
KLEINE BIBLIOTHEK

Kitschstil
und
Kitschzeitalter

von
Norbert Elias

*mit einem Nachwort
von Hermann Korte*

LIT

I

Daß sich im Laufe des 19. Jahrhunderts bürgerliche Schichten im Abendlande zur Herrschaft emporkämpften, ist bekannt; und die Bedeutung dieser Verbürgerlichung für das politische und soziale Schicksal der Völker ist oft genug erwogen und abgeschätzt worden.

Auch die Veränderung der ganzen menschlichen Formenwelt, die Wandlung des Baustils zum Beispiel oder die Transformation der Kleidung, die sich in dieser Zeit vollzog, ist häufig erwähnt und beschrieben worden.

Aber der Zusammenhang dieser beiden Wandlungen, der gesellschaftlichen und der ästhetischen, ist kaum je gründlich erforscht und sichtbar gemacht worden. Man spürt, daß zwischen dem Stil des 18. und dem des 19. Jahrhunderts ein tieferer Einschnitt liegt, als zwischen dem, was wir Barock und dem, was wir Rokkoko nennen. Deutlich aber wird dieser Unterschied in der Art des Formwandels erst, wenn man ihn vom Schicksal der zugehörigen Gesellschaft her begreift. Der Stilwandel vom "Barock" zum "Rokkoko", vom Stil "Louis XIV" zum Stil der Regentschaft ist ein Wandel im Rahmen der gleichen Gesellschaftsschicht. Der tiefere Einschnitt, der zwischen der Formenwelt des 18. und der des 19. Jahrhunderts liegt, ist der Ausdruck für den Aufstieg einer neuen Gesellschaftsschicht, des kapitalistisch-industriellen Bürgertums, zur Macht. An die Stelle des höfischen tritt der bürgerlich-kapitalistische Stil und Geschmack.

Man hat zuweilen gesagt, das 18. Jahrhundert sei das letzte gewesen, das überhaupt noch einen "Stil" hatte. Und in der Tat, kaum, daß man den Gedanken an einen kapitalistischen Stil gewagt hat, stellen sich die Zweifel ein: Kann man denn hier noch von einem "Stil" reden? Anscheinend wurde ja mit dem Aufstieg der berufsbürgerlich-industriellen Gesellschaft nicht nur eine Art der Formgebung, ein "Stil" durch einen neuen abgelöst, sondern offenbar zerbrach hier eine bestimmte Geschlossenheit der Ausdrucksformen überhaupt. Stärker und ausschließlicher beschreibt man daher die ästhetischen Gestaltungen der kapitalistischen Gesell-

schaft vom einzelnen schaffenden Individuum, allenfalls von einzelnen Schulen und Richtungen her. Bestand und Entwicklung des einheitlichen Formungsschicksals und der gemeinsamen, typischen Grundstrukturen, kurzum des "Stils" der Gestalten in der kapitalistischen Welt bleiben mehr oder weniger im Dunkel. Allenfalls für Episoden dieses Schicksals, etwa für den sogenannten "Jugendstil", gibt es Namen. Ein umfassender Name fehlt und das Problem selbst ist in unseren Köpfen kaum noch wach geworden.

Wenn hier, diese Lücke zu füllen, der Ausdruck "Kitschstil" gebraucht wird, so mag das vielleicht als eine Absonderlichkeit oder auch als böswillige, feindselige Tendenzgesinnung entstammende Mißachtung erscheinen. In Wahrheit ist die Wahl dieses Ausdrucks alles andere als tendenziöse Willkür. Sucht man nämlich über die allgemeine Bezeichnung "kapitalistisch" oder "liberalistisch" hinaus nach begrifflichen Vorformen, die das Einheitliche der kapitalistischen Formensprache zum Ausdruck bringen, dann stößt man nach vielem Suchen unter positiv-wertenden oder farblosen Worten auf diesen Begriff als auf einen der ganz wenigen, die einen durchgehenden Charakterzug der kapitalistischen Formproduktion zum Ausdruck bringen. Zwar ist der Begriff "Kitsch" im allgemeinen Gebrauch unklar genug. Aber wenn er überhaupt etwas Bestimmteres meinen kann und soll, als ein beliebiges Sammelsurium von geschmacklosen Scheußlichkeiten, wenn er aus seiner vagen Allgemeinheit auf das konkrete Phänomen hin verdichtet werden soll, das seine Aktualität in unsren Tagen begründet, dann muß man ihm von diesem Formungsschicksal der bürgerlichen Gesellschaft Gehalt und Grenzen suchen. Daß die Eigenart einer Zeit in der Distanzierung zunächst von der negativen Seite her sichtbar wird, das ist gewiß nicht ohne Vorgang in der Geschichte. Ausdrücke wie "Barock" oder "Gotik" hatten anfänglich keinen viel positiveren Klang als heute der Begriff "Kitsch". Ihr Wertgehalt wechselte erst im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung, und – ohne der historischen Parallele allzu großes Gewicht beizumessen – wird hier also mit der gleichen Chance, in der Erwartung und Vorbereitung des Wertungswan-

dels der Begriff des “Kitschstils” auf die Reise gesandt, zunächst zur Bezeichnung des Stilcharakters der Vorkriegszeit. Aber niemand vermag zu sagen, ob nicht wir selbst noch “Vorkrieg”, nämlich der Zeit vor 1914 unter geschichtlichen Perspektiven enger verbunden sind, als es in der Verkürzung der Nabsicht erscheint.

Was durch den Begriff “Kitschstil” zunächst zum Ausdruck gebracht werden soll, das ist eine Gestaltqualität sehr eigentümlicher Art, nämlich die größere Formunsicherheit, die für jedes ästhetische Schaffen innerhalb der industriellen Gesellschaft konsumtiv ist. Schon die Anfänge des bürgerlich-kapitalistischen Zeitalters zeigen das. Es sind ja zunächst durchaus nicht völlig neue Formen, in denen sich die liberalistisch-bürgerliche Gesellschaft zum Ausdruck bringt. Ornamente überdauern, und “Empire” oder “Biedermeier” sind sichtlich Nachfahren des alten höfischen Stils. Was verloren geht, das ist vor allem einmal jene Sicherheit des Geschmacks und der schaffenden Phantasie, jene Festigkeit der Formtradition, die ehemals noch im unbeholfensten Produkt spürbar war. Gefühlsausbrüche von bislang ungekannter Stärke sprengen die alten Formen; tastend sucht man neue, und so entstehen nun in unvergleichlich größerem Maße als je zuvor neben durchformten Gebilden andere, die von einer ausgesprochenen Unsauberkeit und Taubheit des Geschmacks zeugen. Dieses Tasten, dieses In- und Nebeneinander von Niveau und Niveaulosigkeit, nicht nur bei verschiedenen, sondern oft bei ein und demselben Menschen, in ihm kommt die veränderte Struktur der Formgebung zunächst ganz besonders zum Ausdruck. Abgleiten in die Formlosigkeit wird jetzt auch für den stärksten Gestalter eine ständig akute Gefahr. Jedes gelungene, jedes durchformte Werk ist nun in ganz anderem Maße einem Abgrund entrissen als ehemals, da eine feste gesellschaftliche Tradition dem Formungswillen zugleich Fesseln und Halt gab. Die Formungstendenzen der großen Gestalter, mögen sie nun Heine oder Victor Hugo, Wagner oder Verdi, Rodin oder Rilke heißen, sind mit den Formungstendenzen der mediokren Gebilde, die wir als Entgleisung, Zer- und Verfall, als “Kitsch” abtun, aufs Engste ver-

bunden; leicht und unmerklich gehen sie ineinander über. Und der Kitsch im negativen Sinne ist also niemals nur Gegner außerhalb der Schaffenden, sondern immer auch Grundsituation in ihnen, nämlich ein Stück von ihnen selbst. Dieses unablässige Ineinander von Gestalt und Zerfall gehört in der industriellen Gesellschaft zu den Zügen der überdauernden Gesetzlichkeit. Sie ließe sich ebenso an den Gebilden des 19. wie an denen des 20. abendländischen Jahrhunderts aufzeigen, an Balzac ebenso wie an Gide, an Ingres ebenso wie an Picasso. Und gerade an den durch-formtesten Gebilden dieses Zeitalters ist sie am stärksten spürbar. Die starke Akzentuierung, die eigentlich künstliche und zuweilen fast krampfhafte Gespanntheit der Form, die für manche der größten modernen Künstler kennzeichnend ist, sie drückt ja im Grunde nichts anderes aus, als diese Bedrohtheit, diesen unablässigen Kampf mit der Formlosigkeit und dem Zerfall, den heute auch der Sicherste zu führen hat. Man denke etwa an Stefan George oder Paul Valéry, man denke an Proust oder an Thomas Mann, dessen bekannter liebevoll-ironischer Sprechrythmus ebenfalls nichts anderes ist als ein solcher Schutzwall. So sehr ist in diesem Zeitalter das Verfallen mit-formendes Schicksal, entscheidend auch für den positiven Charakter der Gestalten. Und schon hier beginnt, wie man sieht, die Wendung des Kitschbegriffs ins Positive.

II

Es gab Begabungen, die im Strombett einer festen Formtradition schufen, gehalten und kontrolliert durch deren Trägerin, eine nichtkapitalistische “gute Gesellschaft”. Es folgten ihnen andere, die sich ohne solchen Halt und weit mehr auf sich selbst gestellt durchbringen mussten. Aber die Grenze zwischen beiden Typen kann man sicherlich nur ungefähr bezeichnen. Äußerlich sichtbar macht den Umschlag wohl am eindringlichsten die Vernichtung der Pariser höfischen Gesellschaft in der französischen Revolution. Aber dieses Ereignis ist nur das Symptom für eine umfassende gesellschaftliche Umgruppierung, die sich ganz langsam und allmählich

vollzog. Schon der vorrevolutionäre Greuze und der vorrevolutionäre David waren Vertreter des neuen bürgerlichen Stils und gehörten einigermaßen ins Kitschzeitalter; zwischen ihnen auf der einen, Watteau, Fragonard, Boucher, Repräsentanten der höfischen Formensprache, auf der anderen Seite vollzieht sich langsam die Wendung.

Und das Gleiche gilt für die Literatur. Auch in ihrem Bereich vollzieht sich, in jedem Lande je nach dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung zu einer etwas anderen Zeit, die gleiche spürbare Wendung. Man wird sie in Frankreich etwa zwischen Voltaire und Balzac, in Deutschland zwischen Goethe und Heine zu suchen haben. Aber bereits Goethe und Voltaire selbst sind nicht mehr „ancien régime“ im strengen Sinne des Wortes, sondern Randfiguren der höfischen Gesellschaft, mehr oder weniger Menschen des Übergangs.

Voltaires Stil und Formgefühl wurde noch unmittelbar in den Zirkeln des höfischen Adels geschult und gefeilt. Er blieb sein Leben hindurch den Form- und Geschmackstraditionen dieser Gesellschaft ganz stark verhaftet. Sein tiefes Verständnis, seine Sicherheit in Dingen der Form und des Geschmacks waren durchaus die ihre. Aber daß er, der Bürgerssohn, sich in Dingen der Vernunft und der Religion zum Teil gegen die konservativen Maximen der höfischen Kreise wandte, daß er sich gegen sie wenden konnte, ist bereits ein Ausdruck der gesellschaftlichen Übergangssituation. Er war sowohl den Einflüssen der großen, schon sehr dezentralisierten höfischen Gesellschaft, wie den Einflüssen der sich langsam emanzipierenden und formierenden bürgerlich-kapitalistischen ausgesetzt.

In etwas anderem Sinne, entsprechend der anderen Struktur der deutschen Länder, war auch Goethe eine solche Randfigur, des höfischen Zeitalters gegen das bürgerliche hin. Das „ancien régime“ freilich, das darf man niemals vergessen, hielt sich als politisches System in Preußen-Deutschland, verbürgerlicht und industriell transformiert, bis zum Jahre 1918, während es in Frankreich 1789 im Großen und Ganzen gesprengt wurde. Aber hier in Frankreich war die formschaffende Kraft der höfischen Gesell-

schaft mit ihrer seit vielen Jahrhunderten kontinuierlich fortgeführten Tradition außerordentlich groß; diese Geschmackstradition des „ancien régime“ wirkte daher, trotz seiner radikalen Erledigung als politisches System, im Rahmen des industriellen Zeitalters und des Kitschstils bis in die Gegenwart hinein noch recht lebendig fort. In dem maßgebenden Lande Deutschlands, in Preußen, dagegen war die formschaffende, die kulturelle Kraft der höfischen Gesellschaft, und damit die Belastung des Kitschstils durch die höfische Tradition geringer, größer dafür die Geschmacksunsicherheit, aber auch die Bereitschaft zu neuen Formen und Wegen.

Die eigentlich kulturschaffende oder mindestens kulturkonsumierende Schicht bildete außerdem in diesem Deutschland der kleinen Höfe zumeist nicht ein Rentenadel von der Art des französischen, sondern eine besondere Art von mittlerem oder höherem Beamtentum, das es in Frankreich kaum gab, und zu dem etwa Pfarrer und Universitätslehrer ebenso gehörten wie Offiziere, Gerichtsbeamte oder Verwalter großer Gutsherrschaften. Dieses zum guten Teil dem Bürgerstand entstammende deutsche Beamtenamt lebte zwar immer in einer besonderen Abhängigkeit von der eigentlichen höfischen Gesellschaft, aber heimlich trug es meist eine hoffnungslose und kaum je auslebbare Opposition gegen das höfische Wesen in sich, mindestens so lange ihm die Aufstiegsmöglichkeiten in die höchsten Hof- und Regierungsstellen zum guten Teil versperrt blieben. Die deutsche Literatur von Lessing über den Sturm und Drang und die Periode der Empfindsamkeit bis zur Romantik des 19. und 20. Jahrhunderts ist voll von Zeugnissen dieses ohnmächtigen Protestes. Und aus solchen Zusammenhängen muss man auch Goethe verstehen.

Er freilich gehörte zu der relativ kleinen Gruppe derer, denen der Aufstieg aus dem Bürgertum zur Spitze einer Beamtenhierarchie und einer höfischen Gesellschaft gelang. Und schon von dieser Seite her blieb er lange Zeit hindurch Vorbild und Wunschbild des deutschen Bürgertums. Er nahm die Haltung und Gesittung der höfischen Kreise auf, aber sie war schon locker genug, ihm eine höchst selbständige Verwaltung

und Fortbildung des höfischen Erbes zu ermöglichen. Und aus dieser fruchtbaren Situation des Überganges, aus dieser Gebundenheit, die dem Individuum noch den festen Halt einer Tradition an die Hand gab und ihm zugleich bereits sehr viel persönlichen Spielraum ließ, aus ihr nicht zum wenigsten ist die Richtung zu verstehen, in der sich Goethes gewaltige Begabung entfaltete. Er entwickelte eine Größe, die im strengen Sinne klassizistisch formgebunden war, die aber zugleich schon eine sehr persönliche und individuelle Färbung trug.

Sicherlich hat er ebenso, wie Voltaire oder wie – im Bereich der Musik – etwa Mozart, der freilich weniger Randfigur und noch unmittelbarer Repräsentant des „ancien régime“ war als diese beiden, Werke von sehr verschiedenem Format und höchst unterschiedlicher Gestaltungskraft geschrieben, aber sie sind niemals formlos; niemals verlässt diese Männer die Führung durch den gewohnten, gesellschaftlich geforderten und kontrollierten guten Geschmack; niemals durchbricht und zerstört ihr individuelles Gefühl die vorgegebene Formensprache. Darin unterscheiden sie sich grundsätzlich von den Gestaltern des Kitschzeitalters. Sie weiten die herkömmlichen Stilelemente und Ausdrucksformen aus, lockern sie auf und empfinden auch wohl ihren Druck; aber sie verarbeiten das alles letztlich doch immer wieder im Rahmen der herrschenden Stilkonvention.

Wie sehr sich das bei den folgenden Generationen änderte, ist bekannt. Bereits Beethoven, dem die herkömmliche Formensprache und Ausdruckswelt schon unter den Händen zu zerbrechen beginnen, ist in weit stärkerem Maße Randfigur und Repräsentant des Übergangs als Goethe oder gar als Mozart. Seiner eingeborenen Begabung kommt noch einmal die Fruchtbarkeit der Übergangssituation zugute. Danach aber, in den folgenden Generationen, ist der Bruch vollzogen. Hier, bei Schubert oder bei Schumann, bei Heine oder bei Balzac – um nur diese Namen aus der Fülle herauszugreifen – ist die sichere Führung dahin; unmittelbar neben ganz groß Gelungenem und vergleichsweise individuell Durchformtem finden sich unbewältigte Ausbrüche des Gefühls, Entgleisungen und

Geschmacklosigkeiten. Der Kitschstil mit seiner spezifisch neuen Größe und Kleinheit setzt sich durch.

III

Der gesellschaftliche Träger des guten Geschmacks wird im 19. Jahrhundert ein anderer als zuvor. Die Stellung des Künstlers, die soziale Funktion der Kunst verändert sich in der bürgerlich-industriellen Gesellschaft von Grund auf. Was ehemals stillschweigend und fast automatisch im Medium der stabileren „guten Gesellschaft“ tradiert worden war, das „savoir vivre“, die gute Haltung, der sichere Geschmack, das hörte mit der zunehmenden Verbürgerlichung des ganzen Gesellschaftskörpers auf, unmerkliches Traditionsgut jedes Zugehörigen zu sein und konnte nun allenfalls durch Unterricht aus der Hand von Spezialisten an Einzelne weitergegeben werden. Napoleon schulte sich bewusst am Beispiel von Schauspielern. Der Dandy Brummel, Typ des Geschmacksspezialisten, musste der guten englischen Gesellschaft, den Hofleuten, dem Kronprinzen selbst in Haltung und Geschmack Unterricht geben. Und ein besonders eindrucksvolles Beispiel für diese Wandlung findet sich in der Geschichte der Malerei. Bis zu Manet und den Impressionisten waren es, wenn auch in ständig abnehmendem Maße, immerhin noch „gute Gesellschaften“, herrschende Gesellschaftsgruppen, die der vorherrschenden Malerei als einem wichtigen Mittel gesellschaftlicher Repräsentation ihr Gepräge aufdrückten. Künstlerspezialisten im neuen Sinne gab es gewiss auch schon vor den Impressionisten. Aber mit diesen setzte sich zum ersten Mal ganz klar eine Spezialistenkunst gegen die herrschende Gesellschaftsmalerei und den herrschenden Geschmack durch, und man kann die Eigenart der großen Kunst, die Erlebnissituation ihrer Schöpfer von da ab nie ganz verstehen, wenn man nicht diese spezialistische Individualisierung, das wachsende Auf-sich-gestellt-sein der Künstler, die totale Veränderung ihrer Stellung in der Gesellschaft im Wechsel der Formen immer von neuem durch ihre Gestalten hindurchscheinen sieht. Die Impressionisten waren

ja durchaus bürgerliche Menschen und keineswegs Revolutionäre im sozialen Sinne, keineswegs eindeutige Repräsentanten einer von unten neu gegen das herrschende Bürgertum aufsteigenden Schicht. Das Unverständnis der berufstätigen Gesellschaft für ihre Kunst ist symptomatisch nicht für die soziale Spannung zwischen verschiedenen berufstätigen Schichten, sondern für den Riß und die Spannung zwischen dem Geschmack der großen Spezialisten, der großen Kunst aller Art auf der einen Seite und dem Geschmack der Massengesellschaft, der Nichtspezialisten auf der anderen Seite.

Poussin und Watteau, Racine und selbst noch Voltaire schufen als Bedienstete, mindestens als sozial Unterlegene primär für eine höfische Gesellschaft, die aktiv am Kunstgeschmack mitformte. Goethe war schon zur Ranggleichheit aufgestiegen, aber immer gehalten und kontrolliert von einem festen, sozial mächtigen Kreis. Manet, Cézanne, Picasso dagegen, und ebenso etwa Valéry oder George, sie alle stehen sozial ihren Abnehmern einigermaßen gleich. Aber sie müssen nun, teils auf eigenes Vermögen, teils auf das von Mäzenen gestützt, als vereinzelte Individuen am freien Markt einem mehr oder weniger unbekannten Publikum ihre Ware feilbieten. Kleine Kreise von Kennern und Sammlern, Spezialisten auch sie, finden sich und ihr Dasein in dieser Kunst ausgedrückt und erhöht. Um sie eine kleine Dunstschicht snobistischer und imitierender Existenzen gibt vor, diese Kunst zu empfinden, weil das immerhin Ansehen verleiht. Dahinter das Gros der Gesellschaft steht im Grunde staunend undverständnislos vor diesen Gestaltungen, die für sie mindestens unmittelbar keine Repräsentationen der eigenen Seelenlage sind.

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. Wahrscheinlich am Anfang des 20. Jahrhunderts ging dieser Kitschbegriff in einem Spezialistenmilieu, in Münchener Künstler- und Kunsthändlerkreisen zunächst als Bezeichnung für bestimmte "Skizzen", die bei dem amerikanischen Reisepublikum guten Absatz fanden, aus dem ame-

rikanischen Wort für "Skizze" hervor. Was fürs Verkaufen bestimmt war, das, sagte man, sei fürs "Verkitschen" gemacht. 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.

Das Publikum drängt zwangsläufig mit der ganzen ökonomischen und sozialen Macht, die es in sich trägt, auf die Spezialisten und ihren Geschmack ein. Langsam und oft erst sehr spät wirken die Spezialisten auf die Entwicklung des Publikumsgeschmackes zurück. Und diese Angewiesenheit beider aufeinander erzeugt nun allerdings über alle Spannungen hinweg bereits eine gewisse Verbundenheit der Ausdrucksformen, so etwa wenn die Spezialistenformen des "Expressionismus" oder "Kubismus" nach einiger Zeit transformiert in der Plakatreklame oder der Caféhaus-Architektur aufgenommen werden. Darüber hinaus aber sind die beiden Pole, zwischen denen sich der Kitschstil entfaltet, der Spezialistengeschmack und der Geschmack der vielschichtigen Massengesellschaft durch die gemeinsame Erlebnissituation, durch das große Schicksal verbunden, das wie ein unbeherrschbarer Strom alle Kämpfenden miteinander davonträgt, symbolisiert etwa durch Kriege oder soziale Kämpfe, Prosperitäten oder Krisen. Und diese umfassende Gesetzlichkeit gibt den Ausdrucksformen der vielzähligen Gesellschaft letztlich doch wieder eine jeweils sehr bestimmte Einheitlichkeit, einen "Stil", der freilich gemäß dem Aufbau dieser tragenden Gesellschaft lockerer, vielgestaltiger und gegensatzreicher ist als die früheren.

IV

Die einzelnen “Formprobleme des Kitschstils”- aufschlußreich genug für das Dasein unserer Väter, wie für unser eigenes – bedürfen noch der Lösung. Ein paar Andeutungen müssen in diesem Rahmen zunächst genügen, um wenigstens zu zeigen, wo die Fragen liegen.

1 Freizeiträume einer berufstätigen Gesellschaft.

Sieht man von ausgesprochenen Zweckformen ab, so hat jede ästhetische Gestaltung für das “Publikum”, für die Masse der berufstätigen Gesellschaft die Funktion eines Freizeittraumes. Schon diese Funktion gibt unseren Künsten gegenüber denen höfischer, patrizischer oder kirchlicher Hierarchien ein sehr verschiedenes Gesicht. Das Freizeitbedürfnis der Massengesellschaft, das die Spezialisten befriedigen müssten, ist im Grunde ein Zusatzbedürfnis zu den primären: Arbeit und Brot. Es ist niemals so lebenswichtig wie diese und wird in seiner Gestaltung von ihnen her bestimmt, etwa von der ständigen Angespanntheit des beruflichen Lebens, dem Entladungsverlangen der im Berufsleben hart gepressten Gefühle oder der Tendenz zu einer freizeitlichen Ersatzbefriedigung der im Berufsleben nicht erfüllten Wünsche. Und gegenüber der Zwangsläufigkeit, mit der das Freizeitdasein des industriellen Menschen derart durch das Berufs dasein in eine höchst bestimmte Richtung gedrängt wird, ist der Gestaltungswille der einzelnen Spezialisten machtlos. Er mag so oft er will die Freizeiträume und den Geschmack der vom Berufsdruck entformten Seelen als “Kitsch”, die Ausdrucksform der im Zwang der Arbeit gestauten und lädierten Gefühle als “Sentimentalität” verspotten. Das Bedürfnis nach dem, was er hier “Kitsch” nennt, ist gesellschaftlich erzwungen, dieser selbst, der Kitsch im negativen Sinne des Wortes, ist das getreue Spiegelbild einer von der industriellen Gesellschaft gezüchteten Seelenlage. Damit erhält das Problem des Kitsches eine Ernsthaftigkeit, die man ihm gewöhnlich kaum beimisst.

2

Die Emanzipation des individuellen Gefühls.

Fast alle mediokren und sehr viele der großen Produkte des Kitschzeitalters zeichnen sich vor denen der Vergangenheit durch eine spezifische und besonders intensive Gefühlsgeladenheit aus. Sie zeigt sich in den großen Gestaltungen, in der Musik etwa, wo von Beethoven, Schubert, Schumann, über Höhepunkte wie Verdi und Wagner bis zu Debussy, Ravel, Stravinsky und Weill die Gefühlsdurchdringung durch immer neue Formen und in immer neue Schichten vorangetrieben wird. In der Malerei ist sie, auch hier von bestimmten Gegentendenzen abgesehen, nicht weniger deutlich spürbar. Mindestens von den Impressionisten ab wird, vielen Selbstinterpretationen zum Trotz, immer von Neuem und weit stärker als je zuvor, statt des sogenannten objektiven die individuell erlebte und gefühlte Natur mit ihrem individuellen Gefühlswert dargeboten. Und nicht weniger eindringlich zeigt sich diese Gefühlsgeladenheit in dem, was man im negativen Sinne “Kitsch” nennt, etwa in den Kitschpostkarten, die ja ganz eindeutig darauf angelegt sind, an das Gefühl des Beschauers zu greifen oder in den bekannten sentimentalien Dienstmädchenliedern. Charakteristisch für die Problematik des Kitsches ist es dabei, daß die Ausdrucksform dieses Dienstmädchengefühls so unwahr und fast lächerlich wirkt, obgleich die Gefühlsnot dahinter, geboren etwa aus der Unmöglichkeit in der schmalen Freizeit diejenigen Beziehungen zu finden, deren Aufsuchen das Berufsleben verwehrt, absolut echt ist.

3

Progressive und konservative Tendenzen des Kitschstils.

Die Kämpfe um die Ausdrucksformen des Daseins vollziehen sich bei der industriellen Gesellschaft kaum noch unmittelbar zwischen den verschiedenen sozialen Schichten selbst; sie werden zwischen den Gestaltungsspezialisten ausgefochten, die bewusst oder unbewusst jeweils als Repräsentanten bestimmter sozialer Gruppen und Tendenzen fungieren. Man findet daher in

der ästhetischen Sphäre der industriellen Gesellschaft eigentümliche Spannungen, welche ziemlich genau den jeweiligen sozialen Spannungen entsprechen. Den einen Pol bilden Tendenzen, welche bewusst oder unbewusst die Formgebung der früheren Gesellschaften zum Vorbild nehmen. Ihre Repräsentanten wollen nur dem Großen und Erhabenen, einem idealisierten und stark censierten Dasein Einlass in das Heiligtum der Gestaltung geben. Den anderen Pol bilden Tendenzen, die traditionelle Art der Formgebung zu sprengen und der neuen, menschlich-sozialen Situation, den veränderten Beziehungen und Erlebnissen der industriellen Gesellschaft neue Formen zu suchen. Jene flüchten sich vor der Unsicherheit, die an sie herandrängt, in den Halt der idealisierten Welt und der schönen Form. Aber was für ihre Vorbilder in hohem Maße gesellschaftliche Gabe war, nämlich Formsicherheit und Stilkraft, das müssen sie sich nun in ganz anderm Maße als Vereinzelte immer von neuem erkämpfen.

Diese, man denke etwa an Zola oder Malraux, an den frühen Gerhart Hauptmann oder an Brecht, wollen bestimmte Erlebnisse dem Verdeckungsmechanismus entreißen. Sie wollen die Kleinheit und Verworrenheit, die Schäbigkeit und Ratlosigkeit nicht mehr hinter dem Gleichmaß abgerundeter Formen verstecken, sondern neben Freude und bewältigter Haltung suchen sie auch der Bedrohung, dem Schmutz und der Gefahr, der Uniform und der Maßlosigkeit einen Ausdruck zu finden. Die Problematik ihres Schaffens ist gewiss eine andere, aber sie ist keine geringere als die der konservativen Gestalter. Bei diesen überwältigt, um es kurz zu sagen, nur zu leicht die mindestens noch halbtraditionelle Form den Gehalt; sie lässt bestimmte Erlebnisse, Ideen, Situationen nicht zu. Die Gefahr der progressiven Gestalter ist umgekehrt, die Überwältigung der Form durch den Gehalt. Denn auf ihm, auf der Idee und dem Darzustellenden, liegt hier der primäre Akzent.

In dieser Antithese aber spiegelt sich genau die soziale Spannung. Innerhalb der jeweils herrschenden, der sich nach unten distanzierenden Schicht, haben immer Haltung und Gebärde, das "Wie" der Darbietung und die Repräsentation ei-

ne besondere Wichtigkeit. Sie sind Instrumente der Distanzierung. Für die neu heraufsteigenden Gruppen dagegen ist Idee und Gehalt, gerade das, was die konservativen Schichten censieren und unausgesprochen lassen möchten, unvergleichlich viel wichtiger als die Form. Daher ist die überragende Rolle, die in den Gebilden des Kitschzeitalters, in allen minderwertigen wie in vielen gelungenen, Inhalt und Objekt der Darstellung, sei es Gefühl oder Zweck, gegenüber der Darstellungsform spielt, nicht zum wenigsten eine Folge jener charakteristischen Konstellation, welche den Aufstieg aus den Massenschichten verhältnismäßig leicht, die Abschließung und Konsolidierung einer guten Gesellschaft, einer festen gesellschaftlichen Formtradition immer schwerer macht. Die wachsende Unruhe und das raschere Auf und Ab der Familien, die relative Atomisierung und der allmähliche Übergang der Formbildung aus festen Gesellschaftszirkeln auf vereinzelte Geschmacksspezialisten und ihre Schulen bewirkt, zusammen mit der Wandlung der Technik und ändert Momente, die hier beiseite bleiben mussten, dass sich der Mechanismus der Formbildung in der industriellen Gesellschaft sehr anders vollzieht als in den vorangehenden. Daher ist der Einschnitt zwischen dem Kitschstil und den früheren Stilen besonders tief.

Der Begriff "Kitsch" neigt zur Verwaschenheit. Wer will mag sich um Definitionen streiten. Hier ging es um die Entstehungsbedingungen, nicht des Begriffs, sondern des "Kitsches" und des Kitschstils selbst. – Ob es früher nicht auch schon "Kitsch" gegeben hat? Das bleibt zu prüfen. Sicherlich dann, wenn es früher schon ähnliche Produktionsbedingungen gab. Sonst ist die Bezeichnung früherer Formqualitäten als "Kitsch" nichts als eine leere Analogie. – Ob jemand heute den paradoxen und antinomischen Zusammenhang zwischen den großen Gebilden der Künstler-Spezialisten und den Gebilden zur Befriedigung des Massengeschmacks sieht oder nicht, hängt von der Sehkraft des Einzelnen ab. Auf ihn hinzuweisen wurde hier der Ausdruck "Kitschstil" gebraucht. Die schwierige Fruchtbarkeit, die problematische Größe unseres gesellschaftlichen und künstlerischen Daseins ist

in ihm eingeschlossen. Aber auch das Bewußtsein des radikalen Wandels, in dem wir stehen, und die Ahnung der gewaltigen, neuen künstlerischen Möglichkeiten, die, aufgebrochen wie wir sind, noch vor uns liegen.

Nachwort

von
Hermann Korte

1.

Als Norbert Elias 1934 "Kitschstil und Kitschzeitalter" schrieb, lebte er bereits ein Jahr in Paris – als Exilant. Noch aber hatte ihn die tiefe Verzweiflung und Trostlosigkeit des Exils der 1940er Jahre in London nicht erreicht. Im Gegenteil: er hoffte wie viele seiner Leidensgenossen noch auf eine Karriere als Universitätslehrer in Deutschland. Denn die Mehrzahl der im Frühjahr 1933 ins Exil Gegangenen glaubte doch bis ins Jahr 1934 hinein an eine baldige Rückkehr nach Deutschland, war der festen – gutbürgerlichen – Überzeugung, dass Hitler sich nicht lange würde halten können.

Das Jahr 1933 hatte für Elias gut angefangen. Er hatte seine Habilitationsschrift "Der höfische Mensch" eingereicht, drei Jahre nachdem er Karl Mannheim als Assistent von Heidelberg nach Frankfurt gefolgt war. So war es 1930 beim Weggang aus Heidelberg abgesprochen worden. Die Fakultät hatte aufgrund des Gutachtens von Mannheim die Arbeit akzeptiert und auch der Oberpräsident der Provinz Hessen-Nassau hatte bereits mitgeteilt, dass er gegen eine Zulassung von Elias als Privatdozent keine Bedenken zu erheben habe. Es fehlte nur noch die Probevorlesung, dann konnte Elias Privatdozent werden und war so auf dem besten Wege, einen Lehrstuhl, den Olymp deutscher Gelehrsamkeit, zu erklimmen.

Alles hatte in Frankfurt so gut angefangen, alles war fast planmäßig verlaufen und dann das plötzliche Ende. Zur Probevorlesung ist es nicht mehr gekommen. Die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler und die Machtübernahme mit Hilfe des Ermächtigungsgesetzes setzten

sehr schnell Aktivitäten in Gang, die die Gleichschaltung der Universitäten und ihre "Säuberung" von Juden und kritischen Wissenschaftlern – hauptsächlich von Marxisten, aber nicht nur von ihnen – zum Ziel hatten.

Am 13. März 1933, sechs Wochen nach der Machtübernahme, wurde das Institut für Sozialforschung geschlossen. Schon drei Wochen später beschloss die Universität, die Verbindung zum Institut aufzulösen. Mit dem Institut für Sozialforschung wurde auch das Seminar für Soziologie geschlossen. Mannheim ging nun nach England, er wäre im Zuge des sogenannten "Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtenstums" sowohl aus "rassischen" als auch aus politischen Gründen vom Dienst suspendiert worden.

Elias verließ einige Wochen später als Mannheim Frankfurt und ging zunächst nach Paris. Wie viele Andere reiste auch er mit kleinem Gepäck. Er wusste nicht so recht, was er mit sich anfangen sollte, zunächst blieb noch die gerngehegte Hoffnung, dass er zurückkehren könne. Aber daraus, das wissen wir heute, wurde nichts. Die Nationalsozialisten festigten von Monat zu Monat ihre Macht, und die Universitäten wurden "gleichgeschaltet", wie es so treffend hieß.

2

Über die Zeit im Exil hat Elias wenig berichtet, vor allem über die psychischen Belastungen selten gesprochen. Hierzu muss man seine Gedichte lesen, um etwas zu erahnen, ohne Anspruch auf exaktes Wissen. Plötzlich in einer fremden Welt zu sein, wie verkraftet man das? Gewiss, Elias kannte Paris, hatte dort – so berichtet er in dem dem Habilitationsantrag beigefügten Lebenslauf – seit 1930 jeweils die Sommerferien verbracht, um Material für seine Habilitationsschrift zu sammeln. Aber im Exil zu sein, das war etwas anderes. Die Situation des Flüchtlings in einer großen fremden Stadt beschreibt der Sprecher in seiner "Ballade vom armen Jakob" so:

So kam er schließlich nach der großen Stadt Paris. Da ging er in den Straßen umher und staunte

Über die vielen fröhlichen Menschen
Die vor den Cafés bei den Koksöfen saßen

Und fühlte sich sehr allein,
Denn er konnte gar nicht froh sein
Und er fror und hungrte.

Aber in der Ballade heisst es etwas später auch, er: "lernte viele Menschen kennen, die waren sehr freundlich zu ihm."

Bis zu seinem Exil hatte Elias nur wenige Bekannte in Paris gehabt. Einer von ihnen war der Soziologe Célestin Bouglé, den er 1930 bei den europäischen Hochschulwochen in Davos kennengelernt hatte. Bouglé leitete seit 1920 an der hochangesehenen Ecole Normale ein Zentrum für soziale Dokumentation und wurde 1935 Direktor dieser Elite-Hochschule. Er lud Elias privat zu sich ein und schrieb ihm auch ein Gutachten für eine Amsterdamer Stiftung. Das von dort gewährte Stipendium half zum Leben und ermöglichte die Fortsetzung der wissenschaftlichen Arbeit. Eines der Ergebnisse war der Artikel, den er für die Emigrantenzeitschrift "Der Ausweg" über die Vertreibung der Hugenotten aus Frankreich schrieb. Die eigene Exilsituation wurde dabei nicht direkt angesprochen, aber wenn man das Schicksal der Hugenotten mit dem der Juden vergleicht, finden sich viele Bezüge. Ein anderes Ergebnis war der Aufsatz "Kitschstil und Kitschzeitalter".

3

Während die Studie zu den Hugenotten und deren Exilschicksal in Zusammenhang mit der eigenen Situation als Flüchtling gesehen werden kann, ist der Anstoß zu "Kitschstil und Kitschzeitalter" nicht so leicht zu identifizieren. Es ist wohl so, dass die Gelegenheit zur Publikation der eigentliche Anlass war und Elias aus seinem Fundus schöpfte, in dem sich allerdings unterschiedliche Denkanstöße und Diskurserfahrungen befanden. Die Vorstellung einer "guten Gesellschaft", die mehr mit der Zeit Goethes als mit der Moderne zu tun hatte, spielte zum Beispiel eine wichtige Rolle in dem Kreis junger Intellektueller, dem Elias am Ende seiner Gymnasi-

alzeit und zu Beginn seines Studiums angehörte. Seine Freunde und er, so hat es Jörg Hackenschmidt berichtet, gehörten zur Führungsgruppe des zionistischen Wanderbundes Blau-Weiss, der die Besiedlung Palästinas plante, und die "Breslauer" diskutierten über die Notwendigkeit und Möglichkeit einer neuen Renaissance.

An der Universität Breslau hatte Elias im Nebenfach Kunstgeschichte bei Wilhelm Pinder gehört, durch den er auf das Generationenproblem, den Impuls einzelner Generationen für die Entwicklung der Kunst und ihrer Stile aufmerksam gemacht wurde. Während seiner Studien zur Habilitationsschrift nach 1930 stieß er wohl auch auf die französische Malerei, insbesondere Meister wie Watteau hatten es ihm angetan. Den Essay "Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe" konnte er 1983 aus einer aktuellen Anregung heraus in kurzer Zeit niederschreiben. Auch in diesem Essay zeigt sich sein Interesse an Personen, die in Zeiten des Übergangs, des Umbruchs leben und arbeiten. Das ist das Thema, das im hier vorliegenden Text deutlich angesprochen wird und das Elias bis zu seinem Tode beschäftigte – zuletzt in dem (postum erschienenen) Buch "Mozart. Zur Soziologie eines Genies". Der noch höfisch reglementierte, aber schon auch als freischaffender Künstler arbeitende Mozart war ihm ein besonders eindrucksvolles Beispiel für eine gesellschaftliche wie individuelle Übergangssituation.

Aber es gibt auch neue Töne, so vor allem in dem Hinweis zu den Unterschieden in Frankreich und Deutschland und den Folgen dieser Unterschiede, besonders in Deutschland. Hier die französische Aristokratie, der höfische Adel, dort Kleinstaaterei und ein Bürgertum, die höheren und mittleren Beamten, zwar abhängig von den kleinen Höfen, aber doch voller oppositionellem Selbstbewusstsein. Dies lässt sich als erste Ideenskizze zum ersten Kapitel von "Über den Prozess der Zivilisation" lesen, in dem die Entwicklungen zwischen Frankreich und Deutschland untersucht werden und gezeigt wird, wie aus sozialen schließlich auch politische Unterschiede und Gegensätze werden.

Die These, das ancien régime sei in Deutschland nicht wie in Frankreich 1789 zu Ende ge-

gangen, sondern habe sich bis 1918 gehalten, wird dann sehr viel später in den “Studien über die Deutschen” vor allem in Hinblick auf die schrecklichen Dimensionen deutscher Geschichte von Elias wieder aufgegriffen.

4

Die knapp zwei Jahre Exil in Paris waren für Elias eine Art Zwischenstation, Übergang aus dem deutschen akademischen System in ein fremdes. Das zeigt auch der Text “Kitschstil und Kitschzeitalter”. Noch ist Elias seinen bisherigen Arbeiten verpflichtet und ist doch schon auf der Suche nach Neuem. Nach zwei Jahren war Elias auch klar, dass er in Frankreich keine Aussicht auf ein akademisches Fortkommen hatte. In der Schweiz, das hatte er vor seiner Ausreise nach Frankreich feststellen müssen, hatte er auch keine Chancen. In die USA, wo die meisten seiner Heidelberger und Frankfurter Freunde und Kollegen waren, konnte er auch nicht einreisen, da ihm für ein Einreisevisum die notwendigen Kontakte und Empfehlungen fehlten.

So nutzte Elias im Spätherbst 1935 das Angebot eines alten Freundes aus Heidelberger Tagen, nach England zu kommen. Und dort schrieb er dann im Lesesaal des britischen Museums bis Ende 1936 die beiden Bände des Klassikers “Über den Prozess der Zivilisation”. Noch einmal auf Deutsch, immer noch mit gleichwohl schwindender Hoffnung auf eine akademische Karriere, am besten in Deutschland. Der Beginn des zweiten Weltkrieges und dann seine Internierung durch die Engländer zu Pfingsten 1940 machten allen Hoffnungen ein Ende, und er versank in der Verzweiflung und der Trostlosigkeit eines armseligen Exils.

Erst 1950 erschien wieder ein kleiner Text, diesmal auf Englisch und zur englischen Gesellschaftsgeschichte: “Studies in the Genesis of the Naval Profession”. Elias war nun im englischen Sprachraum angekommen und hatte dann das Glück, 1954 doch noch eine kleine Stelle an der University of Leicester zu bekommen, die er langsam ausbauen konnte. 1965 kam er erstmals wieder an eine deutsche Universität, nach Münster. Er blieb aber lange Zeit ein Geheimtipp.

Erst mit der Taschenbuchausgabe des Suhrkamp-Verlages seines klassischen Werkes und der Verleihung des ersten Theodor W. Adorno-Preises der Stadt Frankfurt im Jahre 1977 begann er mit 80 Jahren endlich eine öffentliche Karriere, die ihm bis zu seinem Tode am 1.8.1990 jene Resonanz und Anerkennung brachte, auf die er als junger Mensch so sehr gehofft hatte.

Bibliographische Angaben zum im Text erwähnter Literatur von Norbert Elias

Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königstums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. Band 2 der Gesammelten Schriften. Frankfurt/Main 2002. (Hierbei handelt es sich um die erweiterte und überarbeitete Habilitationschrift von 1933)

Die Ballade vom armen Jakob. Mit Illustrationen von Karl-Georg Hirsch und einem Nachwort von Hermann Korte. Inseltaschenbuch 1165, Frankfurt/Main und Leipzig 1996

Die Vertreibung der Hugenotten aus Frankreich. In: Frühschriften. Band 1 der Gesammelten Schriften. Frankfurt/ Main 2002

Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe. Essay. Edition München. Bibliothek der Provinz. Weitra und München 1998

Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Hrsg. von Michael Schröter. Frankfurt/Main 1991

Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bände 3.1 und 3.2 der Gesammelten Schriften. Frankfurt/Main 1997

Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Michael Schröter. Frankfurt/Main 1989

Studies in the Genesis of the Naval Profession. In: British Journal of Sociology, I/1950, S. 291 – 309

Sekundärliteratur

Hackeschmidt, Jörg: Von Kurt Blumenfeld zu Norbert Elias. Die Erfindung einer jüdischen Nation. Hamburg 1977

Korte, Hermann: Über Norbert Elias. Das Werden eines Menschenwissenschaftlers. Opladen 1997

KLEINE BIBLIOTHEK

Der Begriff „Kitsch“ neigt zur Verwaschenheit. Wer will, mag sich um Definitionen streiten. Hier ging es um die Entstehungsbedingungen, nicht des Begriffs, sondern des „Kitsches“ und des Kitschstils selbst.

Ob jemand heute den paradoxen und antinomischen Zusammenhang zwischen den großen Gebilden der Künstler-Spezialisten und den Gebilden zur Befriedigung des Massengeschmacks sieht oder nicht, hängt von der Sehkraft des Einzelnen ab. Auf ihn hinzuweisen, wurde hier der Ausdruck „Kitschstil“ gebraucht.

N. Elias

LIT
ISBN 3-8258-6854-0

