

Marc Föcking

Kitsch! Elemente einer Theorie des schlechten Geschmacks bei Gustave Flaubert



Marc Föcking, Professor für Italienische und Französische Literaturwissenschaften an der Universität Hamburg, O. Mitglied der Göttinger Akademie seit 2013

Dass Gustave Flaubert mit seinem Roman *Madame Bovary* (1857) ein Buch über die Funktionsweisen eines Phänomens geschrieben hat, für das ihm keine Bezeichnung zur Verfügung gestanden hat, ist eine für die Flaubert- wie die Kitschforschung neue Beobachtung. „Kitsch“ taucht in der ästhetischen Diskussion erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf,¹ die französische Erstverwendung des Wortes „Kitsch“ lässt sich sogar erst in den frühen 1960er Jahren ausmachen. Dennoch ist Emma Bovary eine Kitschkonsumentin erster Güte, vielleicht sogar eine der ersten in der Literatur, und sie ist es in der radikalsten Form: Kitsch ist für sie Lebensform, und weit davon entfernt, auf der Stufe des harmlosen Nippes oder bloß entlastender Lektüre zu stehen, wird Kitsch bei Flaubert tödlich: Emma Bovary wird an ihrer Haltung als Kitschkonsumentin zugrunde gehen.

Entscheidend für diese Lesart des Romans als implizite Kitsch-Theorie ist das VI. Kapitel des ersten Teils. Es umfasst nur sechs Seiten, die aber einige der wichtigsten Informationen über die Persönlichkeit der Protagonistin liefern.

Das Kapitel zuvor endet mit dem träumerisch-sehnsüchtigen Blick Emmas aus dem Fenster des öden Hauses, das sie nach der Hochzeit mit dem wenig inspirierenden Landarzt Charles bezogen hat. Der Blick weg vom Haus und über ihren selbstzufrieden in seinem Zweispänner zu seinen Patienten fahrenden Mann hinweg in die Weite ist gleichzeitig Metapher für ihre Gebundenheit an die Enge der Charles Bovary-Welt bei

¹ Siehe zur Geschichte und Theorie des Kitsch-Konzepts Hans-Dieter Gelfert, *Was ist Kitsch?*, Göttingen 2000; eine Anthologie wichtiger Theorietexte bietet der Band *Kitsch. Texte und Theorien*, Hg. U. Dettmar und T. Küpper, Stuttgart 2007. Zur ausführlicheren Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Kitsch‘ bei Flaubert siehe M. Föcking, „Arkadien – eine Kitschwelt? Schwundstufen des Arkadischen in Flauberts *Madame Bovary*“, in: *Arkadien in den romanischen Literaturen*, Hg. R. Friedlein, G. Poppenberg, A. Vollmer, Heidelberg 2008, S.483–492.

gleichzeitiger Transgression dieser Enge hin in die räumliche Unbestimmtheit. Der Blick ins Irgendwo/Nirgendwo setzt ihre Frage in Gang:

Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.²

Die durch Kursivierung hervorgehobenen „mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*“ und der Hinweis auf ihre livreske Herkunft („si beaux dans les livres“) deuten bereits an, dass die von Emma ersehnten großen Gefühle hauptsächlich auf dem Papier stehen, also rein medial vermittelt sind. Emma hat in ihrem bisherigen Leben nichts erlebt, sondern „erlesen“ – und alles, was sie erleben wird, setzt sie auf der Basis dieser „erlesenen“ Vorstellungen ins Werk.

Unsere erste Frage wäre nun: Was liest Emma, durch welche vorgeprägten *plots* baut sie ihre Vorstellung von der Welt auf?

Flaubert beantwortet diese Frage im VI. Kapitel, in dem Emmas Gefühlswelt vor dem Hintergrund populärer Lesefrüchte skizziert wird: Sie liest etwa Bernardin de Saint-Pierres Roman *Paul et Virginie* von 1778. Der Roman erzählt die Geschichte einer Flucht – einer Flucht vor den Verhältnissen des Ancien régime Frankreichs in die von gesellschaftlichen Zwängen befreite Naturwelt der Insel Mauritius. Doch die im Naturzustand lebenden Kinder Paul und Virginie werden getrennt, Virginie wird als 15-Jährige nach Frankreich zurückgeholt, um dort eine standesgemäße Erziehung zu erhalten. Nichts aber kann ihr gutes Herz verbilden, und das wird ihr zum Verhängnis: Als sie nach zwei Jahren nach Mauritius zurücksegelt, gerät ihr Schiff in Sichtweite der Insel in Seenot. Und da es Virginies Schamhaftigkeit nicht zulässt, sich ihrer Kleider zu entledigen, ertrinkt sie vor den Augen Pauls. Über diese Geschichte haben Generationen von Lesern Tränen der Rührung vergossen: Hier wird der Rousseauistische Topos der Unvereinbarkeit von guter, unschuldiger, reiner Natur und verderbender, zerstörerischer Kultur auf das Niveau der Massenunterhaltung abgesenkt, da die intellektuelle Durchdringung des kulturkritischen Themas, wie sie die Texte Rousseaus auszeichnet, keine Rolle mehr spielt und vielmehr ein irrealer Exotismus mit sentimentaler Idyllik gepaart wird.

Auch der zweite Plot zu Beginn des Kapitels geht in diese Richtung: Wir erfahren, dass Emma und ihr Vater vor dem Eintritt Emmas in den „couvent“ von Tellern essen, die mit den zerkratzten Geschichten der Mademoiselle de La Vallière verziert sind: Diese war eine Favoritin Ludwigs XIV., die ihrem mondänen Leben entsagte und in den Orden der Karmeliterinnen eintrat – eine Geschichte von Leiden und Prüfung, von Empfindsamkeit („les délicatesses du cœur“)³ und Gottesfurcht – also ebenso rührend wie *Paul et Virginie*, aber auch ebenso dem Leben im Hier und Jetzt der Gegen-

² Madame Bovary wird zitiert nach Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, préface et notice de Maurice Nadeau, Paris 1972, hier S. 63.

³ Ebenda, S.64.

wart entrückt. Beide Geschichten transportieren ein Wertesystem, das auf dem Echten, dem Natürlichen, dem von der Kultur Bedrohten, aber nicht Zerstörbaren basiert. Aber die Realisierbarkeit dieses „Echten“ wird implizit und unfreiwillig dementiert: Der Exotismus in *Paul et Virginie* entfernt die als wahr proklamierten Werte und Emotionen aus der faktischen Realität der Protagonistin Emma ebenso wie die historische Distanz der Zeit Ludwigs XIV. in der Geschichte Mademoiselle de La Vallières auf den Tellern. Beide Geschichten sind räumlich oder historisch „exotisch“ und damit ebenso losgelöst von der Gegenwart wie die Geschichten, die sich Emma im Internat erzählen lässt:

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillions qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme les agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes.⁴

Hinter diesen Geschichten verbergen sich natürlich die Stoffe von Ritterromanen, mit denen sich schon Don Quijote ein ideales Parallel-Universum zur staubigen Eselstreibewelt seiner Gegenwart fabriziert hat, Gothic Novel-Stoffe verfolgter Unschuld und heldenhafter Retter, Geschichten, die in ihren Stereotypen unfreiwillig komisch sind und eine reine Papierexistenz führen: Denn die Pferde sterben ja nicht wirklich, sie werden nur auf dem Papier, „à chaque page“ zuschanden geritten. Stoffe also, aus denen bis heute die Romanheftchen des Bastei Lübbe-Verlags gemacht sind.

Zweitens: Welchen Medien gibt Flaubert die Vermittlung dieser bereits auf der Ebene ihrer internen Histoire als klischeehaft problematisierten Geschichten auf?

Es sind die der Massensliteratur (im Falle Bernardin de Saint-Pierres wie der namenlosen „*messieurs braves comme des lions*“) und des Kunstgewerbes im Falle der Geschichte der Mademoiselle de La Vallière, die Flaubert durch die zerkratzten Bildergeschichten auf billigen Hoteltellern vermitteln lässt. Beiden Medien – Buch und Bild – eignet also dieselbe Massenhaftigkeit, dieselbe Billigkeit, dieselbe Abgenutztheit – sinnfällig gemacht durch die „*égratignure des couteaux*“ auf den Tellern. Und diese Massenhaftigkeit und Abgenutztheit des Mediums dementiert jede vermeintliche „Echtheit“: Vermassung und Trivialisierung von „*félicité*“ „*passion*“ und „*ivresse*“ kennzeichnen die von Emma voller Leidenschaft gelesenen Texte.

Drittens: Wie rezipiert Emma diese derart medial vermittelten Geschichten?

Werfen wir noch einen Blick auf die zerkratzten Teller. Durch die Teller wird die bildliche Repräsentation des Exemplums eines zwar idealisch hochgestimmten, aber historisch verbrauchten Diskurses zum Dekor eines Gebrauchsgegenstandes: Im Teller hybridisiert sich das Kunstwerk zum Kunsthandwerk, in dem das Ästhetische mit seinem materiellen Gebrauch zusammenfallen. Für Emma ist diese Teller-Episode

⁴ Ebenda, S. 66.

höchst aufschlussreich, denn sie nimmt jedes Artefakt (aber auch jeden Ritus, jedes Naturphänomen etc.) nur in ihrem unmittelbaren Nutzen für die Befriedigung eigener Wünsche wahr. So gleicht sich das Exemplum im Medium des Bildes und der Schrift auf dem Teller dem an, was vom Teller gegessen wird: Alles ist zum sofortigen Verzehr, zu selbstbezüglichem Konsum bestimmt. Flaubert hat diese Haltung des „Verzehrs“, des Konsums auch mit Emmas Lektüre von *Paul et Virginie* untergebracht, denn was hier aus der Perspektive der Leserin für mitteilenswert gehalten wird, wird in reiner Selbstbezüglichkeit auf ein „vous“ geschildert:

Elle avait rêvé (...) surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau.⁵

Der Erzähler kommentiert diese Haltung folgerichtig mit der Begrifflichkeit der Ökonomie („Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel“) und der Nahrungsaufnahme („et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur“).⁶

Emmas Verhältnis zu ihrer Umwelt wie zur Kunst steht so grundsätzlich unter dem Vorzeichen selbstbezüglichen materiellen Nutzens. Diese profitorientierte Rezeption aber steht im uneingestandenen Widerspruch zur auf der Oberfläche postulierten Idealität, Außergewöhnlichkeit, Exquisitheit, Einzigartigkeit und damit „Nicht-Käuflichkeit“ des Wahrgenommenen.

Insofern ist der zerkratzte Teller mit der Geschichte der Mlle de La Vallière, von dem Emma isst, tatsächlich ein Emblem des Kitsches. Er versinnbildlicht das Oxymoron, das dem Kitsch zugrunde liegt: Die Materialisierung des Idealen, die Käuflichkeit des Exquisiten, die auf Wiederholung gestellte Einmaligkeit. Ohne das Wort zu kennen, konstituiert sich so für Flaubert „Kitsch“ als komplexes Ineinandergreifen von interner Struktur eines Artefakts, seiner medialen Vermittlung und einer bestimmten Rezeptionshaltung: Die Texte, die Emma liest oder hört, erzählen von „*passion*“, von „*félicité*“, „*ivresse*“, „*délicatesse*“, doch sie tun dies in der Gestalt abgelebter, historisch überholter Plots und werden transportiert durch Massenprodukte, die ihren Charakter der Ware nicht verhehlen. Emma rezipiert diese Stoffe ihrem Warencharakter durchaus angemessen: Sie konsumiert sie auf vorbehaltlos identifikatorische Weise, im Akt des dem Essen ähnlichen Einverleibens, durch den das Wahrgenommene stets nur im „für mich“ Wert hat. Kitsch fordert eine rückhaltlos egozentrische Rezeption, und insofern ist Emma eine Kitsch-Konsumentin par excellence.

Wozu auch gehört: nicht zu wissen, dass sie eine ist. Die Diskrepanz, die sich im Kitsch-Diskurs Emmas zwischen Materialität und Idealität auftut, bleibt ihr ebenso

⁵ Ebenda, S. 64.

⁶ Ebenda, S. 65.

verborgen wie der Diskurs-Charakter ihres Denkens selbst. Diese Verhältnisse sichtbar zu machen, bleibt dem Erzähler, also dem Blick von außen, vorbehalten.

Nun könnte man annehmen, Flaubert würde diese unreflektierte Egozentrik der Kitschkonsumentin kontrastieren mit dem Erzählerwissen der „wahren“ Verhältnisse ästhetischer wie emotionaler Werte. Flauberts große Kunst aber besteht darin, alles Denken und Fühlen seiner Protagonisten zwar als Präformiertes, Aufgeschnapptes, Imitiertes vorzuführen, dieser Diskursgebundenheit aber kein vermeintlich „echtes“, originelles oder authentisches auktoriales Wissen etwa des Erzählers gegenüberzustellen.⁷ Dessen diskrete Ironie durchschießt zwar das Reden und Denken der Figuren und korrodiert damit die Selbstgewissheiten der Protagonisten, aber nur für den Leser und nie so, dass diesem ein alternatives positives, verlässliches Wissen vermittelt würde (wie wir es etwa in den Romanen Balzacs erwarten können).

Aber nur einer dieser Figuren-Diskurse ist tödlich – der Kitsch-Diskurs Emmas. Warum?

In ihrer letztlich auf den materiellen „profit personnel“ gerichteten Ausrichtung ist Emmas Art der Wirklichkeits-Modellierung nicht singular. „Materialistisch“ sind fast ausnahmslos alle Diskurse des Romans, und stets verleihen sich ihre Träger einen dünnen Anstrich der Idealität. So etwa im Fall des Wucherers Lheureux, der mit seinen Schuldforderungen den unmittelbaren Anlass für Emmas Selbstmord sein wird. Kaum kommen die Eheleute Bovary in Yonville-l'Abbaye an, ist Emma ihr kleines Hündchen entlaufen – und Lheureux, für den nur Bares zählt, erzählt die rührende Geschichte von Hunden, die noch nach zwölf Jahren zu ihren Herrchen zurückfinden.⁸ Doch alle diese Figuren haben ein mehr oder weniger strategisches Verhältnis zur vorgeblichen Idealität ihres Redens. Lheureux' sentimentale Hündchen-Episode ist bereits Teil der Verkaufsstrategie, mit der er Emma bald umgarnen wird. Oder aber ein historisches, so der schwärmerische Jüngling Léon, für den der Diskurs sentimental Kitsches zur Jugendsünde wird, sobald er zum leitenden Notariatsangestellten aufrückt:

D'ailleurs, il allait devenir premier clerc: c'était le moment d'être sérieux. Aussi renonçait-il à la flûte, aux sentiments exaltés, à l'imagination, – car tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète.⁹

Allein Emma lebt den Kitsch als unerkannte Illusion des absolut Authentischen, und sie lebt ihn unbeeindruckt von allen Dementis, die ihr das Leben erteilt. Emma ist mit-

⁷ Siehe dazu etwa Rainer Warning, „Romantische Tiefenperspektive und moderner Perspektivismus. Chateaubriand-Flaubert-Proust“, in: *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, Hg. Karl Maurer/Winfried Wehle, München 1991, S. 295–323, hier S. 306–310.

⁸ Flaubert, *Madame Bovary*, S. 118.

⁹ Ebenda, S. 370

hin die perfekte „bourgeoise“ im Sinne des Zitats, aber sie ist gleichzeitig in ihrem Streben, der „immense passion“ Ewigkeit zu verleihen, „poète“ in einem romantischen Sinne.

Tödlich werden kann der Kitsch bei Flaubert nur, weil Emma gleichzeitig „poète“ und „bourgeoise“ ist, weil sie an ein Authentisches und Singuläres glaubt, die es für Flaubert in der Welt der „bourgeois“ nicht geben kann. In Emmas Oxymoron von „bourgeoise“ und „poète“ liegt die Tragik und die Größe der Heldin, die sie über die Schabigkeit der Nur-Bürger dieses großartigen Romans erhebt.