

Kunst und Kitsch

Manfred Wagner

Auch wenn die Elite der Philosophen-Ästhetiker Lösungen zur Klärung dieses Zwiespalts angeboten haben, die Frage bleibt bestehen. Kunst und Kitsch sind Geschwister, eng verwandt sogar, die Grenzen sind fließend und werden immer verschwommener, ja lösen sich auf, wenn man genau auf die Spielpläne von Theater oder Exponate von Ausstellungen oder den anspruchsvolleren Büchermarkt betrachtet.

Natürlich hat das mit jenem Individualismus zu tun, der das Ich als einzige Instanz der Abschätzung von allem Wahrnehmbaren ansieht, wo Marketing und Durchkommen auf dem Markt schon als Resultat der Arbeit gewertet wird, wo der Pluralismus, aus der ganzen Welt gespeist, emanzipatorisch qualitative Unterschiede vernachlässigt zugunsten der Toleranz des Nebeneinander. Dazu kommt, daß der Kunstbegriff sich ausgeweitet hat, nicht nur weit über die Autonomie in die Gefilde des Funktionalen, sondern über die Gestaltung zum nur Begrifflichen, über die Wissenschaft hinweg, die Wahrnehmung vereinnahmend und letztlich alles einschließend, sofern der Künstler diesen Einschluß nur rechtfertigt.

Und trotzdem: bei aller Nähe und Enge, selbst der Gefahr der Usurpation – Kitsch ist anders als Kunst. Er arbeitet mit künstlerischen Mitteln, benutzt die gleichen Motive wie die Kunst, hat oft dasselbe Thema, sieht manchmal verdächtig ähnlich aus, verführt uns zu emotionaler Hingabe, aber genaueres Hinschauen oder längeres Training oder manchmal auch geglückte ästhetische Sozialisation sagen uns: Vorsicht! Er ist eine Differenz, oft nicht meßbar, oft schwer zu beschreiben, aber spürbar. Das bedeutet, daß Kitsch nur erkennen kann, wer Kunst erkennen kann, wer also imstande ist, ästhetische Formulierungen, gleichgültig in welchem Medium, nach qualitativen Parametern aufzunehmen und in ein spezifisches Ordnungssystem einzupassen, das Beurteilung, aber vor allem Abgrenzungen zuläßt. Kitsch ist, so sagen manche, die anspruchslose Seite der Kunst, wo letztlich nur der eigene Geschmack auf einfachstem Niveau bestätigt wird und deswegen auch so massenwirksam sein kann.

Ob das gleich heißen muß, daß Kitsch „Kunst für die Massen“ ist, wie andere Theoretiker meinen, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist er mehrheitsfähig, weil vermutlich umso mehr Massenakzeptanz erlangt, was einen umso kleineren Nenner beinhaltet. Daraus ergeben sich zwei Eigenschaften des Kitsches, die in der Literatur allgemein akzeptiert werden: das Phänomen des einfachen Übermaßes und die Ungebrochenheit.

Das Übermaß bedeutet, daß jedes Problem, jede Eigenschaft, jede Beschreibung sich selber redundant vermehrt; das Edle nur edel, das Pathetische nur pathetisch, das Süße nur süß, das Zornige nur zornig ist. In der Literatur bedeutet dies Betonung durch Attribute, idente Appositionen, Wiederholungen und Synonymwellen, in der Musik ist es das Beharren auf der gleichen Melodie, das Durchsetzen des ewig gleichen Rhythmus', das permanente Wiederaufgreifen gleicher Instrumentation, das Festhalten am einmal Gefundenen, ohne es in Frage zu stellen. Wenn Handlungselemente dann in Gefühlsmanifestation weiterführen, die den Inhalt der Handlung nur laut bestätigen, also die gewährte Milde in Rührseligkeit, die Mordtat in Haß, der Kuß in Harmonierepetition ohne Wenn und Aber umschlagen, wird der Verlauf ähnlich wie beim Billardspiel. Der Impuls durch den Queue bringt die Kugel über einen längeren Zeitraum zum Rollen und tut so, als wäre der Impuls in die Unendlichkeit verlängert worden. Unendlichkeit ist dann das Stichwort für Loslösung aus der Realität, für das Kippen der Ebenen in paradiesische oder höllische Zustände, die sich gleichsam als logisches Entwicklungsergebnis herausstellen, ohne aufzuzeigen, daß Kippen immer Verlassen einer Ebene und Hineingehen in eine andere bedeutet, demnach einen gewaltigen Handlungssprung darstellt, der auch vom Schöpfer registrativ herzustellen ist. Was dann folgt, ist die Kumulation der Kumulation, eine Potenzierung der einmal festgelegten Tat in eine Gefühlsebene, die das punktuelle Element in ein Kontinuum simuliert.

Jede Kunst in allen Ausdrucksmedien hat ihre kitschigen Pendants, deren Kenntnisnahme vom Vertrautsein mit dem Medium abhängt. Ist es in der Literatur noch relativ einfach, weil die Sprache zu unserem Alltagsgeschäft gehört und schon die Gattungen eine Art Voreinteilung versprechen (nicht umsonst heißt es Trivilliteratur), so ist es in der bildenden Kunst weit schwieriger, weil die Regeln weniger allgemein vertraut sind, selbst in der neueren Filmkunst nicht einfach, weil dort die Techniken so hochperfektioniert wurden, wogegen im skulpturellen Kontext (Gartenzwerg) die Grenzen wieder sichtbar werden.

Besonders schwierig ist es in der Musik, weil wir ihr zumeist mit Emotionen begegnen, die wie ein Filter zwischen uns und dem Gehörten stehen und uns erst nach dem tatsächlichen Zeitgeschehen in der Erinnerung manches erklärlich wird, was im Moment des Erlebens nur irritierend wirkte. Bis zum 18. Jahrhundert gelingt die Differenzierung zwischen Kunst und Kitsch in der Regel nur Spezialisten, vermutlich auch weil die Gattungen zwischen Trivial- und Kunstmusik fein säuberlich getrennt waren und die Trivialität eher in der Funktion, der Benutzbarkeit der Musik sich verbarg denn in ihrer Konstruktion. Zumindest bis Schubert ist von der Machart des musikalischen Werkes, gleichgültig, ob das kleine Lied oder die große Szene, kein Unterschied zwischen dem E- und U-

Musiker, gelten die gleichen kompositorischen Regeln und verlangt das Publikum wohl auch den gleichen Anspruch – nicht im inhaltlichen, aber im formalen Bereich, in dem, was Komponieren als Handwerk ausmacht.

Schwieriger wird es, wenn außermusikalische Faktoren immer stärker die innermusikalischen dominieren, eine Entwicklung, die seit dem Entstehen der nationalen Schulen am Beginn des 19. Jahrhunderts ihren Anfang nahm, spätestens mit Richard Wagner ihre erste Hochblüte erreichte und für unser heutiges Musikleben nach wie vor von entscheidender Bedeutung ist. Tatsächlich ist ja auch der Streit zwischen Wagner und Hanslick oder der klassischen Musikauffassung und der neuen neudeutschen, der letztlich ungebrochen bis in unsere Gegenwart dauert, auf diese Formulierung des Außermusikalischen zurückzuführen, dem Bruckner, Brahms und Co. die „tönend bewegte Form“ als einziges musikalisches Ziel gegenüberstellten. Auch der Wesensunterschied zwischen Wagner-Oper und Verdischer Opernformulierung beruht auf diesem außermusikalischen Element, das Verdi als außertheatralisches ablehnt und in seiner Dramenformulierung auf der Fiktion der Opernbühne bestehen bleibt, ein Modell, das Richard Wagner mit seiner „Weltmusik“ unterlaufen wollte.

Die gravierenden Unterschiede beider Haltungen, die natürlich bei vielen Komponisten auch zu Annäherungen führen (Gustav Mahler, Alban Berg), haben einerseits intellektuelle Parteilichkeiten bewirkt, andererseits sind sie – vermutlich weil man sich dem Eindruck beider musikalischen Konzepte nur schwer entziehen kann – auch oft verschleiert und nicht thematisiert worden. Unterscheidung lieferte eher die Geschichte der Rezeption, dann nämlich, wenn beispielsweise bestimmte politische Gruppierungen sich eindeutig für eine der beiden Haltungen entschieden und mit Hilfe ihrer Machtausübung andere Denkkategorien vernachlässigten oder sogar verboten. Hier trifft sich der Zusammenhang von Musik und Politik in einer schlagenden Argumentation. Denn die Präferenzierung einer der beiden Denkmöglichkeiten zeigt eine Identifikation des Kunstwillens mit dem, was man mit Kunst will, also eine echte Gefolgschaft der Begeisterung für eine Aussage, die man genauso trafe, wäre man imstande, selbst zu komponieren.

Wagners „Rienzi“ ist ein klassisches Beispiel für diesen Zusammenhang der ideologischen Zielsetzung von Schöpfer und Rezeption. Abgesehen von allen anderen Ingredienzien der *Grande opéra*, die für die Komposition des „Rienzi“ Pate standen, hatte Wagner – auch wenn er in der Beherrschung der Formulierung des Textes in Richtung jener semantischen Sprache, die seinen „Ring“ auszeichnete, noch am Anfang stand – eine politische Aussage im Mittelpunkt. Er identifizierte sich nämlich mit Rienzi (indem er sich gelegentlich auch selbst Volkstribun nannte) und veränderte die Schlüsse gemäß der jeweiligen politischen Situation: am Anfang in der Verzweiflung der frühen Jahre zum Tragischen, 1847

– angesichts der heranrückenden Revolution – für die Berliner Erstaufführung zu einem positiven, selbstsicheren Hymnus von der Wiederkehr Rienzis, um 1871 schließlich wieder auf den ursprünglichen Schluß zurückzugreifen, der die nachfolgenden Generation und vor allem den Nationalsozialismus so begeisterte.

Tatsächlich und fast folgerichtig bei aller Zufälligkeit war „Rienzi“ das große Schlüsselerlebnis des siebzehnjährigen Adolf Hitler für seine Entscheidung, Politiker zu werden. Hitlers Jugendfreund Augustin Kubizek erzählt in seinen Memoiren ausführlich über die Identifikationsebene nach einem Besuch im Linzer Landestheater. Hier wird, nebenbei bemerkt wie manchmal in der Operngeschichte, die Wirkungsstärke dieses Mediums, das tatsächlich ja durch den Zusammenhalt von Text, Musik, Szene als Gesamtkunstwerk eine Art Generalangriff auf die menschliche Befindlichkeit mimt, eindeutig sichtbar. Unabhängig davon, ob Kubizeks Geschichte in allen Einzelheiten stimmt, bestätigt auch Albert Speer in seinen „Spandauer Tagebüchern“ das Faktum, indem er einen Ausspruch Hitlers überliefert, daß er nach der „Rienzi“-Aufführung in Linz „die Eingebung [hatte], daß es auch mir gelingen müsse, das Deutsche Reich zu einen und groß zu machen.“

Die Aufführungsgeschichte des „Rienzi“ während der Zeit des Nationalsozialismus belegt die Vermutung dieses Identifikationsmusters: nicht nur im Rahmen zahlreicher Opernaufführungen, teilweise mit monumental steigenden Freilichtcharakter (1933 Stuttgart, 1934 Augsburg, 1939 Berlin), sondern auch durch die Tatsache, daß „Rienzi“-Musik immer wieder in den Wochenschauen auftaucht (vor allem der „Kampfmarsch“) und Parteitage mit der „Rienzi“-Ouvertüre eröffnet wurden (1937 Parteitag der Arbeit). Robert Ley, der Organisationschef der Partei, der Hitler zu zeitgenössischen Kompositionsaufträgen für diese Parteitage animieren wollte, erfuhr vom Führer persönlich die gleiche Geschichte, wie sie Albert Speer berichtet hatte. Theodor W. Adorno wies bereits früh auf die Parallelität der Idee des Totalitären von Rienzi und Hitler hin. Rienzis mystisches Sendungsbewußtsein und das ständige intensive Beschwören der Staatsidee Rom, die Metapher von der „Braut Roma“, weist tatsächlich auch fatale Ähnlichkeiten mit Hitlers eigener Wortwahl auf.

Gewiß könnte man die Faszination Hitlers für Wagners „Rienzi“ mit einem spätpubertären Schlüsselerlebnis abtun, das prägende Wirkung hatte. Andererseits aber belegen auch die Gespräche im Führerhauptquartier gegen Kriegsende, daß das Wagnersche Werk als gesamtes für Hitler programmatische Bedeutung hatte und dies sich nicht nur auf den „Ring des Nibelungen“ bezog. Auch könnte man vermuten, daß die Begeisterung für das Genre des „Rienzi“, immerhin einen Verschnitt der *Grande opéra*, immer noch aus jenen Quellen gespeist war, die auch die Durchsetzung dieses Genres begleiteten: die Massenszenen, oft als Volk

kostümiert, das sich gegen den Adel, gegen die Herrschaft wandte, und jene – fast möchte man sagen – sozialabhängige Korrelation zu einem neuen Publikum, das in Richtung Kapitalismus und Industrialismus unterwegs war. Dieses Publikum, das die eher auf Vergnügung und geistvolle Unterhaltung ausgerichteten Adelschichten ablöste, entwickelte sich in Richtung Geldgesellschaft, und dementsprechend mußte die Oper zeigen, was sie in Fragen der Ausstattung konnte. Äußerliches, alles was reich und wohlhabend aussah, kam zum Zug, alle Mittel wurden ausgeschöpft, hemmungslose Nachahmung, Genußsucht, Konsumwut, Ausleben der Leidenschaften, die Akzeptanz des Verbrechen, wenn es nur einer politisch einsichtigen Zielsetzung diene, die Doppelexistenz der Akteure (auch des Rienzi) in öffentlicher und privater Funktion, die fast inzestuöse Familiennähe, das Ausufern der Ideen des Titelhelden bis hin zum Realitätsverlust, religiöse Vorzeige-Innerlichkeit, Esoterik in den Friedensboten, Gregorianik, Triumphgeheil, Schlachtenlärm und Waffengetöse, Meuchelmord und Gewalt – all das durfte plötzlich gleichberechtigt nebeneinander ablaufen. Das Zusammenwerfen quasi aller theatralischer Erfahrung – Schauspiel, Musik, Ballett, Ausstattung, Individuum und Masse und ausgestülptes Seelenleben – erzwang ein Spektakel, nur vergleichbar vielen heutigen Großproduktion Hollywoodscher Manier. Niemals in der Operngeschichte zuvor gab eine derartige Anhäufung von Extremlagen in hohen und tiefen Stimmregionen, niemals derartige Kuriosa in der Stimmführung. Daß dies selbst Wagner zu viel werden konnte, ist aus seiner späteren Geringschätzung für die Titelfigur des Rienzi als „Schreihals“ abzulesen. Der klassische dramaturgische Zusammenhang zerriß auf Kosten der aneinandergereihten Szenen, die nach dem Prinzip der höchstmöglichen Wirkung jede für sich allein aufgebaut waren und deswegen auch wie in der ursprünglichen Fassung in der „Nummernoper“ seine Berechtigung erfuhr. Die Veränderung der Partitur von Cosima gegen Ende des Jahrhunderts in Richtung Durchkomposition zeigt nur auf, wie sehr sie sich für diese Einfachstrategie schämte.

Damit wurde auch einer Irrealität Raum gegeben, die im Metaphysischen angesiedelt war. Geheimnisse konnten in Rauch und Nebel verhüllt werden, aber auch hinter Steinquadern, die zwar kein menschliches Gerät, aber harte Sopranstimmen durchaus durchdrangen. Wenn Menschen verborgen wurden, dann im undurchdringlichen Dickicht der Masse, wenn Männer, dann als schmetternde, orgelnde Soldaten, wenn Orchester, dann gleich mehrere, vor, hinter und (wenn es geht) auf der Bühne, Gebete mit Orgelton und Flüche mit Trommelschlägen, Liebe als Wahnsinn, Schmerz in der Harfe, Gegengefechte und Musketensalven, fahnenschwingende Soldateska und einfältiger Mädchenchor, Glaubenskämpfe und Teufelherrschaft, Gewissen und Sexualnot – alles darf vorkommen, mühsam geklittet oder auf Effekt hin montiert. Als Beifall war – entsprechend den

Nummern – Szenenapplaus vorgegeben, und die Quantität des Aussagewillens spiegelte sich in der Aufführungszeit („Rienzi“= 5 Stunden) wider.

Daß Wagner den Geist der Zeit getroffen hatte, bewiesen nicht nur die Wiederholungen und zahlreichen Aufführungen an anderen Orten („Rienzi“ mutierte zu seiner erfolgreichsten Oper), sondern auch eine Haltbarkeit am Repertoire, die trotz der verschiedenen Schlüsse bis 1945 ungebrochen währte. Für Wagner war die Oper nicht nur Bestätigung, daß er den Massengeschmack des Zeitgeistes traf, nicht nur Wettkampf mit der Ästhetik eines Giacomo Meyerbeer, mit dem er sein ganzes Leben lang bis hin zum „Parsifal“ konkurrierte, sondern auch Probelauf für Änderungsstrategien, die seine späteren Opern auszeichnen sollten: zwar noch simple Textfertigung, aber angepeilt war eine semantische Sprachlichkeit, die aus der Musik zu lösen nicht mehr möglich sein sollte; jetzt schon große Bogenformen, riesige Finali, die teilweise fast die Hälfte eines Aktumfanges ausmachen, Ansatz zu einer Durchkomposition, auch wenn noch die Nummern obligat waren, hier schon auch Leitmotive (35 zitiert die Tabelle im „Rienzi“-Klavierauszug) und immer wieder Vorgabe von Stimmung, der sich zu entziehen kaum jemandem gelingt.

Es erscheint wie eine Ironie des Schicksals, daß zwar die vierbändige Originalhandschrift Richard Wagners, die als Geschenk der deutschen Großindustrie Adolf Hitler übergeben worden war, verlorengegangen zu sein scheint, die Wirkung aber – fast möchte man sagen – schon wieder ungebrochen sich aufs neue bestätigt. Möglicherweise ein Argument für die Aussage des Zeithistorikers Ernst Hanisch: „Doch wirklich große Kunst siegt über die ideologische Ausbeutung, siegt auch über die Ideologeme des Künstlers selbst“. Oder?