

Unsägliches oder Unsagbares? Zur Rede über Kitsch und Kunst

Dem Kitsch auf der klebrigen¹ Spur, wählte Karlheinz Deschner in seinem Aufsehen erregenden Buch *Kitsch, Konvention und Kunst* 1957 die Sprache als Kompaß, um im Dickicht des literarischen Kitsches der wahren Literatur „eine Bresche“² zu schlagen. Weder der Stoff noch die zum Ausdruck gebrachte Weltauffassung bestimmten, so Deschner, die Qualität eines Werks. „Kein Zweifel: das Geheimnis großer Dichtung ruht vor allem in der Sprache, weil daraus ihre letzte Wirklichkeit erwächst. Mit der Sprache befassen wir uns darum hier, der von Kitsch, Konvention und Kunst“³. Deschner ließ in seiner Streitschrift die Kunst ‚für sich‘ sprechen; seine Kommentierung der ausgiebig zitierten Beispiele ist daher nicht Erörterung, sondern beredete Präsentation der ohnehin bereits offenbar gewordenen Qualität des besprochenen Autors. Auszüge aus den Werken Carossas, Bergengruens, Hesses und Jüngers – Deschners Publikum durch den Deutschunterricht vertraut und solchermaßen als ‚große Literatur‘ im Bewußtsein – wurden mit Textstellen aus den Werken Brochs, Musils und Jahnns konfrontiert. Die alten Schulbuchklassiker erlitten in Deschners Schrift schmäbliche Niederlagen, und seine Kitsch-Studie wurde von einer ganzen Generation junger Literaturliebhaber mit zustimmender Erleichterung als längst schon überfälliger Befreiungsschlag gefeiert.

Zurückhaltender in seinen Formulierungen, traf Killy 1961 in seiner Studie zum *Deutschen Kitsch* eine Auswahl von Autorinnen und Autoren, die sicherlich weniger Widerspruch provozierte als der von Deschner inszenierte Schaukampf.⁴ Killy präsentierte seine Untersuchung als eine einfache, zum ‚Vergnügen des Lesers‘ und zu weiteren Forschungszwecken zusammengetragene Materialsammlung.⁵ Mit nicht mehr als dem zarten Hinweis darauf, daß das Thema es verlange, in der Frage nach dem Verhältnis von Kitsch und Kunst Position zu beziehen, jedoch die des „Hochmuts [...] nicht die rechte“⁶ sein könne, entließ Killy seine Rezipienten in die allzu wirtliche Welt des Kitsches. Diese Vorgehensweise weist Killys Position bei aller zurückhaltenden Diktion als eine radikale aus: nachdrücklich, wenn auch ohne die Polemik Deschners, vertraut Killy darauf, daß seine Textbeispiele sich ‚unmittelbar‘ an das literarische Urteilsvermögen der Lesenden wenden und keiner Kommentierung bedürfen. Der Kitsch verrät sich, bei Killy wie bei Deschner, durch die Sprache der Unkunst.

¹ Unter Berufung auf Sartres Begriff des Klebrigen bestimmt Giesz „*Penetranz und Klebrigkeit*“ als besondere Kennzeichen des Kitsches (Giesz 1971, S. 40).

² Deschner 1980, in dem der Neuauflage vorangestellten Kommentar *Über das Buch*.

³ Ebd., S. 20 f.

⁴ So nimmt Killy (1961) Autorinnen wie Courths-Mahler, Marlitt und andere in seinen Band *Deutscher Kitsch* auf, deren Werke immer schon als ‚Trivilliteratur‘ begriffen wurden.

⁵ Killy 1961, S. 7. Die von Killy in seiner *Vorbemerkung* vorgeschlagene Nutzenanwendung macht in der Zusammenstellung von „Vergnügen“ und „Hinweise für eine künftige Beschäftigung“ deutlich, an welche Art von Vergnügen hier – ‚selbstverständlich‘ – gedacht ist: an das Meta-Vergnügen der Forschenden.

⁶ Ebd., S. 33.

Den beiden Forschern, die Flaubert in seinem unvollendet gebliebenen Roman *Bouvard und Pécuchet* vorstellt, kommt dagegen während ihrer Beschäftigung mit der Literatur der selbstverständliche Glaube an ‚die Sprache‘ abhanden. Einmal der Literaturwissenschaft anheimgefallen, geraten sie von einer Frage immer nur zur nächsten, bis sie schließlich bei der nach dem Wesen der Sprache angelangt sind. In der Hoffnung, hier eine Antwort zu erhalten, beginnen sie mit der Lektüre von Wörterbüchern und Grammatiken. Doch ihre Suche nach der einen Wahrheit erweist sich als vergeblich, denn jedes Buch entdeckt ihnen nur seine eigenen Gesetze, nicht aber die Gesetzmäßigkeit der Sprache. „Und so“, heißt es bei Flaubert, „kamen sie zu dem Schluß: die Syntax ist Phantasie und die Grammatik Illusion“⁷. Bouvard und Pécuchet müssen einsehen, daß sie sich vor allem anderen mit der Frage nach dem Schönen und Erhabenen zu befassen haben, möchten sie das Wesen der Sprache und der Literatur ergünden. Zunächst scheint es, als sei ihren Nachforschungen dort Erfolg beschieden. „Ich begreife es jetzt“, sagte Bouvard, „das Schöne ist das Schöne und das Erhabene das sehr Schöne. – Wie soll man sie aber voneinander unterscheiden?“ ‚Durch den Takt‘, antwortete Pécuchet. / ‚Und woher kommt der Takt?‘ / ‚Vom Geschmack.‘ / ‚Was ist Geschmack?‘ / Er wird definiert: ein besonderes Unterscheidungsvermögen, ein schnelles Urteil, die Überlegenheit, gewisse Beziehungen zu erkennen. / Kurz, Geschmack ist Geschmack – aber wie man Geschmack erhält, sagt kein Mensch. / Man muß den Anstand beobachten – aber der Begriff Anstand variiert, und trotz aller Vollkommenheiten wird ein Werk doch nie ohne Tadel sein. Und doch gibt es das Schöne; es ist unzerstörbar, seine Gesetze kennen wir nicht, sein Ursprung liegt in geheimnisvollem Dunkel.“⁸ Flauberts Figuren bestehen also auf dem Wissen um das Schöne, das ihnen aus der Sprache der Literatur hervorleuchtet. Ihr analytisches Bemühen um die Sprache aber nötigt sie, sich nur mehr auf den prosaischen Begriff des „Anstands“ zurückzuziehen. Bouvard und Pécuchet können zu keiner abschließenden Erkenntnis finden, sondern nur trotzig beharren auf einer Erfahrung des Schönen, die ihnen im Umgang mit der Literatur zuteil geworden ist.

An diese Kunst-Erfahrung appellieren auch nach Deschner und Killy all jene Untersuchungen zum Kitsch, die ihre Texte ‚für sich‘ sprechen lassen. Sie berufen sich auf die Gemeinsamkeit der Erfahrungen, wie sie Kunstliebhabern in der Begegnung mit Kunst widerfährt – und stellen damit genau die Einigkeit her, die Bouvard und Pécuchet vergeblich suchen. Indem sie sich auf das dunkle Reich der Kunst berufen und sich seiner als Maßgabe für ein verbindliches Urteilsvermögen bedienen, verlassen sie bereits den Bereich der Kunst. Ihr Schritt, unternommen, um dem Verständnis des Phänomens Kitsch näher zu kommen, erweist sich als Fehltritt. Denn das Verhältnis von Kitsch und Kunst kann kaum anders verstanden werden als ein dialektisches. Verläßt daher das Nachdenken über Kitsch den Bereich der Kunst, so entzieht sich zugleich der des Kitsches seinem Zugriff. Der Schritt aus dem Dunkel der Literatur führt nicht zu Glanz und Glimmer des Kitsches, sondern in das klare Licht der Konvention.

Dementsprechend kann Deschner in der überarbeiteten Neuauflage seiner Schrift gute dreißig Jahre später mit Stolz auf Erreichtes zurückblicken: „Was aber die von mir Gerühmten angeht, Musil, Jahn, Broch, kennt sie jetzt unser lesendes Publikum zweifellos besser – natürlich nicht durch mich, aber auch nicht ganz ohne mich. Populär werden sie, anspruchsvoll, wie sie sind, nie.“⁹ Das Aufbegehren gegen die Konvention

⁷ Flaubert 1957, S. 182.

⁸ Flaubert 1957, S. 184.

⁹ Deschner 1980, S. 11.

schuf – was auch sonst? – eine neue Konvention. Daß diese Konventionalität keine sein kann, weil Konvention doch immer auf Menge angewiesen ist, ist ohne Zweifel eine der angenehmsten Annahmen, die sich beim Nachdenken über Kitsch einstellen. Es ist die angenehme Selbsttäuschung, die jede Form elitären Gruppenbewußtseins auszeichnet.

Einen Zusammenhang zwischen der Rede über Kitsch und Kunst mit einer spezifischen Gruppenzugehörigkeit herzustellen heißt, eine Annäherung an das Phänomen des sprachlichen und literarischen Kitsches unter soziologischen Gesichtspunkten zu versuchen. Trivilliteraturforschung versteht sich daher fast immer als ein interdisziplinärer Grenzbereich, der die Germanistik zur Soziologie hin öffnet. Der Kitschkonsum trennt, so die übliche Annahme, das Kleinbürgertum von einem, wenn auch kritisch gesehenen, Bildungsbürgertum. „So ist der Kitschkonsum eng mit einer kleinbürgerlichen Halbbildung verbunden, die heute auch den größten Teil der sogenannten ‚Gebildeten‘ und die besitzenden Klassen ergriffen hat.“¹⁰, heißt es etwa bei Killy. Untersuchungen zum literarischen Kitsch, die über Killys humanistische Attitüde mit einem dezidiert gesellschaftskritischen Anspruch hinausgehen, unterscheiden sich insofern nicht wesentlich von seinem Ansatz, als auch in ihnen die Konstatierung des sozialen Gefälles zwischen Lesenden und Unbelesenen¹¹ mit der Aufforderung zur pädagogischen Literaturvermittlung verbunden wird.

Selten wird der Überhebung, die diesem pädagogischen Impetus notwendig anhaftet, so offen Ausdruck verliehen wie von Karl Kraus – auch bei Kraus im Namen der Menschlichkeit, versteht sich. Vor die Frage gestellt, ob in Zeiten der Not Kulturgüter veräußert werden dürften, um Nahrungsmittel zu finanzieren, stellt Kraus die Bedürfnisse der „breiten Massen“ denen des Bildungsbürgertums gegenüber. „Gschmas und Kitsch – das ist jene Notwendigkeit, deren Entbehrung ich diesem Menschenschlag im Innersten zutraue; und daß er sich von den Erzeugnissen, die zum Geschmack sprechen, zum schlechten und selbst zum guten, schwerer trennt als von der Kunst, glaube ich ohne weiteres. Wer aber würde ihm die ‚Zerstreuung‘ mißgönnen, die Empfänglichkeit tadeln, die noch durch den letzten Klingklang über das Tagwerk erhoben wird, und den Anregungswert der Unkunst unterschätzen? Was selbst dem Künstler der stoffliche oder rhythmische Reiz ihm unerschlossener Künste gewährt, empfängt jeder von allen und der Kitsch erfüllt eine Mission sozialer Beglückung, die der Kunst versagt bleibt, welche Sammlung voraussetzt, an ihrer Oberfläche nichts zum An- und Unterhalten bietet und auf dem Hohlweg der Bildung zwar in das Gedächtnis, nicht aber in das Gemüt dringt. In eben jenes Gemüt, zu dessen unbewußter Bildung sie über weite Zeiträume beiträgt. Sie ist und bleibt der Luxus, dessen Überflüssigkeit der Bürger am ehesten zugestände und den preiszugeben ihn keine Sehnsucht, sondern nur eine Verabredung hindert.“¹²

Noch wenn der Bildungsbürger solchermaßen bloßgestellt und Bildung als „Luxus“ begriffen wird, erscheint die Liebe zum Kitsch als Indiz eines Mangels, des (klein-)bürgerlichen Bildungsdefizits. Das Lesen von Trivilliteratur nicht zu verurteilen, sondern als gefährliche Flucht vor der unbefriedigenden Realität zu deuten ist spätestens seit Emma Bovarys traurigem Ende zum, meist mit weiblichem Leseverhalten konnotierten,

¹⁰ Killy 1961, S. 32.

¹¹ Die Differenz als eine zwischen „Lesenden“ und „Unbelesenen“ zu formulieren bietet sich in unserem Kontext deshalb an, weil sie die kindlichen Lesenden mit einschließt. Wie die unbelesenen Erwachsenen sind auch sie Gegenstand der Bemühungen pädagogischer Literaturvermittlung.

¹² Kraus 1991, S. 91.

Topos in der Rede über den Kitsch geworden. Kracauer etwa, der von geschlechtsspezifischen Zuschreibungen absieht, erscheint die Lektüre von Erfolgsbüchern als eine, vorwiegend unbewußt gesuchte, „Maßnahme“ der in Gärung geratenen bürgerlichen Schichten, „die sie zu ihrem Selbstschutz treffen“.¹³

Interessanterweise nimmt das germanistisch-soziologische Interesse an der Trivialliteratur zwar den Kleinbürger und, in polemischer Absicht, den Bildungsbürger in den Blick, der Arbeiter aber bleibt davon unberührt. So solidarisiert sich Kraus gerade mit den „breiten Massen, [...] jenen, unter denen reichlich viel Bildung Platz hat“¹⁴, gegen die in Konventionen befangene Verlogenheit des Bildungsbürgertums. ‚Dem Arbeiter‘ wird das Interesse für Trivilliteratur nicht selten entschieden abgesprochen.¹⁵ Die Hoffnung auf eine in der Literatur verborgene, unverfälschte Wahrheit schlägt sich so nieder in der Annahme von einem nicht nur an literarischem Kitsch, sondern an Kitsch überhaupt desinteressierten Arbeiter. In seiner ‚Natürlichkeit‘ jenseits bildungsbürgerlicher Verabredungen und Konventionen bürgt er, ‚der Arbeiter‘, für die Existenz einer ‚wahren‘ Kunst.

Gleichgültig, ob mit der Definition des Defizitären oder der Flucht gearbeitet wird, gefürchtet wird dasselbe: die Schwächung sozialen und politischen Bewußtseins durch den Kitschkonsum. Trivilliteratur schädigt, so die Sorge, auf eine subtile Art und Weise. Gesellschaftliche Mißstände überführt sie in individuelle Schicksalsläufe, um sie einem tragischen, im Regelfall aber einem glücklichen Ende zuführen zu können. Der Kitschkonsum versetzt sein Publikum in einen Zustand der Verfügbarkeit für die Interessen der, wie es bei Kracauer heißt, „heutigen Träger großer Bucherfolge“¹⁶. Die soziologisch argumentierende Kitschforschung mündet damit ganz folgerichtig in das

¹³ Kracauer 1990, S. 339.

¹⁴ Kraus 1991, S. 90.

¹⁵ So urteilt etwa Mehring: „Man kommt darüber nicht hinweg mit einer angeblichen konservativen Tendenz, die viele Arbeiter trotz allem ökonomischen und politischen Radikalismus in Sachen Kunst haben sollen, mit schnellen Schlagworten über Vorliebe für moralische Traktätchen und dergleichen mehr. Diese Einwände würden zutreffen, wenn die Arbeiter irgendwelches Interesse für die Romane des Fräulein Marlitt und die Schauspiele des Herrn Lindau bekundeten, indessen davon haben wir nie an irgendeinem Arbeiter die geringste Spur entdecken können. Im Gegenteil: die Sorte der Kunst, an welcher sich die heutige Bourgeoisie vergnügt, verachten die Arbeiter schlechthin, während sie in der modernen Kunst doch immer eine sehr beachtenswerte Erscheinung sehen [...]“ (Mehring 1961, S. 11.)

¹⁶ Kracauer 1990, S. 341. Fast alle nach 1945 geschriebenen Studien zum literarischen Kitsch verstehen Trivilliteratur als geistige Wegbereiterin faschistischen Gedankenguts. So etwa schließt Schenda seine umfangreiche Untersuchung „Volk ohne Buch“ mit einem dringlichen Appell: „Die Leser der populären Lesestoffe sind demnach auf mannigfaltige Weise manipulierbar. Da die Reproduktion des Bestehenden und des Vergangenen zu den Exigentsien gehört, die sie an das Kommunikationsmittel richten, fällt ihnen nicht auf, daß sie Opfer längst überholter Denkstrukturen, veralteter Ideologien, zopfiger Meinungen werden. Sie akzeptieren Herrschaftsverhältnisse, die ihrer realen Gegenwart nicht mehr angemessen sind [...]. [...] Die Resultate der gesamten Entwicklung des 19. Jahrhunderts sind bekannt. Die Konsumenten populärer Lesestoffe haben dabei eine ebenso klägliche wie anklagende Rolle gespielt. In zwei Weltkriegen haben Millionen von Lesern – manipuliert, willfährig, gedankenlos, blind – der Tradition getraut, der Autorität zugestimmt, auf alte Werte hingewiesen, der verlogenen Fiktion falscher Berichte geglaubt, Abenteuer auf dem Felde der Ehre gesucht, vom großen Vaterland oder von der großen Nation bramarbasiert und vom idyllischen Frieden geträumt. / Das gibt, für die Gegenwart und Zukunft, zu denken.“ (Schenda 1970, S. 493 f.)

pädagogische Nachdenken über Literatur und Literaturvermittlung. Da Kitschkonsum als Ausdruck eines gefährlichen Bildungsdefizits oder als eine revolutionäre Energie raubende Realitätsflucht definiert wird, kommt dieses Verständnis von Kitsch einem Rettungsauftrag an die Literaturwissenschaft als der Hüterin der ‚wahren‘ Literatur gleich. Daß sich die literaturwissenschaftliche Kitschforschung so weitgehend auf eine soziologische Terminologie einläßt, mag nicht zuletzt auch damit zu tun haben, daß sie, die blasse Schreibtischtäterin, sich in der Rolle der Lebensretterin so schlecht nicht gefällt. Eine Ausnahme bleibt die Gelassenheit Blochs, seine zuversichtliche Behauptung, die Kolportage sei, dem Märchen vergleichbar, ein „Luftschloß par excellence, doch eines in guter Luft und, soweit das bei bloßem Wunschwerk überhaupt zutreffen kann: das Luftschloß ist richtig. Es stammt aus dem goldenen Zeitalter und möchte wieder in einem stehen, im Glück, das von Nacht zu Licht dringt.“¹⁷

Von ‚dem Kitsch‘ als einem objektiven Phänomen zu handeln erweist sich als nicht weniger problematisch, als die Fragestellung auf die soziologische Ebene zu verlagern. Nicht selten stellt es sich heraus, daß es sich dabei weniger um eine Verlagerung handelt, als vielmehr um ein Zeichen inniger Zusammengehörigkeit. Um eine Rede über den Kitsch jenseits des Objektivitätsanspruches, jenseits aber auch von soziologisch sich gebender Herablassung zu ermöglichen, führte Broch bereits 1955 den Begriff des „Kitsch-Menschen“¹⁸ in die Diskussion ein. Broch wendet sich damit von einer Forschung ab, die an einem objektiven Kitschbegriff festhält, ohne doch Auskunft über den Gegenbegriff ‚Kunst‘ geben zu können. Broch behauptet dagegen den unauflöselichen Zusammenhang von ethischen und ästhetischen Fragen, „das Kunstproblem als solches ist selber ein ethisches geworden“¹⁹. Und weiter unten: „Das heißt: innerhalb der empirischen Welt, und damit auch in der Historie, denn die empirische Welt ist in der Zeit und immerzu Historie, ist das Ästhetische Verwirklichung des Ethischen.“²⁰ Das Schöne versteht Broch, wie das Gute auch, als eine immer angestrebte, nie erreichte und nicht zu erreichende Größe. Bei Kraus war bereits der bildungsbürgerlichen „Verabredung“ des Kischerlebens bzw. des kitschigen Kunsterlebens die „Sehnsucht“ des Kunsterlebens entgegengehalten worden. Auf diese Gegenüberstellung steuert auch Brochs Unterscheidung von Kitsch und Kunst zu. Während der Kitsch unmittelbar auf ‚das Schöne‘ aus ist, lenkt die Kunst, so Brochs Argumentation, ihr unmittelbares Interesse darauf, handwerklich ‚gut‘ zu arbeiten. „Und die ethische Forderung, die an den Künstler gerichtet wird, heißt nach wie vor ‚gut‘ zu arbeiten, und nur der Dilettant und der Kitscherzeuger [...] haben ihre Arbeit auf die Schönheit eingestellt.“²¹ Zwar hat auch die Kunst ihren Blick auf das Schöne gerichtet, doch wie Flauberts Forscher Boulevard und Pécuchet versteht sie ‚das Schöne‘ als eine unerreichbare Größe. Am Beispiel von religiösem Dogmatismus und ‚wirklicher‘ Frömmigkeit²² erläutert Broch seine

¹⁷ Bloch 1965, S. 428.

¹⁸ Broch 1976, S. 158.

¹⁹ Ebd., S. 122.

²⁰ Ebd., S. 129.

²¹ Broch 1976, S. 132.

²² „Und für den Dogmengläubigen und Bibelfesten [...] ist die sichtbare Kirche nicht mehr die umfassende Symbolisierung Gottes, die sie sein will, sondern sie wird zu Gott selber gemacht: die Unendlichkeit Gottes zur Endlichkeit des Sichtbaren verkleinernd, wird der Glaube des bloßen Moralisten aus der Sphäre des Ethischen in die des Ästhetischen herabgezogen, wird die unendliche Forderung des Glaubens zu einer ästhetischen Forderung herabgewürdigt.“ (Ebd., S. 146.)

Überlegungen, die den Kitsch als ein geschlossenes, die Kunst dagegen als ein offenes System begreifen. Solchermaßen Ethik und Ästhetik zusammengeführt, kann er den inzwischen berühmt gewordenen Satz formulieren, der Kitsch sei „das Böse im Wertsystem der Kunst“²³.

Ohne das moralische Pathos Brochs zu teilen, übernimmt Giesz wenige Jahre später Brochs Ansatz insofern, als auch er nicht von ‚dem Kitsch‘ handelt, da doch offen ist – ja, nach Broch, bleiben *muß* – was ‚die Kunst‘ sei. Der Titel seiner 1960 erschienenen Studie *Phänomenologie des Kitsches* ist zugleich Programm. Giesz greift in seiner Untersuchung auf Brochs Begriff des Kitsch-Menschen zurück. Als die besondere Qualität dieses Begriffs schätzt Giesz, daß er sich einer soziologischen Festschreibung verweigert, die den Kitsch als Schichtphänomen begreifen möchte. „Hermann Brochs Formulierung ‚Kitsch-Mensch‘ hat vor dem sprichwörtlichen Lieschen Müller den großen Vorzug, daß damit nicht auf eine soziologische Gegebenheit abgewälzt wird, was eine *latente Möglichkeit des Menschen überhaupt* ist.“²⁴ Solcherart erfährt der Begriff des Kitsches unter moralischen, ästhetischen und soziologischen Gesichtspunkten seine größtmögliche Ausweitung. Eine Eingrenzung des Phänomens Kitsch erhofft Giesz sich dennoch von seinem Ansatz. „Eine Auseinandersetzung mit dem Problem Kitsch und Kunst bedürfte präziser Kenntnisse darüber, was denn Kunst überhaupt sei. Eine Untersuchung über den Kitsch kann vielleicht zu einem besseren Verständnis dessen, was Kunst ist, beitragen. Besonders die von uns erwähnte Möglichkeit, Kunst kitschig zu erleben, könnte weiterführen.“²⁵

Dieser Möglichkeit war sich schon Kraus durchaus bewußt, wenn er die bildungsbürgerliche Gesellschaft als eine beschreibt, unter deren Blick die Kunst zum „Ornament“ werde.²⁶ Kraus formulierte in offener Polemik die Überhebung des ‚wahrhaft‘ Kunstliebenden über ein Kitsch liebendes und selbst kitschig noch ‚wahre‘ Kunst genießendes Bildungsbürgertum. Giesz artikuliert diese Überlegenheit, ungleich subtiler, in Form einer Frage an die Kitschforschung. Die von ihm gepriesene neue soziologische Offenheit des Brochschen Begriffs vom Kitsch-Menschen erweist sich so als die alte Verständigung einer Elite, die, im ruhigen Bewußtsein, sich von ‚der Masse‘ hinreichend zu unterscheiden, nur die Notwendigkeit verspürt, sich von ‚der Masse‘ der Bildungsbürger abgrenzen zu müssen. So weiß Giesz, allen proklamierten Ungewißheiten zum Trotz, schließlich doch das Ideal der Freiheit als das zu benennen, das dem ‚wahren‘ Kunstliebhaber durch die ‚wahre‘ Kunst nahegebracht wird²⁷ – nicht ohne Eigen-

²³ Ebd., S. 179. „Der Kitsch“, heißt es in dem Vortrag *Das Weltbild des Romans*, „ist das Böse an sich innerhalb der Kunst. Wollen Sie ein überdimensionales Beispiel für den Kitsch? – Nero zum Feuerwerk der brennenden Christenleiber die Laute schlagend: der spezifische Ästhet, der alles um des schönen Effektes willen tut“ (Ebd., S. 95.)

²⁴ Giesz 1971, S. 55.

²⁵ Ebd., S. 53.

²⁶ Kraus spricht, wohl in Anlehnung an Loos’ „Ornament und Verbrechen“, von „Kunstbesitztümern, die schon unter ihrem Blick zu Ornamenten werden [...]“ (Kraus 1991, S. 89.)

²⁷ Nicht dem Kitschliebhaber, nicht dem durchschnittlich Kunstbessenen, nur dem wirklichen Kunstkenner erschließt sich der Begriff der Freiheit: „[...] der seiner selbst nicht ganz sichere Kitsch, täuscht eine (transzendierende) Freiheitsaktivität vor, er wird echt, 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. [...] Das über den puren oder kitschigen Genuß hinausgehende Engagement der Freiheit wird durch Kunst nahegelegt, nicht erzwun-

aufwand, versteht sich: ‚billig‘ ist nur der Kitsch.²⁸ Dieses Wissen läßt Giesz schließlich die „Unwahrhaftigkeit des Zustandes“²⁹, in dem sich der genüßlich genießende Kitschkonsument befindet, seinerseits durchaus genüßlich beschreiben.³⁰

Die Dialektik des Verhältnisses von Kitsch und Kunst, von der Giesz in den seine Ausführungen abschließenden Worten spricht, interessiert ihn – auch das wieder in eine Frage an die Forschung gekleidet – insbesondere im Zusammenhang mit dem Phänomen des Edelkitsches. „Aber gerade die phänomenologischen Untersuchungen über den Kitsch, die noch ausstehen, könnten aufzeigen, wie dialektisch das Kitsch/Kunst-Verhältnis noch bis Ende des 19. Jahrhunderts gewesen ist, im Gegensatz zur starren ‚polemischen‘ Kunst. Ferner: Eine Soziologie des Kitsches könnte – nicht zuletzt als Phänomen des Edelkitsches – nachweisen, daß *Masse* nicht nur ein soziologisches Gebilde ist, sondern, wie schon Ortega y Gasset in seinem „Aufstand der Massen“ sagte, eine ‚menschliche Kategorie‘.“³¹

Von einer Phänomenologie des Edelkitsches erhofft Giesz sich Aufschluß über das Phänomen des Kitsches. In der bildenden Kunst, die der Literatur in diesem Punkt voraus ist, hat es sich inzwischen gezeigt, was geschieht, wenn der Kitsch allzu ‚edel‘ daherkommt. ‚Die Kunst‘ – aber hätte sie auch eine andere Wahl? – beansprucht ‚den Kitsch‘ für sich. Als ironische Kommentierung ihrer selbst erhebt sie ihn zur „Kitsch-Art“. Der beunruhigenden Frage nach dem Verhältnis von Kitsch und Kunst ist sie damit, wieder einmal, entkommen.

Das Phänomen des als Edelkitsch anerkannten Edelkitsches ist strukturell vergleichbar, doch ungleich harmloser. Zu den Zeiten, in denen nicht nur Giesz' Beitrag zum Thema Kitsch entstanden ist, sondern die gesamte hier nachgezeichnete Debatte, mag das Phänomen des Edelkitsches noch wenig gepflegt worden sein. Zu jenen Zeiten, in denen das Abschlagen von Fassadenstück noch von Staats wegen als Sanierungsmaßnahme gefördert wurde und die schließlich in dem Versuch mündeten, auch die Welt der Universitäten ihrer kitschigen Accessoires zu berauben, zu jenen fernen Zeiten also mag eine Untersuchung des Randphänomens Edelkitsch den Eindruck erweckt haben, als handle es sich hier um ein Erkenntnis förderndes Studienobjekt. Inzwischen gehört das Spiel mit dem Edelkitsch zum bildungsbürgerlichen Alltag: Goldputten zieren nicht nur Haus- sondern auch Bücherwände; der röhrende Hirsch darf schon mal, gerahmt von bunten Lichtchen, in der Küche sein Wesen oder Unwesen treiben; Courths-Mahler kann sich auf den Nachttischen beiderlei Geschlechts einfinden und muß nicht unbedingt versteckt werden. Denn wie nichts sonst zeichnet der souveräne Umgang mit dem

gen.“ (Giesz 1971, S. 51 f.) Auch Broch, von dessen Moralismus Giesz sich abzuheben sucht, beruft sich auf dieses Ideal der Freiheit, wenn er auf Schiller verweist (Broch 1976, S. 167). Berghahn dagegen steht in seinen *Kritischen Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers* einem Kunstkonzept kritisch gegenüber, das auf einen politischen Freiheitsbegriff hinausläuft: „Die ästhetische Erziehung, so stellt sich am Ende heraus, ist eine Erziehung zur Kunst durch Kunst.“ (Berghahn 1974, S. 65.)

²⁸ „Indessen besteht die ‚Billigkeit‘ zunächst im ‚Billigen‘ des Erlebniszustandes selbst: der seelische Aufwand ist unangemessen gering.“ (Giesz 1971, S. 52.)

²⁹ Ebd., S. 47.

³⁰ „Noch am Verhalten des Kitschigen läßt sich diese Bejahung der Klebrigkeit des Kitsches aufzeigen: die fast laszive Lässigkeit, die ‚Getrübttheit des Bewußtseins‘ (Sartre), am verschleierte[n], umflorte[n] Blick ablesbar, die süßliche Nachgiebigkeit des zustimmenden Lächelns.“ (Ebd., S. 41.)

³¹ Ebd., S. 74.

Kitsch den ‚wahren‘ Kunstkenner aus. Zwar umspielt er die Grenze von Kitsch und Kunst, doch er umspielt sie ohne Übermut. Courths-Mahler mag als gelegentliche Lektüre noch angehen, mit weniger ‚klassischer‘ Trivalliteratur ist das schon etwas anderes; der röhrende Hirsch mag sich vielleicht in der Küche noch recht originell ausnehmen, über das Sofa gehört er natürlich nicht.

Das Verhältnis der Kunst zum Kitsch kann immer nur dann ein entspanntes sein, wenn es sich ‚eindeutig‘ um Kitsch handelt, am liebsten um den ‚klassischen‘ Kitsch, der seine Schlachten mit ‚der Kunst‘ schon ausgefochten hat. Oder aber die kitschfreudige Disziplin wird von vornherein nicht der ‚großen Kunst‘ zugerechnet. Nicht zufällig wird in Deutschland das bildungsbürgerliche Spiel mit dem Kitsch vorwiegend in den Bereichen der Mode, der Inneneinrichtung, der Architektur und – bezeichnenderweise – der Filmkunst³² betrieben. Eine Phänomenologie des Edelkitsches wird immer nur Auskunft geben können über die Konvention, die den wahren Kunstkenner vom durchschnittlichen Kunstbessenen unterscheiden hilft.

Die Rede des Kunstkenners über den Kitsch ist Ausdruck eines elitären Bewußtseins. Die „neue Heiterkeit“³³ im Umgang mit dem Kitsch, für die Giesz in Abgrenzung zum Moralisten Broch plädiert, erweist sich letztlich doch nur als das alte, einvernehmliche Auslachen. Brochs Formulierung vom Kitsch-Menschen ist nicht zu einem Gegenwort geworden. Es führt vielmehr das ethische und ästhetische Überlegenheitsgefühl des Kunstkenners über den Kunstbessenen in einem Wort zusammen.

Daran ändert die von Broch artikulierten moralische Lauterkeit seiner Absichten nichts; sie zeichnet den größten Teil der Untersuchungen zum Thema Kitsch und Trivalliteratur auch in der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung aus. Doch eine, wie es den Anschein hat, nur unwillig zugestandene Nebenbemerkung befreit Brochs Ausführungen von dieser Überheblichkeitsattitüde. An einer Stelle nämlich gerät die klare Entgegensetzung von ‚echter‘ Kunst und dem „Imitationssystem“, das den Kitsch zum Bösen im „Wertsystem der Kunst“ macht, ins Wanken. Broch, der den „Effekt“, auf den allein Kitschschaffende wie Kitschkonsumenten aus sind, zum Kriterium seiner Unterscheidung zwischen Kitsch und Kunst gewählt hatte, fügt einschränkend hinzu, „daß es ohne einen Tropfen Effekt, also ohne einen Tropfen Kitsch, in keiner Kunst abgeht“.³⁴ Bestehen wir auf der Bedeutsamkeit dieser einschränkenden Nebenbemerkung, so wissen wir Brochs Ausführungen zum Kitsch-Menschen gegen den Vorwurf der Überheblichkeit gefeit – um den Preis der Grenze, die er zwischen Kitsch und Kunst zu ziehen bemüht war.

Was aber bleibt dann noch vom ethischen Wert der Kunst? Auch Flauberts Forscher Bouvard und Pécuchet müssen sich, am Ende ihrer Studien angelangt, dieser Frage stel-

³² Der Filmkunst kommt im Hinblick auf das Phänomen des Edelkitsches heute vielleicht eine besondere Bedeutung zu. Anders als in den Bereichen Mode, Innendekoration und Architektur findet sich hier neben dem Gestus des ironischen Umgangs mit Kitsch (etwa der dezidierten Vorliebe für mittelmäßige Vorabendserien o. ä.) der gänzlich unironische Anspruch auf ‚Genuß‘, der es ablehnt, sich durch Qualitätsfragen den ‚Spaß verderben‘ zu lassen. Es hat den Anschein, als suche in der durch das Fernsehen diskreditierten Filmkunst ein Bildungsbürgertum *die* Entspannung, die es – die Grenzen der Kunst sind eng und man möchte doch ‚dazugehören‘ – in der ‚hohen Kunst‘ der Literatur nicht zu suchen wagt.

³³ In Abgrenzung zu Broch formuliert Giesz unter Berufung auf Nietzsche: „Ästhetisch greifbarer als der Ruf nach einer neuen Mitte, nachdem wir die alte ja verloren haben, ist *Nietzsches Forderung nach einer neuen ‚Heiterkeit‘*.“ (Giesz 1971, S. 60.)

³⁴ Broch 1976, S. 150.

len. „Sie besprachen noch einmal, was sie gehört hatten. Jeder findet den sittlichen Wert in der Kunst da, wo sie seinen Interessen schmeichelt. Die Literatur liebt man nicht.“³⁵

Wir, die Liebhaberinnen und Liebhaber der Kunst, sind also ohne Zweifel lächerliche Gestalten. Aus Selbstgefälligkeit, so müssen wir wohl Bouvard und Pécuchet verstehen, befassen wir uns mit dem Phänomen des Kitsches. Die eigene Lächerlichkeit geben wir ‚nach unten‘ ab, um uns weiterhin in Ruhe der Literatur widmen zu können. Die Geschichte unserer Liebe zur Kunst ist eine, wie sie Courths-Mahler selbst nicht schöner erdacht haben könnte: da ist der Adel (zwar nur der des Geistes, aber immerhin), der um die flüchtige und ach! so zarte Literatur treu und redlich wirbt, da ist der gefährliche Gegenspieler von niederer Bildung und Gesinnung, die Lage scheint entmutigend aussichtslos ... aber schließlich stellt sich das glückliche Ende doch noch ein. Der Gegenspieler muß sich der Übermacht guter Argumente und, mehr noch, des guten Willens beugen, und die Braut kann heimgeführt werden. Die Literatur über den Kitsch bleibt für uns, die Kunstliebenden, wohl die schönste Kitschliteratur.

Nehmen wir den Gedanken vom dialektischen Verhältnis von Kitsch und Kunst ernst, dann kann weder die Rede über den Kitsch, selbst in seinen sublimsten Ausformungen des Edelkitsches, noch die Rede über den Kitsch-Menschen weiterhelfen. Die Beschäftigung mit ‚dem Kitsch‘ erfordert einen Perspektivwechsel.

Von ‚der Kunst‘ ausgehend, wenden wir uns nun noch einmal unseren Fragen zu. Anders als in der bisherigen Beschäftigung mit dem Kitsch ist es nun jedoch keineswegs mehr erstrebenswert, die Grenzen von Kitsch und Kunst genauer bestimmen zu können. Denn nur in der Rede über den Kitsch erscheint als Begrenzung, was wir in der Rede über die Kunst als ihre Verheißung zu denken gewohnt sind. Wir haben uns darauf verständigt, gerade in dem nicht zu fassenden Wesen der Kunst, das sie der Nutzanwendung enthebt, ihre besondere Qualität zu sehen. Ein Versuch, von ‚der Kunst‘ zu sprechen, um ‚den Kitsch‘ genauer bestimmen zu können, sieht sich daher auch hier wieder jenen Schwierigkeiten ausgesetzt, die schon die Rede über ‚den Kitsch‘ unmöglich machten und dazu nötigten, auf den Begriff des Kitsch-Menschen zurückzugreifen. So muß sich auch die am Phänomen des Kitsches interessierte Rede über ‚die Kunst‘ auf das Nachdenken über den Kunst-Menschen beschränken, genauer: auf das Nachdenken über eine Phänomenologie des Kunst-Menschen.

Am Beispiel eines Romanfragments – wir befinden uns wieder in den sicheren Gefilden der Kunst! – soll im Folgenden gezeigt werden, was hier unter dem Begriff des Kunst-Menschen verstanden wird; zu Hilfe genommen wird das Werk Fontanes. Es enthält einen Romanentwurf von 1882, *Oceane von Parceval*, der in der Forschung deshalb hinreichend Beachtung gefunden hat, weil er als eine Selbstauskunft Fontanes begriffen wurde. Von einer allzu biographisch interessierten Deutung Abstand nehmend, kann das Fragment jedoch darüber hinaus gelesen werden als die Beschreibung einer Künstlerexistenz in Gegenüberstellung zur Gesellschaft – als eine Gegenüberstellung von Kunst-Mensch und Konvention.

Im Mittelpunkt des Entwurfs steht *Oceane von Parceval*. Von ihrer Mutter begleitet, hat sie sich zum Sommeraufenthalt ans Meer begeben. Hier begegnet sie dem Helden, der von seinem Freund mit den Damen Parceval bekannt gemacht wird. Sie werden ihm beschrieben als Frauen, die interessant sind, mehr noch aber es verstehen, sich

³⁵ Flaubert 1957, S. 189.

interessant zu machen³⁶, ja, es heißt sogar, bei Oceanes Geburt hätten „welche von den Meerweibern Gevatter gestanden“³⁷. Bei der näheren Bekanntschaft mit Oceane gerät der Held in eine zunehmende Beunruhigung über die Oberflächlichkeit Oceanes, zu der sie selbst sich bekennt. In einem Gespräch über das Gefühl gibt Oceane ihm zwar darin recht, „daß die Welt der Empfindung das Eigentliche sei, das Schöne, das Glückliche. Aber gleich dahinter komme die Welt der Nicht-Empfindung und wenn man glücklich sein könne *ohne* zu fühlen, so möchte sie beinahe sagen diese Nicht-Empfindungs-Welt sei auch ein Glück.“³⁸ Von einer Welt aber, die immer mit dem Gefühl geht, weiß Oceane, die Fühllose, sich ausgeschlossen. Doch erst als der Held Oceane zu lieben beginnt, wird ihr die eigene Andersartigkeit zum Problem. Eines Morgens schwimmt Oceane weit ins Meer hinaus und verschwindet; die Leiche wird nie gefunden. In ihrem Abschiedsbrief an den Helden schreibt sie: „Es fehlte mir etwas für die Erde, dessen ich bedarf, um sie zu tragen. Ich hatt’ es nur gefühlt; als ich dich sah, wußte ich es. Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war. Aber auch dort die Deine. Oceane.“³⁹

Die Merkwürdigkeit des Romanfragments liegt weniger in der für Fontane untypischen Märchenhaftigkeit der Handlung als in der Unentschiedenheit, mit der ausgerechnet die entscheidenden Passagen skizziert sind. Das gilt zunächst für die Beschreibung der Welt, in der Oceane nicht heimisch werden kann. Es ist, so können wir in unserem Zusammenhang vermuten, die gefühlvolle Welt der Kitsch-Menschen, die Welt der ‚Rührseligen‘⁴⁰. Bei Giesz, in dessen Überlegungen das genüssliche Genießen des Kitscherlebens eine zentrale Rolle spielte, waren wir bereits auf die Nähe des Kitsch-Menschen zum Rührseligen aufmerksam geworden: „Der Rührselige hat mit dem Genüsslichen strukturell eine wesentliche Verwandtschaft: er wird durch seine Rührung gerührt.“⁴¹ Auch Fontanes Oceane weiß um dieses von Giesz als ‚falsch‘ definiertes Gefühl. Oceane, von Fontane konzipiert als eine „exzeptionelle Melusine [...] die sich einreihen möchte ins Schön-Menschliche und doch nicht *kann* [...], weiß, daß es viele Melusinen gibt; aber Melusinen, die nicht wissen, daß *sie's sind*, sind keine; *sie* weiß es, und diese Erkenntnis tötet sie.“⁴² Eine Welt, die solcherart vom Gefühl bestimmt zu sein scheint, daß Oceane in ihr nicht heimisch zu werden vermag, und die doch zugleich den vielen unbewußt Fühllosen Heimat sein kann, macht ‚das Gefühlvolle‘ in Fontanes Fragment zu einer höchst unzuverlässigen Größe.

Im Gegensatz zu den Kitschstudien, wie wir sie diskutiert haben, verzichtet Fontane im *Oceane*-Fragment auf eine Kategorisierung in ‚falsche‘ und ‚echte‘ Gefühle und

³⁶ „[...] Es sind interessante Damen oder man kann sie wenigstens dafür gelten lassen; sehr belesen und wissen alles. Eigentlich glaub ich wissen sie nichts, aber es sieht doch so aus, als wüßten sie alles. Sie wissen immer was in der Zeitung steht und sind klug genug, nur aparte Zeitungen zu lesen. [...] All das machte sich bei ihnen ganz natürlich, sie haben etwas Kosmopolitisches, und als sie merkten, daß es den Leuten imponierte, waren sie klug genug, sich ein System daraus zu machen“, beschreibt der Freund die Damen Parceval dem etwas später eingetroffenen Helden. Fontane 1984, S. 430.

³⁷ Fontane 1975, S. 290.

³⁸ „[...] die Welt ginge immer mit den Rührseligen und diese Bevorzugung sei ungerrecht [...]“, beklagt sich Oceane. (Ebd., S. 288.)

³⁹ Ebd., S. 298.

⁴⁰ Fontane 1984, S. 431.

⁴¹ Giesz 1971, S. 38.

⁴² Fontane 1984, S. 427.

wählt die Kategorie der Bewußtheit, die allein Oceane von den unbewußt Fühllosen unterscheidet. Obgleich Oceanes Mutter in dem Fragment ausdrücklich nicht als rührselig charakterisiert ist, fällt sie nach der Unterscheidung, wie Fontane sie durch Oceane vornehmen läßt, deshalb dennoch in die Kategorie des Kitsch-Menschen. An einem Leben interessiert, das die Bewußtheit Oceanes meidet und statt dessen „wie mit einem Samthandschuh über einen hin[geht]“⁴³, vermag die ältere Frau von Parceval jeden tieferen Gedanken in geistreiche Konversation zu überführen. Das Fragment enthält sich einer Wertung, sowohl was ihre Gespräche als auch was ihre Person betrifft. Selbst die Einschätzung des grüblerisch veranlagten Helden gibt uns keinen sicheren Bescheid darüber, wie die Welt des Gefühls zu werten sei. Vom seinem Urteil nämlich heißt es im Fragment, noch gänzlich unentschieden, die Welt der Fühllosigkeit erscheine ihm möglicherweise der „Verachtungs-Strafe (??) wert“⁴⁴. Und Oceane, an deren Fühllosigkeit doch der Text interessiert ist, kann sich nur zu der Spekulation entschließen, „ein ruhiges Schauen und Betrachten sei vielleicht eine höhere Lebensform nicht eine tiefere“.⁴⁵ Der Text, wohl nicht zufällig Fragment geblieben, verweigert die wertende Positionierung des Kitsch-Menschen im Vergleich mit dem Kunst-Menschen, obgleich es sich hier um seine eigenste Fragestellung handelt.

Mit dem Helden und seinem Freund ist Oceane und ihrer Mutter ein Paar gegenübergestellt, das eine zweifache Außensicht auf den Kunst-Menschen Oceane erlaubt: die liebende des Helden und die ironisch-klarsichtige des Freundes. Die Klarsichtigkeit des Freundes unterscheidet der Text grundsätzlich von dem ruhigen „Schauen und Betrachten“ Oceanes. Der Blick des Freundes nämlich, so erkennt Oceane, verzerrt in der Übertreibung. „Ihr Freund ist sehr klug; aber etwas sehr scharf, nicht im Sprechen, aber im Sehn; alles sieht er in greller Beleuchtung, [...] Er sieht den Wassertropfen im Sonnenmikroskop und wundert sich wie viele räuberische Naturen Gottes Erde bevölkern.“⁴⁶ Der von Oceane so kritisierte Blick deckt sich mit ästhetiktheoretischen Äußerungen Fontanes, in denen er sich von dem allzu scharfen Blick des Naturalismus distanzieret. Die Forschung hat in diesem Zusammenhang Fontanes Wort von der „Verklärung“ der Kunst dankbar aufgegriffen und Fontanes künstlerische Position als die eines „heiteren Darüberstehens“ charakterisiert. Das *Oceane*-Fragment zeigt, wie sehr dieser – von Fontane bereitgestellte – mißverständliche Begriff tatsächlich mißverstanden worden ist. Gegen diese Formulierung kann Fontanes eigenes künstlerisches Werk angeführt werden.⁴⁷ Das *Oceane*-Fragment kann hier, zumindest was den Aspekt der „Verklärung“ als einer Verkitschung betrifft, Aufschluß geben. Denn Oceanes Blick auf die Welt wird nicht einem scharfen, sondern einem allzu scharfen, also überzeichnenden und verzerrenden Blick entgegengehalten. Ihr Blick verklärt nicht, vielmehr wird er von Fontane vorgestellt als der objektive Blick einer außenstehenden Beobachterin. Die Objektivität ihres Blicks ist eine unmenschliche nur insofern, als Oceane selbst mit ihr in der Welt der Rührseligen nicht zu leben vermag.

In der Formulierung von der „Lebensform“, die Oceanes ruhiges Schauen und Betrachten darstellt, zeigt Fontane, daß von ‚der Kunst‘ nur gesprochen werden kann in

⁴³ Ebd., S. 433.

⁴⁴ Ebd., S. 431.

⁴⁵ Ebd., S. 432.

⁴⁶ Fontane 1984, S. 435.

⁴⁷ In diesem Sinne argumentiert auch Aust (1974) zum Verklärungsbegriff bei Fontane.

ihrer Erscheinungsform des Kunst-Menschen. Wie Broch in seiner Formulierung vom Kitsch-Menschen auf dem notwendigen Zusammenhang von Ethik und Ästhetik besteht, so Fontane in seiner Formulierung der „Lebensform“ für den Kunst-Menschen. Es hat schließlich den Anschein, als unterscheide sich Fontanes Vorstellung von einer ‚objektiven‘ Kunst, wie sie im Oceane-Fragment zum Ausdruck kommt, gar nicht sehr von Brochs Bezeichnung der Kunst als einem „erweiterten Naturalismus“.⁴⁸ Brochs Ungenügen an diesem Begriff aber, das ihn die utopische Dimension als ergänzende Hälfte hinzufügen läßt, fehlt bei Fontane.

Der allzu scharfe Blick des Freundes begegnet uns in fast allen ausgeführten Romanprojekten Fontanes wieder. Er ist dort seiner ästhetiktheoretischen Dimension beraubt und zeigt sich als Dogmatismus, als religiöser Dogmatismus meist, in der Figur älterer Damen; erinnert sei an die prominentesten Vertreterinnen dieser Spezies in Fontanes Werk, an Sidonie von Grasenabb in *Effi Briest* und an die Domina im *Stechlin*. Melusinen bevölkern das Werk Fontanes seit je, und immer finden sie in den Dogmatikerinnen ihren Widerpart, ihr Element des Wassers steht gegen das der erstarrten Form.⁴⁹ Ein letztes Mal begegnet uns eine Melusine in Fontanes Roman „Der Stechlin“. Im Gespräch mit ihrer Schwester Armgard formuliert Melusine von Barby ihre Lebensform in Abgrenzung zur Lebensform der dogmatischen Domina, Adelheid von Stechlin. „Ich glaube“, sagte Armgard, „du legst zuviel Gewicht auf das, was du das Ästhetische nennst. [...] Du meinst, daß ich, wenn ich von der Domina spreche, zuviel Gewicht auf diese doch bloß äußerlichen Dinge lege. Glaube mir, diese Dinge sind nicht bloß äußerlich. Wer kein feines Gefühl hat, sei's in der Kunst, sei's im Leben, der existiert für mich überhaupt nicht und für meine Freundschaft und Liebe nun schon ganz gewiß nicht. Da hast du mein Programm. Unser ganzer Gesellschaftszustand, der sich Wunder wie hoch dünkt, ist mehr oder weniger Barbarei [...]“⁵⁰

Fontane läßt Melusine von Barby in ihrem „Programm“ zugleich das zentrale Anliegen seines Werks zusammenfassen. Denn die Romane Fontanes kreisen um eben diese Frage des ‚feinen Gefühls‘ im Umgang mit den äußerlichen Dingen. Sie erweisen sich als zeitgebunden insofern, als sie das Aufbrechen eines geregelten Formsystems um die Jahrhundertwende beschreiben. Dieses entlarvt Fontane in seinen Romanen als den

⁴⁸ „Denn immer handelt es sich, und dies selbst noch in der Musik, um die Darstellung einer inneren oder äußeren Welt, um die Abbildung, von der als erstes Unmittelbarkeit und damit unbedingte Treue und Wahrheit gefordert wird. Es ist ein gewissermaßen ‚erweiterter Naturalismus‘, um den es sich hier handelt, ein erweiterter Naturalismus, in dem van Gogh und Kafka einen ebenso berechtigten Platz einnehmen wie Dürer oder Zola. Immer handelt es sich darum, die Welt, die innere oder äußere, zu zeigen, wie sie wirklich ist.“ (Broch 1976, S. 133.)

⁴⁹ Vielleicht am eindrücklichsten setzt Fontane das Gefährlich-Wässrige in seinem Werk in dem Roman *Unwiederbringlich* in Szene. Bei ihrer waghalsigen „Eismeer-Expedition“ überschreiten Holk und Ebba „die Grenze“ zwischen dem Wasser und seiner erstarrten Form des Eises (S. 167). Und doch ist es am Ende Holks Frau Christine, die religiöse Dogmatikerin im Werk Fontanes schlechthin, die die ihr zugefügte Verletzung nicht zu überwinden vermag und ins Wasser geht. Denn anders als Oceane, die in „ruhiger Heiterkeit“ Abschied nimmt, verkörpert Christine in *Unwiederbringlich* nicht eine Idee, sondern ist schließlich – wie in allen verwirklichten Romanprojekten Fontanes – ein Mensch, hier: „eine Frau“, die verletzt worden ist. Anders als Oceanes Leiche, die verschwunden bleibt, kann ihr toter Körper daher am Romanende auch aufgefunden werden.

⁵⁰ Fontane 1959, S. 267.

Überrest eines überkommenen Gesellschaftssystems, dessen äußerster Ausdruck sich im Ehrbegriff des Duells niederschlägt. Zugleich aber berichten seine Romane von dem Zerfall der Formen als von einem Verlust. Sie erzählen von dem Menschen des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts und von dem Preis einer Individualität, die sich von ihrem Selbstverständnis her jenseits der Konvention befindet und als ein Ich definiert, das sich selbst immer wieder neu konstituieren und behaupten muß. Diese überkommenen Formen der gesellschaftlichen Konvention erweisen sich bei Fontane als ‚hohle‘ Form, die als solche aber zugleich einen Schutzraum bereitgestellt hatte.

In den Fragen der Form finden wir Fontane im *Stechlin* unentschiedener noch als im *Oceane*-Fragment. Seine Fragestellung im *Stechlin* unternimmt nicht mehr den Versuch, über eine ästhetische Problematik Auskunft zu geben, sondern beschränkt sich auf eine ethische Fragestellung, die auf die Frage nach der Kunst nur mehr implizit verweist. Und indem Fontane Melusine von Barby ganz Menschenfrau sein läßt, schließt er im *Stechlin* die Hintertür zur ‚Kunst‘, die das *Oceane*-Fragment in der Figur der Wasserfrau *Oceane* und ihres märchenhaften Endes zumindest noch angelehnt gelassen hatte.

Fontane ist im *Stechlin* an dem Punkt angelangt, an dem auch Flauberts Forscher Bouvard und Pécuchet ihre Suche nach dem Wesen der Literatur schließlich einstellen: bei der Frage des „Anstands“. Diese ist, wie wir gesehen haben, nicht nur im Werk Fontanes an die Frage nach dem Verhältnis von Kitsch und Kunst gebunden. Und wenn Giesz in der Schlußbetrachtung seiner Kitschstudie ein dialektisches Verhältnis von Kitsch und Kunst „noch bis Ende des 19. Jahrhunderts“ beobachtet, so finden wir in den Romanen Fontanes nicht nur diese Zeit des Umbruchs beschrieben, sondern können in ihnen zugleich Gründe dafür finden, warum das Verhältnis von Kitsch und Kunst im zwanzigsten Jahrhundert weniger als vielleicht in den Jahrhunderten zuvor ein gelasesenes sein kann.

Doch es bleibt, fast hätten wir ihn vergessen, der Held des *Oceane*-Fragments, der *Oceane* – kitschigerweise – liebt. *Oceane* bemerkt ihm gegenüber, sie kenne nur die Sehnsucht nach dem Gefühl, nicht aber das Gefühl selbst. „Die Sehnsucht“, erwidert er, „ist wie die Saat und sie wird uns angerechnet auch ohne daß die Saat Frucht getragen habe.“ ‚Glauben Sie?‘ ‚Ich bin dessen gewiß.‘ ‚So beneid‘ ich Sie, um den Trost, den sie haben.‘⁵¹ *Oceanes* Sehnsucht gilt nur dem Gefühl selbst. Diese Sehnsucht nimmt sich merkwürdig genug vor dem Hintergrund der zweifelhaften Qualität des Gefühls im *Oceane*-Fragment aus. Im Kontext des Fragments wäre es ebensogut vorstellbar, daß sich *Oceanes* Sehnsucht eher darauf richtet, die Position der Beobachterin aufgeben zu können und an der „Welt der Rührseligen“ teilzuhaben, wie auf das Gefühl selbst. In keinem Fall aber glaubt *Oceane* an den Trost, der für den Helden mit der Sehnsucht nach dem Gefühl verbunden ist.

Es ist der Trost, der sich auch uns in der Rede über den Kitsch immer wieder mitteilt: in Kraus' Berufung auf die Sehnsucht im Kontrast zu den „Verabredungen“ bildungsbürgerlicher Konventionen; in Blochs offenem System der Kunst im Gegensatz zum geschlossenen des Kitsches; in Giesz' Freiheitsbegriff, der auf eine lange Tradition zurückblicken kann und immer schon gegen die Beschränktheit, in der der Kitsch die Menschen verharren läßt, einsteht. Mit seinem *Oceane*-Fragment legt Fontane uns jedoch einen beunruhigenden Verdacht nahe. Den nämlich, daß diese tröstliche Sehnsuchts-Konstruktion, der wir, dem Helden im *Oceane*-Fragment gleich, so gern anhängen möchten, sich möglicherweise nicht allzusehr unterscheidet von der des genußlichen

⁵¹ Fontane 1975, S. 293.

Genießens, das Giesz auf den Kitsch-Menschen beschränkt wissen möchte. Die Rede über den Kitsch grenzt sich, anders als die *Oceane* in Fontanes Romanentwurf, scharf von der ‚kitschigen‘ Sehnsucht nach dem Gefühl ab. Doch sie erliegt der Versuchung, die Sehnsucht selbst als ‚Trost‘ für sich in Anspruch zu nehmen. Diese Funktionalisierung der Sehnsucht zum ‚Trost‘ ist in Fontanes Text nur dem Helden möglich. *Oceane* weist diese Denkmöglichkeit für sich zurück.

Fontane formuliert im *Oceane*-Fragment mit einer gewissen Ernüchterung – die das Fragment selbst noch gar nicht erfüllt, sondern die erst im *Stechlin* ganz zum Ausdruck kommt – dieses Verhältnis von ‚falschem‘ Gefühl und ‚falscher‘ Sehnsucht, von genießendem Genuß und tröstlicher Sehnsucht. „Das eine“, läßt er *Oceane* von Parceval sagen, ist eine Frage der „Organisation und das andre auch“.⁵²

Literatur

- Aust, Stephan: Theodor Fontane: „Verklärung“. Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke, Bonn 1974.
- Berghahn, Klaus L.: Volkstümlichkeit ohne Volk? Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers, S. 51–75. In: *Popularität und Trivialität*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt a. M. 1974.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, Werke Bd. 5, Frankfurt a. M. 1959.
- Broch, Hermann: Das Weltbild des Romans (1933), S. 89–118. In: *Schriften zur Literatur 2. Kommentierte Werkausgabe Bd. 9*, hrsg. von Paul Michael Lützel, Frankfurt a. M. 1976.
- Broch, Hermann: Das Böse im Wertesystem der Kunst (1933), S. 119–157. In: ebd.
- Broch, Hermann: Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches, S. 158–173. In: ebd.
- Deschner, Karlheinz: *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift. Ergänzte und überarbeitete Neuauflage*, Wien 1980.
- Flaubert, Gustave: *Bouvard und Pécuchet*. Dt. von Georg Goyert, Düsseldorf 1957.
- Fontane, Theodor: *Unwiederbringlich. Sämtliche Werke Bd. 5*, hrsg. von Edgar Gross, München 1959.
- Fontane, Theodor: *Der Stechlin. Sämtliche Werke Bd. 8*, hrsg. von Edgar Gross, München 1959.
- Fontane, Theodor: *Oceane von Parceval (1882)*, S. 284–298. In: *Fragmente und frühe Erzählungen. Nachträge. Sämtliche Werke Bd. 24*, hrsg. von Rainer Bachmann und Peter Bramböck, München 1975.
- Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage*, München 1971.
- Killy, Walther: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*, Göttingen 1961.
- Kracauer, Siegfried: *Über Erfolgsbücher und ihr Publikum*, S. 334–342. In: *Schriften Bd. 5,2*, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 1990.
- Kraus, Karl: *Brot und Lüge (1919)*, S. 71–97. In: *Schriften Band 16*, hrsg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt a. M. 1991.
- Mehring, Franz: *Kunst und Proletariat (1896)*. In: *Gesammelte Schriften*, Berlin 1961.
- Schenda, Rudolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lese-stoffe 1770–1910*, München 1970.

⁵² Ebd., S. 288.