

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2014)
Heft: 128

Artikel: Süss und sauer : über Avantgarde und Kitsch um 1920
Autor: Baumgartner, Andreas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927375>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Süss und sauer

Über Avantgarde und Kitsch um 1920

Andreas Baumgartner



Dieser Aufsatz entstand im Rahmen einer Dissertation über das Thema «Musik und Kitsch», die der Autor am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel schreibt.

Als Kitsch werden für gewöhnlich minderwertige Kunsterzeugnisse bezeichnet, die mithilfe einfacher Mittel ganz direkt auf unsere Gefühle abzielen. Der Ausdruck «Kitsch» entsteht Ende des 19. Jahrhunderts, und in den Jahren um 1920 wird er vermehrt auch gegen die damalige Avantgarde gerichtet. Aus dem süßen wird der saure Kitsch.

Rot bemützte Gartenzwerge, Marienstatuen aus dem Souvenir-laden, vergoldete Vasen in Blumenform; Jeff Koons, Paolo Coelho, Helene Fischer – für gewöhnlich sind es die bequemen Dinge, die wir mit Kitsch assoziieren; Dinge, die (je nach Betrachter) harmlos erscheinen oder als moralisch zweifelhaft gelten. Kitsch steht im Allgemeinen für schlechten Geschmack, für das Klischeehafte, für Lüge und falsches Pathos: Täuschung und Vortäuschung gehören zu seinem Wesen. Kitsch blufft, simuliert, heuchelt – der Vorwurf «Scheinkunst» schwebt im Raum; Kitsch steht für Schönheit ohne Widerspruch, Schönheit, die keine kritische Distanz zulässt, eine Schönheit, die in der oder für die «Moderne» verdächtig erscheint und die jegliche Art von Überraschung oder Irritation ausschliesst. Kitsch will mithilfe einfacher Mittel und unter der Prämisse des schnellen Erfolgs Gefühlsregungen wie Andacht oder Rührung erzielen, Kumulation von («unbegründeten») Reizen und aufgebrauchten Stimmungen sind die ihm unterstellten Strategien; motivationsloser, übertriebener Effekt, beklemmende Aufdringlichkeit und der geheuchelte Eindruck von Bedeutsamkeit sind Wesenszüge von Kitsch, jenem gefürchtet-geliebten Zuckerguss der Kunst.

Der deutsche, in viele Sprachen der Welt übertragene und zunächst mündlich gebrauchte Begriff «Kitsch» entstand Ende des 19. Jahrhunderts im süddeutschen Raum. Adjektive wie «süß», «albern» und «glitzerig»¹ oder «nichtsnutzig» und «mit fabrikmäßiger Oberflächlich[keit] hergestellt»² begleiteten den anfangs in Künstlerkreisen verwendeten Ausdruck. Mithilfe des Begriffs «Kitsch» wurden Bilder abgewertet, die einfach und billig gemacht waren, dem Publikum leicht verständlich schienen, dekorative Zwecke erfüllten und sich als Kunst ausgaben, wegen ihrer Machart aber den Ruf bekamen,

keine «echte», sondern bestenfalls eine Nachahmung von Kunst zu sein.³ Innerhalb kurzer Zeit wurde der Ausdruck auch auf Gegenstände der Literatur, der Musik, der Architektur und des Alltags übertragen und avancierte zum modischen Gegenbegriff für Kunst.⁴

«FUTURISTISCHER KITSCH» – ANGRIFF AUF DIE AVANTGARDE

In den Jahren um 1920 erfuhr das schillernde Phänomen Kitsch eine heute wenig bekannte, fundamentale begriffliche Erweiterung: Der Ausdruck wird nun auch als abwertendes Schlagwort gegen avantgardistische Kunstbewegungen gerichtet, die sich als Vorhut für die Kunst begreifen und durch die Erneuerung des verbrauchten Materials versuchen, die Kunst zu revolutionieren. Das Selbstverständnis dieser im weiteren Wortsinn «schöpferischen Wegbereiter» liegt in der kritischen Auseinandersetzung mit der (romantischen) Tradition sowie der Forderung nach Aktualität des künstlerischen Schaffens. Gerade dadurch scheinen sie vor jeglichem Kitsch-Verdacht sicher, und doch verwendet Hans Pfitzner den Begriff Kitsch 1917 in seinem explizit gegen Ferruccio Busoni gerichteten Pamphlet *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik* als Angriff auf die Avantgarde:

Wer sich also vom Neuaufbau auf dem radikalen Umsturz einzig etwas erhofft und in diesem Sinne gewagte Anfänge als schöpferische Kunst begrüßt, der muß dazu kommen, – reden wir deutsch – den greulichsten Kitsch hoch zu preisen. Zu allen Zeiten ist irgend ein Kitsch obenauf. Wir haben

und hatten den ausländischen, den trivialen, den glänzenden Orchesterkitsch, den Salon- und andere Kitscharten; unserer Generation ist es vorbehalten, den *futuristischen* Kitsch in unserer Mitte aufgenommen zu haben. Dieser unterscheidet sich von seinen Brudersorten dadurch, daß er keinem Menschen Vergnügen macht, auch den Futuristen nicht.⁵

Gerade durch ihren Erneuerungswillen erliege die Avantgarde dem Kitsch, den Pfitzner von anderen Kitscharten abgrenzt und nun «futuristisch» nennt. Der einzige Zweck von Kunst – wenn im Zusammenhang mit Kunst überhaupt von Zweck gesprochen werden könne – liege, so Pfitzner, darin zu beglücken. Kunst solle «Lustgefühle» erzeugen, die von «behagliche[m] Genuß» und «spielerische[m] Vergnügen» bis zu «erhabenste[m] Entzücken» sowie den «gewaltigsten Erschütterungen und Erhebungen»⁶ reichen und nur durch das Werk eines Genies ausgelöst werden können. (Dies führt zu der Schlussfolgerung, denkt man Pfitzners Argumentation weiter, dass die avantgardistische Kunst allen Sinn verfehlt.) Pfitzners Genieästhetik zufolge hängt die Grösse und Vollkommenheit der Kunst nämlich nicht von der Grösse und Vollkommenheit der Mittel ab, sondern von der des Künstlers. Wenn ein Künstler neue Mittel für seine Kunst benötige, dann müssten diese Mittel nicht aufwendig konstruiert werden; vielmehr lägen sie in der Natur, jener «gehorsame[n] Diener[in]»⁷, bereit: «Wahrhaft bietet sie ihre Gaben, und freiwillig, wenn der Genius es braucht».⁸ In der Konsequenz ist Busonis vermeintlich radikaler «Umsturz von allem»⁹, seine «Negierung alles Bestehenden»¹⁰ und seine Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksmitteln wider-natürlich-ignorant, unkünstlerisch und letztendlich vermutlich aus diesem Grund «Kitsch».

Der Traditionsbruch und die damit verbundene «Zerstörung» jeglicher musikalischer Gesetze ist Pfitzners Hauptvorwurf gegen Busoni: Dieser wolle die gebräuchlichen Instrumente, die musikalische Form, die Harmonielehre, das Tonsystem und letztlich auch das musikalische Thema, das Motiv und den musikalischen Einfall – jenes Pfitznersche Steckenpferd – vernichten, wobei der geforderte Umbruch aufgrund der Uerschöpflichkeit von melodischen Variationen und Möglichkeiten gar nicht notwendig wäre.¹¹ Interessant ist, dass Pfitzner von «vernichten»¹² spricht, wo Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* von «Befreiungslust», von «überwinden» und «Entfaltung» «träumt»¹³. Busoni wünscht sich eine Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten hinsichtlich Instrumentation, Ausdrucksgehalt, Tonsystem (Drittel- und Sechsteltöne) und Notation. Statt Gesetzen zu folgen, sollen im Zusammenspiel von Vollkommenheit und Individualität «absichtslos»¹⁴ neue Prämissen entstehen, die nach einmaligem Gebrauch wieder verfallen, um die Starrheit und die begrenzten Möglichkeiten der Musik aufzulösen und zu erweitern. Diese ästhetische Erweiterung der musikalischen Mittel (oder nach Pfitzner: dieser Bruch mit der Tradition im Sinne eines radikalen Umsturzes) ist der Grund, warum Pfitzner Busoni «futuristischen Kitsch» vorwirft und ihn als «futuristische[n] Moses, der seinen Adepten das gelobte Land»¹⁵ zeige, tituliert.



Théo van Rysselberghe (1862–1926), «Portrait der Violinistin Irma Sèthe» (1894).

DER SÜSSE KITSCH WIRD SAUER

Mit dieser Invektive gegen Busoni wird Pfitzner zum Vorreiter für eine Debatte, die der Kunsthistoriker und -kritiker Curt Glaser 1920, ohne erkennbaren Bezug auf Pfitzner, mit seiner polaren Unterscheidung zwischen süssem und saurem Kitsch auslöst. In seinem Aufsatz wirft Glaser dem Neoimpressionismus, dem Futurismus und der abstrakten Malerei neben Talentlosigkeit auch die Herstellung von ebendiesem sauren Kitsch vor:

Man mag Picassos Artistentum gelten lassen, wenn auch nur ein extremer Snobismus sich mit dieser leichten Ware begnügen wird. Unter den italienischen Futuristen war kein einziges Talent von Rang, und hier zum ersten Male schieden sich reinlich Theorie und Praxis, indem ein Literat sich zum Führer der

Bewegung aufwarf und den braven Kitschmalern, die sich ihm zur Verfügung stellten, die Methoden zeigte, nach denen man zuckersüße Bilder so gründlich übersäuert, daß sie dem fortschrittlichen Kunstkenner imponieren.¹⁶

Zwar attestiert Glaser dem Kitsch im herkömmlichen Sinn den Beigeschmack des «Süßen»; die Wortverbindung «süßer Kitsch» schien ihm «jahrelang recht wohl für die große Masse alles dessen, was an Kitschmalerei in den Ausstellungen sich darbot»¹⁷, angemessen. Das Süße mache allerdings keinen wesentlichen Bestandteil des Kitschs aus, und der Begriff bedürfe der Anpassung, da neue Kitscharten entstanden seien, die mit dem Begriff Kitsch zwar adäquat beschrieben, aber nicht mehr unter der Kategorie des Süßen zu fassen seien:

eine Revision des Begriffes tut dringend not, um die zahllosen neuen Arten des Kitsches, die das Gegenteil von süß sind, unter dem Worte zu sammeln, das sie am treffendsten kennzeichnet. Dieser neomodische Kitsch soll von nun an der «sauere» heißen. Er unterscheidet sich nicht grundsätzlich von dem alten «süßen». Nur äußerlich zeigt er allerdings ein sehr anderes Gesicht [...].¹⁸

In Abgrenzung zum süßen Kitsch subsumiert Glaser unter dem Begriff «neomodischer» respektive «saurer» Kitsch die Arbeiten der zeitgenössischen Kunstbewegungen, wie die der Neoimpressionisten – dem Anfang dieses «Unglück[is]»¹⁹ – und der italienischen Futuristen:

die Bewunderer des Sphärismus, oder wie die eben neueste Richtung sonst heißen mag, berauschen sich an dem sauren Geruch, verabscheuen alles Süße und glauben, der wahren Kunst gewiß zu sein, wenn sie die oberflächlichsten Eigenschaften des alten, süßen Kitsches in ihr Gegenteil verkehrt sehen. Der süße Kitsch haftet am Gegenstand, also erklärt sich der saure für «gegenstandslos». Der süße Kitsch sucht angenehme Farbenharmonien, also bewegt sich der saure in gewagten Disharmonien.²⁰

Glaser zufolge stelle der Mangel an künstlerischer Qualität – trotz der unterschiedlichen Ausprägungen des süßen und des sauren Kitschs – ein wesentliches Merkmal beider Kitscharten dar: Nachdem sich das «so mißbrauchte wie mißverständliche Wort «schön»²¹ nicht mehr als Kriterium für die Beschreibung von Kunst eigne, sei an dessen Stelle der Begriff «Qualität» getreten, der die Differenz zwischen Kitsch und Kunst angemessen beschreibe und dadurch als Unterscheidungsmerkmal taue.²² Die mangelnde künstlerische Qualität wird nun mithilfe des Kitschbegriffes ausgedrückt. Im Allgemeinen wird mit dieser, dem Kitschbegriff immanenten Abwertung eine Warnung vor moralischen oder ästhetischen Gefahren des Kitschs für Leben und Kunst verbunden;²³ im Zusammenhang mit dem sauren Kitsch wird der süße allerdings als weit weniger bedrohlich angesehen: Dem «urteilslose[n] Publikum», so Glaser, sei zunächst eine «wahre Angst vor dem süßen Kitsch eingebläut» worden; nun glaube es sich des «rechten Weges sicher zu sein, wenn es sich dem sauren Kitsch besinnungslos in die Arme»²⁴ werfe. Das Dilemma liege darin, dass der «Kampf

um die Kunst an vielen Stellen nicht mehr um den Gegensatz von Kitsch und Qualität, sondern um den von süßem und von saurem Kitsch»²⁵ geführt werde. Es sei einfach, sich dem Bequemen zu ergeben und sich «als Anhänger des sauren Kitsches mit revolutionärer Gebärde in die Brust zu werfen [sic] und über alles, was süß schmeckt, das Urteil zu sprechen»²⁶; hingegen sei es schwierig, Kunst zu erkennen. Das Problem liege darin, dass der saure Kitsch, je schlimmer er sich gebärde, immer «gefährlicher für den ernsthaften Radikalismus» werde, weil dadurch «selbst Gutwillige in das Lager des süßen Kitsches zurückgestoßen»²⁷ würden. Verantwortlich für den süßen Kitsch seien also nicht zuletzt die Anhänger jener neuen Bewegungen, welche die Kunst weiterentwickeln wollten, selbst aber sauren Kitsch produzierten. Der saure Kitsch sei deshalb so gefährlich, weil er dem Kunstkenner imponieren wolle und dabei – im Gegensatz zum süßen Kitsch – einen Alleinstellungsanspruch habe:

Aber der rechte saure Kitsch ist um keinen Deut besser. Nur gefährlicher, weil er sich nicht selten der Begriffe und Argumente bedient, mit denen der ehrliche Kampf um die neue Kunst geführt wurde, weil er die Waffen stumpf macht, und weil er zu einem Kriege gegen zwei Fronten zwingt. [...] Und nochmals bewährt sich das Gleichnis, daß den Bolschewisten wie den Umstürzern auf dem Gebiete der Kunst die ganze Überzeugungskraft ihrer Banalität zu Gebote steht, weil ihre Logik nicht vor dem Leben und nicht vor der Kunst haltmacht, sondern leichten Herzens zertrümmert, was ihr im Wege steht. Hier liegt die letzte und schlimmste Gefahr. Der süße Kitsch war harmlos, denn er blüht neben der Kunst. Der saure Kitsch maßt sich an, ihm gebühre die Herrschaft allein, er will für nichts mehr Raum lassen neben sich, und er droht mit nichts Geringerem, als der Kunst selbst den Garaus zu machen.²⁸

Durch Zuhilfenahme einer martialisch-kampfbetonten Sprache modifiziert Glaser die herkömmliche Auffassung des Kitschbegriffs deutlich: Nicht mehr die verniedlichende, auf direkte Wirkung angelegte Nachahmung von Kunst und die Darstellung einer heilvoll-schönen Welt sind die Gefahren, vor denen es zu warnen gilt. Die Bedrohung geht vielmehr von den «Umstürzern» aus, die – unter dem Deckmantel der Kunstaufführung – rücksichtslos die Kunst zerstören.

UNEHRLICHES PUBLIKUM?

Um dem Einwand vorzugreifen, dass sie die Neuerungen der Kunst nicht verstünden und dadurch ihre ablehnende Haltung zustande komme, weisen die zitierten Autoren darauf hin, dass das Publikum des sauren Kitschs – ebenso wie gewöhnlich das des süßen Kitschs – einer Täuschung erliege: Einem auf Anspruch bedachten Publikum, das den süßen Kitsch ablehnt, werde stattdessen saurer Kitsch untergeschoben, ohne dass es das merkt. So schreibt Pfitzner:

Die schlechte italienische Oper, der Salonschmarren, die Kinooperette, die Musikführer-Musik, sie haben alle ihr



Nathaniel Sichel (1843–1907), «Junge Dame mit Rosen am Seeufer» als «Inbegriff aller Kitschmalerei» (Glaser).

ehrliches Publikum, von dem sie leben. Die Futuristen dagegen leben von einem in mehrfacher Hinsicht unehrlichen Publikum, in der Hauptsache aber voneinander.²⁹

Allerdings ist nur schwer fassbar, welche Gegenstände durch den Begriff saurer Kitsch adäquat beschrieben werden bzw. wer solche produziert. Glaser nennt als Vertreter des sauren Kitschs die Neoimpressionisten, Théo van Rysselberg[h]e, Pablo Picasso, die italienischen Futuristen, Bolschewisten und Umstürzler.³⁰ Pfitzner wendet sich in seinem Pamphlet in erster Linie gegen den «Futuristen» Busoni. Aber auch wenn Busoni die Grenzen des traditionellen musikalischen Materials aufzeigt und Neuerungen wie die Verwendung von Mikrotonalität fordert, ist sein Gedankengut nicht mit dem der futuristischen Strömung gleichzusetzen: Dass Filippo Tommaso Marinettis Gründungsmanifest *Le Futurisme*³¹ erst zwei Jahre nach Busonis Schrift erschien, ist nur ein erster Hinweis auf Pfitzners falsche Zuordnung Busonis zu dieser frühen revolutionären italienischen Avantgardebewegung. In zahlreichen Manifesten fordern verschiedene Autoren auf radikale Art und Weise die Loslösung von Traditionen und die Abschaffung aller (kulturellen) Institutionen wie Museen, Bibliotheken, Akademien, Konservatorien, Musikakademien, jenen «Friedhöfen vergeblicher Anstrengungen», die höchstens ein «Balsam»³² für Sterbende, Kranke, kurz für das «wurmstichige Volk»³³ seien. Die selbsternannten Futuristen kämpften gegen den «fanatischen, unverantwortlichen und snobistischen Kult der Vergangenheit»³⁴ und sahen den Umsturz jeglicher überlieferter Werte als Ziel. Diese radikale Überwindung der Vergangenheit wurde mit einer Verherrlichung von Technik, Geschwindigkeit, Jugend und Gewalt verbunden. Aus der futuristischen Ästhetisierung

der Maschine, der Fabrik, aber auch des Kriegs resultiert eine explosive Mischung, welche diese Strömung in die Nähe des frühen italienischen Faschismus rückt.³⁵ Selbst wenn Francesco Balilla Pratella in seinem *Manifesto dei musicisti futuristi* 1911 neben der Auflösung des regelmässigen Metrums und der Einführung des Geräuschs in die Musik auch Überlegungen zur Mikrotonalität anstellte³⁶, steht Busoni dem Futurismus skeptisch gegenüber.³⁷ Der von den Futuristen propagierte, radikale Bruch mit der Vergangenheit ist – entgegen Pfitzners Vorwurf – nicht auf Busoni übertragbar: So sieht sich Busoni zwar als «Reformator», der die «Anhänglichkeit an Gewohntes»³⁸ zu überwinden versucht, stellt sich aber in eine Tradition beispielsweise mit Beethoven, den dieselbe «Befreiungslust»³⁹ erfüllte, und mit Liszt, der schon gefühlt habe, dass die Intervalle einer Tonleiter auch anders geordnet werden könnten.⁴⁰ Nicht zuletzt Busonis Bach-Bearbeitungen zeugen von einer intensiven Beschäftigung mit der musikalischen Tradition⁴¹, die auch in Busonis eigenen Kompositionen hörbar ist: Die Differenz zwischen Busonis ästhetischer Utopie im *Entwurf* und seinen eigenen Kompositionen ist frappierend; erstaunlicherweise hat selbst Pfitzner Busonis Klavierkonzert op. 39 aufgeführt, das mit der Verwendung eines Chores im Schlusssatz weit entfernt ist von Russolos futuristischen «intonarumori».⁴²

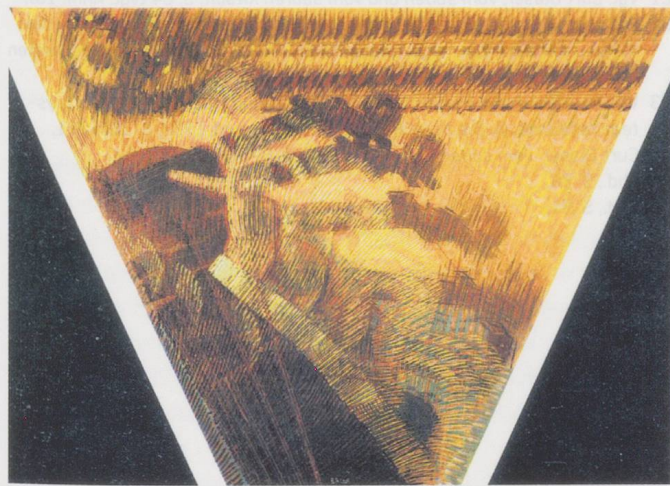
KITSCH ALS KAMPFBEGRIFF

Seit 1913 wird der Begriff «Futurismus» im deutschen Sprachraum vermehrt polemisch gegen avantgardistische Strömungen, Komponisten und ihre Werke verwendet.⁴³ Auch Pfitzners Futuristen-Schelte ist in diesem Zusammenhang zu sehen: Wenn er

Busoni ungerechtfertigt als «Futuristen» bezeichnet, ist dies eine allgemeine Verurteilung von Neuerungen, die nicht nur auf Busoni zu beziehen ist, sondern diverse neue Kunstbewegungen umfasst. Die Tragweite dieser Ablehnung ist beispielsweise an Pfitzners Ächtung der Atonalität in seiner Rede *Über Kunstpflege und Jugend* zu sehen. Hier werden seine Haltung gegenüber der Avantgarde und seine Angst vor einem Verfall der Kunst überdeutlich:

Was ich von der sogenannten Jöde-Bewegung hörte, hat mich mit Entsetzen erfüllt; [es folgt eine Aufzählung von schulischen Musikunterrichtsinhalten, die damit endet:] Das Anbieten atonaler Musik den wehrlosen Ohren der Schulkinder. Was ich mit meinen eigenen Augen gesehen habe aus der Sammlung [Fritz] Jöde, [Paul] Hindemith, [Hans] Meersmann, ist musikalisches Gift für die Jugend. Es bleibe jedem Erwachsenen oder jedem Künstler unbenommen, sich der Atonalität oder welcher Richtung es sein mag, zu verschreiben. Aber Schulkindern, die gleichsam unbeschriebene Blätter sind, die Atonalität, besser gesagt Aharmonik, aufzudrängen, ist Säuglingen statt Muttermilch Schnaps einflößen [sic]. Hochgeehrte Anwesende! Der Kampf um die Atonalität ist noch nicht ausgefochten. Es ist nicht ausgemacht, daß alles Vorhergehende in der Kunst erledigt ist; das vorhandene Werk müssen wir erhalten; es ist nicht angängig, eine ganze Vergangenheit und Jüngstvergangenheit in der Kunst einfach wegzuwischen. Wenn wir das tuen [sic], wischen wir unsere ganze deutsche Kultur von der Tafel der Geschichte, und ausgemacht ist es jedenfalls nicht, daß Wagner und Beethoven, Mozart und Schubert, Schumann und Brahms erledigt sind.⁴⁴

Pfitzners Abhandlung *Futuristengefahr* ist demnach nicht als eine dezidierte Auseinandersetzung mit Busonis Werk zu sehen, sondern als allgemeine Warnung vor dem Niedergang der (deutschen) Kunst zu verstehen: «Futuristisch» kann in diesem Sinne genauso Busoni wie Arnold Schönberg oder Igor Strawinsky zugeordnet werden, «echte» Futuristen werden nicht genannt und eine Auseinandersetzung mit dem Futurismus findet nicht statt. Viel mehr als die differenzierte



Giacomo Balló (1871–1958), *Le mani del Violinista* (1912).

Beschäftigung mit einem Gegenstand spiegelt sich in Pfitzners Schrift dessen traditionalistisch-konservative Haltung wider, nach der die Kunst vor Missgriffen und Veränderungen geschützt werden muss. Die Bezeichnung «futuristischer Kitsch» bringt Pfitzners allgemein gemeinte Abwertung der Avantgardeströmungen auf eine Formel.

DIE SCHÖNE UND DAS BIEST

Die Avantgarde ist allerdings nur *eine* der Gefahren für die Musik; die andere droht in Form der (seichten) Unterhaltungsmusik von einer entgegengesetzten «Strömung». So scheint Pfitzner an den süßen Kitsch zu denken, wenn er schreibt, dass es neben «inspirierter und erarbeiteter Musik [...] noch eine dritte Sorte [gäbe]: den völlig abgebrauchten, abgegriffenen, wertlosen Kitsch».⁴⁵ Auch im Zusammenhang mit Richard Strauss' *Salome* und *Elektra* spricht Pfitzner von Kitsch: Diese Opern seien «beherrscht von drei K's: *Konstruktion, Kakophonie und Kitsch*»⁴⁶: Die nicht inspirierte, «auf minimalstes Einfalls-gut gegründete» Musik sei konstruiert, steigere sich «auf gewissen Höhepunkten des Orchesterrausches [...] zu gewagtesten *Kakophonien*» und ende, «wenn dann der Komponist fühlt, daß das Publikum genug hat von dergleichen und sich nach einer ansprechenden *Melodie* sehnt, [...] in Gestalt des dritten K's, nämlich als süßer *Kitsch*».⁴⁷ Deutlich wird das vermeintliche Dilemma der Kunst – gleichsam gefangen zwischen zwei Kitschfronten – in Pfitzners problematischer Schrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?* von 1920:

Stille Musik wird gar nicht mehr geschrieben; die Klaversonate stirbt aus. Wer heute sagt, daß er ein Lied von Adolf Jensen schön findet, blamiert sich. Aber den irrenhüslerischen Kitsch irgend eines Stümpers, wenn er nur «atonal» schreibt, nimmt man ernst. Nicht, daß freche und schamlose Spekulation ein Ding wie das «Dreimäderlhaus»⁴⁸ entstehen ließ, ist das Verfalls- und Verwesungssymptom – das kommt immer mal vor –, aber daß es *solchen Boden* in Deutschland finden konnte. Deswegen hat es auch gar keinen Sinn, gegen dergleichen zu agitieren; zwar ist es dennoch eine Schande, daß es nicht von Staatswegen [sic] verboten ist; aber das Symptom einer tiefsten Gemeinheit bleibt, zu der eine Nation herabgesunken ist, die einen der edelsten Söhne [gemeint ist Schubert], den sie erst hat an seinen Melodien verhungern lassen, in einer eklen Pastete gebacken, verzehrt. Ja, das Dreimäderlhaus hat unbestreitbar enorm gesellschaftsbildende Kraft!⁴⁹

Pfitzner verwendet den Begriff Kitsch als Beschreibung gänzlich disparater Erscheinungen wie Operetten, Strauss-Opern und avantgardistische Kunst, doch die Funktion ist jeweils dieselbe: eine Herabsetzung abweichender, nicht mit seinen Idealen übereinstimmender Kunstvorstellungen. Gleichzeitig verortet er sich dabei in einer künstlerischen «Mitte», die sich sowohl nach oben als auch nach unten abgrenzen und verteidigen muss.

Auch wenn der deutsch-jüdische Glaser nicht mit Pfitzners (antisemitischer) Vehemenz und Absolutheit gegen die Avantgarde hetzt, so bedauert er dennoch, dass sich die Auseinandersetzung nicht mehr um Qualität und Kitsch, sondern um süßen und sauren Kitsch drehe (siehe oben). «Kitsch» wird zu einem erweiterten Begriff der Abwertung und Abgrenzung, der nicht mehr nur gegen das Süßlich-Sentimentale verwendet wird, sondern auch gegen das vermeintlich Saure der neuen Kunst. Welche adjektivische Ergänzung das Wort Kitsch dabei erfährt, ist zweitrangig: ob «saurer Kitsch», «neomodischer Kitsch», «neutönerischer Kitsch»⁵⁰, «irrenhäuslerischer Kitsch», «futuristischer Kitsch», «pointillierter Kitsch»⁵¹ spielt für die Bewertung keine Rolle, die Beifügungen sind beliebig und austauschbar, die Verwendung des Begriffs undifferenziert. Argumente, die einst ausschliesslich gegen den süßen Kitsch vorgebracht wurden, gelten bei den besprochenen Autoren nun vorrangig für den sauren, sind für den süßen Kitsch entweder nicht relevant, oder aber der süße Kitsch ist weniger bedrohlich bzw. nicht zu verhindern.

Es ist zwar durchaus möglich, auch in avantgardistischer Kunst Anzeichen von Kitsch aufzuzeigen, allerdings findet in den beschriebenen Quellen keine dezidierte Auseinandersetzung mit dem sauren Kitsch statt:⁵² Die Autoren liefern weder explizite Begründungen oder Kriterien für sauren Kitsch, noch verweisen sie auf Werke, die konkret durch sauren Kitsch geprägt sind. Vielmehr wird mit Hilfe einer martialischen Sprache grundlegend und teilweise polemisch gegen neue Formen der Kunst gewettert. «Kitsch» verliert dabei weiter an terminologischer Schärfe und wird zum Kampfbegriff mit Schlagwortcharakter, der gegen jene gerichtet wird, die den Begriff geprägt (und teilweise ebenso schlagwortartig verwendet) haben: Kitsch ist der (scheinbar) leichtverständliche, als Parole und zur Propaganda missbrauchte, an Emotionen gerichtete Ausdruck, unter dessen Deckmantel die im Sinne des Betrachters «echte», «schützenswerte» Kunst verteidigt wird. Das Schlagwort «saurer Kitsch» richtet sich gegen jegliche Form der Erneuerung; dabei tritt in erster Linie eine konservative Einstellung zutage, die vor dem Verfall der Kunst warnen will. Gleichgültig aber, ob der Begriff Kitsch von der Avantgarde gegen eine vermeintlich niedere Kunst verwendet oder in Form des sauren Kitschs gegen die eigentlichen «Erfinder» zurückgeschleudert wird: Der Kampf gegen den Kitsch ist immer ein Kampf im Namen der Kunst. Aus dem Kitschverständnis ist auch ein Kunstverständnis ableitbar, und so unterscheiden sich in dieser Debatte um den süßen und den sauren Kitsch um 1920 je nach Perspektive auch die Antworten: Wer ist die Schöne? Wer das Biest?

- 1 M[ichael] G[eorg] Conrad, *Gelüftete Masken. Allerlei Charakterköpfe*, Leipzig: Friedrich 1890, S. 177.
- 2 Daniel Sanders, *Ergänzungs-Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin: Abenheim'sche Verlagsbuchhandlung 1885, Sp. 303 b.
- 3 Vgl. M[ichael] G[eorg] C[onrad], [Kritik zu *Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1894*], in: *Die Gesellschaft. Monatschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik* 9, viertes Quartal 1893, Sp. 1626 b.
- 4 Zur Terminologie vgl. Dieter Kliche, Art. *Kitsch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe* III, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 272–288, und Hans-Edwin Friedrich, *Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen: Max Niemeyer 2002 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 112), S. 35–58. Die Aktualität des Diskurses zeigt sich auch in: Katrin Eggers und Nina Noeske (Hrsg.), *Musik und Kitsch*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2014 (= *Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der hmtmh* 7).
- 5 Hans Pfitzner, *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, Leipzig/München: Süddeutsche Monatshefte 1917, S. 17.
- 6 Ebd., S. 14 f.
- 7 Ebd., S. 15.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 17.
- 10 Ebd., S. 40.
- 11 Vgl. ebd., S. 37.
- 12 Vgl. ebd., S. 5, 17.
- 13 Hier zitiert nach der Suhrkamp-Ausgabe von Hans Heinz Stuckenschmidt mit Anmerkungen von Arnold Schönberg: Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [1907, 2¹⁹¹⁶], S. 14, 37, 43 und 40.
- 14 Ebd., S. 40.
- 15 Hans Pfitzner, *Futuristengefahr*, S. 45 (vgl. Anm. 5).
- 16 Curt Glaser, *Vom süßen und vom sauren Kitsch*, in: *Almanach auf das Jahr 1920*, hrsg. vom Verlag Bruno Cassirer, Berlin: Cassirer 1920, S. 84–95, hier S. 88. (Abgedruckt in: Ute Dettmar/Thomas Küpper [Hrsg.], *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 167–173; in Teilen abweichender Erstdruck in: *Berliner Börsen-Courier* 333, 20.7.1919). Über Glasers Verhältnis zum Futurismus vgl. Andreas Strobl, *Curt Glaser. Kunsthistoriker – Kunstkritiker – Sammler. Eine deutsch-jüdische Biographie*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2006, bes. S. 156–161.
- 17 Curt Glaser, *Vom süßen und vom sauren Kitsch*, S. 85 (vgl. Anm. 16).
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 87.
- 20 Ebd., S. 85f. Auch der österreichische Psychoanalytiker Hanns Sachs beschreibt 1932 diese neue Facette des Kitschs, allerdings ohne den Begriff «sauer» zu verwenden: Kitsch beschränke sich nicht auf das Süßlich-Sentimentale, vielmehr gebe es neben dem «rosafarbenen» auch den «brutalen, mit einem Parfum von Blutgeruch» umhüllten Kitsch (Hanns Sachs, *Kitsch*, in: *Psychoanalytische Bewegung* 4, September/Oktober 1932, S. 455–461, hier S. 456). Alexander Gonda führte die Diskussion in seinem Aufsatz *Vom süßen und sauren Kitsch* weiter (in: *Vom süßen und sauren Kitsch*, hrsg. von Alexander Gonda, Berlin: Der Neue Geist Verlag 1948, S. 3–7).
- 21 Vgl. Curt Glaser, *Vom süßen und vom sauren Kitsch*, S. 84 (vgl. Anm. 16).
- 22 Vgl. ebd. Diese Definition hat allerdings die Gleichsetzung von schlechter Kunst und Kitsch zur Folge, sodass eine Unterscheidung dieser disparaten Erscheinungen nicht mehr möglich ist.
- 23 Vgl. etwa Hermann Brochs berühmte Abhandlung *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, in: *Die Neue Rundschau* 44, August 1933, S. 157–191.
- 24 Curt Glaser, *Vom süßen und sauren Kitsch*, S. 86 (vgl. Anm. 16).
- 25 Ebd., S. 85.
- 26 Ebd., S. 91.

- 27 Ebd. Was Glaser unter «ernsthaftem Radikalismus» versteht, erläutert er in diesem Zusammenhang nicht. Womöglich denkt er an expressionistische Maler wie Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch, die er schätzte und für die er sich einsetzte; vgl. etwa Andreas Strobl, *Curt Glaser*, bes. S. 27–34 und 195–207 (vgl. Anm. 16).
- 28 Ebd., S. 92–95 [Abbildungen dazwischen].
- 29 Hans Pfitzner, *Futuristengefahr*, S. 17f. (vgl. Anm. 5).
- 30 Curt Glaser, *Vom süßen und vom sauren Kitsch*, S. 87–95 (vgl. Anm. 16). Gonda zählt «jede[n] ›ismus›» dazu und nennt den Surrealismus, Kubismus, Expressionismus, Manierismus, die «Nachahmer von Paul Klee» und «viele Werke moderner, abstrakter Musiker» (Alexander Gonda, *Vom süßen und sauren Kitsch*, S. 67 [vgl. Anm. 20]).
- 31 Erstdruck am 20.2.1909 in der Pariser Zeitung *Le Figaro*. Deutsche Übersetzung: Filippo Tommaso Marinetti, *Gründung und Manifest des Futurismus*, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 3–7.
- 32 Ebd., S. 6.
- 33 Filippo Tommaso Marinetti, *Tod dem Mondschein!*, in: *Manifeste und Proklamationen*, S. 7–11, hier S. 9 (vgl. Anm. 31).
- 34 Umberto Boccioni/Carlo Dalmazzo Carrà (u. a.), *Manifest der futuristischen Maler. An die jungen Künstler Italiens!*, in: *Manifeste und Proklamationen*, S. 11–13, hier S. 11 (vgl. Anm. 31).
- 35 Vgl. Matteo Nanni, Art. *Futurismo, musica futurista*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Franz Steiner 2004 (37. Auslieferung), S. 1–15 (nicht durchgängig paginiert).
- 36 Vgl. ebd., S. 8 a.
- 37 Vgl. Ferruccio Busoni, *Futurismus der Tonkunst* [1912], in: *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni*, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2006, S. 67.
- 38 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 51 (vgl. Anm. 13).
- 39 Ebd., S. 14.
- 40 Vgl. ebd., S. 52.
- 41 Vgl. etwa auch Ferruccio Busoni, *Mozart-Aphorismen. Zum 150. Geburtstag des Meisters* [1906], in: *Von der Einheit der Musik*, S. 31 (vgl. Anm. 37).
- 42 Vgl. Brief von Busoni an Breitkopf & Härtel (9. Januar 1913 [746]), in: *Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel*, Band 1. *Briefe 1883–1914*, hrsg. von Eva Hanau, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012 (= *Busoni-Editionen*), S. 556. Da sowohl Busoni als auch Pfitzner ab dem Jahr 1920 jeweils eine Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste leiteten, ist davon auszugehen, dass sie sich auch persönlich kannten.
- 43 Vgl. Matteo Nanni, Art. *Futurismo*, S. 13 b (vgl. Anm. 35).
- 44 Erstveröffentlichung in: «Vorträge d. 7. Reichs-Schulmusikwoche in München», hrsg. v. Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht i. Berlin, 1929, S. 72 ff.; zit. nach: Hans Pfitzner, *Über Kunstpflege und Jugend*, in: *Hans Pfitzner. Sämtliche Schriften*, Band 4, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing: Hans Schneider 1987, S. 179–184, hier S. 183.
- 45 Hans Pfitzner, *Über musikalische Inspiration* [1940], in: *Pfitzner. Sämtliche Schriften* 4, S. 269–307, hier S. 301 (vgl. Anm. 44).
- 46 Hans Pfitzner, *Richard Wagners Weltgeltung* [1942], in: *Pfitzner. Sämtliche Schriften* 4, S. 85–109, hier S. 102 (vgl. Anm. 44).
- 47 Ebd., S. 102f.
- 48 Operette von Heinrich Berté über das Leben Franz Schuberts unter Verwendung bekannter Schubertmelodien.
- 49 Hans Pfitzner, *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, in: *Hans Pfitzner. Gesammelte Schriften*, Band 2, hrsg. von dems., Augsburg: Dr. Benno Filser-Verlag 1926, S. 99–281, hier S. 246.
- 50 Ferdinand Scherber, *Franz Schreker*, in *Signale für die musikalische Welt* 78, 14. April 1920, S. 349–350, hier S. 350.
- 51 [O. A.], *Futurismus*, in: *Die Rettung. Blätter zur Erkenntnis der Zeit* 1, 24. Januar 1919, S. 72.
- 52 Eine weiterführende Untersuchung, ob beziehungsweise inwiefern im Zusammenhang mit avantgardistischer Musik sinnvollerweise von Kitsch gesprochen werden könnte, wäre lohnenswert. Ausserdem wäre eine Erweiterung der terminologisch ausgerichteten Fragestellung auf praktische Aspekte gewinnbringend: So könnte beispielsweise eine Verbindung zu interpretationsgeschichtlichen Forschungsansätzen, wie sie Detlef Giese in seiner Dissertation («*Espressivo*» versus «[*Neue*] *Sachlichkeit*»). *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de 2006) exponiert, aufschlussreiche Erkenntnisse liefern.