

Thomas Pilz

## **Kitsch als Stil**

Der letzte Stil und das ironische Bekenntnis

Vortragstext, Frankfurt a.d. Oder, 2007

### **Einleitung. Kitsch, Stil. Das Schöne und das Abgeschmackte**

Unter dem Titel *Kitschstil und Kitschzeitalter* veröffentlicht Norbert Elias 1934 in der Emigrantenzeitschrift *Der Ausweg* eine Studie über die Unmöglichkeit einer adäquaten Stilbildung in der bürgerlich geprägten kapitalistischen Gesellschaft. Elias entwickelt in soziologischen und historischen Kategorien eine kühne These: Waren es in der höfischen Gesellschaft noch Epochen und der von einer herrschenden Elite getragene gute Geschmack, die stilbildend wirkten, so kommen nach dem Niedergang der höfisch dominierten Gesellschaftsordnung nur noch Individuen oder kleine Gesellschaftsgruppen als Stil-Bildner in Frage. Elias nennt sie ‚Spezialisten‘: Künstler und Schriftsteller, aber auch Kunsthändler und Verleger, die in einer individualisierten Zeit ein hoch entwickeltes Bewusstsein für die Qualität von Kunstwerken entwickeln. Kein Stil – verstanden als „Geschlossenheit der Ausdrucksmittel“ (Elias 1934/2004: 3) – kann in der Massengesellschaft eine formalästhetisch verbindliche Synthese herstellen. Denn was in gebildeten Kreisen als ästhetisch avanciert und ‚wahr‘ gilt, hat keine Beziehung zu den unartikulierten Sehnsüchten und stummen Bedürfnissen der Masse. Was das Bedürfnis der entwurzelten Massen – verkörpert durch das Dienstmädchen<sup>1</sup> in seinem sentimental Gefühl – in der kapitalistischen Gesellschaft befriedigt, ist Kitsch: „Charakteristisch für die Problematik des Kitsches ist es dabei, dass die Ausdrucksform dieses Dienstmädchengefühls so unwahr und fast lächerlich wirkt, obgleich die Gefühlsnot dahinter (...) absolut echt ist.“ (33) Elias versucht den Begriff ‚Kitschstil‘ als paradoxen Epochenbegriff zu etablieren. Er übernimmt dabei zentrale Begriffe, die im klassischen Diskurs der Ästhetik entwickelt worden sind: der Ausdruck und die Formgebung, der gute Geschmack und seine Bildung, die Repräsentation und die Geschmackssicherheit. Das ‚Kitschzeitalter‘ ist gekennzeichnet durch die Kluft

---

<sup>1</sup> Von Dienstmädchen spricht Norbert Elias; schon 1927 hatte Siegfried Kracauer in einer Artikelserie in der Frankfurter Zeitung diesen Typus von Betrogenen in Bezug auf die Filmindustrie entwickelt, s. Kracauer 1992.

zwischen der ‚echten‘ Sehnsucht der Masse und dem künstlerischen Ausdruck der Kunst-Spezialisten: „Der Begriff ‚Kitsch‘ aber ist nichts anderes als ein Ausdruck für diese Spannung zwischen dem reich durchgebildeten Geschmack der Spezialisten und dem unentwickelten, unsicheren Geschmack der Massengesellschaft. (...) Und die ganze Verachtung des Spezialisten für den ungebildeten Geschmack der kapitalistischen Gesellschaft, aber auch die Tragik dieser Konstellation, bei der die Spezialisten, seien es Künstler, Händler oder Verleger, aus wirtschaftlichen Gründen Produkte vertreiben und herstellen müssen, die sie selbst verachten, kommt in dieser ursprünglichen Fassung des Begriffs ‚Kitsch‘ schon unmittelbar zum Ausdruck.“ (25f)

Aus historischer Distanz betrachtet erscheint der Text von Elias zugleich vertraut und ein wenig überraschend, sperrig, fremd. Vertraut sind die Motive der Kritik der Massengesellschaft und die Analyse der *Kulturindustrie* (vgl. Horkheimer und Adorno 1969: 128ff) im Rahmen einer kulturtheoretisch ausgearbeiteten Entfremdungstheorie; überraschend erscheint die These, dass Kitsch das bestimmende Charakteristikum einer Epoche ist, die durch keinen verbindlichen Stil die Geschlossenheit ihrer kulturellen Ausdrucksformen findet. Überraschend erscheint dies, weil wir mit dem Motiv vertraut sind, dass mit dem Niedergang der höfischen – und in ihrer autoritären Struktur zweifellos stilbildenden – Gesellschaft die erste Moderne (vgl. Habermas 1985: 59ff) beginnt. Diese erzeugt in den Künsten einerseits das Konzept der Avantgarde als Prinzip der Selbstvergewisserung durch permanente Erneuerung<sup>2</sup>; und belastet jede anspruchsvolle Kunst mit der Aufgabe, das Kunstwerk zu einem Ort der erscheinenden Wahrheit und seine Schönheit zur Form dieser Wahrheit zu machen. Jede Kunst trachtet dann *zugleich* nach Schönheit und Wahrheit. In der Suche nach Schönheit erprobt sie die Möglichkeiten der umfassenden Zustimmung zum Dasein; in der Suche nach Wahrheit verhindert sie, dass diese Zustimmung durch Ausblendung des Schreckens der Welt und des Schmerzes des individuellen Bewusstseins in der Welt entstehen kann. Beschönigen gilt nicht. Das zu leichte Einverständnis, das sich jenseits des möglichen Weltwissens aufzurichten versucht, muss aus dem Bereich der philosophisch anspruchsvollen Kunst ausgeschieden werden. Daher wird es zunehmend anstrengend, Kunst schön zu finden. Seit den späten Streichquartetten von

---

<sup>2</sup> Zur Dialektik des Neuen als Garant des kulturellen Archivs vgl. Groys 2000: 7ff.

Beethoven sind Dissonanzen aller Art eine unverzichtbare Qualität des Schönen im Anspruchsraum der Kunst. Kunst, die Versöhnung verheißt, muss den Widerspruch, den Riss, den Schmerz *überwinden* (statt ihn zu leugnen), um jenes tiefe *Ja!* aussprechen zu können, das Nietzsche als Voraussetzung jedes *freien* Handelns gekennzeichnet hat: nur aus der tiefsten Zustimmung zum eigenen Dasein, nur im *Ja!* der tiefsten Nacht werden wir erlöst vom Zwang zum Anders-Tun-Müssen. In der Perspektive einer philosophischen Psychologie beschreibt Nietzsche in unzähligen Textfragmenten den Übergang vom Zwang zur Reaktion zur ersten freien Handlung. Die Schönheit ist es, durch die wir auf der Höhe des Bewusstseins jene Zustimmung zum Dasein erleben, die den Übergang von der *reactio* (aus Zwang zur Veränderung) zur *actio* (aus Gelassenheit) ermöglicht. Frei sind wir erst, wo wir vollkommen zustimmen können.

Die Möglichkeiten dieser Zustimmung werden am Kunstwerk erprobt; das Erlebnis dieser Zustimmung nennen wir Schönheit. Der philosophisch anspruchsvoll gewordene Kunstbegriff muss jedes zu leichte Einverständnis ausscheiden. Das zu leichte Kunstwerk wird zunächst als abgeschmackt gekennzeichnet; später entsteht daraus mit Notwendigkeit der Diskurs des Kitsches. Deshalb ist die Auseinandersetzung mit dem Kitsch und seinen Erscheinungsformen bis heute überall da ein Thema, wo es darum geht, dem Begriff der Schönheit in der Moderne Kontur zu verleihen. Zugleich wird aus dieser Konstellation verständlich, warum jeder epochal 'verbindliche' Stil in der Moderne zweifelhaft werden muss. Die Kunst im Anspruchsraum der Wahrheit wird flüchtig, angespannt, nervös; ihre Schönheit tritt nur momenthaft auf. Jede Ordnung, die das Schöne aus dem Fluss der Wahrnehmung reißen will, um es in die Sphäre des Zeitlosen zu heben, muss suspekt erscheinen. (Das Museum ist das Archiv dessen, was einmal schön war – und zunächst kein Ort, an dem Schönheit entsteht.) Sofern Stil untrennbar mit formaler Ordnung und der Wiederkehr identischer Elemente verbunden ist, wird er zu einer Chiffre des Unwahren: eine Gewohnheit, die genau in jenem Moment falsch wird, in dem sie entsteht. Im Aufbruch liegt die Wahrheit, nicht in der Wiederholung; in der Transformation entsteht das Schöne, nicht in der Zeitlosigkeit. Ordnung ist, was war; wahr ist, was im Augenblick möglich wird. Daher wird Stil zu einer Kategorie der retrospektiven Beschreibung. Kein Künstler sucht mehr nach einem Stil. Wer einen Stil

etablieren will, indem er noch einmal macht, was er schon konnte, errichtet keinen Stil, sondern wird zum Epigonen der eigenen Fähigkeiten. So entsteht Manierismus, nicht Stil.

Doch was bewirkt der Verlust von Stil als kulturstiftender Kategorie jenseits des Ausnahme-Erfahrungsraums avancierter Kunst? Können wir in der Alltagserfahrung auf die Wirkung von stilbildenden Elementen verzichten? Wie wirkt sich das Verblässen von Stil als *Geschlossenheit der Ausdrucksmittel* in der Alltagskultur aus?

Der Text von Norbert Elias entsteht in einer Zeit, in der die Überwindung aller Stile pathetisch gefordert wird: in Kunst, Architektur, Musik und Literatur sollen Stilbildungen durch Ideen und Haltungen ersetzt werden. Die Qualität von Kunst entsteht nicht aus dem Willen zum einheitlichen Erscheinungsbild, sondern aus der Radikalität der angewendeten Methode. Dass gerade jene, die diese Forderung am vehementesten artikuliert haben, später stilbildend gewirkt haben, zeigt die Paradoxie des Stil-Begriffs in der Moderne: was Revolte war, kann Stil werden. Weil jeder Stil durch eine typische *Formensprache* charakterisiert ist, steht er im Verdacht, konventionell, routiniert und oberflächlich zu sein. Können wir uns heute die bewusst angestrebte Bildung eines Stils – in der Literatur, in der Architektur, in der Kunst – vorstellen, die nicht sofort in die Gefahrenzone des Kitsches abgleitet? Oder ist – auf der Ebene der bewusst inszenierten Lebensstile – ein mit Ironie gelebtes Bekenntnis zum Kitsch der letzte noch mögliche Stil?

### **1. Kitsch: Drei Annäherungen**

Der Kitsch ist kein homogenes Phänomen. Was als kitschig zu bewerten ist, bleibt stets umstritten, weil die Grenze zwischen den erhabenen Ausdrucksformen und ihren Verfehlungen im Kitsch beweglich bleibt. Fast jede Kunst kann, ihrer innere Tendenz folgend, in Kitsch umschlagen, wenn sie hohe Grade der Intensität erreicht. Insofern ließe sich die These vertreten, der Kitsch sei niemals lau oder lasch; umgekehrt gehört es zu den akzeptierteren Merkmalen des Kitsches, das Seichte mit dem Kunstvollen und das Gefällige mit dem Schönen zu verwechseln.

Wie bei allen Begriffen, die gleichermaßen im kulturtheoretischen wie im alltäglichen Diskurs als Kampfvokabel und Schimpfwort in Stellung gebracht werden, droht die Bezeichnung von Gegenständen, Haltungen und

Gefühlen als *kitschig* denjenigen zu verraten, der das Kitschurteil fällt. Sage mir, was du für kitschig hältst, und ich zeige dir, wie es um dein Kunstverständnis bestellt ist. Derselbe Kunst- oder Kulturgegenstand, von zwei Personen unterschiedlicher sozialer Herkunft bewundert, erscheint einmal als Kitsch, ein anderes mal als diffizile Kunst. Traditionelle Gewänder, aus alltäglich gelebter lokaler Tradition entstanden und mit der Kraft rituell geprägter Lebensformen verbunden, sind eine authentische Artikulation innerhalb eines lokalen Kulturstromes; und verwandeln sich zu Kitsch im Blick jener, die sie von außen ‚verehren‘, ohne Teil des Lebens zu werden, aus dem sie sprechen. Jetzt wird die Tracht zum Kostüm. Adolf Loos wurde nicht müde, die Verlogenheit und Lächerlichkeit des Städters darzustellen, der die ländlichen Lebensformen als Bild des noch intakten Lebens in seiner malerischen Schönheit konsumiert: „Die Bauernhäuser erscheinen diesen Herren exotisch, was sie mit dem Wort *malerisch* umschreiben. Malerisch erscheinen die Kleidung der Bauern, ihr Hausrat und ihre Häuser nur uns. Die Bauern selbst kommen sich gar nicht malerisch vor, auch ihre Häuser sind es für sie nicht. Sie haben auch nie malerisch gebaut.“ (Loos 1912/1995: 114)<sup>3</sup> Jedes kulturelle und gesellschaftliche Umfeld kennt seinen je individuellen Absturz in den Kitsch: Immer kann etwas zu gefällig werden; immer kann das bejahende Einverständnis anspruchslos und weltarm werden. Der Kitsch ist ein Phänomen der Übergangszonen und der mehrfachen Codierungen; seine Ränder sind konstitutiv unscharf, sein Gehalt so wenig eindeutig wie unser Verhältnis zur Sehnsucht und den Methoden ihrer Befriedigung.

Duldet der Kitsch Distanz? – Hier, denke ich, ist eines der wenigen ‚harten‘ Merkmale des Kitsches bezeichnet. Weil der Kitsch uns intensiv berührt, duldet er für den Konsumenten keine Distanz. Man ist im Zustand der Ergriffenheit – oder man sieht distanziert zu, wie andere verfallen. (Ich werde später darüber sprechen, wie auch dieses Merkmal sich verwandelt, sobald das ironische Bekenntnis zum Kitsch als elaborierte Haltung in der Gesellschaft gelebt wird.) Ohne den Anspruch zu erheben, dem Phänomen in enzyklopädischer Breite gerecht zu werden, möchte ich zunächst drei Akzente

---

<sup>3</sup> An anderer Stelle sagt Loos: „Auch ich gebe zu, dass mir die alten Traditionen sehr gut gefallen. Das gibt mir aber noch kein Recht, von meinem Nebenmenschen zu verlangen, sie meinerwegen anzulegen. Die Tracht, die in einer bestimmten Form erstarrte Kleidung, die sich nicht mehr weiter entwickelt, ist immer das Zeichen, dass ihr Träger es aufgegeben hat, seinen Zustand zu verändern. Die Tracht ist die Verkörperung der Resignation.“ (Loos 1898/2000: 128)

setzen, die den Kitsch im Verhältnis zum architekturtheoretischen Diskurs des Schönen betreffen.

#### a. Coole Kiste Kitsch

In seiner Suche nach Qualitäten der Baukunst beschreibt Steen Eiler Rasmussen unter dem Stichwort *Romantik* einen Spaziergang, der ihn durch einen parkartigen Fichtenwald am Rande Dessaus führt: „Den Zugang zu diesem Wege bildet eine klassische Tempelruine: sechs Säulen mit einem Architrav, ein sorgfältig ausgeführtes Stück Theater aus dem 18. Jahrhundert, jener sentimental Zeit, da man den Gärten und Parks eine besondere Stimmung geben wollte mit Grotten, Ruinen, gotischen Kapellen, Einsiedeleien und Schweizerhäusern, so dass man sich in ferne Länder versetzt fühlen konnte, fern aller Unruhe und allem Kriegsgeschrei der napoleonischen Zeit. Ein wenig weiter schauten zwischen den hohen dunklen Bäumen einige kreideweiße Häuser hervor. Was man sonst über diese Häuser sagen mag, es muss zugestanden werden, dass sie reichlich mit gewissen Zutaten des damals geltenden Modernismus ausgestattet waren: Die Balkone, die sich um die Hausecken legten, wo sie allerdings am meisten dem Zug ausgesetzt waren, sollten mit ihrem Stahlrohrgeländer und der sonstigen Ausstattung einer Kommandobrücke, in Erinnerung an ein stolzes Dampfschiff, die freudigen Gefühle einer Fernreise wecken, fern von jeglicher Inflation. Am Ende des Weges stand eine kleine Loggia mit dem Palladiobogen, ein Spielzeug fürstlicher Laune, ein Ort, an dem man sich nach Italien versetzt glauben konnte, in das Arkadien der Goethezeit. So hat die Romantik in der Baukunst viele Verkleidungen. Das Ziel ist aber immer das gleiche: die Gedanken des Beschauers von der nüchternen Wirklichkeit wegzuführen, zu fremden Ländern oder vergangenen Zeiten. Gemeinsam für alle Romantik ist, dass sie nicht die rein künstlerischen, in diesem Fall die architektonischen Mittel selbst wirken lässt, sondern die Vorstellungen, die der Betrachter mit ihnen verbindet.“ (Rasmussen 1940: 17) Rasmussen beschreibt zwei Merkmale, die sich auch am Phänomen des Kitsches beobachten lassen: Auch der Kitsch hat viele Verkleidungen; auch der Kitsch versucht, durch semantische Anreicherung – von Bauwerken und Büchern, Kunstwerken und Alltagssituationen – die Gedanken des Beschauers von der nüchternen Wirklichkeit wegzuführen. Der Kitsch hat Verkleidungen und führt

aus der Welt.

Ebenso wie es Ruinenromantik, Ingenieursromantik oder Palladioromantik gibt, können wir verschiedene Erscheinungsformen des Kitsches in der Architektur beobachten: es gibt den Kitsch des Heroischen, des Seichten, des Klassischen, des Süßlichen; aber ebenso den Kitsch des Weichen, den Kitsch der Tiefe, den Kitsch des Modernismus, den Kitsch des Bitteren – und den Kitsch des Coolen. Darf man ungeniert freundlich sein? Wer kann es sich leisten, lieblich zu erscheinen? Also ist auch unsere Architektur cool, wie unser flammendes Herz. Der gejedelten Architektur steht die Architektur der coolen Kiste zur Seite, die in Exzessen der Nüchternheit sich selbst und ihre geometrische Prägnanz feiert. In der Perfektion ihrer Details und der Schroffheit ihrer Erscheinung im Kontext baut sie ihre ‚moderne‘ Gegenwart, die der Eigengesetzlichkeit ihrer selbst auferlegten Regeln (Ehrlichkeit der Konstruktion ...) mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem möglichen Reichtum ihres Welt- und Lebensbezugs. Auch darin liegt Intensität, gepaart mit Vereinfachung, Weltabwendung, Reinheit. Der Weltschmerz ist kitschfähig, der Blues, der rohe Beton, der Alkoholismus, das Scheitern: Es lässt sich daraus ein Gefühl präparieren, in dem sich das Leben emotional einrichten kann.

b. Noch schöner

Die Szene ist bekannt. Die gefährlichsten Lichtstimmungen sind Sonnenuntergänge, die eine bewegte Landschaft – kulissenhaft gestaffelte Weinberge, eine Stadtsilhouette im Gegenlicht, ein Küstenstreifen – in schweres, melancholisches Licht tauchen. Vielleicht hat man ein Glas Wein zur Hand, oder Whisky, für den Blues. Mit der Intensität der Farben steigt die Neigung, nichts mehr zu sagen. Aber einer tut es: „Noch schöner ist schon kitschig.“ – Ohne seine Ironie zu verkennen: der Satz scheint bedenkenswert. Wie ist das Konzept von Schönheit konstruiert, wenn diese durch Steigerung in Kitsch umschlagen kann?

Es sind die klassischen Attribute des Schönen, die hier aufgerufen werden: das Angenehme, das Süße, das Überwältigende, das Erlösende. Ästhetisierung? Kann das Naturspektakel als solches jemals Kitsch sein, oder sind es unsere Empfindungen und Haltungen, die kitschig genannt werden können? Welche Bedeutung die Unterscheidung zwischen dem Naturschönen

und dem Kunstschönen hat, wird sofort deutlich, wenn wir das beobachtete Naturspektakel mit dem Abbild (als Foto oder Bild, als Film- oder Romanszene) in der Kunst vergleichen. Kant hatte gute Gründe, das Naturschauspiel da, wo es überwältigend wird, erhaben zu nennen, nicht schön.

Warum ist der Sonnenuntergang in der Natur erhaben und droht als Darstellung in der Kunst nicht schön zu sein, sondern in den Kitsch zu entgleiten? Auch hier scheint eine weitere Differenzierung erforderlich. Nicht jede Darstellung von Sonnentergängen in der bildenden Kunst muss in die Gefahrenzone des Kitsches gleiten. Wenn Turner oder Monet den Turbulenzen von Lichtstimmungen nachjagen, entstehen Bilder von erschütternder Schönheit – und zwar auch dann, wenn sie süßlich und verheißungsvoll erscheinen. Aber sie werden niemals gefällig, weil sie von einer Aufregung durchwirkt sind, die nach Realität sucht. Keine Sehnsucht, die kurzerhand befriedigt wird, keine Erwartung, die Bestätigung findet.

Wir gelangen so zu einer Bestimmung des Kitsches durch mangelhaften *Realitätsdrang*. Wenn in jeder anspruchsvollen Kunst das Mysterium des Realismus beunruhigend wirksam ist, dann ist es gerade dieses Merkmal, das dem Kitsch fehlt. Das Geheimnis jeder verfeinerten, energischen Architektur ist, einem Wort Louis Sullivans folgend, *die Suche nach Realitäten*; jedes Kunstwerk will eine wahre oder zumindest wahrheitsfähige Sicht der Welt etablieren. Nietzsche sprach von der Kultur als dem Kampf um die Durchsetzung einer Weltinterpretation. Ich will die These vertreten, dass Kitsch genau da entsteht, wo der Realitätsdrang im Werk und im Rezipienten zu schwach ausgebildet ist; jedenfalls schwächer ausgebildet ist als der Drang, vorhandene Sehnsüchte affirmativ zu befriedigen. Der Genuss von Kitsch ist keine Erfahrung, die uns verändert, sondern eine Befriedigung, die uns in dem bestätigt, was wir schon sind. Der Kitsch führt nicht in die Welt, sondern stabilisiert eine Art, an der Welt vorbeizugehen. – Aber eben darin zeigt sich die *sekundäre Wahrheit am Kitsch*, die Wahrheit ‚hinter‘ dem erscheinenden Kitsch: denn nichts erscheint so authentisch und unverfälscht wie die Sehnsucht, die falsche Welt durch gesteigerte Gefühlsintensität als die tröstende, rettende herbeizubeschwören. Das ist das echte Gefühl im falschen Gesang der Dienstmädchen, dem Norbert Elias den Respekt nicht verweigern konnte.



Der Übergang von der Schönheit zum Kitsch erfolgt, einem Gedanken Adornos folgend, in der Moderne durch die von keiner Realitätssuche mehr verunsicherte „Illusion eines reinen Reichs der Schönheit, das rasch als Kitsch sich decouvriert.“ (Adorno 1970: 475) Schönheit lebt nur im Augenblick ihrer Entdeckung, nicht im Bedürfnis, sie zu fixieren. Das wirkt zurück auch auf das, was Kunst als schön dechiffriert hat. Das zitierte Schöne, das wiederholte Schöne verliert schon seine Kraft. „Was Kunst war, kann Kitsch werden. Vielleicht ist diese Verfallsgeschichte, eine der Berechtigung von Kunst, ihr wahrer Fortschritt.“ (467)

### c. Der Kitsch und der Alarm

Adornos Diktum, es gebe kein richtiges Leben im Falschen, lässt sich auch als Kritik des Kitsches lesen. „Haben Sie noch nie jemanden falsch singen gehört mit echtem Gefühl?“ fragt Regine in Musils Drama *Die Schwärmer*. Eines der klassischen Bestimmungsstücke des Kitsches zielt genau auf diese Verwicklung: der Kitsch ist *wahr in der Verlogenheit*. Denkbar prägnant erscheint das Verhältnis von Attraktion und Angst, Verführung und Distanz in einer Sentenz von Burghart Schmidt dargestellt: „In jedem Menschen steckt darum Kitsch, weil Kitsch der kürzeste Weg zur Versöhnung mit den Lebensumständen zu sein scheint, und warum soll man nicht den einfachsten Weg einschlagen? Aber wiederum: warum soll man?“ (Schmidt 1994: 14)<sup>4</sup> Die dialektische Satzbewegung (Warum nicht? Andererseits: warum?) inszeniert beides: unsere verkrampfte Angst vor dem Kitsch und zugleich den Grund für den Alarm, den wir verspüren, sobald wir allzu angenehm berührt werden. Wo wir den Alarm verspüren, fühlen wir uns unterschätzt: so einfach und unmittelbar lassen *wir* uns nicht einnehmen. Wo auch immer emotionale Intensität erzeugt wird, schützt uns der Kitsch-Alarm davor, die Beherrschung des Gefühls zu verlieren. Wer das Kitschurteil fällt, schafft Distanz – und erhebt den Anspruch, souverän zu sein. Also befriedigt die Abwehr gegen den Kitsch nur das Bedürfnis, sich herauszuhalten?

Wir verraten uns nicht nur durch das, was wir schön finden; wir geben

---

<sup>4</sup> Im Buchtext jedoch ohne den Satzsatz (Aber wiederum: warum soll man?) – dieser abschließende Satz der gesamten Sentenz erscheint nur im Klappentext des ganz in rosa und lila eingehüllten Buches. – An anderer Stelle spricht Schmidt vom „Kitsch in seiner Übereile zur Versöhnung (...), die sich stets den leichtesten Weg sucht gegenüber den Fragen.“ (1994: 40)

uns auch zu erkennen, wo wir den Kitsch geißeln. Nicht nur an unserer Faszinationsfähigkeit sind wir zu erkennen, sondern auch an unserem Bedürfnis nach Distanz und Klarheit. Wo die Fähigkeit zu begeistern und Gefühle zu wecken, pauschal in die Kitschzone abgeschoben wird, entsteht eine Ordnung, die in primitiver Klarheit jede differenziertere Ausdrucksformen – in den Künsten und im Leben – ersticken muss. Ähnliches gilt für das akademische Misstrauen gegen jede Kunst, die in der Lage ist, ein breites Publikum unmittelbar anzusprechen: verändert sich die Qualität von Mozarts Musik oder die Kraft der Bilder van Goghs, nur weil sie rund um den Globus Menschen zu erreichen vermögen?

Dass sich hinter dem Misstrauen gegenüber jeder Kunst, die ein breites Publikum unmittelbar anspricht, oft nur ein akademisches Ressentiment verbirgt, hat der Künstler Giselbert Hoke in seinen Vorlesungen am Institut für Künstlerische Gestaltung der Grazer Architekturfakultät an der leichtfertigen Ablehnung gegenüber Malern erläutert, die malerisch Architektur entwerfen. Hoke schildert seine Wanderungen in Chile, seinen Weg in lebensbedrohliche Höhen in den Anden. Es gehört – auch das vielleicht ein Klischee, das erhebliche Kitschpotentiale in sich trägt – zu den Eigenheiten solcher Erfahrungs-Wege, dass der Wanderer vom Weg abkommt. Mit der Einsamkeit steigt die Bedrohung, mit der Verzweiflung die Fähigkeit, intensiv zu erleben. Endlich trifft der Wanderer auf eine ärmliche Siedlung. Drei Wellblechhütten samt schwachem Lichtschein in der Dämmerung verheißen notdürftigen Schutz gegen ein menschenfeindliches Klima. Auch hier kann sich Leben erhalten, abgedrängt ins Extreme. Der Wanderer klopft an. Zwei alte Menschen öffnen und erkennen den Zustand des Wanderers. Er wird in die beheizte Stube gebeten. Hier wird das Wenige, das die Ärmsten haben, selbstverständlich geteilt. Wieder zu Kräften gekommen, entdeckt der Wanderer den unerbittlichen Gestaltungswillen und Ordnungssinn auch in der extremen Armut. An der Rückwand der Hütte, der Eingangstüre gegenüberliegend, baut sich altarhaft eine Art Regal auf, in dem die wenigen lagerfähigen Lebensmittel geordnet aufbewahrt werden. Darüber, an der Wand, ein Bild; die Postkartenreproduktion eines Gemäldes von Friedensreich Hundertwasser. – Nach einer langen Pause fordert Hoke seine Studenten zum Arbeiten auf: Versuchen Sie, ein Bild zu malen, das eine dermaßen universale Sprache zu sprechen vermag. Und schweigen Sie zu Hundertwasser, als Maler

und als Architekt.

## 2. Stil. Eine Skizze

Jedes Werk (der Kunst, der Architektur, der Musik, der Literatur, der Bekleidung), aber auch jede Haltung (im Leben, in der Gesellschaft, gegenüber der Natur), hat Eigenschaften, deren Kombination als Stil bezeichnet werden können. Ein Ensemble von Merkmalen wird als charakteristisch erachtet und kann als Identitätskriterium dienen. Sobald wir ein Ensemble von solchen Merkmalen, sofern sie bewusst gewählt oder ausgebildet sind, mit einem Namen benennen, sprechen wir (und zwar vollkommen korrekt) von Stil. Was wiedererkennbar ist, hat Stil. Was wir persönlichen Stil nennen, definiert die Eigenart, an der wir die Werke von jemandem identifizieren.

Wer – oder was – kann Stil haben? Der Katalog scheint endlos: vom persönlichen Stil bis zum Stil einer Epoche, vom Filmstil einer Autorengruppe bis zum Stil des frühen Picasso, vom ironischen Stil eines Schriftstellers bis zum Monumentalstil von Kulissen, vom Redestil bis zum Fahrstil, vom Ernährungsstil bis zum Regierungsstil, von der Stilistik eines Weines bis zum Lebensstil etc. Die Liste zeigt, dass eine Definition zu kurz greifen muss, die Stil nur als die Wiederkehr von gleichen Formelementen in Kunstwerken versteht. Zwei Elemente kehren jedoch in jeder Bestimmung von Stil wieder: Stil ist immer das Ergebnis von bewusster menschlicher Gestaltung; Stil entfaltet sich nur durch die Wiederholung in der Zeit.

Auch als deskriptive Kategorie erscheint der Begriff Stil schwer ersetzbar. Dabei gilt: stilbildend ist, worauf man sich später beziehen kann – und das gilt auch da, wo der Urheber eines ‚Stils‘ diesen nicht als Stil geprägt hat, sondern frei von jeder stilistischen Gewohnheit sein wollte.. – Ich möchte die Paradoxie des Stilbegriffs in der Moderne kurz anhand der lichten Gestalt Le Corbusiers erläutern.

In *Vers une Architecture* formuliert Corbusier 1922 die Forderung nach Erneuerung der Baukunst durch Überwindung von ‚Stilen‘ als gestaltgebenden Elementen in der Architektur:

„Die Baukunst hat nicht mit ‚Stilen‘ zu schaffen.

Die Stile Ludwigs XIV., XV., XVI. oder der gotische Stil sind für die Architektur das, was eine Feder im Haar einer Frau ist; manchmal sehr hübsch, aber nicht immer, und mehr nicht.

Die Architektur hat wichtigere Bestimmungen. Zur Erhabenheit fähig, rührt sie durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte an und wendet sich gleichzeitig durch ihre Abstraktion an unsere höchsten Fähigkeiten. Die architektonische Abstraktion hat das Eigentümliche und Großartige an sich, dass sie, im rohen Tatsächlichen wurzelnd, dieses vergeistigt; denn die rohe Tatsächlichkeit ist nichts anderes als Stoffwerdung, als Symbol für die mögliche Idee. Die rohe Tatsächlichkeit wird nur durch die Ordnung, die man in sie hineinträgt, durchlässig für die Idee. Die Empfindungen, welche die Architektur in uns hervorruft, werden durch unbestreitbare, unabweisbare, heute fast vergessene physische Bedingungen ausgelöst. Baukörper und Außenhaut sind die Elemente, in denen sich Baukunst offenbart. Baukörper und Außenhaut werden bestimmt durch den Grundriss. Aus dem Grundriss entsteht alles. Wer keine Phantasie hat, dem ist nicht zu helfen.“ (Le Corbusier 1922/1982: 37f)

Es scheint bis heute plausibel: schlimmer als jeder Stil ist die Pluralbildung des Wortes; weil ‚die Stile‘ suggeriert, dass man aus einem vorhandenen Fundus von Stilen beliebig jenen auswählen könne, der gerade passt. – Was für eine subtile Attacke gegen die Vorstellung einer Kunst, die mit Notwendigkeit die ihr eigene, einzig wahre Gestalt sucht!

Corbusier macht sich das Pathos der modernen Kunst in ihrer strengen Haltung zu eigen. Kunst, sagt er, sei eine „bitterernste Angelegenheit“, die ihre heiligen Stunden hat. Und auch hier, wie bei Adolf Loos, finden wir die Verdammung jeder Form von Ornament: „Es gilt ein Missverständnis zu zerstreuen: wir sind verdorben durch Verwechslung von Kunst mit dem Respekt vor dem Dekor. Verwirrung des Kunstgefühls, das sich mit tadelnswertem Leichtsinn allem mitteilt und Theorien und Pressefeldzügen Vorschub leistet, die von Dekorateurs geführt werden, welche ihre eigene Zeit nicht kennen.“ (84) In der Umkehrung entsteht so die Forderung der unmittelbaren Zeitbezogenheit und Gegenwärtigkeit der Baukunst-als-Kunst. In einer jener pathetisch wiederholten Einleitungspassagen des Manifests heißt es mit ungebremst hymnisch-prophetischem Ton:

„Ein großes Zeitalter ist angebrochen.

Ein neuer Geist ist in der Welt.

Es gibt eine Fülle von Werken des neuen Geistes; man begegnet ihnen

vor allem in der industriellen Produktion.

Die Architektur erstickt am alten Zopf.

„Stile“ sind Lüge.

Der Stil ist eine Wesenseinheit, die alle Werke einer Epoche durchdringt und aus einer fest umrissenen Geisteshaltung hervorgeht.

Unsere Zeit prägt täglich ihren Stil.

Leider sind unsere Augen noch nicht fähig, ihn zu erkennen.“ (76)<sup>5</sup>

Es erscheint eine zweite Form von Stil (diesmal im Singular), die *dem Poly-Stylismus* der klassizistisch-eklektizistisch geschwätzig und in ihrem Formalausdruck bemüht beliebigen Tradition den *Mono-Stylismus* des modernen Avantgardismus entgegenstellt. Es ist klar, dass *Stil* in dieser Bedeutung etwas grundsätzlich anderes intendiert, als dem Stilreservoir der Geschichte einen weiteren hinzuzufügen. Die kategoriale Differenz erfassen wir sofort, wenn wir in der zitierten Textpassage *Stil* (in der Singularform) durch den Begriff *Zeitgeist* ersetzen. Es erscheint dann die Forderung nach der adäquaten *Wahrnehmung* dieses Zeitgeistes im Prozess der „Durchbildung der Form“. Doch wie spricht der Zeitgeist? Wo artikuliert er sich?

Augen sehen: Autos, Flugzeuge, Ozeandampfer. Industrielle Erzeugnisse von hoher funktioneller Prägnanz und mit ausgefeiltesten Detailausbildungen, die es in ihrer Eleganz und Schönheit mit der Architravzone des Parthenon-Tempels (Le Corbusier 1922/1982: 111) aufnehmen können. Hier findet Le Corbusier die Leitbilder einer neuen Baukunst, die von allen Traditionalismen befreit ist. Hier erscheint der Stil, den der Geist der Gegenwärtigkeit täglich prägt – frei von Gewohnheit und Dekor, weil kein formaler Stilwille ihn verzopft. Und es erscheint bis heute plausibel, dass ein Automobil den Zeitgeist (als Ausdruck dessen, was im Augenblick möglich wird) präziser verkörpert als eine Vorstadtvilla im toskanischen (oder nordischen oder neogotischen oder ‚modernen‘ etc.) Stil.

An die Bildkraft von Ozeandampfern und Autos knüpfen sich für Corbusier Überlegungen zur funktionellen Prägnanz und das Motiv der

---

<sup>5</sup> Auch Adorno widmet dem Begriff des Stils und seiner Paradoxie eine lange Textpassage innerhalb der Ästhetischen Theorie: „Nie reichte der Stilbegriff unmittelbar an die Qualität von Werken heran; die ihren Stil am genauesten zu repräsentieren scheinen, haben stets den Konflikt mit ihm ausgetragen; Stil selbst war die Einheit von Stil und seiner Suspension. Jedes Werk ist Kraftfeld auch in seinem Verhältnis zum Stil, selbst noch in der Moderne, hinter deren Rücken sich ja gerade dort, wo sie dem Stilwillen absagte, unter dem Zwang des Durchbildens etwas wie Stil konstituierte.“ (1970: 307). Oder, kurz gesagt, Adorno im Lapidarstil: „Vollkommene Negation des Stils scheint in Stil umzuschlagen.“ (308)

eingeforderten Typenbildung – eine wesentliche Voraussetzung für die Effektivität und präzise Durchbildung industriell produzierter Gegenstände. Die Fähigkeit, sich von Ozeandampfern begeistern zu lassen, führt Corbusier zugleich in die Gefahrenzone der Übernahme von Formbildern. Der Dampfer wird zur intensiv erlebten Metapher: die weite Sehnsucht, die Anwesenheit des Fernen, der Glanz auf dem Sonnendeck und die Verheißungskraft einer weiß lackierten Reling: Die Kraft der Bilder entsteht dabei nicht nur aus der Intelligenz der Typisierung und der funktionellen Brillanz der Raumorganisation, sondern ebenso in der verheißungsvollen Symbolik der großen Reise – eben an dem, was Rasmussen bei seinem Spaziergang im Fichtenwald als Ingenieursromantik entdeckte: eine semantisch und bildhaft aufgeladene Architektur, deren Attribute als Stilelemente beschreibbar werden. Das Ergebnis dieser Beschreibung ist bekannt: es etabliert sich der *Internationale Stil*.

Nichts veranschaulicht die Paradoxie des Stilbegriffs in der Moderne so klar wie dieser *Internationale Stil*. Die pathetische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, als deren Sprachrohr wir Corbusier zitiert haben, wollte alle Stile überwinden, die als formale Kategorie formuliert werden; an deren Stelle sollten die *Klarheit* von Konstruktionsprinzipien und die *Haltung* der freien, individuellen Gestaltung, die *Intelligenz* funktioneller Brillanz und quasi-industrielle Typenbildung gesetzt werden. Diese Haltung wollte a priori nicht stilbildend sein, musste ihr doch jede Verwendung von Stilelementen als unadäquat und als Vereinfachung erscheinen. – Aber auch den so geschaffenen Werken blieb es nicht erspart, zitiert zu werden. Die Moderne war gegen jede Form von zitierendem Traditionalismus angetreten; ihre Reintegration in den historischen Kontext zeigt: durch den Akt des Zitierens erstarrt auch das freie Spiel der Elemente zum Stil. Denn Stil wird, was sich formal zitieren lässt.

Die Epigonen machen den Stil, und sie verteidigen ihn. Die mitunter grotesken und durchaus lächerlichen Konsequenzen solcher ungebetenen Traditionsmacher hat Tom Wolfe in *From Bauhaus to our House* beschrieben. Wolfe wirft einen boshaften Blick auf die Reaktion der Bewohner in einer Stilikone des Internationalen Stils: „Ich habe erlebt, wie die Besitzer eines solchen Orts durch dessen Helles & Grelles & Reines & Feines & Leeres & Hehres an den Rand des sinnlichen Entzugskomas getrieben wurden.

Verzweifelt suchten sie ein Gegengift, waren um Gemüt bemüht und mussten doch nach Farben darben. Sie versuchten, die obligatorischen weißen Sofas unter Knautschkissen aus Thai-Seide in jeder nur vorstellbaren rebellischen irisierenden Schattierung von Magenta, Rosa und tropischem Grün zu begraben. Aber der Architekt kam zurück (er kommt immer zurück) wie das Gewissen eines Calvinisten (...).“ (1981/2001: #)<sup>6</sup>

### 3. Kitsch in Progress

Auch der Kitsch ist dynamisch. Metamorphosen des Kitsches entstehen, wenn das gesellschaftlich etablierte Wertesystem von Oben und Unten, Vorne und Hinten in Bewegung gerät. Es kommt zwangsläufig zu Neubewertungen, die ihrerseits neue Haltungen und Produkte erzeugen, über deren Status als Kitsch, Kunst oder Gag nicht von vornherein Klarheit besteht.

Der gesellschaftliche Bedeutungswandel des Kitsches wird heute anhand folgender Phänomene sichtbar: (1.) Die effektive Aufhebung bzw. Überwindung eines innerkulturellen Immunsystems, das hohe von niederer Kultur trennt; nach der theoretischen Forderung der Überwindung dieser Dichotomie seit den 1960er Jahren kann in den vergangenen Jahren das reale Verblässen ihrer Wirksamkeit beobachtet werden. (2.) Die (teilweise von der ‚Kulturindustrie‘ inszenierte) Retro-Welle, die das, was z.B. im Architekturdiskurs als postmodernes Zitat klassifiziert war, zum alltäglichen Spielgeld der ästhetischen Codes gemacht hat (und dabei die jüngere Vergangenheit sehr nah an die Gegenwart herangeführt hat). (3.) Kitsch

---

<sup>6</sup> Eine ebenso differenzierte wie komprimierte Darstellung der Paradoxie und Selbsteinengung durch den Internationalen Stil gibt Hermann Czech mit besonderer Rücksicht auf die Geschichte der sich bildenden Moderne in Wien: „Aber die Kriterien des ‚Internationalen Stils‘ geben, bloß linear betrachtet, eben den unzureichenden Begriff der Moderne. Der zureichende Begriff der Moderne erfordert nicht nur, dass zu jedem Kriterium des Internationalen Stils jeweils das Gegenteil denkmöglich ist, sondern auch, dass jedes Stilkriterium in verschiedenen Zusammenhängen völlig verschiedene Bedeutungen annehmen kann. Wenn die Moderne sich nämlich nicht als Auffinden der Weltordnung versteht, kann ihre Bewährung nur im tatsächlichen Leben liegen. Die Kontroverse zwischen Loos und Hoffmann betrifft eben diesen Punkt: ist die Moderne bereits im modernen Leben – im Menschen mit den ‚modernen Nerven‘ – angelegt oder muss sie als Stil von oben her entworfen werden? Im Wien der letzten Jahrhundertwende gab es Leute, die wunderschöne Sachen machen konnten: Klimt, Schnitzler, Hofmannsthal, Richard Strauss (...) Aber in derselben Stadt gab es Kokoschka, Karl Kraus, Schönberg, Freud, Wittgenstein – die vermitteln konnten, dass Kunst nicht so sehr mit Schönheit, sondern mit Wahrheit zu tun hat. Auch das ist Inhalt der Kontroverse Loos-Hoffmann: Es geht um Wahrheit, um eine wirkliche Vernetzung mit einem Bild des Menschen und der Gesellschaft; bloße Schönheit ist geradezu verdächtig. (...) Je dichter am Leben die Architektur bleibt, desto komplexer ist sie; ‚einfach‘ kann sie nur werden, indem sie davon abhebt.“ (Czech 1996: 146)

korrespondiert mit dem ‚wahren Gefühl‘, er ist immer intensiv; er unterstützt oder erzeugt das starke einfache Gefühl, jenseits der Brüche durch Reflexion und Bewusstsein. Daher geht es im Kitsch immer um eine Purifizierung und ein Zu-seinem-Recht-Kommen des beleidigten ersten Gefühls. (Die Strenge und Kühle der modernen Baukunst, die bis heute eher logisch-faszinierend als gemütvoll-wärmend ist, provoziert regelmäßig das Entstehen jener emotionalen Gegenwelten, in denen die Idyllen schamlos einfach ‚schön‘ geraten – von den historisierenden Stadtvisionen des *new urbanism* bis zu Thermen im vor Erkenbarkeit nur so strotzenden Hundertwasser-Stil.)

In einer umfangreichen Studie über das heterogene Feld des Kitsches hat Hans-Dieter Gelfert einige markante Konturen nachgezeichnet. Gelfert unterscheidet zwischen zwei Haupttendenzen des Kitsches: „Regression und Projektion prägen weithin sichtbar die bürgerliche Kultur.“ (2000: 66) Das zentrale Motiv ist dabei Purifizierung: das Herstellen – wie in der Chemie, aus der der Begriff entlehnt ist – von reinen und unverfälschten Zuständen und Identitäten, vorsichtiger: sozialen Rollen. (Gelfert illustriert das Motiv an Beispielen aus der Literatur.) In allen kitschanfälligen Romanen haben die Figuren diese ‚Reinheit‘ klar umrissener Rollenbilder und wesenhaft stilisierter Charaktere: jeder Vater ein Schutzherr, jede Mutter eine Zuflucht, jeder Mann ein echter Kerl, jede Frau ein wahrer Abgrund: es ist diese Form von Stilisierung, in der viele Merkmale des Kitsches zusammenlaufen. Diese Merkmale erscheinen in immer wieder verwandelter Form. Ihre Elemente sind:

a. Vereinfachung durch Harmonisierung. Störungen der Harmonie sind Verfehlungen; sie bewirken keine Transformation, sondern erzeugen Zufriedenheit und Selbstbestätigung, wenn sie spurlos eliminiert sind. Zugleich Verleugnung von Komplexität.

b. Überwindung des Mehrdeutigen und Zweifelhaften und Herstellen von Eindeutigkeit, Ordnung, Orientierung. Verbunden mit Sentimentalisierung und Intensivierung des Gefühls: Anbindung des Neuen an bekannte Gefühle.

c. Versprechen einer besseren Welt, die zugleich die erste Welt war, die noch in Ordnung war. Der Kitsch baut eine Welt, in der wir uns in vollkommener Fraglosigkeit einrichten können. Diese Welt ist gediegen möbliert mit Versatzstücken von hohem emotionalem Gewohnheitswert.



#### 4. Spiel mit Versatzstücken

Die moderne Attacke gegen ‚die Stile‘ ist nicht zu denken ohne das den Arbeitsmethoden der Industrie entlehnte Motiv der Typenbildung. Wiederkehrende Elemente – Module – werden in ihrer Funktion und Form optimiert, um in der Kombination effektive und leistungsstarke Maschinen zu erzeugen. Einzelelemente, in Serie gefertigt, werden zu Ganzheiten kombiniert. Die Serienfertigung produziert intelligente Versatzstücke.

Von Stil sprechen wir, wo wiederkehrende Formelemente zu einem Ganzen kombiniert sind. Stile erzeugen standardisierte Lösungen für häufig auftretende Probleme. Stile bilden verwandte Ausdrucksmittel, die sich in eine Geschlossenheit zueinander stellen lassen. Stile bestehen aus der absichtsvollen Kombination von Versatzstücken.

Kitsch lebt durch die harmonisierende Verbindung vertrauter Elemente, bestätigender Klischees und bewährter Versatzstücke. Diese Versatzstücke können Haltungen, Motive oder Metaphern sein, aber auch Gegenstände oder – etablierte Stilelemente. Wer sich die Synthese aus den drei beschriebenen Arten von Versatzstücken vor Augen führen will, kann einen Blick auf die zeitgenössische Fertigteilhaushausproduktion werfen.<sup>7</sup> Hier gilt: Serienfertigung mal Stilelement ist Kitsch.

Industrielle Versatzstücke sind anonym. Lassen sich personalisierte Ensembles von Versatzstücken denken? Die Frage führt uns sofort zu dem, was wir als persönlichen Stil (oder: Charakter) in der Architektur bezeichnen. Was identifizierbar ist und ‚Wiedererkennungswert‘ hat, das hat ‚Stil‘; was Stil hat, trägt eine Handschrift. Und die tendiert stets dazu, Versatzstücke zu erzeugen, die zu Manierismen werden. Können wir uns eine Schönheit vorstellen, die aus Versatzstücken zusammengeschaubt wird?

#### 5. Kitsch als Stil

Wenn die Idyllenwelt-Schönheit unerträglich wird, ohne dass sich die Sehnsucht danach verflüchtigt, tritt die aktuelle Strategie im reflektierten Umgang mit dem Kitsch auf: das *Bekennen zum Zitat mit Ironie*. Im Modus eines fragilen Als-Ob spielen wir mit den Verheißungen und Identitätsangeboten; und bleiben doch stolz, niemals vergessen zu können, dass es keinen Rückweg in die einfache erste Welt gibt.

---

<sup>7</sup> Vgl. als Beispiel: [www.stilhaus.com](http://www.stilhaus.com)

Die heitere Kombinatorik von kitschfähigen Versatzstücken ist auch eine Anmerkung zur tiefen Weisheit des milden und sensiblen Umgangs mit Konventionen, weil auch Konventionen Realitäten sind, deren direkte Leugnung psychosozial in die Unwahrheit oder in die Irre führen muss. Die erfahrbare, lebbare Alltagswelt ist kein Kunstseminar mit immanentem Prüfungscharakter. Wenn es im Sinne avancierter Kunst immer um die Einrichtung von garantiert stil-freien Zonen geht, löst das einen aberwitzigen Stress aus und erzeugt bizarre Zustände im emotionalen Haushalt des Publikums.

Durch die Etablierung von Kitsch als Stil (und durch das damit eröffnete Spiel mit Kitsch) wird der Kitsch als Erfahrungsfeld erschlossen. Durch den ironischen und bekennenhaften Umgang mit dem an sich schlechten Geschmack wird jener Raum möglicher Erfahrungen in den ästhetischen Diskurs zurückgeholt, der von der technisch kühlen Moderne ausgemustert worden war. Dem ästhetischen Diskurs wird dadurch eine frivole Komplexität zurückgegeben, die er in den reduktionistischen Ausformungen seines Ordnungs- und Überwindungspathos verloren hatte. Durch den ironischen Umgang mit dem Kitsch wird das, womit Kitsch korrespondiert, indem er es unterschätzt, als Realität zurückgeholt in den bewusst erfahrenen Experimentalraum des Schönen. Die Renaissance von Reiz und Rührung (vgl. Liessmann 2004: 19ff) geschieht durch die Kitsch-Stilisierung und die damit verbundene Ironisierung auf einem Niveau hoher Reflexivität und Bewusstheit. Auch wo Gegenstände, die jahrzehntelang aus den Sphären der hohen Kultur ausgeschlossen waren, zum Kult erhoben werden, geschieht dies nicht regressiv, sondern heiter provokativ. Eine zweite Aufmerksamkeit erspürt mögliche Feinheiten jenseits der kahlen Landschaften, die uns die avantgardistische Moderne beschert hat.<sup>8</sup>

Kitsch als Stil ist keine Bestätigung, sondern bewirkt eine überraschende Sensibilisierung. Denn Kitsch als Stil erscheint vor allem als Haltung, die ein komplexes Verhältnis zum Kitsch aufbaut, ohne dadurch neuen Kitsch hervorzubringen. Als Haltung bleibt sie stets experimentell und reflexiv. Es geht ihr nicht um Kitsch als Gegenstand oder Werk, das für andere

---

<sup>8</sup> Liessmann betont diesen Aspekt in seinem jüngsten Buch über Kitsch: „Der zum Kultgegenstand erhobene Kitsch der 1950er Jahre, ebenso wie die Rehabilitierung von Kitsch an sich, gehorcht allerdings noch einem anderen Motiv: Es handelt sich letztlich um eine sublimale Rache an den Zumutungen der avantgardistischen Moderne.“ (Liessmann 2002: 73)

gemacht wird, sondern es ist eine spannungsreiche, individuelle oder auch kollektive Selbsterfahrung, die vor allem die eigene Existenz und das darin eingeschlossene Mysterium der sich verfeinernden oder verschließenden Empfindungsfähigkeit als Medium der bewussten Gestaltung ergreift. Es kommen so gesteigerte Formen der Aufmerksamkeit zustande, die eine zunehmend differenzierte Gestaltung und eine sich immer weiter verfeinernde Schönheit – als Medium des Fortschritts – einfordern.

## Literatur:

Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.

Czech, Hermann (1996), „Selbstkritik der Moderne“ (1995). In: ders., *Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur*. Wien:144-148.

Elias, Norbert (2004), *Kitschstil und Kitschzeitalter (1934)*. Mit einem Nachwort von Herman Korte, Sonderausgabe. Münster.

Gelfert, Hans-Dieter (2000), *Was ist Kitsch?* Göttingen.

Groys, Boris (2000), *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München.

Habermas, Jürgen (1985), *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno (1969), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.

Kracauer, Siegfried (1992), „Die Ladenmädchen gehen ins Kino“. In: ders., *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken*. Leipzig: 156-171.

Le Corbusier (1982), *Ausblick auf eine Architektur (1922)*. Braunschweig und Wiesbaden.

Liessmann, Konrad Paul (2002), *Kitsch! Oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist*. Wien.

Liessmann, Konrad Paul (2004), *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien.

Loos, Adolf (1995), „Heimatkunst“ (1912). In: ders., *Über Architektur*, ed. Adolf Opel. Wien: 110-117.

Loos, Adolf (2000), „Wäsche“ (1898). In: ders., *Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften*, ed. Adolf Opel. Wien: 127-133.

Rasmussen, Steen Eiler (1940), *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*. Berlin.

Schmidt, Burghart (1994), *Kitsch und Klatsch. Fünf Wiener Vortragsessays zu*

*Kunst, Architektur und Konversation.* Wien.

Wolfe, Tom (2001), *Mit dem Bauhaus leben (1981)*. Aus dem Amerikanischen von Harry Rowohlt. Berlin und Wien.