

Ethische und politische Perspektiven

Dieses Kapitel könnte als ein Exkurs bezeichnet werden, wenn nicht unter ›Exkurs‹ oft etwas verstanden würde, das vom eigentlichen Thema wegführte, in dieser Hinsicht etwas Abwegiges an sich hätte und weniger wichtig erschiene. Tatsächlich führen die nun anstehenden Überlegungen über den Denkrahmen der bisherigen Kapitel hinaus (und vielleicht sogar über den Rahmen dessen, was wissenschaftlich überprüfbar ist), doch nicht im Sinne von etwas Überflüssigem, Verzichtbarem. Vielmehr ist es notwendig, einmal über die im Vorigen eingehaltenen Grenzen hinauszugehen, wenn man das innerhalb von ihnen Angesiedelte in einem größeren Zusammenhang betrachten will – dazu muss außerhalb von ihnen Liegendes, auch scheinbar Fernliegendes, mitgesehen werden.

In den früheren Kapiteln wurde Kitsch in erster Linie unter Gesichtspunkten der Ästhetik untersucht. Dabei aber blieb ein Großteil der Probleme unbeachtet, die sich in Diskussionen über Kitsch häufig stellen, und zwar insbesondere Fragen der Ethik und Politik. Wie Hans-Dieter Gelfert bemerkt, kommt der Kitschverdacht vielmals dort auf, wo Ethisches sich mit Ästhetischem vermischt – zum Beispiel wenn versucht wird, ethisch bedeutsame Lebenssituationen zu ästhetisieren, etwa Kindtaufen, Hochzeiten, Jubiläen und Beerdigungen.⁴⁹⁹ Auch Politik – wiederum als ein Bereich, der für Ästhetisierungen offen ist – gilt als anfällig für Kitsch, nicht zuletzt für Banalisierungen im Sinne von fragwürdigen Vereinfachungen und Beschränkungen allein auf Abgegriffenes.⁵⁰⁰ Wolfgang Zeh zum Bei-

499 H.-D. Gelfert: *Was ist Kitsch?* S. 12.

500 Siehe dazu das Kapitel ›Ästhetik der Banalisierung‹.

spiel erklärt, »alle[n] Kitscherscheinungen« sei gemeinsam, »dass sie ihr jeweiliges Thema zunächst leicht« kenntlich machen, »um es dann jedoch nicht wirklich zu erreichen und zu bearbeiten.«⁵⁰¹ »Leicht aufzurufen« aber seien diejenigen Themen, die bereits bekannt erschienen. Wenn Kitsch nun beanspruche, »ein politisches Thema zu behandeln«, begnüge er sich in Wirklichkeit bloß mit der »Redeweise, die beim jeweiligen Thema üblich und gewohnt« sei; er setze dann »auf die sich einstellenden politischen Assoziationen.«⁵⁰² Der ausschließliche Gebrauch also von längst verbreiteten und gängigen Formeln gilt als eine Art von politischem Kitsch.

Ein Beispiel dafür, wie Kritik an ethischem beziehungsweise politischem Kitsch sich formiert, ist die Kampagne des Norwegian Students' and Academics' International Assistance Fund (SAIH) gegen ›Charity-Kitsch‹. Auf's Korn genommen wird hier die Art, in der viele Hilfsorganisationen um eine Spende werben für Schwarze Menschen in Afrika: Diese werden auf den gebräuchlichen Bildern häufig durch unselbständige und sprachlose Kinder mit großen Augen vertreten – ein fixes Schema, das *Weiß*en nahelegt, sich überlegen zu wähnen und – gerührt von der vermeintlichen Hilfslosigkeit Schwarzer Menschen – etwas Geld dazu einzusetzen, sich als Retter fühlen zu können. SAIH konterkariert diesen Dünkel unter anderem mit dem Satire-Video RADI-AID: AFRICA FOR NORWAY, in dem – umgekehrt – Schwarze Menschen in Afrika für frierende *Weiß*e, die in Norwegen wohnen, etwas sammeln wollen, nämlich Heizungen. Zudem vergibt SAIH den »Rusty Radiator Award« für besonders klischeehafte Werbungen von Hilfsorganisationen.⁵⁰³ Die Kritik, die SAIH auf diese Weise deutlich macht, zielt darauf, dass der beschriebene ›Charity-Kitsch‹, auch wenn er

501 Wolfgang Zeh: »Kitsch in der Sprache von Politik und Medien«, in: Werner J. Patzelt, Martin Sebaldt u. Uwe Kranenpohl (Hrsg.) unter Mitarb. von Henrik Gast, Tobias Nerb u. Benjamin Zeitler: *Res publica semper reformanda. Wissenschaft und politische Bildung in Dienste des Gemeinwohls. Festschrift für Heinrich Oberreuter zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: VS 2007, S. 180–192, hier S. 189.

502 Ebd.

503 <https://www.radiaid.com/>, zuletzt abgerufen am 3.8.2020. Vgl. auch den Beitrag »Weg von der Tränendrüse! SAIH – die etwas andere Entwicklungshilfe«, *3sat Kulturzeit* v. 18.12.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=FOxFuAxx8WE>, zuletzt abgerufen am 3.8.2020.

kurzfristig Spenden einbringt, Schwarzen Menschen langfristig gar nicht zugute kommt, sondern diesen schadet – werden sie doch nicht als den *Weißten* ebenbürtig dargestellt. Mit der aus dem Kolonialismus überkommenen stereotypen Vorstellung, Schwarze Menschen wären hilfsbedürftig und sprachlos wie Kinder, mag sich zwar eine Gefühlswirkung wie Rührung erzielen lassen, doch erschwert jene Vorstellung die Möglichkeit, dass sich *Weißer* und Schwarze Menschen als Gleichrangige begegnen.⁵⁰⁴

Bei dem Kompositum ›Charity-Kitsch‹ in diesem Beispiel schwingen viele Bedeutungselemente des Schlagworts ›Kitsch‹ aus dem ästhetisch-künstlerischen Bereich mit: neben dem schon erwähnten Bestandteil der Banalisierung – in dem Sinne, dass ›Charity-Kitsch‹ auf hergebrachte, abgenutzte, als unangemessen und zu einfach sich herausstellende Schemata zurückgreift – insbesondere der Bestandteil der Unwahrheit und des nicht angebrachten Gefühls. Die pathetisch aufgeladene, sozusagen große Spengeste erweist sich als bloß kleiner oder gar falscher Beitrag zur Verbesserung der Verhältnisse. Damit lassen sich anhand des Beispiels SAIH in einem ersten Vorgriff zumindest einige der Punkte anreißen, in denen ästhetische und ethische sowie politische Kitsch-Kritik zusammenkommen. – Im Folgenden sollen drei theoretische Entwürfe näher betrachtet werden, die zwischen diesen Bereichen angesiedelt werden können, und zwar Konzepte von Hermann Broch, Walter Benjamin und Ernst Bloch. Alle drei Autoren reflektieren durch ihre Überlegungen zum Kitsch nicht zuletzt ihr eigenes Schreiben; dieser Zusammenhang wird zu beleuchten sein.

504 Ähnlich wie durch SAIH ist die kritische Diskussion darüber auch durch den Dokumentarfilm WHITE CHARITY (D 2011, <https://whitecharity.de/film/>, zuletzt abgerufen am 5.8.2020) von Carolin Philipp und Timo Kiesel angestoßen worden. Vgl. dazu Timo Kiesel, Daniel Bendix: »White Charity: Eine postkoloniale, rassismuskritische Analyse der entwicklungspolitischen Plakatwerbung in Deutschland«, in: *Peripherie. Politik, Ökonomie, Kultur* 30 (2010), H. 120, S. 482–495. Zur Konstruktion von *Weißten* und Schwarzen Menschen im (Post-)Kolonialismus vgl. auch Patricia Purtschert: *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz*. Bielefeld: transcript 2019, insbes. S. 40–50.

KITSCH ALS »DAS BÖSE IM WERTSYSTEM DER KUNST« BEI HERMANN BROCH

»Das literarische Schaffen« ist aus Brochs Sicht »eine Suche nach Erkenntnis« und besitzt daher »für ihn eine hohe ethische Relevanz«, wie Alice Stašková feststellt.⁵⁰⁵ In seinem Essay über »Das Böse im Wertsystem der Kunst« zum Beispiel erklärt Broch, für das »Gesamtgebiet des Künstlerischen«, von der Dichtung über die bildenden Künste bis hin zur Musik, bestehe die Aufgabe der »Aufdeckung neuer Erkenntnisse und neuer Seh- und Anschauungsformen«.⁵⁰⁶ Die Art von Erkenntnis, um die es Broch dabei geht, ist nicht durch die wissenschaftliche ersetzbar.⁵⁰⁷ Broch hebt die Eigengesetzlichkeit der Kunst hervor: Im Anschluss an Max Weber⁵⁰⁸ beschreibt er Kunst als ein Wertsystem, das sich nicht den Forderungen anderer Wertsysteme, wie beispielsweise der Wissenschaft oder der Ökonomie, beugen darf, sondern sich gegen sie behaupten muss.⁵⁰⁹ Die Wertsysteme

505 Alice Stašková: »Schriften zur Literatur, Kunst und Kultur«, in: Michael Kessler, Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Hermann-Broch-Handbuch*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2016, S. 319–358, hier S. 319.

506 Hermann Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 119–157, hier S. 133.

507 Vgl. Hartmut Steinecke: *Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn: Bouvier 1968, S. 24.

508 Zu Brochs Bezug auf Weber vgl. Endre Kiss: »Negativer Universalismus als die Eigenart von Hermann Brochs Philosophie«, in: Árpád Bernáth, Michael Kessler, E.K. (Hrsg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 3–15, hier S. 13; Birgit Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin, New York: de Gruyter 2006, S. 435; Wolfgang Graf Vitzthum: »Hermann Broch und Carl Schmitt«, in: Jürgen Heideking, Gerhard Hufnagel, Franz Knipping (Hrsg.): *Wege in die Zeitgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard Schulz*. Berlin, New York: de Gruyter 1989, S. 69–100, hier S. 70f.

509 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 132. Vgl. dazu Bernd Blaschke: »Markt zwischen Tragödie und Komödie. Hermann Brochs Marketing seiner ›Schlafwandler‹ und Dramen«, in: Thomas Wegmann (Hrsg.):

drohen einander ihre Freiheit zu beeinträchtigen – etwa wenn der Kunst aufgezwungen wird, sich in erster Linie an Maßgaben für kommerziellen Erfolg zu orientieren. Solche Übergriffe fremder Systeme auf das eigene, die seine Autonomie in Frage stellen, werden als »böse« aufgenommen.⁵¹⁰ Dieses »Böse«, der Einbruch von außen her, liegt nach Broch im »Relativen der Wertsysteme«: Ein »gut verkäufliche[s] Massenprodukt« herzustellen, erscheint im »kaufmännische[n] System« als Wert, im künstlerischen hingegen als Unwert.⁵¹¹ Führt der Widerstreit der Wertsysteme dazu, dass die Kunst dem ökonomischen oder dem politischen System unterworfen wird, kann man nach Broch von »Irreleitung« sprechen oder auch vom »einfach Bösen«,⁵¹² jedoch nicht ohne Weiteres von Kitsch. Bei Kitsch handelt es sich nicht um das »einfach«, sondern um das »radikal Böse«.⁵¹³ Dieses zerstört das System nicht von außen; vielmehr zerstört sich das System mit den eigenen Mitteln selbst:⁵¹⁴ Anstelle »lebendiger Fortentwicklung« hält man sich ausschließlich an das »Geprägte und Erstarrte«, sodass man zum »Sammler[] toter Gegenstände« wird.⁵¹⁵

Broch betont, dass das Wertziel der Kunst und der anderen großen Systeme »im undefinierbaren und irrationalen« angesiedelt werden muss, »denn es ist unendlich, und es ist in unendlicher Entfernung«.⁵¹⁶ Kitsch aber gibt etwas Erledigtes für das Ziel aus; damit verringert er das Unendliche zum Endlichen – und umgekehrt, er »pathetisiert« das Endliche ins Un-

Markt: literarisch. Bern: Lang 2005, S. 115–131, hier S. 128f.; Robert Halsall: *The Problem of Autonomy in the Works of Hermann Broch.* Bern: Lang 2000, insbes. S. 15f.; Florens Schwarzwälder: *Der Weltanschauungsroman 2. Ordnung. Probleme literarischer Modellbildung bei Hermann Broch und Robert Musil.* Bielefeld: transcript 2019, S. 41.

510 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 141.

511 Ebd., S. 140; S. 143.

512 Ebd., S. 141.

513 Ebd., S. 154. Vgl. auch Hermann Broch: »Das Weltbild des Romans«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 89–118, hier S. 95.

514 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 143.

515 Ebd., S. 146.

516 Ebd., S. 131f.

endliche.⁵¹⁷ Harry Pross erläutert Brochs Unterscheidung von Kunst und Kitsch wie folgt: »Der höchste Wert ist immer offen, insofern er weder beweisbar noch widerlegbar sein kann. Der Unwert [...] wird als Sediment dargestellt, das sich dieser prinzipiellen Offenheit widersetzt.«⁵¹⁸ Entsprechend ist Kitsch dogmatisch: Indem er sich auf etwas bereits Erreichtes versteift, erweckt er den Eindruck, als wäre die Entwicklung des Kunstsystems schon abgeschlossen.⁵¹⁹

Auf diese Weise entsteht innerhalb der Kunst ein »völlig identisches« Wertsystem, »das Zug um Zug mit dem originalen übereinstimmt und doch dessen Gegenteil ist, da ihm der Blick auf das unendliche Wertziel fehlt.«⁵²⁰ Broch spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »Imitationssystem«, das dem imitierten zum Verwechseln ähnlich sieht, aber einer ganz anderen Art von Systemen angehört.⁵²¹ Das Täuschende, das darin liegt, wird von Broch unter Rückgriff auf eine biblische Figur beschrieben: Die Rede ist von der »Maske des Antichrist, der die Züge des Christ trägt und dennoch das Böse ist.«⁵²² Damit spitzt Broch den Gegensatz von Kitsch und Kunst zu und veranschaulicht, wie irreführend die Ähnlichkeit beider ist. Ruth Kluger erläutert: »The term antichrist was ascribed to a false claimant of the characteristics and attributes of Christ.«⁵²³ In Matthäus 24 etwa sagt Jesus, dass »falsche Christi und falsche Propheten« aufstehen und viele fehlleiten werden. Indem Broch sich auf solche Bibelstellen bezieht, gibt er Kitsch als äußerst gefährlich für das Kunstsystem aus. Beispielsweise hebt Broch in seinem Vortrag »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches« hervor: »Der Anti-Christ sieht wie der Christ aus, handelt und

517 Ebd., S. 145; S. 153.

518 H. Pross: *Medium »Kitsch« und Medienkitsch*, S. 10.

519 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 145f. Vgl. M. Durzak: »Der Kitsch«, S. 113f.

520 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 145.

521 Ebd.

522 Ebd.

523 Ruth Kluger: »Kitsch and Art: Broch's Essay ›Das Böse im Wertsystem der Kunst‹«, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Matthias Konzett, Willy Riemer u. Christa Sammons: *Hermann Broch – Visionary in Exile. The Yale 2001 Symposium*. Rochester, NY: Camden House 2003, S. 13–20, hier S. 15.

spricht wie der Christ und ist trotzdem Luzifer.«⁵²⁴ An dieser Stelle heißt es auch, dass »für den ersten Blick System und Anti-System einander aufs Haar gleichen und« der Unterschied »nicht bemerkt wird«, der darin liegt, dass »jenes offen und dieses geschlossen«, also zum Stillstand gekommen ist.⁵²⁵ Entsprechend finden sich in dem Vortrag zahlreiche Ausdrücke aus dem Wortfeld der Täuschung, etwa »Lüge«⁵²⁶, »pseudo«⁵²⁷, »Schein«⁵²⁸ und »Heuchelei«⁵²⁹.

Broch führt den Unterschied zwischen offenen und geschlossenen Systemen weiter aus: Offene Systeme von der Art der Kunst oder auch der Wissenschaft, die sich »von Neu-Faktum zu Neu-Faktum schrittweise vorwärtsbewegen«,⁵³⁰ müssen sich immer wieder vom Erreichten lösen, vom Verfestigten trennen. Im Essay über »Das Böse im Wertsystem der Kunst« schreibt Broch: »[...] wenn jedes System, über den jeweiligen Zustand hinausstrebt zum unendlich fernen Wertziel, sich also in einem fortwährenden Reinigungsprozeß befindet, so ist [...] das ästhetisch Geformte mit dem Augenblicke seiner Formung eigentlich schon wieder aus dem System ausgeschieden«.⁵³¹ Hält das System hingegen starr an geronnenen Formen fest und beendet es den »fortwährenden Reinigungsprozeß«, verkommt es zum Kitsch. Kluger stellt heraus: »the imitator will only cling to what is there and what has petrified«.⁵³²

524 Hermann Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, in: H.B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 158–173, hier S. 169.

525 Ebd.

526 Ebd., S. 158.

527 Ebd., S. 163f.

528 Ebd., S. 165

529 Ebd., S. 170f.

530 Ebd., S. 168.

531 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 145f. Er verdeutlicht dieses Prinzip auch am Beispiel der Wissenschaft: »Der jeweilige Stand der Wissenschaft ist meistens schon mit dem Augenblick überholt, da er erreicht wird, und er wird in diesem Augenblick auch schon wieder zum Objekt der neu einsetzenden Umformung« (ebd., S. 137f.).

532 R. Kluger: »Kitsch and Art«, S. 17.

Das Ausführen der Formung unterliegt nach Broch nicht denselben Kriterien wie die Form als etwas Ausgeführtes. »Unter Perspektive des Vollzugs« nämlich ist für ihn »jede Handlung ethisch zu bewerten, in Hinsicht auf ihr geformtes Ergebnis« hingegen »ästhetisch wertbar«. ⁵³³ Wenn nun der Kitsch die Kunst dadurch imitiert, dass er sozusagen ihre Ergebnisse festhält, so liegt sein »Wesen« laut Broch in der »Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie«; das heißt, der Kitsch will »nicht ›gut‹, sondern ›schön‹ arbeiten, es kommt ihm auf den schönen Effekt an«. ⁵³⁴ ›Gut‹ im Sinne Brochs wäre ein Weiterführen des Systems in Richtung auf dessen unendlich fernes Ziel; doch um ›schön‹ zu wirken, wiederholt man nur Formen, die sich in der Vergangenheit schon bewährt haben: »die Mittel des Effektes sind immer ›erprobt‹, sie lassen sich kaum vermehren, [...] und das Gewesene und Erprobte wird immer wieder beim Kitsch zum Vorschein kommen, mit anderen Worten, er wird [...] immer wieder dem dogmatischen Einfluß des Gewesenen unterliegen«. ⁵³⁵ Kitsch in der Musik beispielsweise greift demnach immer auf schon bewährte Mittel zurück: Man könnte etwa an die Sexte als Intervall denken, das unter anderem die mit Richard Clayderman bekannt gewordene *Ballade pour Adeline* durchzieht und eine einschmeichelnde Wirkung von vornherein zu garantieren scheint, oder an Violin-Tremoli, von denen vermeintlich sicher zu erwarten ist, dass sie Unruhe, Dramatik und Erschütterung hervorrufen. Der Kitsch »wird seine Realitätsvokabeln nicht unmittelbar der Welt entnehmen, sondern er wird vorverwendete Vokabeln verwenden, die in seinen Händen zum Klischee erstarren«, erklärt Broch. ⁵³⁶

533 B. Blaschke: »Markt zwischen Tragödie und Komödie«, S. 129.

534 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 150.

535 Ebd. Steinecke betont, dass das »Ethische« im Sinne Brochs in erster Linie »nicht mit ›Moral‹ als dem Zustand der Sitten zu tun« hat. Brochs Anforderung an den Dichter, ›gut‹ und nicht ›schön‹ zu schreiben, ließe sich nicht dadurch erfüllen, dass »man im Sinne irgendeiner konfessionellen oder bürgerlichen Moral schriebe. Der Roman würde nicht ethisch ›gut‹, wenn die in ihm auftretenden Personen sittlich gefestigt wären«. Die »ethische Aufgabe der Dichtung« liegt nach Steineckes Verständnis vielmehr darin, »der Wahrhaftigkeit [zu] dienen, sich den Forderungen der Zeit nicht [zu] entziehen«. H. Steinecke: *Hermann Broch und der polyhistorische Roman*, S. 30f.

536 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 150.

Der Autor bezeichnet »das 19. Jahrhundert als das des Kitsches«⁵³⁷ und geht der Frage nach, wie es dies werden konnte. Will man Brochs Ausführungen darüber genau nachvollziehen, lohnt es sich, nicht nur die einschlägigen Editionen des Vortrags »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches« zu berücksichtigen, sondern auch die Textzeugen im Hermann Broch Archive der Beinecke Rare Book and Manuscript Library an der Yale University. Sowohl für die von Paul Michael Lützel besorgte *Kommentierte Werkausgabe* als auch für den von Hannah Arendt herausgegebenen Band *Dichten und Erkennen*⁵³⁸ ist als Textzeuge ein Durchschlag des Vortragstyposkripts mit handschriftlichen Korrekturen verwendet worden. Doch im Hermann Broch Archive befindet sich darüber hinaus das Typoskript des Vortrags mit anderen, und zwar offensichtlich von Broch handschriftlich vorgenommenen Ergänzungen und Verbesserungen. Entscheidend ist, dass dieser letztere Textzeuge eine weitaus größere Nähe zur Vortragssituation erkennen lässt⁵³⁹ – daher sollte er neben den Editionen mit einbezogen werden. Die beiden Textzeugen im Archiv weichen an denjenigen Stellen voneinander ab, an denen Broch erläutert, was aus seiner Sicht zum Kitsch des 19. Jahrhunderts geführt hat: Der erstere, den genannten Editionen zugrunde gelegte Textzeuge weist das Wortpaar »Uebermut« und »Ueber-Mut« (sowie im Weiteren »übermütig« und »über-mütig«) auf, der letztere hingegen »Ueber-Mut« und »Ueber-Demut« (beziehungsweise »übermütig« und »über-demütig«): Die Reformation, so heißt es hier,

537 H. Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, S. 161.

538 Hermann Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, in: H.B.: *Dichten und Erkennen. Essays*. Bd. 1, hrsg. von Hannah Arendt. Zürich: Rhein 1955, S. 295–309.

539 Beispielsweise wird im Einleitungsteil des Textes, nach dem Satz »Das ist das Phänomen, mit dem wir uns befassen wollen«, handschriftlich ergänzt: »mit dem Kitsch und mit dem kitschtragenden Menschen des 19. Jahrh.« Ein solcher Zusatz ist typisch für einen mündlichen Vortrag: Das zuvor bereits umrissene Thema wird noch einmal auf den Punkt gebracht, griffig zusammengefasst, sodass das Hörpublikum dem Sprecher leicht folgen kann. Hermann Broch: [Essay on Kitsch. Delivered for the German Club at Yale University.] Hermann Broch Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, New Haven. Collection No. YCGL 1, Series No. II, Box No. 49, Folder No. 1099. Typoskript, 22 S., hier S. 2.

hat das Absolutheitsbewusstsein, das Unendlichkeitsbewusstsein, das Gottesbewusstsein in der menschlichen Seele gefunden; sie hat den Offenbarungsakt in jede einzelne menschliche Seele verlegt und hat ihr damit jene Glaubensverantwortung auferlegt, die ehemals für sie von der Kirche getragen worden ist. Die Seele quittierte es mit Ueber-Mut und Ueber-Deinut. Sie wurde übermütig, weil ihr solch göttlich-kosmische Aufgabe zugetraut worden war, und sie wurde über-deinütig, weil sie genau fühlte, dass sie die ihr [sic] damit Unbewältigbares zugemutet wurde.⁵⁴⁰

Aus dem »Ueber-Mut« und der »Ueber-Deinut« gehen laut Broch einerseits eine Neigung zum Überschwang, andererseits ein Bedürfnis nach Sicherheit, nach einem Halt im Absoluten hervor.⁵⁴¹ Bedingt durch diese Ambivalenz entsteht der Kitsch, der dem 19. Jahrhundert sein Gepräge gibt. Kennzeichnend für ihn ist dann eine »geheuchelte Überschwenglichkeit«, die »Himmel und Erde in eine durchaus falsche Verbindung zu bringen versucht«.⁵⁴² Dabei handelt es sich um »eine Art irdischer Schönheitsreligion« mit dem Künstler als »Hohepriester«, dem es zukommt, die Götter »zur Freigabe der Schönheit zu veranlassen, auf daß er sie, wie sie da droben lebt und leibt, mit jedem Kunstwerk zu den Sterblichen herunterholen könne«.⁵⁴³ Die auf diese Weise niedergezogene »Göttin der Schönheit in der Kunst« ist für Broch die »Göttin des Kitsches«.⁵⁴⁴ Die Schönheit schlechthin lässt sich nämlich nicht herunterzwingen, sie ist in diesem Text Brochs wiederum das »in unendlicher Ferne schwebende Ziel« der Kunst.⁵⁴⁵ Damit führen diese Überlegungen zurück zur Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen Systemen: Setzt man die Schönheit zum »unmittelbaren, handgreiflichen Ziel eines jeden Kunstwerkes«, wird dem Kunstsystem

540 Ebd., S. 9.

541 Ebd., S. 9f.

542 Zur leichteren Auffindbarkeit werden die Stellen im Folgenden wieder nach der *Kommentierten Werkausgabe* zitiert, da diese an ihnen nicht von dem Vortragstypuskript abweicht: H. Broch: »Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches«, hrsg. von P.M. Lützel, S. 170.

543 Ebd., S. 166.

544 Ebd., S. 167.

545 Ebd., S. 168.

»der Stempel der Geschlossenheit aufgedrückt; das unendliche System wird zum endlichen.«⁵⁴⁶

Obwohl Broch auf diese Weise Kunst und Kitsch grundsätzlich unterscheidet wie Gutes und Böses, Unabgeschlossenes und Abgeschlossenes, räumt er ein, »daß es ohne einen Tropfen Effekt, also ohne einen Tropfen Kitsch, in keiner Kunst abgeht«, ferner »daß für das Schauspielerische der Effekt eine tragende und künstlerische Komponente bedeutet, und daß es sogar eine ganze Kunstgattung gibt, [...] nämlich die Oper, in der der Effekt das eigentliche Aufbauelement bildet.«⁵⁴⁷ Mit diesem »Tropfen Effekt« wendet sich die Kunst an das Publikum.⁵⁴⁸

Brochs Überlegungen dazu sind reflexiv, sie betreffen sein eigenes Schreiben. Claudia Liebrand spricht in diesem Zusammenhang von einem »autoaggressiven« Bestandteil der Broch'schen Ausführungen zum Kitsch: »Wenn es keine Kunst ›[...] ohne einen Tropfen Kitsch‹ [...] gibt, dann ist noch die beste Kunst – und auch Brochs [...] Kunst – von dem infiltriert, was als das absolut Böse vor Augen gestellt wird: Sie ist – zumindest ein wenig – kitschig.«⁵⁴⁹ Vor allem Brochs Essays, die den Kitsch angreifen, machen sich »dessen ›melodramatische‹, manichäische Darstellungsformen« zu eigen und arbeiten »mit strikten Schwarz-weiß- und Böse-gut-Schemata«; insofern könnten diese »gegen den Kitsch« gerichteten Texte »selbst kitschig« erscheinen.⁵⁵⁰

Um nun weiter das Augenmerk darauf zu richten, inwiefern Brochs Texte ihren Hang zum Kitsch selbst reflektieren, braucht man freilich keine Kitsch-Kriterien sozusagen von außen an sie anzulegen; vielmehr genügt es zu fragen, wie innerhalb der Texte ihre eigene Anfälligkeit für Kitsch thematisiert und mit ihr umgegangen wird. Als Beispiel lässt sich die Romantrilogie *Die Schlafwandler* nehmen. Im ersten Teil, *1888 – Pasenow oder die Romantik*, sagt Eduard von Bertrand: »Nun, das Beharrlichste in uns

546 Ebd.

547 Ebd. Vgl. auch H. Broch: »Das Weltbild des Romans«, S. 95.

548 Vgl. M. Durzak: »Der Kitsch«, S. 118.

549 Claudia Liebrand: »Bezugssysteme: Romantik und Kitsch in Hermann Brochs Essayistik«, in: Doren Wohlleben u. Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Hermann Broch und die Romantik*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2014, S. 187–204, hier S. 204.

550 Ebd.

sind wohl die sogenannten Gefühle. Wir tragen einen unzerstörbaren Fundus von Konservativismus mit uns herum. Das sind die Gefühle oder richtiger Gefühlskonventionen, denn sie sind eigentlich unlebendig und Atavismen.«⁵⁵¹ Zudem spricht Bertrand von »überlebte[n] Formen« und »einer toten und romantischen Gefühlskonvention«.⁵⁵² An dieser Stelle kommt, wie Doren Wohlleben und Paul Michael Lützelers herausstellen, »ein[] formale[r] Begriff der Romantik« ins Spiel, der mit dem Ausdruck »Kitsch-romantik« aus Brochs »Das Böse im Wertsystem der Kunst« in Verbindung gebracht werden kann.⁵⁵³ Zur »Kitsch-romantik« gehört laut diesem Essay »das vorgeformte Klischee« oder »die Welt der feststehenden Konvention, die auf der Flucht vor der Wirklichkeit aufgesucht wird, eine Väterwelt gewissermaßen, in der alles gut und richtig war«.⁵⁵⁴

Erscheinen in dem Roman »Gefühlskonventionen« in kritischem Licht, so wirft dies die Frage auf, mit welchen Mitteln er seinerseits ihnen zu entgegen versucht.⁵⁵⁵ Erkennbar werden solche Mittel etwa in der Art, wie in dem Text über einen Kuss erzählt wird: Klangeffekte kommen zum Einsatz, unter anderem in Form von Assonanzen und Alliterationen (»Sanft sank [...]«; »[...] Kahn lag halb [...]«; »[...] das Rieseln des Regens [...]«; »[...] Zauber zerbrochen [...]«; »[...] rann der Regen [...]«; »[...] Trommeln der Tropfen [...]«).⁵⁵⁶ Joachim und Ruzena, die Liebenden, sind während

551 Hermann Broch: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von Paul Michael Lützelers. Bd. 1. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 60.

552 Ebd., S. 60f.

553 Doren Wohlleben u. Paul Michael Lützelers: »Einleitung: Hermann Brochs moderne Romantik(kritik) – Herkunft, Horizonte, Perspektiven«, in: D.W. u. P.M.L. (Hrsg.): *Hermann Broch und die Romantik*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2014, S. 1–8, hier S. 1f.

554 H. Broch: »Das Böse im Wertsystem der Kunst«, S. 151.

555 Vgl. dazu auch Stephen Dowden: »Ornament, Totality, Kitsch and *The Sleepwalkers*«, in: S.D. (Hrsg.): *Hermann Broch: Literature, Philosophy, Politics. The Yale Symposium 1986*. Columbia, SC: Camden House 1988, S. 273–278.

556 H. Broch: *Die Schlafwandler*, S. 42–44.

des Kusses, so heißt es, »im Zeitlosen untergetaucht.«⁵⁵⁷ Gleich der nächste Satz aber lautet: »Es war ein Kuß, der eine Stunde und vierzehn Minuten währte.«⁵⁵⁸ Auf diese Weise wird zwischen zwei verschiedenen Perspektiven auf den Kuss beziehungsweise zwischen voneinander abweichenden Zeitauffassungen gewechselt.⁵⁵⁹ Insbesondere die Genauigkeit der Zeitangabe nach der Uhr macht den Bruch zu der vorangegangenen Betonung der Zeitenthobenheit deutlich. Bettina Richter betrachtet ihn als Teil eines »ironische[n] Spiel[s]«. ⁵⁶⁰ Mit der Doppelbödigkeit des Erzählens, das auf der einen Ebene eine Stimmung erzeugt und vom »Zeitlosen« handelt, auf der anderen Ebene hingegen nüchtern die Messbarkeit der Zeit vorführt, vermeidet der Roman, seinerseits bloß »Gefühlskonventionen« zu bestärken und »überlebte Formen« zu bieten. Was mit diesen Ausdrücken in Bert-

557 Ebd., S. 44. Vgl. auch *1903 – Esch oder die Anarchie*, den zweiten Roman der Trilogie, in dem ein Geschlechtsakt verstanden wird als »ein vereinigt Verlöschen, das zeitlos selber, die Zeit aufhebt« (ebd., S. 286f.).

558 Ebd., S. 44.

559 Adrian Stevens arbeitet heraus, dass an dieser Stelle zwei verschiedenartige Plots zusammenkommen: »The naturalistic plot chronicles time and story in chronological succession: the kiss as it is defined in this plot lasts precisely one hour and fourteen minutes. But the kiss is not only viewed from a positivist perspective, it is also assimilated into the symbolic plot, where it is translated into a dimension which is explicitly described as existing outside time« (A.S.: »Hermann Broch as a Reader of James Joyce: Plot in the Modernist Novel«, in: A.S., Fred Wagner u. Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): *Hermann Broch – Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit. Londoner Symposium 1991*. Innsbruck: Institut für Germanistik 1994, S. 77–101, hier S. 100).

560 Bettina Richter: »*Die Schlafwandler*« von Hermann Broch – *Zeitproblematik und Darstellungsweise*. Diss. im Fachbereich Deutsche Philologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2013, S. 68f. Versucht man näher zu bestimmen, um welche Art von Ironie es sich dabei handelt, bietet es sich an, mit Ernst Behler (*Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Schöningh 1997) zwischen klassischer und romantischer zu unterscheiden und Broch der romantischen zuzuordnen (vgl. B. Richter: »*Die Schlafwandler*« von Hermann Broch, S. 67); dient doch Brochs Ironie der Illusionsstörung und der Reflexivität des Werks. – Vgl. dazu, dass Brochs Romantik-Kritik nicht die romantische Ironie trifft, C. Liebrand: »Bezugssysteme«.

rands Gesprächen problematisiert wird, betrifft in dieser Hinsicht auch die Gestaltung des Romans selbst. Letzterer begegnet der Gefahr, dass er sich – mit Bertrands Worten gesagt – »einer toten und romantischen Gefühlskonvention« verschreiben könnte. Allgemeiner – mit dem Wort »Kitsch« aus Brochs Essays – gesprochen: Der Roman hat es mit dem Kitsch zu tun und gewinnt seine Form durch die Auseinandersetzung mit diesem.

Brochs bereits zitierte Aussage, dass es »ohne einen Tropfen Kitsch [...] in keiner Kunst abgeht«, bildet nicht zuletzt eine Überleitung zum nächsten Abschnitt. In den Texten nämlich, die im Folgenden genauer untersucht werden, vertritt Benjamin eine zumindest entfernt vergleichbare⁵⁶¹ Annahme. Er schreibt etwa: »Für werdende, lebendige Formen [...] gilt, daß (sie) in sich etwas erwärmendes, brauchbares, schließlich beglückendes haben, daß sie dialektisch den »Kitsch« in sich aufnehmen, sich selbst damit der Masse nahe bringen und ihn dennoch überwinden können.«⁵⁶² In welchem Zusammenhang dieser Satz steht und wie Benjamins Texte ihrerseits »den »Kitsch« in sich aufnehmen«, soll nun gezeigt werden.

»POLITISCH LEBENSWICHTIGE STOFFE« NACH WALTER BENJAMIN

Benjamin und Kitsch – diese Verbindung scheint zunächst einmal darin zu bestehen, dass der Autor unter Kitschverdacht geraten ist.⁵⁶³ Henning Ritter zum Beispiel schreibt Benjamin einen »Hang zum Kitsch« zu; erkennbar werde diese Neigung etwa daran, dass Benjamin in seinen Protokollen zu Drogenversuchen Sätze notiere wie: »Die Vorhänge dolmetschen die Spra-

561 Die Vergleichbarkeit wird bemerkt von W. Menninghaus: »»Kitsch« als Organon historischer Erfahrung«, S. 31f.

562 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, Bd. 5, S. 500.

563 Dieser Abschnitt geht zurück auf d. Verf.: »Kitsch unter »Naturschutz«. Walter Benjamins Interesse am Banalen«, in: Bettina Gruber, Rolf Parr (Hrsg.): *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. München: Fink 2015, S. 65–76 u. d. Verf.: »»Traumkitsch«. Zu diesem Dossier«, in: *Neue Rundschau* 123 (2012), H. 4, S. 7–16.

che des Windes.«⁵⁶⁴ Benjamins Anfälligkeit für Kitsch beschränkt sich jedoch nach Ritter nicht auf den Zusammenhang der Drogenversuche; in Benjamins theoretischen Schriften macht Ritter »Gedankenkitsch« aus und erklärt: »Benjamins literarischer Geschmack war gegen Kitsch so vollkommen gewappnet, dass dieser nicht anders als beim Gedanken Zuflucht nehmen musste, um nicht weiter aufzufallen. In diesem Refugium des Tiefsinns konnte er sich verstecken.«⁵⁶⁵ Damit wird Benjamin für Ritter zum Paradebeispiel dafür, dass Kitsch »Zuflucht beim Schwerverständlichen, Artifizialen, Reflektierten« genommen hat: Während »aufdringliche[r]« Kitsch zurückgegangen sei, verberge sich eine andere Form des Kitschs möglicherweise im Bereich des Denkens. Ritter kommt zu dem Schluss: »Kitsch ist heute nicht mehr Sache des Herzens, sondern des Hirns.«⁵⁶⁶

Diese Diagnose trifft sich mit Hans Ulrich Gumbrechts Befund, der »Kitsch-Mensch« sei ein Intellektueller. In einem 2004 in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Essay nimmt Gumbrecht seinerseits die Benjamin-Rezeption als Beispiel für den Intellektuellenkitsch: »Lassen Sie einmal die Wärme auf sich einwirken, mit der Geisteswissenschaftler seit 20 Jahren vom »Flaneur« in der bohemisierten Fassung Walter Benjamins [...] reden.«⁵⁶⁷ Benjamins Flaneur sei eine Rührung auslösende Figur der Selbstbetrachtung – wollten doch Intellektuelle »nichts lieber sein [...] als: marginal. Und das mit solcher Intensität, dass sie längst Marginalität als notwendige Vorbedingung für Intellektualität ausgemacht haben.«⁵⁶⁸

Neben dem Flaneur ist es insbesondere Benjamins »Engel der Geschichte«, der mit Intellektuellen-Kitsch in Verbindung gebracht wird: Die Art, wie Benjamins Bezugnahmen auf Paul Klees Bild *Angelus Novus* auf-

564 Henning Ritter: »Notiz über Kitsch«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.10.2007, S. 30. Vgl. W. Benjamin: »Crocknotizen«, in: W.B.: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, S. 603–607, hier S. 604: »Die Vorhänge sind Dolmetscher für die Sprache des Windes.«

565 H. Ritter: »Notiz über Kitsch«.

566 Ebd.

567 Hans Ulrich Gumbrecht: »Der Kitsch-Mensch ist ein Intellektueller. Über Trennmüll, Robbenschlachten, Dekonstruktion und Anti-Imperialismus«, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 276 vom 27./28.11.2004, Teil »Wochenende«.

568 Ebd.

genommen worden sind, gilt als verdächtig. Für Otto Karl Werckmeister gehört der »Engel der Geschichte« zu »linken Ikonen«, die »in der marxistischen Kultur des Kapitalismus von ihrem historischen und politischen Ursprung abgetrennt und zu visuellen Fanalen einer linken Mentalität der Abweichung ohne politische Anhängerschaft und ohne politische Selbstverpflichtung verklärt worden sind«. ⁵⁶⁹ Dagegen versucht Werckmeister zu zeigen, dass die Ideale, die man mit derartigen visuellen oder literarischen Bildern in Verbindung gebracht hat, »nicht nur politisch unhaltbar, sondern auch historisch unzutreffend sind«. ⁵⁷⁰

Auch Lorenz Jäger beäugt kritisch, wie Benjamins Ausführungen über das Bild *Angelus Novus* gelesen werden. In einem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* unter dem Titel »Klees Engel: Klassenkampf nach Kindchenschema« wendet sich Jäger gegen die »Verkitschung und Verharmlosung des Walter Benjamin«. ⁵⁷¹ Jäger macht einen »literaturwissenschaftlichen Benjamin-Kitsch« aus, verortet ihn also in der Rezeption ⁵⁷², fügt allerdings hinzu, dass »[m]anches an den Texten des Philosophen und Essayisten« durchaus »der Sentimentalisierung« entgegenkomme, insbesondere »die Verkleinerungen in Spielzeug-, Zwergen- und Kinderwelten, die Betonung der »schwachen« messianischen Kraft« im erinnern und dergleichen sympathieheischende rhetorische Formeln mehr«. ⁵⁷³ Ein Beispiel für die verkitschende wissenschaftliche Befassung mit Benjamin ist laut Jäger ein Text von Tatjana Freytag mit dem Titel »Hoffnung im erinnern –

569 Otto Karl Werckmeister: *Linke Ikonen: Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus*. München, Wien: Hanser 1997, S. 10.

570 Ebd.

571 Lorenz Jäger: »Klees Engel: Klassenkampf nach Kindchenschema. Unhintergebar erschütternd – Die Verkitschung und Verharmlosung des Walter Benjamin«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 207 vom 6.9.2006, S. N3 (Archiv Bibliographia Judaica, Frankfurt a.M.).

572 Zur Kritik einiger Formen der Benjamin-Rezeption als »verkitschend« vgl. auch Stephan Wackwitz: »Rettet ihn vor seinen Fans«, in: *Die Welt* vom 24.9.2010.

573 L. Jäger: »Klees Engel«.

Die gebrochene Utopie des ›Angelus Novus‹⁵⁷⁴. Die Autorin beschwöre die – so zitiert Jäger – »unhintergebar erschütternden Worte« Benjamins anlässlich des Bildes, das nach Freytag die »historische Erfahrung des versäumten Augenblicks« zeige. Ein »Gegengift« zu diesem Beitrag sieht Jäger in dem ungefähr gleichzeitig erschienenen Band *Arendt und Benjamin*, herausgegeben von Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla.⁵⁷⁵ Diesem Buch lasse sich entnehmen, dass Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte« nicht nur »eine Folge von Sätzen der humanen Sensibilität für das Mißglückte und für die Opfer in der Geschichte« bildeten, sondern dass sie zugleich ein Rezept dafür gäben, »wie der historische Prozeß künftig glücken könnte«. Jäger zufolge findet man dort »die allerhärtesten bolschewistischen Maximen, die Benjamin sich mit großer Verve zu eigen macht, etwa auch den russischen Satz, der zugleich das Programm einer deutschen Revolution abgeben sollte: ›Kein Ruhm dem Sieger, kein Mitleid dem Besiegten.‹«⁵⁷⁶ Eine Aufgabe der Benjamin-Philologie sei es, solche Textstellen – wie auch Benjamins Definition des Proletariats als der »rächenden Klasse« – im Kontext zu deuten. Dergestalt verwendet Jäger den Ausdruck ›Kitsch‹ als Schlagwort dazu, einige Arten, Benjamins Texte zu lesen, als unangemessen oder auch unberechtigt auszugeben. Dabei wird Kitsch einmal mehr mit dem Niedlichen, Süßlichen, Harmlosen und Sentimentalen in Verbindung gebracht.

Griffe man auf das von Jäger herangezogene Wertungsschema zurück, könnte man wie er versuchen, Benjamin gegen die sogenannte Verkitschung in Schutz zu nehmen. Solche Bemühungen wären jedoch möglicherweise voreilig: Es stellt sich die Frage, ob man nicht ins Leere läuft, wenn man Benjamins Kitsch-Neigungen angreifen oder verteidigen will, aber darauf verzichtet, mit in die Überlegungen einzubeziehen, wie sich Benjamin seinerseits zu Kitsch geäußert hat. Daher bietet es sich an, von

574 Tatjana Freytag: »Hoffnung im Erinnern – Die gebrochene Utopie des ›Angelus Novus‹«, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 34 (2006): *Geschichte und bildende Kunst*, hrsg. von Moshe Zuckermann, S. 70–74.

575 Detlev Schöttker, Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

576 L. Jäger: »Klees Engel«.

Benjamins Texten insbesondere solche wie »Traumkitsch«⁵⁷⁷ zu berücksichtigen, in denen eine Hinwendung zum Banalen vollzogen und zugleich reflektiert wird.

Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als wiederholte Benjamin nur gängige Unterscheidungen von Kitsch und Kunst, wenn es in dem Text heißt: »Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt. Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu; sie ergibt sich seinem tastenden Griff [...].«⁵⁷⁸ Kitsch erlaubt demnach Berührungsnähe, während hingegen Kunst größeren Abstand verlangt. Insofern kommt Benjamin auf die in der Ästhetik gepflegte Auffassung zurück, dass Kunst Distanz voraussetzt,⁵⁷⁹ allerdings setzt er eigene Akzente, indem er jene Lehre der Ästhetik der Vergangenheit zuordnet: Nicht »was wir Kunst nennen«, sondern »[w]as wir Kunst *nannten*«,⁵⁸⁰ ist vom Körper ferngestellt. Mit dem folgenden »Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu« wird das Heute als geprägt durch eine einschneidende Veränderung betrachtet, mit der die überkommene Kunst(auffassung) fraglich erscheint: Statt jener Kunst ist laut Benjamin Kitsch, der auf den Abstand verzichtet, kennzeichnend für die Gegenwart.

Darin deutet sich eine Verbindung von Kitsch und Avantgarden an: Versuchen doch avantgardistische Bewegungen wie der Surrealismus, die ästhetische Distanz einzuziehen, insbesondere auch den Abstand der Kunst vom »gesellschaftlichen Produktions- und Reproduktionsprozeß«, wie Peter Bürger schreibt,⁵⁸¹ zu beseitigen – und dazu passt Kitsch, als in ihm nach Benjamin »die Dingwelt« an »den Menschen« herandrängt. Irving Wohlfarth weist darauf hin, dass es zu dieser Beschreibung von Kitsch eine

577 So Benjamins Überschrift; 1927 lautete der Titel im Erstdruck in der *Neuen Rundschau* »Glosse zum Surrealismus«. Walter Benjamin: »Traumkitsch«, in: W.B.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 620–622; S. 1427.

578 Ebd., S. 622. Vgl. auch W. Benjamin: »Einiges zur Volkskunst«, in: W.B.: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, S. 185–187.

579 Siehe bezüglich der Verbreitung dieser Auffassung in der Kitsch-Kritik das Kapitel »Aufgedrängte Gefühle?« sowie den Abschnitt »Kitsch als »Pseudokunst«.

580 Hervorhebung in diesem und im folgenden Zitat von mir, T.K.

581 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 68.

Parallelstelle in Benjamins avantgardistischem Buch *Einbahnstraße* gibt, näherhin in dem Text »Diese Flächen sind zu vermieten«; der »Nachruf auf die *Kunst* wird« hier »auf die *Kritik* erweitert.«⁵⁸² Benjamin stellt fest:

Narren, die den Verfall der Kritik beklagen. Denn deren Stunde ist längst abgelaufen. Kritik ist eine Sache des rechten Abstands. Sie ist in einer Welt zu Hause, wo es auf Perspektiven und Prospekte ankommt und einen Standpunkt einzunehmen noch möglich war. Die Dinge sind indessen viel zu brennend der menschlichen Gesellschaft auf den Leib gerückt.⁵⁸³

In dem Text vergleicht Benjamin die herannahenden »Dinge« mit einem »Auto«, das »aus dem Kinorahmen [...], riesig anwachsend, auf uns zu zittert.«⁵⁸⁴ Das Umschlagbild des Buches, eine von Sasha Stone entworfene Fotomontage, ist auf eine ähnliche Wirkung angelegt: »Ein massiver Doppeldecker [...] fährt mit voller mechanischer Kraft in die Einbahnstraße.«⁵⁸⁵ Die avantgardistische Technik der Buchgestaltung kann in der Hinsicht mit Kitsch in Verbindung gebracht werden, dass beide die ästhetische Distanz in Frage stellen und – um Benjamins Worte noch einmal aufzugreifen – »die Dingwelt auf den Menschen zu[rücken]« lassen. Benjamins Interesse an Kitsch ist somit im Zusammenhang der Avantgarden zu betrachten. Burkhardt Lindner trifft es auf den Punkt, wenn er »Traumkitsch« »ein a-

582 Irving Wohlfarth: »Rettung contra Apologie. Zu Benjamins ›Traumkitsch‹«, in: *Neue Rundschau* 123 (2012), H. 4, Dossier *Traumkitsch*, hrsg. von Thomas Küpper, S. 73–97, hier S. 80.

583 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, in: W.B.: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. von Tillman Rexroth. *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 83–148, hier S. 131.

584 Ebd., S. 132. Vgl. dazu auch die Ausführungen zur »Chockwirkung« von Filmen in Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 3. Fassung, in: W.B.: *Abhandlungen*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 471–508, hier S. 505.

585 Gérard Raulet: »Einbahnstraße«, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Küpper u. Timo Skrandies: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 359–373, hier S. 360.

vantgardistisches Schreibprogramm« nennt.⁵⁸⁶ Was dieses Programm bei Benjamin in sich einschließt, soll noch näher vor Augen geführt werden.

Unter anderem zeigt sich das Avantgardistische in einer Abgrenzung zur Romantik. »Traumkitsch« beginnt mit den Sätzen: »Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume. Wer heut als Heinrich von Ofterdingen erwacht, muß verschlafen haben.«⁵⁸⁷ Dazu erklärt Benjamin, der Traum eröffne nicht länger »eine blaue Ferne«, sondern sei »grau geworden«.⁵⁸⁸ Diese »Ernüchterung«, so Lindner, erlaubt es nicht, dass man sich bestätigend »auf eine Romantikrezeption« bezieht, »die den Traum in der tiefsten Innerlichkeit ansiedelt und die Traumwelt als höhere Sphäre der gemeinen Wirklichkeit entgegensetzt«.⁵⁸⁹ Ein Traum, der, wie Benjamin schreibt, »grau geworden« ist, hebt sich nicht mehr vom Alltag ab. Damit aber passt ein solcher Traum zu dem Versuch von avantgardistischen Bewegungen, die Kunst sozusagen in die Lebenswirklichkeit zurückzuholen.

Laut Benjamin sind »[d]ie Träume [...] nun Richtweg ins Banale. Auf Nimmerwiedersehen kassiert die Technik das Außenbild der Dinge wie Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren sollen. Jetzt greift die Hand es

586 Burkhardt Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*. Die blaue Blume im Land der Technik«, in: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle (Hrsg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 229–246, hier S. 236.

587 W. Benjamin: »Traumkitsch«, S. 620.

588 Ebd.

589 B. Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*«, S. 231. – Detlev Schöttker weist darauf hin, dass Benjamin mit den Anfangssätzen des Textes Ernst Robert Curtius zu überbieten versucht (D.S.: »Benjamin und Curtius: Zweimal Surrealismus«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 55 vom 6.3.2013, Geisteswissenschaften, S. 4). Curtius erwähnt in einem Beitrag, den er bereits 1926 in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht, dass André Breton sich im *Manifeste du surréalisme* auf Novalis bezieht – und für Curtius liegt »wohl das Beste« am Surrealismus darin, dass dieser sich für Fragen wie die des Novalis beziehungsweise der Romantik interessiert (Ernst Robert Curtius: »Der Überrealismus«, in: *Die neue Rundschau* 37 [1926], Bd. 2, S. 156–162, hier S. 157f.; vgl. dazu auch Gregor Streim: »Wunder und Verzauberung. Surrealismus im ›Dritten Reich‹?«, in: Friederike Reents [Hrsg.]: *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 101–120, hier S. 111).

noch einmal im Traum und tastet vertraute Konturen zum Abschied ab.«⁵⁹⁰ Die Art also, in der »die Dinge« gewöhnlich wahrgenommen werden, ist oberflächlich (»Außenbild«) und abgenutzt. Der Vergleich mit »Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren sollen«, lässt – nach der Hyperinflation von 1923 – an weite Verbreitung und an Entwertung denken. Weiter heißt es, »das Ding« kehre »den Träumen« seine »abgegriffenste Stelle« zu; diese sei »der Kitsch«.⁵⁹¹

Benjamin seinerseits wendet sich zum Banalen hin, beispielsweise wenn er in »Traumkitsch« ausführt: »Mit dem Banalen, wenn wir es ergreifen, ergreifen wir das Gute, das, sieh, so nah liegt.«⁵⁹² Das Anspielen auf Goethes Gedicht »Erinnerung« (»[...] Sieh, das Gute liegt so nah. / Lerne nur das Glück ergreifen, / Denn das Glück ist immer da.«)⁵⁹³ kann selbst abgegriffen erscheinen; auf diese Weise thematisiert der Text nicht nur »Traumkitsch«, sondern macht sich diesen auch zu eigen.⁵⁹⁴

Was »so nah liegt«, verweigert sich wiederum dem Prinzip der Distanz aus der überkommenen Ästhetik. Als etwas, das ohne solchen Abstand aufgenommen wird, ist Kitsch, wie Benjamin im Zusammenhang seiner Passagenarbeit notiert, nur »Kunst mit hundertprozentigem, absolutem und momentanem Gebrauchscharakter«; damit entspricht Kitsch einem Bedürfnis der »Masse« – diese nämlich »verlangt durchaus vom Kunstwerk (das für sie in der Abflucht der Gebrauchsgegenstände liegt) etwas Wärmen-des«.⁵⁹⁵ Mit dieser Überlegung schließt Benjamin an einschlägige Beiträge zur Kitsch-Diskussion an. *Die Kornscheuer* zum Beispiel, eine Kunstzeitschrift unter Beteiligung von Hannah Höch, lädt mit einer Karte zu einem »Kitschabend« am 18. Dezember 1921 in Berlin ein und spielt mit dem Wort »Wärme« – es wird im wörtlichen Sinne genommen: Alle, die den »Kitschabend« besuchen möchten, sollen »ein Kohlenbrikett mitbringen,

590 W. Benjamin: »Traumkitsch«, S. 620.

591 Ebd.

592 Ebd., S. 621.

593 Johann Wolfgang von Goethe: »Erinnerung«, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 1. Abt., Bd. 1. Weimar: Hermann Böhlau 1887, S. 67.

594 Vgl. I. Wohlfarth: »Rettung contra Apologie«, insbes. S. 89–91.

595 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

um für die Wärme und die Innigkeit des Abends mit beizutragen.«⁵⁹⁶ 1919 geht Karl Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* auf Kunst als Gebrauchsgegenstand ein: Kraus schreibt von einer »große[n] Kulturlüge«, die darin bestehe, dass einige Menschen sich einbildeten, ihrem Umgang mit Kunstwerken läge »ein tieferes Bedürfnis als das stoffliche Wohlgefallen« zugrunde und es wäre »ein reicheres Glück zu holen [...] als der Genuß der Verknüpfung mit Erinnerungswerten.«⁵⁹⁷ Während Kraus die Ansprüche auf das ›Tiefere‹ derart in Frage stellt, wertet er Kitsch auf: Dieser erfülle mit seinen stofflichen Reizen eine »Mission sozialer Beglückung.«⁵⁹⁸

Benjamin knüpft an gängige Meinungen über Kitsch auch dadurch an, dass er ihn mit Vergangem und Überholtem in Verbindung bringt. In »Traumkitsch« ist die Rede von »alten Formen«, von einer »Auseinandersetzung mit einer Umwelt aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.«⁵⁹⁹ Wie selbstverständlich Kitsch und Altmodisches zusammengedacht werden, ist etwa ebenfalls an der genannten Einladungskarte der *Kornscheuer* erkennbar. Rhetorisch wird gefragt: Wem, »durch neuzeitliche Problematik, Hirnakrobatik« sowie durch die weiteren »neuen Errungenschaften in Geschmack und Denkungsart verdorben«, lächle nicht »in stillen, traumsüßen Stunden« das »Bild des so zu Unrecht in Verruf gekommenen und verleugneten Tapezierrenaissance-Idylls« oder auch »des alten, so liebgewordenen Seifenplakates«?⁶⁰⁰ Modeerscheinungen von gestern, zu denen Gefühlsbindungen bestehen (›liebgewordenen‹), gelten als Kitsch und werden spielerisch verlacht. Dem Text zufolge bilden moderne Rationalität (›neuzeitliche Problematik, Gehirnakrobatik‹) und Kitsch einen Gegensatz.

Mit Veraltetem und Kitsch befasst sich Benjamin dann ausführlich in seinem Passagenprojekt, zum Beispiel mit architektonischen Formen des

596 Hannah Höch: *Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*. Bd. 2, Abt. 2: *Dokumente*, bearb. von Ralf Burmeister u. Eckhard Furlus, hrsg. vom Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Ostfildern-Ruit: Hatje 1995, S. 67f.

597 Karl Kraus: »Brot und Lüge«, in: K.K.: *Brot und Lüge. Aufsätze 1919–1924*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 71–97, hier S. 90.

598 Ebd., S. 91.

599 W. Benjamin: »Traumkitsch«, S. 622.

600 H. Höch: *Eine Lebenscollage*, S. 67f.

19. Jahrhunderts, die bei Laien den Eindruck erwecken, unmodern und überholt zu sein. Benjamin notiert: »Sehr merkwürdig ist, daß die Konstruktionen, in denen der Fachmann die Vorläufer der heutigen Art zu bauen erkennt, auf den wachen aber architektonisch nicht geschulten Sinn garnicht als Vorläufer sondern besonders altmodisch und verträumt wirken.«⁶⁰¹ Vor allem richtet Benjamin sein Augenmerk auf einen Bereich, den man mit Winfried Menninghaus als »Para-Architektur« bezeichnen kann – dazu gehört die Ausschmückung der Bauten, »allerlei ornamentales Beiwerk«.⁶⁰² Wie Menninghaus erläutert, wird für Benjamin an kitschiger »Para-Architektur« des 19. Jahrhunderts eine Diskrepanz erkennbar, die zwischen den rasch aufkommenden technischen Neuerungen einerseits und den hergebrachten, nicht mit diesen Veränderungen Schritt haltenden ästhetischen Gestaltungsprinzipien andererseits entstanden ist.⁶⁰³ Beispielsweise sieht Benjamin in einer Aufzeichnung zur Passagenarbeit ein »Formproblem der neuen Kunst« darin: »Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, im Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik etc. ohne unser Zutun heraufgekommen sind und uns überwältigt haben, das was an ihnen Natur ist, uns deutlich machen?«⁶⁰⁴ Laut Benjamin entwickelt sich die Technik so rasant, dass die Kunst ihr kaum folgen und sie nicht erschließen kann. Er rechnet mit der »Möglichkeit, daß die Kunst keine Zeit mehr findet, in den technischen Prozeß sich irgendwie einzustellen.«⁶⁰⁵

Eine nähere Befassung mit dem Dekorativen, das in einem solchen Missverhältnis zur Technik steht, lohnt sich laut Benjamin allerdings. Er sieht in den altmodischen und vermeintlich nebensächlichen Ausschmückungen aus dem 19. Jahrhundert etwas, das ihm für politische Fragen seiner Zeit relevant erscheint. Die überkommenen »künstlerischen Drapierungen« enthalten, so erklärt er, »[p]olitisch lebenswichtige Stoffe« – das beweist seiner Meinung nach nicht zuletzt »die Fixierung der Surrealisten an diese Dinge«. Es gehe darum, »aus dem Leben und aus den scheinbar sekundären, verlorenen Formen jener Zeit heutiges Leben, heutige Formen

601 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 493.

602 W. Menninghaus: »Kitsch« als Organon historischer Erfahrung«, S. 20 (Herüberhebung im zitierten Text).

603 Ebd., S. 34f.

604 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

605 Ebd., S. 232.

ab[zu]lesen«. ⁶⁰⁶ Denn – so lässt sich mit Menninghaus ⁶⁰⁷ feststellen – die kitschigen Dinge des 19. Jahrhunderts sind für Benjamin nicht damit abgehandelt und erledigt, dass sie als gescheiterte Versuche gelten können, die Herausforderungen der Technik zu bewältigen. Vielmehr kommt es auf einen anderen Gesichtspunkt an: In jene Ausschmückungen und vorübergegangenen Moden sind »Traumenergien« eingeflossen, ⁶⁰⁸ Benjamin erkennt darin auch Wünsche nach »Glück«. ⁶⁰⁹ Diese Gegebenheit ist für ihn von besonderer Bedeutung; häufig nimmt er in seinen Texten auch auf Glücksversprechen der Kindheit Bezug. ⁶¹⁰ Bereits Theodor W. Adorno hat in seiner »Charakteristik Walter Benjamins« darauf hingewiesen:

Was Benjamin sagte und schrieb, lautete, als nähme der Gedanke die Verheißungen der Märchen- und Kinderbücher, anstatt mit schmachvoller Reife sie von sich zu weisen, so buchstäblich, daß die reale Erfüllung selber der Erkenntnis absehbar wird. Von Grund auf verworfen ist in seiner philosophischen Topographie die Entsagung. ⁶¹¹

Indessen behauptet Benjamin nicht, der »Traumkitsch« des 19. Jahrhunderts biete ohne Weiteres das Glück. Vielmehr ist dieser »Traumkitsch« aus

606 Ebd., S. 572. Vgl. dazu Sophia Ebert: *Walter Benjamin und Wilhelm Speyer. Freundschaft und Zusammenarbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2018, S. 110–113.

607 Vgl. W. Menninghaus: »Kitsch« als Organon historischer Erfahrung«, S. 26f.

608 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 113. Unter diesem Aspekt ließen sich Benjamins und Ernst Blochs Ansätze zum Kitsch einander gegenüberstellen. Vgl. dazu Stefan Bub: *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 167–175; Rolf Tiedemann: »Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins«, in: Peter Bulthaup (Hrsg.): *Materialien zu Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 77–121, hier S. 77.

609 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 217.

610 Vgl. W. Menninghaus: »Kitsch« als Organon historischer Erfahrung«, S. 19.

611 Theodor W. Adorno: »Charakteristik Walter Benjamins«, in: Th.W.A.: *Über Walter Benjamin*. Rev. u. erw. Ausg., hrsg. u. mit Anm. vers. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 9–26, hier S. 10f.

Benjamins Sicht dem Mythos verhaftet. »Der Kapitalismus«, heißt es in den Aufzeichnungen zur Passagenarbeit, »war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte.«⁶¹² Benjamin hält fest, dass mit seiner Arbeit gegen das »Gestrüpp des Wahns und des Mythos« angegangen werden soll,⁶¹³ angesichts des kollektiven⁶¹⁴ Traumschlafs wird »ein Versuch zur Technik des Erwachens« unternommen.⁶¹⁵

Diese »Technik des Erwachens« besteht nicht darin, den Traum zu ignorieren. Vielmehr gilt es, ihn zum Ausgangspunkt des Erwachens zu nehmen. Wohlfarth erläutert: »Den Traum vergessen, heißt, ihn fortzusetzen. Er ist deshalb so zu vertiefen, daß man sich mit seiner Kraft von ihm abstoßen kann. Die Frontlinien verlaufen durch den Traum.«⁶¹⁶ Benjamin sucht diese Kraft zum Sich-Abstoßen und Erwachen in der Befassung mit dem Kitsch des 19. Jahrhunderts zu entfalten: »Wir konstruieren hier einen Wecker, der den Kitsch des vorigen Jahrhunderts zur ›Versammlung‹ aufstört.«⁶¹⁷

Gerade das Überholtsein der kitschigen Dinge aus dem 19. Jahrhundert ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. 1929 schreibt Benjamin dem Surrealismus die Entdeckung des Explosiven zu, das im Aus-der-Mode-

612 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 494.

613 Ebd., S. 570f.

614 Vgl. ebd., S. 492: »Der Zustand des von Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins ist nur vom Individuum auf das Kollektiv zu übertragen. Ihm ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Innern des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder der Gesundheit im Innern des Individuums sind.«

615 Ebd., S. 490.

616 Irving Wohlfarth: »Die Passagenarbeit«, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.) unter Mitarbeit von Thomas Kupper u. Timo Skrandies: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 251–274, hier S. 254. Vgl. auch Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 308; W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 495: »Das kommende Erwachen steht wie das Holzpferd der Griechen im Troja des Traumes.«

617 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 271.

Gekommenen verborgen liegt. Breton sei auf die »revolutionären Energien« gestoßen, die »im ›Veralteten‹ erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen.«⁶¹⁸ Was hinter dem derzeitigen Diktat der Mode zurückbleibt, kann gleichsam übergangenen Sinn freisetzen; es fügt sich nicht in die Ordnung des ›letzten Schreis‹, sondern sprengt sie möglicherweise. Susan Buck-Morss bemerkt dazu:

Die ausrangierten Kulissen der Traumwelt der Eltern sind materielle Belege dafür, daß die Phantasmagorie des Fortschritts keine Realität war, sondern ein inszeniertes Schauspiel. Zur selben Zeit behalten diese aus der Mode gekommenen Gegenstände, da sie der Stoff der Kindheitserinnerungen sind, als Symbole semantische Kraft.⁶¹⁹

Die »semantische Kraft«, von der Buck-Morss spricht, ist entscheidend: Die dem Zwang zur scheinbaren Neuheit nicht mehr gehorchenden Dinge zeichnen sich durch ein utopisches Moment aus. Im Kollektivtraum können Glücksansprüche sichtbar werden, die auf ihre Einlösung warten. Entsprechend geht es Benjamin um die »Bewahrung eines gefährdeten semantischen Potentials«, wie Jürgen Habermas feststellt:

Benjamin hat [...] daran gedacht, daß das semantische Potential, aus dem die Menschen schöpfen, um die Welt mit Sinn zu belehnen [...], zunächst im Mythos niedergelegt ist und von diesem entbunden werden muß [...]. Der Glücksanspruch kann nur eingelöst werden, wenn die Quelle jener semantischen Potentiale nicht versiegt, die wir zur Interpretation der Welt im Lichte unserer Bedürfnisse brauchen.⁶²⁰

618 Walter Benjamin: »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: W.B.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, S. 295–310, hier S. 299f. Vgl. dazu Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler 1988, insbes. S. 97; I. Wohlfarth: »Rettung contra Apologie«, S. 78.

619 S. Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 346.

620 Jürgen Habermas: »Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins«, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): *Zur Aktualität Walter Ben-*

Als eine »Quelle jener semantischen Potentiale« ist der Kitsch des 19. Jahrhunderts für Benjamin von Belang.

Welche Möglichkeiten aber sieht Benjamin, diese »Quelle« für die Gegenwart nutzbar zu machen? Er zieht unter anderem die Technik des Films in Betracht sowie eine schriftstellerische Technik. Zunächst zum Film: Nach Benjamin eignet er sich dazu, »die Stoffe zur Explosion [zu] bringen, die das 19^{te} Jahrhundert in dieser seltsamen, früher vielleicht unbekanntem Materie gespeichert hat, die der Kitsch ist.«⁶²¹ Der Film könne das Kitschige aufgreifen und über dieses hinausgelangen.⁶²² Angesichts dieser »Aufgabe« werde man »dazu neigen, den Hochmut des abstrakten Films [...] zu beschränken«, und »eine Schonzeit, einen Naturschutz für denjenigen Kitsch erbitten, dessen providentieller Ort der Film« sei.⁶²³ Der »Naturschutz«, unter den Benjamin den Film-Kitsch stellen will, ist freilich nur Teil eines dialektischen Vorgangs: Jener Kitsch soll just so beachtet werden, wie der Traum zum Erwachen nicht vergessen werden darf.

Nun zur schriftstellerischen Technik: Mit ihr hat Benjamin »Traumkitsch« auch selbst ausgeführt. Lindner weist auf eine Besonderheit derjenigen Teile von Benjamins Passagenarbeit hin, die als Nachlasstexte unter den Titeln »Passagen«⁶²⁴ und »Pariser Passagen II«⁶²⁵ herausgegeben worden sind: Dabei handelt es sich nach Lindner um »Traumkitsch«, der »nicht etwa in den Passagen fertig ausliegt«, sondern allererst literarisch »erzeugt wird«, nämlich »durch die phantasierende Beschreibung«.⁶²⁶ In den »gealterten und aussterbenden Passagen« sieht man sich plötzlich »aus der oberirdischen Welt des Tageslichts und des Straßenverkehrs in eine andere, vergangene Welt, in eine zwielichtige Rumpelkammer versetzt, in eine

jamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 174–223, hier S. 202; S. 207; S. 217.

621 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

622 Siehe den am Ende des vorigen Abschnitts zitierten Benjamin-Satz von den »werdende[n], lebendige[n] Formen«, die »dialektisch den ›Kitsch‹ in sich aufnehmen«.

623 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 500.

624 Ebd., S. 1041–1043.

625 Ebd., S. 1044–1059.

626 B. Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*«, S. 237.

Dingwelt von verstaubten Auslagen⁶²⁷ – sofern man Benjamins poetischer Darstellung folgt, die jene »Welt geheimer Affinitäten« entstehen lässt:

Palme und Staubwedel, Föhnapparat und die Venus von Milo, Prothese und Briefsteller finden sich hier, wie nach langer Trennung, zusammen. Lauernd lagert die Odaliske neben dem Tintenfaß, Adorantinnen heben Aschbecher wie Opferschalen. Diese Auslagen sind ein Rebus und es liegt einem auf der Zunge, (wie) hier das Vogelfutter in der Fixierschale einer Dunkelkammer verwahrt wird, Blumensamen neben dem Feldstecher, die abgebrochnen Schrauben auf dem Notenheft und der Revolver überm Goldfischglas zu lesen sind. Übrigens sieht nichts von alledem neu aus. Die Goldfische stammen vielleicht aus einem inzwischen lange versiegten Bassin, der Revolver wird corpus delicti gewesen sein, und schwerlich haben diese Noten ihre frühere Besitzerin vorm Hungertode bewahren können, als die letzten Eleven fortblieben.⁶²⁸

Die überholten Dinge passen nicht zusammen und geben Rätsel auf; das Sichtbare erscheint traumartig. Benjamin vergleicht den Ort »bald mit Höhlen, bald mit dem Eingang in die Unterwelt, bald mit einer Tiefseefauna [...]. Dies ist«, wie Lindner bemerkt, »schwerlich außerhalb literarischer Mittel zu gewinnen« – darauf beruht Benjamins oben bereits erwähntes »avantgardistisches Schreibprogramm«.⁶²⁹

Dieses Schreibprogramm kann aus heutiger Sicht historisch eingeordnet werden – etwa, wie sich gezeigt hat, in den Zusammenhang von Benjamins Auseinandersetzung mit dem Surrealismus. Damit aber potenziert sich die Wirkung des Vergangenseins für Benjamins Projekt: Nicht nur die von Benjamin betrachteten Kitsch-Gegenstände sind vergangen, sondern inzwischen auch sein eigener Ansatz. Benjamins Passagenarbeit ähnelt, so Wohlfarth, »jenen aus dem Verkehr gezogenen Dingen, an denen sie sich ursprünglich entzündete – dem Sammelsurium alter, vor sich hin träumender,

627 Ebd.

628 W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 1045f.

629 B. Lindner: »Versuch über *Traumkitsch*«, S. 236; S. 238. Vgl. auch Burkhardt Lindner: »Benjamin als Träumer und Theoretiker des Traums«, in: Walter Benjamin: *Träume*, hrsg. u. mit einem Nachw. vers. von B.L. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 135–168; Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 104.

in den Vitrinen verfallender Passagen nach ›geheimen Affinitäten‹ [...] geordneter Sachen«. ⁶³⁰ Doch ist das Projekt damit hinfällig? Benjamin Lesende wissen, dass gerade in Rumpelkammern Explosives lagert.

»DER ARME TEUFEL REBELLIERT NICHT«: ZU ERNST BLOCHS UNTERSCHIEDUNG VON KITSCH UND KOLPORTAGE

In seiner Arbeit *Glanzvolles Elend* weist Gert Ueding darauf hin, dass Ernst Bloch sich bereits im frühen 20. Jahrhundert mit sogenannter niederer, oft geringgeschätzter und »mißachtete[r] Literatur« befasst und »innerhalb« dieser einen »Unterschied« feststellt und »systematisiert«, nämlich den »zwischen Kitsch und Kolportage«. ⁶³¹ Mit dieser Systematisierung gewinnt in Blochs Ästhetik »der aus der Distributionssphäre des Literaturmarktes genommene Begriff Kolportage eine neue Bedeutung«: Was Bloch mit dem Begriff Kolportage meint, fällt nicht in eins mit »der Ware jener 43 000 Kolporteure [...], die vor dem Ersten Weltkrieg« ein Lesepublikum von »jährlich etwa 20 Millionen [...] in Deutschland« versorgen; vielmehr entwickelt Bloch in seiner Philosophie ein eigenes Verständnis von Kolportage. ⁶³² Dieses und der Unterschied zu Kitsch sollen im Folgenden genauer betrachtet werden. Denn so prägnant auch immer die Unterscheidung auf den ersten Blick erscheinen mag – nicht zuletzt durch die Alliteration mit dem Buchstaben K –, stellt sich bei näherem Hinsehen die Frage, ob sich Kitsch und Kolportage wirklich trennscharf auseinanderhalten lassen. Einige der Probleme, die darin liegen, werden zu nennen sein. Im Weiteren aber wird zu zeigen versucht, dass die Unterscheidung klarer wird, wenn man

630 I. Wohlfarth: »Die Passagenarbeit«, S. 251.

631 Gert Ueding: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 66. – Vorarbeiten zum vorliegenden Kapitel sind als Aufsatz erschienen: Thomas Küpper: »...so träumt sie doch letzthin Revolution«. Zu Ernst Blochs Unterscheidung von Kitsch und Kolportage«, in: Rolf Parr, Liane Schüller (Hrsg.): *Ästhetische Lektüren – Lektüren des Ästhetischen. Für Werner Jung*. Bielefeld: Aisthesis 2021, S. 113–122.

632 G. Ueding: *Glanzvolles Elend*, S. 66f.

sie mit Blochs Möglichkeitsbegriff in Verbindung bringt, der sich an Aristoteles anlehnt. Die Fragen nach Kitsch und Kolportage betreffen nicht nur gewöhnlich als wertlos eingestufte Literatur, sondern letztlich auch Blochs eigene Prosastücke – diese selbst erweisen sich als geprägt von jener Unterscheidung und verarbeiten sie.⁶³³

Zunächst aber zu denjenigen Kontexten, in denen Blochs Unterscheidung von Kitsch und Kolportage einschlägig ist: Dabei handelt es sich um ideologiekritische Diskussionen. Schon in der Zeit der Weimarer Republik ist es üblich, in ähnlicher Weise wie Bloch von Kitsch zu sprechen. In damaligen Filmkritiken etwa wird der Ausdruck ›Kitsch‹ bereits ideologiekritisch gewendet. Roland Schacht bemerkt 1924: »Kein Wort kehrt in abgünstigen Filmkritiken so oft wieder wie das Wort Kitsch, keines scheint schärfer, keines endgültiger einen Film in Grund und Boden zu verdammen.«⁶³⁴ Ein Beispiel für den ideologiekritischen Gebrauch des Ausdrucks ist Trude Wiecherts Artikel »Verkitschte Wirklichkeit«, der 1932 im *Sächsischen Volksblatt* erscheint, einem Organ der Zwickauer SPD.⁶³⁵ Versteht man unter Ideologien allgemein Vorstellungen, die mit gesellschaftlichen Verhältnissen zusammenhängen, von diesen bewirkt sind und sich wiederum auf sie auswirken,⁶³⁶ dann erscheint Kitsch in dem Text hoch ideologisch. Wiechert erklärt, »der Film« sei »die größte Maskenverleihanstalt des Jahrhunderts«: Er versehe »Menschen und Dinge [...] bis zur größten Unkenntlichkeit mit Masken.«⁶³⁷ Indem Wiechert von »Masken« spricht, verweist sie nicht nur auf etwas Verdeckendes in Filmen, sondern auch in

633 Ueding bemerkt mit Blick auf Bloch'sche »Geschichten«, »[w]ieviel Philosophie von Kolportage lernen kann« (ebd., S. 203).

634 Roland Schacht: »Kitsch«, in: *B.Z. am Mittag*, Jg. 47, Nr. 5 vom 6.1.1924, Rubrik »Film-B.Z.« Dazu zählt freilich nicht nur die ideologiekritische Verwendung des Wortes ›Kitsch‹; häufig dient es auch dazu, einen Gegensatz zum künstlerisch »hochwertige[n]« Film zu bezeichnen, etwa bei A.T. Hollermann: »Kitsch oder Kunst? Die deutsche Filmindustrie am Scheidewege«, in: *Hallische Nachrichten*, Jg. 37, Nr. 254 vom 29.10.1925, S. 2.

635 Trude Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«, in: *Sächsisches Volksblatt (Zwickau)*, Jg. 41, Nr. 214 vom 12.9.1932, Rubrik »Unterhaltung und Wissen«.

636 Vgl. Rahel Jaeggi: »Was ist Ideologiekritik?«, in: R.J. u. Tilo Wesche (Hrsg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 266–295, hier S. 268.

637 T. Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«.

der Gesellschaft. Bereits Marx verwendet für Ideologie Symbole wie das des Schleiers sowie der Kleidung, die den nackten Körper verhüllt und abzustreifen ist⁶³⁸ – ähnlich den Masken in Wiecherts Artikel: »Manchmal verrutschen ein wenig die Masken, die sich gewisse Menschen vorhalten, und es geschehen unfreiwillige Demaskierungen. Die wahren Gesichter und Einstellungen der Menschen treten zutage [...].«⁶³⁹ Entlarvt hat sich laut Wiechert das Denken der »Herren vom Film« und der »großen Filmschauspielerinnen«: Letztere bildeten sich ein, »sie müßten im Film aus kleinen Kontorangestellten Gattinnen des Chefs machen«, um »die Sehnsucht richtiger Kontorangestellten« zu spielen. Wegen dieses Irrtums der Filmemachenden werde das Kinopublikum »mit Saccharin-Süßigkeiten überfüttert«. Doch »[d]ie kleine Kontorangestellte« sei in Wirklichkeit »nüchtern« und »sachlich«; sie überlasse »es romantischen, durch den Film verkitschten Köpfen, von einem Sprung oder einer Flucht aus« ihrer »klassenmäßig gebundenen Lage zu träumen.«⁶⁴⁰ Die »Masse der ›kleinen Leute‹« wolle nämlich nicht »betrogen sein«, auch wenn es ihr »nicht immer leicht« falle, »den Betrug, der sich oft so angenehm« einschmeichle, »zu erkennen«. In diesem Verhältnis der Klassen zueinander, im Text pointiert durch den Gegensatz von »›kleinen Leute[n]‹« beziehungsweise »›kleinen Kontorangestellten‹« und »›großen Filmschauspielerinnen‹«, sieht Wiechert »die politische Seite der Volksverkitschung« – diese enthalte »den Arbeitern das wahre Gesicht ihres Lebens« vor und schläferne sie ein. Ziel müsse es daher sein, die »›kleinen Leute‹« als »›Klassengenossen [...] kritisch zu ma-

638 Vgl. dazu Jürgen Link: »Wie ›ideologisch‹ war der Ideologie-Begriff von Marx? Zur verkannten Materialität der Diskurse und Subjektivitäten im Marx-schen Materialismus«, in: Rüdiger Scholz u. Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 132–148, hier S. 134.

639 T. Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«.

640 Ebd. Vgl. dazu Siegfried Kracauers Folge von Texten mit dem Titel »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino«, die 1927 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* erscheint und daraufhin als Sonderdruck unter dem Gesamttitel *Film und Gesellschaft*. – Siegfried Kracauer: *Werke*, Bd. 6/1, hrsg. von Inka Müller-Bach unter Mitarb. von Mirjam Wenzel u. Sabine Biebl. Berlin: Suhrkamp 2004, S. 308–322.

chen«. ⁶⁴¹ Es liegt auf einer ähnlichen Linie, wenn Fritz Rosenfeld im *Sächsischen Volksblatt* unter dem Titel »Was wir vom Kino fordern« schreibt: »Wir wollen keine verlogenen Filme.« ⁶⁴² Im Einzelnen bemerkt er: »Edle Grafen und Hausherrenöhne, fesche Offiziere und Prinzen, die Arbeitermädchen heiraten, Millionärstöchter, die ihr Herz Proletarierjungen schenken, gibt es nicht; diese unwahren Geschichten ekeln uns an.« ⁶⁴³

Was aber trägt Bloch mit seiner Unterscheidung von Kitsch und Kolportage zu solchen Debatten bei? In *Erbschaft dieser Zeit* erklärt er, die »Helden« des Kitschs führten »in kein aufreizendes Leben, sondern bloß hinters Licht«. ⁶⁴⁴ Auch Bloch also betrachtet die Glücksversprechen von Kitsch als ruhigstellend (ohne »aufreizendes Leben«) und trügerisch, fehlleitend (»hinters Licht«). Er bringt Kitsch mit einer »Schicht« in Verbindung, »die lebt, indem sie sich belügt und belügen läßt«. ⁶⁴⁵ Gegensätzlich dazu verhält sich nach Bloch Kolportage: Abenteuererzählungen wie die von Karl May seien »nach außen gebrachter Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben haben« wolle. ⁶⁴⁶ Solche Kolportage bewahre »entscheidende Kategorien verzerrt, die das bürgerlich-gebildete Wesen längst verloren« habe, und zwar »vor allem Seinwollen [...] wie buntes Glück«. ⁶⁴⁷ Anstelle von »kleinbürgerliche[r] Moral« finde sich in Kolportage »de[r] Glücksweg[] durch Nacht zum Licht«, also eine »Wunschphantasie«. ⁶⁴⁸ Kolportage biete »den Glanz dieser Wunschphantasie«, so betont Bloch, »nicht nur zur Ablenkung oder Berauschung, sondern zur *Aufreizung* und zum *Einbruch*«. ⁶⁴⁹ Aus diesem Grund stuft die Bourgeoisie Kolportage als

641 T. Wiechert: »Verkitschte Wirklichkeit«.

642 Fritz Rosenfeld: »Was wir vom Kino fordern«, in: *Sächsisches Volksblatt* vom 28.1.1928.

643 Ebd.

644 Ernst Bloch: »Schreibender Kitsch«, in: E.B.: *Erbschaft dieser Zeit* [1935]. Erweiterte Ausg. (Werkausg. Bd. 4.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 20.

645 Ebd.

646 Ernst Bloch: »Die Silberbüchse Winnetous«, in: E.B.: *Erbschaft dieser Zeit*, S. 169–173, hier S. 172.

647 Ernst Bloch: »Traumschein, Jahrmart und Kolportage«, in: E.B.: *Erbschaft dieser Zeit*, S. 173–181, hier S. 177.

648 Ebd.

649 Ebd., S. 178 (Hervorhebung im zitierten Text).

»gefährlich« ein: Am Schluss dieser Erzählungen sei »stets ein Reich der ›Gerechtigkeit‹ hergestellt [...], und zwar eine der Niedrigen, denen ihr Rächer und Glück« gekommen sei.⁶⁵⁰

Auch in *Das Prinzip Hoffnung* stellt Bloch Kitsch und Kolportage einander gegenüber. Auf der Seite des Kitschs verortet er Magazinesgeschichten: Diese beständen »aus Syrup« und seien eine »poetisch behandelte[] Süßigkeit«, eine »Süßigkeit mit Handlung«. ⁶⁵¹ In Magazinesgeschichten würden bloß »vorgetäuschte Lebensläufe in aufsteigender Linie besichtigt, empor zu Geld und Glanz, auf dem Papier«. ⁶⁵² Der »Aufstieg« komme dabei »immer« durch denselben »Pfiff« zustande, nämlich durch »de[n] des unmöglichen Zufalls«. ⁶⁵³ Als Beispiel führt Bloch an, dass »Dienstmädchen [...] Männer mit einem goldenen Herzen« heirateten, welche »bald darauf ein Petroleumlager« entdeckten. ⁶⁵⁴ Oder eine »[a]rme Stenotypistin[]« werde zur Geliebten eines »Angestellten«, der sich »zuletzt [...] als Chef in eigener Person« zu erkennen gebe und »die Braut« heimführe. ⁶⁵⁵ Damit zeigten Magazinesgeschichten eine »private Umwälzung«, und zwar »hinauf auf die Höhen der Gesellschaft«: Vermittelt werde ein »Zaublick [...] in die reichsten Kreise«, aber ein »falsch hoffnungsvolle[r]«. Mit »ihren kapitalistischen Bildern« sei die Magazinesgeschichte einem Wunderglauben verhaftet. ⁶⁵⁶ Sie gehe darauf aus, »[t]iefen Frieden mit der Oberschicht« zu »lehren« und zu »verbreiten«: Dementsprechend werde »Reichtum« als »Gnade« dargestellt und »[d]as Parasitenleben der Oberschicht« erscheine »hoch in Ordnung«. ⁶⁵⁷ Nicht hingegen stachle die Magazinesgeschichte ihre

650 Ebd., S. 178f. Vgl. dazu Werner Jung: »Augenblick, Dunkel des gelebten Augenblicks«, in: Beat Dietschy, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann (Hrsg.): *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. Berlin, Boston/Mass.: de Gruyter 2012, S. 51–59, insbes. S. 55f.

651 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. (Werkausg. Bd. 5.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 406.

652 Ebd., S. 407.

653 Ebd., S. 407f.

654 Ebd., S. 408.

655 Ebd.

656 Ebd., S. 408f.

657 Ebd., S. 409.

Leserschaft dazu an, aufständisch zu sein: »Der arme Teufel rebelliert nicht, er fliegt von selber der reichen Erbin in den Schoß.«⁶⁵⁸

Dieses »Unmögliche« des »Zufall[s]« unterscheidet »den Glückskitsch der Magazingsgeschichte« bereits »von der weit weniger passiven, daher edlen Spießern verhaßten Kolportage«. ⁶⁵⁹ Letztere bietet einen »Held[en]«, der nicht, »wie in der Magazingsgeschichte«, abwartet, »bis ihm das Glück in den Schoß« falle – er bücke sich nicht, um es aufzufangen »wie einen zugeworfenen Beutel«. ⁶⁶⁰ Über die Bereitschaft des Helden, sich zu erheben, heißt es: An ihm sei »ein Mut, der, meist wie sein Leser, nichts zu verlieren« habe. ⁶⁶¹ In seiner Kühnheit bleibe der Held »dem armen Schwartenhals des Volksmärchens verwandt« und setze »Leichen ans Feuer«, haue »dem Teufel übers Ohr«. ⁶⁶² Märchenhelden nämlich zeichnen sich aus Blochs Sicht durch »Mut«, »List« und »Verstand« aus. ⁶⁶³ Als weiteres Beispiel dafür nennt er »[d]as tapfere Schneiderlein in Grimms Märchen« – dieser Held lässt sich nicht einschüchtern von einem Riesen, sondern trickst ihn aus:

[...] der Riese nimmt einen Stein in die Hand und drückt ihn zusammen, daß das Wasser heraustropft, wirft einen anderen Stein so hoch, daß man ihn kaum noch sehen kann. Doch der Schneider übertrifft den Riesen, indem er statt eines Steins einen Käse zu Brei zerdrückt und einen Vogel so hoch in die Luft wirft, daß er überhaupt nicht wiederkommt. ⁶⁶⁴

Entscheidend ist nach Bloch bei solchen Märchen: »Die Macht der Riesen wird als eine mit einem Loch gemalt, durch das der Schwache siegreich hindurch kann.« ⁶⁶⁵ Dieser Sieg der Schwachen aber werde nicht als bloße

658 Ebd. Vgl. dazu Kaspar Maase: *Populärkulturforschung. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2019, S. 51f.

659 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 409.

660 Ebd., S. 426.

661 Ebd.

662 Ebd.

663 Ebd., S. 411.

664 Ebd., S. 411f.

665 Ebd., S. 412.

Wunschvorstellung geboten; das Märchen gebe »sich [...] nicht als Ersatz fürs Tun«. ⁶⁶⁶

Nach diesen Beschreibungen bilden Kitsch beziehungsweise Magazingeschichten auf der einen Seite und Kolportage, Abenteuergeschichten, Märchen auf der anderen Seite einen klaren Gegensatz: hier sozusagen einlullende, die Unteren mit den Oberen in der Gesellschaft arrangierende, befriedende Annahmen des »unmöglichen Zufalls«, passives, duldsames Warten auf Gnade; dort aktives, energisches und gewitztes Sich-stark-Machen für Glück und Befreiung gegen die scheinbar Übermächtigen. Zu fragen bleibt indes, ob es nicht schwierig ist, zwischen beiden Seiten eine solche Trennlinie zu ziehen. Lassen sich nicht fließende Übergänge von einer Seite zur anderen, wenn nicht gar Bereiche der Ununterscheidbarkeit finden?

Ein Beispiel, an dem die Schwierigkeiten der Abgrenzung besonders deutlich werden, ist das Aschenbrödel-Schema. Dieses hat sich verfestigt in Liebesromanen wie Courths-Mahlers *Die Bettelprinzess*, ⁶⁶⁷ in Hollywood-Filmen wie MAID IN MANHATTAN (USA 2002) und nicht zuletzt in Telenovelas wie BIANCA – WEGE ZUM GLÜCK (ZDF 2004–2005) oder VERLIEBT IN BERLIN (Sat.1 2005–2007). ⁶⁶⁸ Geht man von Blochs Unterscheidungskriterien aus, so scheint es auf den ersten Blick nahezuliegen, das Schema dem Kitsch zuzuordnen – denn ist es nicht vor allem vereinbar mit Blochs oben zitierter Kitschformel, eine »[a]rme Stenotypistin[]« werde zur Geliebten eines »Angestellten«, der sich am Ende »als Chef« erweise und sie heirate? Allerdings wäre auch eine Zuordnung des Schemas zur Kolportage denkbar – allein schon deshalb, weil das Aschenbrödel-Schema aus Märchenbüchern bekannt ist ⁶⁶⁹ und Bloch ja Ähnlichkeiten gerade zwischen dieser Gattung und der Kolportage herausstellt. Entsprechend wäre zu fragen: Zeichnet sich Aschenbrödel – wie andere Heldenfiguren von Märchen – durch »Mut«, »List« und »Verstand« im Sinne Blochs aus? Oder lässt es

666 Ebd.

667 Siehe den Abschnitt »Als Märchen gekennzeichnet: *Die Bettelprinzess*«.

668 Vgl. Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Köln: Herbert von Halem 2017, S. 84–86.

669 Vgl. zu den am weitesten verbreiteten Versionen Vanessa Joosen: »Cinderella«, in: Donald Haase (Hrsg.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Bd. 1: A–F. Westport/Conn., London: Greenwood 2008, S. 201–205.

sich von Höherstehenden einschüchtern, unterwirft es sich ihnen ohne Vorbehalte und bleibt passiv? Um solche Fragen zu beantworten, müsste man die Unterschiede zwischen den einzelnen Aschenbrödel-Versionen berücksichtigen – können doch bei der jeweiligen Ausfüllung des Schemas die Akzente zwischen Aktiv- und Passiv-, Unerschrocken- und Verzagt-, Aufmüpfig- und Ergebensein durchaus verschieden gesetzt werden.⁶⁷⁰ Dieter Matthias etwa beschreibt die Titelfigur des Spielfilms DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL (ČSSR/DDR 1973) als »selbstbewusst[], »emanzipiert[]< [...], mutig[] und klug[]« – sie verteidigt ihre »Persönlichkeit [...] gegenüber dem Prinzen gekonnt«.⁶⁷¹ Zudem werden in diesem Film »Herrschaftsstrukturen [...] ausschließlich karikierend gezeichnet«: Beispielsweise lachen »[d]ie Knechte und Mägde des Hofes [...] den Prinzen aus, als er erscheint, um mit Hilfe des verlorenen Schuhs die rechte Braut zu suchen«.⁶⁷² Bezeichnend ist auch, dass Aschenbrödel sich am Schluss »nicht wie eine Jagdbeute [...] finden und heimholen lassen« will, »sondern freiwillig auf den Bräutigam zugehen [...] und ihre Freiheit mit ihm teilen« – beide reiten dann »in den Wald, gemeinsam, aber jeweils auf dem eigenen Pferd«.⁶⁷³ Bedenkt man nun, dass Aschenbrödel als in unterschiedlichem Maße aktiv, mutig und emanzipiert darstellbar ist, dann lässt sich annehmen, dass es fließende Übergänge zwischen diesen Formen geben kann – und damit letztlich auch fließende Übergänge zwischen Kitsch und Kolportage im Sinne Blochs. Allerdings könnte dagegen der Anspruch erhoben

670 Ganz abgesehen davon, dass die verschiedenen Aschenputtel-Texte wiederum verschieden lesbar sind. Über die Aktivität beziehungsweise Passivität des Grimm'schen Aschenputtels beispielsweise wird kontrovers diskutiert. Vgl. dazu Elke Feustel: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Georg Olms 2004, S. 304–329. Feustel arbeitet heraus, wie ambivalent das Verhalten dieser Figur ist; dazu gehört allerdings nicht zuletzt, dass deren »meisterhafte[] Bemühungen um das persönliche Glück [...] enorme Klugheit« erkennen lassen (S. 329).

671 Dieter Matthias: »Schluss mit dem Warten auf den Märchenprinzen! Zur filmischen Gestaltung eines »emanzipierten« Mädchenbildes«, in: *Praxis Deutsch* 24 (1997), H. 143, S. 48–55, hier S. 48.

672 Ebd., S. 49.

673 Ebd., S. 52.

werden, die Unterscheidung wäre als idealtypische zu gebrauchen: Selbst wenn einzelne Texte sich nicht eindeutig der einen oder der anderen Seite zuordnen ließen, hätte die Unterscheidung noch immer einen heuristischen Wert.

Hinzu aber kommt ein weiteres Problem: Es könnte zunächst fraglich erscheinen, inwiefern Heldenfiguren aus Märchen als Vorbilder für ein Tätigsein mit »Mut«, »List« und »Verstand« ausgegeben werden können. Wie Max Lüthi bemerkt, gibt es in Märchen oft ein »unwillkürlich richtiges Verhalten«: Die »Heldin des Froschkönigmärchens« beispielsweise, die »den lästigen Frosch an die Wand schmettert, um ihn zu töten«, ahnt nicht, dass sie »die geheime Bedingung erfüllt, die für die Erlösung des zu einem Frosch verwunschenen Prinzen gestellt war«. ⁶⁷⁴ Derartige Heldenfiguren werden, »ohne selber die letzten Zusammenhänge zu durchschauen, sicher durch die gefährliche, unbekannte Welt geleitet«. ⁶⁷⁵ Nach Lüthi sind sie »Begabte im eigentlichen Sinn des Wortes«, nämlich in der Hinsicht, dass ihnen »[d]ie Gaben der Jenseitigen« zukommen und ihnen dabei »helfen«, »Kämpfe und Gefahren« zu »bestehen«. ⁶⁷⁶ Daher nennt Lüthi solche Gestalten auch »die Begnadeten«: Zwar durchblicken sie nicht »die Welt als Ganzes«, doch werden sie »von ihr angenommen«. ⁶⁷⁷ Wenn nun bei der Aktivität von Märchengestalten ein Moment der Gnade, des passiven Empfangens und des Angenommenwerdens hineinspielt, dann stellt sich durchaus die Frage, wie scharf sich die für aktiv gehaltenen Figuren des Märchens beziehungsweise der Kolportage und die als passiv geltenden des Kitschs voneinander trennen lassen.

674 Max Lüthi: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 115. Vgl. auch E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 415: »Der Bursche, der das Fürchten lernen wollte, träumte nur erst schwach. Auch das tapfere Schneiderlein erlangte die Prinzessin fast absichtslos, weil sie nun einmal auf seinem Wege liegt. Alle Märchenhelden finden ihr Glück, doch nicht alle sind bereits deutlich im Traum von ihm zu ihm hin bewegt.«

675 M. Lüthi: *Es war einmal*, S. 114.

676 Ebd.

677 Ebd., S. 115.

An einem weiteren Beispiel soll dieses Problem verdeutlicht werden, und zwar an Leonid Pantelejews Prosatext *Die zwei Frösche*⁶⁷⁸: Beide Tiere fallen versehentlich in einen Topf mit Sahne, aus dem sie kaum wieder herauskommen können, da die Wände des Topfs zu hoch und zu glitschig sind. Sie müssen in der Sahne strampeln, um nicht zu ertrinken. Doch der eine Frosch ist faul und da ihm das Strampeln auf die Dauer vergeblich erscheint, beschließt er, es aufzugeben – er ertrinkt. Sein Freund hingegen, der andere Frosch, strampelt weiter und trotz seiner aussichtslos erscheinenden Lage lässt er »den Mut nicht sinken«.⁶⁷⁹ Auf einmal bemerkt er, dass er nicht mehr in der Sahne, sondern auf etwas Festem hockt – auf einem Butterklumpen. Zunächst wundert er sich darüber, dann erst begreift er, dass er selbst durch sein Zappeln die Sahne zu Butter gemacht hat. Er denkt: »Na bitte! [...] Hab ich doch recht getan, nicht gleich aufzugeben!«⁶⁸⁰ Das anstrengende Strampeln hat sich gelohnt – vom Butterklumpen kann der tapfere Frosch aus dem Topf hinauspringen. Am Schluss der Erzählung werden diejenigen, die sie verfolgten, aufgerufen: »Verlier den Mut nicht! Stirb nicht vor deiner Stunde!«⁶⁸¹

Dieser Text ist mit Fabeln vergleichbar – vor allem darin, dass er kurz, prägnant und belehrend ist, mit einer moralischen Lehre am Ende, und dass er von sprechenden, vermenschlichten Tieren handelt –, aber er ähnelt auch Märchen,⁶⁸² und zwar gerade in der Hinsicht, dass hier zwei gegensätzliche Figuren am Ende das Glück oder Unglück erlangen, das sie durch ihr jeweiliges Verhalten angeblich verdient haben (entfernt vergleichbar etwa mit Goldmarie und Pechmarie): Während der faule Frosch den Topf nicht mehr lebend verlassen kann, kommt sein tapferer Freund, der sich mit großer Ausdauer bemüht hat, nicht zu sterben, wieder frei. Letzterer durchschaut freilich selbst zunächst nicht, wie seine Rettung sich tatsächlich ergibt. In-

678 In der DDR erschien der Text aus der Sowjetunion unter anderem als »Minibuch« für Kinder: Leonid Pantelejew: *Die zwei Frösche*. Illustriert von Albrecht von Bodecker. Aus dem Russischen übers. von Marianne Schilow. Berlin: Der Kinderbuchverlag 1986.

679 Ebd. (unpaginiert).

680 Ebd.

681 Ebd.

682 Zur Abgrenzung von Fabel und Märchen vgl. Erwin Leibfried: *Fabel*. 4., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1982, S. 17f.

sofern wird der Held, wie im Märchen, von der Welt angenommen, buchstäblich getragen. Es ist entscheidend zu sehen, wie voraussetzungsvoll dieses Verhältnis von Held und Welt ist. Nur deshalb, weil sich in dem Topf gerade Sahne befindet, just etwas, das durch langes Schlagen erhärtet werden kann, hat der zweite Frosch mit seinem Strampeln Erfolg. Das heißt, in der fiktiven Welt sind besondere Umstände gegeben, ohne die der Held auch hätte scheitern können. Als er sich jedoch zu seinem Handeln entschließt, kennt er selbst diese Bedingungsbeziehungen noch gar nicht. Nicht weil er die Welt *begreift*, sondern weil diese ihn sozusagen *aufgreift*, entgeht er der Gefahr. Die Erzählung legt den Gedanken fern, dass das Zusammenpassen von Handlungsweise und Welt bloßer Zufall wäre. Vielmehr erscheint das Glück am Schluss wie eine Art Lohn, den der Held für seinen Mut und seine Anstrengung empfängt – ohne dass zum Problem würde, dass erst die Beschaffenheit der fiktiven Welt diesen Lohn gewährleistet.

Wer nun die Erzählung von den Fröschen kühl betrachtet, könnte einwenden, sie hätte bloß etwas Fragwürdiges zu lehren, da sie nur bedingt auf die Wirklichkeit übertragbar wäre. Denn wann ist in der realen Welt schon gesichert, dass Anstrengung und Mut in einer scheinbar ausweglosen Lage Rettung bringen? Muss nicht ein Handeln, das nicht auf einem Durchschauen des Zusammenhangs der Situation beruht, besonders anfällig sein für Fehler, Misslingen und Scheitern? Um noch einmal auf die fiktive Welt bei Pantelejew zurückzukommen: Was nützt es zu strampeln, wenn man sich nicht in Sahne bewegt, sondern etwa in einem Gewässer mit Schlingpflanzen, in denen man sich immer weiter verfangen kann? Solche Einwände wären zweifellos stichhaltig, doch liegt in der Erzählung noch ein anderes Moment, das in der kühlen Beurteilung nicht zureichend gewürdigt würde: nämlich das Moment der Begeisterung, die dazu gehört, so wie der zweite Frosch »den Mut nicht sinken« zu lassen.

Bloch hebt hervor, dass der Marxismus beides – kühlen Blick wie auch Begeisterung – braucht. In diesem Sinne spricht er von marxistischem Kälte- und Wärmestrom:

Wenn den Marxismus lediglich Analyse, d.h. nur Kältestrom durchflutet, dann gibt es keine Erwärmung, keinen Enthusiasmus [...]. Der Kältestrom [...], der sich speist aus ökonomischer Kritik, aus der Durchschauung des falschen Bewußtseins, [...] der ist kalt, klar, höhnisch und detektivisch. Damit wir uns kein X mehr für ein U vor-

machen lassen. Wenn es aber nur beim Kältestrom bleibt, wenn es nichts gibt, was in die Phantasie greift, und zwar in eine Phantasie, die wissenschaftlichen Argumenten gegenüber offen ist, [...] dann packt auch die richtige Analyse die unterdrückten, selbstentfremdeten Menschen nicht. Um das zu vermeiden, muß den Marxismus auch ein Wärmestrom durchpulsen.⁶⁸³

In *Das Prinzip Hoffnung* ist die Rede ebenfalls von »kalte[m]« und von »warme[m] Rot«: Bloch führt aus, »[d]iese zwei Weisen Rotsein« gingen »stets zusammen«, doch seien sie verschieden. Sie verhielten »sich zueinander wie das Unbetrügliche und das Unenttäuschbare, wie Säure und Glauben, jedes an seinem Ort und jedes zum gleichen Ziel verwendet.«⁶⁸⁴

In diese Überlegungen spielt auch eine Unterscheidung hinein, die Bloch von Aristoteles aufgreift, wie Werner Jung herausgearbeitet hat, nämlich diejenige zwischen dem »nach Möglichkeit« (κατὰ τὸ δυνατόν) und dem »in Möglichkeit Seienden« (τὸ δυνάμει ὄν).⁶⁸⁵ Auf der einen Seite ist Materie »das nach dem gegebenen Maß des Möglichen jeweils Bedingende«,⁶⁸⁶ Begrenzende, Einschränkungende, auf der anderen Seite aber entlässt sie »auf unerschöpfte Weise alle Weltgestalten« aus sich.⁶⁸⁷ Mit der »letzteren Bestimmung ist« laut Bloch »genau die freundliche, wo nicht die Hoffnungs-Seite der objektiv-realen Möglichkeit eröffnet worden.«⁶⁸⁸ Dazu erklärt Jung, dass Bloch das κατὰ τὸ δυνατόν »dem objektiven Prozeß zu-

683 Ernst Bloch: »War Allende zu wenig Kältestrom? Ein Gespräch mit Arno Münster«, in: Rainer Traub u. Harald Wieser (Hrsg.): *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 221–240, hier S. 222. Vgl. Helmut Fahrenbach: »Ernst Bloch und das Problem der Einheit von Philosophie und marxistischer Theorie«, in: Burghart Schmidt (Hrsg.): *Seminar: Zur Philosophie Ernst Blochs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 75–122, insbes. S. 108–111.

684 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 239f.

685 Werner Jung: »Möglichkeit«, in: *Bloch-Wörterbuch*, S. 302–310; W.J.: »Prozesse und Tendenzen. Hartmann – Lukács – Bloch. Wege der Ontologie« [1987], in: W.J.: *Von der Utopie zur Ontologie. Zehn Studien zu Georg Lukács*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 13–157.

686 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 238.

687 Ebd.

688 Ebd. Vgl. Burghart Schmidt: *Ernst Bloch*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 130–133.

rechnet« und das *δυνάμει ὄν* »für den subjektiven Faktor, für die konkrete Bewußtseinsarbeit am Geschichtsverlauf« reklamiert:

Ins *dynamei on* deutet Bloch das Bewußtsein hinein. Was Aristoteles der Materie insgesamt als Vermögen zuschreibt, übersetzt Bloch in die Fähigkeit des Bewußtseins, nämlich »Quelle der Veränderung eines anderen Dinges« zu sein. Beide, das *kata to dynaton* und das *dynamei on*, müssen aber zusammenkommen, damit sich wirklich etwas bewegt und der subjektive Faktor schließlich über die bloße Erkenntnis des Gegebenen hinaus darin liegende Möglichkeiten freisetzt.⁶⁸⁹

Die erstere Seite des Möglichen, die der Bedingtheit durch das bereits Gegebene, fordert nach Bloch »kühle Analyse« und »vorsichtig genaue Strategie«, die letztere Seite aber »bescheint die revolutionäre Theorie-Praxis als Enthusiasmus«.⁶⁹⁰

Einen derartigen »Enthusiasmus« beweist in Pantelejews Erzählung der mutig bleibende Frosch – hält dieser doch an seiner Befreiungschance fest, obwohl er nicht weiß, worin genau sie liegen könnte. Darin, dass die fiktive Welt den sozusagen blind sich bemühenden Frosch letztlich zum Erfolg kommen lässt, kann im Anschluss an Lüthi eine Art Gnade gesehen werden, die der Figur zuteil wird. Diese Gnade aber ist eine andere als die des »unmöglichen Zufalls«, den Bloch in Kitsch ausmacht: Wenn Kitsch und Magazingeschichten von der Gnade des »unmöglichen Zufalls« erzählen, stellen sie bloß die Bedingungsverhältnisse des »nach Möglichkeit Seienden« falsch dar. Pantelejews Prosatext sowie Kolportage und Märchen erzählen hingegen von der Gnade einer Welt, in der das »in Möglichkeit Seiende« noch längst nicht erschöpft ist und in der denen, die sich erheben und etwas verbessern wollen, Verbündete und kleine Helferlein zur Seite stehen. Gerade deshalb lässt sich Kitsch im Sinne Blochs als ruhigstellend, Kolportage als anfeuernd betrachten.

689 W. Jung: »Prozesse und Tendenzen«, S. 152. Vgl. Ansgar Hillach: »Wer ist das Subjekt einer Hoffnung, die nicht enttäuscht werden kann? Das antizipierende Bewußtsein und ein veränderter Bezugsrahmen«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Ernst Bloch*. (text + kritik Sonderbd.) München: edition text + kritik 1985, S. 208–221, hier S. 213.

690 E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 239.

Diese Unterscheidung ist nicht zuletzt leitend für Blochs Schreiben von Prosa-Stücken; sie kommt etwa in denjenigen zum Ausdruck, die in dem Buch *Spuren* zusammengeführt sind. Dazu gehört beispielsweise der Text »Die Perle«: Ein König verliert »eine sehr schöne Perle« und lässt »im ganzen Land« aufwendig »nach ihr suchen«, ohne Erfolg; später aber findet der König sie »von selber«, das heißt »auf dem Wege der Absichtslosigkeit«. ⁶⁹¹ Dieser Verlauf der Handlung wird dann auf einer Meta-Ebene kritisiert:

Gerade der Untätige also, der seine Wünsche vielleicht vergaß und den sie zu nichts mehr antrieben, um sie zu erfüllen, sah sie erfüllt. [...] gleich wie wenn das Draußen schon soweit wäre, daß es das Unsere von selber gibt. Und es nur dann schenkt, wenn wir nichts dazu tun; was entschieden zu schön wäre, um wahr zu sein [...]. ⁶⁹²

Diese Bedenken gegen die Fabelführung liegen auf einer Linie mit Blochs Überlegungen zu Kitsch: Die Figur des »Untätige[n]« ähnelt dem Helden der Magazinsgeschichte, dem, wie bereits zitiert, »das Glück in den Schoß fällt«. Mit der Redewendung »zu schön, um wahr zu sein« wird deutlich gemacht, dass die Erzählung vom König und der Perle nicht dem »nach Möglichkeit Seienden« getreu bleibt. Die Kritik richtet sich dagegen, dass der »Weg[] der Absichtslosigkeit« buchstäblich als Königsweg zum Glück ausgegeben wird. Damit setzt die Erzählung den Anteil des Enthusiasmus daran, dass etwas gelingt, nach Blochs Maßstäben zu gering an.

Als eine Art Gegen erzählung zu der Geschichte vom König und der Perle kann der Text »Tableau mit Bogen« gelesen werden: Ein armer, Hunger leidender Mann meint im Traum eine Stimme zu hören, die ihm eröffnet, unter einem bestimmten Brückenpfeiler im fernen Prag liege ein Schatz. Der Mann macht sich auf die Reise zu diesem Ort, kann an ihm jedoch keinen Schatz finden. Von einem Brückenwärter dort erfährt der Bedürftige, auch jener habe einmal in einem Traum eine Stimme gehört, die vorgegeben habe zu verraten, wo ein Schatz zu entdecken sei. Der Wärter erklärt die Traumbotschaft für »Blödsinn«; der arme Mann aber erkennt in dem von dieser Stimme genannten Ort just denjenigen, von dem er hergekommen ist. Als der Darbende wieder zu Hause ankommt, fehlt ihm Holz

691 Ernst Bloch: »Die Perle«, in: E.B.: *Spuren*. (Werkausg. Bd. 1.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 219f., hier S. 219.

692 Ebd., S. 219f.

für seinen Ofen. Er »riß darum, es war nun alles gleich, den Boden auf, um Holz zu haben, und fand [...] endlich seinen Schatz.«⁶⁹³ Der Held dieser Geschichte lässt sich vergleichen mit der nach Bloch typischen Hauptfigur von Kolportage: Dem Mann in Not, von dem der Text handelt, erwächst – mit schon zu Kolportage zitierten Worten gesagt – »ein Mut, der [...] nichts zu verlieren hat«. Im Gegensatz zum Brückenwächter folgt der Arme den Stimmen aus den Träumen und unternimmt die aufwendige Fahrt. Sogar als der Schatz an der bezeichneten Stelle in Prag nicht aufgefunden werden kann und sich Ernüchterung einstellt, ist die Vorerwartung nicht gänzlich hinfällig; vielmehr kann auf diese Stelle der Erzählung ein Satz aus Blochs Essay »Traum von einer Sache« gemünzt werden: »Es bleibt ein Rest vom ersten Bild, der nicht unterkommt, doch auch nicht vergehen will.«⁶⁹⁴ Indem der Held auf die Schatzsuche fährt, nimmt er seine bedrückende Lage nicht als unabänderlich hin.⁶⁹⁵ Losziehend bringt er seinen Traum in die Wirklichkeit ein, anstatt ihn wie der Wächter von vornherein als nichtig abzutun.⁶⁹⁶ Insofern steht der Schatz durchaus in Zusammenhang mit der Brücke als einem Mittel des Fortgehens und Überschreitens. Auch nach seiner Rückkehr bewahrt der Mann, dem es an Lebensnotwendigem mangelt, keine »Treue zum Angestammten«⁶⁹⁷ – er bricht »den Boden«, das Verfestigte, scheinbar Unumstößliche, auf. Die Erklärung dafür – »es war nun alles gleich« – lässt sich nicht nur in dem Sinne lesen, dass das Brennholz für den Frierenden unverzichtbar ist, sondern auch in dem Sinne, dass der Reisende, der sich einmal vom »Angestammten« gelöst hat, sich nicht wieder

693 Ernst Bloch: »Tableau mit Bogen«, in: E.B.: *Spuren*, S. 140–142, hier S. 140f.

694 Ernst Bloch: »Traum von einer Sache«, in: E.B.: *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*. (Werkausg. Bd. 10.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 163–169, hier S. 163.

695 Vgl. Marianne Wurth: *Antizipierendes Denken. Ernst Blochs Philosophie und Ästhetik des Noch-Nicht-Bewußten im Zusammenhang seiner Freud-Kritik*. Frankfurt a.M., Bern, New York: Lang 1986, S. 212.

696 Vgl. dazu Jan Rehmanns Hinweis, dass Bloch das Prinzip der Hoffnung mit einem »weltzugewandten Handlungsbegriff« verknüpft. J.R.: »Was dürfen wir hoffen? Ernst Bloch mit Gramsci lesen«, in: *Luxemburg* 2018, H. 3, S. 158–167, hier S. 160.

697 Diese Worte des Erzählers können sowohl auf die Geschichte als auch auf die Figur bezogen werden. E. Bloch: »Tableau mit Bogen«, S. 142.

an dieses bindet. Besonders in dieser Hinsicht ähnelt der Fahrende der Erzählung Kolportagefiguren, die etwa nach Ausritten durch Prärien sich nicht mehr in geschlossene, beengende Räume einfügen.⁶⁹⁸ So betrachtet, eignet dem Helden der Geschichte etwas von der Widersetzlichkeit, die nach Bloch in Kolportage zu finden ist. Was diese betrifft, geht Bloch so weit zu schreiben: »Träumt [...] Kolportage immer, so träumt sie doch letztthin Revolution, Glanz dahinter; und das ist, wenn nicht das Reale, so das Allerrealste von der Welt.«⁶⁹⁹

698 Vgl. zu solchen Figuren G. Ueding: *Glanzvolles Elend*, insbes. S. 133f. – In »Tableau mit Bogen« betont der Erzähler den Zusammenhang zwischen dem Reisen und dem Finden des Schatzes, wenn es heißt: »Sind nicht schon so viele Einsichten, Gewinne, Lösungen auf entfernenden Umwegen, gerade mittels ihrer, erlangt worden? Die dann also gar keine Umwege waren, sich vielmehr als echte Wege zum Ziel darstellten, ja in ihm sich dankbar erhielten?« E. Bloch: »Tableau mit Bogen«, S. 141.

699 E. Bloch: »Traumschein, Jahrmart und Kolportage«, S. 181.