuelle Entwicklungen in Richtung Ironisierung des Kitsches erörtert. Im Anschluß an die fallorientierten Ausführungen ist die Kitsch-Debatte näher zu beleuchten, die seit gut hundert Jahren im Zeichen des Echtheitsdiskurses geführt wird und zu markanten Definitionsproblemen führt. In 15 Thesen zum Kitsch werde ich sodann eine alternative Sichtweise skizzieren, die den Status quo nicht als unverrückbar gegeben (sei es affirmierend, sei es beklagend), sondern als Ausgangspunkt für Kultivierungsperspektiven begreift. Die Thesen enthalten am Ende eine Kitsch-Definition, die nicht abschließend gemeint ist, sondern Anlaß zur Diskussion geben soll.

Fall-Analysen

Göttin oder Alltagsmensch? Der tragische Tod der „Königin der Herzen“ am 31. August 1997 bewegte wahrhaft die ganze Welt. 2,5 Milliarden Menschen versammelten sich zur kollektiven Trauer vor den Fernsehschirmen, darunter 20 Millionen Deutsche, als Diana in einer Art supervirtuellem Staatsbegräbnis (pompöser als jedes Staatsbegräbnis, ohne ein Staatsbegräbnis zu sein) am Ort ihrer Hochzeit in Westminster Abbey zu den Klängen von Elton Johns *Candle in the Wind* als ‚Englands Rose‘ geehrt und anschließend zur letzten Ruhestätte in Althorp Park gebracht wurde. Solche Einschaltquoten erzielte noch nicht einmal die Fußballweltmeisterschaft mit immerhin 32 teilnehmenden Nationen. Und selbst die Ermordung John F. Kennedys reichte an die Medienresonanz einer Diana nicht heran. Auch wenn man die heute im Vergleich zu 1963 größere technische Reichweite des Fernsehens in Rechnung stellen muß, bleibt überraschend und erklärungsbedürftig, warum eine politisch eher unbedeutende Figur des britischen Hochadels derart gefühlsintensive Eruptionen von London bis Kapstadt, von New York bis Moskau evozierte. Millionen Menschen verloren die innere Fassung bei der Todesnachricht und bekannten sich serienweise und hemmunglos zur öffentlich geäußerten Trauer. Ein britischer Journalist fragte mit sarkastischem Unterton, wie sich die englische Gesellschaft im Diana-Rausch über Nacht von einer „society with a stiff upper lip“ (mit steifer Oberlippe) zu einer „society with a trembling lower lip“ (mit zitternder Unterlippe) verwandeln konnte – und mit dem Mutterland der Prinzessin die halbe Welt. Hatte hier der Kitsch die Hand im Spiel?

Der Brite Alan (48 J.) beschrieb seine Gefühle zum Tode Dianas in der Fernsehtalkshow *Ilona Christen* (5.12.1997) folgendermaßen: „Ich habe Diana geliebt, als sie starb. (...) Plötzlich habe ich Diana geliebt. Während der

letzten 10 Jahre habe ich irgendwie eine Verbindung gehabt mit Diana, und als sie starb, war mein Herz gebrochen.“

Auf die Frage, wie sie die Nachricht vom Tod Dianas erhalten habe, antwortete die deutsche Hausfrau Waltraud (51 J.) bei *Vera am Mittag* (27.2.98): „Es war einer der schwärzesten Tage in meinem Leben. Es war also ganz schlimm. Ich war daheim, war allein, war krank, muß ich dazu sagen. Hab' früh um halb neun einen Anruf gekriegt, ich konnt's erst gar nicht glauben. Ich hab' erst wirklich gedacht, der verkohlt mich, zu meinem Bekannten, das gibt's nicht, und er sagt, doch, und ich gleich Fernsehen an, Videotext an, ich les' die Überschrift und hab' das Zittern angefangen wie Espenlaub. Dann ich gleich ans Telefon, meinen Mann angerufen, ich konnt' also die ersten zehn Minuten kaum sprechen, ich hab' nur geweint und geweint, und er hat gefragt, was ist denn los, und ich hab' nur gesagt ‚meine Diana ist tot‘. Das war das einzige.“

Vera: „Das hört sich so an, als wär das für Sie wie so'n Familienmitglied.“

Waltraud: „Es war, ja, wie wenn ich wirklich ein engstes Familienmitglied, wie wenn ich eine Schwester verloren hätte“ (*Vera* 1998). Ähnlich äußerte sich auch die 64jährige Ingeborg: „Ich habe selber eine Tochter, fast im gleichen Alter wie Diana ... ja, ich war geschockt. Das ging mir so nahe, als wenn meine eigene Tochter gestorben wäre“ (*Ilona* 1997).

Solcherart massenhaft vollzogener, symbolischer Adoptionen wurden dem Earl of Spencer in seiner Rede am Begräbnistag Dianas zum Anlaß, die Richtung der Symbolisierung umzukehren und die ganze Welt für seine Familientragödie zu vereinnahmen. Er selbst erklärte sich als Bruder der Verstorbenen zum „Vertreter einer Familie in tiefer Trauer, eines Landes in Trauer, einer Welt unter Schock“. Dianas außerordentliche Persönlichkeit habe derartigen Anklang bei Millionen von Menschen gefunden, daß sie wie er „... das Gefühl hatten, in den frühen Morgenstunden des vergangenen Sonntags jemanden verloren zu haben, der ihnen nahestand“ (*O'Mara* 1997: 210). Charles Spencer betonte die Leidens- und Mitleidensfähigkeit der Prinzessin, die sie zu sozialem Engagement prädestinierte und zum Symbol „selbstloser Menschlichkeit“ werden ließ. Wäre freilich das Sozialengagement der ausschlaggebende Gesichtspunkt für Dianas Popularität, hätte Mutter Theresa, die fast zeitgleich Verstorbene, größere Anteilnahme der Weltbevölkerung verdient gehabt. Aber der Graf gibt noch einen anderen Hinweis: „Ein Mädchen, dem der Name der Göttin der Jagd aus der Antike gegeben ward, wurde die meistgejagte Person der modernen Zeit“ (*O'Mara* 1997: 212).

Damit deutet Spencer dezent die Vergöttlichung Dianas schon in der Namensgebung an und liefert überdies den Stoff, aus dem die Mythen wachsen. Von der Jägerin zur Gejagten, von der Vergötterten zur Verteufelten,

von der Tugend in den Tod. Der Earl: „Es bietet sich an, Dein Andenken heiligzusprechen, aber das ist nicht nötig. Du stehst als Mensch mit einzigartigen Qualitäten schon groß da und brauchst nicht als Heilige angesehen zu werden“ (*O'Mara* 1997: 210). Scheinbar widerspricht der Graf der Heiligsprechung, doch wird gerade dadurch Diana überhöht. So wie Diana zu Lebzeiten nach den Worten Spencers über „natürlichen Adel“ verfügte und deshalb „... keinen königlichen Titel brauchte, um ihren eigenen Zauber zu verbreiten“ (*O'Mara* 1997: 210), so ist auch nach dem Tod kein Papst, kein offiziöses Ritual vonnöten, um ihren Status im Olymp der Götter einzufordern. Der ist Diana allemal gewiß.

Der Soziologe Erwin Scheuch erklärte Diana zur „Besucherin aus einer anderen Welt“ (*Ilona* 1997), die Europäern wie Nichteuropäern als Projektionsfläche für Wünsche diene. Er bringt den Diana-Kult mit quasi-religiösen Empfindungen in Zusammenhang, mit Schutzbedürfnissen und Erlösungsphantasien. Jet-Set-Figuren wie Diana seien „alltagsfern“ und würden deshalb mit ganz anderen Kategorien gemessen als der normale Alltagsmensch. Sie werden überhöht, zum Star gemacht, damit die Durchschnittlichen an deren Glanz partizipieren können. Göttern gleich thronen sie über dem gemeinen Volk, das ihr Treiben im Olymp gebannt verfolgt. Die allseits Bewunderten leihen Ruhm, trösten den Verzweifelten über das eigene Ungemach hinweg und lassen sich in der Not um Hilfe anrufen. Stirbt so ein „Gott“, gerät das metaphysische Gleichgewicht der Fangemeinde aus den Fugen, wie bei Marilyn Monroe, James Dean und Elvis Presley geschehen, und, kaum kleiner dimensioniert, auch bei der Auflösung diverser Boygroups.

Zur These der Vergöttlichung auf der Basis der Alltagsferne will allerdings nicht so recht passen, daß Waltraud und Ingeborg (siehe oben) Diana zum erweiterten Familienkreis zählen und damit ihrem nächsten (!) sozialen Bezugsraum zuordnen. Hier deutet sich an, daß sich die „Alltagsferne“, die Scheuch an Diana hervorhebt, offenbar nicht im apollinischen Nirgendwo verflüchtigt, sondern einer Alltagsanbindung als Gegengewicht bedarf. Und so liegt auch die Intensität des Mitgefühls bei Rick (22 J.) nicht etwa in einer Begeisterung fürs Irreal-Transzendente begründet, sondern darin, daß Dianas Tod ihn an seine Mutter erinnert: „Ich hab' die Todesnachricht zufällig gehört und war sehr erschüttert. Ihr Sohn ist ein paar Jahre jünger als ich, ich bin 22, er ist 16, da hab' ich mir Gedanken gemacht, wie das wäre, wenn meine Mutter sterben würde, und das hab' ich dann in diesem Lied untergebracht“ (*Ilona* 1997). Bei Rick bringt Diana eine innere Saite zum Schwingen, die sich direkt in Gitarrenmusik übersetzt.

Adieu, Goodbye.

Das letzte Märchen geht vorbei.

Und eine Krone wird zu Eis
und Trauer ist ein stummer Schrei.
Du warst ein Licht
in einer dunklen, kranken Zeit.
Du brachtest Hoffnung
und trugst in dir selbst so viel Leid.

Mit dir war ein schöner Traum geboren,
doch die Königin der Herzen
hat diesen Kampf verloren.
Adieu, Goodbye.
Mein Lied heilt keine Wunden,
doch Gefühle sind auch Macht.
Vielleicht schafft nun die Liebe,
daß diese Welt erwacht.

Was hier zählt, ist nicht die Form, über die sich trefflich richten ließe, sondern das dahinter stehende Gefühl, dessen Alltagsverwurzelung beglaubigt und dessen Tiefe und Echtheit darum schwerlich zu bezweifeln sind.

Die bisherigen Beispiele machen klar, daß zu den Erklärungsgründen für die Intensität der Gefühle nicht nur und nicht in erster Linie die Alltagsferne, sondern umgekehrt vor allem die Alltagsnähe des Stars zu zählen sind, das heißt seine Fähigkeit, para-soziale Interaktionen (*Horton&Wohl* 1955) zu bündeln. Aus der Fernsehnutzungsforschung ist bekannt (*Vorderer* 1996), daß Zuschauer zu Moderatoren und anderen Fernsehpersönlichkeiten (im Sprachgebrauch von Horton und Wohl zu sogenannten „Personae“) quasi-intime Beziehungen aufbauen, wobei die jeweilige „Bildschirm-Persona“ als Teil der Familie, als Schwester, Onkel, Vater, Mutter etc. angesehen wird. Der Zuschauer flüchtet dabei nicht in eine Welt der Imagination, sondern inkorporiert einen imaginären Aspekt aus der Medienwelt in sein persönliches Alltagsleben. Personae sind Idealisierungen mit einer starken lebensweltlichen Komponente. Persona-Funktionen scheint Diana für viele Menschen erfüllt zu haben, wobei gerade die Schwächen der Frau Anknüpfungspunkte boten. Diana war keine blutleere Göttin von rein apollinischem Zuschnitt, sondern ein Star mit menschlichen Fehlern. Hierauf wies zu Recht Charles Spencer in seiner Trauerrede hin. Das „Apollinische“ – nach Camille Paglia (1992) allein himmelwärts gerichtet – blieb mit dem „Chthonischen“, also dem erdhaften, naturverbundenen und sterblichen Element immer in Kontakt. Die chthonische Qualität Dianas kam zum Beispiel in ihren Eßstörungen und anderen psychosomatischen Krankheitssymptomen deutlich zum Ausdruck – in ihrer Verwundbarkeit also, die schließlich durch ihren Tod eine ultimative Bestätigung erfuhr.

Zwischen Kitsch und Anti-Kitsch. Die seelische Erschütterung hat bei Waltraud 6 Monate nach Dianas Tod kaum an Stärke verloren. Ihre Trauer geht mit einer Sammelleidenschaft einher, um sich auf Bildern, in Büchern, auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs der Gegenwart Dianas immer wieder zu versichern.

Vera: „Wie ist das heute – denken Sie da jeden Tag dran?“

Waltraud: „Jeden Tag, jeden, ja.“

Vera: „Wir haben hier auch so'n paar Sachen stehn.“ (Zeigt auf Teller, Tassen etc. mit Diana-Foto).

Waltraud: „Ja, ich habe einen Teil meiner Sammlung mitgebracht. Ich hab' also daheim sehr viele Sachen. Ich hab' Kalender im Zimmer, überall hängen Kalender, es hängen Bilder, ich hab' im Wohnzimmer ein Regal, wo die Bilder, Bücher, alles steht. Es gibt viele Sachen, viele Firmen bieten auch jetzt Sachen an, ich will mir noch einiges kaufen. Eine schöne Puppe kommt jetzt noch, wo sie ein ganz tolles Kleid anhat, das sogenannte Elvis-Kleid, das über und über mit Perlen bestickt ist“ (*Vera* 1998).

Die selbst in ihrer chthonischen Existenz von Diana Getroffenen neigen zum Gefühlsüberschwang, der (häufig) mit kitschig anmutenden Objekten korreliert. Dies zeigte sich bereits beim Lied von Rick, der auf der Basis eines „echten“ Gefühls einen Text produzierte, dessen ästhetischen Wert manche gering schätzen mögen. Die Teetassen mit Diana-Konterfei und die Diana-Puppe im Elvis-Kleid mit Perlen bestickt, die Waltraud so gut gefallen, gehören wohl ebenfalls nicht zum allseits akzeptierten Kanon des guten Geschmacks. Gegen die aus seiner Sicht irrationale Diana-Verehrung und den verlogenen Diana-Nippes argumentiert der 29jährige Rainer. An Waltraud gewandt, fragt er bissig: „Ja, und ich kann mich eigentlich kaum noch halten, also gerade was die Frau Waltraud Trescher angeht, also ich muß mal vorweg sagen, ich find's eigentlich fast schon krank, pervers, und – es tut mir leid, Frau Trescher, wenn ich das hier sag' – äußerst geschmacklos, wie hier versucht wird, eine Frau zu mystifizieren und zu verherrlichen (...) Also wenn ich mir das anschau (zeigt auf Tassen und Teller von Waltraud)! Lady Diana wollte gerne Königin der Herzen sein und nicht des Schunds, der Tassen und solcher Sachen. Daß Sie eine Puppe kaufen wollen, die wie Diana aussieht, das ist doch krank. Ich möchte mal gerne Ihren Mann fragen, ob er überhaupt noch Interesse hat, mit Ihnen verheiratet zu sein, wenn er hört, wie Sie sich so 'ne Frau da hinsetzen wollen.“

Der angesprochene Ehemann zeigt sich tolerant. Daß seine Frau das eigene Hochzeitsbild abgehängt habe, um im Schlafzimmer Platz für noch mehr Diana-Fotos zu schaffen, fechte ihn nach 30 Ehejahren nicht an. Da komme es auf die „inneren Werte“ an. Zum Diana-Fan sei er zwar nicht geworden, aber er finde es gut, was seine Frau mache und kaufe, „... denn der Erlös ist ja für gute Zwecke“. Hier sieht nun die angegriffene

Waltraud ihre Chance, sich vom Kitsch zu distanzieren: „Ja, gerade die Teller, ich achte also darauf, die Zertifikate, die dabeiliegen, daß der Erlös, der Gewinn an die Diana-Stiftung geht. Weil, es werden manche Sachen angeboten, wo ich dann auch sag', das ist kitschig. Aber da achte ich schon drauf.“ Doch mit dieser Einlassung gibt sich Rainer nicht zufrieden: „Gehen Sie mal in ein normales christliches Haus. Da hängt ein Kreuz an der Wand und mehr nicht. Wenn Sie zu fanatischen Leuten in die Häuser kommen, da hängen überall irgendwelche Engelsbilder, da würde jeder sagen, mit dem stimmt was nicht. Und wenn ich mir die Bilder anguck', die ich von Ihrer Wohnung gesehen hab', oder wenn ich die Teller seh, oder so 'n Löffel hier, mir würde ja übel werden, wenn ich Diana wäre.“

In der aufgeheizten Atmosphäre mutet es fast heroisch an, daß zum Abschluß der Talkshow die Friseurmeisterin Gisela (60 J.) – gegen den lautstarken Protest des Diana-Kult-Kritikers, doch mit dem Mut der verkannten Prophetin – eine selbstgedichtete Ode an Diana vorträgt.

Goodbye, Lady Di
Rose der Liebe hat man dich genannt,
gezeichnet vom Schicksal,
Herzeleid und Verzweiflung hast du gekannt.
Deine Liebe und Güte, du warst vielen so nah,
den Dank und Verehrung man an deinem Blumenmeer sah.
Dein Lächeln, die Hilfe, hat viele Menschen beglückt.
Warum ist das Leben so grausam, denn du kehrst nie mehr zurück,
doch im tiefsten Herzen bist du uns immer nah,
(stockt, Kichern im Publikum, einer ruft: „Amen!“)
die Tränen der Menschen, die man weltweit sah.
Doch nach deinem großen Glück mußt du lange suchen;
es blieb nur noch Zeit, eine Reise zu zweit in den Himmel zu bu-
chen.
(Johlender Applaus, vereinzelte Lacher sind zu hören)

„Also, das find' ich ja jetzt äußerst geschmacklos“ – feuerte Rainer noch in den Abspann der Sendung hinein. Es fragt sich nun aber, ob sich hier überhaupt die Geschmacksfrage stellt. Rainer hält das „Getue“ um Diana für verlogen und falsch. Der stockende Vortrag Giselas reizte ihn zum Lachen. Dabei übersieht er, daß das handwerkliche Unvermögen insofern „Wahrhaftigkeit“ atmet, als es das dahinterstehende Gefühl (unverstellt!?) zum Tragen bringt. Gerade die Risikobereitschaft Giselas, sich dem Kitsch-Vorwurf auszusetzen, und die in der Aufregung begangenen Fehler affirmieren die Authentizität ihrer Absicht und – wenn man so will – die ästhetische Unschuld ihres Gefühls. Die Argumente Rainers laufen insofern ins

Leere, als er gegen die Echtheit der Gefühle auf dem Vorwurf der Falschheit besteht und dabei den ungekonnten ästhetischen Ausdruck als Vorwand benutzt. Erklärungsbedürftig ist nicht nur die schwärmerische Verehrung Dianas, sondern auch die mit unverhohlener Verachtung vorgetragene Kitsch-Kritik.

Kitsch, der nicht funktioniert: Unleugbar ist, daß Millionen Menschen auf den Tod Dianas mit echten Tränen reagierten, die, wie man seit Guido Horn weiß, niemals lügen. Mir blieb diese Art wahrhafter Trauer allerdings verbaut – vielleicht, weil ich am Todestag im Lufthansa-Büro einchecken wollte und die beiden Damen am Abfertigungsschalter, in Tränen aufgelöst, professionelle Dienste verweigerten. Im Radio: Prinzessin Diana tot! Ein tiefes Gefühl wollte sich schon deshalb nicht einstellen, weil ich das Ereignis durch die tränenblinden Augen der beiden Frauen wahrnahm und peinlich berührt wurde. Vielleicht war ich in diesem Moment auch vom *Anti-Kitsch-Affekt* befallen, der mir ein physiologisch herzeigbares Gefühl der Trauer in der Öffentlichkeit zu äußern verbat. Der Anti-Kitsch-Affekt gründet in der Scham, das heißt in dem Bemühen, die innere Bewegtheit und Bewegbarkeit zu verbergen (*Duerr* 1988). So wie der Kitsch in archaischen Gefühlspotentialen gründet und zu fragwürdigen ästhetischen Äußerungen führt, wurzelt auch der Anti-Kitsch-Affekt in der emotionalen Tiefenstruktur des Menschen, die sich nicht immer glatt mit rationalen Situationsdefinitionen verrechnet. Weibliche Scham dominiert im Sex, vermutlich, um das sexuell aktivere Geschlecht nicht übermäßig zu reizen, das erfahrungsgemäß zu sexuellen Übergriffen neigt (*Paglia* 1993). Aus der Geschlechterperspektive ähnlich folgerichtig ist die Domäne männlicher Scham das Gefühl, da hier die Manipulierbarkeit der Männer ihre verwundbarste Stelle hat. Deshalb weinen Indianer (normalerweise) nicht – vorausgesetzt Winnetou muß nicht sterben.

Ich erinnere mich sehr genau: *Winnetou III*, als 12-jähriger gemeinsam mit meinem Vater im Kino, ich glaube, es war das erste und einzige Mal. Eine verstohlene Träne war nicht zu verbergen. Jeder hat eben seinen eigenen Kitsch: Der Helfer der Schwachen, der edle Wilde, der wahre Freund – tot. Die Kriterien meiner Winnetou-Verehrung ähneln frappant denen des Diana-Kults, inklusive wiederholt abrufbarer Sentimentalität. Bis heute hat sich meine Begeisterung für Indianerfilme erhalten: für das Wutgeheul der verfolgten Rothäute, die Sehnsucht nach einer gerechteren Welt, für Stammesrituale und feste Gruppenzugehörigkeit. Der Exotismus der feudalen Oberschicht, den die Diana-Fans zur Verehrung benötigen, kehrt wieder als Exotismus von Rasse und Kultur. Die *Vor-Schein-Ästhetik*, die nach Ernst Bloch (1974) im Alltagsleben wurzelt, aber in einer utopischen Bewegung über dieses hinausdrängt, gehört wohl zu den Konstanten des

Kitsch-Gefühls ebenso wie eine schwer bestimmbare moralische Dimension. Der Kitsch-Gebraucher benötigt die Gewißheit, auf der Seite der „Guten“ zu stehen. Ein verletztes *Thymos* – nach Platon (1991) die Gefühlswurzel von Gerechtigkeit und Moral – ist die Hefe im Brotteig des Kitsch-Gefühls. Szenarien, die einen nicht zu rühren vermögen, sind dadurch ausgezeichnet, daß keine Verbindung zu persönlich relevanten Settings hergestellt werden kann oder – falls vorhanden – ein Bezug zum Gerechtigkeitsgefühl fehlt.

Wenn der Kitsch also nicht funktioniert, gibt es zumindest drei mögliche Erklärungsgründe, die allesamt, wenn auch auf unterschiedliche Weise, mit moralischen Aspekten korrelieren:

1. Das *Thymos* wurde nicht angesprochen, sei es aufgrund fehlender persönlicher Relevanz des Szenarios, sei es aufgrund einer fehlenden Relation zum Gerechtigkeitsgefühl.
2. Die moralische Perspektive, die das potentielle Kitsch-Szenario nahelegt, wird abgelehnt;
3. Der Anti-Kitsch-Affekt sorgt dafür, auf der Basis kitschiger Affiziertheit diese aus Schamgründen aggressiv zu bekämpfen.

Kriterium eins und zwei basieren auf einem Mangel an Rührung, was im ersteren Fall moralisch folgenlos bleibt, im letzteren ein negatives moralisches Urteil ermöglicht. Kriterium drei setzt demgegenüber eine starke affektive Beteiligung am Kitsch-Szenario voraus, die, wie Umberto Eco (1984) zutreffend bemerkt, die Abscheu und den moralischen Schauer selbst ventiliert. In diesem Fall steht die Intensität der Ablehnung in einem proportionalen Verhältnis dazu, wie stark der Kitsch-Verächter der Rührung durch das Objekt zu erliegen droht.

Eines bleibt festzuhalten: Männer sind prinzipiell ebenso reizbar durch Kitsch wie Frauen. Allerdings neigen Männer stärker zu Ausfällen des Anti-Kitsch-Affekts. Untersuchungen zu *Verzeih mir* und *Nur die Liebe zählt* zeigten, daß vor allem Männer aggressive Schübe erlitten, als wir sie mit tränenrührigen Sendungsausschnitten konfrontierten (Grimm 1995).

„*Triumphgeheil in Ironesien ...*“ – kommentierte *Der Spiegel* (1998) die deutsche Vorentscheidung zum Grand Prix d'Eurovision de la Chanson, bei der Guildo Horn mit 62% der TED-Stimmen siegte. Als selbsternannter „Kreuzritter der Zärtlichkeit“ erhebt Horn Ansprüche, das Kitsch-Metier des Schlagers zu revolutionieren, das in der Vor-Guildo-Zeit allenfalls durch Einfallslosigkeit und eine gewisse Steifheit aufgefallen war. Zusammen mit den *Orthopädischen Strümpfen* landete er Erfolge wie *Ich mag Steffi* und *Tränen lügen nicht*, die sich in der Spur der deutschen Schnulze bewegen, diese aber durch parodistische Elemente und Überspitzungen ironisch brechen. Schon die Physiognomie des Barden steht quer zur herkömmlichen

Schlagerszene. Nicht die Sonnenstudio-Bräune eines Rex Gildo und Roy Black, nicht das adrett-ansprechende Äußere einer Nicki, sondern fettsträh-nige Haare mit beginnender Glatze, Schmerbauch und hemmungsloses Schwitzen kennzeichnen das körperliche Sein des „Meisters“, wie ihn seine Freunde nennen, auf der Bühne. Nichtsdestotrotz bleibt er den klassischen Kitsch-Themen wie Liebe und Harmonie treu, die normalerweise mit geschönten Arrangements und pingeliger Sauberkeit präsentiert werden, bei Horn aber mit irgendwie schmutzigen, man könnte sagen: mit Trash-Elementen des prallen Lebens versetzt erscheinen. So wie bei obiger Ode an Diana der stockende Vortrag den Inhalt beglaubigt, so werden bei Horn die Authentizitätsbeweise körperlich-schwitzend erbracht. In Anbetracht des hohen physischen Aufwands (z. B. beim Klettern auf ein Gerüst, beim rituellen Entblößen des Oberkörpers) ist man geneigt, das „Piep, Piep, Piep, ich hab' euch lieb“ als Ausdruck echter Begeisterung zu werten – obschon der Text augenzwinkernd verrät, daß der Autor zu seinem Inhalt ein ironisch-reflexives (nicht etwa ein naiv-identifizierendes) Verhältnis unterhält, wie die folgende Textprobe beweist:

In meiner kleinen Welt,
in der einer zum anderen hält
und in der deine Tränen nicht lügen,
werden Träume fliegen.
Da wär' ich so gern,
wär'n die Sterne nicht mehr allzu fern.
Und von dort schick' ich euch meinen Liebesbeweis
– Nußecken und Himbeereis.

Was haben Nußecken und Himbeereis mit den Sternen zu tun? Nichts – eben! Die Leistung der Ironie besteht hier darin, daß der kosmische Bogen für jeden leicht nachvollziehbar auf die Erde rückgebunden wird. Überliefert ist aus einem Horn-Konzert ein gleichfalls ambivalenter Fall zwischen Himmel und Erde. Eine junge Verehrerin ließ sich vom „Meister“ eine Nußecke verabreichen, um entzückt auszurufen: „Ich ward sehend!“ Die Anspielung auf eine biblische Szene wirkt in diesem Kontext so markant parodistisch, daß sie zur Demaskierung jedweder Vergöttlichung oder sonstiger Erhabenheitsansprüche taugt. Mit dem Aufklärungsgewinn ist allerdings auch eine Gefährdung klassischer Kitsch-Funktionen verbunden. Das Kitsch-Spiel könnte bei übertrieben ironischer Brechung mit der Zeit die kognitive Basis intensiver Illusionsbildung zerstören. Umgekehrt ist Ironie im Kitsch-Spiel für viele Menschen die Voraussetzung, ihren Anti-Kitsch-Affekt zu überwinden und damit eine Produktivkraft des Kitsches selbst.

Horn sprach auf der Pressekonferenz, nachdem er die Fahrkarte für Birmingham errungen hatte, von einer „Perestroika im Schlager, einer Entscheidung der Straße“. Einen Umschwung nahm auch Ralph Siegel wahr, der bis dato die meisten der deutschen Titel für den Grand Prix geschrieben hatte und in der Vorentscheidung mit drei Nummern kläglich scheiterte. Siegel fürchtete ums Überleben der althergebrachten Schlagerkultur und beklagte sich über die manipulative Einflußnahme der Medien. Die *Bild*-Zeitung hatte bereits im Februar mit der Frage „Darf dieser Mann für Deutschland singen?“ den Schlagerkrieg ausgerufen, in dessen Verlauf sich u. a. Juliane Werding, Wolfgang Petry und Gunter Gabriel kritisch zu Horn äußerten. Die Artikelserie in *Bild* entpuppte sich schnell als gemeinsam mit dem Horn-Manager Johannes Kram ausgeheckte Pro-Horn-Kampagne. Da war es bereits zu spät. Selbst seriöse Zeitungen wie *FR* und *SZ* waren zu Horn übergelaufen, ebenso der *WDR*. Massive Medieneinlassungen und flächendeckend durchgeführte Guildo Horn-Parties erzeugten ein kultfreundliches Klima, das auch bislang für den Schlager unempfindliche Kreise für den Schlager-Sonderling erschloß. Und so resümiert der *Spiegel*, daß die Wahl Horns zum deutschen Grand Prix-Vertreter durch Punker und Aids-schleifenträger ermöglicht wurde, „... die so massenhaft erschienen waren, als sei das ganze ein Woodstock der Schwulenbewegung und Guildo Horn ihr Jimi Hendrix“ (*Der Spiegel* 1998: 215f.).

Das Phänomen Horn auf eine Medienkonstruktion zu reduzieren, greift freilich zu kurz. Eine Untersuchung des Kölner *Instituts für qualitative Markt- und Medienanalyse* belegt, daß der Sänger einen Trend bei den 17- bis 30jährigen trifft (*BZ* 1998). Diese Altersgruppe zeigte sich von Horn besonders stark beeindruckt; sie sähe in ihm eine Art Erlöser, der sie vom Korsett aus Verhaltensregeln und Modevorschriften sowie vom Zwang zur Coolness befreie. Plötzlich komme einer und sage: „Ich bin schlecht, ich schwitze, ich trage unmögliche Sachen – aber ich habe trotzdem Spaß.“ Die Kölner Forscher glauben, daß ein ‚authentisches‘ Leben mit all den kleinen Unzulänglichkeiten, die man bisher verbarg, durch Horn seinen angemessenen Ausdruck erhalte. Dies genau erkläre die Popularität des zum Kult-Star Avancierten. Wie lange sich der „Meister“ noch am Pop-Himmel halte, das vermögen die Psychologen nicht zu sagen, aber mit Guildos Ende fange das Phänomen erst richtig an. Ihre Trendanalyse spreche dafür, daß es noch viele Guildos geben werde (*BZ* 1998).

Hat mit Horn ein neues Zeitalter des Trash-Kitsches und der ironischen Kitsch-Akzeptanz begonnen? Zumindest ist es Horn schon mal gelungen, die von Leslie Fiedler 1969 aufgestellte Forderung nach Überwindung der „ärgerlichen Unterscheidung zwischen einer Kunst für die ‚Gebildeten‘ und einer Subkunst für die ‚Ungebildeten‘“ (*Fiedler* 1994: 68) in seinem Fall einzulösen. Zu den Horn-Anhängern gehören sowohl traditionelle Schla-

gerfans als auch Avantgardisten subkultureller Milieus sowie Intellektuelle wie Bazon Brock. Brock hält Guildo Horn für einen „modernen Diogenes“, der „die Abhängigkeit von der unerfüllbaren Sehnsucht nach Stabilität, nach Heimat und ethnischer Homogenität vollkommen durchschaubar“ mache (*Brock* 1998). Mit seiner „Ironie gegenüber der Ohnmacht“ sieht Brock den Schlagersänger in der Tradition von Till Eulenspiegel, Nietzsche oder dem braven Soldaten Schwejk. Vom Wahren lasse sich in der Postmoderne eben nur noch mit Blick auf das Falsche reden. Dies genau praktiziere Horn.

Schon mit dem Aufstieg Verona Feldbuschs zur Ikone der neuen ironischen Pop-Kultur wurde klar, daß Intellektuelle mittlerweile verdächtig intimen, postmodernen Umgang mit der einst verachteten Kulturindustrie pflegen. Feldbusch fand Gnade vor den Hohenpriestern des Feuilletons, weil man mit Marshall McLuhan (1970) (an-)erkannte, daß das Medium die Botschaft sei und daher die gekünstelten Worthülsen Veronas ohne Bedeutung wären. Dort, wo früher über Adornos Musiktheorie diskutiert wurde, stehen heute die paradox-ausländerfeindlichen Polenwitze von Harald Schmidt und die kulthafte Lächerlichkeit postfeministischer Comic-girls wie Feldbusch, Dolly Buster und Ina Werner zur Debatte. Gerhard Schulze (1995) und Kaspar Maase (1994) weisen darauf hin, daß ehemals verpönte Bereiche der Massenkultur gegenwärtig von Teilen der Intellektuellen adaptiert werden.² Kritisch hierzu bemerkt Pierre Bourdieu (1998: 114): „Auf jeden Fall können sie [die Intellektuellen] allein es sich erlauben, in einer Art Gewaltstreik in Ablehnung aller Ablehnungen auch die vom Ästhetizismus niederer Stufe geschmähten Objekte parodistisch oder durch Resublimierung neuerlich zu verwerten.“ Zum intellektuellen Duktus des Kitsch-Konsums gehört die Gewißheit, zu wissen, daß es Kitsch ist. Mit dieser reflexiven Wendung gelingt es, den Kitsch-Genuß zu ergattern, den man sich bislang verkneifen mußte, wollte man nicht die Exkommunikation aus der Hochkultur riskieren. Dennoch kann sich auch der kitschbeflissene Intellektuelle von der Masse (naiver Kitsch-Konsumenten) distinguieren und zusätzlich gegenüber der eigenen sozialen Schicht. Daher sind Schlüsse auf einen gesellschaftlich kompletten Crossover der Kultur verfrüht. Guildo Horn kommt den Distinktionsbedürfnissen der Gebildeten entgegen, weil er die Kitsch-Reflexivität selbst thematisiert. Ob er sich dauerhaft als Kitschlieferant für den Massenkonsum eignet, ist allerdings fraglich, weil allzu starke Ironisierung den Spaß verdirbt. Kaspar Maase (1994) entdeckt schon Reaktionsbildungen der Unterschichten, die, von angestammten Plätzen vertrieben, sich in die extremen Bereiche der Gewalt- und Sensationskultur verziehen und dem intellektuellen Publikum die Plätze in der ersten Reihe des Kitsches überlassen. Aus diesem Blickwinkel wäre der

singende Sozialpädagogin aus Trier in der Tat eine Gefahr für die Gesamtkultur.

Die meisten der etablierten Schlagerstars haben sich mittlerweile mit Guindo Horn arrangiert, der ihre müden Geschäfte zum Florieren brachte. Horn-Aktivist Michael Holm erkannte in Guindo schon früh den Retter und nicht etwa den Verderber des deutschen Schlagers. Es bleibt nun aber abzuwarten, inwieweit die Ironisierung des Kitsches einen Kultivierungsschub auslöst, von dem der Kitsch selbst profitiert. Ebenso plausibel ist die Annahme, daß ironische Brechungen zu Lasten ernsthafter Kitsch-Anliegen gehen und längerfristig die Fundamente der Kitsch-Popularität untergraben.

Aporien der Kitsch-Debatte

Auf der Suche nach objektiven Kriterien. Von ‚Kitsch‘ war die Rede und wird die Rede sein, wohlwissend, daß völlig unklar ist, was ‚Kitsch‘ genau genommen ist. Selbst die etymologische Herkunft ist umstritten. Kommt es von englisch ‚sketch‘ gleich Skizze, die um 1870 in Münchner Kunstkreisen von amerikanischen Käufern verlangt wurde, wenn sie für ein Bild nicht viel anlegen wollten (*Meyer Lexikon* 1939)? Oder ist die Sprachwurzel mundartlich ‚kitschen‘, das nach dem etymologischen Wörterbuch von Friedrich Kluge (1963) soviel bedeutet wie „den Straßenschlamm mit der Kotkrücke zusammenscharren“? Der geglättete Schlamm, das Gekitschte oder der Kitsch wurde so zum Inbegriff des schlechten Bilds „im soßigbraunen Farbton der Ateliertunke“. Mit dieser etymologischen Herleitung rückt der Kitsch in die Nähe von ‚Schmutz und Schund‘, ohne freilich mit diesen identisch zu sein. Die Abscheu vor dem schlecht Gemachten der Kitsch-Objekte bezieht sich auf die Form und nicht auf aversive Darstellungsinhalte, die der Kitsch in der Regel vermeidet, zumindest aber verschönt. Demgegenüber werden ‚Schmutz und Schund‘ – ähnlich wie auch dem englischen ‚Trash‘ – eine Vorliebe für das Ekelregende, Gewalttätige und Perverse nachgesagt, dem der Kitsch mit Macht zu entfliehen trachtet. Eine Gleichsetzung von ‚Schund‘ und ‚Kitsch‘ bzw. von ‚Trash‘ und ‚Kitsch‘ ist also in der Sache nicht gerechtfertigt, sondern wird lediglich durch den gemeinsamen pejorativen Akzent der Begriffe fälschlicherweise suggeriert.

Der Formfixiertheit der Kitsch-Kritik korrespondiert eine schwache Inhaltsbestimmung der als Kitsch bezeichneten Gegenstände. Auf dieser Grundlage kommt es dann zu allerlei Form-Inhalts-Verwechslungen, die es ermöglichen, den Kitsch-Objekten einen bunten Strauß an Attributen zuzuordnen. Eine logische Konsistenz oder ein gemeinsamer Nenner der Etikettierungen ist kaum auszumachen, sieht man von deren abwertendem Charakter einmal ab. Kitsch-Objekte werden alternierend (oder auch kumulativ)

als „billig“, „rührselig“, „gefühlsverschwommen“, „nur schön“, „unkünstlerisch“, „geschmacklos“, „verfälschend“, „sensationsheischend“ – und vor allem als „unwahr“ und „unecht“ bezeichnet. Das „Unechte“ kann sich zum Beispiel darin zeigen, daß der Kitsch „Größe durch leere Pose und hohles Pathos“ vorgaukelt, wie der *Brockhaus* (1955) moniert, oder umgekehrt, indem er das Erhabene der Naturgewalt miniaturisiert und auf das Maß einer *verniedlichenden Kuschelmentalität* herunterstutzt (*Kämpf-Jansen* 1986). Die Vorwürfe richten sich also gegen ein Zuviel an Größe wie an Kleinheit, die natürlich nicht gleichzeitig zutreffen können. Logische Widersprüche lassen sich etwa dadurch vermeiden, daß man das „Echte“ in der Mitte situiert, von der aus die Echtheitsästheten dann jede Abweichung als „falsch“ denunzieren.

Walter Killy hat bereits 1962 den literarischen Kitsch zum Gegenstand werkimmanenter Betrachtungen gemacht und eine Liste kitschiger Stilelemente erstellt: Kumulation von Stimmungsreizen, Beliebigkeit der Komposition, pseudosymbolische Effekthascherei, falsche Typisierung und nicht zuletzt der inflationäre Gebrauch von Adjektiven. Diese und ähnliche Versuche, am Objekt den Kitsch zu fixieren, gelten als überholt, da sie keine sicheren Abgrenzungen erlauben. Jean Améry hält es für ganz und gar unmöglich, den Kitsch an „objektiven Kennzeichen“ festzustellen, da es sich bei Kitsch um ein „Verhältnis des Betrachters zu seinem Objekt“ handle (*Améry* 1968: 486). Allerdings ist mit der Auffassung des Kitschs als Rezeptionsphänomen noch kein Ausweg aus dem Echtheitsdiskurs gewiesen, da das Verdikt des Unechten nicht nur die Kitsch-Objekte, sondern auch den Konsumenten und die im Kitsch-Konsum aktivierten Gefühle trifft.

Sentimentaler Selbstgenuß. Seit Ludwig Giesz' *Phänomenologie des Kitsches* (1960) wird zur Kennzeichnung von Kitsch-Gefühlen der Ausdruck „sentimentaler Selbstgenuß“ favorisiert. Während der „Kunstgenuß“ eine spezifische ästhetische Distanz einhalte, um sich das Kunstwerk allmählich zu erarbeiten, konfundiere im „kitschigen Gefühl“ erlebendes Subjekt und Erlebnisinhalt. Man genießt, daß man genießt. Der „sentimentale Selbstgenuß“ sei schon deshalb „unecht“, weil in ihm der erlebende Innenraum abgeschottet, störende Reize ausgeblendet und daher die gefühlsauslösenden Objekte und Ereignisse zwangsläufig verfehlt würden. Zu einem Vorrang der Innerlichkeit tendiere eine besondere Spezies, nämlich der „Kitsch-Mensch“, der nicht soziologisch determiniert sei, sondern sich frei als solcher wähle. Ähnliches diagnostiziert Walter Benjamin (1989). Der Kitsch sei das Material für den „möblierten Menschen“, der sich ausschließlich mit gefühlsadaptiven Gegenständen umgibt. Diesen Sachverhalt würden Konstruktivisten wohl *selbstreferentielle Abschließung* nennen. Mithin wären die

Alt- und Neohippies aus unserem Beispiel am Anfang dem Kitsch in genau dem Maße anheimgefallen, in dem ihnen das Rockereignis Woodstock I bzw. II schnuppe, ihre Gefühle aber um so wichtiger waren. Beide Generationen hatten primär ihren emotionalen Genußstatus im Auge, soweit leuchtet das Diktum ein. Ob sie aber im narzißtischen Kurzschluß objektive Ereigniszusammenhänge ignorierten, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.

In der „Erlebnisgesellschaft“ (Schulze 1992) ist der Gefühlswert längst zum vorrangigen Handlungsziel geworden. Die Ubiquität emotionaler Anregungssuche kann nun als Argument gegen die universelle Verkitschung gelesen werden oder aber als Hinweis auf einen Irrweg der Kitsch-Kritik, die sich im Echtheitsdiskurs verhedderte. Zweifellos setzen „echte“ Gefühle eine wirkliche Auseinandersetzung voraus, doch können „unechte“ Gegenstände durchaus „echte“ Gefühle erzeugen, was gerade Kitsch-Szenarien sinnfällig demonstrieren. Ungeprüft 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. Um diese waghalsige Argumentation zu plausibilisieren, muß der Kitsch-Kritiker dem Kitsch eine hohe Fähigkeit zur Tarnung zuschreiben, die nur er, der Kritiker, zu durchschauen vermag.

Täuschungsstrategien. Nach Matei Calinescu (1987) wird die Kitsch-Kritik von Täuschungstheorien beherrscht, die den Kitsch-Gebrauchern Verblendung unterstellen. Die radikalste Position vertreten diesbezüglich Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1975), die in ihrer Kritik an der Kulturindustrie den Spaß der Kitsch-Konsumenten (wie auch der Konsumenten der Massenkultur insgesamt) als Teil eines Gleichschaltungsmechanismus deuten, um die entfremdeten Massen, gut unterhalten, desto willfähriger an das System zu binden. Ähnlich wie die Marxsche Formel der Religion als „Opium fürs Volk“ liefert der Kitsch in der Sicht neomarxistischer Autoren säkularisierte Formen des Rausches und der Wirklichkeitsflucht, die dem Gebraucher die Einsicht in den totalitär geschlossenen Kreislauf der Kulturindustrie verstellen. Spöttisch kommentiert dies Calinescu als Rückkehr des gnostischen Bewußtseins, durch das sich seine Anhänger als „... rightful members of a special kind of (quasi-religious) elite“ erkennen und von der Masse derjenigen absentieren, die den „deceptive strategies of modern pseudoculture“ (Calinescu 1987: 222, 227) zum Opfer fielen. Was Horkheimer und Adorno und mit ihnen alle modernen Verfechter gnostischer Einsichten verschweigen, ist, wie sie selbst dem Verblendungszusammenhang entgingen.

In seinem Spätwerk *Ästhetische Theorie* nimmt Adorno Zuflucht zum Konjunktiv. Zunächst repetiert er die für „möglich“ gehaltene Definition

des Kitsches „als Vortäuschung nicht vorhandener Gefühle“ (Adorno 1973: 466), um sofort die Anbindung an eine Kunstdefinition mit Wahrheitsansprüchen als komplikationsreich zu kritisieren. Die nun drohenden Aporien wendet er dadurch ab, daß er die Kitsch-Kritik auf die Kunst ausweitet: „Nichts ist von der Kritik am Kitsch nachzulassen, aber sie greift über auf Kunst als solche. Auflehnung gegen ihre apriorische Affinität zu Kitsch war eines ihrer wesentlichen Entwicklungsgesetze in ihrer jüngeren Geschichte. Es hat Teil am Verfall der Werke. Was Kunst war, kann Kitsch werden. Vielleicht ist diese Verfallsgeschichte, eine der Berichtigung von Kunst, ihr wahrer Fortschritt“ (Adorno 1973: 467). Der Übergang zum vorgetäuscht Unechten kann also jederzeit das Kunstwerk treffen und in Kitsch verwandeln. Die Täuschungsoption wird damit ubiquitär und ungreifbar. Nun weiß der Dialektiker der Aufklärung, daß wir alle in Platons Höhle sitzen und nicht sicher sein können, ob wir die „echte“ Wirklichkeit erkennen oder nur Schatten an der Wand. Wer also soll über Zuordnungen zur Kunst oder zum Kitsch und damit über den Echtheitswert allgemeingültig entscheiden? Helmut Kreuzer (1967) und Hans Friedrich Foltin (1968) machten schon in den 60er Jahren unmißverständlich klar, daß verbindliche Abgrenzungen von Kunst und Nicht-Kunst im Gleichschritt mit Werturteilen an der Relativität der Bewertungsmaßstäbe scheitern. Vernünftig erscheint daher, Sach- und Werturteil zu entzerren und vorläufig davon auszugehen, daß es gute und schlechte Kunst gibt wie auch guten und schlechten Kitsch.

Diabolisierung – ästhetisch, ethisch, politisch. Das Paradebeispiel für eine Konfundierung von Werturteil mit der Kunst-Kitsch-Dichotomie liefert Hermann Broch, der ‚Kitsch‘ buchstäblich als das „Böse im System der Kunst“ (Broch 1955b) definiert, aus dem eine zerstörerische Kraft für die Kultur erwachse. Die ästhetische Diabolisierung geht bei Broch mit einer politischen einher, die er damit begründet, daß der Kitsch den größten und brutalsten Tyrannen der Geschichte als schönsinniger Ausgleich oder als geschönte Maske des Sadismus diene. Es sei daher wenig überraschend, daß Hitler (gleich seinem Vorgänger Wilhelm II.) ein unbedingter Kitsch-Anhänger war. „Er lebte den blutigen und er liebte den Saccharin-Kitsch. Beides fand er ‚schön‘. Auch Nero war solch ein Schönheitsbeflissener, und seine künstlerische Begabung war vielleicht sogar größer als die hitlerische; das Feuerwerk des brennenden Roms und der in den kaiserlichen Gärten aufgestellten lebendigen Christenfackeln hatte sicherlich gewisse künstlerische Valeurs, wenn man kraft Ästhetentums taub gegen die Schmerzenschreie der Opfer sein oder gar sie als ästhetische Begleitmusik einwerten konnte“ (Broch 1955a: 308).

Vor Broch hatte schon 1925 Fritz Karpfen von der Weltmacht des Kitsches geraunt, an der die Kunst zerbreche: „So rasant, so epidemisch breitet sich der Kitsch in der Welt aus, daß er zur bösen Seuche wird und mit allen Mitteln der geistigen Hygiene, präventiv und injektiv bekämpft werden muß. (...) Der Kitsch wirft sich zum Herrscher auf; aus seinen sympathischen Erscheinungen werden unsympathische Folgeerscheinungen. Wir sehen, daß die Kunst (...) zugrunde geht, wenn nicht immer wieder einmal zum Kampf bis aufs Messer vorgegangen wird wider den Kitsch“ (*Karpfen* 1925: 68). Die martialische Sprache erschreckt, obschon der Kern der Diagnose hinsichtlich Diana einer gewissen Plausibilität nicht entbehrt. Einmal begonnen, pflanzt sich der Kitsch mit tödlicher (!) Gesetzmäßigkeit fort und sucht sich immer neue Opfer. Freilich stützt sich die Macht des Kitsches nicht auf Waffenarsenale, die mit Messern bekämpft werden müßten oder könnten. In diesem Punkt entbehren die Vorschläge Karpfens jeder praktischen Relevanz. Die Argumente sollen wohl die Gefährlichkeit des Kitsches betonen, bezeugen aber nur die Ratlosigkeit des Kritikers, der, da ihm ein angemessener Begriff seines Objekts fehlt, auch keine angemessenen Mittel zu seiner Bewältigung findet.³

Richard Egenter (1958), Gillo Dorfles (1969), Karlheinz Deschner (1980) und Harry Pross (1984, 1985) konzentrieren ihre Kitsch-Kritik auf die moralisch-ethischen Aspekte und reservieren, wie schon Broch, für den Kitsch den Part des Teufels. Egenter etwa sieht das „Böse im Kitsch“ als Folge der „erbsündlichen Unordnung“, durch die die „gnadenhafte Harmonie der Lebensschichten und Triebkräfte“ in uns aufgehoben wurde und die „concupiscentia“, also das unbeherrschte und chaotische Begehren vordringen kann. „Den Folgen der Erbsünde sind wir alle unterworfen und schon deshalb vom Kitsch bedroht“ (*Egenter* 1958: 148, 154). Wie viele vor ihm wirft Egenter dem Kitsch „Unechtheit“ und „Unwahrhaftigkeit“ vor, da der Kitsch „Selbstzweckliches“ vorschütze und sich zugleich als Mittel für andere Zwecke mißbrauchen lasse. Für den christlichen Moralthologen ist der verborgene wie verheerende Zweck des Kitsches „sehr oft der Sinnengenuss“ (*Egenter* 1958: 180). Nach Egenter (1958: 189) berühre der Kitsch nicht nur Fragen des guten Geschmacks, sondern auch die „sittliche Gesundheit und das Heil“ der Menschen. Der Kitsch „... schwächt, indem er betäubt; es stehen dann in der Folge weniger Kräfte für eine lautere Gestaltung des Lebens zur Verfügung; leichter ergibt man sich neuem Kitsch, wird dadurch weiter geschwächt und so geht es kaum merklich abwärts“. Die Parodien auf christliche Rituale bei Guido Horn mögen dem Gläubigen als satanisches Werk erscheinen, doch wird die ethische Verteufelung des Kitsches in toto den moralischen Verhältnissen im Kitsch wohl kaum gerecht. Die Vorentscheidung, den Kitsch als eine Inkarnation des Bösen zu betrachten, trübt den Blick für die notwendige moralisch-ethische Differenzierung in-

nerhalb des Kitsches. Was Egenter nämlich geflissentlich übersieht, ist, daß der Kitsch selbst Moral impliziert und potentiell auch moralische Kräfte mobilisiert, die zum Beispiel für Spendenaktionen und andere Formen der Hilfsbereitschaft genutzt werden (können).

Pross kritisiert den Kitsch politisch, da er in Diktaturen als Manipulationsinstrument der Massen diene. Zwar erließen die deutschen Nationalsozialisten nach der Machtübernahme 1933 ein Gesetz gegen den kitschigen Mißbrauch nationaler Symbole, doch diene die Reglementierung dazu, den Nazi-Kitsch als verbindliches Kultursystem zu etablieren. Die ästhetische Begleitmusik des stalinistischen Personenkults gehört ebenso wie der religiöse Kitsch während der Franco-Zeit in denselben Kontext politischer Instrumentalisierung, sei es um mit Kitsch von der Gewalt des Regimes abzulenken, sei es um mit Kitsch die Gewalt des Regimes zu legitimieren. Im unklaren beläßt Pross, ob politische Verwerfungen im Kitsch angelegt sind, oder ob sie eine Folge seiner mangelhaften Kultivierung darstellen. Träfe ersteres zu, dann müßte man den Kitsch insgesamt bekämpfen; letzteres weist einen Weg zur Differenzierung und Transformation. Problematisch ist pauschalisierende Kitsch-Kritik unter anderem deshalb, da sie keine Konzepte an die Hand gibt, die den Kitsch unterhalb der Schwelle seiner völligen Ausmerzungen bewältigen können. Meine – zugegebenermaßen idealistische – Hoffnung besteht darin, daß aus dem Verständnis für die Urgründe des Kitsches die Instrumente erwachsen, die den Kitsch innerhalb einer demokratischen Gesellschaft kultivieren und damit Möglichkeiten zu dessen politischem Mißbrauch begrenzen. Eine diesem Programm verpflichtete Sichtweise des Kitsches wird im folgenden umrissen.

Fünfzehn Thesen zum Kitsch

1. *Von Kitsch-Menschen und anderen.* Den „Kitsch-Menschen“ gibt es nicht. Jeder ist prinzipiell ansprechbar für Gefühlswirkungen, wie sie beispielsweise durch Schlager, sentimentale und melodramatische Filme oder ornamentale Einrichtungsgegenstände, Accessoires und Andenken beabsichtigt werden. Wer sich von einem Objekt mit dem Argument ‚Kitsch‘ distanzieret, ist von diesem speziellen Objekt entweder nicht angesprochen worden oder er hat einen Grund, ein bestimmtes ausgelöstes Gefühl abzuwehren. Gibt es schon keine „Kitsch-Menschen“, so gibt es allerdings *Anti-Kitsch-Menschen*, die inflationär zu einem Distanzierungsverhalten neigen.

2. *Echtes und Unechtes.* In den Gefühlen, die sogenannte Kitsch-Objekte auslösen, äußern sich authentische, oft verdrängte Seiten unseres Seelenlebens. Wenn dem Kitsch immer wieder vorgeworfen wird, mit „falschen“, „unechten“ Gefühlen zu arbeiten, so weist dies darauf hin, daß sich diese

Gefühle eben nur in verkleideter, uneigentlicher Form zeigen (können, dürfen). Deshalb geht es darum, den echten, eigentlichen Kern des Kitsches freizulegen, der identisch ist mit einem wesentlichen Teil unserer Gefühle, mit emotionalen Konflikten, mit unseren realen Ängsten und Träumen überhaupt.

3. *Gefühlsauslöser*. Entscheidend für die Gefühlswirkung ist die persönliche Relevanz des jeweiligen Szenarios. Die Auslösung von Gefühlen ist davon abhängig, ob der Rezipient Bezüge zu sich selbst herstellen kann, ob es ihm also gelingt, Assoziationen mit entsprechenden Gefühlswerten an die szenische Gestalt der Darbietung anzuschließen oder nicht. Hieraus folgt: Es gibt Kitsch, der bei bestimmten Menschen funktioniert und bei anderen nicht. Hieraus folgt außerdem, daß Kitsch, wenn er funktioniert, Ausgangspunkt für Selbstthematizierungen und die Reflexion des eigenen Gefühlslebens werden kann. Dabei ist eine zustimmende Gefühlsreaktion genauso aussagekräftig wie eine Abwehrhaltung.

4. *Gefühlszensur*. Die persönliche Relevanz des Szenarios setzt sich allerdings nicht immer und überall in adäquate Gefühlsreaktionen um, da diese von konventionellen Urteilsformen der Gefühlsbewertung überlagert werden. Dazu gehören in unserer Kultur Normen, die Kitsch-Objekte und Kitsch-Gefühle abwerten. Auf diese Weise wird Gefühlskontrolle eingefordert und notfalls auch Gefühlszensur geübt. Der kulturell verordnete Anti-Kitsch war jedoch nicht in der Lage, die inkriminierten Gefühlszustände einzudämmen oder gar abzuschaffen. Statt der beabsichtigten Gefühlsbeschränkung war die Folge eine *Gefühlsabspaltung*; das heißt, die Gefühle wurden nach wie vor erlebt, jetzt aber mit negativem Beigeschmack und schlechtem Gewissen. Es läßt sich im übrigen beobachten, daß die Intensität der Abwertung von der zuvor erlebten (oder erwartet erlebbaren) Gefühlsintensität beeinflusst wird: Je mehr man dem emotionalen Sog eines Gegenstandes zu erliegen droht, desto stärker wird die Abwehrreaktion, desto mehr psychische Energie wird aufgewendet, um dem Gefühlsansturm zu widerstehen.

5. *Gefühl und Verstand*. Das ambivalente Verhältnis zu (bestimmten) Gefühlen hat die ganze Gesellschaft erfaßt. Der emotionale Riß ist bei jedem Individuum mehr oder weniger vorhanden. Er äußert sich in einer Entgegensetzung von Gefühl und Verstand. Dem Gefühl wie dem Verstand werden je eigene, abgezielte Zonen zugewiesen, wobei Grenzüberschreitungen mit einem zermürbenden Gefühle-Verstandes-Konflikt bezahlt werden müssen. Die Spaltung der Kultur in ‚hochwertige‘ Kunst und ‚minderwertige‘ Massenunterhaltung institutionalisiert den Zwiespalt von Gefühl und Verstand in der kulturellen Organisationsstruktur der Gesellschaft. Auch wenn die Grenzen heute durchlässiger und die Anzahl der Grenzgänger zahlreicher sind, wird im situativ variierten Crossover die Gefühls-

Verstandes-Dichotomie keineswegs überwunden. Nach wie vor läßt man sich in der Unterhaltungskultur fast ausschließlich von fluktuierenden, diffusen Emotionen leiten, während im Kunstbereich hochfliegende intellektuelle Experimente dominieren, die sich längst von der eigentlichen Gefühlsbasis lösten. Während die Unterhaltungsproduzenten/-konsumenten mit dem Vorwurf konfrontiert werden, ein Zuviel an Gefühl und Zuwenig an Verstand zu praktizieren (=dümmlische Gefühlsduselei), kann man die Kunstproduzenten/-konsumenten mit gleichem Recht tadeln, weil sie dem Verstand zuviel und dem Gefühl zuwenig Raum anbieten (=gefühlskalter Verstand). Wir haben aber nicht zuviel Gefühl und zuwenig Verstand bzw. zuviel Verstand und zuwenig Gefühl, sondern zuwenig Verstand in Fragen des Gefühls.

6. *Halbierte Welt oder halbiertes Kitsch?* Im allgemeinen wird der Kitsch mit Harmoniestreben, Liebes- und Versöhnungsbedürfnissen sowie mit dem Wunsch nach Ordnung und Einfachheit in Verbindung gebracht, also: mit ‚heiler Welt‘ und Idylle. Das hat ihm den Vorwurf eingetragen, die unschönen Seiten der Welt zu ignorieren und sich damit von der Wirklichkeit entschieden ins Irreale abzusetzen. Der Eindruck einer halbierten Welt entsteht jedoch nur demjenigen, der den Kitsch selbst halbiert, indem er die Aspekte der Wunschproduktion im Kitsch von den wunschproduzierenden Verhältnissen trennt. Gerade dann, wenn der Kitsch apollinische Schön-Welten konstruiert, die mit den dunklen chthonischen Seiten der Realität kontrastieren, zeigt er in der Gegenrichtung des Wünschbaren seine Erdverbundenheit an. Der Kitsch-Wunsch läßt im Nacken den chthonischen Atem spüren, der den apollinischen Höhenflug ermöglicht, antreibt, motiviert.

7. *Kitsch und Horror*. Die Sehnsucht nach der Idylle, nach Enklaven der Harmonie und Geborgenheit wurzeln im erlebten Grauen. Der Kitsch ist die Kehrseite der Angst, die unter der notdürftig geschönten Oberfläche lauert. Daher ist es nicht verwunderlich, daß romantisierende TV-Unterhaltungsformen wie *Traumhochzeit* und *Nur die Liebe zählt* zur Zeit ebenso Konjunktur haben wie Horrorfilme. In beiden Fällen geht es darum, Angst zu domestizieren. Während Horrorfilme auf die Konfrontation mit dem Schrecklichen setzen, um ihm die Spitze des Unaussprechlichen zu nehmen, bietet der Kitsch eine Abkürzung, die ohne Umwege in die Utopie einer angstfreien Zone führt.

8. *Kitsch und Chaos*. Das Bedürfnis nach Ordnung und Einfachheit, das im Kitsch ebenfalls zum Tragen kommt, ist die Kehrseite der erlebten Unordnung. Der Kitsch reagiert auf die Zunahme von Komplexität und die Abnahme der Strukturierungssicherheit; er signalisiert Unbehagen an chaotischen Zuständen. Deshalb gehören Chaos und Kitsch zusammen wie Fra-

ge und Antwort, wie Mangel und Wunsch nach Beseitigung des Mangels. Die Alternative zum Kitsch sind kulturelle Techniken, die – wie zum Beispiel Videoclips – Komplexität und Chaos unmittelbar thematisieren. Ähnlich wie Horrorfilme gegenüber der Angst setzen Videoclips gegenüber dem Komplexitätserleben auf *analogisch-konfrontierende* Kulturtechniken. Der Kitsch bevorzugt demgegenüber ein *kontrastiv-kompensierendes* Verfahren, bei dem die Verunsicherungen, die durch die hohe Komplexität der realen Welt hervorgerufen werden, mittels gering-komplexer Alternativwelten bekämpft werden. Der Kitsch befriedigt das Bedürfnis nach Komplexitätsreduktion also auf direktem Wege, um Fehlleistungen des Weltbildapparats zu vermeiden, die aus der Überschreitung einer kritischen Grenze der Komplexitätstoleranz und Verarbeitungskapazität resultieren.

9. *Vom Soll-Zustand zur Problematisierung.* Der Kitsch betont das Ausphantasieren von Problemlösungen, während andere Inszenierungsformen stärker die Problemstellung in den Blickpunkt rücken. Dennoch hat der Kitsch wie alle Unterhaltungsgenres eine Binnenstruktur, in der typischerweise zunächst ein Problem zur Sprache kommt, um es sodann in den problemlosen Zustand des *Happy end* zu überführen. Deshalb vermeidet der Kitsch in der Regel auch nicht den Konflikt, sondern setzt ihn im Gegenteil häufig sogar drastisch in Szene. Eine dramaturgische Struktur *Problem > Lösung* bewirkt, daß der Endzustand als Sollzustand erscheint und nach der vorangegangenen Problematisierung besonders intensiv empfunden werden kann. Selbst dann, wenn sich der Kitsch auf die Gestaltung von Sollzuständen beschränkt, wird der Rezipient die fehlende Problemstellung ergänzen, da sich die gewünschte Lösung nur vor dem Hintergrund eines Problems genießen läßt. In jedem Fall enthält der Genuß einer Wunschprojektion eine latente Problematisierung von Zuständen, die den Wünschen vorausgehen und im Rückwärtsgang der Analyse freigelegt werden können.

10. *Erinnerungen an die Zukunft.* So wie der Kitsch der Logik eines Problem-Lösungs-Modells folgt und dabei gegenüber anderen Unterhaltungsgenres insbesondere den Lösungsaspekt betont, so ist auch die innere Zeitstruktur des Kitsches zweiteilig mit dem Akzent auf eine positive Perspektive. Im Kitsch gehen Erinnerung und Zukunftsvisionen eine eigenartige Verbindung ein. Der Kitsch fragt, wie es anders sein könnte, als Antwort darauf, wie es ist. Der Kitsch entwirft eine Utopie, indem er sich an vergangene Verluste erinnert. Das persönliche Andenken zum Beispiel vergegenwärtigt eine vergangene Situation, aber nicht einfach als pure Konservierung der Vergangenheit, sondern funktional eingebunden in eine aktuelle Lebenssituation. Man erinnert sich, um die Stimmung in der Gegenwart zu heben. Die Stimmung in der Gegenwart hebt sich, weil man angesichts gegenwärtiger Probleme auf vergangene Erfahrungen zurückgreifen kann. Denn

mit dem Blick auf die Vergangenheit erscheint der Ist-Zustand nur als Möglichkeit, und zukünftige Veränderungen bleiben offen.

11. *Wechselnde Größenverhältnisse.* Die größte Leistung des Kitsches sind seine wechselnden Angebote an Größe und Kleinheit, die sich einesteils in miniaturisierten Objekten und Szenarien, andernteils in verehrungswürdigen Erhabenheitswelten manifestieren. Der *Verniedlichungskitsch* ermöglicht, die eigene Größe als besondere zu erleben; im Unterschied dazu setzt der *Erhabenheitskitsch* auf ein demütiges Sich-Fallenlassen des Gebrauchers. Der Kitsch justiert die im Alltag aus den Fugen geratenden Größenverhältnisse zwischen Subjekt und Welt immer aufs neue. In Phasen der Depression wird der Kitsch-Konsument, um sich aufzubauen, den *Verniedlichungskitsch* präferieren, während ihn in Zeiten des Größenwahns oder einer unbeeinflussbar-übermächtigen Realität der *Erhabenheitskitsch* besser bedient. Die wahrhaft *kitschige Kuschelmentalität* zeichnet sich dadurch aus, daß – ähnlich einer russischen Matroschka-Puppe – unter der kosmischen Decke mit dem Kuscheltier im Arm, die Gefühle des Eingebundenseins und der Überlegenheit gleichzeitig entstehen.

12. *Problematischer Kitsch.* Das Hauptproblem des Kitsches besteht darin, daß Menschen ihre Gefühle, Vorstellungen und Erwartungen auf Objekte verlagern, als könnte die Nutzung dieser Objekte Gefühle und Erwartungen befriedigen. Das aber ist für jedermann nur durch seine Beziehung zu anderen Menschen möglich. Den Objekten kommt lediglich eine, allerdings entscheidende, Rolle für die Entwicklung von Beziehungen zwischen Menschen zu, die man nutzen, die man aber auch mißbrauchen kann. Nützlich ist der Kitsch zum Beispiel insofern, als er die Möglichkeiten zum Gefühlsmanagement erweitert, gerade deshalb birgt er aber auch die Gefahr eines selbstreferentiellen Gefühlsleerlauf in sich, der die passenden Anschlüsse an die Alltagswirklichkeit verfehlt. Ein gefühlsimmanentes Problem des Kitsches ist darin zu sehen, daß durch die einseitige Beanspruchung harmonieorientierter Emotionen der emotionale Apparat an Integrationsfähigkeit in bezug auf das gesamte Gefühlsspektrum verlieren könnte und damit Einbußen der Umweltadaptivität entstehen. Dieses Problem teilt der Kitsch freilich mit dem Anti-Kitsch, da die Wut auf Gefühl nicht weniger einseitig emotional engagiert wie der Kitsch selbst. Statt eines Abdriftens in romantische Gefühlseligkeit droht hier eine – scheinbar moralisch und ästhetisch legitimierte – Schwerpunktsverlagerung in Richtung Aggression.

13. *Kitsch-Spiele und Ironie.* Durch spielerische, ironisierende Nutzungsformen wird das reflexive Potential des Kitsches entfaltet, das in naiven Formen des Kitsch-Konsums häufig ungenutzt verpufft. Allerdings darf die Ironisierung nicht soweit gehen, daß der Kitsch seine Glaubwürdigkeit als Gefühlserzeuger verliert. Nichts ist belastender für den Gefühlswert und

unerträglicher für die Mitspieler als solche Personen, die behaupten, nur Spaß haben zu wollen, und dabei fundamentale Regeln des Spiels verletzen. Der Hauptgewinn im Kitsch-Spiel besteht in einem Gefühl des kosmischen Aufgehobenseins und der weltüberlegenen Gelassenheit, das aber nicht direkt angestrebt werden kann und darf. Vielmehr setzt der Erfolg minimal voraus, daß der Kitsch-Spieler sozial aufgeschlossen ist, sich auf das Szenario mit spielerischem Ernst einläßt und dabei nicht (nur) auf den egoistischen Gefühlswert schießt. Optimalerweise verfügen Kitsch-Spieler auch über ein ernsthaftes moralisches Anliegen.

14. *Schwierigkeiten der Begriffsbestimmung.* Unter ‚Kitsch‘ wurde und wird zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Menschen Verschiedenes verstanden. Dies ergibt sich aus den historisch und individuell unterschiedlichen Bedingungen der Gefühlserzeugung wie aus der Variabilität von Wertungsmaßstäben, die sich auf jeweils andere, als schädlich erachtete Gefühlszustände beziehen. Mit der Vieldeutigkeit des Kitsches als Rezeptions- und Wertungsphänomen korrespondiert eine paradoxe Verwendungsweise des Begriffs. Derjenige, der ein Gefühl wirklich hat, sieht dies keineswegs als kitschig an; und derjenige, der das Gefühl bewertet, grenzt sich selbst von der kitschigen Gefühlsstimulierung ab. Entweder bezieht sich der Urteiler auf die Gefühle anderer, die er kaum zu beurteilen vermag; oder er lehnt sein eigenes Gefühl ab, das dadurch getilgt, zumindest beeinträchtigt wird. Hieraus folgt: Wo Kitsch ist, wird er nicht als solcher empfunden, und wo der Begriff ist, ist sein Referenzobjekt entschwunden. Eine Änderung der terminologischen Praxis scheint ebenso unausweichlich wie ein Umdenken in Sachen Kitsch.

15. *Neudefinition.* Trotz der Aporien des herkömmlichen Kitsch-Verständnisses kann man auf den Kitsch-Begriff nicht verzichten, da es Phänomene gibt, für die keine andere und bessere Bezeichnung zur Verfügung steht. Eine aufgeklärte Kitsch-Definition vermeidet Vorabwertungen und beschreibt die Art und Weise des Gefühlsgeschehens. Kitsch ist weder durch einzelne Objektmerkmale noch durch bestimmte Einzelgefühle eindeutig bestimmt. ‚Kitsch‘ wird definiert als ein besonderer Modus des Erlebens, in dem ästhetische Maßstäbe ihre Bedeutung verlieren. Kitsch ist Ergreifen vom Objekt, das zu einem vom üblichen abweichenden, ästhetikvergessenden Gefühlszustand führt. In diesem *anderen Zustand* treten kulturell geformte Bewertungsschemata in den Hintergrund, da sie von emotional grundierten Urteilsformen überlagert, besser: unterspült werden. Dem Kitsch-Affizierten ist es völlig gleichgültig, ob die auslösenden Bedingungen eine Wagner-Oper, ein schenkelklopfendes Volksfest oder ein rührendes Erinnerungsfoto sind. Entscheidend ist nicht die ästhetische Qualität, sondern allein die persönliche Relevanz des Szenarios, das eine Thymos-Saite im Gebraucher zum Schwingen bringt. Ästhetische Indifferenz führt

nun keineswegs zu ethischer Gleichgültigkeit oder gar Amoralität. Vielmehr sind im Kitsch urtümliche Moralformen virulent. Deshalb gilt: Ohne vorgängige Thymos-Verletzung entsteht kein Kitsch-Gefühl, ohne moralische Versöhnung bleibt die kitschige Erfüllung aus.

Ansichten und Aussichten des neuen Kitsch-Paradigmas

In Goethes Märchen *Die neue Melusine* sind die Größenverhältnisse für einen Barbier aus den Fugen geraten. Seine angebetete Prinzessin Melusine entpuppt sich als Zwergin, die in einem kleinen Schmuckkästchen Platz findet. Er selbst brach mehrfach seine Treue- und Fürsorglichkeitsversprechen und gab Melusine obendrein nach der Offenbarung ihres Kleinheits-Geheimnisses der Lächerlichkeit preis. Da er sie nicht verlieren möchte, willigt er schließlich ein, selbst klein zu werden. Doch während die Geliebte souverän mit wechselnden Größenverhältnissen changiert, wird er nicht glücklich als Zwerg: „Dabei hatte ich jedoch leider meinen vorigen Zustand nicht vergessen. Ich empfand in mir einen Maßstab voriger Größe, welches mich unruhig und unglücklich machte“ (Goethe 1974). Als er sich mit Hilfe des Zauberrings die vormalige Größe wieder verschafft, läßt seine Verdrießlichkeit nicht nach, da er sich nunmehr „um vieles dümmere und unbehüllicher“ wähnt. Goethes Barbier ist dem Kitsch anheimgefallen, ohne sich vom Anti-Kitsch zu lösen. Bezeichnenderweise blieb ihm die Musik im Normalzustand verschlossen. Erst, als sich Melusine trennen will, verschafft ihm Musikhören Genuß. Im Überschwang der Gefühle überschätzt er nun aber seine Fähigkeit, den anderen Zustand zu bewahren. Wie sehr er im Normalzustand den anderen Zustand fürchtete, so sehr sehnt er sich im anderen Zustand nach dem Normalzustand zurück. Der Fehler des Barbiers besteht darin, daß er zuwenig Flexibilität des Zustandswechsels aufbringt und den gerade aktuellen Zustand verabsolutiert. Er erlebt die Übergänge vom Kitsch zum Nicht-Kitsch abrupt und schockartig, da ein vermittelndes Bewußtsein fehlt. Ohne Kompetenz des Übergangs eskaliert dann notwendigerweise der Konflikt zwischen Kitsch und Anti-Kitsch, die als unversöhnbare Gegensätze erscheinen.

Die vergöttlichte und zugleich alltägliche Prinzessin Diana erwies sich bei den vorangehenden Fall-Analysen wie ihre Standesgenossin bei Goethe als Meisterin des Kitsches, auf dessen Klaviatur zu spielen, die Beherrschung des Zustandswechsels impliziert. Der letzte Akt freilich endete tödlich und schließt für Diana weitere Wechselfälle aus. Dafür bewegt sich die Fange-meinde nach dem Heimgang ihres Idols desto leichtfüßiger; sie wechselt problemlos von der Verzückung zur Trauer, von der Verehrung zur Verniedlichung, von der Hingabe zur Wut. Guildo Horn bemüht sich derweil mit Hilfe der Ironie, seine Kitsch-Fähigkeit zu stabilisieren. Möglicherweise

würde er sich ohne diese Krücke im Kitsch nicht richtig zu Hause fühlen. Im Gegensatz zum Barbier, der seine musikalische Empfindsamkeit einer Verlustkrise, einem existentiellen Schock verdankt, bevorzugt Horn eher ungefährliche – spielerische – Arrangements, um gefühlsintensive Erlebnisse zu produzieren und problematische Gefühle zu moderieren.

Kitsch gilt in neuer Definition als ein besonderer Modus des Erlebens, konkret: als ästhetikvergessendes, emotionales Ergriffensein vom Objekt. Dabei büßen kulturgeformte Bewertungsmaßstäbe ihren angestammten hohen Einfluß ein. In lockerer Anlehnung an Robert Musil (1976) wurde das Kitsch-Erleben mit dem ANDEREN ZUSTAND in Verbindung gebracht, der sich pointiert als *Normalerleben minus Ästhetik plus archetypische Moral* kennzeichnen läßt. Die Kitsch-Kritik hat sich bislang auf ästhetische Mängel konzentriert, die aber nicht zu den Kernbestimmungen des Kitsches gehören, sondern eine bloß optionale Begleiterscheinung kitschiger Gefühlszustände sind. Die Aporien des alten Kitsch-Verständnisses haben ihre Wurzel in der Radikalabgrenzung von Kunst und einem damit konfundierten Werturteil. Kitsch ist jedoch weder zwangsläufig unkünstlerisch noch unbedingt ästhetisch minderwertig, sondern ein Zustand, in dem die Ästhetikkategorien der Kunst keine Rolle spielen und der Gefühlsfaktor dominiert.

Kitsch-Gefühle sind konditionell abrufbar und können rituell wiederholt werden. Sie verdanken ihre Intensität einer Verbindung mit essentiellen Thymos-Bereichen wie Liebe, Freundschaft, Harmonie und Glück. Die kosmischen Qualitäten des Kitsches rücken ihn in die Nähe der Religion. Daher ist es nicht zufällig, daß religiöser Kitsch eine bevorzugte Domäne für kitschtaugliche Objekte bildet. Kitsch und Religion partizipieren beide am *anderen Zustand*. Gewissermaßen ist Kitsch ein säkulares Derivat fundamentaler religiöser Fähigkeiten, das assoziiert ist mit Grundbestimmungen der menschlichen Existenz. Bei Kitsch werden Existentialkategorien, vor allem Schicksal und Tod, im Rahmen von Schön-Gut-Welten (re-)interpretiert, so daß sie ihre angstmachenden Qualitäten (vorübergehend) verlieren. Allerdings ist der *andere Zustand* jeweils nur von kurzer Dauer und muß durch Kitsch-Objekte immer aufs neue symbolisch gestützt werden. Das bedeutet, daß eine Kette kitschiger und nicht-kitschiger Zustände entsteht. Kultivierungsbedarf besteht daher *erstens* und vor allem in bezug auf die Vermittlung zwischen Normalzustand und *anderem Zustand*, die Goethes Barbier nicht hinreichend gelingt.

Eine *zweite* Kultivierungsaufgabe betrifft die ästhetische Dimension. Da im Kitsch-Gefühl ästhetische Kontrollen versagen, müssen diese schon im Normalzustand vorsorglich aufgebaut werden, um Kitsch-Funktionen zu optimieren. Auch wenn dem Kitsch ästhetische Bewertungen äußerlich bleiben, hängt seine Leistungsfähigkeit nicht zuletzt von ästhetischen Kriterien

ab. Zwar genügen häufig minimale und unter Umständen ästhetisch fragwürdige Reize, um Kitsch-Gefühle auszulösen, doch ist mit der Gefühlsentstehung noch nicht die intendierte Formung der Gefühle gelungen. Während die christliche Religion in einer jahrhundertelangen Parallelgeschichte mit der Kunst die ästhetische Kultivierung des *anderen Zustands* betrieb (ohne ästhetikvergessende Formen religiöser Idolisierung je ganz zu überwinden), steht dem säkularen Kitsch eine ästhetische Kultivierung erst noch bevor. Eine Qualitätssteigerung hat sich hier allerdings nicht an werk-, sondern allein an rezeptionsästhetischen Maßstäben zu messen, die sich am Gefühlsziel gemäß der neuen Kitsch-Definition orientieren. Das heißt, bewertungsrelevant ist die Fähigkeit der Objekte zur Gefühlserzeugung, -bewältigung, -kontrolle, kurz: ihr Beitrag zum Gefühlsmanagement.

Problematisch wird Kitsch, wenn der Gebraucher einzelne Gefühle einseitig beansprucht und eine Integration mit anderen Emotions- und Kognitionsbereichen mißlingt. Diese Gefahr ist in bezug auf die Justierung der richtigen Größenverhältnisse zwischen Individuum und Umwelt, zwischen Subjekt und Kitsch-Objekt gegeben, weil eine mögliche Dysfunktion mit einer Zentralfunktion des Kitsches interferiert. Die Stärkung des Selbstbewußtseins und ein Gefühl eigener Überlegenheit mögen mit *Verniedlichungskitsch* zeitweilig zu erreichen sein; auch die notwendige Einsicht in das Geworfensein der menschlichen Existenz und in die Ohnmacht des einzelnen kann wohl durch *Erhabenheitskitsch* vertieft werden. In beiden Fällen ergeben sich jedoch Komplikationen der Umweltadaptivität, wenn man das eine oder das andere vereinsamt, überzieht und die jeweils antipodischen, relativierenden Erkenntnisse vernachlässigt. So ist die *dritte* Kultivierungsaufgabe die sozial bedeutsamste, nämlich der Gefahr zu begegnen, daß der Kitsch in einen übertriebenen Erhabenheitskult oder umgekehrt in eine Verniedlichungsmanie abdriftet. Beide Extreme verfehlen das Kitsch-Ziel, weil sie das Gefühlsmanagement derangieren.

Leistungsfähigkeit und Problematik des Kitsches liegen nahe beieinander, hinsichtlich der emotionalen wie auch der moralischen und der utopischen Kitsch-Funktion. Moral und Utopie sind im *anderen Zustand* verflüssigt, sinnlich greifbar, selbstverständlich gegeben. In dieser Unmittelbarkeit (Brock 1986) liegt ein starkes Wirkungspotential begründet, an dem Strategien der Sozialfürsorge, der Vergemeinschaftung und der kollektiven Aufgabenbewältigung anknüpfen können, aber auch manipulative Techniken der Täuschung und der politischen Massenkontrolle. Wenn der *Robespierre-Affekt* (Grimm 1998) eine aggressive Entartung des moralischen Thymos darstellt, so liefert der Kitsch eine sentimentale Abweichungsvariante. Das Kitsch-Gefühl entspringt der Sehnsucht nach dem ultimativ Guten, das man bedingungslos erstrebt. Zum empfundenen Elend, der Ungerechtigkeit und den bedrohlichen Zügen der menschlichen Existenz werden utopi-

sche Gegenwelten errichtet, deren moralischer Wert schon aus dem Universalitätsanspruch geschlossener Sinnbezirke resultiert und durch explizite Moralisierungen noch gesteigert wird. Kitsch-Gebraucher können und dürfen Schön-Gut-Welten durchaus als *Vor-Schein-Ästhetik* zur Richtschnur des Handelns machen, solange sie den Kitsch nicht mit einer definitiv erreichten oder auch nur erreichbaren Universalität identifizieren. Als Konsequenz in bezug auf die Bewertung potentieller Kitsch-Objekte ergibt sich hieraus die Forderung, Universalitätssimulationen als solche kenntlich zu machen. Dies bietet einen gewissen Schutz vor Täuschung und Selbsttäuschung, die im Falle ihrer ungehinderten Entfaltung den Kitsch-Gebraucher für den manipulativen Zugriff öffnen würden. Ein probates Mittel gegen manipulativen Mißbrauch ist außerdem die *ironische Brechung*, die allerdings nicht soweit gehen sollte, daß sie den emotionalen, moralischen und utopischen Wert des Kitsches zerstört.

In der Terminologie Camille Paglia (1992) könnte man sagen: Kitsch ist das Chthonische in apollinischer Verkleidung, das uns hinterrücks zu überwältigen sucht. Ein großer Teil der Wirkungsmacht des Kitsches kommt daher, daß wir in den geschönten Kitsch-Formen der Wahrheit des chthonischen Schlamms entkommen wollen und doch gerade durch das Formschöne an die ursprüngliche und zukünftig drohende Gestaltlosigkeit erinnert werden. Der Kitsch ist ein Protest gegen den Primat der chthonischen Realität und bleibt doch in seinem Bemühen um Entfernung eben dieser Realität verhaftet. Die Alternative zum Kitsch ist, sich im Schlamm zu wälzen, wie es in der kitschfernen Trash-Kultur bereits geschieht. Aber auch die Trash-Kultur benötigt den Kitsch – und sei es nur darum, um sich hin und wieder zu reinigen.

1 Der Text ist die überarbeitete Schriftfassung des Habilitationsvortrags, den der Autor am 8.7.1998 an der Universität Mannheim hielt.

2 So erregte vor einiger Zeit die Initiative eines Gießener Jura-Professors für ein Pfändungsverbot gegen Gartenzwerge Aufsehen (*WAZ*, 7.8.90). Vogt (1994) kann zeigen, daß die strikte geschmackliche Abgrenzung gegenüber dem, was der breiten Masse gefällt, heute von vielen Intellektuellen durchbrochen wird. Es ist mittlerweile schick geworden, im Feuilleton über Boris Becker, *die Schwarzwaldklinik* oder populäre Comics zu schreiben.

3 Wie wenig den *Kitschmedien* oder dem *Medienkitsch* mit roher Gewalt beizukommen ist, belegten sinnfällig die körperlichen Angriffe, die Ernst August von Hannover in der Nach-Diana-Ära einem – wie ihm schien – allzu aufdringlichen Journalisten der *Yellow Press* angedeihen ließ. Die von der Kamera festgehaltenen Schirm- und Faustschläge des Adligen wurden mehrere Wochen lang zum *running gag* in der *Harald Schmidt-Show*. **4** Schon während des Bürgerkriegs stellte sich die Falange öffentlich mit dem gekreuzigten Jesus zur Schau, so wie sich der Caudillo später gerne zusammen mit Priestern und Heiligen abbilden ließ (*Romano* 1985).

Literatur

- Adorno, T. W. (1973): *Ästhetische Theorie*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Améry, J. (1968): Kitsch, Kunst, Kitschkunst. Randbemerkungen zu einem aktuellen Thema. In: *Schweizer Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur*, Jg. 67, S. 485–488.
- Benjamin, W. (1989): Traumkitsch. In: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, 2. Aufl., Bd. II, 2. Teil. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 620–622.
- Bloch, E. (1974): *Ästhetik des Vor-Scheins*, Bd. 1 und 2, hrsg. von Gert Ueding. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BM (1998): Guildo Horn schoß TV-Einschaltquoten in den Himmel (Bunte Welt). – *Berliner Morgenpost*, 28.2.
- Bourdieu, P. (1998): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, 10. Aufl. (dt. zuerst 1982). – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Broch, H. (1955a): Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag. In: H. Broch, *Dichten und Erkennen. Essays*, Bd. 1. – Zürich: Rhein-Verlag, S. 295–309.
- Broch, H. (1955b): Das Böse im Wertsystem der Kunst. In: H. Broch, *Dichten und Erkennen. Essays*, Bd. 1. – Zürich: Rhein-Verlag, S. 311–350.
- Brock, B. (1998): „Ein moderner Diogenes“. Interview in: *Der Spiegel*, H. 20, S. 96.
- Brock, B. (1986): *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottessucherbande; Schriften 1978–1986*. – Köln: DuMont.
- BZ (1998): ohne Titel, BZ-Archiv (Internet-Druck). – *Berliner Zeitung*, 29.4., S. 80.
- Calinescu, M. (1986): Modernity and popular culture: Kitsch as aesthetic deception. In: J. Riesz (ed.), *Sensus communis: Contemporary trends in comparative literature*, Festschr. für Henry Remak. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 221–226.
- Der Spiegel* (1998): Triumphgeheil in Ironesien. H. 10, S. 214–216.
- Deschner, K. (1980): *Kitsch, Konvention und Kunst*. – Frankfurt/a. M.: Ullstein.
- Dorfles, G. (1969): *Der Kitsch*. – Tübingen: Studio Wasmuth.
- Duerr, H.-P. (1988): *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Bd. 1, 3. Auflage. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eco, U. (1984): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. – Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Egenter, R. (1958): *Kitsch und Christenleben*, 2., neubearbeitete Auflage (mit kirchlicher Druckerlaubnis, München 20.2.1958). – Ettal: Buch und Kunstverlag Abtei Ettal.
- Fiedler, L. (1994): Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 2., durchgesehene Aufl. (zuerst amerik., *Cross the Border – Close the Gap* im *Playboy* veröffentlicht 1969, dt. zuerst 1984). – Berlin: Akademie-Verlag, S. 57–74.
- Foltin, H. F. (1968): Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivialliteratur, insbesondere im Bereich des Romans. In: H. O. Burger, *Studien zur Trivialliteratur*. – Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S. 242–270.
- Giesz, L. (1971): *Phänomenologie des Kitsches*. Zweite, vermehrte und verbesserte Aufl. – München: Wilhelm Fink Verlag (zuerst 1960).
- Goethe, J.W. (1974): Die neue Melusine (zuerst 1817). In: *Goethes Werke in zwölf Bänden*, Bd. 7, Wilhelm Meisters Wanderjahre. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, S. 341–365.

- Grimm, J. (1995): Wirklichkeit als Programm? Zuwendungsattraktivität und Wirkung von Reality TV. In: G. Hallenberger (Hg.), *Neue Sendeformen im Fernsehen. Ästhetische, juristische und ökonomische Aspekte*. Arbeitshefte Bildschirmmedien 54. – Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Universität-GH-Siegen, S. 79–111.
- Grimm, J. (1998): Der Robespierre-Affekt. Nichtimitative Wege filmischer Aggressionsvermittlung. In: W. Mahle (Hg.), *Kultur in der Informationsgesellschaft*, AKM-Studien Bd. 42. – Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH, S. 101–122.
- Horkheimer, M., Th. W. Adorno (1975): *Dialektik der Aufklärung*, 3. Aufl. – Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Horton, D., R. R. Wohl (1956): Mass communication and para-social interaction. Observations on intimacy at a distance. In: *Psychiatry*, vol. 19, S. 215–229.
- Ilona Christen (1997): Diana – ich habe sie geliebt (Talkshow). – RTL 5.12.97.
- Kämpf-Jansen, H. (1986): „Ach wie niedlich“ – oder die allmähliche Verkuschelung der Welt. Zur Anthropomorphisierung von Lebewesen und Dingen. Ein Unterrichtsbeispiel für die Grundschule. In: *Kunst+Unterricht. Zeitschrift für Kunstpädagogik*, Heft 103, Juni, S. 8–11.
- Karpfen, F. (1925): *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*. Hamburg: Weltbund-Verlag.
- Killy, W. (1962): *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kitsch (1939). In: *Meyers Lexikon*, 8. Aufl., Bd. 6 – Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Kitsch (1955). In: *Der große Brockhaus*, 16. Aufl., Bd. 6.
- Kluge, F. (1963): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von W. Mitzka. – Berlin.
- Kreuzer, H. (1967): Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. In: *Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, S. 173–191.
- Maase, K. (1994): Spiel ohne Grenzen. Von der „Massenkultur“ zur „Erlebnisgesellschaft“: Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 90, S. 13–38.
- Musil, R. (1976): *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1 und 2. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- McLuhan, M. (1970): *Die magischen Kanäle*, 2. Auflage. – Düsseldorf: Econ Verlag.
- O'Mara, M. (1997) (Hg.): *Diana, Prinzessin von Wales, Königin der Herzen. Ihr Leben in Bildern 1961–1997*. Mit Beiträgen von Marie-Luise von der Leyen und Toni Meissner, 2., überarbeitete Ausgabe. – Düsseldorf, München: Marion von Schröder Verlag.
- Paglia, C. (1992): *Die Masken der Sexualität*, aus dem Amerikanischen von Margit Bergner, Ulrich Enderwitz und Monika Noll (zuerst 1990 *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*). – London, New Haven: Yale University Press. – Berlin: Byblos Verlag.
- Paglia, C. (1993): Vergewaltigung und Krieg der Geschlechter. In: C. Paglia, *Der Krieg der Geschlechter. Sex, Kunst und Medienkultur*. Aus dem Amerikanischen von Margit Bergner, Ulrich Enderwitz und Monika Noll (zuerst amerikanisch 1992 *Sex, Art, and Culture in America*). – New York: Vintage Book). – Berlin: Byblos Verlag, S. 60–83.
- Platon (1991): Politeia. In: Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. V. – Frankfurt a. M.: Insel.
- Pross, H. (1984): Die große Versöhnung. Kitsch als soziales Produkt. In: *Merkur*, Nr. 428, Jg. 38, H. 4, S. 834–838.
- Pross, H. (1985): Kitsch oder nicht Kitsch. In: H. Pross (Hg.), *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. – München: List, S. 19–30.

- Romano, V. (1985): Macht, Kult und Kitsch. Das spanische Beispiel. In: H. Pross (Hg.), *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. – München: List, S. 95-108.
- Schulze, G. (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. – Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Schulze, G. (1995): Das Medienspiel. In: St. Müller-Doohm, K. Neumann-Braun (Hg.), *Kulturinszenierungen*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 363–378.
- taz* (1998): Die Woche mit Guildo. 11. Mai.
- Vera am Mittag* (1998): Diana – Ein halbes Jahr danach (Talkshow). – SAT.1 27.2.98.
- Vogt, L. (1994): Kunst oder Kitsch: ein „feiner Unterschied“? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung. In: *Soziale Welt*, Jg. 45, H. 3, S. 363–384.
- Vorderer, P. (1996) (Hg.): *Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. – Opladen: Westdeutscher Verlag.