

ELISABETTA MENGALDO

»SELIGKEIT IM KLEINEN« ODER SCHEIN DER RETTUNG?

Märchen- und Volksliedstoffe in der Kurzprosa
Benjamins und Adornos

In einem als *Vermächtnis* betitelten Text der *Minima Moralia*, in dem es um das Vermächtnis von Walter Benjamins Denken geht, schreibt Theodor W. Adorno:

Kinderbücher wie *Alice in Wonderland* oder der *Struwelpeter*, vor denen die Frage nach Fortschritt und Reaktion lächerlich wäre, enthalten unvergleichlich beredtere Chiffren selbst der Geschichte als die mit der offiziellen Thematik von tragischer Schuld, Wende der Zeiten, Weltlauf und Individuum befasste Großdramatik Hebbels [...]. Benjamins Schriften sind der Versuch, in immer erneutem Ansatz das von den großen Intentionen nicht bereits Determinierte philosophisch fruchtbar zu machen.¹

Adorno benennt hier Kinderbücher, die von einem Autor stammen, die also – nach Jacob Grimm – dem Bereich der »Kunstpoesie« und nicht dem der »Natur-« beziehungsweise »Volkspoesie« angehören. Umso mehr hätte er jedoch hier von Volksmärchen beziehungsweise Volksliedern sprechen können, die ihrer Form nach fast unmerklich »mit der Welt so weltverliebt und gleichzeitig so rücksichtslos, so distanziert und unmittelbar«² umgehen und damit anthropologische und geschichtliche Kondensate liefern, die sich dem Kulturkritiker als Schlüssel zum Verständnis von Kulturgeschichte auf tun, gerade weil sie intentionslose Zeugnisse darstellen. Spätere stark eingreifende oder gar »deformierende« Umarbeitungen

¹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951], in: Ders.: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1980, Bd. 4, S. 170 f. Adornos *Gesammelte Schriften* werden im Folgenden als GS abgekürzt, gefolgt von Band- und Seitenzahl.

² Joseph Vogl, Kommentar zu Adornos Text *Woher der Storch die Kinder bringt*, in: Andreas Bernard/Ulrich Raulff (Hrsg.): Theodor W. Adorno: »Minima Moralia« neu gelesen, Frankfurt a. M. 2003, S. 45.

und Ergänzungen des überlieferten Materials gehörten schon für Grimm im Unterschied zu Achim von Arnim dem Bereich der Naturpoesie nicht mehr an.³ Kommt nicht-fiktionalen oder parafiktionalen kurzen Gattungen wie Exempel und Anekdote eine absichtsvolle pädagogische Funktion zu, sind Märchen und Volkslieder – wenigstens vor ihrer Stilisierung und pädagogischen Relektüre beziehungsweise (häufigen) Verniedlichung und Verharmlosung in Kinderbüchern – durch diese »intentionlose« Art gekennzeichnet, welche die darin zum Vorschein kommenden Kulturphänomene am besten aufzeigt.

Märchen sind aber für Benjamin und Adorno nicht nur wegen ihres Stoffes, sondern auch wegen ihrer verdichteten Form faszinierend. Diese kurzen fiktionalen Formen können aus zweierlei Gründen in kurze nicht fiktionale Texte (Essays, Denkbilder, Aphorismen) gut eingebaut werden: *erstens*, weil sie das Besondere und Einmalige der erzählten Geschichte und der fiktiven Figur mit der märchenhaften Motivbeständigkeit und Typenhaftigkeit in Verbindung bringen und so dem Spannungsverhältnis von einmaliger Situation und allgemeiner anthropologisch-philosophischer Reflexion zugutekommen, das etwa für die aphoristische Form typisch ist;⁴ *zweitens*, weil sie als »intentionlose« Relikte der Poetik der kurzen Form als Form des »Nichtwissens« und als nicht logisch-argumentativer Schreibweise entsprechen. Diese ermöglicht, im Unterschied zur deduktiv-hierarchischen Logik der philosophischen Systeme, eine konstellative und blitzartige Erkenntnis und weiß das Ephemere aber auch das Vergessene des Alltags wie der Kulturgeschichte zu würdigen.

Im Folgenden gilt es erstens zu zeigen, wie die von Benjamin und Adorno praktizierte Gattung ›Essay‹ beziehungsweise ›Aphorismus‹ Märchenstoffe aufgreift und reaktualisiert: eher (so meine These) ›typenhaft‹ und exemplarisch im Falle Adornos, eher als Wiederverwendung und Verwertung von narrativem Material (als »Arbeit am Märchen«) bei

³ Interpolationen dieser Art waren von Grimm an Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* moniert worden, obwohl einige Jahre später die Brüder Grimm selbst in den vielfältigen (und zum Teil auch aus Frankreich kommenden) und schon an sich variationsreichen überlieferten Märchen- und Sagenstoff stark eingriffen, sodass sich von Ausgabe zu Ausgabe »ein mehrfacher Filterprozess« (H. Rölleke) durch verschiedene mündliche – doch alles andere als ungebildete – Beiträger und durch die Überarbeitung der beiden Brüder feststellen lässt, welche die Grenzen zwischen ›Volksmärchen‹ und ›Kunstmärchen‹ zum Verwechseln bringen. Aufgrund dieser und anderer Divergenzen entfachte sich 1808 bis 1811 zwischen Jacob Grimm und Arnim eine berühmte Debatte über Natur- und Kunstpoesie, die u.A. die Uranfänge der Philologie in Deutschland mitbestimmt hat, indem sie den Übergang von der romantischen Poesie zur romantischen Philologie anregte.

⁴ Dazu u.A. Gerhard Neumann, *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976.

Benjamin. Zweitens soll gezeigt werden, dass, während Benjamin noch an Märchen als dialektischen ›Sprengstoff‹ der Geschichte mit einem revolutionären Potenzial geglaubt hat und Adorno ihm zunächst darin gefolgt ist, letzterer ab einem bestimmten Zeitpunkt das Utopische an den Märchen so gut wie aufgibt und in ihnen ein Weiterbestehen des »Mythischen«⁵ erkennt.

DAS WANDELNDE UND DAS EXEMPLARISCHE:
TEXTVERFAHREN BEI DER VERWENDUNG VON
MÄRCHENSTOFFEN BEI BENJAMIN UND ADORNO

Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben sind Adornos einziges rein essayistisch-aphoristisches Werk. Sie stellen den Versuch einer Freilegung von kultur- und denkgeschichtlichen Prozessen dar und lassen sich unter Anderem auch als eine der möglichen ›heuristischen‹ Lösungen gegen die Hypostasierung der Begriffe lesen, die der Sprache beim Urteilen innewohnt und der gerade die philosophische Sprache zu verfallen droht. Ist die in den 50er und 60er Jahren verfasste *Negative Dialektik* der theoretische Versuch, die Hegelsche Dialektik als Verfahren und Motor des Denkens mit dem Blick auf das Besondere, Subjektive und der diskursiven Logik nicht Subsumierbare unter einen Hut zu bringen, bilden die früheren Essays und Aphorismen der *Minima Moralia* nicht nur eine »philosophische und ›minimalistische‹ Kritik des alltäglichen Lebens«,⁶ sondern ein Denk- und Schreibexperiment gegen die begriffliche Erstarrung der philosophischen Sprache. Diese ›negative Anthropologie‹ möchte das individuell beziehungsweise geschichtlich ›Begriffslose‹ und das

⁵ Bei Verwendung der Begriffe ›Mythos‹ und ›das Mythische‹ beziehe ich mich im Folgenden auf die Mythentheorie Benjamins (vor allem im *Kafka*- und im *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz) und Adornos/Horkheimers (in der *Dialektik der Aufklärung*): Mythos also als Gewaltzusammenhang verstanden, der in sich die Keime seiner Selbstzerstörung trägt und in den aber auch die entzauberte und aufklärerische Kultur zurückfallen kann – etwa durch von der Technik geförderte Naturbeherrschung und durch das totalitäre Denken.

⁶ Ulrich Raulff: *Nachwort*, in: »Minima Moralia« neu gelesen (s. Anm. 2), S. 129. Zu Adornos essayistischer und aphoristischer Schreibweise in den *Minima Moralia* vgl. auch Wolfgang Müller-Funk, *Traurige Wissenschaft – Theodor W. Adorno*, in: Ders.: *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 241-257; Karin Bauer, *Heresy of the Mind: Essays and Aphorisms*, in: Dies.: *Adorno's Nietzschean Narratives*, Albany 1999, S. 189-212. Michael Esders, *Begriffs-Gesten. Philosophie als kurze Prosa von Friedrich Schlegel bis Adorno*, Frankfurt a.M. 2000; Andreas Lehr, *Kleine Formen. Konstellation/ Konfiguration, Montage und Essay bei Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und anderen*, Norderstedt 2003.

›Nicht-Identische‹ zu ihrem Recht kommen lassen und das ›Fürsichsein‹ des Individuums mit seinen Erfahrungen so betrachten, dass es nicht – wie bei Hegel – im Allgemeinen der unerbittlichen dialektischen Entfaltung aufgeht oder, im Zuge der von Adorno angeprangerten modernen Auslöschung des Subjekts, in die bloße Sphäre des Privaten verbannt wird.

Obwohl Adornos Denkstil (nicht unbedingt sein Sprachstil) – im Widerspruch zu den eigenen poetologischen Erklärungen etwa in *Der Essay als Form*⁷ und im Unterschied zum Denkstil Benjamins – eher dialektisch als ›konstellativ‹ bleibt, versucht er immer wieder, diese dialektischen Bewegungen nicht in progressive Begrifflichkeit aufgehen zu lassen, sondern auf zweierlei Weise aufzusprengen. Zunächst einmal, indem er die diskursive Logik mittels rhetorischer und sprachlogischer »Tricks« unterminiert und die inneren Widersprüche der geschichtlichen und kulturellen Genealogien aufzudecken sucht: Oxymoron (›rücksichtsvolle Rücksichtslosigkeit‹: MM 24; »unaufgeklärte Aufklärung‹: MM 37; und so weiter); Polyphton und etymologische Figur, in denen die verwandten Ausdrücke in eine andere, verfremdende Verbindung zueinander gesetzt werden als im normalen Sprachgebrauch (›nur Fremdheit ist das Gegen-gift gegen Entfremdung‹: MM 58; »Wer ihr [= der Demoralisierung der Intellektuellen] entgegen will, muss jeden Rat, man sollte auf Mitteilung achten, als Verrat am Mitgeteilten durchschauen‹: MM 64); metaphorische Umdeutung von Redewendungen beziehungsweise berühmten (oft biblischen) Zitaten, ein schon von Nietzsche und Kraus beliebtes Stilmittel (›Der Splitter in deinem Auge ist das beste Vergrößerungsglas‹: MM 29);⁸ und so weiter. Sprache wird also gleichsam gegen die Sprache selbst gekehrt, um das logisch und sprachlich Abgegriffene, aber auch das kulturgeschichtlich Sedimentierte aufzurütteln.

Zweitens schafft Adorno Bild-›Verdichtungen‹, die sehr oft aus Motiven von Volksliedern, Märchen und allgemein aus der »Populärliteratur« stammen. *Kind mit dem Bade* heißt der Text Nr. 22 der *Minima Moralia*. Der Titel zitiert einen Teil eines bekannten Sprichworts (›Das Kind mit dem Bade ausschütten‹) und der Text erläutert dann seine These: die marxistische Kulturkritik laufe Gefahr, unter dem Vorwurf des lügenhaften ideologischen Überbaus jede kulturelle Erscheinung und damit auch jedes

⁷ Hier heißt es u. A.: »Alle seine [des Essays] Begriffe sind so darzustellen, dass sie einander tragen, dass ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen« (in: *Noten zur Literatur*, GS 11, S. 9-33, hier: 21). Nimmt hier Adorno (auch anhand der Benjaminschen Auffassung von Konstellation) einen parataktischen Stil für den Essay in Anspruch und setzt ihn auf rein syntaktischer Ebene um, bleiben seine »Querverbindungen von Elementen« (hier: S. 31) doch meistens von ›genuin‹ dialektischen Verknüpfungen getragen.

⁸ Alle Zitate in *Minima Moralia*: GS 4, bzw. S. 51, 66, 103, 112, 55.

subversive Potenzial von Kultur zu verwerfen. Kurz vor dem Schluss heißt es:

Da jedoch der freie und gerechte Tausch selber die Lüge ist, so steht was ihn verleugnet, zugleich auch für die Wahrheit ein: der Lüge der Warenwelt gegenüber wird noch die Lüge zum Korrektiv, die jene denunziert. Dass die Kultur bis heute misslang, ist keine Rechtfertigung dafür, ihr Misslingen zu befördern, indem man wie Katherlieschen noch den Vorrat an schönem Weizenmehl über das ausgelaufene Bier streut. (GS 4, S. 49)

Die Figur des Katherlieschen kristallisiert den dialektischen Gedanken in einem prägnanten Gestus, der das Abstrakte in bildhafte Konkretheit zuspitzt und auch eine Art ikonische Variation des Themas bietet. Die Geste des Ausschüttens, der Verschwendung im spruchhaften Titel wird am Schluss durch eine Märchenfigur (aus dem Grimmschen Märchen *Der Frieder und das Catherlieschen*⁹) nochmal aufgenommen und entfaltet.

Ähnliches geschieht im Text Nr. 46 (*Zur Moral des Denkens*). Die paradoxe Methode der Kulturkritik, die gleichzeitig »drinnen und draußen«, also »in jedem Augenblick in den Sachen und außer den Sachen sein soll« (GS 4, S. 82), wird hier dem Gestus Münchhausens, der sich am Zopf aus dem Sumpf zieht, verglichen und legt auf diese Weise genau jene aporetische Bewegung des dialektischen Denkens offen, das trotz (beziehungsweise vielleicht gerade wegen) seiner eigenen Sackgassen erst produktiv wird.

Wenn Adorno Gestalten aus Kinderbüchern oder Volksmärchen verwendet, geschieht es also erstens, um plötzlich der abstrakten Begrifflichkeit auszuweichen, mit einem Überraschungseffekt, der sich nicht umsonst fast immer am Schluss befindet – der aphoristischen Form entsprechend, die dazu tendiert, die *Pointe* am Ende des Textes zu verlagern. Zweitens baut er diese Figuren in seinen Texten nicht so sehr um der narrativen Bewegung, sondern eher um des Gestus willen ein, des reinen *hic et nunc* der kristallisierten Erfahrung, die in dieser sprachlichen Verdichtung wieder vergegenwärtigt wird. In seinem Buch *Einfache Formen* (1930) hatte André Jolles Sprichwörter als die äußerste Abwehr »gegen jede Verallgemeinerung und jede Abstraktion«¹⁰ der Sprache verstanden: sie ersetzen nicht einen Begriff durch einen anderen, sondern weisen die

⁹ In: Jacob und Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837), hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 1999, S. 268-274.

¹⁰ André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz*, 6., unveränd. Aufl., Halle 1982, S. 167.

Wahrheit blitzartig »in die Empirie« zurück. Man könnte sagen, dass Adorno häufig auch narrative Stoffe aus Märchen beziehungsweise Volksliedern wie Sprichwörter oder Kinderreime¹¹ verwendet (in Titeln wie etwa den oben genannten oder in Texten wie *Katze aus dem Sack*, *Hänschen klein*, *Und höre nur, wie böse er war*, und so weiter).

Benjamin geht mit Figuren aus Märchen beziehungsweise Liedern anders um. Er wird mehrmals von Adorno wegen seines mikrologischen Verfahrens und seiner »Interpolation im Kleinsten« gelobt, die ihm nicht nur erlauben, in der unsystematischen kurzen Form Aphorismus beziehungsweise »Denkbild«¹² eine sprachliche Konkretion gegen die konventionelle begriffliche Erstarrung der philosophischen Sprache zu erlangen, sondern die ein Grundmerkmal seiner archäologischen Methode darstellt. Und Figuren aus Märchen, Sprichwörtern und Volksliedern gehören zu den bedeutsamsten Relikten, die der »Kulturarchäologe« auszugraben und zu bewerten hat. Auch so kann man einige Bemerkungen Benjamins aus der 1925 verfassten Rezension zu Karl Hobreckers *Alte vergessene Kinderbücher* lesen, die zunächst einmal auf die Kindheit und ihren unermüdlichen Trieb zur »Erneuerung des Daseins«¹³ Bezug nehmen:

Unwiderstehlich fühlen sie sich [= die Kinder] vom Abfall angezogen, der sei es beim Bauen, bei Garten- oder Tischlerarbeit, beim Schneidern oder wo sonst immer entsteht. In diesen Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein zukehrt. Mit diesen bilden sie die Werke von Erwachsenen nicht sowohl nach als dass

¹¹ Der Musiksoziologe Adorno baut vor allem in den *Minima Moralia* sehr häufig Liedtexte und -titel, Kinderreime und andere musikalische Elemente ein, und zwar auch, wie Sprichwörter, ihrer Struktur wegen, die auf Wiederholbarkeit und Formelhaftigkeit beruht. Vgl. dazu auch meinen Aufsatz: Elisabetta Mengaldo, Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in Th.W. Adornos *Minima Moralia*, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 54 (2010), S. 458-473.

¹² Bei der Definition seiner Kurzprosa war Benjamin unsicher. Zwar hat er etwa die *Einbahnstraße* mehrmals als eine Sammlung von Aphorismen bezeichnet; in einem Brief an Scholem vom 29. 5. 1926 spricht er jedoch von einem »Notizbuch, das ich nicht gern Aphorismenbuch nenne« (in: *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Christoph Gödde, Frankfurt a.M. 1995-2000, Bd. 3, S. 161). Und in der Einleitung zur *Einbahnstraße* stellt sich Adorno dezidiert gegen die Bezeichnung der Sammlung als Aphorismenbuch, sondern wendet den Titel der späteren Prosastücke Benjamins (*Denkbilder*) auch auf die frühere *Einbahnstraße* an (Benjamins *Einbahnstraße*, in: GS 11, S. 680-85, hier: 680).

¹³ Benjamin, Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln, in: Ders.: *Denkbilder*, in: GS IV, 1, S. 389. Zu Benjamin über Kinder bzw. Kinderliteratur s. Klaus Doderer (Hrsg.): *Walter Benjamin und die Kinderliteratur*, München 1988, sowie Nicola Gess, *Gaining Sovereignty. The figure of the child in Benjamin's writing*, in: *Modern Language Notes*, 125/3 (2010), S. 682-708.

sie diese Rest- und Abfallstoffe in eine sprunghafte neue Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst. Ein solches Abfallprodukt ist das Märchen, das gewaltigste vielleicht, das im geistigen Leben der Menschheit sich findet: Abfall im Entstehungs- und Verfallsprozess der Sage. Mit Märchenstoffen vermag das Kind so souverän und unbefangenen zu schalten wie mit Stofffetzen und Bausteinen. In Märchenmotiven baut es seine Welt auf, verbindet es wenigstens ihre Elemente. Vom Lied gilt Ähnliches.¹⁴

Das Irritierende an diesem Zitat ist, dass Benjamin »Märchen« hier als Derivat der Sage definiert und »Sage« als Synonym von »Mythos« zu gebrauchen scheint, während schon die Brüder Grimm nicht nur keine genealogische Abhängigkeit zwischen den beiden Genres sahen, sondern den historischen (an Orten beziehungsweise an Namen verbundenen) Hintergrund und damit die Spezifität der Sage hervorhoben: »Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; [...] die Sage [...] hat noch das Besondere, dass sie an etwas Bekanntem und Bewusstem haften, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen.«¹⁵

Zunächst greift diese genealogische Auffassung auf eine bekannte Entstehungstheorie des Märchens zurück, die von den Brüdern Grimm vertretene »indogermanische Theorie«. Märchen seien demnach aus absterbenden indogermanischen Mythen entstanden und viele Elemente stellten also »mythische Überreste« beziehungsweise »Bruchstücke« dar.¹⁶ Das Wort »Abfall« führt zweitens auf das kulturarchäologische Verfahren

¹⁴ Benjamin, Kritiken und Rezensionen, in: GS, III, S. 16 f.

¹⁵ Jacob und Wilhelm Grimm, Vorrede, in: Dies.: Deutsche Sagen, Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 1994, S. 11. Mag die Definition Benjamins etwas irreführend klingen, lässt sie sich jedoch aus zweierlei Gründen erklären. Zunächst daraus, dass die Brüder Grimm selbst, obwohl sie an der Trennung von Märchen und Sage festhalten, deren gemeinsame Herkunft jedoch aus »der urdeutschen Heldensage« (ebd.) bestimmen, »Ursage« also im Sinne von Mythos verwenden. Zweitens hat die Volkskunde immer wieder betont, dass während der Märchenheld ein vertrauensvoller Täter ist, der sich zwar vor konkreten Gefahren fürchtet, jedoch nie von unbestimmter Angst geplagt ist, der Sagenheld dagegen eher ein »Erleidender« und ein »Grübler« ist und vor allem eine diffuse Angst vor jenem Numinosen und Unerklärlichen spürt, was den Grundton der Sage angibt. Ernst Bloch wird später vom »Bann, den, konträr zum Märchen, die meisten Sagen ausstrahlen« (in: *Verfremdungen I*, Frankfurt a.M. 1962, S. 159) sprechen. So mag Benjamin, der sonst (etwa im *Erzähler-Aufsatz*) Märchen als Restbestände von Mythen definiert, hier »Sage« fast synonym mit »Mythos« verwendet haben.

¹⁶ Dazu u.A. Max Lüthi, *Märchen*, 8., durchgesehene und ergänzte Auflage, Stuttgart 1990, S. 62 f. sowie Almut-Barbara Renger, *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie*, Stuttgart 2006, S. 14 f.

Benjamins zurück, das die Arbeit an den *Passagen* kennzeichnet und dessen Poetik am besten ein Denkbild inszeniert, das die Überschrift *Ausgraben und Erinnern* trägt. Dieser Text variiert leicht eine frühere Fassung in der damals unveröffentlicht gebliebenen *Berliner Chronik* (1932), die die Keimzelle der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* bildet.¹⁷ Gleich zu Beginn wird das Gedächtnis als Medium (*nicht* als Mittel) des Erlebten sowie die archäologische Metapher eingeführt:

Die Sprache hat es unmissverständlich bedeutet, dass das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr das Medium. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.¹⁸

Hier geht es in erster Linie um das »Erlebte«, also um die eigene Vergangenheit, die durch Erinnerung und auch durch den Schreibakt¹⁹ vergegenwärtigt werden soll. Dieses Denkbild lässt sich also zunächst einmal in die Nähe der von Benjamin seit Anfang der dreißiger Jahre auch über Freud (der nicht umsonst sich ähnlicher archäologischer Metaphern bedient) und Proust konzipierten Theorie des individuellen Gedächtnisses stellen, die im Baudelaire-Aufsatz weiterentwickelt wird und in den Umkreis der Arbeit an den *Passagen* gehört. Da jedoch »die *Berliner Kindheit* gleichsam das subjektgeschichtliche Gegenstück zu der dem Kollektiv gewidmeten Arbeit über die *Passagen*«²⁰ darstellt und dieses Denkbild sich genau in dieser Zwischenphase situiert, lässt es sich auch wegen seiner archäologischen Metapher als vermittelnde Instanz zwischen Arbeit am individuellen und Arbeit am kollektiven Gedächtnis lesen. In der Tat kommt das

¹⁷ Vgl. zu diesem kurzen Text u. A. Sigrid Weigel, Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise, Frankfurt a. M. 1997, S. 29 f.; Britta Leifeld, Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbare Bild, Frankfurt a. M. 2000, S. 44-47; Knut Ebeling, Pompeij revisited, 1924. Führungen durch Walter Benjamins Archäologie der Moderne, in: Knut Ebeling/Stefan Altekamp (Hrsg.): Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt a. M. 2004, S. 159-184, zum Denkbild insbes. 166-169; Davide Giuriato, Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939), München 2006, S. 77-85.

¹⁸ W. Benjamin, Denkbilder, in: GS IV 1, S. 400.

¹⁹ Zu diesem Akt des Umschreibens und Um-Schreibens von Kindheitserinnerungen vgl. Giuriato 2006 (s. Anm. 17), für den *Ausgraben und Erinnern* als eine »Erinnerungsszene« zu verstehen ist, die »Figuration des Schreibens, Gesten beziehungsweise wiederholende Tätigkeit des Erinnerns und Umschreibens, topo-graphische[n] Selbstbezug im Schreibakt« verbindet (hier: S. 84).

²⁰ Weigel, Entstellte Ähnlichkeit (s. Anm. 17), S. 31.

archäologisch-topographische Modell (das im Denkbild der narrativen Ordnung der Geschichtsschreibung entgegengesetzt wird) sowohl Benjamins Gedächtnistheorie als auch den methodischen Voraussetzungen seiner »Urgeschichte des 19. Jahrhunderts« zugute.

In einer weiteren Passage desselben Textes wird jedoch das Ziel der Untersuchung ergänzt, wenn nicht umgewertet:

Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. [...] Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene ändern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.

Benjamin geht es also nicht nur um das Inventarisieren der »Fundobjekte« aus der – individuellen beziehungsweise kollektiven – Vergangenheit, also um Wissensermittlung, sondern auch um eine Beleuchtung des Ortes seiner Lagerung (das heißt seiner Archive) und um eine neue Interpretation der Gegenwart aufgrund ihrer verdrängten, verschütteten Vergangenheit. Gerade an dieser Stelle findet sich die wohl bedeutsamste Variante im Vergleich zur ersten Fassung der *Berliner Chronik*. Hier liest man: »... und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde und nicht auch dies dunkle Glück von Ort und Stelle des Findens selbst in seiner Niederschrift bewahrt. Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche ...«. ²¹ In dieser Fassung geht es also darum, das *Gefühl* im Moment des Wiederfindens festzuhalten, in der späteren Variante um eine präzise Datenspeicherung; auf der einen Seite steht – eher proustisch – die Verbindung von Vergangenheitsausgrabung und Glücksgefühl in der Gegenwart; auf der anderen die Erkundung der gegenwärtigen Archive des Gedächtnisses, in denen die Fundstücke der Vergangenheit aufbewahrt sind.

Dies aber entspricht der »mikrologischen« Verfahrensweise der *Passagen*-Arbeit, die Adorno später zwar mehrmals gelobt hat, die er aber in der Diskussion mit Benjamin um 1935 teilweise zu unvermittelt, zu »entdialektisiert« fand. ²² Eine Stelle aus den *Passagen* bringt das Inventar-

²¹ Benjamin, GS VI, S. 486.

²² Vgl. vor allem Adornos Kritik des »undialektischen« dialektischen Bildes im Brief an Benjamin vom 2.-5.8.1935, in: Th. W. Adorno – W. Benjamin, Briefwechsel 1928-1940, Frankfurt a. M. 1994, S. 138-142.

Thema mit dem Motiv des Abfalls zusammen, indem sie sie jedoch in ihren methodologischen Zwecken differenziert:

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.²³

Das Verfahren der Anordnung und der Montage der Kostbarkeiten muss eine neue archivarische Inventur sein und eine Alternative zu den Lagerungen der Geschichte darstellen, um moderne Geschichte eben gegen den Strich lesen zu können: eine andere Anordnung, eine andere Geschichtsschreibung. Entscheidend ist jedoch Benjamins Behauptung, dass diese ›Umlagerung‹ für die Abfallstoffe der Kultur nicht mehr ausreicht. Es gilt vielmehr, sie zu »verwenden«, worunter man eben nicht nur ›kommentieren‹ und ›zeigen‹, sondern auch neu ›einsetzen‹, nicht nur *aus-*, sondern auch *verwerten* verstehen kann. All das, was Benjamin mit dem Märchen, dem »gewaltigsten« Abfallprodukt der Kultur, immer wieder zu tun versucht, indem er etwa Märchengestalten aus seiner Kindheit nicht nur ans Licht bringt, sondern sie auch verarbeitet, um die Gegenwart neu zu beleuchten. Es entsteht dabei eine neue Erzählsyntax, die gerade deswegen möglich ist, weil die überlieferten Elemente und Motive der Volksmärchen aus dem Kontext gerissen und neueingesetzt werden. Nicht nur das Sammeln also, sondern auch das Neumontieren »in eine sprunghafte neue Beziehung«,²⁴ wie Kinder in ihrer »Dingwelt« machen, macht Märchen- und Volksliedstoffe für Benjamin produktiv. Diese Fähigkeit der Kinder ist genauso »handwerklich« wie die Begabung, Geschichten zu erzählen, die im *Erzähler*-Aufsatz als die wichtigste Eigenschaft einer im Verschwinden begriffenen Welt des Erzählens definiert wird, in die auch Märchen gehören.

In der *Berliner Kindheit* und in den *Denkbildern* stellen Märchen- und Volksliedfiguren Vorstellungskomplexe dar, die in neue narrative Kontexte eingebaut werden und die die ursprünglichen Geschichten zerlegen, um sie neu zu montieren. Sie stellen gleichzeitig Inszenierungen von Erfahrung dar, strukturieren das erzählerische Gewebe und lassen sich gleichzeitig von ihm umfunktionieren. Dies entspricht seinem Verfahren

²³ Benjamin, GS, V 1, S. 574.

²⁴ GS III, S. 16f. Vgl. dazu auch: Hannah Arendt, Walter Benjamin, in: Dies.: Walter Benjamin – Bertolt Brecht. Zwei Essays, München 1971, Kap. 3 »Der Perlentaucher«, S. 49-63.

der Kindheits- und Geschichtsschreibung, das auch als Defiguration und neue Refiguration aus zusammengestellten Trümmern und Restbeständen zu verstehen ist. Er setzt also das schöpferische Potenzial dieser Figuren um, indem er sie *neu* erzählt, wie im berühmten Fall des »bucklichten Männleins« aus dem Volkslied, das als Allegorisierung von gedächtnistheoretischen beziehungsweise politischen Ideen durch verschiedene Texte Benjamins, von der *Berliner Kindheit* (in der das Männlein »den Halbpart des Vergessens« eintreibt²⁵) über den *Kafka*-Aufsatz (hier als »Insasse des entstellten Lebens«²⁶) bis zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (hier als allegorische Gestalt der Theologie, die sich der »Puppe«, das heißt dem historischen Materialismus, beigesellen muss²⁷) wandert. Ich werde hier auf die verschiedenen Interpretationen²⁸ nicht eingehen, die dieser »personifizierten Tücke des Objekts«²⁹ und diesem »Urbild der Entstellung« der Dinge in der Vergessenheit gewidmet wurden; auch die Affinität zwischen unterschiedlichen Zwerge-Figuren und Figuren des Eigendenkens und der Reaktivierung von Vergessenem wurden mehrmals unterstrichen, sowie die Verwandtschaft des Männleins mit Freuds Auffassung des Unheimlichen (als »jene[r] Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht«.³⁰)

In dieser Kurzprosa montiert Benjamin die märchenhaften Motive neu, indem er das gleichnamige Volkslied in der Brentanoschen Version aus

²⁵ Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: GS IV, 1, S. 303. Ein weiteres Beispiel von Verwendung eines Volksliedes ist der Text *Die Mummerehlen* (ebd., S. 260f.), der auf der Basis des kindlichen Missverständnisses des Ausdrucks »Muhme Rehlen« gebaut ist. Dazu Giuriato 2006 (s. Anm. 16), S. 182-195, sowie Henriette Herwig, Zeitspuren in erinerten Kindheitsorten. Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: Bernd Witte (Hrsg.): *Benjamin und das Exil*, Würzburg 2006, S. 44-73.

²⁶ Benjamin, *Franz Kafka*. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: GS II, 2, S. 409-438, hier: 432.

²⁷ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: GS I, 2, S. 693.

²⁸ Dazu u.A. Irvin Wohlfahrt, *Märchen für Dialektiker*. Walter Benjamin und sein »bucklicht Männlein«, in: *Walter Benjamin und die Kinderliteratur* (s. Anm. 13), S. 121-176; Burkhardt Lindner, *Engel und Zwerg*. Benjamins geschichtsphilosophische Rätselfiguren und die Herausforderung des Mythos, in: Lorenz Jäger/Thomas Regehly (Hrsg.): *Was nie geschrieben wurde, lesen*. Frankfurter Benjamin-Vorträge, Bielefeld 1992, S. 235-265; Detlev Schöttker, *Das bucklichte Männlein*, in: Ders.: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a.M. 1999, S. 238-243.

²⁹ Arendt, *Walter Benjamin* (s. Anm. 24), S. 7.

³⁰ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. 1999, Bd. XII, S. 227-268, hier: 231. Dazu Wohlfahrt (s. Anm. 28), S. 135: »Die uralte, verschrumpelte Gestalt des bucklicht Männleins scheint das Depot aller derartigen Versäumnisse zu sein, die als Andenken einer verfehlten Selbstbegegnung ein schriftliches Memento im Unbewussten hinterlassen haben«.

Des Knaben Wunderhorn mit dem Grimmschen Märchen *Das Lumpengesindel*³¹ vermischt, und es damit erklärt, dass diese Figuren alle vom selben Schlag sind. Sie befinden sich nämlich an der Schwelle zwischen »negativer Aura«, bösem Blick, zerstreuter Ungeschicklichkeit einerseits (all dessen also, was »unheimlich« ist, weil es verdrängt wurde und das unwiederbringlich Versäumte darstellt) und Eingedenken, Versprechen der Erlösung und des Glücks andererseits – beide auf sowohl individuell-psychischer als auch kollektiv-politischer Ebene, was schon der Anfang des Textes suggeriert. Die dem Freudschen psychischen Apparat ähnliche Topographie von »oben« und »unten« entspricht den Grenzen zwischen Bürgertum (das »oben« steht) und »unten« in den Kellern wohnendem und bedrohlichem Proletariat.

Der Wirt im Grimmschen Märchen erleidet nach dem nächtlichen Aufenthalt der bizarren Truppe (Hähnchen, Hühnchen, Ente, Stecknadel und Nähnadel) lauter schmerzliche Unfälle, die er schließlich dem schadenfrohen »Lumpengesindel« zuschreibt, wie das Kind im Volkslied das bucklichte Männlein seiner eigenen Versäumnisse und ungeschickten Bewegungen beschuldigt. Symbolisieren in dieser Kurzprosa das Gesindel wie das entstellte Männlein (auch) das Proletariat, auf das das großbürgerliche Kind durch die Gitter auf der Straße herunterschaute und das »sich im Keller zu Hause fühlte« (GS IV 1, S. 303), dann feiert das Gesindel mit seinem »Schabernack« und seinem Schmaus auf Kosten des Wirtes (also des Kapitalisten) ein in seiner Grausamkeit befreiendes Fest als Antizipation wahrer Befreiung, während das Männlein an das Versäumte und Entstellte erinnert, die Zeichen der Entstellung noch in sich trägt und nichts von der möglichen künftigen Erlösung zu genießen scheint. Und selbst wenn man die Kurzprosa eher individuell-psychoanalytisch als politisch deuten will (was die expliziten Hinweise auf die kindlichen Träume nahe legen), repräsentieren die Figuren aus *Das Lumpengesindel* und aus dem Volkslied unterschiedliche Aspekte des psychischen Lebens: Angst und Schrecken die ersten (»Was sie sodann am Wirt, der sie des Nachts aufnahm, verübten, dünkte sie wohl nur ein Spaß. Mich aber grauste es«); das Männlein steht aber für die Schuldgefühle des Kindes wegen seiner Zerstreutheit, Versäumnisse, Ungeschicktheit, und so weiter, und gleichzeitig für das Gedenken ans Versäumte beim Erwachsenen. Benjamin führt am Beispiel dieser Mischung von Motiven aus der Volkskultur vor, wie die Erinnerungsarbeit aber auch ihre literarische Transformation funktionieren, und macht dieses poetische Verfahren explizit, indem er die eigenen Assoziati-

³¹ J. und W. Grimm, *Das Lumpengesindel*, in: Dies.: *Kinder- und Hausmärchen* (s. Anm. 9), S. 66-68.

onen herbeiruft: »Ich kannte jene Sippe ... »Lumpengesindel« war es. Und gleich erinnerte ich mich der Nachtgesellen, die, so spät, draußen zum Hühnchen und zum Hähnchen stoßen«. Märchenstoffe werden nicht nur auseinandergelöst und neu montiert, sondern sie werden, gemäß Freuds Auffassung der Funktion von Märchen, für den Erwachsenen zu Deckerinnerungen für die wahren Erinnerungen aus der Kindheit.³²

Nicht unähnlich ist der Einschub eines anderen Märchenmotivs im Text wird *Vergiss das Beste nicht* aus der *Ibizenkischen Folge* der *Denkbilder*.³³ Hier die Märchenformel aus der Sage *Die Springwurzel* in einem kleinen Text umfunktioniert, in dem es auch um Vergessen und Erinnern geht. Dieses Denkbild hat, wie die ganze *Folge*, einen lebenspraktischen Anschlag, greift die im Grimmschen Text enthaltene Weisung auf und deutet sie neu. Das »Beste«, was der »Protagonist« dieses Denkbildes vergessen hatte und wieder findet (wie Kinder in Taschen, Schubfächern, und so weiter), ist der Reichtum der enigmatischen verdrängten Bilder der Erinnerung, die eine »andere« Zeit darstellen und sich der ordentlichen, geregelten, phantasielosen Zeit des Erwachsenen entgegensetzen. Und nichts konnte Benjamin, der schon immer vom Magischen an der Sprache fasziniert war, besser gefallen als die Tatsache, dass in der Sage die magische Springwurzel, die Eingang in die Schatzhöhle verschafft, mit *Springwort* verwechselt wird.³⁴ In seinem Text wird diese vermeintlich etymologische Vermischung unterlaufen: von der wunderbaren Wurzel ist keine Spur und es bleibt nur die märchenhafte Zauberformel, die aus den »mythischen« Verstrickungen und Erstarrungen des Lebens zu befreien verspricht, indem sie an das vergessene Beste erinnert, das die »Möglichkeit der Erlösung« betrifft (so heißt es im *Kafka*-Aufsatz an einer Stelle, die diesen Spruch auch zitiert).³⁵

Die Verbindung zwischen dem semantischen Bereich der Erinnerung und des Vergessens und dem des Erlösungs- und Glückspotenzials von Märchen- und Volksliedfiguren lässt sich so um ein drittes Merkmal ergänzen, das die formale Struktur der Märchenmotive betrifft. Zu den formalen Aspekten dieser volkstümlichen Gattungen gehören unter Anderem

³² Vgl. S. Freud, Märchenstoffe in Träumen, in: Ders.: Gesammelte Werke (s. Anm. 30), Bd. X, S. 1-9.

³³ GS IV 1, S. 407.

³⁴ Eine Fußnote der Brüder Grimm erklärt: »Der erzählende Schäfer brauchte ganz gleichbedeutend die *Spring-Wurzel* und das *Spring-Wort* wie im Gefühl von der alten Verwandtschaft beider Ausdrücke« (In: *Deutsche Sagen* [s. Anm. 15], S. 43). In diesem (unge wollten?) Wortspiel scheint die ganze spätrömantische, vor allem eichendorffsche Poetik des Zauberstabs als Zauberwortes enthalten zu sein.

³⁵ Benjamin, GS II, 2, S. 434.

einerseits die *Typenhaftigkeit* der Figuren, andererseits die *Wandelbarkeit* der Motive,³⁶ die unterschiedlich und in verschiedenen Plots montiert werden können. Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass Adorno in den *Minima Moralia* eher den ersten Aspekt stark macht: Märchenstoffe und -figuren sind kulturhistorische Niederschläge und werden in Gesten kristallisiert, die geschichtsphilosophische Bewegungen beziehungsweise kulturgeschichtliche Entwicklungen dialektisch darstellen. Bei Benjamin übernimmt eher – ungeachtet seiner späteren Theorie des dialektischen Bildes – der zweite Aspekt eine konstitutive Rolle: »wandelnde« Bilder, Wörter und Motive aus der Volkskultur werden umfunktioniert, in neue Kontexte eingebaut, miteinander vermenget und semantisch neu besetzt, sie dienen also zur produktiven Konstruktion von neuen Kurztexten und damit zur »Beschriftung« und Narrativierung sowohl der eigenen Erinnerungen als auch der kollektiven Kulturgeschichte.

»IDEALFORM DES OPTATIVS«:
DAS MÄRCHENHAFTE UND DAS UTOPISCHE

Adorno hat Benjamins Auffassung der Gattung Märchen, vor allem in Verbindung mit dessen Mythentheorie, gut gekannt. Die geschichtsphilosophische Interpretation von Odysseus, der im *Kafka*-Essay »an der Schwelle« steht, »die Mythos und Märchen trennt« und bei dem »Vernunft und List [...] Finten in den Mythos eingelegt«³⁷ haben, bildet den Kern der Sirenen-Episode im *Odyssee*-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Im *Erzähler*-Aufsatz (1936) hat Benjamin diese Idee entfaltet und das Märchen als die Gattung bezeichnet, in der die Emanzipation vom Mythos nicht durch übernatürliche Kraft erfolgt, sondern einerseits durch Finten, Tricks, also durch »List« (alles, was Benjamin der Kategorie des »Untermuts« zuordnet), andererseits durch »Übermut«, das heißt durch die Überwindung des archaischen Schreckens. So erfolgt für Benjamin die »dialektische Polarisierung« des Muts im Märchen,³⁸ das weder mythischer Gewalt verfällt noch eine tragische Sühne leisten muss.

³⁶ Beide Aspekte sind systematisch vor allem von der strukturalen Märchenforschung (W.J. Propp, E. Meletinsky) untersucht, jedoch schon von Jolles (s. Anm. 10), S. 234 f., beobachtet worden. Außerdem hatte etwa Otto Rank die Transformation vom Mythos in Märchen als Übergang von der patriarchalischen Menschheitsordnung zur sozialen Epoche begriffen.

³⁷ Benjamin, GS II 2, S. 415.

³⁸ Ebd., S. 458.

Im von Benjamin erwähnten Grimmschen *Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen*³⁹ lässt sich dies am besten zeigen. Diese Gestalt verkörpert zunächst einmal das *Jung-Sein*: das typische Motiv des originellen jüngeren beziehungsweise jüngsten Bruders, das in vielen Märchen vorkommt, deutet Benjamin historisch als Entfernung der Generationen von der »mythischen Urzeit«. Spezifisch für die Figur aus diesem Märchen ist aber ihre Dummheit, oder besser ihr »Sich-Dumm-Stellen« gegen den Mythos, was eine bessere Schutzform als die Intelligenz darstellt. Die sagenhaften Heldenproben werden also depotenziert und ins Lächerliche gewendet. Dieser ›Anti-Held‹ kennt das Gruseln nicht, das heißt die Angst vor dem Numinosen, die das Mythische bezeichnet, ist ihm fremd: Statt sich etwa vor den Leichen zu fürchten, versucht er, ihre Körper aufzuwärmen, statt vor den Totenköpfen aufzuschreien, hobelt er sie rund und spielt dann Ball mit den Gespenstern im Schloss. Oder er schlägt mit der leichtesten Selbstverständlichkeit all das tot, was ihm Angst machen sollte, ohne jedoch Angst zu empfinden, sondern einfach weil es eine konkrete Gefahr für sein Leben darstellt. Er lernt so nie das Fürchten, wie er eigentlich möchte, bis zum Ende, als seine Frau, die Königstochter, die er als Belohnung für die durchstandenen ›Heldenproben‹ geheiratet hatte, ihm im Schlaf einen Eimer kaltes Wasser mit Gründlingen über den Körper ausschüttet und ihn so buchstäblich ›erschrickt‹. Seine beste Waffe gegen die mythischen Gewalten ist nichts Übernatürliches, sondern eine Mischung aus Mut, gesundem aber grobem Menschenverstand (also eben *nicht* die raffinierte Rationalität des Odysseus) und spielerischer und gutmütiger Naivität, die ihm die Komplizität der Natur einbringt, von der Benjamin spricht und die auch ein Topos der Märchenforschung ist.

Die »Entlastung vom Absoluten« geschieht für Hans Blumenberg genealogisch betrachtet innerhalb der Mythenrezeption selbst: als Depotenzierung der mythischen Gewalt (durch »archaische Gewaltenteilung«, also durch die Auflösung des ursprünglichen Mythos in viele Geschichten, und durch den Akt der Namensgebung) und als Verschiebung vom »Terror« zum »Spiel« und zur versöhnlichen Macht der Kunst.⁴⁰ Für Benjamin vollzieht sie sich hingegen geschichtsphilosophisch im Übergang vom Mythos zum Märchen. Benjamins Bewertung des Märchenhaften ist also durchaus positiv: im *Erzähler*-Essay setzt er der »transzendente[n] Obdachlosigkeit« (Lukács) und der existentiellen Einsamkeit des Romanhelden die »Gestalten der Tiere, die dem Märchenkinde zu Hilfe kommen«

³⁹ In: Kinder- und Hausmärchen (s. Anm. 9), S. 34-43.

⁴⁰ Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979.

(GS II, 2, 458) entgegen. Alles läuft in diesen Texten auf Eins hinaus, nämlich auf die Befreiung von den »mythischen Verstrickungen« und auf die Antizipierung der Erlösung.

Ein Text aus der *Einbahnstraße* unter dem Titel *Schießscheiben* geht jedoch einen Schritt weiter, indem er Märchen in ihrem destruktiven aber gleichzeitig messianisch-revolutionären Charakter beschreibt. Es handelt sich um die Darstellung verschiedener realer beziehungsweise imaginärer Schießbuden, in denen Figuren aus der Geschichte oder aus der Volkskultur sich zu bewegen anfangen, wenn man ins Schwarze trifft:

Man muss an das Märchen vom tapferen Schneiderlein denken, könnte auch Dornröschen mit einem Schusse wieder erweckt, Schneewittchen durch einen Schuß von dem Apfel befreit, Rotkäppchen in einem Schuß sich aufgelöst denken. Der Schuß schlägt märchenhaft, mit jener heilsamen Gewalt ins Dasein der Puppe ein, die den Ungetümen das Haupt vom Rumpfe haut und als Prinzessinnen sie entlarvt. (GS IV, 1, S. 127)

Die Stelle ist insofern aufschlussreich, als hier der Schuss zunächst als eine Aktion von außen beschrieben wird, die den Geschichtsverlauf beziehungsweise die erstarrte Geschichtsschreibung aufsprengt; dann wird aber der Schuss selbst als »märchenhaft« bezeichnet, weil er mit »heilsamer Gewalt« in das Kontinuum der Geschichte eingreift. Diese Auffassung, die »das ›Kopf-Ab‹ des Märchens als ein ›Erlösung-Aus‹ als Erlösung des Menschen aus der Verzauberung ins Monster zu glücklichem, erlöstem Menschsein«⁴¹ versteht, greift Motive aus dem frühen Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* wieder auf und verbindet sie mit der späteren messianisch-materialistischen Geschichtsphilosophie der Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Den Märchen beziehungsweise dem »Märchenhaften« kommt also eine weitere Eigenschaft zu. Sie stellen nicht nur ›Zitate‹ aus der Kulturgeschichte dar, die es gilt, zu inventarisieren und in neue Kontexte einzubetten, sie sind auch nicht nur der Ort der heiteren und opferlosen Befreiung aus mythischen Verstrickungen, sondern sie besitzen für Benjamin ein ›sprengendes‹ Erlösungspotenzial, das aus einer heilsamen Zerstörung herrührt, wie schon beim »Lumpengesindel« in *Das bucklichte Männlein* aus der *Berliner Kindheit*.

Kulturhistorisch und geschichtsphilosophisch betrachtet folgt Adorno⁴² der Auffassung Benjamins, Märchen würden eine Befreiung vom mythi-

⁴¹ Renger 2006 (s. Anm. 16), S. 356.

⁴² Ich beziehe mich im Folgenden fast ausschließlich auf die *Minima Moralia*, das Werk Adornos, in dem Märchenfiguren am häufigsten auftreten und in dem eine Theorie des Märchens zumindest angedeutet ist – denn weder in der *Negativen Dialektik* noch in der *Ästhetischen Theorie* (hier bis auf einen kurzen Satz) fällt das Stichwort »Märchen«, und in der

schen Schrecken und vom mythischen Zwang mit sich bringen. Seine Deutung des Märchens scheint allerdings zweideutiger zu sein. Einerseits bedeuten Märchen für Adorno mit ihrer »Idealform des Optativs« (Jolles) Glücksversprechen. Sie liefern gerade wegen der Selbstverständlichkeit, mit der sie vom Wunderbaren durchtränkt sind und es einfach und fröhlich (nicht ängstlich) hinnehmen, Angebote zum Glück, jedoch ohne, dass es verständlich werden kann. Deswegen stimmen Märchen Kinder, aber nicht Erwachsene glücklich. Für den Erwachsenen bedeuten sie eine Erinnerung ans Glücksversprechen, *nicht* dessen Erfüllung. Dass es mit dem Glück ähnlich wie mit der Wahrheit bestellt ist, und dass dies in der Kunst am besten zum Ausdruck kommt, ist die These der späteren *Ästhetischen Theorie*, die an einer einzigen Stelle das Märchen nennt: »Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.«⁴³ Wie die Kunst für Adorno rätselhaft die Wahrheit darbietet (ohne sie jedoch diskursiv erklären zu können), so bieten Märchen genau so rätselhaft das Glück als Geborgenheit an. Märchenglück kann nur unbewusst erlebt werden und entzieht sich dem rationalen Begreifen.

Auch Adornos Utopie der Erkenntnis ist insofern an Glück gekoppelt, als sie unter anderem an der Wiedergewinnung der Einheit zwischen Zeichen und Sache gegen deren diskursiv-zweckmäßige Trennung festhält. So ist vor allem der Name »der Begriff dessen, was nicht Exemplar seiner Gattung ist«⁴⁴ und der also in seinem innersten Wesen den Tauschwert der Sachen zumindest im Augenblick der Benennung außer Kraft setzt; und der Gestus des So-ist-es, der dem mimetischen Charakter von Kunst entspricht, versucht, Sprache als eine nicht primär kommunikative zu retten. Kunst ist also insofern mit Kindern verwandt, als diese beim Spielen die gleiche Indifferenz gegen die Fungibilität der Gegenstände und die »Äquivalentenform« an den Tag legen. Adorno schlägt hier den Bogen

Dialektik der Aufklärung befindet sich die einzige (jedoch bedeutsame) Okkurrenz am Schluss des schon erwähnten *Odyssee*-Kapitels: »Erst als Roman geht das Epos ins Märchen über« (GS 3, S. 99).

⁴³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: GS 7, S. 191.

⁴⁴ Rolf Tiedemann, *Begriff – Bild – Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis*, in: Hamburger Adorno-Symposium, hrsg. von M. Löbig und G. Schweppenhäuser, Lüneburg 1984, S. 67-78, hier: S. 76. Tiedemann bemerkt zu recht, dass Benjamins »Namentheorie« aus dem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* und aus dem *Trauerspiel*-Buch Adorno immer wieder fasziniert hat, dass er sie jedoch für die philosophische Arbeit letztendlich nicht reklamiert hat, sondern dagegen an der »Anstrengung des Begriffs« durch die bestimmte Negation festgehalten hat.

zu den Tieren und Märchen, sodass Tiere und Kinder als ideale Protagonisten eines utopischen Entwurfs des intentionlosen Daseins bezeichnet werden. Geht die Utopie eines friedlichen Beisammenseins von Tieren und Menschen mit der Idee einer Mimesis ans Tier einher,⁴⁵ wird sie dann auch in der Kopplung an diesen radikalen Sprachgestus präzisiert, den auch Märchen kennen:

Die Unwirklichkeit der Spiele gibt kund, dass das Wirkliche es noch nicht ist. Sie sind bewußtlose Übungen zum richtigen Leben. [...] In dem die Tiere ohne den Menschen irgend erkennbare Aufgabe existieren, stellen sie als Ausdruck gleichsam den eigenen Namen vor, das schlechterdings nicht Vertauschbare. Das macht sie den Kindern lieb und ihre Betrachtung selig. Ich bin ein Nashorn, bedeutet die Figur des Nashorns. Märchen und Operetten kennen solche Bilder, und die lächerliche Frage der Frau, woher wir wüßten, daß der Orion auch in der Tat Orion heißt, erhebt sie zu den Sternen.⁴⁶

GEWALT DER MÄRCHEN ODER DER RÜCKFALL INS MYTHISCHE

Für Adorno haftet dem Märchen jedoch eine Zweideutigkeit an, die anders ist, als die des nicht einlösbaren Glücks, wie in einem anderen Text aus den *Minima Moralia* nahe gelegt wird, auf den im Folgenden näher eingegangen werden soll:

Über den Bergen. – Vollkommener als jedes Märchen drückt Schneewittchen die Wehmut aus. Ihr reines Bild ist die Königin, die durchs Fenster in den Schnee blickt und ihre Tochter sich wünscht nach der leblos lebendigen Schönheit der Flocken, der schwarzen Trauer des Fensterrahmens, dem Stich des Verblutens; und dann bei der Geburt stirbt. Davon aber nimmt auch das gute Ende nichts hinweg. Wie die Gewährung Tod heißt, bleibt die Rettung Schein. Denn die tiefere Wahrnehmung glaubt nicht, daß die erweckt ward, die gleich einer Schlafenden im gläsernen Sarg liegt. Ist nicht der giftige Apfelgrütz, der von der Erschütterung der Reise ihr aus dem Hals fährt, viel eher als ein Mittel des

⁴⁵ Zu Adorno und den Tieren vgl. Arndt Hoffmann: »Rien faire comme une bête«. Überlegungen zu Adornos Tieren, in: Ders., Th. Bedorf, J. Maaßen u. T. Skrandies, *Marginalien zu Adorno*, Münster 2003, S. 107-141.

⁴⁶ GS 4, S. 261. Zu diesem Text und zu anderen hier zitierten Stellen vgl. Alexander García-Düttmann, *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos »Minima Moralia«*, Frankfurt a. M. 2004, S. 59-63.

Mordes der Rest des versäumten, verbannten Lebens, von dem sie nun erst wahrhaft genest, da keine trügenden Botinnen sie mehr locken? Und wie hinfällig klingt nicht das Glück: »Da war ihm Schneewittchen gut und ging mit ihm«. Wie wird es nicht widerrufen von dem bösen Triumph über die Bosheit. So sagt uns eine Stimme, wenn wir auf Rettung hoffen, daß Hoffnung vergeblich sei, und doch ist es sie, die ohnmächtige, allein, die überhaupt uns erlaubt, einen Atemzug zu tun. Alle Kontemplation vermag nicht mehr, als die Zweideutigkeit der Wehmut in immer neuen Figuren und Ansätzen geduldig nachzuzeichnen. Die Wahrheit ist nicht zu scheiden von dem Wahn, daß aus den Figuren des Scheins einmal doch, scheinlos, die Rettung hervortrete.⁴⁷

Das Märchen *Sneewittchen* steht für Adorno von Anfang an im Banne des Todes, der jedes Glück hinfällig macht. Dies wird klar, wenn man seine Version mit der Grimmschen⁴⁸ vergleicht. Nur bei Adorno ist der Schnee *leblos lebendig* (ein Oxymoron, das sich auf die ganze Semantik des Märchens und seiner Zweideutigkeit erstreckt), der Fensterrahmen ist von einer »schwarzen Trauer« und das Rote ist nicht nur die Farbe des Blutes, das vom gestochenen Finger auf den Schnee fällt, sondern antizipiert gleich das *Verbluten*, also den Tod der Mutter bei der Geburt, der kurz darauf erwähnt wird (und der aber von den Brüdern Grimm in einem fast gleichgültigen, märchenhaft antitragischen Ton berichtet wird: »Und wie das Kind geboren war, starb die Königin«⁴⁹). Das Thema des Märchens, die Wehmut, wird in zwei Bewegungen präsentiert, die auch der Text durchmacht. Die erste ist das von jeder Kontemplation (als Hoffnung im Leben, aber auch in der Kunst) wiederholte *Nachzeichnen*, d.h. nach einer Vorlage zeichnen, nach dem Muster, das sich immer wiederholen muss (das wird formal durch die Wiederholung von Schlüsselwörtern im Text betont: *Rettung, Wehmut, Schein*). Dieses Nachzeichnen wird seinerseits im

⁴⁷ GS 4, S. 135 f. Den Versuch, eine musikalische Komposition im Duktus dieses Textes zu entdecken, hat Dieter Schnebel gemacht: Schnebel, Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk, in: H. Schweppenhäuser (Hrsg.): Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Eine Sammlung, Frankfurt a. M. 1971, S. 129-145.

⁴⁸ *Sneewittchen*, in: J. und W. Grimm, Kinder- und Hausmärchen (s. Anm. 9), S. 235-244. Adorno bezieht sich auf die Version der letzten, üblich verbreiteten Ausgabe (1837), die aber im Vergleich zu den vorigen einige wichtige Änderungen enthält, u.A. die Tatsache, dass die leibliche Mutter von Schneewittchen stirbt und die Stiefmutter später das Mädchen umbringen will. Ursprünglich war hier – wie auch in anderen Märchen – die echte Mutter die böse, die ihre Tochter hasst. Die Darstellung einer regelrechten Rabenmutter war jedoch für die moralischen Vorstellungen der Zeit inakzeptabel, sodass die Brüder Grimm von Auflage zu Auflage alle bösen Mütter der Märchen durch böse Stiefmütter ersetzten.

⁴⁹ Ebd., S. 236.

Text selbst als Doppelbewegung vorgeführt. Die Königin, die am Fenster sitzt, ist zunächst einmal Subjekt der Kontemplation – sie schaut auf die Winterlandschaft und wünscht sich die Erfüllung ihres Lebens, die sich gleich danach als ästhetisch Schönes mit den malerisch aufgetragenen drei Farben darbietet. Sie ist aber gleichzeitig auch Objekt der Kontemplation, wenn Adorno sie am Anfang als das reine *Bild* der Wehmut, quasi ein Stillleben schildert (*nature morte*, wiederum dem Oxymoron *leblos lebendigen* ähnlich). Dass hier nicht nur von Märchen, sondern von Kunst allgemein die Rede ist, liegt also nahe. Das ist jedenfalls ein weiteres Indiz dafür, dass Adorno in Märchenepisoden kristallisierte Bilder, »eingefrorene« Gesten aus der Vergangenheit sieht, die kulturkritisch und geschichtsphilosophisch interpretiert werden sollen und als Metaphern für dialektische Denkbewegungen produktiv eingesetzt werden können. Im Unterschied zu Benjamin glaubt er nämlich weniger an ihr erneuerbares Erzählpotenzial, an jene Rekombinierbarkeit, die letztendlich auch erlaubt, die Kulturgeschichte »gegen den Strich« lesen zu können.

Die zweite Bewegung, die der *Zweideutigkeit*, die jeder Wehmut und jedem Glück innewohnt, bezieht sich zuerst auf die Zweideutigkeit des ästhetischen Erlebnisses aber auch des Lebens, nach einem sehr bekannten Adorno-Motiv: Die Kunst ist eben ein Glücksversprechen, das der Erfahrung der Hoffnung nahe steht. Rettung ist nur Schein, und trotzdem oder vielleicht gerade deswegen erhoffen wir uns *scheinlose* Erlösung. Dies sollte aber nicht täuschen, denn im Text, vor allem in seiner Mitte, geht es wirklich auch um Märchen. Das Glück, welches das Märchen verspricht, ist für Adorno zweideutig. Zunächst einmal, weil der Preis, der dafür bezahlt wurde (exemplarisch der Tod der Königin am Anfang), nie zurückbezahlt werden kann. Und die »tiefere Wahrnehmung« ahnt, dass Schneewittchen nicht wirklich zu einem neuen Leben erwecken kann, sondern dass ihr »Glück« sich nur im Tod vollziehen kann; und zweitens weil die tödliche Bestrafung der bösen Stiefmutter am Schluss, auf die hier Adorno anspielt, Vergeltung, aber keinesfalls Versöhnung ist. Die Stiftung einer neuen Ordnung erfolgt nur durch eine neue Gewaltform, welche die alte Ordnung absetzt. Weder von Komplizität des Helden mit der Natur noch vom befreienden Zauber ist hier die Rede, und selbst der Akt des Erzählens, der für Benjamin der höchste Emanzipationsakt der Gattung Märchen gegenüber den mythischen Kräften darstellt, scheint hier keine Rolle zu spielen.

Das Problematische des Märchens und, in historisch-messianischer Perspektive, von jeder Abkehr von Ungerechtigkeit und Gewalt als immer wiederkehrenden Formen des Mythischen, hängt also mit der Frage nach der »Versöhnung« zusammen, die für Adorno auch das Märchen in seiner

befreienden Kraft nicht geben kann. Es kann nämlich ohne Vergeltung und Bestrafung der Schuld, oder aber, im besseren Fall, ohne Verdrängung der Schuld und des Leidens und sogar ohne die Hoffnung auf diese überlebenswichtige Verdrängung nicht auskommen. Nicht umsonst hat Adorno den Satz Benjamins aus dem *Passagen*-Werk »Solange es noch einen Bettler gibt, gibt es noch Mythos« (GS V, 1, S. 505) in einem als *Regressionen* betitelten Text (in dem es um persönliche kindliche Erinnerungen an Motive aus Volksliedern geht) so kommentiert:

Würde nicht doch am Ende das Verschwinden des Bettlers alles wieder gutmachen, was ihm je angetan ward und was nicht wieder sich gutmachen lässt? Versteckt nicht gar in aller Verfolgung durch die Menschen, die mit dem Hündchen die ganze Natur aufs Schwächere hetzen, sich die Hoffnung, dass die letzte Spur der Verfolgung getilgt werde, die selber das Teil des Natürlichen ist? Wäre nicht der Bettler, der durch die Pforte der Zivilisation hinausgedrängt ward, geborgen in seiner Heimat, die befreit ist vom Bann der Erde? »Kannst nun ruhig sein, Bettler kehrt schon heim«. ⁵⁰

Adorno hatte noch 1934 in seinem Brief an Benjamin über dessen Kafka-Aufsatz die sündelose Welt als die »Schlüsselfigur des Märchens« beschrieben, das damals für ihn eben keine Überlistung des Mythischen darstellte und also nicht *nach*-, sondern *vormythisch*, weil sündelos war.⁵¹ Doch für den Adorno der Vierziger und Fünfziger Jahre ist diese sündelose Welt auch im Märchen und in seinem emanzipatorischen Akt des Erzählens nicht mehr zu finden. Die Zweideutigkeit des märchenhaften Glücks, letztendlich seine Aporie, rührt also entweder von einem Rückfall ins Mythische oder von einer konstitutiven Ohnmächtigkeit, daher die Grausamkeit der Geschichte oder aber die Passivität des Helden (zum Beispiel des »erwachenden«, aber eigentlich noch »toten« Schneewittchen) dem Grauen gegenüber.

Benjamins Beschäftigung mit dem Märchen zwischen Ende der Zwanziger und Ende der Dreißiger Jahre, in *Berliner Kindheit* und *Einbahnstraße* bis zum *Erzähler*-Aufsatz, war unter anderem auch der Versuch gewesen, diese »einfache Form«, die konservative bis reaktionäre Kulturkreise mit ihrer Verherrlichung des echten deutschen Volksguts für sich rekla-

⁵⁰ GS 4, S. 225. Der Text von Karl G.W. Tauberts *Wiegenlied* lautet: »Schlaf in guter Ruh. | Tu die Äuglein zu, | Höre wie der Regen fällt, | Hör wie Nachbars Hündchen bellt. | Hündchen hat den Mann gebissen, | Hat des Bettlers Kleid zerrissen, | Bettler läuft der Pforte zu: | Schlaf in guter Ruh'! [...] Kannst nun ruhig sein | Bettler kehrt schon ein«.

⁵¹ Vgl. den Brief Adornos an Benjamin des 17. Dezember 1934, in: Adorno-Benjamin: Briefwechsel (s. Anm. 22), S. 93.

mierten, für eine linke Kulturkritik zu retten. In Benjamins scharfer Kritik an Gundolf im *Wahlverwandtschaften*-Essay sowie in seinen Anfang der Dreißiger Jahre verfassten Rezensionen *Wider ein Meisterwerk* (über Kommerell) und *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* ist vermutlich auch diese Problematik implizit enthalten, beruft sich Benjamin hier doch oft auf den genuin philologischen Geist der Brüder Grimm, die »die Sachgehalte nie außerhalb des Wortes zu fassen suchten und nur mit Schauder von ›durchscheinender‹, ›über sich hinausweisender‹ literaturwissenschaftlicher Analyse hätten reden hören« (GS III, S. 289). Ebenso philologisch trotz auktorialer Eingriffe war für Benjamin – so könnte man hinzufügen – die Grimmsche Arbeit an den Märchen- und Sagensammlungen, ›unphilologisch‹ ist dagegen ihre reaktionäre Instrumentalisierung, die sich mit dem irrationalistischen Gewand der Einfühlung verkleidet. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und nachdem die Fronten zwischen Faschismus und linker Emigration verschwunden sind, ist dieser Rettungsversuch jedoch keine dringende politische Notwendigkeit mehr; dazu kommt, dass Adorno nach den Erlebnissen in den USA einen verstärkt ›bösen Blick‹ auf die sogenannte Volkskultur hat, von der die moderne Massenkultur und Kulturindustrie in seinen Augen aus dem Vollen schöpft, ohne jedoch eine ideologisch-politische Motivation mehr zu brauchen, weil die einzige Rechtfertigung die Logik des Markts ist. So kommt die das Märchen *Schneewittchen* abschließende Szene in einem weiteren Text der *Minima Moralia* nochmal vor, der den wiederum aus einem Märchen (*Rotkäppchen*) stammenden Titel *Wolf als Großmutter* trägt. Hier geht es um eine gnadenlose Kritik des Films, der es nach Adorno schafft – so erklärt sich auch der Titel –, sich als gemütliche volkstümliche Wärme zu verkleiden, während er gleichzeitig, als Mittel der Kulturindustrie, die größte Entmenschlichung produziert. Es sei hier nicht auf Adornos recht einseitige Filmkritik eingegangen, sondern nur auf eine Stelle hingewiesen, in der es heißt:

Der Film sei voll der Lüge der Stereotypie? Aber Stereotypie ist das Wesen der Volkskunst, die Märchen kennen den rettenden Prinzen und den Teufel wie der Film den Helden und den Schuft, und noch die barbarische Grausamkeit, mit der die Welt in Gute und Böse aufgeteilt wird, hat der Film mit den höchsten Märchen gemein, welche die Stiefmutter in glühenden Eisenschuhen zu Tode sich tanzen lassen. (GS 4, S. 230)

Hier wird wieder der Schluss von *Schneewittchen* zitiert, der anderen grausamen Märchenschlüssen wie etwa von *Aschenputtel* oder von *Die zwölf Brüder* ähnlich ist – ein weiterer Hinweis auf die vor allem von der

strukturalen Märchenforschung immer wieder betonte Typen- und Formelhaftigkeit der Märchen, die Adorno nun viel weniger neutral als »Stereotypie« bezeichnet. Stellt sie die entzauberte und säkularisierte Version des Zwanghaften im Mythos dar, dann ist der Film mit seinen stereotypen Handlungsfiguren und -verläufen die moderne Version des Märchens: Filmfiguren sind Allegorien der modernen Gesellschaft, wie Märchenfiguren Allegorien nicht allgemein der Kulturgeschichte sind, sondern auch von Macht- und Unterwerfungsdispositiven in ihr. Für Adornos totalen Kulturpessimismus ab 1945 schlagen nicht nur Vernunft, sondern auch die Erlösungsmöglichkeiten der ›fröhlichen‹ Märchen in Mythos zurück, und das *happy end* ist für ihn zum Motto der alles umfassenden Kulturindustrie geworden.