

Nina Noeske

Weiblicher Kitsch?

Aspekte eines musikalischen Werturteils

Kitsch ist weiblich. Was auf den ersten Blick wie eine Behauptung aus dem letzten oder gar vorletzten Jahrhundert anmutet, zumindest aber wie eine Provokation erscheint, ist dann nachvollziehbar, wenn man diesen Satz diskursanalytisch auffasst. Im Folgenden sei die Gender-Relevanz eines Werturteils diskutiert, das seit dem 19., vor allem aber im 20. Jahrhundert Konjunktur hatte. Zweifellos handelt es sich beim Kitsch um einen Kampfbegriff: Mit seiner Hilfe wurde (und wird) das Terrain des Ästhetischen abgesteckt und aufgeteilt – in wertvolle und wertlose Kunst, Kunst und Kommerz, E und U, in ernsthaften Ausdruck und billige Tändelei, in echtes und falsches Gefühl und schließlich in männliche und weibliche Gefilde. Damit handelt es sich beim Kitsch um ein Politikum allerersten Ranges: Eine solche imaginäre Landkarte des Schönen, des Zu-Schönen und des Hässlichen nämlich ist dazu geeignet, die Welt auch außerhalb des Ästhetischen in Schubladen zu ordnen. Dies wird dann deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich Menschen auch heute noch insbesondere über ihre ästhetischen, und hier vor allem: musikalischen Vorlieben definieren und im sozialen Raum verorten.

Um ermessen zu können, inwieweit Kitsch und Weiblichkeit auf dem Gebiet der Musik wahlverwandt sind, müssen zunächst einige Voraussetzungen geklärt werden. Erstens: Was bedeutet Kitsch in der Musik? Seit wann ist von ›kitschiger Musik‹ die Rede, und was ist damit gemeint? Wer spricht überhaupt von Kitsch, wer hat die Definitionshoheit? Zweitens ist der Kitsch-Begriff auf seine impliziten Gender-Konnotationen hin zu untersuchen. Es wird sich herausstellen, dass er innerhalb des abendländischen Geist-Körper-Dualismus, der auch die Ordnung der Geschlechter prägt, auf der Seite des ›Weiblichen‹ angesiedelt ist. Abschließend sei auf zwei spezifische Facetten des Kitsches eingegangen, um die These vom ›weiblichen Kitsch‹ zu veranschaulichen.

Wichtig ist bei den anschließenden Erörterungen, dass ›Kitsch‹ stets eine relative Größe ist: So wird ein Gegenstand immer dann zu Kitsch, wenn er als solcher wahrgenommen und damit zugleich ab- bzw. für den ernsthaften ästhetischen Diskurs disqualifiziert wird. Nichts ist von sich aus, losgelöst vom Kontext, kitschig; die entsprechenden Eigenschaften liegen – wie auch bei Schönheit oder Hässlichkeit – niemals allein im Objekt, sondern entscheidend ist das soziokulturelle Umfeld und damit eine bestimmte Rezeptionshaltung gegenüber dem ästhetischen Phänomen, welche

ein Kitsch-Urteil erst ermöglichten. Eine ernsthafte wissenschaftliche Beschäftigung mit Kitsch muss sich der Relativität, der Orts- und Zeitgebundenheit sowie der Geschichtlichkeit dieses Werturteils (das damit keinesfalls beliebig ist!) stets bewusst sein.

Ein Wort und seine Bedeutung

Der Kitsch-Begriff kam in den 1870er-Jahren im süddeutschen und um 1880 im Berliner Raum auf und verbreitete sich daraufhin in ganz Europa und der Welt: Auch in den USA oder in Asien ist der deutsche Ausdruck ›Kitsch‹ bekannt. Die Etymologie des Wortes¹ lässt sich nicht gänzlich klären; eine Möglichkeit ist die Herleitung von ›Kitsch‹ aus ›verkitschen‹, d. h. etwas billig verkaufen. In den Vordergrund rückt hier der kommerzielle Charakter von Kitsch, der in der Regel auch für den kleinen Geldbeutel erschwinglich ist. ›Kitschen‹ bedeutete in Südwestdeutschland außerdem so viel wie ›den Straßendreck zusammenkehren‹ (auch dies betont eine bestimmte Nuance von Kitsch, nämlich das Schmutzige, Unreine) und schließlich verlangten im 19. Jahrhundert amerikanische Touristen in München und Berlin von Straßenkünstlern immer wieder nach einem ›sketch‹, einer schnellen Bild-Skizze. Aus ›sketch‹ könnte sich irgendwann ›Kitsch‹ entwickelt haben, der demnach nicht nur billig, sondern auch schnell und flüchtig gemacht, gewissermaßen hingeschmiert und in aller Eile hingekritzelt ist, um damit wiederum, im besten Falle, Geld zu verdienen. Kurz darauf erlebte der Kitsch-Begriff im ausgehenden 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine regelrechte Konjunktur. Wollte man ein Bild, eine Musik, einen Gegenstand oder einen Roman verächtlich machen, stülpte man ihm das Verdikt ›Kitsch‹ über; auf diese Weise positionierte man sich selbst zugleich als ›wahrer Kenner‹, gewissermaßen auf der ›richtigen‹ Seite.

Die Abwehr des schnell und flüchtig, vielleicht sogar mit Hilfe eines ordinären Rezepts Hergestellten, die Verteufelung des Kommerziellen, des Populären, leicht Verdaulichen, das Massenbedürfnisse ohne großen Aufwand befriedigt, wurde zu einer wahren Herausforderung für zahlreiche, teilweise selbsternannte, Volkserzieher. Ausstellungen mit Gegenständen des schlechten Geschmacks – genannt sei nur jene

1 Vgl. Dieter Kliche, Artikel »Kitsch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a., Stuttgart/Weimar 2001, S. 272–288, hier: S. 275 f.

2 Gustav Edmund Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart u. a. 1912. Vgl. dazu u. a. Katrin Eggers, »Kitsch und Musik – vom Etikett der Distinktion zur lustvollen Aneignung. Eine Einführung«, in: *Musik und Kitsch* (= Ligaturen 7), hrsg. von Katrin Eggers und Nina Noeske, Hildesheim 2014, S. 3–19, hier: S. 3 f.

des Kunsthistorikers Edmund Pazaurek im Stuttgarter Landesgewerbemuseum von 1909, aus der 1912 eine Monographie hervorging² – warnten vor der eminenten Gefahr, die vom Kitsch ausging. Kitsch, so der Tenor, trage letztlich dazu bei, die Bevölkerung zu verdummen.

So erschienen um 1920 auch die ersten theoretischen Schriften über dieses Phänomen, u. a. von Ferdinand Avenarius, Curt Glaser und Fritz Karpfen.³ Nicht zufällig beschäftigten sich Philosophen wie Ernst Bloch und Theodor W. Adorno, aber auch der Theologe Hermann Broch und der Soziologe Norbert Elias insbesondere nach 1933 verstärkt mit dem Phänomen des Kitsches; gerade in einer Zeit des Ausverkaufs kultureller Werte stellte dieser offenbar, wie es damals viele Zeitgenossen wahrnahmen, eine besondere Gefahr dar. Man witterte im Kitsch Gegenaufklärung, wie insbesondere aus Adornos zwischen 1934 und 1940 erschienenen *Musikalische[n] Warenanalysen* deutlich hervorgeht. (Zwar bekämpften auch die Nationalsozialisten den Kitsch, etwa im *Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole vom 19. Mai 1933*; dies jedoch hat andere Gründe, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.⁴) Kitsch, so Adorno, ermögliche den Menschen (etwa beim Hören des *Andante cantabile* aus Peter Tschaikowskys 5. Symphonie) zwar kurzzeitig eine Ahnung von Glück, doch handele es sich hierbei um eine zwiespältige Angelegenheit – zwiespältig deshalb, weil der Kitsch zugleich über die schlechte Wirklichkeit hinwegtäusche und damit vor allem eins sei: Ideologie.⁵

Der Autor gibt jedoch noch einen anderen wesentlichen Hinweis. So bediene nämlich der Kitsch vor allem jene emotionalen Bedürfnisse, die in der Geschäftigkeit des Kapitalismus in der Regel zu kurz kommen – etwa die geheimen Wünsche eines »Mütterchens, das bei einer fremden Hochzeit weint, indem es selig der Unseligkeit des eigenen Daseins innewird.«⁶ Man berauscht sich also, so Adorno, gleichsam selbstmitleidig am eigenen Unglück und erfährt dadurch – scheinbar paradoxerweise – etwas wie Glück. Und an späterer Stelle schreibt er, dass es insbesondere die Musik sei, die ein entsprechend hohes Maß an Emotionalität ermögliche; sie gewähre die »Chance, überhaupt etwas zu fühlen [...]. Musik ist zum Bild der Mutter geworden, die sagt: komm und weine, mein Kind.«⁷

3 Auszüge u. a. aus diesen Standardtexten zum Kitsch sind abgedruckt in: *Kitsch. Texte und Theorien*, hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper, Stuttgart 2007.

4 Vgl. u. a. Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus* (frz. Original 1982), übersetzt von Michael Grendacher und Günter Seib, Frankfurt am Main 2007, S. 13.

5 Theodor W. Adorno, »Kitsch« (ca. 1932), in: ders., *Gesammelte Schriften, Bd. 18: Musikalische Schriften V*, Frankfurt am Main 2003, S. 791–794, hier: S. 792.

6 Theodor W. Adorno, »Musikalische Warenanalysen« (1934–40), in: ders., *Gesammelte Schriften, Bd. 16: Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt am Main 1978, S. 284–297, hier: S. 295.

7 Ebd.

Auch Norbert Elias rekurriert in seinem maßstabsetzenden Text *Kitschstil und Kitschzeitalter* von 1934 explizit auf weibliche Sphären, wenn er das Problem des Kitsches in der Musik verdeutlicht. Die Rede ist etwa von »den bekannten sentimentalischen Dienstmädchenliedern« des 19. Jahrhunderts, mit denen die Mädchen ihr subjektives Unglück zum Ausdruck bringen; Elias spricht hier ganz konkret vom spezifischen »Dienstmädchengefühl«, das in der Musik ein Ventil finde: »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.«⁸ Das Grundgefühl, das zum Kitsch führt, ist demnach – ähnlich wie bei Adorno – ein Defizit: Die individuellen Träume übersteigen die realen Möglichkeiten bei weitem; um die Armseligkeit dieses Alltags zu bemänteln und für Augenblicke zu vergessen, werden sentimentale Lieder gesungen, ungefähr so, wie das *Mädchen mit den Schweifelhölzern* aus dem bekannten Märchen von Hans Christian Andersen in einer eisig kalten Winternacht Streichhölzer anzündet, um wenigstens für Sekunden noch ein letztes Mal die Fülle des Daseins zu kosten.

Bei aller Kritik an den Verhältnissen in ihrer Gesamtheit, an Kapitalismus und Kulturindustrie: Offenkundig haben sowohl Adorno als auch Elias große Sympathie für das kurzzeitige Glück der zu kurz gekommenen; der Kitsch hat hier seine Berechtigung. Gleichzeitig aber fällt auf, dass beide Autoren das Bedürfnis nach und die Fähigkeit zu bestimmten, gleichsam »unwahren« Emotionen (und damit zum Kitsch) vor allem den Frauen zuschreiben, Dienstmädchen, alten Mütterchen oder dem »Mädchen an der Schreibmaschine«.⁹

Weiblicher Kitsch?

Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass Frauen im Zeitalter der Industrialisierung, auch und gerade wenn sie den unteren Schichten angehörten, viel zu erdulden hatten, viele Bedürfnisse nicht ausleben konnten und eines entsprechenden emotionalen – vielleicht auch sentimentalischen – Ausgleichs bedurften. Die Spurensuche jenes Vorurteils reicht jedoch tiefer und führt zunächst ins 18. Jahrhundert. Zwar existierte der Begriff »Kitsch« damals noch nicht, aber bei genauerem Hinsehen lässt sich von einer Art »Kitsch avant la lettre« sprechen, wenn Philosophen und

8 Norbert Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter* (1934). Mit einem Nachwort von Hermann Korte, Münster 2004, S. 33.

9 Adorno, »Kitsch« (wie Anm. 5), S. 793.

Schriftsteller beginnen, das Feld des Ästhetischen zu sondieren und dabei Wertvolles von Wertlosem trennen. Der Ur-Dualismus, der die entsprechende ›Ordnung des Diskurses‹ garantiert, ist jener von Körper und Geist: In abendländisch-christlicher Tradition steht hierbei der Geist stets über dem Körper; hieran hat sich bis heute nur wenig geändert. Diesem hierarchischen Gegensatzpaar sind unzählige weitere Paare zugeordnet, wie insbesondere in den Schriften des deutschen Idealismus nachzulesen ist: etwa Verstand und Gefühl, Vernunft und Sinnlichkeit, Wesen und Erscheinung, Tiefe und Oberflächlichkeit, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, öffentlich und privat, und schließlich: männlich und weiblich.¹⁰ Hierbei nimmt, wie unschwer zu erkennen ist, immer der zuletzt genannte Begriff die Position des Defizitären ein; sinnbildlich hierfür steht die Frau, die, der biblischen Genesis zufolge, aus der Rippe des Mannes geschaffen wurde. Bedingung für das Weibliche ist demnach das Männliche als das Primäre.

Bereits in Immanuel Kants ›vorkritischer‹ Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, entstanden 1764, findet sich ein Unterkapitel mit der Überschrift »Von dem Unterschiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältnis beider Geschlechter«: Während demnach das Erhabene (das Große, Ernsthafte, Nächtliche, Einfarbige) dem Mann zugeordnet ist, lässt sich – so Kant – in Bezug auf das Schöne (das Zierliche, Tändelnde, Taghelle, Bunte) eine Nähe zum Weiblichen feststellen;¹¹ deutlich bemerkbar ist hier wiederum die Geist-Körper-Dichotomie. In der späteren *Kritik der Urteilskraft*, 1790 veröffentlicht, taucht der Gegensatz als Kontrast zwischen ›schön‹ und ›angenehm‹ wieder auf: Während das Schöne, so Kant, interesseloses Wohlgefallen erweckt, dient das Angenehme der bloßen Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse. ›Schön‹ ist demnach das Geformte, Durchdachte, ›angenehm‹ hingegen das Reizende, Farbige, Rührende, unmittelbar die Gefühle Ansprechende, auf den ersten Blick den Sinnen Gefällige. Ein Urteil über das Schöne bezieht sich auf die Beschaffenheit des Objekts, wer aber etwas als ›bloß angenehm‹ einstuft, meint damit vor allem seinen eigenen Gefühlszustand.¹² Zieht man zeitgenössische theoretische Abhandlungen über das Geschlechterverhältnis zu Rate, so kommt kein Zweifel auf, welchem Geschlecht das Schöne und welchem das bloß Angenehme zugeordnet ist. Es handelt sich hierbei letztlich um die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst; und dass Frauen um und nach 1800 in diesem Zusammenhang als tendenziell unschöpferisch – mithin: als für die wahre Kunst ungeeignet – galten,

10 Auf die Oppositionspaare, auf denen auch das Kitsch-Urteil beruht, gehen u. a. Ute Dettmar und Thomas Küpper in ihrer Einleitung ein; vgl. dies., *Kitsch* (wie Anm. 3), S. 9–16, hier: S. 11.

11 Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Frankfurt am Main 1993, S. 38 ff.

12 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (= Philosophische Bibliothek 39a), hrsg. von Karl Vorländer, 7. Aufl., Hamburg 1990, insbesondere S. 39–43.

auch und gerade in musikalischer Hinsicht, ist eine geradezu notwendige Folge des idealistischen Denkens in Dualismen. Bereits 1781 heißt es in der anonymen Schrift *Der große Geist oder das Genie*, dass das weibliche Geschlecht nichts dergleichen besitze, weder Geist noch Genialität: »Als Dichterinnen können sie, wenn sie ihre Kunst sehr hoch bringen, höchstens ein Liebesliedchen verfertigen, etwas seichtes [sic] von einem Veilchen, von ihrem herzlichsten Schooshündchen, oder andern Kleinigkeiten poetisch daher schwätzen.«¹³ Frauen haben demnach keinerlei Abstand zu sich selbst und ihren privaten Gefühlen; subjektive Emotionen seien aus diesem Grunde einzig und allein Gegenstand ihrer bescheidenen künstlerischen Versuche, nicht aber das, was eine größere Allgemeinheit zu interessieren vermöge.

Wenn Eduard Hanslick einige Jahrzehnte später (1854) in seiner berühmt gewordenen Habilitationsschrift den Gefühlen jegliche Relevanz für die ästhetische Würdigung von Musik abspricht (die Rede ist bekanntlich von der »verrotteten Gefühlsästhetik«¹⁴), so schwingt die Abwertung des Weiblichen als Subtext hier mit. Gleichzeitig handelt es sich um eine genuin aufklärerische Tradition: Emotionen bedrohen die Autonomie des Subjekts, und wenn Frauen – dem Vorurteil zufolge – vorwiegend emotional gelenkt sind, so stellen diese eine ernsthafte Gefahr für das Großprojekt Aufklärung dar, dessen berühmteste Definition von Kant stammt. Demzufolge geht es hier um die Befähigung, sich seines Verstandes ohne Leitung eines Anderen zu bedienen; jener »Anderer« aber können auch die eigenen sinnlich-emotionalen Bedürfnisse und Gefühle, bloß private Interessen, gewissermaßen das Weibliche in einem selbst sein. Damit liegt auf der Hand, dass der Kitsch innerhalb des beschriebenen Diskurses tendenziell weiblich ist, ja, weiblich sein muss, wenn das abendländische Kategoriensystem nicht ins Wanken geraten soll.

Doch nicht nur das: Es ist kein Zufall, dass sämtliche Beispiele, die Adorno in seinen »Warenanalysen«, aber auch Musikwissenschaftler wie Carl Dahlhaus als Zeugnisse des Kitsches anführen, französischer, russischer und böhmischer, nicht aber deutscher Herkunft sind; explizit genannt werden die Komponisten Charles Gounod, Peter Tschaikowsky, Sergej Rachmaninov und Antonín Dvořák. Dahlhaus führt außerdem noch die polnische Komponistin Thekla Bażarzewska-Baranowska mit ihrem berühmt-berüchtigten Klavierstück *Gebet einer Jungfrau* von 1857 an.¹⁵ Auch bei diesen Werken geht es demnach um Gefühle, die vor allem dadurch gekennzeichnet

13 J. H. B. in M***, *Der große Geist oder das Genie*, Mannheim 1781, S. 27 f.

14 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, unveränderter reprograf. Nachdruck der 1. Aufl. Leipzig 1854, Darmstadt 1991, S. V.

15 Vgl. Adorno, »Musikalische Warenanalysen« (wie Anm. 6); Carl Dahlhaus, »Über musikalischen Kitsch«, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 63–67; ders., »Trivialmusik und ästhetisches Urteil«, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 13–28.

sind, dass sie gewollt, unecht, unauthentisch, oberflächlich und leicht verkäuflich sind. Zum Mittelsatz von Dvořáks *Humoreske* op. 101, Nr. 7 schreibt Adorno, dass sich hier u. a. billige »Sentimentalität« bemerkbar mache: »Die Leidenschaft ist kurz wie ein Tunnel: am anderen Ende sieht schon wieder das Abendrot hinein.«¹⁶ Den Slawen, Böhmen und Russen wird also gewissermaßen die Fähigkeit zum wahren, tiefen, echten Gefühl abgesprochen; stattdessen herrsche hier die kurzfristige Aufwallung der Leidenschaften vor – und es scheint, als ließe sich dieser (letztlich nationalistische) Verdacht auch auf das misogynen Vorurteil übertragen: Frauen sind, so könnte man überspitzt formulieren, ebenso wenig zu tiefen Gefühlen in der Lage wie Menschen osteuropäischer Länder. Oberflächliche, billige und falsche, d. h. verkäufliche Emotionen aber sind Kennzeichen der kapitalistischen Warenproduktion. Das heißt: Kapitalismuskritik, Rassismus, Nationalismus, Misogynie und die Verteidigung der wahren, echten, tiefen Kunst gegenüber dem bloßen, oberflächlichen Kitsch durchdringen hier einander und verdichten sich zu einem diskursiven Geflecht, das beinahe unentwirrbar ist und auch heute noch in unzähligen Vor- und Werturteilen weiter existiert. Gleichzeitig lässt sich – man denke auch an die eingangs erwähnte Ideologiekritik Adornos und anderer – kaum bestimmen, auf welcher Seite das ›Böse‹ – anders gesagt: die Ideologie als ›falsches Bewusstsein‹ – denn nun anzutreffen ist: im Kitsch oder in der Kitsch-Kritik?

Kunstreligion und Aberglaube

Das Kitsch-Urteil ist ein zentraler Bestandteil eines umfassenderen abendländischen Diskurses, dem es im Wesentlichen um Identität und Alterität geht. Kitsch, als Pseudokunst, ist stets das ›Anderer‹ – weiblich, französisch, slawisch, ggf. homosexuell. Die säkulare Kunstreligion des 19. Jahrhunderts, die insbesondere in Beethoven eine Art Gott erkannte, der metaphysische Wahrheiten verkündete, musste sich in diesem Sinne von ihrem ›Anderen‹ abgrenzen – und dieses Andere war der Aberglaube, der den Kitsch (also einen Götzen) fälschlicherweise als Kunst verehrt. Dahlhaus bezeichnete den Kitsch 1967 treffend als »Verfall der Kunstreligion zum Aberglauben«.¹⁷ Worin aber bestand der Aberglaube innerhalb des Systems Kunstreligion? Es waren insbesondere, um ein Beispiel herauszugreifen, die Virtuosen, die schon im frühen 19. Jahrhundert als besonders kitsch-affin – effekthascherisch, brillant, oberflächlich, verkäuflich – galten. Hinzu kommt, und das machte sie zusätzlich verdächtig, dass sie insbesondere von der Damenwelt verehrt wurden. Gleichzeitig verkörperten sie

16 Adorno, »Musikalische Warenanalysen« (wie Anm. 6), S. 287.

17 Dahlhaus, »Über musikalischen Kitsch« (wie Anm. 15), S. 66.

selbst einen ›weiblichen‹ Künstler-Typus:¹⁸ Der idealtypische Virtuose ist nicht selbst schöpferisch tätig, nicht genial, sondern nimmt, indem er dem Kunstwerk bestenfalls ›dient‹ und zugleich den Komponisten-Autor eines Werkes nachahmt, gewissermaßen eine weibliche Position ein. Wenn Hermann Broch 1933 insbesondere (ästhetische) »Imitationssysteme«, in denen es um Effekt und Pathos geht, in einem berühmt gewordenen Ausspruch als das »Böse im Wertesystem der Kunst« – mithin als Kitsch – bezeichnet, so lässt sich dies auf das System Virtuosität übertragen.¹⁹

Doch der (vermeintliche) Abfall von der Kunstreligion lässt sich nicht nur im Virtuosität erkennen. Auch in der massenhaft produzierten Salonmusik des 19. Jahrhunderts, die in der vielzitierten höheren Tochter eine dankbare Abnehmerin fand, sowie in religiösen Andachts-Stücken wie Bach/Gounods *Ave Maria* oder dem erwähnten *Gebet einer Jungfrau*, das zwischen Salon und Andacht changiert, wurde schon zu Lebzeiten ›Kitsch avant la lettre‹ gewittert und als solcher verdammt.²⁰ Nicht von Ungefähr gelten Reproduktionen der Jungfrau Maria in einschlägigen Abhandlungen auch heute noch (ähnlich wie die berühmten Engel aus Raffaels *Sixtinischer Madonna*) immer wieder als besonders paradigmatisches Beispiel für Kitsch: Der Wunsch nach sinnlicher Schönheit, so lautet eine prominente Kitsch-Definition, versteckt sich hinter religiösen Bedürfnissen, um legitim zu sein. Mit Adorno zu sprechen, der den Sachverhalt etwas drastischer ausdrückt: »Die versüßte Religion wird zum bürgerlichen Vorwand der tolerierten Pornographie. Man sagt Bach und meint Gounod.«²¹ Oder, so Richard Egenter 1950: »Würde der Künstler nur die schwüle Darstellung irgendeiner Frauengestalt bieten, so würde sie das brave, bürgerliche Ehepaar nicht in ihr Zimmer hängen. Darum wird die Hilfe religiöser Vorstellungen herangezogen.« Demnach stelle »der Kitsch einen Mißbrauch des Höheren für das Niedere, Sinnlich-Lustvolle« dar.²²

18 Vgl. u. a. Beatrix Borchard, »Der Virtuose – ein ›weiblicher‹ Künstlertypus?«, in: *Musikalische Virtuosität*, hrsg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhöller (= Klang und Begriff 1), Mainz u. a. 2004, S. 63–76.

19 »Das Böse in der Kunst aber ist der Kitsch. Nirgends wohl ist die Umschichtung der Werthaltungen, die Wirksamkeit des Bösen in der Welt so ausgeprägt wie in der Existenz des Kitsches, der bezeichnenderweise ein Kind des bürgerlichen Zeitalters ist und gerade in jenem Augenblick in die Welt tritt, in welchem diese in selbstverständlicher Übereinstimmung ihres geistigen und realen Aussehens einerseits zum Maschinenzeitalter geworden ist, andererseits aber ihre positivistischen Tendenzen bis zum rigorosesten Materialismus verdichtet hat.« Hermann Broch, »Das Böse im Wertesystem der Kunst« (1933), in: ders., *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main 1997, S. 7–42, hier: S. 11.

20 Auf die zeitgenössische Rezeption des letzteren Stückes geht Peter Wicke ausführlich ein, vgl. ders., *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Frankfurt am Main 2001, S. 26–44 (Kapitel »Liebesspiele am Klavier«).

21 Adorno, »Musikalische Warenanalysen« (wie Anm. 6), S. 284.

22 Richard Egenter, *Kitsch und Christenleben*, Ettal 1950, S. 23 f.

Just diesen Zusammenhang hat der britische Film-Regisseur Ken Russell 1975 in seinem Film *Lisztomania* höchst anschaulich verdeutlicht: Während in der Schlusszene oben über den Wolken in einem prototypischen Kitsch-Setting Liszt mit seinen Frauen (inklusive seiner Tochter Cosima) verklärt den dritten *Liebestraum* musiziert und damit angeblich die reine Kunst feiert, geht es in Wirklichkeit, wie das Herauszoomen der Filmkamera verdeutlicht, um die Befriedigung erotisch-sinnlicher Bedürfnisse. Besonders sinnfällig wird hier das semantische Schillern des Begriffs ›Liebe‹ zwischen platonischer Liebe, christlicher Liebe und sexuellem Begehren: Die Kunstreligion mit ihrer Emphase auf dem Wahren, Guten und Schönen, versinnbildlicht in der Konzertszenarie, wird von phallischen Säulen getragen und damit letztlich als Lüge entlarvt.²³ Dass Kitsch so oft als weiblich angesehen und damit von der männlichen Sphäre abgespalten wird, liegt somit nicht zuletzt an der Ökonomie des Begehrens, innerhalb derer der Mann das Subjekt ist, und den damit zusammenhängenden Machtverhältnissen des bürgerlichen Zeitalters.

Was Kitsch ist, definieren stets die Anderen, die mit ihm nichts anfangen können oder wollen. Man hält sich fern von dem, was bedrohlich erscheint; sobald der Verweis auf die eigene Sinnlichkeit und Körperlichkeit allzu deutlich wird, ist das Etikett Kitsch schnell zur Hand, mögen die Gründe hierfür ehrenwert sein oder auch nicht. Fest steht, dass neben den Frauen auch den Homosexuellen immer wieder ein Übermaß an Emotionalität und Sinnlichkeit (und damit Kitsch-Affinität) attestiert wurde und wird; so lässt sich das, was Susan Sontag in den 1960er-Jahren in einem berühmten Essay als ›Camp‹ beschrieb²⁴ – nämlich die übertriebene Inszenierung von Kitsch, die diesen feiert und auf schrille Art hochleben lässt – letztlich als Wiedergewinnung der Definitionsmacht über den eigenen Lebensentwurf verstehen. Erstmals in der Kulturgeschichte wird der Kitsch-Begriff hier (wenn auch gewissermaßen in Anführungszeichen) positiv besetzt – dass er nicht zuletzt durch solche Praktiken als Waffe im Kampf um die kulturelle Deutungshoheit zunehmend stumpf geworden ist, sei zumindest als Hypothese in den Raum gestellt. Anders gesagt: Wenn nicht alles trügt, wird Kitsch heute, 2015, nicht mehr als ernsthafte Gefahr eingestuft – mögen die Gründe im Ende des Kalten Krieges, in der Globalisierung, den neuen Medien, in einer vermeintlich alternativlosen Weltordnung oder in einer veränderten universitären und künstlerischen Debattenkultur gesucht werden. Und so bleibt bei allen positiven Errungenschaften letztlich ein Unbehagen. Denn was, wenn der Kitsch – freilich in veränderter Gestalt – so allgegenwärtig geworden ist, dass er nicht mehr wahrgenommen wird?

23 Ausführlich hierzu: Nina Noeske, »Liszts Liebes(alp)traum Nr. 3«, in: dies./Eggers, *Musik und Kitsch* (wie Anm. 2), S. 43–62.

24 Susan Sontag, »Notes on ›Camp‹« (1964), URL: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html> (Abrufdatum: 18.10.2014); in Auszügen abgedruckt in: Detmar/Küpper, *Kitsch* (wie Anm. 3).

Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik

Werkstattberichte
aus dem Forschungszentrum Musik und Gender

Für Eva Rieger – in memoriam Mariann Steegmann

Herausgegeben von
Susanne Rode-Breymann

in redaktioneller Zusammenarbeit mit
Christine Weber und Anne Fiebig

Wehrhahn Verlag

Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender
Herausgegeben von Susanne Rode-Breymann

Band 3

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

1. Auflage 2015

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Umschlagabbildungen: *linke Spalte von oben nach unten*: Bild 1: Studierende bei der Arbeit mit dem Quellenmaterial des Forschungszentrums Musik und Gender im Dezember 2014, Foto: Melanie Unsel. – Bild 2: Haarlocke der schwedischen Sopranistin Jenny Lind, eingenäht in ihr Album amicorum, 28/4 [Lind] Archiv fmg, Foto: Karina Seefeldt. – Bild 3: Publikationen aus dem Bereich Musik und Gender, Foto: Anne Fiebig. — *rechte Spalte von oben nach unten*: Bild 1: Ausschnitt aus einem musikalischen Albumblatt der italienischen Geigerinnen Teresa und Marie Millanollo, Amsterdam 16. März 1845, 9/1 [Milanollo] Archiv fmg, Foto: Karina Seefeldt. – Bild 2: Bücher des Rara-Bestandes, Archiv fmg, Foto: Karina Seefeldt. – Bild 3: Maren Bagge im September 2012 bei der Arbeit mit der Sammlung englischer Komponistinnen, Foto: Anne Fiebig.

Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

© by Wehrhahn Verlag

ISBN 978-3-86525-483-2