

Ulrike Müller-Hofstede

Geschmacksicherheit? Gustav Pazaureks Schrift „Über guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe“ (1912) und einige Aspekte zur Kitschverdammung bis 1925

Zum Zeitpunkt der Publikation seines Buches „Über guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe“ (1912) [Abb. 1] war Gustav Pazaurek ein bekannter Museumsmann, Bildungsbürger und Verfasser von Theaterstücken für das deutsche Theater in Prag [Abb. 2].¹ Seine breiten Kenntnisse (in mehr als 900 Publikationen fassbar) alter und neuer Kunstgewerbeobjekte in mehreren Sparten, insbesondere Glas und Porzellan, machten ihn international bekannt.² Pazaurek war Mitglied des Werkbundes (1908–1928), der 1907 von Hermann Muthesius, Friedrich Naumann, Henry van de Velde und anderen gegründet wurde.³ Der Werkbund zielte auf eine „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“.⁴ Pazaurek wies sein Buch nicht explizit als Publikation des Werkbundes aus, dennoch ist es im Kontext der vom Bund geforderten „Erziehung“ zu sehen.⁵ Geschichtskonstruktionen innerhalb der Geschmacks- und Kitschdiskussion wurden bisher weitgehend übersehen, diese zu verdeutlichen und die Frage nach dem Anspruch von Überzeitlichkeit und „Wahrheit“ der „ästhetischen Erziehung“ zu stellen, ist das Anliegen des folgenden Beitrags.

Pazaureks Buch dient dazu, den Paradigmenwechsel anschaulich zu machen, es dürfte als erste, analytische Kitschuntersuchung und als umfassender Versuch angesehen werden, das Bildungsbürgertum in über 400 Seiten und 200 Illustrationen zu belehren, wie „Regelverstöße“ gegen den „guten Geschmack“ im Kunstgewerbe vermieden werden sollten. Das Buch stellt auf mehreren hundert Seiten Einzelfragen von „Technik“, „Material“, „Schmuck“ dar, es ist deshalb keineswegs *nur* im engeren Sinn kunsthistorisch und an vermeintlich harmlosen Geschmacksfragen interessiert. Kunstgewerbe und Geschmack haben in dieser Zeit eine enorme wirtschaftliche und politische Bedeutung, die mit der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Identitätsbildung des Bildungsbürgertums, Pazaureks Adressat, zusammenhängt.⁶ Dies dürfte gerade am Ende des Beitrags deutlich werden,

1 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack; Pazaurek promovierte in Prag an der deutschen Universität mit 23 Jahren über Karel Skreta, einen böhmischen Barockmaler. 1892 erhielt er die Leitung des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, heute Liberec. Im Jahr 1905 gelang es ihm, den Wettbewerb um die Leitung des Stuttgarter Gewerbemuseums zu gewinnen, eine Stelle, die er bis 1933, kurz vor seiner Pensionierung, bekleidete. Tvrdníková, Gustav Edmund Pazaurek, 2011, 28–59.

2 Tvrdníková, Gustav Edmund Pazaurek, 2011, mit einer ausführlichen Bibliografie von Gustav Pazaureks Schriften, 205–262.

3 Oechslin, Werkbundzeit; Jarzombek, The “Kunstgewerbe”, the “Werkbund”, 7–19; Nerdinger, 100 Jahre deutscher Werkbund; Demand, Moralische Anstalten, 66; Kapsreiter, Von der „materiellen Veredelung“ hin zur „Durchgeistigung“, 279–294.

4 Kapsreiter, Von der „materiellen Veredelung“ hin zur „Durchgeistigung“, 27.

5 Schon in der Einleitung zitiert Pazaurek zum Thema der „Geschmackserziehung“ „das wahre Wort“ von Hermann Muthesius: „Nur in der Verallgemeinerung der Kunstbildung ist unser Heil zu suchen.“ Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 1.

6 Zum Bildungsbürgertum: Jarzombek, The “Kunstgewerbe”, the “Werkbund”, 9.

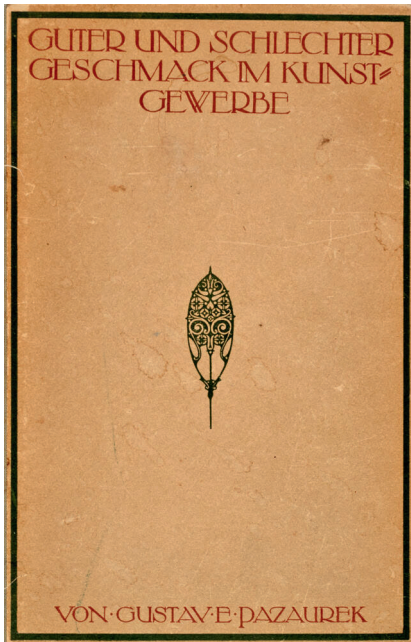


Abb. 1 Gustav Pazaurek, „Über guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe“, Stuttgart 1912, Cover

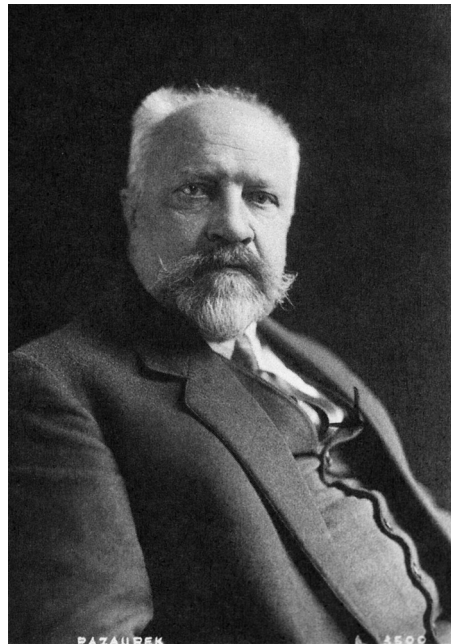


Abb. 2 Gustav Pazaurek, Porträtfotografie

wo der Frage nachgegangen wird, was aus Pazaureks so erfolgreich aufgestellten Kriterien in der Rezeption der Geschmacks- und Kitschpublikationen wurde.

Gustav Pazaureks Buch von 1912 und sein Führer zur Stuttgarter Kitsch-Ausstellung „Geschmacksverirrungen“ (1907) sind in jüngerer Zeit zum Thema der Materialgerechtigkeit, vor allem in der Forschung und Diskussion zu Kitsch näher untersucht worden, unter anderem vom Werkbund Archiv Berlin und Imke Volkers.⁷ Wie vor ihm schon Hans-Edwin Friedrich, kommt Thomas Küpper zuletzt das Verdienst zu, Parallelen von Ferdinand Avenarius' Flugschrift „Hausgreuel“ (Dürerbund 1909) und Gustav Pazaureks Begrifflichkeit und Beurteilung von Kitsch, wie die der „Täuschung“ „Anmaßung“ et cetera herausgearbeitet zu haben.⁸ Wie eine „ästhetische Schulung des Auges“ bereits seit circa 1850 in der Tradition der Vereine im 19. Jahrhundert, des sogenannten „Kitschzeitalters“⁹, verankert ist, konnte von soziologischer Seite überzeugend Uta Karstein für Deutschland anhand der pädagogischen Bemühungen der zahlreichen Kunstgewerbevereine um „Geschmacksverbesserung“ darlegen: Christliche Kunst- und Altertumsvereine nahmen in vieler Hinsicht die ideologisch gefärbten Reformbestrebungen von Dürerbund und Werkbund vorweg. Bereits seit 1850 verfolgten die Vereine breitenwirksam nationale, wirtschaftliche, re-

- 7 Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*; Rottau, *Materialgerechtigkeit*, 63–68; Volkers, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, 77–88; Werkbund/Volkers, *Böse Dinge*, 15–30, Flagmeier, *Böse Begriffe?*, 31–42.
- 8 Friedrich, *Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses*, 47, 48, 52; zu Avenarius: Ebd.; Kratzsch, *Kunstwart und Dürerbund*, 216–217; Syndram, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis*, 80–98; Küpper, *Bewusst im Paradies*, 68–78; Dettmar/Küpper, *Kitsch. Texte und Theorien*, 56, 98, 116; zur Begriffsgeschichte und Semantik von „Kitsch“: Kliche, *Kitsch*, 272–288; Dettmar/Küpper, *Kitsch, Texte und Theorien*, 94–105; Friedrich, *Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses*, 35–59.
- 9 Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, (Titelseite), 6.

ligiöse und ästhetische Ziele, die in einer aktiv angestrebten „Geschmacksverbesserung“ des Kunstgewerbes umgesetzt werden konnten.¹⁰ Die immense politische Bedeutung der Gattung hat Marc Jarzombek in einer scharfsichtigen und materialreichen Studie für die wilhelminische Ära untersucht.¹¹

I. Was bedeutet Kunstgewerbe um 1900?

Heute kaum mehr nachvollziehbar, maß man dem Kunstgewerbe eine enorme historische, kulturanthropologische, ästhetikgeschichtliche, wirtschaftliche und politische Bedeutung bei.¹² Nicht ohne Pathos formuliert Gottfried Semper 1860 folgende Argumente: 1. Das Kunstgewerbe sei eine archaische, „auf den Anfang der Menschheit“ zurückzuführende Gattung, es sei noch *vor* der Architektur entstanden und damit eine der ältesten Künste. 2. Es zeige „am klarsten“ Gesetze einer „praktischen Ästhetik“. Semper spricht damit konstante Funktionen des Gebrauchs an. Es habe auf diese Weise Modellcharakter für alle Künste.¹³

In Erinnerung zu rufen ist auch, was man eigentlich unter Kunstgewerbe verstand: Semper meinte 1860 damit die „Kunstindustrie“ und ebenfalls die „technischen“ und „tektonischen Künste“.¹⁴ Dazu gehörte neben Waffen, Schmuck, Gewebe et cetera auch der „Hausrath“, also Dinge, die breite Käuferschichten ansprachen, und Gegenstände ganz neuer Techniken, wie Nähmaschinen und Lichtschalter. Deren unterschiedliche Gestaltung wurde ebenfalls in Zeitschriften des 19. Jahrhunderts unter dem Aspekt des „guten“ und „schlechten Geschmacks“ diskutiert. Mit diesen „technischen Künsten“, darunter dem „Hausrath“, seien – so die dominante Sichtweise – große wirtschaftliche Erfolge zu erringen, die aufgrund des internationalen Vergleichs mit anderen europäischen Nationen der Stärkung politischer Macht und des nationalen Gewichts eng verknüpft wurden.¹⁵ So heißt es bei Friedrich Naumann in „Der Geist im Hausgestühl“ (1906), Kunstgewerbe sei im Dienst der Wirtschaft und Wirtschaft im Dienst des Vaterlandes und der deutschen Nation zu sehen.¹⁶ Und Falke schrieb 1875, „man müsse diese Traditionen [...] retten oder

10 Karstein, Eine Frage des Geschmacks?, 161–190.

11 Jarzombek, The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, 7–19.

12 Payne, From Ornament to Object, 38–64; Oechslin, Werkbundzeit.

13 Semper, Prolegomena, VII–VIII: „[...] aber jene höheren Regionen der Kunst [Baukunst] bezeichnen nur die eine äusserste Grenze des zu behandelnden Gebietes, bei dessen Eintritt wir jenen einfacheren Werken der Kunst begegnen, an welchen diese sich am frühesten bethätigte, ich meine den Schmuck, die Waffen, die Gewebe, die Töpferwerke, der Hausrath, mit einem Wort die Kunstindustrie, oder was man auch die technischen Künste nennt. Auch diese sind in unserer Aufgabe, und zwar in erster Linie enthalten; – zunächst, weil die ästhetische Notwendigkeit, von der es sich handelt, gerade an diesem ältesten und einfachsten Erfindungen des Kunsttriebes am klarsten und fasslichsten hervortritt; zweitens weil sich an ihnen bereits ein gewissen Gesetzkodex der praktischen Ästhetik typisch festgestellt und formuliert hatte, *vor* der Erfindung der monumentalen Kunst, die von ihnen, wie gezeigt werden wird, eine bereits fertig Formensprache entlehnte, und auch in anderer ganz unmittelbarer Weise ihrem Einflusse gehorcht; drittens aber vornehmlichst, weil jene von der Kunstgelahrtheit so qualifizierten Kleinkünste der Einfluss unserer gegenwärtigen Volkserziehung und die Tendenz des Jahrhunderts am empfindlichsten trifft, und zur beabsichtigten Hebung des Kunstsinnes im Allgemeinen und mit ihr der Kunst, nichts mehr nothut als gerade auf dem Gebiete der technischen Künste diesen Gewalten entgegen zu wirken.“ Zu Semper: Oechslin, Semper, 77–177; Mundt, Zur Theorie des Kunstgewerbes, 317–337; Payne, From Ornament to Object, 38–64.

14 Semper, Prolegomena, VII.

15 Jarzombek, The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, 7–8.

16 Friedrich Naumann, Der Geist im Hausgestühl, zitiert nach: Oechslin, Werkbundzeit, 28.

für die moderne Kunstindustrie [...] verwerten.“¹⁷ Mit „Hausrath“ wird aber auch deutlich, dass sich eine „ästhetische Erziehung des Volkes“ auf allen Gebieten ankündigte, die später Ferdinand Avenarius in der von ihm gegründeten Zeitschrift „Kunstwart“ forderte.¹⁸ Kunstgewerbe war nicht nur eine von den vier Hauptkünsten (neben Malerei, Skulptur und Architektur), sondern *die* zentrale Gattung, in der die Trennung von Kunst und alltäglichem Leben aufgehoben werden sollte. Gerade deshalb war es möglich, Patriotismus und Nationalisierungsbestrebungen mit dem Kunstgewerbe breitenwirksam zu verknüpfen.

II. Geschmack formt Epochen. Von Wandel, Wahrheit und Hoffnung

Damit sind erst wenige allgemeine und begriffliche Voraussetzungen für Pazaureks Schrift von 1912 benannt. Findet sich in der Forschung bereits eine nahsichtige Aufmerksamkeit für die Kategorien, die der Autor zur geschmacklichen Beurteilung des Kunstgewerbes beizustellen gedachte, so wurde bisher kaum die von Jacob Falke (1866) gezielt eingesetzte „Unschärfe“ des Geschmacksbegriffs untersucht.¹⁹ Sie weicht von der präziser zu fassenden, auf individuelle Vorlieben von Personen beschränkten Wortverwendung ab und dient historischen Ausdehnungen und Instrumentalisierungsmöglichkeiten. Folgendes ist hervorzuheben: Die kaum beachtete Auswahl der Beispiele, die Pazaurek hinzuzieht, ist Teil eines Wissens, das er bei seiner bildungsbürgerlichen Leserschaft voraussetzt. Es handelt sich um ein stark erweitertes, „unscharfes“ Geschmacksnarrativ, welches eine Geschichte der Kunst und deren „Wandel“ der Epochen prägte. Es war immer noch verbunden mit einer jahrhundertealten kunstgeschichtlichen Betrachtung, der zufolge sich Kunstepochen nach einem zyklischen Prinzip von Aufstieg, Blüte und Verfall entwickelten. Jakob Falke und sein Traktat „Vom modernen Geschmack im Kunstgewerbe“ von 1866 soll hier stellvertretend genannt werden. Falke berichtet – auf alle Künste bezogen – von der „Verwirrung und Entartung [...] am Ausgang des Mittelalters“, aber auch vom „Erwachen der Renaissance“ in Italien, wo sich der Geschmack wieder erholt habe.²⁰

Gleichsam als Meilenstein und zugleich Tiefpunkt der historischen Entwicklung galt für viele Autoren von Semper bis Muthesius die Weltausstellung in London 1851. Mit ihr wurde ein „trostloser Zustand“ des deutschen Kunstgewerbes konstatiert, wo „das Elend in seiner vollen Größe vor Augen stand.“²¹ Der Schock führte einerseits zu einer langanhaltenden Frustration, die vor allem den „Eklekticismus“ betraf. Jakob Falke erinnert sich 1866: „[...] man erkannte nicht nur den Mangel an Einheit und Originalität, die charakterlose Mannigfaltigkeit der Imitationen, die Verwirrung und Vermischung der Stile, sondern man sah auch, dass in aller industriellen Thätigkeit überhaupt das Kunstgefühl zugrunde gegangen war [...], dass man überhaupt gar nicht mehr wisse, was *schön* sei, was nur *Wirkung* mache.“²² Man sah in Deutschland ein verlorengegangenes künstlerisches Po-

17 Falke, Das Kunstgewerbe, 41, zitiert nach: Oechslin, Werkbundzeit, 28.

18 Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund, 216–217; Syndram, Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis, 80–98.

19 Falke, Vom modernen Geschmack, 378.

20 Ebd.

21 Ebd., 380.

22 Ebd. Pazaurek wird ebenso wie Falke die „Imitationen“ beklagen, als Beispiel nennt er die Tatsache, dass das Buch von Sigmund Lehner, Die Imitationen. Anleitung von Natur und Kunstprodukten, Wien 1893, bereits 1912 die dritte Auflage erlebte. (Eine vierte, erweiterte Auflage erfolgte 1926), Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 12.

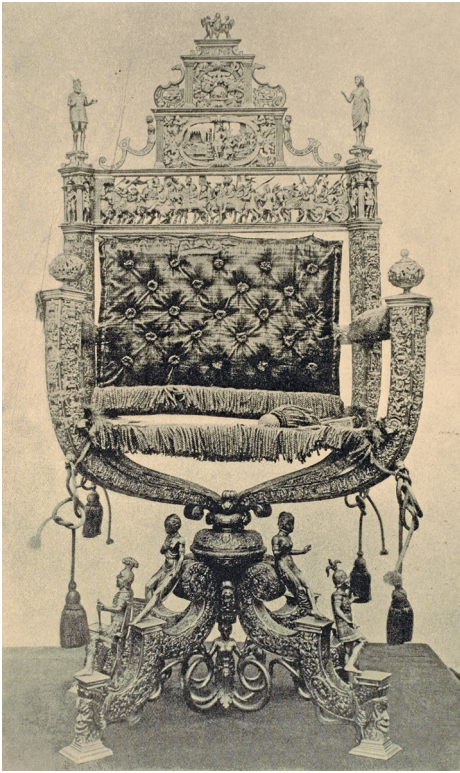


Abb. 3 Thomas Rucker, Geschnittener Eisenstuhl, 1574, Besitz des Earl of Radnor, Longford Castle



Abb. 4 Fauteuil, um 1860, Holz, Glasperlenstickerei, in Privatbesitz

tential und kam zur Erkenntnis, im Wandel der Epochen an einem Tief angelangt zu sein. Andererseits bedingte der auf Rettung fixierte Blick auf jeglichen Wechsel, den man in der Vergangenheit und im internationalen Vergleich staunend in England beobachtete, eine wachsende Hoffnung auf „originelle Fortbildung“ eines neuen Stils für die Gegenwart. Mit einem geblähten Geschmacksbegriff nahm man bewusst unscharfe Konturen in Kauf. Er wurde als Anzeiger eines Wandels angesehen, der *alle* Übergänge in Kunst und Kultur, in Vergangenheit und Gegenwart und „*alle* Äußerungen des geistigen und des Culturlebens“ erfasste.²³ Quasi sui generis markierte „Geschmack“ Wandel und Mannigfaltigkeit und avancierte bereits ab 1860 zu einer Art Objektivität und Wahrheit verbreitenden Metakategorie. Mit ihr versprach man sich einerseits Autorität und Urteil, also Aspekte von Festigkeit, Sicherheit und Orientierung, andererseits einen mobilen Rahmen, der jedes noch so seltsame Phänomen umschloss. Zur „Veredelung des Geschmacks“ des in Verruf geratenen deutschen Kunstgewerbes beizutragen, fungierte schon 1866 pathetisch als „würdige“, spätestens 1912 als „vornehme Kulturaufgabe“, mit der sich wirtschaftliche und nationale Interessen von Adel *und* Bildungsbürgertum verbanden.²⁴

²³ Ebd., 387.

²⁴ Ebd.; Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, Vorwort. Zur Förderung des „guten Geschmacks“ von Adel und Bürgertum: Jarzombek, The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, 9.



Abb. 5 Deckenmedaillons, Fürstenporträt, Wappen, Haus zur Gemse, Freiburg, ca. 1680. Aufgeweichtes, geknetetes Papier, Schweizer Landesmuseum, Zürich

III. Pazaureks Vorgehen – geschichtsfreie Kategorien für Gegenwart und Zukunft

Pazaurek verzichtet in seinem Buch auf eine historische Einbettung seiner Kunstobjekte, setzt aber das krude historische Geschmacksnarrativ, wie es Falke 1866 formuliert hatte, voraus. Seine Beispiele wirken nun wie aus verschiedenen Epochen und funktionalen Kontexten gelöste Ausschnitte. So findet sich der kunstvoll geschnittene Eisenstuhl für Rudolf II. von 1574 zusammen mit einem mit Glasperlen besticktem Fauteuil von 1860 im selben Kapitel über „Vergewaltigungen des Materials“ [Abb. 3 und 4].²⁵ Nicht mehr die ehrwürdige Vergangenheit sollte den neuen Zusammenhalt der Objekte als Konglomerat legitimieren, sondern die vermeintliche Überzeitlichkeit, in Wirklichkeit gab es aber nur eine Bindung an die Gegenwart von 1912. Der Autor unterwirft seine Beispiele einem allgemeingültig gedachten System, das Geschmack geschichtsfrei, mit einer neuen Ordnung beurteilt. Weder die Modernität noch das letztlich sehr klare subjektive Vorgehen des Verfassers wird thematisiert. Im Gegenteil, Pazaurek glaubte, objektive Kriterien wie die „Materialfragen“, „Zweckform und Technik“, „Kunstform und Schmuck“, „Funktion“ (eng gefasst) und „Kitsch“ für alle Zeiten gefunden zu haben. Sie sollten der Leserschaft eine Art Geländer an die Hand geben, um deren Urteilsfähigkeit für „Regelverstöße“ zu schulen.²⁶ Seine akribische Auseinandersetzung mit den überflutenden Details der Kunstgewerbeobjekte und deren mehr als 20 Untergattungen und weiteren Filiationen ist der groß angelegte Versuch, ein breites und zugleich vielgestaltiges Konzept einer tragfähigen Basis zur Beurteilung zu finden. Daher mutete er seiner Leserschaft auf fast 400 Seiten nicht weniger als 50 (!) Kategorien zur Geschmacksorientierung zu, die mit Erläuterungen begründet wurden. Unter „Materialfragen“ subsummierte er beispielsweise: „Schlechtes

²⁵ Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 52–67.

²⁶ Ebd., 15.

und verdorbenes Material, wunderliche Materiale, Pimpeleien [gleichzusetzen mit verderblichen Materialien wie Papier et cetera] und Ausstellungs-Pimpeleien“ [Abb. 5].²⁷

Pazaureks Texte sind mit mehr als 200 Illustrationen bebildert. Dabei ging es ihm um mehr als eine „Schulung des Auges“, die bis dahin weit verbreitet war und zur „Kultur des Sichtbaren“ gehörte.²⁸ Es handelt sich dabei um jene höchst manipulative, plakative Methode der Gegenüberstellung von zwei Fotos, kurz: „gutes und schlechtes Beispiel“ genannt, wie sie nicht nur Dürerbund- und Heimatschutzvertreter und Pazaurek selbst praktiziert hatten, sondern sogar Franz Marc und Wassily Kandinsky im Almanach „Der Blaue Reiter“ 1912 mit der Konfrontation von zwei konträren Beispielen, um so vermeintlich visuelle Evidenz zu erzeugen.²⁹

Pazaurek gab dieses Vorgehen bewusst auf, er empfand es als oft nicht passend in der Wahl der Objekte und als zu populär. Gleichwohl lobte er die „bahnbrechende Bedeutung“, die Ferdinand Avenarius, Paul Schumann oder Paul Schultze-Naumburg „in rastloser Arbeit“ mit der „dankbaren Gegenüberstellung von Beispiel und Gegenbeispiel“ vorangebracht hätten.³⁰ Pazaurek zufolge *musste* mit den aufgestellten Grundsätzen der „schlechte Geschmack“ unablässig neu auftretender Techniken und künstlerischer Objekte abgewehrt und der „gute“ für die Zukunft gerettet werden. Er beruft sich deshalb auch auf weitere „tüchtige Geschmackspioniere“ wie Robert Breuer, Joseph Buschmann, Friedrich Deneken, Alexander von Gleichen-Rußwurm, Ernst Jaffé, Alfred Lichtwark, Karl-Ernst Osthaus, Paul Johannes Rée und Theodor Volbehr.³¹

Der Adressat des Buches von 1912 ist zweifellos das gehobene Bildungsbürgertum, da Pazaurek glaubte, dass die „grosse Masse“ für die Geschmackskultur nicht zu gewinnen war.³² Er nahm in Kauf, dass sich der eine oder andere Leser seines Adressatenkreises der „kompakten Majorität von Kunst-Analphabeten“ zurechnen musste.³³ Diese Mehrheit „in höchsten sozialen Stellungen“ und „versehen mit materiellen Reichtümern“ gehörte auch zum Bürgertum, obgleich zu Kreisen, die, fern von Bildung, gesellschaftlich aufgestiegen waren.

27 Ebd., 39–48. Unter „Pimpeleien“ verstand Pazaurek noch präziser: „Nicht nur minderwertiges Material, sondern geradezu auch wertlose Abfallstoffe mit Mühe so zusammenstellen oder zu verarbeiten, dass die Ergebnisse in einiger Entfernung für kunstgewerbliche Arbeiten gehalten werden könnten.“ Ebd., 39. Pazaureks Äußerungen zu den „Pimpeleien“ stehen in grösserem Zusammenhang mit seiner Kritik an jeglicher Materialnachahmung. Ebenso wie schon Falke die „Imitationen“ beklagte, empört sich Pazaurek, dass das Buch von Sigmund Lehner, *Imitationen. Anleitung zur Nachahmung von Natur- und Kunstprodukten*, Wien, 1893, bereits ein dritte Auflage erlebte. (Eine vierte, erweiterte erfolgte 1926), Ebd., 12.

28 Jarzombek, *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“*, zum Bildungsbürgertum, 9.

29 Bushart, *Logische Schlüsse des Auges*, 547–597, zu Schultze-Naumburgs Kulturarbeiten, 549–556, zum *Blauen Reiter*: 586–592.

30 Pazaurek, *Vom guten und schlechten Geschmack*, 10; Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*, 7.

31 Ebd. 10. Die genannten Autoren schrieben nicht unbedingt Abhandlungen zum Geschmack, wie Pazaureks Äußerungen vermuten lassen. Er kannte sie durch positive Besprechungen in Fachblättern und aus der Tagespresse, da seine Ausstellung „Geschmacksverirrungen“, am 11.2.1909 eröffnet wurde. https://de.wikisource.org/wiki/Geschmacksverirrungen_im_Kunstgewerbe, 8, 31.05.2024. Ausführlich setzte sich Pazaurek mit folgenden Autoren auseinander: Moritz Dreger, Alexander von Gleichen-Russwurm, Konrad Lange, Joseph Lux, Richard von Schaukal, Hermann Muthesius und William Morris.

32 Jarzombek wies auf das immer wohlhabendere Bürgertum hin, aus der Sicht von Muthesius und dem Verband des deutschen Kunstgewerbes galt es, dieses zur „neuen kulturellen Aufgabe“ zu erziehen, da „die zahlreichen Bedrohungen für die soziale Stabilität Deutschlands gemildert werden könnten“. Jarzombek, *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“*, 8.

33 Pazaurek, *Vom guten und schlechten Geschmack*, 6.



Abb. 6 Schuhcremedose, Heldencreme im Reichsfarben-dekor, 1915, Pazaurek-Sammlung, Stuttgart

IV. Von Regelverstößen, Kitschverdammung und Patriotismus

Waren mit der Arbeit an der Geschmackskultur Abgrenzungslinien zu unteren sozialen Schichten grundsätzlich schon Tradition, sind nun neue Distinktionseffekte *innerhalb* des Bürgertums von Gebildeten zu Ungebildeten mit Wohlstand und Kapital zu verzeichnen. Als Pazaurek 1905 die Leitung des Kunstgewerbes am Stuttgarter Gewerbemuseum übernahm, das der „Förderung des Geschmacks dienen sollte“, beschäftigte ihn, wie er dem Publikum ein „feineres künstlerisches Empfinden“ beibringen könnte.³⁴ 1909 eröffnet er deshalb seine Dauerausstellung „Geschmacksverirrungen“. In einem eigenen Raum ordnete er verschiedene Kitscharten („Devotionalienkitsch“, „Hurrakitsch“ et cetera) an [Abb. 6], um den Besuchern dezidiert den sogenannten „Kitsch“ in Abgrenzung zum qualitativollen Kunstgewerbe vor Augen zu führen. Die „Verfehlungen“ wurden schon 1909 in die drei ähnlichen Oberkategorien wie später 1912 geordnet. Einem kleinen Führer, der unillustriert blieb, waren zu diesen „Geschmacksverirrungen“ einige Erläuterungen vorangestellt.³⁵ Hatte Semper noch bewusst von „allgemeinem Volksunterricht“ im Sinne eines humanistischen Bildungsideals gesprochen, verstand sich Pazaurek wohl als „mahnende und warnende Stimme der Auserwählten und Verantwortlichen“, wie er es 1899 im „Kunstwart“ formulierte, denn als Direktor der Abteilung wollte er in der Systematisierung seiner Ausstellung über „Geschmacksverirrungen“, das Publikum pädagogisch in der Beurteilung von Kunst beeinflussen.³⁶

³⁴ Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*, 6.

³⁵ Pazaurek, *Geschmacksverirrungen*, 3-8.

³⁶ Pazaurek, zitiert nach Volkers, *Geschmacksverirrungen*, 77-78, 80-81.

Konkrete Vorbilder für diese Ausstellungsart gab es schon in England.³⁷ 1852 wurde im Museum of Manufactures im Marlborough House (Vorgänger des heutigen Victoria and Albert Museums), eine sogenannter „Chamber of horror“ mit 84 abschreckenden Beispielen eingerichtet. Man veröffentlichte dazu einen „Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Department of Practical Art“ mit illustrierenden Radierungen zu Beispielen von „false principles.“³⁸ [Abb. 7] Die englischen Fabrikanten protestierten dagegen und erwirkten schon nach wenigen Monaten einen Abbau der Ausstellung, weil sie für ihre Produktion einen Rückschlag befürchteten. Dagegen überdauerte Pazaureks Ausstellung 24 Jahre, sie wurde 1933 abgebaut, die Gründe dafür sind nicht bekannt.

Auch wenn Pazaurek Kritik für seine Ausstellung erntete, stimmten ihm viele zu, sogar im Ausland war ein positives Echo zu verzeichnen. So schreibt Pazaurek, dass in Amsterdam dieselbe Einrichtung, „genau nach unserem System mit wörtlicher Übersetzung des ‚Führers‘ [ohne Quellenangabe] vorgeführt wurde“.³⁹ So war es ihm ein Ansporn, wenige Jahre später eine umfangreiche Publikation zu verfassen, die den guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe thematisieren sollte.

Erneut widmete Pazaurek dem Kitsch ein eigenes Kapitel am Ende des hier besprochenen Buches mit weiteren Unterkategorien wie „Geschenkkitsch“ und „Souvenirkitsch“ [Abb. 8]. Kitsch bedeutete für ihn „geschmackloser Massenschund“, der der künstlerischen „geistigen Arbeit“ entgegengesetzt sei.⁴⁰ Wie schon die Forschung hervorhob, wurden dem Phänomen „Kitsch“ Scharlatanerie, Krankheit, Unkultiviertheit, Sentimentalität und Süß-

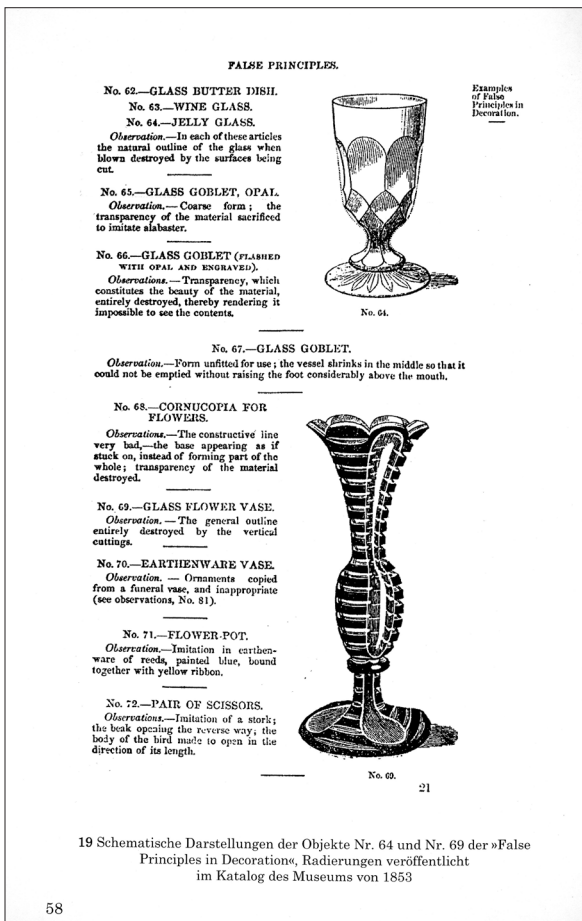


Abb. 7 „Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Department of Practical Art“, „false principles“, Radierungen, 1852, S. 21

37 Ebd., 80; Rottau, Materialgerechtigkeit, 68.

38 Rottau, Materialgerechtigkeit, 53–62.

39 Ausführlich dazu Volkers in: Werkbund und Volkers, Böse Dinge, 175–200 mit einem Wiederabdruck der Einführung von Pazaurek im Katalog „Geschmacksverirrungen“ und einem Anhang der unterschiedlichen Stimmen zu Pazaureks Ausstellung und seiner eigenen Stellungnahme im Rückblick 1934, 193–200.

40 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 349.

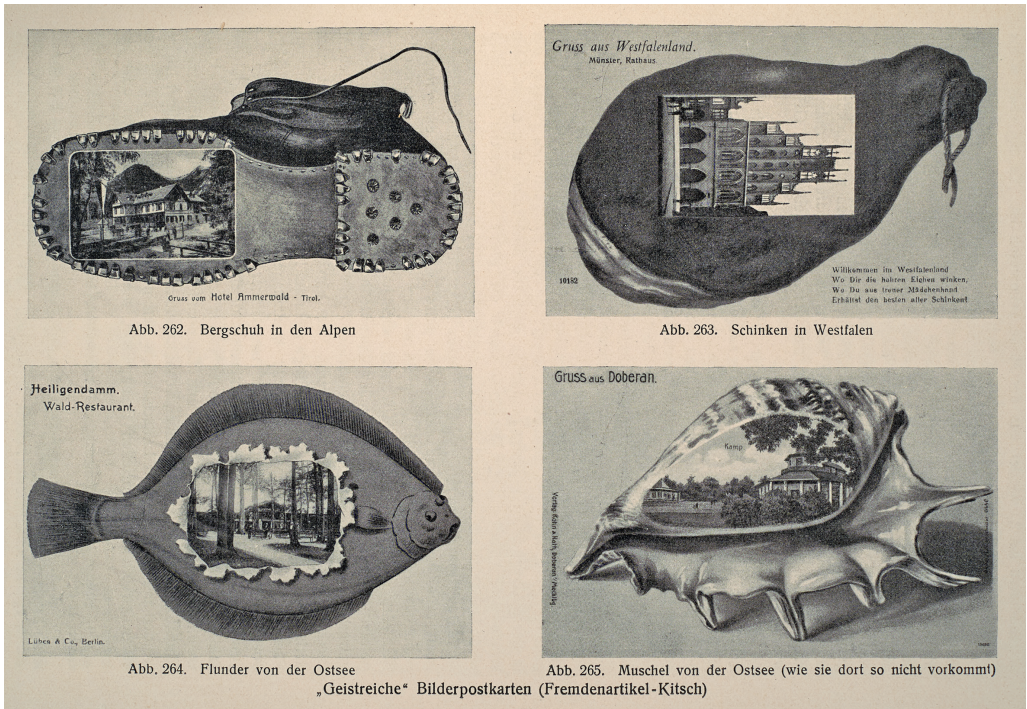


Abb. 8 Souvenirartikel

lichkeit zugeordnet.⁴¹ Hatten Objekte wie der Eisenstuhl für Rudolf II. nur einen oder zwei „Regelverstöße“ an den Tag gelegt, sollten jetzt Dinge Techniken, Materialien und Dekore zeigen, die in toto zu verurteilen und zu verdammen waren. In dieser totalen Verdammung dürfte die Abgrenzung vom „Kitsch“ zum „schlechten Geschmack“ liegen, die Pazaurek ansonsten dem Publikum gar nicht verdeutlicht. Kitsch setze lediglich auf billige Effekte. Im Kitsch-Kapitel wird vom Autor weniger der Käufer und Rezipient von Kitsch angesprochen. Es geht ihm um den „Fabrikherrn“, der als Verursacher des allseitig beklagten Dilemmas galt, die wachsende Flut von „Schundware“ unablässig zu vergrößern, der „unmoralisch“ in Kauf nehme, diese vermehrt zu produzieren, um sein Kapital zu vergrößern.⁴²

Am Ende kann betont werden, dass die „Geschmackserziehung“ bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Eindruck eines wirtschaftlich und ästhetisch bedingten Niedergangs des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie in Deutschland begann. Hatte Jakob Falke noch 1866 die Internationalität und den Vergleich mit dem bewunderten England im Blick, werden die Töne nach 1900 deutlich nationaler, häufig in Verbindung mit wirtschaftlichen Erfolgen.

Auch Hermann Muthesius sprach in seiner Werkbundrede „Wo stehen wir?“ 1911 dezidiert das Bildungsbürgertum an, das für Deutschland wichtig sei: „Sollte es gelingen, die gesamte Schicht der deutschen Gebildeten, vor allem unsere reichen Privatleute von der Notwendigkeit der geläuterten Form zu überzeugen, so wäre ein weiterer großer Schritt

41 Karstein, Wider die „entadelte Kunst“ der Industrie, 88.

42 Ebd., 355.

in Deutschland getan. Der Reichtum hat für den Fortschritt der Welt keinen Sinn, wenn er nur materielle Vorteile häuft. [...] Nur wenn jeder im Volke völlig instinktiv sich in der Deckung seiner Bedürfnisse der besten Form bedient, nur dann werden wir als Volk auf ein Niveau des Geschmacks gelangen können, das des sonstigen vorwärts gerichteten Strebens Deutschlands würdig ist.“⁴³

Internationalität ist für Gustav Pazaurek kein Thema, das zu Qualitätsverbesserung beitragen könnte (und in seiner Schrift von 1912 erwähnt er nur William Morris), noch irgendein anderes Land. Nationalität spielt für ihn indirekt eine Rolle, da er sich gegen die Franzosen abgrenzt, besonders in späteren Schriften und Äußerungen geht er dezidiert gegen Italien und Frankreich vor [Abb. 9].⁴⁴

Seine breiten Interessen für das Kunstgewerbe lassen Pazaurek vermeintlich objektive Kriterien einer Geschmacksverbesserung darlegen. Er selbst verortet sich im Vorwort seines Buches im Gedankengut der

Reformbünde und deren Bestrebungen zur „Geschmacksveredelung“.⁴⁵ Erst 1914, in einer von ihm verfassten politischen Flugschrift aus der Reihe „Der Deutsche Krieg: Patriotismus, Kunst und Kunsthandwerk“ finden sich eindeutig patriotische und nationalistische Töne („gegen eine Welt von Feinden haben wir jetzt unsere Kulturgüter zu vertheidigen“).



Abb. 9 Titelseite, Flugschrift, in Privatbesitz

V. Pazaureks Austritt aus dem Werkbund

Pazaurek tritt 1928 aus dem Werkbund aus. Ob ihm nahegelegt wurde auszutreten oder ob er selbst die Mitgliedschaft beenden wollte, ist unbekannt. Die Gründe dafür sind noch nicht untersucht worden. Mehrere mögliche Motive für den Austritt sind zu vermuten: Als Fachmann für das wichtige Kunstgewerbe fühlte sich Pazaurek möglicherweise zurückgesetzt,

43 Muthesius, Wo stehen wir?, 9.

44 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 303, zu William Morris mehrfach: 311, 336, 346; Pazaurek, Patriotismus, 12 (zum Hurrakitsch): „[...] in anderen Ländern war es aber um kein Härchen besser. Man braucht nur den noch jüngeren französisch-russischen Verbrüderungskitsch zu betrachten, der in einem Vorraume des sonst so inhaltsreichen Altertums museums von Moskau jedem Besucher zuerst in die Augen fällt. Das ganze Kunsthandwerk [...] – in den nichtdeutschen Ländern noch lange darüber hinaus, zum größten Teil bis in unsere Tage – ist die am wenigsten erfreuliche Epoche in der ganzen Kunstgeschichte [...]“

45 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 10.

denn allmählich vollzieht sich ein Wechsel vom Kunstgewerbe zur Architektur als Leitgattung. Schon 1908 beschreibt Muthesius den Wandel der Kunstgewerbebewegung in eine „Kulturbewegung“ und „häusliche Baukunst“, wenn er schreibt: „Die anfänglich kunstgewerbliche Bewegung ist zu einer Architekturbewegung geworden, und dadurch hat sich ihre Bedeutung unendlich erweitert. [...] Wir haben eine ausgesprochene Bewegung der häuslichen Baukunst, mit der der Lebensnerv des ganzen Volkes berührt ist. Und so kann man noch weitergehen und sagen, die Kunstbewegung ist zu einer Kulturbewegung im weitesten Sinne des Wortes geworden, die unsere Sitten des Wohnens, des Umgangs, der Geselligkeit beeinflusst.“⁴⁶ Und 1911 in seiner Rede „Wo stehen wir?“ heißt es verkürzt sogar: „[...] ‚Vom Sofakissen zum Städtebau‘, so ließe sich der Weg, den die kunstgewerblich-architektonische Bewegung der letzten 15 Jahre zurückgelegt hat, kennzeichnen.“⁴⁷ Für ein Motiv, aus dem Werkbund auszutreten, dürfte anzuführen sein, dass Pazaureks Kriterien für den guten Geschmack vermutlich nicht mehr beachtet wurden. In seinem Buch und im fördernden Umgang mit jungen Kunstgewerbekünstlern hatte er nicht nur die Technik, Funktion und das Material bedacht, sondern auch den „richtigen“ Schmuck. So musste er 1924 erleben, wie ausgerechnet der Werkbund in Stuttgart die Wanderausstellung „Die Form ohne Ornament“ eröffnete, eine Schau, die ein Pathos der „neuen Formgebung“ proklamierte und erstmals unter radikalem Verzicht auf Dekor industrielles Kunstgewerbe ausstellte.⁴⁸ Ein dritter Grund könnte wohl den entscheidenden Ausschlag gegeben haben, den Bund zu verlassen. Denn ein Zitat zu Willi Baumeister kann Pazaureks Abgrenzung vom Werkbund schon zu Beginn der 1920er Jahre verdeutlichen. Pazaurek schreibt 1922 anlässlich seines Artikels „Zur Jugend auf der Werkbundaussstellung in Stuttgart“, der Werkbund habe unverständlicherweise Willi Baumeister einen eigenen Raum mit seinen „chaotischen Kombinationen von Relief und Malerei [...] und darüber hinaus auch in Wandbehängen sein merkwürdiges, auf französische und italienische Motive zurückgreifendes System rätselhafter Formen“ überlassen. „So erkennt man noch immer nicht den zwingenden Grund, solche Schöpfungen, die auch von Nicht-Idioten nicht für Kunstwerke angesehen werden, in den Rahmen der Werkbund-Ausstellung aufzunehmen.“⁴⁹

VI. Bröckelnde Ordnungen. Pazaureks Konzept wird in Frage gestellt

Die Moderne, wie sie die Franzosen – vor allem in Bildern – vertraten, war für Pazaurek nicht mit seinem künstlerischen Verständnis vereinbar. Er beschränkte sich auf die Förderungen zeitgenössischer, deutscher und österreichischer Künstlerinnen und Künstler in verschiedenen Sparten des Kunstgewerbes, lehnte allerdings auch hier radikale Konzepte der Moderne ab.⁵⁰ Schon 1912 bezeichnet er Paul Gauguin und Henri Matisse als „Schmierer ärgster Sorte“. Seine Polemik nimmt sogar am Ende seines Lebens noch einmal Fahrt

46 Muthesius, *Wirtschaftsformen*, 5,6.

47 Muthesius, *Wo stehen wir?*, 4; Muthesius, *Wirtschaftsformen*, 5.

48 *Form ohne Ornament*, 5–7; Rezepa-Zabel „Form ohne Ornament“, 94–97.

49 Pazaurek, zitiert nach: Baumeister, *Dokumente, Texte*, 37 (freundlicher Hinweis von Magdalena Bushart).

50 Pazaurek förderte insbesondere den böhmischen Glaskünstler Wilhelm von Eiff, aber auch Nelly Brabetz, die sich in der Kunst der Spitzentechnik hervortat, und viele andere zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler, dazu: Tvřzníková, Gustav Edmund Pazaurek, 24, 25, 28. Willi Baumeister vertrat diese Art von radikal moderner Kunst im Kunstgewerbe, die Pazaurek ablehnte; Pazaurek zeigte sich bei der Wahl der Materialien moderner und offener. Der Verwendung von Eisenguß und Zelluloid stand er positiv gegenüber, Pazaurek, *Vom guten und schlechten Geschmack*, 17.

auf, wenn er 1933 hofft, dass „die jetzige Regierung, [gemeint sind die Nationalsozialisten] [...] im Museum [...] weiterhin die menschlichen Schwächen [seine Sammlung von sogenannten „Geschmacksverirrungen“] in charakteristischer Auslese und klarer Einteilung“ vorführen wird.⁵¹ Pazaureks System, guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe zu beurteilen, hat sich nicht durchgesetzt, vermutlich, weil es zu vielgestaltig war.

Auf das plakative, erzieherisch gedachte Konzept der Ausstellung von 1909, einen Raum mit „Massenschund/Kitsch“ einzurichten, wie es auch am englischen Beispiel von 1852 studiert werden konnte, in Amsterdam noch 1909 sofort Nachfolge gefunden hat, griffen die Nationalsozialisten möglicherweise zurück, als diese ab 1933 mit ihren „Horror kabinetten“ an vielen deutschen Museen ausschließlich sogenannte „Entartete Kunst“, also diffamierte Moderne, zeigten. Wie Pazaurek darüber dachte, ist bisher noch nicht untersucht worden. Er zog sich 1933, zwei Jahre vor seinem Tod, verfrüht und verärgert aus der Museumsarbeit zurück. Seine Kitsch Ausstellung hatte man gegen seinen Willen aufgelöst.⁵² Wie die Debatte darüber im Detail aussah, wissen wir nicht. Allerdings dürften über die Haltung Hermann Gretschs, Pazaureks Nachfolger in Stuttgart und Leiter des Werkbunds, zum Kitsch einige Gegenargumente zu rekonstruieren sein. Dessen Äußerungen könnten Pazaureks Idee der „Geschmacksverirrungen“ diametral entgegengestanden haben. Gretsch konstatierte: „Zum Kitsch werden solche Sachen erst, wenn Tante Klara sie auf die Kommode aufstellt.“⁵³ Damit generierte Kitsch sich nicht mehr aus der Gestaltung des Objekts selbst, sondern erhielt seinen Effekt erst aus der Umgebung. Möglicherweise handelt es sich um jenen „Kitschkollaps“ dieses Jahrzehnts, den Friedrich konstatierte.⁵⁴ Dagegen spricht, dass Gretsch dies nur als Vorwand angesehen haben könnte, die Kitsch-Abteilung von Pazaurek aufzulösen. Zumindest was seine Person anbelangt, dürfte zu beachten sein, dass Gretsch ja schon 1933 in die NSDAP eintrat und die Kulturabteilung des Reichsministeriums mit der Aufgabe, wie und ob man Kitsch verdammen sollte, verunsichert war. In einer 1936/37 geführten Debatte war unklar, was als Kitsch zu gelten hatte.⁵⁵ Bekanntlich erließen die Nationalsozialisten schon 1933 ein Gesetz zum Schutz nationaler Symbole (um diese auch vor Verkitschung und „Entwürdigung“ zu schützen), andererseits wies Joseph Goebbels wohl auch darauf hin, dass „ein gewisser Teil von dem was unter der Marke *Kitsch* laufe, als geistige Nahrung nicht zu entbehren sei“.⁵⁶ Das beherrschende, allein auf visuelle Faktizität setzende Zeigen in einem „Horror kabinetten“ fand auf diffamierende Weise seine Fortsetzung in den nationalsozialistischen Museumskonzepten der „Entarteten Kunst“.

51 Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack, 303, zitiert nach Flagmeier, Böse Begriffe?, 33 und 34.

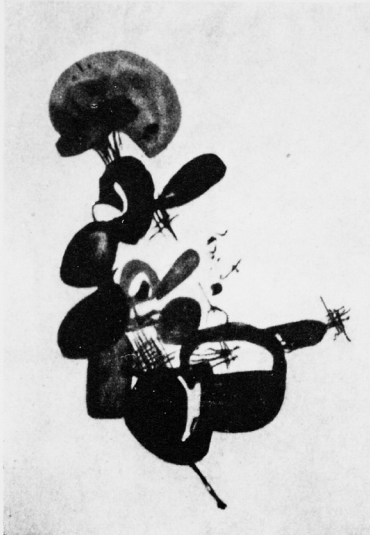
52 Angeblich wurde die Ausstellung aufgrund von „gebäudestrukturellen Veränderungen“ aufgelöst. Volkert, Geschmacksverirrungen, 84.

53 Gretsch, Kitsch, 531–536, zitiert nach: Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses, 57.

54 Ebd.

55 Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses, 42.

56 Dürr, Was ist Kitsch?, 52, zitiert nach: Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses, 42; Mayrock zufolge verbot das Gesetz im Wortlaut, „Symbole der deutschen Geschichte, des deutschen Staates und der nationalen Erhebung in Deutschland öffentlich in einer Weise zu verwenden, die geeignet ist, das Empfinden von der Würde dieses Symbols zu verletzen.“ Mayrock, „Fort mit dem nationalen Kitsch“, 110.



KITSCH? – NEIN: SCHWINDEL!

Laie und Fachmann werden meinen, diese Abbildung sei die Vergrößerung der mikroskopischen Aufnahme eines Blutropfens, in dem Spirochäten und sonstige Bazillen heimisch sind. Nein, geschätzter Leser!

Das ist ein Kunstwerk aus der Meisterschule Johannes Itten zu Weimar. Kitsch ist es wahrlich nicht; denn da würde selbst der Begriff Kitsch mit Recht entrüsted sein, derlei Zeug in seinem Reiche zu beherbergen.

Es ist ganz ordinärer, gewöhnlicher Schwindel!

Abb. 10 Fritz Karpfen, Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst, nicht nummerierte, letzte Abb., vom Autor betitelt: „Kitsch? Nein: Schwindel!“ Meisterschule Johannes Itten, Weimar, 1922, Tusche auf Papier

VII. Mit dem Kitschbegriff kämpfen – gegen wen? Gegen was?

Bekannt ist Pazaureks Haltung, mit der er polemisch die Moderne diskreditierte. Allerdings benutzte er – wie gezeigt – dafür nicht den Kitschbegriff, er handelt die Moderne als unkünstlerisches Phänomen ab, ein Argument, das Fritz Karpfen 1925 – wie Pazaurek – nutzen wird, um Kitsch abzugrenzen.⁵⁷ Die Facetten von Kitsch als Kampfbegriff, die in Pazaureks Abhandlungen bereits sichtbar werden, verwenden dann einige Kunsthistoriker und Künstler aus so verschiedenen Perspektiven, dass sie im Folgenden kurz skizziert werden. Baumgartner legte dar, dass der aus deutsch-jüdischer Familie stammende Kunsthistoriker Curt Glaser (1879–1943), bekannt für seine moderne Sammlung (Max Beckmann, Edvard Munch et cetera) um 1920 den Begriff des „sauren Kitsches“ einführte, um damit Neoimpressionisten und Futuristen des frühen 20. Jahrhunderts in Verruf zu bringen. So heißt es bei ihm:

⁵⁷ Ebd., 37–39; Karpfen, Der Kitsch, 57, 58; Küpper, Bewusst im Paradies, 97–100. Sehr selten wurde Kitsch positiv gesehen. Erwin Ackerknechts betitelte Schrift: „Kitsch als kultureller Übergangswert“ stellt eine solche Ausnahme dar; Dettmar und Küpper, Kitsch, 174, 137–156.

„[...] 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 [...]“.⁵⁸

Vor Glaser war es der antisemitisch gesinnte Hans Pfitzner, der in seinem Pamphlet „Futuristengefahr“ 1917 den Begriff „saurer Kitsch“ gegen Ferruccio Busoni richtete.⁵⁹ Mit Kitsch und Avantgarde konnte aber auch ganz anders umgegangen werden, da sich damit bestens die weit verbreitete Wahrheit-und-Lüge-Dichotomie der Kitschdiskussion verband. Fritz Karpfen (1897–1952), der durchaus mit scharfer Feder argumentierte, publizierte 1925, dreizehn Jahre vor der erzwungenen Emigration aus Österreich, sein Buch „Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst“.⁶⁰ Mit Blick auf die zeitgenössischen Strömungen betrachtet er diese gleichsam differenzierend-polemisch: Modern sei Kitsch, insofern als „alle Ereignisse und Dinge [...], die in unserer Epoche vorhanden sind und nicht bestimmte Richtungen meinen und [...] Dinge, die epigonenhaft nach alten Vorbildern geformt sind [...]“.⁶¹ Hingegen meint Karpfen, dass die „modernen“, welche „ohne jedes existierende Vorbild geformt sind, die so kühn sind, dass sie frech wirken und künstlerisch wertlos sind [...]“, kein Kitsch seien. Emphatisch betont er: „[...] diese mögen schlecht, blöd, unkünstlerisch und gemein sein – aber Kitsch sind sie nicht! [...] weil sie nicht lügen“.⁶² Als Beleg bildet er eine Fotografie einer abstrakten Tuschzeichnung aus der Schule von Hans Itten ab und geißelt das Werk als „ganz ordinären, gewöhnlichen Schwindel“ [Abb. 10].

VIII. Zur Rezeption von Pazaurek – was wird aus „Vom guten und schlechten Geschmack“?

Karpfen ist der Einzige in dieser Zeit, der in seiner Schrift noch einmal Kitsch und Kunstgewerbe in einem Kapitel seines Buches aufgreift. Wie in Pazaureks „Vom guten und schlechten Geschmack“ von 1912 versucht Karpfen in seinem Buch, Kitsch und guten Geschmack nicht nur aus der Umgebung oder als „psychologischen Faktor“, sondern am Objekt zu definieren. Als Gradmesser gilt ihm die funktionale und materielle Wahrheit, die sichtbar zu sein hatte: „Eine Punschbowle darf kein Suppentopf sein [...] Leder ist kein Goldpapier und eine Tasche kein Reisekorb [...]. Lasst das Verbot in diesen Sätzen: ‚kein‘ und ‚eine‘ weg, und ihr habt den Kitsch im Kunstgewerbe.“⁶³ Spätestens hier endet die Pazaurek-Rezeption; für die späteren Autoren wie Norbert Elias, der 1935 hauptsächlich soziologisch und auch – wie Karpfen – psychoanalytisch das „Kitschzeitalter“ analysieren wird, spielt zwar der Kitsch, aber das Kunstgewerbe keine Rolle mehr.⁶³ Das einst führende

58 Baumgartner, Süß und sauer, 25; Curt Glaser, Vom süßen und vom saurem Kitsch, 85, zitiert nach: Dettmar und Küpper, Kitsch. Texte und Theorien, 169.

59 Ebd.

60 Zu Karpfen: Küpper, Bewusst im Paradies, 100.

61 Karpfen, Der Kitsch, 58.

62 Ebd. 47.

63 Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter, 66. Mit „Kitschzeitalter“ ist das industrielle Zeitalter gemeint.

Kunstgewerbe geht in einer „Culturbewegung“ auf, ordnet sich der „häuslichen Baukunst“ unter.

Mit Muthesius war erkennbar, dass der Werkbund schon 1911 eine „allgemeine Wiedererziehung zur Form“ anstrebte, da die „Notwendigkeit der geläuterten Form“ nun zur „fundamentalen Aufgabe“ der Bewegung wurde, dieses Ziel gipfelte in verschiedenen Aktivitäten, unter anderem in der Werkbundszeitschrift „Die Form“ von 1924–1935.⁶⁴ Zu dieser neuen, aufgeladenen Dimension der „Form“ trat in den 1920er Jahren die hochgehaltene Materialgerechtigkeit in der Tradition der Arts and Crafts-Bewegung: Truth to Material.⁶⁵ Denn Josef Hoffmann als Vertreter der Wiener Werkstätte, so Karpfen, „entdeckte die Klarheit der Form im Gesetz des Materials“.⁶⁶ Hatte Pazaurek allerdings neben Technik und Material noch den Schmuck als Kriterium für gutes oder schlechtes Kunstgewerbe genannt, so betont Karpfen emphatisch allein Material und Form.

Als schlagkräftige Metakategorie, um die Wahrheit zu retten, löste in der Folgezeit zwischen den Kriegen der Begriff Kitsch den Begriff Geschmack und dessen Differenzierungen von „gut“ und „schlecht“ ab. Hatte Jakob Falke 1866 Geschmack noch als „personifizierten Zeitgeist“ angesehen, war es 60 Jahre später der gedehnte Begriff Kitsch, der diese Funktion übernahm. Auch die Beschreibung von kunstgeschichtlichen Epochen als Geschmacksgeschichte (wie bei Jakob Falke) wird nun als Kitschgeschichte verhandelt. Bei späteren Autoren, bei Norbert Elias und besonders bei Fritz Karpfen, heißt es: „Das hellenische Zeitalter wurde besudelt von den grässlichen Dingen, die in Massen entstanden; die Renaissance wurde erdrückt von geschäftigen Werkern; die Gotik erstarb an der Lächerlichkeit des Kitsches, der sie überwucherte und über das Barock hinweg im Rokoko seine eigentliche Domäne erbaute [...]. Nur Fausthiebe wie die eines Michelangelo, eines Grünewald, eines van Gogh zertrümmern die Stukkatur am Gemäuer ihrer Zeit und legen die gigantischen Quader ihrer reinen Schönheit bloss.“⁶⁷ Es wird deutlich, dass der alte Zusammenhang von Kunstgewerbe und Geschmack – zumal unter der neuen Betrachtung von Geschichte im Kontext einer Dichotomie von Genie und Mediokrität – zerfällt.

64 Muthesius, *Wo stehen wir?*, 4 und 9, hier 4: „Daraus folgt die dringende Notwendigkeit, eifrig weiter zu streben. Angesichts der Tatsachen liegt vor allem die Aufgabe vor, die Bewegung auf eine gesicherte Grundlage zu stellen, sie zu konsolidieren, ihr weiteste Kreise zu erschließen. Und diese Arbeit läuft, bei Lichte betrachtet, nur auf eine große, allgemeine Wiedererziehung zur Form hinaus. Der Form wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, muß die fundamentale Aufgabe unserer Zeit, muß der Inhalt namentlich jeder künstlerischen Reformarbeit sein, um die es sich heute handeln kann.“

65 Ebd.

66 Karpfen, *Der Kitsch*, 46.

67 Ebd., 9, 10.

Literaturverzeichnis

- Götz Adriani (Hg.), Willi Baumeister. Dokumente, Texte, Köln 1971.
- Andreas Baumgartner, Süß und sauer. Über Avantgarde und Kitsch um 1920, 21–27, https://www.dissonance.ch/upload/pdf/128_21_hb_ab_kitsch.pdf. (10.04.2024)
- Magdalena Bushart, Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930, in: Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell (Hg.), Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und der Moderne, Bd. 2, Göttingen 2006, 547–597.
- Christian Demand, Moralische Anstalten, in: Merkur Heft 802, Jahrgang 70, 2016, 41–48.
- Ute Dettmar und Thomas Küpper (Hg.), Kitsch. Texte und Theorien, Ditzingen 2007.
- Norbert Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter (Paris 1935), mit einem Nachwort von Hermann Korte, Münster 2004.
- Jakob Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866.
- Jakob Falke, Das Kunstgewerbe, in: Carl von Lützow, (Hg.), Kunst und Kunstgewerbe bei der Wiener Weitausstellung 1873, Leipzig 1975, 40–58.
- Renate Flagmeier, Böse Begriffe? Anmerkungen zur problematischen Seite Gustav E. Pazaureks, in: Werkbundarchiv – Museum der Dinge und Imke Volkers (Hg.), Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks, Berlin 2013, 31–42.
- Hans-Edwin Friedrich, Hausgreuel – Massenschund – radikal Böses. Die Karriere des Kitschbegriffs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Wolfgang Braungart (Hg.), Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, Tübingen 2002, 35–59.
- Curt Glaser, Vom süßen und vom sauren Kitsch, in: Almanach des Verlages Bruno Cassirer, Berlin 1920, 84–95.
- Mark Jarzombek, The “Kunstgewerbe”, the “Werkbund”, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 53, (1), 1994, 7–19. URL: <https://www.jstor.org/stable/990806> (10.01.2024)
- Kampf der Dinge. Der deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag (Ausst.-Kat. Berlin, Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin), hg. vom Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Berlin, Juni 2007.
- Adriana Kapsreiter, Von der materiellen Veredelung hin zur Durchgeistigung. Über die Arbeitsteilung im Werkbunddiskurs 1907–1914, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl, Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen, Bd. 2, Zürich 2022, 279–294.
- Uta Karstein, Eine Frage des Geschmacks? Christliche Kunstvereine und der Kirchenbau im 19. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 45/2, 2009, 161–190.
- Uta Karstein, Wider die „entadelte Kunst“ der Industrie. Zum Verhältnis von Kunst, Handwerk und Industrie im kirchlichen Milieu des 19. Jahrhunderts, in: Antje Mickan, Thomas Klie, und Peter A. Berger, Räume zwischen Kunst und Religion. Sprechende Formen und religionshybride Praxis, Bielefeld 2019, 45–68.
- Uta Karstein, Geschmackserziehung im „Kitschzeitalter“. Zur Formierung der Sinne im 19. Jahrhundert, in: Nina Tessa Zahner (Hg.), Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel, Wiesbaden 2021, 11–132.
- Fritz Karpfen, Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst, Hamburg 1925.
- Dieter Kliche, Kitsch, in: Karl-Heinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart 2001, 272–288.
- Gerhard Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.
- Thomas Küpper, Bewusst im Paradies: Kitsch und Reflexivität, Bielefeld 1922.
- Christian Mayrock, „Fort mit dem nationalen Kitsch“, in: Kampf der Dinge, der deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag (Ausst.-Kat. Berlin, Werkbundarchiv-Museum der Dinge Berlin), hg. vom Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Berlin, Juni 2007, 110–114.

- Barbara Mundt, Theorien zum Kunstgewerbe des Historismus in Deutschland, in: Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, 317–337.
- Hermann Muthesius, Wo stehen wir? Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des deutschen Werkbundes in Dresden 1911, in: Deutscher Werkbund (Hg.), Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Jena 1912.
- Hermann Muthesius, Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe, Berlin 1908.
- Friedrich Naumann, Der Geist im Hausgestühl, Ausstattungsbriefe, in: Patria. Jahrbuch der „Hilfe“ 1906, Berlin-Schöneberg 1906, 182–200.
- Winfried Nerdinger (Hg.), 100 Jahre deutscher Werkbund 1907–2007, München 2007.
- Werner Oechslin, Werkbundzeit. Kunst, Politik und Kommerz im Widerstreit, München 2021.
- Gustav Edmund Pazaurek, Vom guten und schlechten Geschmack im Kunstgewerbe, Stuttgart 1912.
- Gustav Edmund Pazaurek, Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer durch die neue Abteilung im Königlichen Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart, Stuttgart 1909.
- Gustav Edmund Pazaurek, Patriotismus, Kunst und Kunsthandwerk, Stuttgart/Berlin 1914.
- Alina Alexandra Payne, From Ornament to Object. Genealogies of architectural Modernism, New Haven 2012.
- Heide Rezepa-Zabel, „Form ohne Ornament“, in: Kampf der Dinge. Der deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag (Ausst.-Kat. Berlin, Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin), hg. vom Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Berlin, Juni 2007, 94–97.
- Nadine Rottau, Materialgerechtigkeit – Ästhetik im 19. Jahrhundert, Aachen 2012.
- Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Henrik Karge, Bd. 1: Textile Kunst, Hildesheim/Zürich/New York 2008.
- Karl Ulrich Syndram, Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871–1914), Berlin 1989.
- Lenka Tvrzníková, Gustav Edmund Pazaurek (1865–1935), Magisterarbeit/Diplom, Olmütz 2011. https://theses.cz/id/kzyx6f/Gustav_Edmund_Pazaurek.pdf (10.04.2024)
- Die Form ohne Ornament (Ausst.-Kat. Stuttgart), hg. von Wolfgang Pfeleiderer und Walter Riezler, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1924.
- Imke Volkers, „Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe“, in: Werkbundarchiv Berlin – Museum der Dinge (Hg.), Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag, Leipzig 2008, 77–88.
- Imke Volkers, Böse Dinge. Ein neuer Blick auf eine alte Sammlung, in: Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin und Imke Volkers (Hg.), Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks, Berlin 2013, 15–31.
- Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin und Imke Volkers (Hg.), Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks, Berlin 2013.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Privatbesitz; Abb. 2 Tvrzníková, Gustav Edmund Pazaurek, 281; Abb. 3 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, Tafel V; Abb. 4 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 58, Abb. 35; Abb. 5 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 42, Abb. 20; Abb. 6 Werkbundarchiv und Volkers, Böse Dinge, 140; Abb. 7 Rottau, Materialgerechtigkeit, 58; Abb. 8 Pazaurek, Über guten und schlechten Geschmack, 353; Abb. 264; Abb. 9 Pazaurek, Patriotismus (Titelseite); Abb. 10 Karpfen, der Kitsch (ohne Seiten- und Abbinde-nummerierung).