

Aus:

Kathrin Ackermann, Christopher F. Laferl (Hg.)

Kitsch und Nation

Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs

Januar 2016, 338 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2947-7

Das deutsche Wort »Kitsch« ist in den 1940er Jahren zu einem internationalen Begriff geworden, dessen Bedeutung zwischen ideologiekritischer Ablehnung und postmoderner Affirmation oszilliert. Doch meint das Schlagwort in unterschiedlichen nationalen Diskurstraditionen stets dasselbe? Warum werden bestimmte künstlerische oder alltagsästhetische Produkte aus anderen Kulturen als Kitsch bezeichnet, und wie verhält es sich mit dieser »Nationalisierung« von Kitsch?

An Beispielen aus Musik-, Literatur-, Kunst- und Filmwissenschaft untersuchen die Beiträge des Bandes die Polaritäten und Paradoxien, denen der Begriff »Kitsch« in verschiedenen Kulturen und Nationen ausgesetzt ist.

Kathrin Ackermann (Prof. Dr.) lehrt französische und italienische Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg.

Christopher F. Laferl (Prof. Dr.) lehrt iberoromanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Salzburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2947-7

Inhalt

Einleitung: Kitsch und Nation

Kathrin Ackermann/Christopher F. Laferl | 7

Kitsch als „Übergangswert“? Erwin Ackerknecht und die Auflösung der Dichotomie zwischen Kunst und Nichtkunst

Kaspar Maase | 39

„In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater*

Norbert Christian Wolf | 65

Holocaust-Kitsch? Zur Polemik um Jonathan Littells Bestseller *Les Bienveillantes* in Frankreich, Deutschland und den USA

Peter Kuon | 99

Kitschige Vorstellungen von Österreich? Der *Musikantenstadt* und André Rieus *Große Nacht der Wiener Musik*

Thomas Küpper | 119

Salzburg und *The Sound of Music* – zwischen Ablehnung und Faszination

Ingrid Paus-Hasebrink/Sascha Trültzsch-Wijnen | 141

Nationaler „Kitsch“ als ästhetisches Problem im populären Musiktheater

Nils Grosch/Carolin Stahrenberg | 163

Kitsch *avant la lettre*?

Anmerkungen zum musikalischen Diskurs vor 1870

Nina Noeske | 185

Geisteswissenschaften und Kitsch:

Zur *écriture* des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion

Anna Artwińska | 203

**Vom Schicksal des Gummibaums im sowjetischen Klima:
Kitsch im Kontext kulturpolitischer Paradigmen der Sowjetzeit**

Eva Hausbacher | 223

„Revolutionärer Kitsch“ – Das Beispiel China

Stefan Landsberger | 247

**Kitsch als Kitt – *preposterously*? Mike Leighs *Topsy-Turvy*
(1999) und Gilbert & Sullivans *The Mikado* (1885)**

Sylvia Mieszkowski | 271

Königin und Hure:

Dolly Partons Country-Erfolge zwischen Kitsch und Trash

Ralph J. Poole | 305

Kurzbiographien der Beiträgerinnen und Beiträger | 331

Einleitung: Kitsch und Nation

KATHRIN ACKERMANN/CHRISTOPHER F. LAFERL

UNBESTIMMTHEITEN, POLARITÄTEN, PARADOXIEN

Kitsch ist ein Phänomen, das in allen Künsten und an allen Orten identifiziert wird: in der Bildenden Kunst, der Literatur, der Musik, im Film, in Dekoration und Design, in der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen, Inneneinrichtung und Bauwerken.

Kitsch ist aber auch ein Begriff, der sich durch Unbestimmtheiten, Polaritäten und Paradoxien auszeichnet. Er kann sowohl als ästhetischer Begriff (in der Regel als ästhetisch negativ konnotierter) als auch als ethischer Begriff verwendet werden; Hermann Brochs Bestimmung des Kitsches als das „Böse im Wertesystem der Kunst“¹ gehört zum festen Repertoire jeder Standortbestimmung des Kitsches. Kitsch kann entweder als überzeitlicher oder als epochenspezifischer Begriff verwendet werden – erstere Verwendung finden wir ebenfalls bei Broch, aber auch bei Ludwig Giesz², der Brochs Konzept des „Kitschmenschen“ aufgriff. Bei der letzteren – epochenspezifischen – Verwendungsweise differieren die historischen Datierungen zum Teil erheblich: In den meisten Fällen wird Kitsch, analog zum erstmaligen Auftauchen des Terminus, als ein Phänomen betrachtet, das

1 Hermann Broch: „Das Böse im Wertesystem der Kunst“, in: ders., *Dichten und Erkennen. Essays*, Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 311–350.

2 Ludwig Giesz: *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, 2., vermehrte und verb. Aufl., München: Fink 1971.

man seit dem Ende des 19. Jahrhunderts antrifft. Viele Theoretiker setzen den Anfangspunkt aber auch mit der Romantik an (Tibor Kneif³ beispielsweise), andere gehen noch weiter zurück bis zur Empfindsamkeit (Jochen Schulte-Sasse,⁴ Gert Ueding,⁵ Otto F. Best⁶ und andere Vertreter der deutschen Trivalliteraturforschung der 1970er Jahre; aber auch z. B. Roger Scruton⁷), zum Rokoko (Hans Karpfen⁸) oder sogar bis zum Barock (Gillo Dorfles⁹). Das Mittelalter hingegen erweist sich als äußerst resistent gegen die Versuche, Kitsch in allen Epochen auszumachen; dennoch findet Hans Holländer in Bernhard von Clairvaux' Polemik gegen die romanische Plastik und Skulptur dieselben Argumente wie in der späteren Kitschdiskussion,¹⁰ und bereits Frank Wedekind nahm die Gotik in die Liste der potentiellen Kitsch-Epochen auf.¹¹ Wenn dann selbst in der Antike Beispiele für

-
- 3 Tibor Kneif: „Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches“, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37, 1 (1963), S. 22–44, hier: S. 26.
 - 4 Jochen Schulte-Sasse: *Die Kritik an der Trivalliteratur seit der Aufklärung*, München: Fink 1971.
 - 5 Gert Ueding: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
 - 6 Otto F. Best: *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985.
 - 7 Roger Scruton. „Kitsch and the Modern Predicament“, *City Journal*, Winter 1999. http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html [10.7.2015].
 - 8 Fritz Karpfen: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg: Weltbund-Verlag 1925, S. 20.
 - 9 Gillo Dorfles: *Der Kitsch*. Übers. aus d. Ital. von Birgid Mayr, Gütersloh: Prisma 1977, S. 12.
 - 10 Hans Holländer: „Kitsch. Anmerkungen zum Begriff und zur Sache“, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, hrsg. von Helga De la Motte-Haber, Frankfurt am Main 1972, S. 184–209, hier: S. 188.
 - 11 Frank Wedekind: „Kitsch. Entwurf zu einem Drama und erste Niederschrift verschiedener Szenen“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, München: Georg Müller 1921, S. 205–243, zit. nach *Kitsch. Texte und Theorien*, hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper, Stuttgart: Reclam 2007, S. 44.

Kitschgegenstände gefunden werden (so bei Broch¹²), dann ist die Grenze zur überzeitlichen Verwendung des Kitschbegriffs eindeutig überschritten und Kitsch wird zu einer anthropologischen Konstante gemacht.¹³

Des Weiteren wird Kitsch einerseits als ein formal bestimmbares Phänomen angesehen (z. B. bei Karlheinz Deschner¹⁴ oder Walter Killy¹⁵), andererseits findet man die Überzeugung, dass es sich dabei um ein Phänomen handelt, das sich im Kopf des Rezipienten abspielt, um ein Rezeptions- und Wertungsphänomen also; diese Auffassung herrscht seit etwa den 1970er Jahren vor. Die Kitschdiskussion kann auf der einen Seite das Element der industriellen Massenanfertigung, der mechanischen Reproduktion und der Epigonalität hervorheben,¹⁶ auf der anderen Seite wiederum das Süßlich-Sentimentale, Sinnliche, Genüssliche des Kitsches, seine Distanzlosigkeit und Zuordnung zum Weiblichen, Kindlichen und Senilen akzentuieren.¹⁷ Im ersten Fall ist das Resultat des Kitsches falsche Kunst, im zweiten Fall sind es falsche Gefühle. Das verbindende Element ist der Aspekt der Lüge und der Täuschung: Der Kitsch, so wird argumentiert, gaukelt vor, Kunst zu sein, er legt es darauf an, mit möglichst geringem Aufwand ein Maximum an Wirkung zu erzielen, wodurch der Kitschkonsument oder -rezipient getäuscht werde.

12 Broch, „Das Böse im Wertsystem der Kunst“, S. 348.

13 Vgl. Dieter Kliche: „Kitsch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 272–287, hier: S. 278.

14 Karlheinz Deschner: *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*, München: List 1965.

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

16 In dieser Bedeutung findet man *Kitsch* bei Dwight Macdonald: „Masscult & Midcult“, in: ders., *Against the American Grain*, New York: Da Capo 1983, S. 3–75, hier: S. 34 f.

17 Insbesondere bei Giesz (*Phänomenologie des Kitsches*) dominiert diese Komponente des Kitsches.

WORT ODER BEGRIFF? KITSCH IN VERSCHIEDENEN KULTUREN

Bei all dem darf eine wichtige Frage nicht außer Acht gelassen werden: Geht es um den mittlerweile in vielen Sprachen verwendeten Terminus ‚Kitsch‘ oder um das Phänomen, das im Deutschen mit ‚Kitsch‘ bezeichnet wird, für das aber andere Sprachen bisweilen andere Ausdrücke kennen? Als Fremdwort oder Kultismus hat der Ausdruck ‚Kitsch‘, dessen tatsächlicher Gebrauch quer durch alle Gesellschaftsschichten noch überprüft werden müsste, in vielen Sprachen nämlich jene Bedeutung, die im Deutschen das ebenfalls eher bildungssprachlich verwendete *camp* hat, d. h. er meint einen ins Elitäre und Distinktionsorientierte gewendeten und stets gebrochenen Umgang mit Kitsch.

Um nur zwei Beispiele dafür zu nennen, in welcher unterschiedliche Richtungen die Übernahme des Kitschbegriffs und seine Integration in eine eigene kulturelle oder theoriegeschichtliche Tradition gehen kann: Die französische Literaturwissenschaftlerin Catherine Coquio sieht im Kitsch die paradoxe Verbindung zweier Bedeutungskomponenten, nämlich Kitsch als Massenkultur der kapitalistischen und totalitären Staaten einerseits und als elitäre künstlerische Praxis (Kitsch als *camp*) andererseits.¹⁸ Der aus Rumänien stammende amerikanische Literaturwissenschaftler Matei Calinescu wiederum verbindet den Begriff des ‚Kitsches‘ so eng mit der ökonomischen Entwicklung der Moderne, dass die Tatsache, dass es in einer Nation der so genannten Zweiten oder Dritten Welt Kitsch – und das heißt bei ihm: Massenkunst – gibt, als untrügliches Modernisierungsindiz gelten könne.¹⁹

18 Catherine Coquio: „Kitsch et critiques du kitsch: Spleen du Beau et mal de l’Art“, in: dies., *L’Art contre l’art. Baudelaire, le „joujou“ moderne et la „décadence“*, Bandol: Vallongues 2006, S. 311–331.

19 Matei Calinescu: *Faces of modernity. Avant-garde, decadence, kitsch*, Bloomington: Indiana Univ. Pr. 1977. Eine ähnliche Auffassung vertritt Sam Binkly, der Kitsch als Korrektiv für die ontologische Unsicherheit moderner Gesellschaften ansieht. Sam Binkly: „Kitsch as a Repetitive System: A Problem for Theory of Taste Hierarchy“, *Journal of Material Culture* 5, 2 (2000), S. 131–152.

Um Aufschluss darüber zu erhalten, welche Bedeutungskomponenten des Begriffes ‚Kitsch‘ in verschiedenen (westlichen) Sprachen im Vordergrund stehen, soll zunächst ein geraffter Überblick über seine Verwendungsweisen und über relevante Synonyme in einigen Sprachen, wie im Deutschen, Englischen, Französischen, Italienischen, Portugiesischen und Spanischen, gegeben werden.²⁰

Dass das Wort ‚Kitsch‘ aus dem Deutschen kommt (angeblich von einem Verb ‚kitschen‘ oder ‚verkitschen‘),²¹ gilt für die meisten Fachleute als kein Zufall. Schon wenige Jahrzehnte nach seinem Erstbeleg (1881)²² und nach einer im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch schwankenden Bedeutungsverwendung (bei Gustav Sack²³ oder Franz Wedekind²⁴) stabilisiert es sich spätestens in den 1920er Jahren als abwertende Bezeichnung für ästhetisch depravierte Artefakte, angefangen vom Chrysanthemensträußchen aus abgeschnittenen Fingernägeln bis hin zu Werken der Kunst oder der Literatur, die sich mit der Aura des Erhabenen und Wertvollen umgeben, aber nicht den geltenden ästhetischen Standards entsprechen.

20 Für das Russische verweisen wir auf die beiden Beiträge von A. Artwińska und E. Hausbacher in diesem Band.

21 Zur Etymologie von Kitsch siehe Otto F. Best: „Auf listige Weise Kleinhandel betreiben“. Zur Etymologie von ‚Kitsch‘“, *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 70 (1978), S. 45–57.

22 Hans-Edwin Friedrich: „Kitsch“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York: de Gruyter 2000, S. 263–266, hier: S. 263. – Abraham Moles datiert ‚Kitsch‘ bereits um 1860 und weist in diesem Zusammenhang auf die Sonderstellung des Wortes im Deutschen hin, da es hier im Gegensatz zu den meisten anderen Sprachen „semantisch eindeutig“ sei. Abraham Antoine Moles: *Psychologie des Kitsches*, München: Hanser 1972, S. 7. – Auch Umberto Eco schließt sich der These von der begrifflichen Präzision des Wortes ‚Kitsch‘ im Deutschen an. Umberto Eco: „Die Struktur des schlechten Geschmacks“ [1964], in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 59–115, hier: S. 60.

23 Gustav Sack: „Kitsch“ [1917], in: ders., *Prosa, Briefe, Verse*, München/Wien: Langen/Müller 1962, S. 375 f., zit. nach *Kitsch*, hrsg. Dettmar/Küpper, S. 39–41.

24 Wedekind, „Kitsch“.

Es wurde so sehr Allgemeingut, dass Erich Thier 1944 schreiben konnte, dass das Wort Kitsch „mit spürbar abwertender Betonung auszusprechen“ sei.²⁵

Die erstaunliche Begriffskarriere des ursprünglich deutschen Wortes erklärt sich aus verschiedenen Faktoren: Im Vergleich zu anderen Ländern setzte in der deutschen Kritik und Ästhetik die Beschäftigung mit hoher und niedriger Literatur schon sehr früh ein²⁶ und führte zu einer das gesamte 19. Jahrhundert über bestehenden Dichotomie zwischen einer Kunst, die in einer abgehobenen Sphäre des Schönen, Wahren und Guten die Bildung der Persönlichkeit zum Ziel hat, und auf der anderen Seite einem auf bloße Sinnesbefriedigung abzielenden, als gefährlich geltenden Sektor der Unterhaltung der ungebildeten Massen. Träger dieses Deutungsmusters war jene spezielle soziokulturelle Konstellation, die man als das ‚deutsche Bildungsbürgertum‘ bezeichnet.²⁷ Diese im kulturellen Diskurs tonangebende Schicht vollzog am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht den Schritt der Avantgarden zur Überführung der Kunst in Lebenspraxis, sondern hielt an

25 Erich Thier: „Von der ‚reinen Liebe‘ bei Hedwig Courths-Maler und bei ihren Schwestern im Geist“, *Die Bücherei. Zeitschrift für das Büchereiwesen* 11 (1944), S. 322–329, hier: S. 322.

26 Vgl. Ruth Klüger: *Von hoher und niedriger Literatur*, Göttingen: Wallstein 1996; Jörg Schönert: „Zu den sozio-kulturellen Praktiken im Umgang mit Literatur(en) von 1770 bis 1930“, in: *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, hrsg. von Kaspar Maase, Köln u. a.: Böhlau 2001, S. 283–289.

27 Vgl. hierzu Julia Kraus: „Der ‚Kitsch‘ im System der bürgerlichen Ordnung“, *Sprache und Literatur* 28 (1997), S. 18–39. – Die Diskussion im deutschen Sprachraum darf freilich nicht nur als Sonderentwicklung gelesen werden, da hinsichtlich der Trennung in E- und U-Kultur ähnliche Prozesse in anderen Ländern beobachtet werden können, so z. B. in Großbritannien, wie bei Matthew Arnold deutlich zu sehen ist; vgl. John Storey: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, London/New York; Routledge 2015. Vgl. auch Tally Katz-Gerro: „Highbrow Cultural Consumption and Class Distinction in Italy, Israel, West Germany, Sweden, and the United States“, *Social Forces* 81, 1 (2002), S. 207–229.

Vorstellungen von Kunst fest, „die vom Rezipienten Versenkung und Einfühlung verlangt, damit ihn das Kunstwerke erhebe oder entrücke.“²⁸

Während man aber zur Abwehr der neuen Massenkunst die Formel „Schmutz und Schund“ verwendete,²⁹ unterschied man im Bereich der Hochkultur ebenfalls einen Bereich nicht-autonomer, selbstgenüßlicher Kunst, der, gerade weil er sich als Kunst tarnte, als besonders heimtückisch galt. Dafür verwendete man den Begriff ‚Kitsch‘. Dieser aus einem bestimmten kulturellen Klima anfangs des 20. Jahrhunderts sich herausbildende ästhetisch und sozial diskriminierende Kitschbegriff besteht im Deutschen bis heute.³⁰

Die internationale Verbreitung des Wortes Kitsch, das im Englischen erstmals in den 1920er Jahren belegt ist,³¹ geht von Steven Greenbergs 1939 erschienenem Aufsatz „Avantgarde and Kitsch“ aus.³² Er bringt den Kitsch („the wonderful name of kitsch“) als begriffliche Chiffre für die kulturelle ‚Nachhut‘ in Stellung, gegen den sich die Avantgarde, die Vorhut, abgrenzt. Die von ihm angeführten Beispiele zeigen, dass er damit nicht ein Antisystem zur Kunst innerhalb der Kunst meint, sondern die aus der In-

28 Georg Bollenbeck: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880 – 1945*, Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 30.

29 Siehe hierzu Kaspar Maase: *Die Kinder der Massenkultur. Auseinandersetzungen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*, Frankfurt am Main/New York: Campus 2012.

30 Eva Le Grand distanziert sich im Vorwort ihres Sammelbandes *Séductions du kitsch* bewusst von dieser spezifisch deutschen Bedeutung von ‚Kitsch‘. Eva Le Grand: „Introduction“, in: *Séductions du Kitsch. Roman, art et culture*, hrsg. von ders., Montréal: XYZ 1996, S. 13–25, hier: S. 20. – Auf den besonderen Stellenwert der Kitschdiskussion in Deutschland weist auch Jean-Claude Lyant hin („Un kitsch très rationnel: introduction à la méthode de H.-J. Syberberg“, *Études littéraires* 18 (1985), S. 53–77, hier: S. 53–56).

31 Im *Oxford English Dictionary* (<http://www.oed.com>, s. v. kitsch) wird 1926 als erstes Erwähnungsdatum genannt, während *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* (¹⁰2000, s. v. kitsch, S. 643) 1925 anführt. Zur Entwicklung der Verwendung des Terminus *kitsch* im Englischen s. auch den Beitrag von Mieszkowski in diesem Band.

32 Clement Greenberg: „Avant-Garde and Kitsch“, *Partisan Review* 5 (1939), S. 34–49.

dustrialisierung und Urbanisierung hervorgegangene Popularkultur. Dies ist auch die Bedeutung von ‚Kitsch‘, die in der Folge in andere Sprachen aufgenommen wurde. Sie entspricht der Auffassung von Kitsch als mechanisch reproduzierter Massenkunst. In Deutschland wird währenddessen weiterhin ‚Kitsch‘ in der Bedeutung von distanzloser Genusskunst verwendet, wie beispielsweise auf dem Gebiet der Literatur bei Deschner, der seine Beispiele nicht in Groschenromanen sucht, sondern bei Autoren, die der Hochkultur zugerechnet werden.

Ins Französische wurde das Wort ‚Kitsch‘ später aufgenommen als ins Englische (laut dem *Grand Robert* erst 1960³³). Dies erklärt vermutlich, warum dort der Begriff ‚Kitsch‘ sehr viel mehr mit der ironisch-distanzierten Bedeutung des *camp* versehen ist und sogar als Synonym für ‚postmodern‘ eintreten kann.³⁴

Kitsch wird im Französischen in zwei unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. Während der *Trésor de la langue française* ausschließlich die dem Deutschen entsprechenden Komponenten massenhafte Verbreitung, fehlende Authentizität, Opulenz, Akkumulation, schlechter Geschmack und Mittelmäßigkeit nennt,³⁵ findet man im *Grand Robert* an erster Stelle die Bedeutung *rétro* (und somit die bewusste Zuwendung zu einem Stil der Vergangenheit), verbunden mit dem Hinweis auf unterschiedliche Bewertungsmaßstäbe von Seiten der etablierten und der populären Kultur. Im Gegensatz zum Deutschen wird das Wort *kitsch* nur selten auf die Literatur

33 Le Robert, s. v. kitsch; <http://gr.bvdep.com>. – Nach Kliche vollzog sich die Rezeption des Kitschbegriffs in den 1950er bis 1970er Jahren in Frankreich und Italien „unter weitgehender Aussparung der deutschen Kontexte im Zugriff auf und in Auseinandersetzung mit den amerikanischen Konzepten der mass culture.“ (Art. „Kitsch“, S. 286).

34 Valéry Arrault: *L’empire du kitsch*, Paris: Klincksieck 2010.

35 *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), s. v. kitsch; <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=484686405> [10. 7. 2015].

bezogen, am ehesten noch auf das Theater,³⁶ meist handelt es sich dabei um Beiträge aus der Germanistik.³⁷

Für das französische *kitsch* wird eine Reihe von Synonymen (*pacotille*, *camelote*, *toc*, *art pompier*) angegeben, die vor allem den Aspekt der minderwertigen Qualität hervorheben. Das Wort *pacotille* wurde Anfang des 18. Jahrhunderts vom spanischen *pacotilla* entlehnt und bedeutete ursprünglich Ware, die von den Schiffskapitänen oder der Besatzung auf eigene Faust, ohne Zahlung von Frachtkosten, vertrieben wurde. Daraus entwickelte sich die Bedeutung ‚(wertlose) Ware von schlechter Qualität‘.

Eine ähnliche Bedeutung wie *pacotille* hat *camelote*, abgeleitet von *camelot*, einem groben, billigen Stoff aus Ziegenhaaren und Wolle. Die Beispiele dafür im *Dictionnaire de l'Académie Française* von 1694 zeigen an, dass man einen solchen minderwertigen Stoff vor allem als ein ausländisches Produkt betrachtete: Genannt werden „camelote de Hollande, de Bruxelles, de Turquie, de Levant“.

Bei dem Wort *toc* – seit dem 19. Jahrhundert in der Bedeutung ‚nachgeahmter, falscher Gegenstand‘ (insbesondere Schmuckstück) – wird die Möglichkeit einer onomatopoetischen Erklärung (von *toc toc*) erwogen. Es könnte darauf zurückgeführt werden, dass man einen fragwürdigen Gegenstand durch Klopfen auf seine Echtheit überprüfen möchte.

Ein weiteres französisches Synonym für Kitsch ist *tape-à-l'œil* (wörtlich: das ins Auge Stechende). Auch hier handelt es sich um eine wertlose Sache, die – v. a. durch lebhafte, schreiende Farben – Eindruck schinden will.

Spezifischer dem Bereich der Kunst zugeordnet ist *art pompier*. *Pompier* (gestelzt, geziert, gekünstelt, geschraubt, maniert) ist eine adjektivierte Verwendung des gleichlautenden Substantivs, das eigentlich ‚Feuerwehrmann‘ bedeutet. Nach Théodore de Banville rührt dies von der Darstellung antiker Helme auf Gemälden von Jacques-Louis David und

36 *Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*, Montreuil: Ed. Théâtrales 2011; *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, hrsg. von Isabelle Barbéris, Dijon: Univ. de Dijon 2012.

37 Joël Roussiez z. B. empfiehlt den Lesern der von ihm als kitschig identifizierten Romane von Dhôtel als ‚Gegengift‘ bezeichnenderweise die Lektüre von Stifter oder Keller. Joël Roussiez: „Sur l'aspect kitsch d'un romancier très estimable: André Dhôtel“, *L'atelier du roman* 44 (2005), S. 122–134.

seiner Schule her, von denen sich Zeitgenossen an diejenigen moderner Feuerwehrleute erinnert fühlten.³⁸ Die lautliche Nähe zu *pompe* (Prunk, Pomp) mag ein Übriges getan haben, um die Zusammensetzung *art pompier* zu einer Formel für unoriginelle, manierierte Akademiekunst zu machen.

Die meisten italienischen Wörterbücher definieren *kitsch* mit „di cattivo gusto“ (von schlechtem Geschmack) und verweisen auf die Herkunft des Wortes aus dem Deutschen; im *Vocabolario Treccani* wird zudem die besondere Bedeutung des Wortes in der deutschen Literaturkritik zwischen 1920 und 1940 erwähnt.³⁹ Der italienische Erstbeleg findet sich 1929 in einem Artikel von Corrado Alvaro, der während seiner Arbeit als Journalist in Berlin den Kitsch als Modernisierungsmerkmal beschrieben hat:

In Ländern wie diesen ist der schlechte Geschmack (ein Wort, für das die Deutschen kein Äquivalent haben, weil sie das Abgedroschene, Konventionelle, den *kitsch* kennen, aber nicht den schlechten Geschmack) ein Dünger, auf dem die Keime der Modernität wachsen, er ist das Formlose, in dem unendliche Möglichkeiten oszillieren, das Provisorische, das einen Erkundungsgegenstand bildet, dessen in wenigen Jahren alle überdrüssig sind, um sich Anderem zuzuwenden; unter diesen Bedingungen verschwindet die Persönlichkeit, und die Schaffung einer Gesellschaft, eines Lebens und einer Kunst nimmt eine uns unbekannt kollektive und unpersönliche Note an.⁴⁰

38 Théodore de Banville: „Le Pompier“, in: ders., *Contes féeriques*, Paris: Charpentier 1882, S. 10–19, hier: S. 19.

39 *Treccani. Vocabolario*, s. v. kitsch: <http://www.treccani.it/vocabolario/kitsch/> [10.07.2015].

40 „In paesi come questi, il cattivo gusto (ecco una parola di cui i tedeschi non hanno equivalente, perché essi conoscono il trito, il convenzionale, il kitsch, ma non il cattivo gusto), il cattivo gusto, dico, è un concime da cui nascono i semi della modernità, è l’informe in cui oscillano infinite possibilità, è il provvisorio che forma l’oggetto di una esplorazione di cui in pochi anni tutti saranno sazi per rivolgersi ad altro, in queste condizioni scompare la personalità, e la creazione di una società e di una vita e di un’arte acquista quel tono collettivo e impersonale per noi inedito.“ Corrado Alvaro: „Il clima intellettuale a Berlino“ [*L’Italia letteraria*, 28. Juli 1929], in: ders., *Scritti dispersi 1921–1956*, Milano: Bompiani 1995, S. 242).

Er bringt den Kitsch als ein mit Beschleunigung und Uniformität verbundenes Attribut der Berliner Großstadtkultur gegen die italienische Individualität in Stellung.

Als Synonyme findet man in den italienischen Wörterbüchern *paccottiglia* (wie frz. *pacotille*), *grossonalità* (Derbheit, Grobheit) und *pacchianeria*. Letzteres Wort verweist, vor allem in den süditalienischen Dialekten, auf den niederen sozialen Status des ungehobelten Bauern (und häufiger noch der Bäuerin), der einerseits durch seine bunte traditionelle Kleidung auffällt, andererseits durch seine schlechten Manieren. Darüber hinaus wird das Wort *pacchiano* noch in einem weiteren Sinne gebraucht, welcher der deutschen Bedeutung von ‚Kitsch‘ im Sinne von vorgetäuschter Kunst sehr nahe kommt: Als *pacchiano* wird eine Person bezeichnet, die elegant erscheinen möchte, ohne die dafür notwendige Erziehung oder Ausbildung genossen zu haben und daher für den Kenner grotesk erscheint.

Erwähnenswert ist im Italienischen außerdem die adjektivische Verwendung in *essere kitsch*: ‚kitschig‘ zu sein bedeutet in diesem Fall, unnatürliche, nicht authentische Verhaltensweisen anzunehmen, sich bewusst geschmacklos zu kleiden, um ein bestimmtes, einer Mode entsprechendes Bild von sich abzugeben,⁴¹ d. h. es handelt sich um eine dem *camp* verwandte Bedeutung, die auf den Travestie-Charakter des Kitsches verweist. Ein Übermaß an Gefühl hingegen scheint in der italienischen Bedeutung von *kitsch* keine Rolle zu spielen.

Im Spanischen bedeutet der aus dem Deutschen übernommene Begriff *kitsch*, zumindest in der Definition des *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), ‚auf künstlerische Objekte angewandt, so viel wie prätentiös, altmodisch, etwas, das als schlechter Geschmack gilt‘.⁴² Deutlicher werden die Wörterbücher bei dem Synonym *cursi*, dessen Bedeutungsumfang jenem des deutschen ‚Kitsch‘ gleichkommen dürfte.⁴³ Mit *cursi* wird im Spanischen ein Künstler oder Autor bezeichnet, der seinen Werken vergebens Feinheit im Ausdruck oder erhabene Gefühle verleihen möchte; in

41 *Treccani. Vocabolario*, s. v. kitsch: <http://www.treccani.it/vocabolario/kitsch/> [17.7.15].

42 *Diccionario de la lengua española* (DRAE) ²²2001, s. v. kitsch; <http://lema.rae.es/drae/?val=kitsch> [14.7.2015]; die 20. Auflage des DRAE aus dem Jahr 1984 kannte den Ausdruck übrigens noch nicht.

43 Kliche, „Kitsch“, S. 273, 277.

Erweiterung bezeichnet man damit alle, die Finesse oder Eleganz vortäuschen, ohne sie tatsächlich zu besitzen.⁴⁴ Das Wort lässt sich seit 1865 in Andalusien nachweisen, wodurch eine zeitliche Nähe zum deutschen Äquivalent ‚Kitsch‘ gegeben ist. Mit dem deutschen Begriff teilt das spanische *cursi* übrigens auch die unklare Etymologie.⁴⁵ Das Spanische kennt allerdings noch einen weiteren Ausdruck, nämlich *hortera*, der ebenfalls unsicheren Ursprungs ist. Heute bedeutet dieser Begriff *vulgar*, also vulgär, und *de mal gusto*, verweist also wieder, genauso wie das italienische *cattivo gusto*, auf schlechten Geschmack.⁴⁶

Das Portugiesische kennt auch das Wort *kitsch*, mit dem sowohl künstlerisches als auch literarisches Material bezeichnet wird, das von schlechter Qualität und auf einen großen und unmittelbaren Ausdruck ausgerichtet sei und schon mit der Absicht hergestellt werde, dem *gosto popular*, also dem populären Geschmack, zu entsprechen.⁴⁷ Es scheint allerdings, als ob der Begriff *kitsch* im Portugiesischen eher so verwendet wird wie *camp* im Englischen oder Deutschen, also in gebrochener Weise. Interessant ist auch der Ursprung des Begriffs *brega*, der als Synonym für *kitsch* gilt, zugleich aber auf Prostitution und das Bordell verweist.⁴⁸ Ein anderer gängiger Begriff ist *cafona*,⁴⁹ der wiederum in Richtung Präntention, schlechter Geschmack und vermeintliche Eleganz weist und sich vom italienischen *cafone* herleiten dürfte, das wiederum so viel wie ‚Rüpel‘, ‚Flegel‘ oder ‚Bauer‘ bedeutet und somit dem italienischen *pacchianeria* sehr ähnlich ist.

Im Englischen gilt der Begriff *kitsch* seit den 1920er Jahren als belegt, wie bereits erwähnt, und wird als Bezeichnung für Dinge von „popular or

44 DRAE ²²2001, s. v. *cursi*: <http://lema.rae.es/drae/?val=cursi> [14.7.2015].

45 Joan Corominas/José A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. CE–F, Madrid: Gredos 1984, 300–301; vgl. auch Kliche: „Kitsch“, S. 277–278.

46 DRAE ²²2001, s. v. *hortera*: <http://lema.rae.es/drae/?val=hortera> [11.8.2015]; vgl. auch Corominas, vol. 3: G–MA, S. 400–401.

47 Aurélio Século XXI. *O Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira ³1999, s. v. *kitsch*, S. 1173.

48 Aurélio ³1999, s. v. *brega*, S. 330: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva 2004, s. v. *brega*, S. 510.

49 Aurélio ³1999, s. v. *cafona*, S. 362.

lowbrow taste“, die meist von geringer Qualität sind, verwendet.⁵⁰ Dem englischen Begriff *camp*, der im Deutschen ja mittlerweile eine ähnliche Bedeutung hat wie *kitsch* im Englischen und in einigen anderen Sprachen, wird aber selbst wiederum eine eigene und lange Begriffsgeschichte zugeschrieben. Der Ausdruck habe eine unbekannte Etymologie, sei seit 1909 belegt und bedeute: „exaggerated effeminate mannerisms exhibited esp. by homosexuals“, „something so outrageously artificial, affected, inappropriate, or out-of-date as to be considered amusing“ und „something self-consciously exaggerated or theatrical.“⁵¹

55 Jahre nach seiner ersten belegten Verwendung wird diese letzte Bedeutung des Wortes *camp* durch Susan Sontags berühmten Essay „Notes on Camp“ (1964) festgeschrieben werden, und zwar nicht nur für den angelsächsischen Sprachraum. Auch wenn die meisten Wörterbücher außerhalb des anglophonen Bereichs den Begriff *camp* nicht kennen, ist er doch in den Wortschatz der Intellektuellen aufgenommen worden, nicht zuletzt – wie anzunehmen ist – wegen Susan Sontags epochemachendem Text. Im Deutschen und noch mehr im Spanischen oder Portugiesischen ist *camp* zweifelsohne ein bildungssprachlicher Ausdruck, dessen bloße Kenntnis schon auf eine metareflexive Haltung hinzuweisen scheint.

Susan Sontags Definition von *camp* eignet sich nicht nur, diesen Begriff besser in den Griff zu bekommen, sondern auch, um sich dem ‚Kitsch‘ zu nähern, ist doch der Begriff *camp* nicht ohne ‚Kitsch‘ denkbar. Eine kleine Einschränkung ist für Sontag dennoch zu machen, denn an einer Stelle schreibt sie, dass *camp* oft, von einem „ernsten“ Standpunkt aus, einfach schlechte Kunst oder Kitsch sei: „Many examples of Camp are things which, from a ‚serious‘ point of view, are either bad art or kitsch.“⁵² *Camp* ist also doch nicht nur der gebrochene Kitsch! Und nicht jeder gebrochene Kitsch kann zu *camp* werden.

Bei *camp* handelt es sich für die große amerikanische Essayistin um ein urbanes Phänomen der Stilisierung und Künstlichkeit – ohne politisch-moralischen Hintergrund –, um Kunst in Anführungszeichen, um doppel-

50 *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, s. v. kitsch, S. 643.

51 Ebd., s. v. camp, S. 164. Zur Diskussion des Begriffes *camp* s. auch den Beitrag von Ralph Poole in diesem Band.

52 Susan Sontag: „Notes on Camp“, in: dies., *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador. Farrar, Straus and Giroux s. a., S. 278.

deutige Kunst, aber auch um eine Mischung aus Übertriebenem und Phantastischem auf der einen und Leidenschaftlichem und Naivem auf der anderen Seite. Seine Echtheit stelle *camp* auf jeden Fall durch Extravaganz unter Beweis. *Camp* sei theatralisch und stelle nicht nur eine Absage an die wahre und gute Kunst dar, sondern einen Angriff auf diese. *Camp* könne im Unterschied zur Dandy-Kultur an Produkten der Massenkultur Gefallen finden. Als zentral in Sontags Text darf die These gelten, dass *camp* Verständnis für die Schwächen der Menschen zeige.⁵³ *Camp* lasse sich mit Susan Sontag schließlich durch den Satz „it’s good because it’s awful“ fassen.⁵⁴

Bei vielen der angeführten Begriffe tritt die Identitätskategorie des Sozialen besonders deutlich hervor; das kann man gut daran erkennen, wenn bei den Definitionen von ‚vulgär‘, von ‚ärmlich gekleideten Arbeitsgehilfen‘, von ‚Bauern‘ oder gar von ‚Flegeln‘ die Rede ist. Zugleich wird aber bei vielen Ausdrücken der Akzent auf Hohlheit, auf Täuschung, auf den unmittelbaren, aber oberflächlichen Eindruck oder auf falsche Eleganz gelegt.⁵⁵ Aber auch hier wirkt eine soziale Komponente herein, denn als wahrhaft elegant können ja nur diejenigen gelten, die ‚innerlich‘ elegant sind, was wiederum so viel bedeutet wie dass man im Geist der Eleganz erzogen worden sein muss, im Unterschied zu all jenen, die sich Eleganz nur zulegen, wie die Neureichen, die auf den ersten und damit platten Eindruck aus sind. Es geht also um das Gegenteil der feinen Unterschiede: um das Offenkundige und Reißerische.

Neben der Dichotomie ‚wahre gegen aufgesetzte Eleganz‘, die im Bereich des Sozialen zu verorten ist, finden wir in den zitierten Worterklärungen einen anderen Gegensatz weniger deutlich formuliert, nämlich jenen zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, wobei das Kitschige dem Weiblichen zugeordnet wird. Nehmen wir noch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *camp* hinzu, dann wird das Weibliche in Richtung zur Schau gestellte Weiblichkeit durch männliche Homosexuelle noch überakzentuiert.

53 Ebd., S. 280–291.

54 Ebd., S. 292.

55 Auch die im Russischen häufig anzutreffende Definition von Kitsch als „lackierter Wirklichkeit“ weist in dieselbe Richtung; vgl. den Artikel von E. Hausbacher in diesem Band.

Noch eine weitere Dichotomie lässt sich von den genannten Definitionen ableiten, nämlich jene von Kargheit vs. Opulenz. Das Auffällige hat einfach eine stärkere Quantität als das Unauffällige, und ganz oft drücken sich Auffälligkeit und auch Kitsch durch Opulenz aus. Opulenz kann freilich auch den Charakter von Intensität annehmen; was ja immer dann der Fall ist, wenn es um Gefühle geht. Hier wird Quantität zu vermeintlicher Qualität, starker Ausdruck zu (vorgetäuschter) Tiefe.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Kitsch und sein postmodernes Erbe, der *camp*, in sehr unterschiedlichen sozialen, kulturellen, diskursiven und theoriegeschichtlichen Kontexten stehen können. Gerade weil der Kitsch selbst häufig mit den Attributen des Aalglatten, Glitschigen, Schmierigen und Klebrigen versehen wird, scheint er einem immer wieder zu entgleiten und sich einer brauchbaren, eindeutigen Definition zu entziehen. Anstatt sich zu fragen, was Kitsch ist, muss der Blick wohl mehr auf die Frage gerichtet werden, wie der Begriff ‚Kitsch‘ und seine Synonyme verwendet werden.⁵⁶

Konzentriert man sich nun auf die Verwendungsweisen von ‚Kitsch‘, trifft man Formulierungen an wie Kitsch als „Instrument idiokultureller Grenzkämpfe“⁵⁷, als „Überheblichkeitsattitüde“ und „Ausdruck eines elitären Bewußtseins“,⁵⁸ kurz: als „Ächtungswort“⁵⁹ und „Kampfbegriff“.⁶⁰ Wer im Deutschen das Wort ‚Kitsch‘ gebraucht, tut dies nicht nur aus dem sicheren Gefühl heraus, den besseren Geschmack zu haben, sondern nutzt es bewusst als Mittel der Distinktion: Wer sogar bei Autoren wie Hermann

56 Vgl. Claudia Putz: *Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*, Bochum: Brockmeyer 1994, S. 2.

57 Ebd., S. 96.

58 Bettina Bannasch: „Unsäglich oder Unsagbar? Zur Rede über Kitsch und Kunst“, *Sprache und Literatur* 28, 79 (1997), S. 40–53, hier: S. 47.

59 Antje von Graevenitz: „Ächtungswort Kitsch. Eine Kritik an seiner Anwendung“, *Kunstnachrichten* 12 (1975/76), S. 29–35.

60 Wolfgang Braungart: „Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung“, in: *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen: Niemeyer 2002, S. 1–24, hier: S. 1.

Broch oder Robert Musil, die eigentlich über jeden Kitschverdacht erhaben sein sollten, Kitsch entdeckt, der muss der wahre Kunstkenner sein.⁶¹

Aber auch wer bestimmte kulturelle Erscheinungsformen als *camp* bezeichnet, schreibt sich ein Urteilsvermögen zu, das ihn in die Lage versetzt, sich vom Massengeschmack entweder abzuheben oder sich diesen, dank eines ironischen Blicks, zu eigen zu machen, im Gefühl der Überlegenheit gegenüber denjenigen, die sich ihm unreflektiert, rein sinnlich genießend hingeben. Im Gegensatz zum Kitschverdikt ist die Identifizierung eines kulturellen Artefakts oder einer Verhaltensweise als *camp* keine ausschließend-abgrenzende Geste, sondern eine Grenzen verschiebende, die aber gleichwohl die Differenz zwischen einer legitimen und einer illegitimen Kunst kennt. Der Unterschied besteht darin, dass das Kunstverständnis desjenigen, der sich der Vokabel *camp* bedient, ein anderes ist als das des Kitschverächters: Keine hochkulturelle Konzeption von Kunst ist hier gemeint, sondern eine postmoderne, die auch populäre Kunstformen mit einschließt. Mit anderen Worten: Wer sagt: „Das ist Kitsch“, steht *außerhalb* des Kitsches, wer sagt: „Das ist *camp*“, steht *innerhalb* des *camp*. Die beiden Begriffe haben somit unterschiedliche Logiken und können keineswegs als Synonyme gelten.

Die vielbeschworene postmoderne Aufhebung des Kitsches im *camp* ist daher nur eine scheinbare. Mögen auch Werke wie die quietschbunten Ballontiere von Jeff Koons oder Marlene Streeruwitz' Fotoroman *Lisa's Liebe* wie ein Bekenntnis zur Integration des Kitsches in die Hochkultur erscheinen, so ist doch die offensive Zurschaustellung und – bei Koons im wörtlichen Sinne – ‚Aufblähung‘ der Kitschmerkmale bereits eine Distanzierung vom ‚echten‘ oder ‚wahren‘ Kitsch, der die ironische Distanz nicht kennt.

Kitsch ist somit das „schlechte Gewissen der Kunst“,⁶² das Andere der Kunst, das, was nicht den ‚herrschenden‘ ästhetischen Normen entspricht,

61 Gelfert z. B. stellt bei Musil, wenn nicht Kitsch im engeren Sinne, so doch einen Stil fest, der „mit äußerster Anstrengung Unaussprechliches in die Sprache zu holen versucht“, was bei Nichtdeutschen ein Gefühl der Betretenheit hervorrufe. Bei Broch findet er ebenfalls einen „poetischen Balanceakt“ und „typische Motive des deutschen Kitsches“. Hans-Dieter Gelfert: *Was ist Kitsch?*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 101–102.

62 Braungart, „Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen“, S. 2.

die Kunst derjenigen, die keine Kunstkenner sind – man könnte auch sagen, die Kunst der „Dilettanten“, um einen Terminus aufzugreifen, der von Goethe und Schiller in die Debatte geworfen wurde und geradezu als Kitschbegriff *avant la lettre* gelten kann.⁶³ Dem Begriff ‚Kitsch‘ haftet eine ganz eigene Semantik an: Kitsch kann in Wirklichkeit weder bekämpft noch ausgerottet werden, weil die Elitekunst den Kitsch braucht, um sich dagegen abgrenzen zu können.⁶⁴

KITSCH UND ANDERE KULTUREN

Die mit ‚Kitsch‘ verbundenen diskursiven Strategien wurden bisher vor allem in Bezug auf die verschiedenen sozialen Schichten, gewissermaßen in vertikaler Richtung, untersucht: Der Kunstkenner grenzt sich ab vom ‚Dilettanten‘, der Kitsch für Kunst hält. Eine solche Abgrenzung findet aber auch in Bezug auf andere Kulturen und Nationen statt. Der französische Kunstwissenschaftler Christoph Genin formuliert es folgendermaßen:

Der Einfachheit halber, oder per Kontamination, erklärt man alles zu Kitsch, was nach unseren eigenen kulturellen und künstlerischen Gewohnheiten als bunt zusammengewürfelt oder geschmacklos-schrill erscheint, weil es einem anderen Land oder einer anderen sozialen Klasse mit anderem kulturellen Habitus angehört.⁶⁵

63 Johann Wolfgang von Goethe/Friedrich Schiller: „Schema über den Dilettantismus“, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*, hrsg. im Auftr. d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. 1, Bd. 47, Weimar: Böhlau 1896, S. 299–326.

64 Diese Argumentation geht maßgeblich auf Pierre Bourdieu zurück, auch wenn dieser den Begriff *kitsch* kaum verwendet. Bourdieu zufolge kann die Elitekunst ihren distinguierenden Status nur behaupten, weil es ein Anderes gibt, gegen das sie sich abgrenzen kann (vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 104–115). Für dieses Andere können in den einzelnen Sprachen und Kulturen unterschiedliche Termini eintreten.

65 „Par facilité, ou par contamination, on déclare comme kitsch tout ce qui nous apparaît, selon nos propres habitudes culturelles et artistiques, comme hétéroclite ou d’un goût bigarré parce qu’appartenant à un autre pays ou une autre classe

Damit wird die Bezeichnung von Produkten einer fremden Kultur als Kitsch zu einer Art relativistischer Herablassungsgeste, mit der man die eigenen ästhetischen Maßstäbe beibehält und keinen Versuch unternimmt, das fremdkulturelle Produkt aus einer anderen Perspektive zu sehen.

An diesem Punkt drängt sich nun die Frage auf, ob es Kulturen oder Nationen – im Sinne Benedict Andersons⁶⁶ – gibt, die ‚kitschanfälliger‘ als andere sind bzw. als solche gelten. Hier lassen sich seit der Antike eine ganze Reihe von angenommenen kollektivkulturellen Gegensätzen anführen: der rationale Okzident gegen den irrationalen Orient,⁶⁷ die Griechen gegen die Perser,⁶⁸ Attizismus gegen Asianismus,⁶⁹ später die sich mäßigen, ‚kühlen‘ Protestanten gegen die leidenschaftlichen, sinnensuchenden und in Opulenz schwelgenden Katholiken, die kühlen Germanen gegen die heißblütigen Latinos bzw. gegen die schwermütigen und zugleich sentimental-slaven oder die wahrhaft eleganten Europäer gegen die oberflächlichen und nach dem raschen Effekt haschenden (US-)Amerikaner. Bei all diesen kulturellen Vorurteilen und Klischees wirkt ein starkes *othering*,⁷⁰ das die Kultur der Anderen im Zeichen der Andersartigkeit homogenisiert. Oft wird dabei die andere Kultur auch als rückständig gesehen, als ob sie einer mittlerweile obsoleten und damit falschen Gefühlswelt verbunden wäre, die sich einer modernen und richtigen Rationalität widersetzt.

sociale que la nôtre, ayant d'autre *habitus* culturels.“ Christophe Genin: *Kitsch dans l'âme*, Paris: Vrin 2010, S. 49 f.

66 Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Mit einem Nachwort von Thomas Mergel, Frankfurt am Main/New York: Campus ²1996.

67 Vgl. Edward Said: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London u. a. 1995 [1978], S. 38–39.

68 Diese Vorstellung wirkt bis heute nach, wie z. B. in dem Film *300* (Regie Zack Snyder, 2006) beobachtet werden kann.

69 Vgl. Gert Ueding/Bernd Steinbrink: *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart: Metzler ²1986, S. 36–39, 95–98.

70 Zum Begriff des *othering* s. Gayatri Chakravorty Spivak: „The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives“, *History and Theory* 24, 3 (1985), S. 247–272 und z. B. Sune Qvortrup Jensen: „Othering, identity formation and agency“, *Qualitative Studies* 2, 2 (2011) S. 64–78, <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/qual/article/view/5510/4825>.

Kitsch ist also vielfach nicht nur die Kultur der anderen sozialen Klasse (aus der Sicht des Großbürgertums und des Adels), des anderen Geschlechts (aus der Sicht des Mannes), des sexuell anders Orientierten (aus der Sicht des heterosexuellen Mannes), sondern auch die Kultur all jener Völker, Nationen oder kulturräumlich verstandener Kollektive, die nicht auf der Höhe der Zeit und des Fortschritts sind bzw. die sich nicht zu mäßigen wissen und – durch die Mittel der Industrialisierung, die sie von tatsächlich archaischen Gesellschaften unterscheidet – in einer angenommenen Gesamtheit geschmackloser Opulenz frönen.

An einem Beispiel, genauer am mexikanischen Bolero, soll nun kurz diskutiert werden, wie das gefühlsintensive Hereinragen einer anderen Zeit in einem bestimmten kulturellen Kontext positiv bewertet kann, und zwar jenseits von Susan Sontags *camp*-Definition. Der lateinamerikanische Bolero mag zwar im Zeichen des *camp*, wie z. B. in den Filmen Pedro Almodóvars, weltweit eine Auferstehung gefeiert haben, das befreit ihn aber nicht vom Kitsch-Vorwurf. Die Möglichkeit, am Bolero Genuss zu finden, muss sich aber nicht auf seine rezeptionelle Umdeutung als *camp* beschränken, wie der mexikanische Intellektuelle Carlos Monsiváis gezeigt hat. In Bezug auf den bekanntesten aller mexikanischen Bolero-Komponisten, nämlich auf Agustín Lara, stellt Monsiváis die Behauptung auf, dass dessen Lieder eben nicht *camp* seien, wie vielfach angenommen wurde.⁷¹ Mit diesem Ausdruck werde man Laras Kunst nicht gerecht. Laras Liedschaffen, das seinen Höhepunkt in den 1930er, 1940er und frühen 1950er Jahren hatte, sei zwar später von ihm selbst als *cursi* bezeichnet worden und in dieser bewussten Annahme nachträglich zu *camp* geworden, ursprünglich sei es ihm aber um etwas ganz anderes gegangen.⁷² Lara habe sich durch seinen leidenschaftlichen Exzess, in seinen Liedern wie in seinem dem Publikum preisgegebenen Leben, des Erhabenen bemächtigen wollen. Und so stelle

71 Zu Agustín Lara s. auch Christopher F. Laferl: „Soy ridículamente cursi y me encanta serlo“. La masculinidad extravagante de Agustín Lara“, in: *Fiestas infinitas de máscara: actos performativos de feminidad y masculinidad en México*, hrsg. von Claudia Gronemann und Cornelia Sieber, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 2012, S. 29–44.

72 Carlos Monsiváis: „Agustín Lara. El harem ilusorio (Notas a partir de la memorización de la letra de ‚Farolito‘)“, in: ders.: *Amor perdido*, México, D. F.: Era¹¹1993, S. 61–86, hier S. 65.

Lara – und mit Lara wohl der ganze Bolero – eine Fortsetzung der romantischen Dichtung dar. Lara könne daher nicht als *camp*-Künstler betrachtet werden, sondern müsse gesehen werden als „letzte Verteidigung eines ursprünglichen Inhalts, der im Übertriebenen einen Zugang zum Erhabenen sieht. Es geht um kein Delirium in der Form, sondern um die Erfordernisse des Ausdrucks, der Liebe, die zur exzessiven Metapher wird“.⁷³ Verallgemeinert man diese Ansicht, dann ist Kitsch – in einer industrialisierten Massengesellschaft – der letzte Zugang zum Sublimen.

Kitsch lässt sich also auch als opulente Kunst der anderen, anderer Epochen wie anderer Kulturräume und Nationen, definieren. Nach Benedict Anderson ist die Nation „eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän“.⁷⁴ Die Gemeinschaft der Nation zeichnet sich durch die Solidarität ihrer Mitglieder aus, die füreinander Opfer zu erbringen bereit sind. Was Benedict Anderson nur indirekt anspricht, ist die Frage, ob sich eine derartige Gemeinschaft auch durch eine gleiche Sensibilität und durch gleichen Geschmack auszeichnet. Er spricht in seinem Klassiker *Imagined Communities* von der Nationalisierung von hoher Kunst (durch die Literaturgeschichtsschreibung z. B.), aber auch von Volkskunst (durch volks- und völkerkundliche Museen), er spricht aber nicht von einer Nationalisierung von Popularkultur und noch weniger von Kitsch. Beide stehen der Definition der eigenen Nation als hehre und edle Gemeinschaft im Wege.

Wenn es das erste Anliegen dieses Bandes ist, die Debatte rund um den Kitsch anhand von einigen Fallbeispielen in einen internationalen Kontext zu stellen, so beschäftigt er sich auch mit einer zweiten Frage, die eben angesprochen wurde, nämlich jener, wie sehr Kitsch als die Kunst der anderen zur Negativfolie für die Bestimmung der eigenen Nation verwendet wird. Das vorliegende Sammelwerk versteht sich allerdings nur als eine erste Anregung, Antworten auf diese beiden Fragen zu finden, denen in der Forschung bisher zu wenig Augenmerk geschenkt wurde. So sehr Kitsch nämlich schon wissenschaftlich behandelt worden sein mag, eine Untersuchung

73 Ebd., S. 86: „[...] postrer defensa de un contenido primitivo que ve en lo exagerado su acceso a lo sublime. No es delirio de la forma, sino de la urgencias expresivas [...]“.

74 Anderson, *Imagined Communities*, S. 15.

zur Verbindung zwischen Kitsch und Nation aus diesen beiden Perspektiven scheint den Herausgebern dieses Bandes weitgehend auszustehen.

* * *

Der erste Beitrag des Bandes, jener von KASPAR MAASE, setzt bei den Ursprüngen des Kitsch-Diskurses an, nämlich dem in Deutschland im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts geführten Kampf gegen „Schmutz und Schund“. Sein Augenmerk liegt auf der Ausnahmeposition, die der Volksbibliothekar Erwin Ackerknecht (1880-1960) in der Debatte einnahm: Im Gegensatz zum „Mainstream der Schundkämpfer“, die geradezu manichäisch zwischen Kunst und Kitsch unterschieden, verfocht Ackerknecht ein in Ansätzen dreigliedriges Modell, in dem der Kitsch einen „Übergangswert“ zwischen hoher Kunst einerseits und „Schmutz und Schund“ andererseits einnimmt. Legitimierung erfährt dieser Bereich durch die Verfahren der Emotionalisierung, die Ackerknecht nicht als dem ästhetischen Genuss abträgliche Elemente herabgesetzt wissen will, sondern als notwendige Mittel zur Heranführung der weniger gebildeten Schichten und der Jugendlichen an die Hochliteratur ansieht. In Anschluss an die Darstellung von Ackerknechts Theorie zeichnet Maase deren Rezeption nach, die zunächst durch eine sehr spärliche unmittelbare Resonanz gekennzeichnet ist, die aber im Kontext der Diskussion um den Umgang mit der kommerziellen Massenkultur eine späte Rehabilitierung gefunden hat.

Auch der Text von NORBERT CHRISTIAN WOLF ist im Feld der deutschsprachigen Kitsch-Debatte situiert. Er geht in seinem Beitrag der Frage nach der Kontinuität einer spezifischen Kitsch-Ästhetik von den Propaganda-Filmen des Nationalsozialismus bis zu den Heimatfilmen der Nachkriegszeit nach. Im Zentrum seiner Analyse stehen Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater* (1982/1984), deren Kritik am opportunistischen Verhalten der Schauspielerfamilie Hörbiger-Wessely und die Entlarvung einer spezifischen Form des Österreich-Kitsches als unsensible Form der Verweigerung eines Schuldeingeständnisses. Wie Wolf anschaulich zeigen kann, geht es Jelinek gerade nicht um eine ironische Wiederaufnahme von tradierten Kitsch-Elementen im Zeichen des *camp*, sondern um eine Demaskierung bekannter Österreich-Klischees durch harte Überzeichnung, um die Gefährlichkeit der in Österreich lange nachwirkenden Idealisierung der eigenen schulbeladenen Geschichte und Kultur klar hervortreten zu lassen.

Auch PETER KUON verbindet die Frage der Definition von Kitsch mit jener nach adäquaten Darstellungsmöglichkeiten der nationalsozialistischen Verbrechen. Er untersucht anhand der Rezensionen von Jonathan Littells umstrittenem Weltbestseller *Les Bienveillantes* in Deutschland, Frankreich und den USA die unterschiedliche Akzeptanz des Kitsch-Begriffes in den drei Ländern. Die Schilderung von Nazi-Verbrechen aus der Sicht eines SS-Offiziers löste eine internationale Debatte über die Legitimierung von Fiktionalisierungen des Holocaust aus. Insbesondere in Deutschland spielte dabei von Anfang an der Vorwurf des Kitsches eine zentrale Rolle, wobei sich die Kritiker nicht damit begnügen, ‚Kitsch‘ als Kampfbegriff einzusetzen, sondern ihr Kitschurteil argumentativ und deskriptiv zum Teil sehr eingehend begründen. In den französischen Feuilletons hingegen spielt der Kitsch-Vorwurf kaum eine Rolle; wenn doch, dann vor allem mit Rekurs auf Saul Friedländers Analyse der nationalsozialistischen Kitsch- und Todesästhetik.⁷⁵ In Großbritannien und den USA begegnet der Kitsch-Vorwurf noch seltener; auch hier wird ‚Kitsch‘, in dem einzigen von Kuon ausfindig gemachten Beleg, im Sinne eines voyeuristischen Gaffens auf Nazi-Greuel, wie sie Berlin-Touristen vorgeführt werden, verwendet. Kuon schließt aus seiner vergleichenden Analyse auf eine Sonderstellung des Umgangs mit Kitsch in Deutschland, die dadurch gekennzeichnet sei, dass mit dem ästhetischen Vorwurf gleichzeitig ein moralisches Verdikt gefällt werde.

THOMAS KÜPPER setzt sich – allerdings auf ganz andere Weise als Norbert Christian Wolf – ebenfalls mit einer österreichspezifischen Variante des Kitsches auseinander. Er beschäftigt sich in seinem Beitrag mit den beiden TV-Produktionen *Musikantenstadl* und *Die große Nacht der Wiener Musik*. Um den Vorwurf zu entkräften, es handle sich dabei um eine narkotisierende regressive Flucht in eine heile Welt, greift er auf neuere Ansätze der Tourismusforschung zurück, welche die Sehnsucht nach verklärten Ansichten „nicht von vorneherein als lächerlich, defizitär oder unangemessen“ abwerten, sondern die Bedeutung von Vor-Bildern wertungsfrei untersuchen. Dabei wurde festgestellt, dass die Rezipienten sich zumindest teilwei-

75 Interessanterweise taucht das Wort ‚Kitsch‘ nur im Titel der deutschen Übersetzung auf (Saul Friedländer: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, Frankfurt am Main: Fischer 2007); der Titel des französischen Originals lautet lediglich *Reflets du nazisme*.

se bewusst sind, dass es sich bei den touristischen Ansichten reizvoller Orte um gerahmte Bilder handelt, die einen kontrollierten Zugang zu den Sehenswerten ermöglichen. Solche Rahmungen stellt Küpper auch in den genannten Fernsehshows fest, in denen er eine „reflektierte Unreflektiertheit“ konstatiert. Die Übersteigerung ihrer fiktionalen Dimension mache den Zuschauern deutlich, dass sie es hier keineswegs mit der österreichischen Realität zu tun haben, sondern mit einem als inszeniert erlebten „Modus eines schönen Scheins“.

INGRID PAUS-HASEBRINK und SASCHA TRÜLTZSCH-WIJNEN beschäftigen sich mit der Kitschfrage anhand eines Beispiels, das stets mit Österreich assoziiert wird, nämlich mit der Rezeption des weltweit erfolgreichen Musical-Films *Sound of Music*. Auf kommunikationswissenschaftlicher Grundlage und anhand kleinerer selbst durchgeführter statistischer Untersuchungen können die Verfasserin und der Verfasser des Beitrags zeigen, wie sich in jenem Land, in dem die Handlung des Musicals angesiedelt ist, nämlich in Österreich, und da v. a. im Bundesland und der Stadt Salzburg, die Rezeption des Films in den letzten 15 Jahren gewandelt hat. Lange Zeit war der unter starkem Kitsch-Verdacht stehende Hollywood-Film, dessen Erfolg nach wie vor viele Touristen nach Salzburg bringt, dem lokalen Publikum wenig bekannt, wenn er nicht überhaupt rundweg abgelehnt wurde. Paus-Hasebrink und Trültzsch-Wijnen gehen den Ursachen für diese ablehnende bzw. uninteressierte Haltung nach und stellen dabei sowohl Fragen nach den inhaltlichen (historischen) Gründen und den ästhetischen Ursachen als auch dem soziologischen Kontext für diese Situation, die sich aber zugunsten des Films zu ändern scheint, wird er doch auch in Salzburg immer stärker akzeptiert.

NILS GROSCH und CAROLINE STAHRENBURG greifen in ihrem Text ebenfalls jene Spielart des Musiktheaters auf, das oftmals die Assoziation eines bestimmten Österreich-Kitsches abrufen. Sie nehmen sich in ihrem Beitrag drei Genres des populären Musiktheaters vor, die gemeinhin unter Kitsch-Verdacht stehen: Operette, Musical und Filmmusical. Sie zeigen, dass ‚Kitsch‘ in erster Linie als Wertungsmuster und Abgrenzungsdiskurs fungiert: So wurden z. B. in der deutschen Operette nach 1915 Kriegsdarstellungen immer dann als Kitsch verunglimpft, wenn sie kriegsbejahend waren, wohingegen Anti-Kriegs-Darstellungen in Operetten niemals als kitschig disqualifiziert wurden. Bei Broadway-Musicals hingegen ist das ausschlaggebende Kriterium die *otherness*: Sie gelten als kitschig, weil sie

amerikanisch sind. Auch hier zeigt sich, dass in Deutschland ein fast schon reflexhafter Umgang mit dem Kitsch zu beobachten ist: Insbesondere bei amerikanischen Musicals, denen europäische Stoffe zugrunde liegen, zeige sich ein „exotisches *othering*“ von Kitsch, „der für den ernsten (deutschen) Stoff [...] als unangemessen angesehen wird“. In der abschließenden Analyse des Musicalfilms *Im weißen Rößl* sowie seiner Prä-Texte wird gezeigt, dass dieses Genre weitaus stärker ironisch gebrochen ist, als es seine pauschale Verunglimpfung erwarten lässt.

Auch NINA NOESKE interessiert die Frage nach dem Kitsch-Verdikt, trägt diese aber an Komponisten des 19. Jahrhunderts heran, die ihre Werke vor dem Auftauchen des Wortes ‚Kitsch‘ schufen. Sie interessiert v. a. der zeitgenössische Diskurs, aber auch jener der Musiktheoretiker Carl Dahlhaus und Theodor W. Adorno. In der Analyse der Rede über den Kitsch kann Noeske feststellen, dass neben sozialen und gender-relevanten Kategorien auch immer wieder eine nationale Komponente ins Treffen geführt wird, um die Werke verschiedenster, in der Regel nicht-deutscher Komponisten als Kitsch abzuqualifizieren. Wenn slawischen Komponisten Sentimentalität und Melancholie, also ein Zuviel an Gefühl, zugeschrieben wurde, hatten französische Musiker eher mit einem gegenteiligen Vorwurf zu rechnen, nämlich mit jenem der Gemütslosigkeit. Am Beispiel Franz Liszts, also eines Komponisten, der national nicht eingeordnet werden kann, zeigt Noeske einerseits, dass der Kitsch-Verdacht Liszt gegenüber schon zu seinen Lebzeiten geäußert wurde, dass aber gerade seine Inklusion ins gängige Repertoire vieler Konzerthäuser bis in unsere Tage die (deutsche) Musikkritik an ihre Grenzen stoßen lässt.

ANNA ARTWIŃSKA geht in ihrem Beitrag dem Diskurs über Literatur nach. Anders aber als bei Nina Noeske interessieren sie nicht das Urteil der Kritik und der Wissenschaft über verschiedene Künstler und ihre Werke, sondern vielmehr die kunstkritischen und wissenschaftlichen Texte selbst. Genauer geht sie der Frage nach, ob das Reden und Schreiben über Literatur nicht selbst auch kitschanfällig sein kann. Konkret widmet sie sich dem literaturwissenschaftlichen Kitsch der Sowjetunion, diskutiert – in Anlehnung an Milan Kundera – die Verbindungen zwischen Sozialistischem Realismus und totalitärem Kitsch, um sich schließlich mit der sehr erfolgreichen und in mehrere Sprachen übersetzten Goethe-Biographie der regime-treuen sowjetrussischen Literaturwissenschaftlerin und Autorin Marietta Schaginjan aus dem Jahr 1950 auseinanderzusetzen. Als Grundkonstante

des sowjetrussischen literaturwissenschaftlichen Kitsches kann sie dabei v. a. eine ideologische Vorgabe isolieren, dass sich nämlich die Verfasser derartiger Werke immer als mit den Lesern, und in weiterer Konsequenz mit dem Volk, auf einer Stufe stehend ausgeben. Im Fall der Goethe-Biographie schlage dies auch auf den biographierten Dichter durch, wird doch auch dieser als ein Mann des Volkes präsentiert. Auch wenn man mit den ideologischen Vorgaben des Sozialistischen Realismus nicht vertraut ist, könne man den Kitsch solcher Darstellungen erkennen; richtig verstehen und einordnen lasse er sich aber nur, wenn man über den sozialrealistischen Kontext Bescheid wisse. Dadurch macht Artwińska deutlich, wie sehr das Verständnis von Kitsch auch immer von der Kenntnis seiner gesellschaftlichen und politischen Entstehungsbedingungen abhängt.

Auch in EVA HAUSBACHERS Beitrag steht der Sozialistische Realismus im Mittelpunkt. Als Ausgangspunkt wählt sie den allgemeinen Kitschverdacht, unter den seit Clement Greenberg der Sozialistische Realismus gestellt wird. Gegenüber Greenbergs Dichotomie von Avantgarde und Kitsch zieht sie Boris Groys' Analyse vor, der im Sozialistischen Realismus eine Fortführung der Avantgarde mit anderen Mitteln sieht. Der Kitsch ist demnach nicht eine Form der Regression, sondern eine Strategie, die dasselbe Ziel erreichen will wie die sowjetischen Avantgardekünstler. Hausbacher zeichnet die mehrfachen Wendungen in der sowjetischen Konsumkultur nach, in der sich konsumkritische Kampagnen gegen den Kitsch abwechseln mit Phasen der Rehabilitierung einer zuvor als typisch bürgerlich stigmatisierten opulenten Warenwelt. Symptomatisch dafür sei die Rezeption des umstrittenen Bildes *V novuju kvartiru* (In die neue Wohnung) von Aleksandr Laktionov, entstanden kurz vor Stalins Tod, das trotz seiner Konformität mit den Zielsetzungen des Sozialistischen Realismus in der nachfolgenden Tauwetter-Zeit wegen seiner ‚kitschigen‘ „Lackierung der Wirklichkeit“ kritisiert wurde. Es erweist sich damit, ebenso wie der Begriff Kitsch selbst, als „Kippbild[...]“, das seine Vielgestalt aus den zeitlichen Verschiebungen in der Interpretation seiner Bildelemente speist.“

STEFAN LANDSBERGER bewegt sich noch einen weiteren Schritt nach Osten und in Richtung Gegenwart und widmet sich in seinem Beitrag der chinesischen Kunst des Kommunismus. Er untersucht den westlichen Blick auf die chinesische Revolutionskunst, die mit ihren grellen Farben und ideologisch eindeutigen Inhalten in der Regel als kitschig empfunden wird. Ähnlich wie in Hausbachers Beitrag zur sowjetischen Konsumkultur zeigt

sich in seiner Darstellung der verschiedenen Phasen der Kunst in der Volksrepublik China, dass die Analyse der Bedingungen, unter denen fremdkulturelle künstlerische Produkte entstehen, oft ein ganz anderes Bild ergeben, als eine simplifizierend mit dem Kitsch-Verdikt arbeitende westliche Perspektive vermuten lässt. Er weist außerdem auf den Widerspruch hin, dass die grellbunten Verfahren der postmodernen chinesischen Kunst, obwohl sie mit denselben Mitteln arbeitet wie die Revolutionskunst, von westlichen Konsumenten nicht nur akzeptiert, sondern sogar mit Begeisterung aufgenommen werden, weil man ihnen jene ironische Distanz zubilligt, die man den Werken der Revolutionskunst abspricht. Dabei weisen gerade die Werke des Politischen Pop und des Zynischen Realismus – besonders beliebt dabei sind ironisch gebrochene Darstellungen Mao Zedongs, die als kritisch aufgefasst werden, obwohl sie es in der Intention der Künstler gar nicht sind – jene Verfahren der Fließbandproduktion und der technischen Reproduktion auf, die als typisch für die ‚billige‘ Kitschkunst gelten.

SYLVIA MIESZKOWSKI beschäftigt ein ganz ähnliches Problem, auch sie interessieren die Rezeption und noch mehr die Präsentation fernöstlicher Kulturen im Westen, und zwar in Großbritannien, allerdings auf komplexe und verschachtelte Weise sowohl am Ende des 19. Jahrhunderts als auch an der Wende vom 20. zum 21. Ausgehend von Mieke Bals Konzept der *preposterous history*, der Vermittlung von davor liegender Geschichte durch die Linse neuerer Geschichte, analysiert Mieszkowski Mike Leighs Film *Topsy-Turvy* (1999), in dem es um die Produktion und Aufführung der Gilbert-and-Sullivan-Operette *The Mikado* (1885) geht, deren Handlung in Japan angesiedelt ist. Der Autorin des Beitrags geht es dabei nicht nur um die Frage, ob und wie sehr die Operette von ethnozentrischen Vorurteilen geprägt ist, sondern auch, ob dem in ihr gezeichneten Japan-Bild der Kitsch-Vorwurf gemacht werden kann, und schließlich darum, wie ein Regisseur im ausgehenden 20. Jahrhundert mit beidem umgeht, mit dem im Raum stehenden Ethnozentrismus wie auch mit dem Kitsch-Verdikt. Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass *Topsy-Turvy* die Kitsch-Anfälligkeit von *The Mikado* zwar nicht eskamotiert, aber auch nicht rein affirmativ unterstreicht. Ähnlich wie Thomas Küpper, der für die von ihm untersuchten Fernsehformate eine Kitsch-Relativierung durch Rahmung feststellen kann, gelingt es auch Mieszkowski zu zeigen, dass *The Mikado* die britischen ethnozentrischen Bilder von Japan durch Parodie und Ironie zu brechen weiß.

Auch RALPH POOLE geht der Frage nach, ob ein Musikgenre (nämlich die Countrymusik), eine Vertreterin dieser Genres (nämlich Dolly Parton) und ein konkreter Film, in dem diese die Hauptrolle spielt (nämlich *The Best Little Whorehouse*, 1982), die alle gleichermaßen dem Kitsch-Verdacht ausgesetzt sind, tatsächlich so ohne Weiteres als kitschig bezeichnet werden können. In allen drei Fällen kommt er zu dem Schluss, dass kein Pauschalurteil gefällt werden kann, da weder die Countrymusik distanzlos und unreflektiert den „schlechten Geschmack“ des *white trash* widerspiegelt und bedient, noch Dolly Parton als einförmige und ironiefreie Vertreterin der Countrymusik gelten kann noch *The Best Little Whorehouse* als dumme und kitschige Musikkomödie abgetan werden darf. Poole verschränkt seine Analyse des Kitschstatus und -grades der Countrymusik mit einer Reflexion über die Verortung derselben im kulturellen Selbstbild der USA und kann so die Kategorie Kitsch mit jener der Nation in Verbindung bringen.

Die zwölf Beiträge des Bandes greifen auf unterschiedliche Weise die beiden genannten zentralen Fragestellungen des Bandes auf: Einerseits beschäftigen sie sich mit der Kitsch-Frage in speziellen nationalen Kontexten, andererseits beleuchten sie die Nationalisierung des Kitsches anderer Länder und Kulturen. Vier Beiträge (Wolf, Küpper, Paus-Hasebrink/Trültzsch-Wijnen, Grosch/Stahrenberg) setzen sich mit verschiedenen Formen des Kitsches und mit dem Kitsch-Diskurs in bzw. in Bezug auf Österreich auseinander, zwei mit der Sowjetunion und einer mit den Vereinigten Staaten. Ein Beitrag (Kuon) vergleicht den Kitsch-Diskurs in drei verschiedenen Ländern, nämlich Frankreich, Deutschland und den USA, und drei Beiträge (Noeske, Landsberger, Mieszkowski) fokussieren die Sicht auf unter Kitsch-Verdacht stehende Objekte anderer Länder und Kulturen: Hier stehen die Kitsch-Assoziationen mit dem slawischen Raum in Deutschland, jene mit Japan in Großbritannien und schließlich der Umgang mit chinesischer Revolutionskunst im Westen im Vordergrund.

Die ausgewählten Beispiele streichen die nationalen Unterschiede im Umgang mit Kitsch heraus und stellen zugleich eine Verbindung von Kitsch- und Nationendiskurs her. Viele Fragen bleiben freilich offen: So wurden die als wenig kitschaffin geltenden Länder und Kulturräume, wie Skandinavien, aber auch jene Kulturen, die als von Leidenschaft und Gefühlsintensität bestimmt gelten, wie z. B. die iberoromanischen Länder, nicht behandelt. Um die Frage nach der Verknüpfung von Kitsch und Nati-

on tiefer gehend beantworten zu können, müssten diese und andere Räume in die Betrachtung aufgenommen werden. Das konnte der vorliegende Band nicht leisten, er möchte aber für ein derartiges Unterfangen Anregung sein, denn sowohl für die Kitschforschung als auch für eine interkulturelle Hermeneutik herrscht hinsichtlich der Verbindung von Kitsch und Nation großer Forschungsbedarf.

* * *

Der vorliegende Sammelband geht auf eine Tagung zurück, die im November 2013 an der Universität Salzburg stattfand und vom Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg und dem Kooperationschwerpunkt Wissenschaft & Kunst der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum gefördert wurde. Für die Veröffentlichung der für diesen Band bearbeiteten Vorträge bedanken wir uns bei der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Universität Salzburg, der Stadt Salzburg, dem Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg und dem Programmbereich Kunstpolemik/Polemikkunst des Kooperationschwerpunkts Wissenschaft & Kunst für die Unterstützung.

LITERATUR

- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Mit einem Nachwort von Thomas Mergel, Frankfurt am Main/New York: Campus ²1996.
- Arrault, Valéry: *L'empire du kitsch*, Paris: Klincksieck 2010.
- Aurélio Século XXI. *O Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira ³1999.
- Bannasch, Bettina: „Unsäglich oder Unsagbar? Zur Rede über Kitsch und Kunst“, *Sprache und Literatur* 28, 79 (1997), S. 40–53.
- Banville, Théodore de: „Le Pompier“, in: ders., *Contes féeriques*, Paris: Charpentier 1882, S. 10-19.
- Barbéis, Isabelle (Hrsg.): *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon: Univ. de Dijon 2012.
- Best, Otto F.: „„Auf listige Weise Kleinhandel betreiben“. Zur Etymologie von ‚Kitsch‘“, *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 70 (1978), S. 45–57.

- Best, Otto F.: *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985.
- Binkley, Sam: „Kitsch as a Repetitive System: A Problem for Theory of Taste Hierarchy“, *Journal of Material Culture* 5, 2 (2000), S. 131–152.
- Bollenbeck, Georg: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880 – 1945*, Frankfurt am Main: Fischer 1999.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Braungart, Wolfgang: „Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung“, in: *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen: Niemeyer 2002, S. 1–24.
- Broch, Hermann: „Das Böse im Wertesystem der Kunst“, in: ders., *Dichten und Erkennen. Essays*, Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 311–350.
- Calinescu, Matei: *Faces of modernity. Avant-garde, decadence, kitsch*, Bloomington: Indiana UP 1977.
- Coquio, Catherine: „Kitsch et critiques du kitsch: Spleen du Beau et mal de l'Art“, in: dies., *L'Art contre l'art. Baudelaire, le „joujou“ moderne et la „décadence“*, Bandol: Vallongues 2006, S. 311–331.
- Corominas, Joan/José A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 Bde., Madrid: Gredos 1984.
- Deschner, Karlheinz: *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*, München: List 1965.
- Dettmar, Ute/Thomas Küpper (Hrsg.): *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart: Reclam 2007.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE)* ²²2001, <http://lema.rae.es/drae> [11.8.2015] und Madrid: Real Academia Española ²⁰1984.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva 2004.
- Dorfles, Gillo: *Der Kitsch*. Übers. aus d. Ital. von Birgid Mayr, Gütersloh: Prisma 1977.
- Eco, Umberto: „Die Struktur des schlechten Geschmacks“ [1964], in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 59–115.

- Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, Frankfurt am Main: Fischer 2007.
- Friedrich, Hans-Edwin: „Kitsch“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York: de Gruyter 2000, S. 263–266.
- Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist Kitsch?*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Genin, Christophe: *Kitsch dans l'âme*, Paris: Vrin 2010.
- Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, 2., vermehrte und verb. Aufl., München: Fink 1971.
- Goethe, Johann Wolfgang von/Friedrich Schiller: „Schema über den Dilettantismus“, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*, hrsg. im Auftr. d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. 1, Bd. 47, Weimar: Böhlau 1896, S. 299–326.
- Graevenitz, Antje von: „Ächtungswort Kitsch. Eine Kritik an seiner Anwendung“, *Kunstnachrichten* 12 (1975/76), S. 29–35.
- Greenberg, Clement: „Avant-Garde and Kitsch“, *Partisan Review* 5 (1939), S. 34–49.
- Holländer, Hans: „Kitsch. Anmerkungen zum Begriff und zur Sache“, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, hrsg. von Helga De la Motte-Haber, Frankfurt am Main 1972, S. 184–209.
- Jensen, Sune Qvortrup: „Othering, identity formation and agency“, *Qualitative Studies* 2, 2 (2011) S. 64–78, online: <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/qual/article/view/5510/4825>.
- Karpfen, Fritz: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg: Weltbund-Verlag 1925.
- Katz-Gerro, Tally: „Highbrow Cultural Consumption and Class Distinction in Italy, Israel, West Germany, Sweden, and the United States“, *Social Forces* 81, 1 (2002), S. 207–229.
- Killy, Walther: *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.
- Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*, Montreuil: Ed. Théâtrales 2011.
- Kliche, Dieter: „Kitsch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 272–287.
- Klüger, Ruth: *Von hoher und niedriger Literatur*, Göttingen: Wallstein 1996.

- Kneif, Tibor: „Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches“, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37, 1 (1963), S. 22–44.
- Kraus, Julia: „Der ‚Kitsch‘ im System der bürgerlichen Ordnung“, *Sprache und Literatur* 28 (1997), S. 18–39.
- Laferl, Christopher F.: „Soy ridículamente cursi y me encanta serlo“. La masculinidad extravagante de Agustín Lara“, in: *Fiestas infinitas de máscara: actos performativos de feminidad y masculinidad en México*, hrsg. von Claudia Gronemann und Cornelia Sieber, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2012, S. 29–44.
- Le Grand, Eva: „Introduction“, in: *Séductions du Kitsch. Roman, art et culture*, hrsg. von ders., Montréal: XYZ 1996, S. 13–25.
- Lyant, Jean-Claude: „Un kitsch très rationnel: introduction à la méthode de H.-J. Syberberg“, *Études littéraires* 18 (1985), S. 53–77.
- Maase, Kaspar: *Die Kinder der Massenkultur. Auseinandersetzungen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*, Frankfurt am Main/New York: Campus 2012.
- Macdonald, Dwight: „Masscult & Midcult“, in: ders., *Against the American Grain*, New York: Da Capo 1983, S. 3–75.
- Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, Springfield, Massachusetts 102000.
- Moles, Abraham Antoine: *Psychologie des Kitsches*, München: Hanser 1972.
- Monsiváis, Carlos: „Agustín Lara. El harem ilusorio (Notas a partir de la memorización de la letra de ‚Farolito‘)“, in: ders.: *Amor perdido*, México, D. F.: Era 111993, S. 61–86.
- Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com> [11.8.2015].
- Putz, Claudia: *Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*, Bochum: Brockmeyer 1994.
- Roussiez, Joël: „Sur l’aspect kitsch d’un romancier très estimable: André Dhôtel“, *L’atelier du roman* 44 (2005), S. 122–134.
- Sack, Gustav: „Kitsch“ [1917], in: ders., *Prosa, Briefe, Verse*, München/Wien: Langen/Müller 1962, S. 375 f., zit. nach *Kitsch. Texte und Theorien*, hrsg. von Dettmar/Küpper, S. 39–41.
- Said, Edward W.: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London u. a.: Penguin 1995 [1978].

- Schönert, Jörg: „Zu den sozio-kulturellen Praktiken im Umgang mit Literatur(en) von 1770 bis 1930“, in: *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, hrsg. von Kaspar Maase, Köln u. a.: Böhlau 2001, S. 283–289.
- Schulte-Sasse, Jochen: *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, München: Fink 1971.
- Scruton, Roger. „Kitsch and the Modern Predicament“, *City Journal*, Winter 1999, http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html [10.7.2015].
- Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“, in: dies., *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador. Farrar, Straus and Giroux 1996 [1965], S. 275–304.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: „The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives“, *History and Theory* 24, 3 (1985), S. 247–272.
- Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, London/New York: Routledge ⁷2015.
- Thier, Erich: „Von der ‚reinen Liebe‘ bei Hedwig Courthys-Maler und bei ihren Schwestern im Geist“, *Die Bücherei. Zeitschrift für das Bücherwesen* 11 (1944), S. 322–329.
- Treccani. Vocabolario*. <http://www.treccani.it/vocabolario> [10.7.2015].
- Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, <http://atilf.atilf.fr> [10.7.2015].
- Ueding, Gert: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Ueding, Gert/Bernd Steinbrink: *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart: Metzler ²1986.
- Wedekind, Frank: „Kitsch. Entwurf zu einem Drama und erste Niederschrift verschiedener Szenen“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, München: Georg Müller 1921, S. 205–243, zit. nach Dettmar/Küpper, S. 41–45.