

Artikel

Adolf Smitmans Kitsch und Kunst

Wer sich mit Kunst und Pastoral befaßt, stößt ziemlich rasch auf das Thema Kitsch, da seit dem 19. Jahrhundert die Pastoral den Kitsch z. T. bewußt in ihr Wirken eingebaut hat. Smitmans stellt Kitsch als Problem unserer Zivilisation dar. Er will zu einem vorsichtigeren, aber doch kritischen Urteil hinführen. — Die Überlegungen sind eine Reflexions- und Unterscheidungshilfe für alle, die mit Kunst und Pastoral zu tun haben. red

Als mir angeboten wurde, über das Thema zu schreiben, waren mir spontan zwei Stellungnahmen katholischer Autoren zum Thema „Kitsch“ gegenwärtig. Daß beide ganz gegensätzlich akzentuieren, hat zum Nachdenken gereizt. Die eine ist Richard Egenters „Kitsch und Christenleben“¹. Egenter definiert Kitsch als „ein dem künstlerischen Bereich zugeordnetes Werk oder Erleben, das unzulänglich im Sinn des Unechten und Billigen bleibt“². Demnach sind das Herstellen und Genießen von Kitsch unsittlich, weil unwahr und oberflächlich genußsüchtig. Andererseits hat G. K. Chesterton geistreiche und engagierte Verteidigungen geschrieben: „Verteidigung des Schundromans“, „Verteidigung von Porzellan-Schäferinnen“³. Ihm galten diese gewöhnlich als Kitsch beurteilten Phänomene als Tagträume, die wie Wegzeichen Möglichkeiten menschlicher Existenz bewußt machen: grenzenloses Abenteuer wie paradiesischen Frieden. Auch Egenter sieht eine Verbindung zwischen Kitsch und Traum, wertet sie aber konsequent negativ. Der religiöse Kitsch ist ihm „Traumfabrik einer spannungslosen, unangefochtenen, leidfreien, von den Tiefen des Heils und Unheils kaum berührten, quasi-paradiesischen christlichen Existenz, vielfach in fraulichem Perspektivismus“⁴. Auf die Problematik dieser Formulierung ist später einzugehen.

I. Einteilung von Kitsch nach seinem Verhältnis zur Kunst

Das Thema legt nahe, eine Einteilung von Kitsch nach seinem Verhältnis zur Kunst zu versuchen. Von der Kunst her gesehen ist das ein halbsbrecherisches Unterfangen, weil ihre Grenzen selbst offen sind. Da der Kitsch es aber nur mit gesellschaftlich anerkannter Kunst zu tun hat, scheint ein Versuch möglich.

¹ Ettal 1958; vgl. LThK² VI, 309 f.

² LThK² VI, 309.

³ G. K. Chesterton, Verteidigung des Unsinn, der Demut, des Schundromans und anderer mißachteter Dinge, Leipzig 1917.

⁴ LThK² VI, 310.

1. Reproduktion von Kunst

„Lesbar“ als Spur zum Urbild und von Lebensganzheit

Da begegnet zunächst und quantitativ vor allem Kitsch als Reproduktion von Kunst: Dürers betende Hände also in Kupferblech, der Bamberger Reiter als Gipsstatuette, Raffaels Madonna als buntes Gebetbuchbildchen. Gemeinsame Kennzeichen sind die Veränderung von Material und Format, Beliebigkeit des Zugangs nach Zeit und Ort, Billigkeit der Herstellung und geschäftlicher Nutzen. Wer vom Athener Nationalmuseum, erschüttert von der Würde, der Heiterkeit, der Gefährdung des archaischen und klassischen Menschenbildes, in die Halle des Internationalen Flughafens wechselt und dort zwischen Gipsparthenon, Micky Maus und Glasperlen die Kunststoffnachbildungen jener Götter, Kouroi und Grabstelen sieht, erfährt unmittelbar, welcher Entleerung wir fähig sind, und wird an Egenters Urteil nicht zweifeln.

Dennoch ist selbst Kitsch von so extremer Scheußlichkeit nach zwei Seiten hin „lesbar“: Dem einzelnen, der mit ihm umgeht, weder geschäftlich, noch oberflächlich verfügend, sondern deshalb vielleicht, weil in seiner Umwelt anderes nicht verfügbar ist, kann er zur Spur werden, die nach Herkunft und Urbild fragen und suchen läßt.

Diese Ambivalenz eignet dem Abbildungskitsch grundsätzlich. Sie scheint mir auch bei größerer Originaltreue, Annäherung in Material und Format, bestehen zu bleiben. Wohl wird die Würde des Werkes dann besser gewahrt. Aber es wächst die Gefahr des Surrogats, des scheinbar beliebigen Zugangs zu „Kunst“, der ursprünglicher Kreativität nicht mehr bedarf. Das gilt selbst noch und erst recht in jenem äußersten Fall, da das Kunstwerk gleichsam als Abbild seiner selbst mißbraucht wird: der echte Barockputto im Eingang, das barocke Beichtstuhlfragment als Bar-Fassung einer gehobenen Stuttgarter Gaststätte. Das Kunstwerk als Statussymbol treffen wesentliche Kennzeichen des Abbildungskitsches: Beliebigkeit des Zugangs nach Zeit und Ort, Austauschbarkeit als Handelsobjekt, Surrogatcharakter, insofern der Kreativität Möglichkeit und Weg versperrt werden. Natürlich ist es etwas völlig anderes, ererbte Kunst zu bewahren und zu brauchen. Aber von außen ist der Umgang mit alter Kunst oft sehr viel schwerer zu beurteilen als das sicher unstrittige Beispiel jener Gaststätte. Insbesondere der Sammler geht auf einem schmalen Grat — aber auch jene Vorstadtgemeinde, die ihrem neuen Kirchenraum die spanische Madonna einfügt, echt 18. Jahrhundert, romanisierende Volkskunst. Über der Genugtuung, keinen formalen Fehlgriff getan

zu haben, wird übersehen, daß der Zugang nur über eine emotionale Verfälschung möglich ist. Es sei denn, das Bild werde zur Spur von anderem, von Lebens Ganzheit etwa oder zeitloser Geborgenheit — Anlaß zu Tagträumen also. Die für das Leben der Gemeinde entscheidende Frage ist dann, ob diese Träume vergangenheitssüchtig oder zukunftsfruchtig sind.

2. Nicht auf Kunst bezogener Kitsch

Neben dem Abbildungskitsch gibt es solchen, der auf Kunst kaum bezogen ist. Im Fenster einer Geschäftsstraße internationalen Flairs stehen über hundert Porzellanhunde, zum Teil lebensgroß. Schon das Material verwehrt, irgendetwas Wesentliches vom lebendigen Tier auszudrücken. Die völlige Verkehrung aller Eigenschaften — Beweglichkeit, Geruch, rauhe Taktibilität — könnte spielerisch wirken, würde nicht zugleich jede kreative Veränderung verwehrt. Es handelt sich um die protzige Füllung leeren Raums, der lebendig anscheinend nicht zu füllen ist. Lampenfüße, in denen beleuchtetes Wasser fließt, tanzende Kugeln auf dem Schreibtisch, Märchenfiguren in den Vorgärten, bunte Maskottchen in den Autos — die Beispiele sind zahllos. Sie ermöglichen, sich mit einer vorgeformten Welt sinnlicher Reize zu umgeben, hinter der nichts Lebendiges steht. Aber manchmal wird durch Ausdruck, Format, Material die Ebene des Spiels doch erreicht.

Gelegentlich, seltener, wird auch Kitsch dieser Art zur „Spur“. Auf einer deutschen Kirmes stand ich fassungslos vor einer Bude mit „Objekten“: Drucke fast beliebiger Themen — schnäbelndes Vogelpaar, Engel, Leuchtturm, Landschaft — mit mehreren Reihen verschiedener Muscheln gerahmt, diese in phosphoreszierendem Rot und Blau gestrichen, geschliffene Glasperlen über den Rahmen gestreut. Ein Liebespaar, Südländer, kaufte mit Sorgfalt und Begeisterung, glücklich über den Fund. Hilde Domin's Verszeile fiel mir ein: „Denn wir essen Brot, aber leben von Glanz“⁵. Mein deutsches Akademiker-Urteil hatte die Sprache verloren.

3. Kitsch in der Kunst

Gibt es, drittens, Kitsch in der Kunst selbst? Egenters Kategorie des Unechten klärt hier wenig. Als geschwollen und geschmacklos hat das frühe 19. Jahrhundert die Kunst des Barock bezeichnet. Schematische Emotionalität warf die Generation des Expressionismus den Nazarenern vor⁶. In beiden Fällen wurden künstlerisches Wollen und Ausdrucksvermögen gründlich verkannt. Kitschig ist ein Kunstwerk, das erstens in seinem Ausdruck, gemessen am Thema, unzureichend bleibt, wenn

⁵ H. Domin, Nur eine Rose als Stütze, Frankfurt 1964, 30.

⁶ Die christliche Kunst 10 (1913/14) 277.

zugleich, zweitens, dieser Mangel durch eine außerkünstlerische Wirkung auf den Betrachter überspielt werden soll. Dabei ist die Themagerechtigkeit nicht an der Auffassung des Betrachters, sondern am künstlerischen Willen des Autors zu messen.

Kitschig ist deshalb nicht Volkskunst, aber auch nicht das minder gelungene Werk, wenn es bei seinem Gegenstand bleibt und seine Armut zutage liegt. Es bedarf vielmehr des kaschierenden Appells an Mutterliebe, Heimatliebe, Heldenverehrung, Kindheitssehnsucht, Sinnlichkeit, Frömmigkeit, oder auch einfach an die Empfänglichkeit für Orte, Zeiten, Farbe und Formen, wenn diese nicht die Gestaltung tragen, sondern lediglich außerkünstlerische Signalwirkung haben. Das heißt, es gibt eine einhellige Begründung, warum die Kaufhaus-Zigeunerin, die Heide- oder Alpenlandschaft, das Hummel-Kind, die Lourdes-Madonna, das Kriegerdenkmal kitschig sind: Die Gestalt des je einzelnen Werkes besagt nichts. Emotionalität wird allein vom Thema bewegt.

Auf einem anspruchsvolleren Niveau ist ein sicheres Urteil nicht immer leicht zu gewinnen. Ich nenne ein unstrittiges Beispiel, das seinerzeit als Kunst ausgegeben wurde: Auf einem Gemälde von Leonhard Thoma schreitet ein langhaariger Mann im Meßgewand, eine ganz in der Bildebene verbleibende Scheibe hinter dem Kopf, ein leuchtendes Herz mitten auf der Brust — durchaus über dem Gewand, ganz realistisch eine Treppe hinab auf mich zu. Gestaltet ist hier nichts, erinnert wird an manches: Meßfeier, Göttlichkeit, wie sie die Alten im Nimbus symbolisch faßten, Herzensliebe, reales Herabsteigen. Neuere Beispiele zu nennen ist deshalb schwieriger, weil Historismus wie Abstraktion, wengleich gegensätzlich in der Form, gleich geeignet sind, Anlehnungen den schützenden Mantel zu bieten. Im kirchlichen Raum gehört manches zwischen Expressionismus und Romanik gekreuzte Kunsthandwerk hierher. Auf meinem Schreibtisch stand mehrere Jahre lang ein kleines, in der Grundform romanisierendes Standkreuz, bei dem jedoch, weil der Historismus damals noch verpönt war, der mittelalterliche Ausdruck bis zum Nichts zurückgenommen war. Ich war mir seiner Belanglosigkeit stets bewußt, wußte aber keine Alternative, wollte sie damals wohl auch nicht wissen. So wurden „Opfer“ und „Lebensbaum“ erinnert, ohne doch zeigen zu müssen, wie beide an realer Leiblichkeit zu gestalten wären. Denn das Kunstwerk, wenn ich es zu verstehen beginne, verändert immer. Zur Wirkung des Kitsches gehört es,

daß er mich im Vorhandenen läßt. Darin gerade besteht seine verführerische Macht — nicht zuletzt in der Kirche. Das Beispiel besagt auch, daß Kitsch nicht notwendig süße Sentimentalität ansprechen muß. Er kann mit jedem Ungestalteten, Gesichtslosen in uns im Bunde sein und es in seiner Ausdruckslosigkeit bestätigen. Darin ist Kitsch als Kunst am gefährlichsten, daß er zu nichts führt und gerade darüber noch hinwegtäuscht.

II. Warum gibt es Kitsch?

Einige Gründe sind schon genannt worden: Vermarktung von Kunst; Mangel an eigenen Gestaltungsmöglichkeiten, aber auch Suche nach Bild und Geheimnis; erstarrter oder erstarrender Spieltrieb; Lebensersatz; Appell an und Ausnutzen des Gestaltlosen im Menschen. Eine historische Beobachtung drängt, den Grund einheitlicher zu fassen. Niemand spricht vor dem 19. Jahrhundert von Kitsch; kaum je wird ein älteres Werk, ein älterer Gegenstand so von uns empfunden und benannt. Das geht eigentümlich zusammen mit der These Hegels, daß zu seiner Zeit das Ende der Kunst gekommen sei. Hegel meinte das positiv: In den drei Stufen der archaisch-symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunst bedurfte der Geist der materiellen Form der Kunst, um sich in zunehmender Deutlichkeit und Freiheit auszusagen. Hegel feierte seine Zeit als die des von solcher Gebundenheit freigewordenen Geistes. Zwar mag es danach noch Kunstwerke geben. Aber nur bis dahin waren sie notwendig für die Entwicklung des Geistes in der Geschichte. Jetzt sind sie beliebiges, letztlich belangloses Spiel, während der Geist frei und bestimmend der Materie gegenübersteht. Hegel spricht nicht von Kitsch. Aber in der von ihm behaupteten Belanglosigkeit von Kunst scheint er doch einen geschichtsphilosophischen Grund anzubieten für das Phänomen des Kitsches im 19. und 20. Jahrhundert.

Ende der Kunst als Gestaltung der Lebenszusammenhänge?

An dieser These — die als ganze hier ja nicht zur Debatte stehen kann — ist jedenfalls die historische Beobachtung richtig. Zu Ende war um 1800 eine Epoche, in der das Leben des Geistes sich wesentlich als Gestaltung der Lebenszusammenhänge und der Umwelt, nicht aber als deren Beherrschung äußerte. Der aus dem Gestaltzusammenhang einer in ihrem Selbstverständnis homogenen Gesellschaft emanzipierte subjektive Geist wandte sich all jenen Tätigkeiten zu, welche die moderne technische Zivilisation heraufführten, eine Zivilisation, die Wirtschaftlichkeit, technische Anwendbarkeit und Machteffekt grundsätzlich über die Lebensform stellt. (Wiederholte Widerstände „alternativer“ Bewegungen

zugunsten des Vorrangs der Lebensform waren bis jetzt relativ wirkungslos.)

An dieser These sicher falsch ist, daß damit das Ende der Kunst gekommen sei. „Notwendig“ aber ist diese tatsächlich nur noch für den einzelnen, und nur auf dem Wege des Kompromisses kann ihr ein gewisser gesellschaftlicher Raum eingeräumt werden. Zwei Prozent „Kunst am Bau“ als Sekundäres wäre wie in allen primitiven Kulturen auch in Europa bis zum Barockzeitalter einschließlich völlig undenkbar. Der eingetretene Wandel bedeutet grundsätzlich den Verlust einer für die Gesellschaft als ganze verbindlichen künstlerischen Sprache, mag man auch noch Stile partieller Geltung, Bewegungen, Gruppen unterscheiden können. Darüber hinaus brachte der Primat der wirtschaftlichen Notwendigkeit über die Notwendigkeit der Gestalt und die daraus resultierende Gestaltlosigkeit unserer Umwelt den meisten Menschen den Verlust von Kunst überhaupt.

Kitsch als Problem der Zivilisation

Eine so gründliche — wenn auch in der Kürze dieses Aufsatzes sicher fast unerträglich vergrößernde — Besinnung auf den Grund von Kitsch ist notwendig, um ihn nicht naiv zu bekämpfen oder zu verspotten. Es handelt sich um das Problem einer Zivilisation, der künstlerische Kreativität nicht vorrangige Lebensäußerung ist, wie in nahezu allen primitiven Kulturen, sondern Luxus. Aber natürlich können und wollen wir nicht zur Primitivität zurück — vor allem deshalb nicht, weil jene verbindliche Lebensgestaltung ja um der Freiheit des Individuums willen zerbrach. Weil dabei aber zahllose Menschen künstlerisch sprachlos, im Dienst wirtschaftlicher Zwecke unschöpferisch gemacht worden sind, ist die neue Freiheit vielfach abstrakt geblieben, vermag sie sich nicht konkret auszudrücken. Wenn und solange die Freiheit des einzelnen Menschen sich nicht schöpferisch darstellt, wird, ja muß es Kitsch geben.

Ahnung von Freiheit, Leben, Frieden

Denn es gibt in uns die Ahnung eines in Freiheit selbst gestalteten, glutvollen Lebens (Chestertons Abenteuer- und Schundromane). Und es gibt die Ahnung eines Friedens, die unseren Zivilisationszwecken, wie sie bis jetzt gelten, widersteht (Chestertons Porzellanschäferinnen). Wer sich diese Ahnungen im Kitsch bestätigt, hat sie natürlich nicht verwirklicht. Wer im Kitsch steckenbleibt, verzichtet geradezu auf ihre Verwirklichung. Dennoch ist, ein Ziel tagträumerisch festzuhalten, immer noch besser als es angepaßt zu vergessen. Deshalb ist über Kitsch summarisch gar nicht zu reden. Er ist ganz unterschiedlich geeignet, Zukunftsbedeutung zu haben, weil der mit

ihm umgehende Mensch die Utopie seines Lebens darin suchen, aber auch vergessen kann. Nur, darin erfüllen kann er sie nie. Die Möglichkeit, daß der Kitsch — nicht jeder, das wurde oben deutlich gesagt — dem einzelnen zur Spur, zur positiven Utopie werden kann, taucht in Egenters Ablehnung des Kitschs als „Traumfabrik“ nicht auf. Aber es kann ja nicht unrecht sein, von einer entspannten, leidfreien, paradiesischen Existenz zu träumen. Das tun die biblischen Autoren auch. Nur das, wovon man träumt, kann man auch wahrmachen. Auch daß die geträumte Welt „in fraulichem Perspektivismus“ erscheint, kann angesichts einer von Männern gestalteten Zivilisation schwerlich verwundern, bestätigt vielmehr die korrektive Bedeutung des Kitsches. Der Weg zu einer solchen Welt wird allerdings weder spannungslos noch leidfrei sein. Ihn kann der Kitsch nicht zeigen, sondern allein eine zu neuer Gestaltung drängende, schöpferische Kraft.

Ambivalenz in der Zuneigung des Volkes zum Kitsch

Deshalb ist auch die besondere Zuneigung des katholischen Volkes zum Kitsch ambivalent. Kitsch kann Kunst vortäuschen, ohne daß der Betrachter das Risiko eingeht, sich einer Begegnung und damit Veränderung auszusetzen. Der pastorale Einsatz von Kitsch im 19. Jahrhundert stand weitgehend im Dienst der Weigerung, mit einer sich wandelnden Gesellschaft sich auseinanderzusetzen. Eine solche Weigerung macht geschichtslos und führt zu einer illusionären Existenz. Deshalb ist der Glaube an eine immanente Zwecke übersteigende Wirklichkeit, der sich im Kitsch artikuliert, gesellschaftlich wirkungslos — wenngleich es von Bedeutung bleibt, daß es ihn als Widerstand gegen eine nur funktionale Welt gibt. Die Frage ist, warum schöpferischer Widerspruch nicht wenigstens in der Kirche größeren Raum gewonnen hat und gewinnt. Ich vermute, daß das an der Subjektivität und freien Materialität liegt, die der neuzeitlichen Kunst notwendig eignet. Daran gemessen scheint der Kitsch zeitlos und „objektiv“ zu sein. Objektivität und Überzeitlichkeit sind aber jene Lieblingsforderungen christlicher Kunsttheoretiker, die den Bruch mit gegenwärtiger Kunst im 19. Jahrhundert begründet haben. Von den möglichen Gegenständen und vom notwendigen Stil der christlichen Kunst zu handeln, ist jedoch ein anderes Thema.