

Kitsch – Signatur der Moderne

Claus-Artur Scheier

Prof. Dr. med. Dr. phil. habil. Claus-Artur Scheier, geb. 1942, Studium der Medizin, Psychologie und Philosophie in Freiburg und Hamburg, ist seit 1982 Professor für Philosophie an der Technischen Universität Braunschweig. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen klassische Philosophie, deutscher Idealismus, anti-metaphysisches Denken des 19. und 20. Jahrhunderts, Philosophie der Kunst.

In der Widmung seiner *Kleinen Gedichte in Prosa*, einer *poetica in prodromo*, erinnert BAUDELAIRE seinen »lieben Freund« ARSÈNE HOUSSAYE daran, wie dieser versucht habe, »den gellenden Ruf des Glasers in ein Lied zu übersetzen und in lyrischer Prosa all die trostlosen Suggestionen auszudrücken, die dieser Ruf durch den dichtesten Straßennebel bis hinauf in die Mansarden trägt«. ¹ Das war gewagt, denn HOUSSAYE war der Herausgeber der *Kleinen Gedichte*, die selber eine Studie über den Glaser enthielten, eine *poetica in actu* wie sie alle. BAUDELAIRE wußte freilich, was er sich nicht ersparen durfte, ging es doch um den richtigen Begriff von Kunst, und das heißt in der Moderne stets: von Existenz. An den berühmten *Mauvais vitrier* ist hier nur zu erinnern, aber eine Passage aus HOUSSAYES lyrischer Prosa mag den folgenden Bemerkungen als Folie dienen:

Er war ein Mann von fünfunddreißig Jahren, groß, bleich, mager, lange Haare, roter Bart: Jesus Christus und Paganini. Es war vier Uhr. Nichts als die untergehende Sonne zeigte sich in den Fenstern. Nicht Eine Stimme von oben stieg herab wie Manna auf den, der unten war. Dann wird unsereiner also Hungers sterben müssen, murmelte er zwischen seinen Zähnen. / Oh! Glaser!²

Das ist Kitsch, in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts noch mit dem Bonus der Naivität. Verblüffend genau entspricht er gleichwohl seiner nachmaligen Erstbeschreibung: »Die kleinen Genrebilder werden mit fabrikmäßiger Oberflächlichkeit hergestellt, werden »gekitscht« (O. v. LEIXNER 1877).³ HOUSSAYE hatte ein kleines Genrebild à la *Gaspard de la nuit* des ALOYSIUS BERTRAND »gekitscht«.

Gewiß hatte auch BAUDELAIRE versucht, das poetische Verfahren des *Gaspard* auf eine genuin moderne Thematik zu übertragen. Im Entwurf der Widmung spricht er von »imitieren«; in einem Brief an HOUSSAYE heißt es 1861 sogar »pastiche«⁴ – und »Pastiche, pastiche!« ist der Vorwurf, den der 1852 publizierte Aufsatz *L'école paienne* der »heidnischen Schule« machte, die den jungen BAUDELAIRE fasziniert hatte. Wie der Plan HOUSSAYES war ursprünglich auch seiner, BERTRANDS literarischen Kalkül zu reproduzieren, die Anwendung hingegen kraft einer neuen Inspiration zu transformieren: statt des alten das moderne Leben zu schildern. Aber der Abschied von der Poetik des *Gaspard* konnte nur ein vollständiger sein, weil er zugleich ein Abschied von der *Reproduktion* (*imitation, pastiche*) überhaupt zu sein hatte. Das Thema ändern, aber das Verfahren festhalten wollen, sah BAUDELAIRE, hieße die Inspiration ersticken, denn diese hat nicht thematisch-semantische, sondern sprachlich-syntaktische Gestalt.

BAUDELAIRES Einsicht lehrt, daß Sentimentalität⁵ à la HOUSSAYE und ihr ästhetisches Sediment, der Kitsch, entstehen, wenn die existenzielle Bedeutung die ästhetische Form

¹ CH. BAUDELAIRE: *Petits Poèmes en prose* (Le Spleen de Paris), éd. H. LEMAITRE, Paris 1962, S. 7 f.

² Ebd., S. 9, Anm.

³ Zit. nach H. PAUL: *Deutsches Wörterbuch*, 9., vollständig neu bearbeitete Auflage von H. HENNE und G.

OBJARTEL unter Mitarbeit von H. KÄMPER-JENSEN, Tübingen 1992, s. v.

⁴ CH. BAUDELAIRE: A. a. O., S. 5, Anm.

⁵ Sie ist die triviale Gestalt des Selbstmitleids, das NIETZSCHE als das Innerste des Mitleids entdeckte, wie es seit SCHOPENHAUER Fundament der nicht länger metaphysisch legitimierbaren Moral und zugleich Motiv des Ressentiments ist.

überwuchert: »Oh! Glaser!« Unmittelbar ist Kitsch ein Zuviel an Semantik, genau jenes Quantum, das von der Syntax nicht mehr gedeckt wird, der fiktive Referent, der das, was ist, das Signifikat verleugnet und dadurch den Signifikanten trivialisiert, d. h. reproduziert. Als BAUDELAIRE dessen inne wurde – es war die Geburtsstunde seines immer noch nicht genug gewürdigten Spätwerks –, setzte er darum gegen die BERTRANDSche, und erst recht gegen die HOUSSAYESche Schilderung (*peinture*) entschlossen auf die Beschreibung (*description*), eine reine poetische Phänomenologie.

Unstreitig greift das Kriterium, Kitsch sei das Zuviel an Semantik an demjenigen Produkt, das den sozialen Status eines Kunstwerks beansprucht, zu kurz, denn Kunst, die den Möglichkeiten des *métier* nachhängt, war stets das jeweils zu Erwartende, und ADORNOS Bedenken bleibt zu beherzigen, Kitsch sei nicht

bloßes Abfallsprodukt der Kunst, entstanden durch treulose Akkommodation, sondern lauert in ihr auf die stets wiederkehrenden Gelegenheiten, aus der Kunst hervorzuspringen. Während Kitsch koboldhaft jeder Definition, auch der geschichtlichen, entschlüpft, ist eines seiner hartnäckigen Charakteristika die Fiktion und damit Neutralisierung nicht vorhandener Gefühle. Kitsch parodiert die Katharsis.⁶

Solche Erfahrungen sind in ihrer Offenheit zugleich Aufgaben für das Nachdenken. Der Kitsch entschlüpfe »koboldhaft« jeder Definition – als der Hausgeist derjenigen Kunst, der ADORNO kraft einer der klassischen Moderne abgelesenen Kategorialität nachdenkt, der Kunst der (industriellen) Moderne überhaupt. War der Kitsch schon der Hausgeist der älteren? Für das 18. Jahrhundert möchte ein rasches Nein zögern, aber noch dies wäre ein Hinweis darauf, daß er ein entschieden modernes Phänomen ist, offensichtlich ein, und keineswegs ein akzidentelles, Produkt der Industrialisierung.⁷ Deren erste markante Daten sind WATTS Patentierung seiner zweiten, sog. doppelt wirkenden Dampfmaschine 1784, des ersten Motors im heutigen Sinn, und das Erscheinen von LAVOISIERS *Traité Élémentaire de Chimie* 1789: in den achtziger Jahren macht die entwickelte neuzeitliche Manufaktur den noch unscheinbaren Übergang zur großen Industrie, und es ist kaum überflüssig, darauf hinzuweisen, daß die idealistischen Ästhetiken ebenso wie das hyperbolische Produktivitätsdenken der Frühromantiker dies Geschehen reflektieren,⁸ nämlich den – zu ihrer Zeit nicht nur legitimen, sondern denkgeschichtlich notwendigen – Versuch machen, die hiermit sich abzeichnende geschichtliche Grenze noch einmal aus der natürlichen Vernunft, d. h. die Grenzüberschreitung traditionell als ein Tun des Grundes – noch nicht als ein Geschick oder Ereignis des Abgrunds – zu denken.

Daß sich mit diesem Übergang aber nicht nur die *Bedingungen* der menschlichen Existenz – unmittelbar der europäisch-amerikanischen, mittelbar, und spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch unübersehbar der mondialen –, sondern die menschliche Existenz *selbst* sich in ihrem primordialen Gefüge verwandelt, ist dort zu lernen, wo dies Gefüge sich für sich in vollkommener Abstraktion darstellt, in der Logik. Denn die europäische Logik war, seit mit HERAKLIT der *λογος* in die Welt kam, der Gedanke des

⁶ TH. W. ADORNO: *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Band 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 355. Derlei Fiktion und Neutralisierung ereignen sich allerdings auf dem Boden eines *vorhandenen* Gefühls, des Selbstmitleids. Die Befreiung von ihm wäre die apostrophierte Katharsis, die ADORNO bezeichnenderweise nur als »einverstanden mit Unterdrückung« denken kann (ebd. S. 354).

⁷ W. BRAUNGART, dem ich an dieser Stelle für die Anregung danken möchte, über Kitsch nachzudenken, schreibt in seiner Kleinen Apologie des Kitsches (*Sprache und Literatur* 79 [1997], S. 3 – 17, hier S. 14): »Kitsch ist ein Phänomen der Industrialisierungsepoche, der immer rascheren gesellschaftlichen Modernisierung, der immer stärkeren Beschleunigung der Zeit. Das prädestiniert für neue Übergangsriten. Man verwendet den Kitsch-Begriff kaum für ästhetische Objekte vor etwa 1750 – 1800, also vor dem Beginn der ästhetischen Moderne in der Frühromantik.«

⁸ Nicht als »äußere Reflexion« oder gar Reaktion im Sinn des MARXschen Verhältnisses von Überbau und Basis, sondern als die innere Konsequenz der Selbstentfaltung der neuzeitlichen methodischen Reflexion.

Produktionsverhältnisses als solchen. Aber die ältere Logik war mit der handwerklichen Produktion eingelassen in die Natur und deren produktiven Grund, Gott, während die industrielle Logik mit der maschinellen Produktion die Natur nicht länger als ihren Ort, sondern als ihr Material bestimmt – sie ist wesentlich eine Logik der Ortlosigkeit, der ubiquitären Produktivität. Die ältere (spekulative) Logik schloß das produktive, sich äußernde, sich ›objektivierende‹ Subjekt mit dem Prädikat als seinem Produkt zusammen durch die Mitte der Copula, des ›Seins‹ als der reinen Tätigkeit, so daß Subjekt und Prädikat sich durch diese gegenwärtige Mitte ineinander reflektierten, ›spiegelten‹. Die industrielle Logik ist, in der Terminologie GOTTLÖB FREGES, eine Logik der Funktionalität. Das vormalige Prädikat und die Copula koagulieren zur Funktion, die des mithin seiner Produktivität enteigneten Subjekts nurmehr als eines ›sättigenden‹ Arguments bedarf. Waren also in der klassischen Logik Produkt und Produktion so wohl unterschieden wie Prädikat und Copula, sind sie in der modernen Logik untrennbar geworden: die Funktion.⁹

Für MARX stellt sich die ökonomisch reale Funktion in der Mitte des 19. Jahrhunderts dar in doppelter Gestalt. Zum einen ist sie Maschine, ein Produkt, das selber produziert, zum andern Ware, ein Produkt, das selber nicht mehr produziert, aber die geleistete Arbeit, die Produktion, speichert. Indem diese akkumulierte Produktivität die durch die Maschine enteignete menschliche Arbeitskraft, Lebenszeit, an sich also verdinglichte menschliche Existenz ist, erhält die Ware jetzt – und jetzt erst unter den Bedingungen der industriellen Produktion – den ›Fetischcharakter‹, dessen Un-Wesen MARX wissenschaftlich-trocken, BAUDELAIRE mit den, namentlich bei POE studierten, Verfahrensweisen einer rückhaltlos modernen Dichtung vorstellig machen wird. RIMBAUDS Maxime »Il faut être absolument moderne« gilt zuerst von ihm. Denn zuerst von ihm wird der nunmehr geschichtlich fällige radikale Unterschied von Ware und Kunstwerk in Poesie wie Poetik hervorgedacht, und es zeigt sich: Das moderne Kunstwerk *ist* die Ware, aber die Ware in ebender Dimension, die sie als solche verhehlt und, will sie Ware bleiben, auch verhehlen muß, die Ware in der Dimension des Schmerzes.

Als Wesen der modernen Produktion erweist sich, insofern sie Entsubstantialisierung der Natur überhaupt ist, die Enteignung des produktiven Menschenwesens, und diese Entsubstantialisierung und Enteignung wird unter den Bedingungen der frühen Industrialisierung notwendig als Schmerz erfahren. Das Kunstwerk bringt daher die Wahrheit der modernen Existenz zum Vorschein, die von der Ware verhehlt wird. Logisch heißt dies, daß der leere Ort der alten Copula, die *Differenz* zwischen Funktion und Argument, von der Ware immer mit dem *Schleier der Identität* verhüllt wird, indem ihr Fetischcharakter eben darin besteht, ›gesättigt‹ zu *scheinen* – als das Produkt nämlich, das dem Menschen Produktivität nicht *ent*-eignet, sondern *zu*-eignet (ein Schein, der bis heute der Motor der Werbung ist). Das Kunstwerk der Moderne zerreißt diesen Schleier und enthüllt den Riß zwischen Funktion und Argument, jene »leere Stelle« (FREGE), die das 19. Jahrhundert existenziell, das 20. mit HEIDEGGER ontologisch als den Ab-Grund zu denken gelernt hat.

Das moderne Kunstwerk schärft den Schmerz ein, den die Ware entschärft, die den existenzial-logischen Riß verdeckt, in den das Kunstwerk immer neu erinnert, in einer Erinnerung, die anders als die metaphysische nicht die Welt ins Subjekt, sondern dieses in die Welt, nämlich in den mit der industriellen Revolution aufgegangenen Abgrund versenkt. Solche Ware und solches Kunstwerk – das sind die Extreme, um die es dem ästhetischen Denken der Moderne im epochalen Unterschied zu aller älteren Ästhetik zu tun ist, die von Anfang an nicht eine Ästhetik des Scheins, sondern der Erscheinung, nicht des Abgrunds,

⁹ Hierzu näher C.-A. SCHEIER: Die Sprache spricht. Heideggers Tautologien, in: *Zt. f. phil. Forsch.* 47 (1993) 60-74. Ders.: Maximins Lichtung. Philosophische Bemerkungen zu Georges Gott, in: *George-Jahrbuch 1*, hrsg. von W. BRAUNGART u. U. OELMANN, Tübingen 1996/97, 80-106. Ders.: Die Grenze der Metaphysik und die Herkunft des gegenwärtigen Denkens, in: *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft XLVI* (1995), 189-196.

sondern des Grundes war, wohlgemerkt – denn wer weiß, ob der Gedanke des Grundes ein für allemal abgedankt hat – des *natürlichen* Grundes.

Zwischen diesen Extremen nun, die kein Außerhalb zu dulden scheinen, siedelt der Kitsch, in merklicher Nähe zu traditionellem Kunsthandwerk und innovativem Design. Deren Nähe – und Übergänge sind allenthalben, kaum ein modernes Kunstwerk, das nicht die Male solcher Nachbarschaft trüge – macht eine weitere Unterscheidung nötig, nämlich die von ›authentisch‹ und ›trivial‹. Das authentische Kunstwerk ist emphatisch nicht-trivial, trivial jedes serialisierte oder virtuell serialisierte Produkt (und so auch das serialisierte an sich authentische Kunstwerk). In jedem Fall ist der Kitsch trivial, nicht jedes triviale Produkt im Konfluationsfeld zwischen Kunstwerk und Ware Kitsch. Es ist deshalb eine *contradictio in adjecto*, von bedeutendem Kitsch zu sprechen (nur das Phänomen Kitsch ist bedeutend), aber die Moderne ist zugleich die epochale Apotheose der Trivialität;¹⁰ ihrer bedeutenden trivialen Kunstwerke beraubt wäre sie sogleich unkenntlich.¹¹ Die Pop-Art hat daraus die Konsequenz gezogen.

All dies läßt wohl verstehen, warum die verfolgte Unschuld der *gothic novel*, die unverwandt-verwandt gen Himmel schauenden Greuze-Mädchen oder die neckischen Porzellanpastoralen aus Meißen zwar den kommenden Kitsch anzuzeigen ermögen, selber aber noch nicht Kitsch sind. Noch sind derlei Produkte des Jahrhunderts der Manufaktur zurückgebunden an das *natürliche* Bewußtsein ihrer Zeit und deren – um einen repräsentativen Namen als Etikett zu brauchen – ROUSSEAUSche Sittlichkeit. DIDEROTS Vorliebe für Greuze ist nicht auf Kitsch *avant la lettre* hereingefallen, aber die Distanz ist so klein geworden wie die von der Post-Chaise zur ersten Eisenbahn.

Mithin ist der Kitsch eine Signatur der industriellen Moderne, die *posteriora* oder, unverhüllter, *nates* ihrer authentischen Kunstwerke. Als regressive Moderne macht er immer dort Natur glauben, wo Technik ist, aber die seit dem Stadium der ›Postmoderne‹ die industrielle ablösende mediale Moderne ist auf dem Weg, Technik und Natur ununterscheidbar zu machen. Verhält es sich so, dann hat im Übergang zum 21. Jahrhundert der Kitsch nicht minder sein epoches Ende gefunden wie das authentische Kunstwerk.¹² Der geschichtliche *turn of the screw* hätte uns wieder in die Nachbarschaft des HEGELSchen Gedankens gebracht, der fälschlich als der vom »Ende der Kunst« kolportiert wird. Seine Hörer notierten aber nur: »Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. [...] es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.«¹³ Von der heraufziehenden industriellen Moderne war diese Irreverenz vorläufig ins Unrecht gesetzt worden, kraft einer Kunst und Kunst-Religion allerdings, von der HEGEL noch nichts ahnte. Sein Schüler FEUERBACH hatte sie dann vorausgesagt: »Das entschiedene, zu Fleisch und Blut gewordene Bewußtsein, daß das *Menschliche* das Göttliche, das *Endliche* das Unendliche [ist], ist die Quelle einer neuen Poesie und Kunst, die an Energie, Tiefe und Feuer alle bisherige übertreffen wird«,¹⁴ und ADORNO hat das Knie, als letzter wohl, abermals gebeugt, was nicht nur seine *Philosophie der neuen Musik* (1949) beredt macht. Sei, hatte HEGEL überdies

¹⁰ Zwar begegnen allenthalben und häufiger als die kitschigen die trivialen Kunstwerke, aber anders als der Trivialroman sind sie nicht zur Ehre eines eignen Titels gelangt. Das mag daran liegen, daß die Sprache, dies schlechthin inkommensurable, darum zugleich das trivialste aller Medien, die Trivialität schlechthin ist, wie der Gegenstand des Trivium eben die Sprache war. Übrigens war der Dreiweg der Hekate geweiht, vgl. VERGIL: *Aeneis* 4.609, in der Übersetzung von J. H. VOß: »Hecate du, der heulen die Städt‘ auf nächtlichem Dreiweg«.

¹¹ Nächstverwandt dem Trivialen ist das Banale (zu gr. *μυνος*, dünn, schlaff, lose), das Langweilig-Triviale.

¹² Der Mann der Stunde ist JEFF KOONS, der seiner Kundschaft keinen Kitsch verkauft, sondern Kitsch, der sich als Kitsch verkauft. Das *label* ist: *cool*; herzerwärmend dagegen der bunte Barfußprediger HUNDERTWASSER.

¹³ G. W. F. HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von F. BASSENGE, Frankfurt a. M., 2. Auflage, o. J., Band 1, S. 110 (I. Einleitung 2.a: Die Stellung der Kunst im Verhältnis zur Religion und Philosophie).

¹⁴ L. FEUERBACH: Vorläufige Thesen zur Reformation der Philosophie, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. von W. SCHUFFENHAUER, Bd. 9, Berlin 1982, S. 248 (Hervorhebungen von mir).

bemerkt, »der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück«,¹⁵ und in unserm zeitgenössischen Innern geistert der ent-objektivierte Kitsch noch als das Pathos der Betroffenheit.

Es ist seinerseits Surrogat der Religion. Denn ist Religion das ursprüngliche Verhältnis des Menschen zur Zeit, dann ist die industrielle Moderne zwar keine theologische, sogar eine radikal anti-theologische, wohl aber – paradoxerweise – eine, auch im äußersten Abstand zu KIERKEGAARD, religiöse Epoche, unablässig, wie JAKOB, mit dem Engel der Zeit ringend im Verlangen nach dessen ursprünglichem Namen. Indem das moderne Denken sogleich mit SCHOPENHAUER hinter den metaphysischen Grund zurückdrängt in den Ursprung – »Die Vorstellung, unabhängig vom Satze vom Grunde«¹⁶ –, da findet es die Zeit selbst – was sonst? –, und alle Strukturverhältnisse werden ihm zuletzt zu Zeitverhältnissen wie noch in DERRIDAS *différance*. HEIDEGGER unterschied »Vierung« und »Geviert« als aus der unvordenklichen »Enteignis« ursprünglich *gebende* und ursprünglich *gegebene* Zeit, die Welt-Zeit und die Zeit-Welt. Dies Verhältnis ist als das von Schrift- und Sprachcharakter in das von ADORNO gedachte Kunstwerk eingewandert und konstellierte dessen Zeitkern.¹⁷ Aus ihm wiederum entfaltet sich die Spannung zwischen authentischem Kunstwerk und Ware, Kunsthandwerk, Design und Kitsch.

Noch einmal auf MARX und seine Bestimmung der *Ware* zurückgekehrt, ist sie, nicht auf ihren Gebrauchswert, sondern ihren Fetischcharakter gesehen, dasjenige Produkt der nicht länger in den Grund der Natur zurückgebundenen Produktivität, das die ursprüngliche gebende Zeit verhehlt und die ursprünglich gegebene, die existenziell-vorhandene Zeit verzehrt wie SCHOPENHAUERS ewig hungriger Wille zum Leben sich selber.

Das *authentische Kunstwerk*, die Ware in der Dimension des Risses, des Schmerzes, erinnert umgekehrt in die ursprünglich gebende Zeit, und insofern ist die von ADORNO berufene Authentizität eben die Abgründigkeit der modernen Welt, die das Kunstwerk gegen den Schein der Ware zur Erscheinung bringt.

Das *triviale Kunstwerk*, namentlich, wie zu sehen war, das triviale Sprachkunstwerk, aber auch all diejenigen Kunstwerke, die, nicht Kitsch, exemplarisch *à la mode* sind, erinnern wohl ebenfalls in die Zeit,¹⁸ aber nicht in die ursprünglich gebende, sondern in die ursprünglich gegebene, in das Material der Ware ebensowohl wie des authentischen Kunstwerks.¹⁹

Das *Kunsthandwerk*, Relikt der Produktion unter den natürlichen Bedingungen des Handwerks, gibt, wo es als Kunst rezipiert wird,²⁰ diesem Material in der Bestimmung der Gediegenheit ästhetisierend den Schein substanzieller Dauer: die rasch wechselnde Mode wird gleichsam in einer privaten *sempiternitas simulata* sistiert.

Auch beim *Design* sind wie bei der Ware, deren industrielle Ästhetisierung es ist, Fetischcharakter und Gebrauchswert zu unterscheiden. Dem Gebrauchswert der Ware, ihrer Funktionalität galt der Kampf von ADOLF LOOS wie des Bauhauses gegen das Ornament.²¹

¹⁵ G. W. F. HEGEL: A. a. O.

¹⁶ Vgl. den Titel des dritten Buchs von SCHOPENHAUERS *Welt als Wille und Vorstellung*.

¹⁷ Hierzu C.-A. SCHEIER: Das undingliche Ding. Zum geschichtlichen Ort von Adornos Ästhetischer Theorie, in: *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hrsg. von B. RECKI und L. WIESING, München 1997, S. 68 – 80.

¹⁸ Bezeichnend ist ADORNOS Lob eines Romans von LEO PERUTZ: »Ein bedeutender Spannungsroman« (a. a. O. S. 129).

¹⁹ In seinen *Curiosités esthétiques* hat BAUDELAIRE von ihnen, neben denen authentischer Kunstwerke im Sinn ADORNOS, wie den Werken von DELACROIX, immer wieder exemplarische Beschreibungen vorgelegt, erinnert sei an sein Lob von CONSTANTIN GUYS in *Le peintre de la vie moderne*.

²⁰ Nächste dem Preis unterscheidet diese Möglichkeit der Verwechslung (namentlich in der Literatur) das Kunsthandwerk vom naiv-trivialen Kunstgewerbe.

²¹ »evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande«, schrieb ADOLF LOOS in seinem Essay *Ornament und verbrechen* 1908. Sprachlich blieb er dem Ornament

Nach seinem Fetischcharakter – daß ein Rennwagen *schöner* sei als die *Nike von Samothrake*, hatte MARINETTI 1909 verkündet –, ist das Design die Verdinglichung des Trivialen, die sich mit der Trivialisierung der klassischen Moderne vornehmlich im Schein der Funktionalität darstellt.

Der *Kitsch* endlich simuliert die Erinnerung des authentischen Kunstwerks sozusagen als die umweglose Ersatzbefriedigung des undisziplinierten metaphysischen Bedürfnisses. Im Unterschied zum Design setzt er nicht auf die Funktionalität in der Verdinglichung, im Unterschied zum Kunsthandwerk greift er über das Material und so, wie das authentische Kunstwerk, über die ursprünglich gegebene Zeit aus auf die ursprüngliche gebende Zeit – also unmittelbar auf Existenz – und ist damit die industriell produzierte oder *aeternitas simulata*.

Tempi passati. Mit der Epoche der industriellen Moderne scheint die Zeit des Kitschs abgelaufen. Längst schon haftet am berühmten röhrenden Hirsch nicht mehr die gemütliche Erinnerung an die entzogene Natur, sondern die belustigt-verniedlichende an eine versunkene Lebensform.²² Sie allerdings war von der Ideologizität der von HORKHEIMER und ADORNO seziierten »Kulturindustrie«: das eigentlich unheimliche Geschäft des Kitschs war das politische. Ist, nach NAPOLEON, vom Erhabenen (dieser zentralen Kategorie des 18. Jahrhunderts) zum Lächerlichen nur ein Schritt, so auch vom Erhabenen zur Gewalt. Die Ästhetik des Politischen war Kitsch, wann immer die Drohgebärde ins Innige transformiert und Politik nicht durch Kunst, sondern Kunst durch Politik legitimiert wurde. Ideologische Kunst, die faschistische, nationalsozialistische, sozialistische, war kitschig, wo sie nicht drohen wollte (die Architekturen wollten es): sie hatte nur diese beiden Möglichkeiten.²³ Als in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die »autoritäre Persönlichkeit« abdankte,²⁴ durfte die postmoderne Architektur wo nicht ästhetisch, so doch politisch ungestraft vormals ideologische Bauformen zitieren; das bezeugte nurmehr das Verschwinden der industriellen Differenz in die mediale Indifferenz.

In der medialen Moderne ist nämlich jeder Ort indefinit medialisiert. Der jüngst vergangene Kitsch enthüllt sich vor dieser Vermittlung als der Schein des Unmittelbaren, die ästhetische Simulation des natürlichen Orts. Im Kern zeigt dies bereits HOUSSAYES *Glaser*. Der evozierte Abgrund – PAGANINI, der »Teufelsgeiger« – wird überblendet mit dem »gekitschten« metaphysischen Grund, JESUS CHRISTUS: der Glaser ist der *Gott-Mensch*. Die vormalige Gottesgabe, das Manna, wäre jetzt die erkenntliche menschliche »Stimme von oben« als die Stimme des »Anderen«, deren Ausbleiben den Glaser als den Gott-Menschen *in Knechtsgestalt* zum Objekt eines Mitleids macht, das unmittelbar in Selbstmitleid umschlägt. Diese Vermittlung des Selbstmitleids zu sich im Schein des Ereignisses existenzieller Gegenwart ist die Sentimentalität als das Ur-Motiv des Kitschs.

noch ein wenig verpflichtet, sonst hätte er wohl »des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstand« geschrieben.

²² Hierzu einschlägig der Artikel: Hirsch, röhrend, in: FR. ROLLER: *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*, Leipzig 1997, S. 84.

²³ Die Nationalsozialisten waren dieses Unterschieds inne geworden: »Gegen die Herstellung von »nationalem Kitsch« wendet sich im Deutschen Reich das Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole v. 19. Mai 1933 mit dem Verbot, die Symbole der deutschen Geschichte, des deutschen Staates und der nationalen Erhebung öffentlich in einer Weise zu verwenden, die geeignet ist, das Empfinden von der Würde dieser Symbole zu verletzen.« Artikel: Kitsch, in: *Der Neue Brockhaus. Allbuch in vier Bänden mit einem Atlas*, Leipzig 1938.

²⁴ Und kollateral dazu das Erhabene (*le sublime*), das LYOTARD noch einmal retten wollte. J. DERRIDA schreibt in *Donner le temps. 1. La fausse monnaie* (Paris 1991, S. 216): »Das Erhabene: Spekulation, Falschgeld, das man nach »sorgfältiger Sonderung« der hoffnungslosen, der grausamen, der prostituierenden, der tötenden Liebe zum Schönen substituieren möchte.«.