

Auszüge aus „Die Beschämung der Philister. Wie sich die Kunst der Kritik entledigte“ von Christian Demand

Springe 2003, zu Klampen Verlag

Folgt man einem einleuchtenden Gedanken des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, so ist es ein Spezifikum öffentlicher Debatten, seien sie religiöser, politischer, wissenschaftlicher oder ästhetischer Natur, dass sie Werthaltungen etablieren und stabilisieren. | S. 12 |

Die Beschämung der Philister

Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich sowohl Deschamps Modell ewigen Fortschritts als auch die Überzeugung vom ideologischen Charakter der akademischen Kunst endgültig etabliert hatten, bürgerte sich für diesen kulturellen Sündenfall die noch heute geläufige Bezeichnung Kitsch ein.

Das prägnante Wort entwickelte sich in der Folge zu einem der wirkungsvollsten und gleichzeitig langlebigen Exorzismen der modernen Kunsttheorie. Seine Nachhaltigkeit dürfte nicht zuletzt dadurch zu erklären sein, dass der Kitschbegriff gestattet, der verwirrenden Komplexität und Widersprüchlichkeit zahlloser Gestaltungsäußerungen einer ebenso komplexen und widersprüchlichen Gesellschaft mit diagnostischer Klarheit und gleichzeitig mit moralischer Eindeutigkeit zu begegnen. Dies wird bemerkenswerterweise ausgerechnet dadurch möglich, dass durch ihn stillschweigend eine der wesentlichen Prämissen der Hegelschen Ästhetik rehabilitiert wird: die Überzeugung nämlich, dass im Schein der Kunst die Wahrheit zum Vorschein komme. Im Kontrast dazu kann dann der Kitsch

als der epistemisch wesentlich defizitäre, täuschende Schein bestimmt werden, in dem sich – perfiderweise unter dem Anspruch, die Wahrheit zu entbergen – doch nur das Unwahre, Partikuläre, Beliebige zeigt. Kitsch ist somit die absolute Negation authentischer Kunst und ihrer individuell geschaffenen, organisch gewachsenen Werke. Er ist Gestalt gewordene Lüge, ein Produkt zynischen Denkens und stumpf mechanischer Industriefabrikation, das, dem Geist der Zeit entgegen, die Stilmittel von vorgestern für billige Effekte ausbeutet und damit die Erwartungen eines geistig anspruchslosen Publikums erfüllt. Im Rahmen dieser dichotomen Konstruktion, | S. 104 | deren vordringliches Ziel es ist, den heiligen Hain der Kunst durch eine moralisch befestigte Grenzlinie von der endlosen Wüstenei der Unkunst und des Profanen abzugrenzen, dehnt sich der Umfang des Kitschbegriffs auf eine Weise aus, die es erlaubt, ihm die unter gestalterischer Rücksicht heterogensten Phänomene, ja selbst die gesamte Epoche, problemlos zuzuschlagen: „In der Zeit zwischen Romantik und Moderne war die Kultur der gesamten westlichen Welt in allen Bereichen von den gleichen Kitschtendenzen durchsetzt.“¹ Wie eine unscharfe Linse lässt der Vorwurf der Unwahrhaftigkeit Böcklin und Wagner, Symbolismus und Jugendstil mit Heldenpostkarten, Porzellannippes und Devotionalien verschwimmen. Unter Kitschverdacht geraten gleichfalls die neo-antiken, neo-gotischen, Neo-Renaissance-Fassaden, mit denen das neunzehnte Jahrhundert

seine Kirchen und Bahnhöfe, seine Schwimmbäder und Rathäuser versah. Der eklektizistische Historismus seiner Architekten, so die Argumentation, stellt keineswegs eine souveräne Reaktion auf die Einsicht in den unvermeidlichen Verlust verbindlicher Epochenstile dar. Er zeigt lediglich den Verlust der Fähigkeit an, „einen festen, dem Zeitgefühl entsprechenden Stil neu zu schaffen“.² Getreu Baudelaires Diktum, nach dem der Eklektiker ein schwacher, ohnmächtiger Geselle sei, ohne „Stern noch Kompaß“, ohne Leidenschaft und Liebe, also im Grunde genommen gar „kein Mensch“, wird der Historismus als ein „Versagen der Kraft“, als phantastische Realitätsflucht und ästhetische Falschmünzerei schwächerer Dekorateur bewertet, denen schließlich der Funktionalismus mit seinem Heroismus der formalen Selbstbeschränkung ein verdientes Ende setzte. | S. 105 |

Diese moralisch fundierte Argumentation vertrat der amerikanische Architekt Louis H. Sullivan bereits in seinen *Kindergarten Chats*, die zwischen 1901 und 1902 erschienen.³ In Nikolaus Pevsners Buch *Wegbereiter moderner Formgebung*, das in der englischen Originalauflage zuerst 1936 | erschien, wird der Gedanke systematisch entwickelt. Die dort vorgelegte Ahnentafel der Moderne, die sich mit der Dichotomie von ewiggestrigem Historismus (= Dekoration = Verlogenheit) einerseits und zeitgemäß authentischem Stil (= Funktion = Ehrlichkeit) andererseits auf Deschamps Modell ewiger Gegenwart stützte, war ausgesprochen

einflussreich. | Noch in der Diskussion um den geplanten Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses, die seit Ende der 1970er Jahre in den deutschen Feuilletons geführt wurde, argumentierten die Gegner des Projekts nach dem gleichen Muster: „Es geht um die Erkenntnis, dass die Architektur der Jetztzeit keine Reise in die Vergangenheit ermöglicht, weil Geschichte weder wiederholbar ist noch ungeschehen gemacht werden kann und die schiere Rekonstruktion einer wie glänzend auch immer imaginierten Historie nur neue Chimären schafft, statt den Alb der Gegenwart zu verdrängen.“⁴ | Anm. 300 |

Der Philister steht somit unter einer doppelten Anklage. Einerseits wird ihm vorgehalten, er ersticke alle Poesie durch die Prosa des Lebens. Wenn er sich dann aber an Böcklin berauscht, sein bürgerliches Wohnhaus mit dorischen Säulen verblendet oder sich gar röhrende Hirsche ins Schlafzimmer hängt, sieht er sich dem Vorwurf ausgesetzt, er nutze den Kitsch als ästhetische Hintertür, um sich aus diesem unerquicklichen, prosaischen Dasein sogleich wieder davonzustehlen. Bei all seiner lederen Nüchternheit ist er paradoxerweise also noch immer nicht nüchtern genug. Im Rahmen einer idealistischen Ästhetik lässt sich dieser vermeintliche Widerspruch zwanglos auflösen. Wenn nämlich Kunst und Kitsch ihr Leben beide im gleichen Medium haben, dem sinnlichen Schein, dann muss dieser offenbar zwei unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen können: die eine gibt der Wahrheit, die andere der Lüge Gestalt. Folgt man den | S. 105 | gängigen Kitschtheorien, so fällt diese Differenz cum grano salis mit der Kantischen Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Angenehmen zusammen: der wahre Schein appelliert an die distanzierte Geistigkeit des Betrachters, der trügerische dage-

gen stimuliert lediglich seine Sinnlichkeit. Dass er dabei offenbar sehr effizient vorgeht, macht ihn in den Augen seiner Kritiker zu einer Gefahr für die geistige Volksgesundheit. Im Duktus überzeugter Abstinenzler predigen sie den Verzicht auf die schnelle ästhetische Lust. | Herr Jedermann wird damit zu einer Art Rauschpatient, einem von ästhetischen Anästhetika Eingelullten, den der Kitsch um die emanzipatorischen Segnungen der Kunst betrügt. | Man wirft Herrn Jedermann Bequemlichkeit vor, Mutlosigkeit, Dummheit. Er wird als jämmerliche Figur vorgeführt, neurotisch, emotional verstümmelt, ein Kleinbürger und politischer Opportunist, dessen ständiger Begleiter eine diffuse Angst ist, „Angst vor der Individualisierung, ... Angst vor der Vergänglichkeit und der Zukunft, ... Angst vor der Wahrheit und Wirklichkeit“.⁵ | Der Distinktionswert derartiger – die hochspekulativen Erklärungsmuster der psychoanalytischen Verdrängungstheorie und Neurosenlehre vergrößernd wiederholender – Psychologeme ist offensichtlich. Die kleine Schar aufgeklärter Kunstfreunde, so die Botschaft, stellt sich mannhaft dem Realitätsprinzip. Herr Jedermann dagegen, der egomane, zwanghafte, | S. 106 | libidogesteuerte Eskapist, verharrt lieber „in klebrigem Dösen, in genüßlichem Auskosten der Stimmung“.⁶

Die Überzeugung, die Gesellschaft sei zur Gänze vom Bedürfnis nach Unwahrhaftigkeit durchdrungen, stabilisiert das antagonistische Selbstverständnis der oppositionellen Moderne, die sich mit ihrem Bekenntnis zu unbedingter Authentizität „in polarem Gegensatz“⁷ zu solcher Unmoral weiß. Für die antiakademische Kunst ist der Kitsch folglich nicht etwa ein Randphänomen, vor deren billig flimmernden Hintergrund sie sich als Ort der Wahrheit und Authentizität offenbaren kann. | S. 107 |

Das Rollenverständnis des Kritikers

Der Begriff der Qualität – verstanden als Erreichen oder Überbieten bekannter, unstrittiger Standards – wurde abgelöst durch den Begriff der Innovation, verstanden als Setzen neuer, streitbarer Standards. Dieser Paradigmenwechsel veränderte das Rollenverständnis des Kritikers erheblich. Wenn schon der Künstler de son temps sein muss, dann muss das um so mehr auch für ihn gelten. Da es unter den veränderten Umständen nicht länger ein gleichberechtigtes Gespräch dreier Parteien geben kann, wird er, will er den Zug nicht verpassen, zum Mitreisenden in die Zukunft. Im Einklang mit den fortschrittlichsten Künstlern seiner Zeit weiß er sich dem gegenwärtigen Publikum voraus. | Da mit der fortschreitenden Auflösung des Kunstbegriffs auch der des Fortschritts immer weiter erodiert, ist die Richtung des Zeitpfeils selbst für die sich an der Reise beteiligt Wählenden immer schwerer zu bestimmen. Damit werden auch die Frontlinien immer zahlreicher und gleichzeitig immer unübersichtlicher. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass der Kritiker in der Moderne einen grundsätzlichen Seitenwechsel vollzieht. | S. 114 |

Die für eine solch universale Umtriebigkeit inzwischen gängige Sammelbezeichnung des *Kunstvermittlers*, in deren vagen Umrisslinien auch ein bestimmter Typ zeitgenössischer philosophischer Ästhetik ein vermeintlich genuines Aufgaben-

feld entdecken zu können glaubt, spiegelt diesen Wandel. Der Begriff dokumentiert die Ablösung eines ehemals kritischen Ethos durch ein pädagogisches. Der Kunstvermittler spricht kein Urteil als Kunstrichter – eine solche Vermessenheit würde ihn eines normativen Standpunktes, d.h. der Komplizenschaft mit dem per se reaktionären Publikum überführen. Er setzt sich vielmehr für die zeitgenössische Kunst als solche oder besser noch für seine Künstler ein. Diese (ihrerseits offensichtlich ebenso normative) Parteinahme wird in der Regel allerdings nicht als problematisch gewertet, sondern geradezu als besondere Tugend gewürdigt, als Ausdruck aufrechten Widerstands gegen die gesellschaftliche Macht, die, wie Daniel Buren (130 Jahre nach Baudelaire!) versichert, nun einmal stets hoffnungslos regressiv sei, „vulgarisierend, nationalistisch, repressiv, illustrativ, redundant, konservativ, verängstigt, anekdotisch, symbolisch, organisch, faschistisch“.⁸ Einem Denken, das derart abstruse Pauschalurteile gebiert, darf man getrost bemitleidenswerte Diffusität attestieren. Nichtsdestotrotz hat es einen festen Platz im Selbstverständnis einer Kunstvermittlung, für die die grundsätzliche Inkompetenz des jeweils zeitgenössischen Publikums ebensowenig in Frage steht wie dessen niedrige Gesinnung. | S. 115 |

Zweifellos unterläuft es die Komplexität der Verhältnisse, wenn man den zeitgenössischen Kunstvermittlern pauschal die Aufrichtigkeit abspricht und sie, wie das bekanntlich auch im Sozialismus üblich war,

alls willfährige Werbeagenten des Kunsthändlern denunziert. |

Natürlich muss angesichts eines Marktes, auf dem Milliardenbeträge umgesetzt, Institutionen geschaffen, Karrieren ermöglicht, Mitarbeiter alimentiert, Freundschaften geschlossen, Feindschaften begründet und nicht zuletzt Prestige und Einfluss vergeben werden, in Einzelfall grundsätzlich mit jeder Form von legaler wie unlauterer Vorteils- und Einflussnahme gerechnet werden. Die Kunstwelt dürfte sich in dieser Hinsicht nicht wesentlich von anderen gesellschaftlichen Bereichen, wie etwa dem Politikbetrieb oder der Unterhaltungsbranche, unterscheiden. Man tut also sicher gut daran, dem wissenschaftlich kritischen Selbstanspruch von Publikationen, die, wie im Falle von Ausstellungskatalogen, nicht zuletzt mit der konkreten Zielsetzung in Auftrag gegeben werden, den Geld- und Arbeitsaufwand für ein von den Auftraggebern zu verantwortendes Projekt öffentlich zu rechtfertigen (und deren Autoren überdies häufig von den ausstellenden KünstlerInnen ausgewählt werden), mit einer gewissen Zurückhaltung zu begegnen.⁹ Verschwörungstheorien übersehen jedoch in der Regel, dass ein hochdifferenziertes Feld widerstreitender Interessen, in dem stets wechselnde Akteure in einem Klima gegenseitigen Misstrauens um Einfluss konkurrieren, zwangsläufig Korrektivmechanismen ausbildet. Das bedeutet zwar keineswegs, dass die Auswahlkriterien, nach denen Werke oder Künstler im kulturellen Archiv Berücksichtigung finden (oder

eben nicht) einer im Ausgleich der widerstreitenden Interessen „gerechten“ und damit „höheren“ Logik folgten – die Kunstgeschichte ist nicht das ästhetische Weltgericht. Es lässt jedoch zumindest vermuten, dass gezielte Manipulationen einzelner Personen oder Gruppen nur in Ausnahmefällen auf lange Sicht Bestand haben dürften. | S. 13 |

Ein beträchtlicher Teil der Unmengen an Schriften, die das Genre ständig produziert, ist Fanliteratur dubiosester Webart.¹⁰ Nichtsdestotrotz gelingt es den Autoren offenbar, bei einer großen Leserschaft den Eindruck geistiger Redlichkeit zu erwecken. Einer plausiblen Erklärung für dieses Phänomen kommt man sicher nicht dadurch näher, dass man ihre Aufrichtigkeit infrage stellt. Glaubwürdigkeit erreicht man auf Dauer nicht durch Kalkül. Liest man die Texte jedoch, im Sinne Bourdieus, als öffentliche Glaubensbekenntnisse, das kollektive Kunstlob also einerseits als – in eine religiöse Metaphorik übertragen – Ausdruck echter innerer Beseelung, durch die der Bekenner sich der Teilhabe an dem erhöhenden Ethos einer gleichgesinnten Gemeinde versichert, andererseits aber als Versuch ästhetischer Evangelisierung, bzw. als Beschwörungs- und Abgrenzungsritual gegen Heiden und Häretiker, so erschließt sich ihre gedankliche und sprachliche Opakheit als durchaus sinnvolle Strategie: ist die Funktion der öffentlichen Rede über die Kunst nämlich nicht zuletzt eine suggestiv rituelle, so sind inszenierte Euphorie, ein zwanghaft ins Superlativische hochgestimmter

Ton und eine esoterisch verklärende Terminologie zweifellos die dafür geeigneten Mitteln.¹¹

Nun spricht natürlich grundsätzlich nichts dagegen, wenn auch Kunstliebhaber ihre Begeisterung gelegentlich in euphorische Verse kleiden. Fußballfans oder Adepten von Heavy-Metal-Bands tun das schließlich auch. Sie sind allerdings gemeinhin ohne weiteres bereit hinzunehmen, wenn Außenstehende die für den Esoteriker maßgebliche Hymnik mit dem distanzierten Blick des Ethnologen betrachten und sich ansonsten ein eigenes Urteil vorbehalten. Öffentliche Bekenntnisse zur bildenden Kunst beanspruchen dagegen in der Regel nicht nur derart eingeschränkte, sondern ausdrücklich allgemeine Verbindlichkeit. | Nicht nur in Feuilleton- oder Katalogtexten, auch im wissenschaftlichen Kontext bezeichnet der Terminus Kunst (vor allem im Zusammenhang mit Adjektiven wie *avanciert*, *avantgardistisch*, *engagiert* | S. 14 | oder auch dem unvermeidlichen *subversiv*) nahezu ausnahmslos eine über jeden Zweifel erhabene, sinngesättigte, zukunftsweisende und gerechte Sache. Die Kehrseite dieser bemerkenswerten Glaubenssicherheit ist eine Atmosphäre latenter Kritikfeindlichkeit. | S. 15 | Keine billige Geschmacklosigkeit darf dem Künstler verübelt werden, ohne dass sich Proteststürme gegen den Kleingeist der Zensoren erhöhen. Kein noch so kindisches Gebastel wird dem Publikum ohne Verweis auf die emanzipatorische Kraft des Bildnerischen präsentiert. |

Wie immunisiert man den Diskurs gegen Kritik? | „Diese unverständlichen Sätze schienen etwas Unantastbares an sich zu haben. An ihrer Richtigkeit zu zweifeln, nur weil sie unverständlich waren, schien ein peinliches Vergehen zu sein.“¹² Anschaulicher lässt sich der zentrale Ausschlussmechanismus des Kunst-

diskurses kaum vorführen: es ist nicht etwa das Argument – es ist die Beschämung. Nichts schützt ein Reich vermeintlich absoluter Werte effizienter vor skeptischen Zumutungen. Keine andere Strategie gestattet es, kritische Einwände derart kategorisch abzuweisen. Die Beschämung schüchtert den Beschämten ein. Die Beschämung beraubt ihn der Rede. Denn wer sich als Beschämter rechtfertigt, der macht die Peinlichkeit noch unerträglicher. Auf die Beschämung reagiert man angemessen nur mit Schweigen. Das Schweigen aber bestätigt den Beschämenden und gibt ihm Recht, ohne dass er sich einer Auseinandersetzung überhaupt hätte stellen müssen. | S. 17 |

Die Entmündigung des Publikums

Philisterschelte und Kitschdebatte führen eindrucksvoll vor, was Roland Barthes die unbarmherzige Topik einer „letzten Figur“ genannt hat. Eine letzte Figur ist „eine Art Drehscheibe, die es ermöglicht, den Feind festzustellen, zu erklären, zu verurteilen, zu bespuken, zu vereinnahmen, mit einem Wort: *ihn zahlen zu lassen*.“ Letzte Figuren sind ein Charakteristikum ideologischer Systeme. Barthes führt als Beispiele an: das marxistische Reden, „bei dem jeder Einwand ein Klasseneinwand“, das psychoanalytische Reden, „bei dem jede Verleugnung ein Geständnis“, sowie das christliche Reden, „bei dem jede Ablehnung eine Suche ist“.¹³ Die Figur der Beschämung im Reden über die Kunst, bei dem jeder kritische Vorbehalt gegenüber dem angeblich geschichtlich Unausweichlichen als Symptom spießbürgerlicher Niedrigkeit entlarvt wird, gehört mit in diese Klasse. Wie jede letzte Figur setzt auch sie eine allzu klare Trennung zwischen freien, authen-

tischen Subjekten auf der einen, und unfreien, mechanisch reagierenden Pseudo-Subjekten auf der anderen Seite voraus – in diesem Fall Kulturmenschen und Spießbürgern, bzw. Künstlern und Publikum. Beide sind einander so fremd, als lebten sie in zwei verschiedenen Welten. Der Welt der beschränkten Jämmerlinge, | S. 108 | in der talmihafter Schein regiert, steht, nach Schillerschem Vorbild, eine künstlerische Gegenwelt des Authentischen gegenüber. In der umfangreichen Literatur zum Thema Kitsch, die erst Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts auszudünnen begann (und ein Jahrzehnt später, mit dem Abenddämmern der Postmodernedebatte, praktisch verschwunden war), ist diese dichotome Logik ständig präsent. So stehen für das dunkle Reich der Zivilisation in der Regel die Begriffe *Lüge*, *Schein*, *Surrogat*, *Regression*, *Unterhaltung* und *Konsum*, bzw. *heteronom*, *unsauber*, *trivial*, *abgeschmackt*, *konventionell*, *angepasst*. Dem entsprechen in der lichten Sphäre der Kultur Begriffe wie *Wahrheit*, *Sein*, *Echtheit*, *Progression*, *Belehrung* und *Askese*, sowie *autonom*, *rein*, *gehaltvoll*, *originell*, *unkonventionell*, *widerständig*. | Die moralische Unbedingtheit, die sich hier ausdrückt, ist der modernen Kunsttheorie endemisch. Dieselben Autoren, die Hegels Ästhetik entrüftet als heteronome Einmischung in die inneren Angelegenheiten der Kunst ablehnen und dessen Verfallstheorem als Symptom für reaktionäre Verblendung werten, arbeiten in der Regel mit den gleichen Mitteln. Die Frontlinien, mit denen sie das Wahre vom Falschen, das Authentische vom Simulakrum trennen, verlaufen allerdings längst nicht mehr zwischen Kunst und dem mittlerweile deutlich angestaubten Feindbild Kitsch. Dessen exorzistische Energien sind weitgehend aufgebraucht.¹⁴ | S. 109 | Absprechende Urteile sind als

solche problematisch und werden deshalb gern als partikulär entlarvt und so neutralisiert. Der beliebteste Topos hierbei ist, neben dem Hinweis auf persönliche Voreingenommenheit durch biographische Umstände oder Altersschwachsinn (Einwände, die positivem Engagement gegenüber | S. 116 | selbstredend unzulässig sind), die schon aus der Kritik an Hegel bekannte Unterstellung, der Betroffene vertrete eine Verfallstheorie.¹⁵ | „Lange war er zu positiver Aufnahme fähig, auch wenn seine Polemiken gegen Joseph Beuys beweisen, daß die Zeit ihn doch überholt hatte.“¹⁶ Offener kann man wohl nicht mehr aussprechen, dass der Kritiker keine kritischen, sondern apologetische Erwartungen erfüllen muss. | S. 117 |

Wer öffentlich die Ordnung des Diskurses verletzt, | wird schnell feststellen, dass hier ein normativer Konsens herrscht, der längst ebenso festgefügt ist wie der Wertrahmen, gegen den sich die ästhetischen Revoluti-

onen der letzten 200 Jahre richteten und der mindestens ebenso unduldsam verteidigt wird.¹⁷ „Fragen an das Kunstsystem gelten als unstatthaft“, schreibt der Kulturjournalist Hanno Rauterberg: „Schnell wird der Kritiker als Feind des Zeitgenössischen ins dunkle Eck gedrängt. Die Ängste und Immunisierungsmechanismen sind gewaltig, die Denkverbote unerbittlich.“¹⁸ | S. 16 |

Die besondere Zumutung dieser Haltung liegt wohlgemerkt nicht in der Annahme, ein über Kunst oder Künstler abschätzig urteilender Betrachter könne im Unrecht, blind, ahnungslos oder von zweifelhaften Motiven geleitet sein. Das ist eine Selbstverständlichkeit. Die Zumutung besteht vielmehr in der stillschweigenden Unterstellung, dies stelle den Regelfall dar und es sei deshalb legitim, den ästhetischen Diskurs in eine geistige Einbahnstraße zu verwandeln. Sie liegt zum anderen in der Dreistigkeit, mit der das Grund-

axiom der modernen Kunsttheorie, die Absage an einen normativen Kunstbegriff, einseitig zur Neutralisierung von Kritik instrumentalisiert wird. | Tatsächlich aber bedeutet konsequente ästhetische Säkularisierung, | dass sich weder für die Kritik noch auch für die Produktion von Kunst länger verbindliche Kriterien angeben lassen. So wenig es also nach dem „Ende“ der Kunst legitim wäre, eine bestimmte ästhetische Option per se aus dem Bereich der Kunst auszuschließen, so wenig kann irgendeine derartige Option diesen Platz per se beanspruchen. Unter dieser Voraussetzung kann es aber auch kein Argument mehr geben, das per se aus dem kritischen Diskurs ausgeschlossen werden könnte. Damit erledigen sich, im Gegenzug, die Denkverbote, mit denen das Feld der ästhetischen Debatten immer noch engmaschig eingezäunt ist. Auch hier gilt nun: *Anything goes!* | S. 262 |

Hinweis der Redaktion:

Auslassungen/Kürzungen sind kenntlich gemacht: |

Seitenzahlen in der Originalveröffentlichung: | S. xx |

Zwischentitel und Reihenfolge der Auszüge wurden geändert.

Die Anmerkungen im Original wurden teilweise gekürzt und ihre Zitierweise angepasst.

ANMERKUNGEN:

- 1 **Gelfert, Hans-Dieter (2000):** Was ist Kitsch? Göttingen, S. 20
- 2 **Walzel, Oskar (1981/orig. 1929):** Klassizismus und Romantik als europäische Erscheinungen. (1929 als Band 7 der Propyläen-Weltgeschichte.) Nachdruck ohne Ort (Attikus), S. 6
- 3 vgl. **Irwin, David (1997):** Neoclassicism. London, S. 391 ff
- 4 **Liebs, Holger:** Tausend Stapel tief. In: SZ vom 7.1.2002, S. 13
- 5 **Mongardini, Carlo (1985):** Kultur, Subjekt, Kitsch. Auf dem Weg in die Kitschgesellschaft. In: Harry Pross (Hg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage. München, S. 89
- 6 **Giesz, Ludwig (1971):** Phänomenologie des Kitsches. München, S. 50 f
- 7 **Kellerer, Christian (1957):** Weltmacht Kitsch. Ist Kitsch lebensnotwendig? Stuttgart, Zürich, Wien, S. 21
- 8 Buren: Rund um „Punktesetzen“ (1980), in: **Buren, Daniel (1995):** Achtung! texte 1967–1991, hg. v. G. Fietzek und G. Inboden. Dresden, Basel, S. 336
- 9 Vgl. **Gombrich, Ernst (1993):** Kunst und Kritik. Stuttgart, S. 122
- 10 Zum Kritiker als Fan vgl. auch **Judd, Donald (1987):** A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them (1984). In: ders.: Complete writings 1975–1986. Eindhoven, S. 49–86, bes. S. 72f
- 11 Vgl. **Groys, Boris (1997):** Kunst-Kommentare. Wien, S. 11
- 12 **Smolik, Noemi (1999):** Warum lassen wir uns das gefallen? Zum Stand der heutigen Kunstkritik. In: sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 4. Bonn 1999, S. 105–107, S. 106
- 13 **Barthes, Roland (1974):** Die Lust am Text. Frankfurt am Main (Suhrkamp), S. 45
- 14 Konrad Paul Liessmann hat vor kurzem die gegenläufige These aufgestellt, nach der der Kitsch heute „die Speerspitze des ästhetischen Bewusstseins“ bilde und damit – Liessmann verweist unter anderem auf Jeff Koons – nun „selbst Avantgarde“ geworden sei (2002, S. 15). Nun kokettiert die Kunst (ebenso wie die Mode) zwar zweifellos nach wie vor gern mit dem Vulgären, zu dessen harmlos niedlichen Formen wohl auch der Kitsch von gestern zählt. Worin allerdings das spezifische Avancement dieses Vorgehens bestehen soll, erschließt sich 80 Jahre nach Dada nur schwer. – **Liessmann, Konrad Paul (2002):** Kitsch! oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist. Wien 2002
- 15 Vgl. beispielsweise Udo Kultermanns Auseinandersetzung mit den Grenzen der Kunstkritik Meier-Graefes: **Kultermann, Udo (1991):** Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen. München, S. 121 ff
- 16 **Eickhoff, Beate (1999):** „Ich hasse die moderne Kunst!“ In: sediment, Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 4. Bonn, S. 27–46, S. 34
- 17 vgl. dazu **Demand, Christian (1999):** Burger gegen die Kunst – eine Fallgeschichte. Wespennest 114/1999, S. 16; **Burger, Rudolf (1999):** Die Heuchelei in der Kunst. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.) (1999): Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese. Wien, S. 15–36
- 18 **Rauterberg, Hanno (2002):** Was soll uns diese Kunst? In: Die ZEIT, Nr. 24/2002, S. 37