

---

*Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado*

## Märchen und Mythos in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«<sup>1</sup>

---

Die Bedeutung des Mythos für die Literatur steht außer Frage. Seit jeher und auf verschiedene Art und Weise bezieht sich die Literatur auf mythische Erzählungen, auf die Geschichte der Götter und ihren Handel mit den Menschen. Der Mythos steht am Ursprung der westlichen Literatur, zumindest wenn man annimmt, dass diese mit der schriftlichen Fixierung der bis dahin mündlich überlieferten mythischen Erzählungen bei Hesiod und Homer ihren Anfang nimmt. Hans Blumenberg geht noch weiter und argumentiert, dass die Poesie – neben dem Schrecken – einer der antithetischen Begriffe sei, der den Ursprung des Mythos selbst denken lasse. Der Mythos resultiere daher aus einer Arbeit archaischer und poetischer Einbildungskraft, mit den schrecklichen Erfahrungen des Menschen angesichts der unbezwingbaren Naturkräfte umzugehen.<sup>2</sup>

Von der Bedeutung des Märchens für die Literatur kann man nicht dasselbe sagen. Vielleicht, weil das Märchen eine Erzählgattung ist, die – auch wenn sie enge Beziehungen zum Mythos hegt – vor allem in populären, nicht-aristokratischen und nicht-intellektuellen Sozialschichten entsteht, sich dort entwickelt und tradiert wird. Die Überlieferung von Märchen bleibt im westlichen Kulturraum entsprechend bis in das 15. Jahrhundert hinein eine mündliche. Erst danach werden diese schriftlich fixiert. Nach Thomas Eicher hat die populäre Bedeutung des Märchens dessen Rezeption in der modernen Literatur mitbestimmt.<sup>3</sup> Wie Almut-Barbara Renger zeigt, wird das Märchen erst mit der Anerkennung und positiven Bewertung der mündlichen Überlieferung als ernstzunehmende Erzählgattung begriffen. Dies geschehe in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts, vor allem mit Johann Gottfried Herder, für den die Oralität des Märchens, der Mythen und Sagen eine Ausdrucksform des Glaubens und der Phantasie eines Volkes darstellt.<sup>4</sup> Diese neue Haltung gegenüber populären Gattungen und der mündlichen Überlieferung sowie Werken wie die von Johann Karl August Musäus und Christoph Martin Wieland haben, Renger zufolge, sowohl Ludwig Tieck beeinflusst, als auch zur Entstehung von Märchensammlungen beigetragen, wie diejenige der Brüder Grimm, die Märchen bekanntermaßen im hohen Maß schriftlich fixiert haben. »Diese Entwicklung hat zur Folge, daß das Märchen im

19. Jh. Anerkennung als spezifische Erzählgattung findet. Erzählungen, die noch in der Aufklärung als naiv und im Biedermeier als kindliche Idylle beurteilt worden sein mochten, gelten in der Folgezeit eher als kunstvoll.<sup>5</sup>

Die Romantik ist dann die Epoche, in der das Märchen seine produktivste Rezeption findet. Sei es, weil das Märchen der romantischen Sehnsucht nach einer Einheit mit der Natur, nach Identität und Spontaneität eines Volks genüge tut; oder sei es, weil sein fragmentarischer und phantastischer Charakter derjenigen Distanzierung entspricht, wie sie die Romantik gegenüber dem Rationalismus der Aufklärung und dem Klassizismus propagiert. Selbst Kunstmärchen, die ebenfalls eine lange Tradition haben und im Gegensatz zum Volksmärchen von Autoren für ein gebildetes Leserpublikum konzipiert sind, werden über Generationen hinaus so populär und bekannt wie jene anonymen, von den Gebrüdern Grimm gesammelten Geschichten. Man denke beispielweise an Wilhelm Hauffs und Hans Christian Andersens Kunstmärchen. Diese Nähe zum Populären ist, zusammen mit der Betonung der poetischen Phantasie, eines der zentralen Elemente der romantischen Rezeption des Märchens.

Laut Thomas Eicher tendiert das Märchen dazu, nach der Epoche der Romantik marginalisiert zu werden oder gar aus der Literatur zu verschwinden; erst in der Postmoderne gewinne es neues Leben.<sup>6</sup> Es gibt zwar in der Literatur vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts weiterhin intertextuelle Bezugnahme auf die Gattung des Märchens, so etwa bei Arthur Schnitzler, Robert Walser, Thomas Mann und Günther Grass;<sup>7</sup> allerdings ist der populäre Charakter des Märchens bei diesen Schriftstellern nicht mehr zentral. Und auch bei der erwähnten Neubelebung des Märchens nach den 1968er Jahren liegt das Interesse eher auf den möglichen, subversiven und emanzipatorischen Elementen der im Märchen operierenden Phantasie,<sup>8</sup> die besonders in der weiter bestehenden Gattung des Kunstmärchens in der Moderne aufgegriffen werden.<sup>9</sup>

Die Rezeption des Märchens, die Walter Benjamin und andere Denker wie Siegfried Krakauer<sup>10</sup> und Ernst Bloch<sup>11</sup> in den 1920er und 1930er Jahre vorgelegt haben, ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich, da sie den populären Charakter des Märchens ernstnimmt. Diese Grundhaltung teilen die genannten Autoren sowohl mit Vladimir Propp, der in dieser Zeit die Märchenforschung durch seine bahnbrechende und einflussreiche morphologische Methode erneuert,<sup>12</sup> als auch mit André Jolles, der das Märchen durch Formanalyse als eine auf naive Geschehensethik beruhende einfache Form in neues Licht setzt.<sup>13</sup> Anders als bei diesen Forschern geht Benjamins Rezeption des Märchens allerdings über die philologische Forschung hinaus und stellt gleichzeitig das emanzipatorische Potenzial der Phantasie als eine Möglichkeit heraus, eine unfreie oder verdinglichte gesellschaftliche Situation zu überwinden.<sup>14</sup> Dies bedeutet zunächst und

im Gegensatz zu der von den Romantikern intendierten Wiederherstellung des Mythos dessen Überwindung.

Seit seiner ersten Beschäftigung mit dem Märchen in den 1920er Jahren charakterisiert Benjamin dieses als eine kollektive, populäre und profane Form, die fähig ist, den Mythos aufzulösen. Noch in seinem *Erzähler*-Essay (1936) fasst Benjamin das Märchen als die älteste Erzählform, die immer in der Lage war, Menschen Rat zu geben und sie zu lehren, wie man sich mit »List und Übermut« vom »Alptraum des Mythos« bzw. aus den »Gewalten der mythischen Welt« befreien kann.<sup>15</sup> Dem Märchen gelingt dies, indem es von einer Beziehung zwischen Mensch und Natur ausgeht, die nicht auf Angst und Beherrschung, sondern auf »Komplizität« beruht.<sup>16</sup> Im Licht dieser Begriffskonstellation, die Benjamins historisch-anthropologischem Materialismus eigen ist, möchte der vorliegende Beitrag einige Stücke des Buches *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1933–1938) wie *Tiergarten*, *Steglitzer Ecke Genthiner*, *Das Karussell* neu deuten. Dabei soll gezeigt und begrifflich entfaltet werden, wie Benjamin in der literarischen Aufarbeitung seiner eigenen, von einem bestimmten Ort ihren Ausgang nehmenden Kindheitserinnerungen jenes kritische Potenzial des Märchens mobilisiert und damit eine Zäsur schafft, die die bedrückende Gegenwart der 1930er Jahre unterbricht.

### I.

Eine Konstante in Benjamins Werk, die sich von seinen Jugendschriften bis zu seinen letzten Werken zieht, ist eine negative Auffassung des Mythos, der als unerbittliches Schicksal, als ununterbrochener Zyklus von Schuld und Vergeltung, als Unterwerfung unter die Naturgewalten (sei es der ersten oder der zweiten Natur) gefasst wird.<sup>17</sup> Obwohl Benjamin sich für die vom Mythos geschaffene kollektive Bindung interessiert, auf die die Romantiker in ihrer Aufklärungskritik rekurriert haben,<sup>18</sup> gilt es doch, die genannte negative Seite des Mythos zu überwinden. Nach Jeanne Marie Gagnebin geschieht diese Überwindung bei Benjamin aber nicht, indem die Vernunft (*logos*) dem Mythos entgegengesetzt wird – wie in der Tradition griechischer Philosophie –, sondern Benjamin folgt hier der jüdisch-christlichen Tradition und später dem Historischen Materialismus und sieht den Mythos im Gegensatz zur Geschichte. Erst in der Geschichte kann der Mensch sich sein eigenes Schicksal frei gestalten. In diesem Sinne behauptet Gagnebin: »Die Mythoskritik [Benjamins] ist nicht nur eine Kritik an einem bestimmten Moment, in dem die Menschheit gelebt hat, sondern sie ist die Kritik einer Lebens- und Schicksalsauffassung, die die menschlichen

Versuche, historisch und frei zu handeln, in verschiedenen Gestalten immer von Neuem bedroht». <sup>19</sup>

Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um einen Verzicht auf die Vernunft, vielmehr soll diese im Zusammenhang mit der Geschichte gedacht werden, insofern beide letztlich auf Sprache beruhen. Einerseits ist Vernunft im Sinne von *logos* Diskurs. Andererseits »erlaubt allein [die Sprache] die Erfindung der menschlichen Geschichte, sowie der fiktiven und nicht-fiktiven Geschichten«. <sup>20</sup> Hinsichtlich der fiktiven Geschichten bzw. Erzählformen, die Benjamin dem Mythos entgegenstellt, ist eine Akzentverschiebung zwischen seinem früheren und späteren Werk besonders interessant. Wie Günter Hartung in seinem Artikel über den Begriff »Mythos« festhält: »Hatte der junge Benjamin die stärkste antimythische Potenz in der Kunst, in einer »Sphäre geniushafter Einsamkeit« (GS VI, 90) erblickt, so findet er sie jetzt [um 1925] in einer profanen, anonymen und massenhaften Form: im Märchen«. <sup>21</sup>

In dieser Akzentverschiebung von einer klassischen und gelehrten Dichtungsform zu einer populären, vielfach auftretenden Erzählform, die mit Benjamins Annäherung an Historischen Materialismus und Avantgarde zusammenhängt, zeigt sich gleichzeitig die wichtige Rolle der Kinder oder allgemein der Kindheit in der Durcharbeitung der Spannung zwischen Mythos und Geschichte. So formuliert Benjamin in einer Rezension zu Karl Hobreckers *Alte vergessene Kinderbücher* von 1924 einige Reflexionen über Kinderbücher und betont hier zum ersten Mal explizit den Gegensatz zwischen Mythos und Märchen. Benjamin hebt die Neigung der Kinder hervor, mit übrig gebliebenen Resten der Erwachsenenarbeit (Schneider-, Tischler-, Garten-, Bauarbeit) zu spielen. Das Kind setze die Dinge in neue und originelle Beziehungen und schaffe dadurch eine eigene, kleine Dingwelt. Mit dem Märchen macht das Kind etwas Ähnliches: »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 unbefangen zu schalten wie mit Stoffetzen und Bausteinen. In Märchenmotiven baut es seine Welt auf, verbindet es wenigstens ihre Elemente«. <sup>22</sup> Dass das Märchen aus dem Verfall und den Resten von Mythen und Sagen entsteht, ist eine Theorie, die schon von den Gebrüder Grimm in den Vorreden von 1819 und 1837 zu den *Kinder- und Hausmärchen* aufgestellt wurde. <sup>23</sup> Benjamin schließt sich dieser Auffassung an, ohne dabei auf die von anderen Autoren viel debattierte genealogische Frage, ob Mythos oder Märchen die ältere Form sei, einzugehen. Wichtiger für ihn ist die Idee, dass das Märchen als phantastische Erzählform eine Rolle in der Überlieferung und Bearbeitung von Gehalten des geistigen Lebens der Menschheit spielt.

Deutlicher wird dieser Gedanke in der Radiosendung *E.T.A. Hoffman und Oskar Panizza* (1930), in der Benjamin eine Parallele zwischen beiden Autoren zieht. Ihre Werke beruhen, so Benjamin, auf einer grundlegenden »Urtendenz der Dichtung«, die die »phantastische Erzählung« sei. Benjamin bezeichnet hier die *Ilias*, die *Odyssee* und *Tausendundeine Nacht* als Märchen, die Elemente aus dem ältesten Sagengute der Menschheit entnehmen: »Erzählen mit anderen Worten ist mit seinem Fabulieren und Spielen, seiner von Verantwortung entbundnen Phantastik, im Grunde dennoch nie bloßes Erfinden sondern ein weitergehendes, abwandelndes Bewahren im Medium der Phantasie gewesen.«<sup>24</sup> Diese Überlieferung und Änderung von Elementen der Tradition verwirklicht sich auch bei jeder neuen Generation durch das Spiel und die Phantasie der Kinder, und kann auch durch die Kindheitserinnerung des Erwachsenen mobilisiert werden.

Wie genau für Benjamin das Märchen den Mythos überwindet, wird deutlich, wenn man den Absatz XVI des Essays *Der Erzähler* (1936) betrachtet. Dort definiert Benjamin das Märchen als die älteste Erzählform, die immer fähig war, der Menschheit Rat zu geben, wie sie sich aus dem Alptraum des Mythos befreien könne.

Es [das Märchen] zeigt uns [...] daß die Natur sich nicht nur dem Mythos pflichtig, sondern viel lieber um den Menschen geschart weiß. Das Ratsamste, so hat das Märchen vor Zeiten die Menschheit gelehrt, und so lehrt es noch heute die Kinder, ist, den Gewalten der mythischen Welt mit List und mit Übermut zu begegnen. [...] Der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt, bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem befreiten Menschen.<sup>25</sup>

Das Märchen überwindet den Mythos also nicht, indem es die Naturgewalten einer strengeren und wirksameren Herrschaft unterwirft, wie es von einer bloß instrumental-rationalen, positivistischen, wissenschaftlichen Lösung zu erwarten wäre. Das Glück, auf das das Märchen hinweist, beruht vielmehr auf einer freieren Beziehung zwischen Menschheit und Natur, auf Komplizität. Dies vollzieht sich durch das einsichts- und phantasievolle mimetische Spiel, das die gängige Bedeutung der Dinge und Wörter in Bewegung bringt und sie in anderen und neuen Beziehungen ordnet. Diese spielerische Freiheit vollzieht sich im Märchen unter anderem durch eine Aufhebung der physischen und natürlichen Gesetze, was nach Heinz Rölleke ein wichtiges Merkmal des Märchens im Unterschied zu Legenden und Sagen ist: »Während Sage oder Legende das Mysterium transrealer Mächte oder Gottes betonen, das sich signifikant im Wunderbaren kundtut, nimmt das Märchen das Wunder als selbstverständlich. Märchenheld,

Märchenerzähler und eben Märchenhörer machen um das Wunderbare keinerlei Aufhebens, betrachten es als selbstverständlich zu ihrer Welt gehörig.<sup>26</sup>

Im Gegensatz zur Mythoskritik in Benjamins Frühwerk, in dem der Mythos mit den unerbittlichen Gewalten einer gefallenen Natur assoziiert war, die von einem über die bloße Natur hinausgehenden künstlerischen oder göttlichen Genie gerettet werden sollte, wird hier nach einer fruchtbaren und vernünftigen Beziehung zwischen Natur und Menschheit gesucht, in der die eine der anderen nicht droht, sie nicht ausbeutet oder unterwirft. Das Märchen als eine profane, populäre und weit verbreitete Erzählform überwindet also den ernsten, schicksalhaften Zwangszusammenhang des Mythos auf eine spielerische, listige und bewahrende sowie geschichtlich-immanente Weise, indem es auf eine mögliche, freiere Beziehung zwischen Menschheit und Natur hindeutet. Aus diesem Blickwinkel betrachtet spannt sich das Kinderspiel, wie naiv, unschuldig, unreif oder märchenhaft es auch sein mag, in einen größeren geschichtlichen und anthropologischen Zusammenhang ein. Das Kind interagiert aktiv und kreativ mit diesem Zusammenhang, in den es hineingeboren ist, und sein Spiel kann daher, wenn es richtig verstanden und ergründet wird, aufschlussreich für die Suche nach Alternativen einer freieren Lebensgestaltung sein.

## II.

Im Folgenden soll genauer analysiert werden, wie sich die Überwindung des Mythos durch das Märchen in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* im Detail vollzieht. Wie die *Einbahnstraße* aus einer Sammlung von Denkbildern besteht, deren Zahl und Anordnungen sich von Fassung zu Fassung ändern, so besteht auch die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* aus kleinen betitelten Stücken, die man Erinnerungsbilder nennen kann und deren Zahl und Anordnung je nach Version variieren. Und wie Benjamin in der *Einbahnstraße* ausgehend von subjektiven und einzelnen Wahrnehmungen von minimalen, konkreten und unscheinbaren Elementen, die er aus den vertikalen Schriften einer modernen Stadt entnimmt, eine ganze Gesellschafts- und Literaturkritik objektiv aufbaut,<sup>27</sup> so sucht der inzwischen im Ausland lebende, exilierte und sich nach seiner Heimatstadt sehrende Benjamin in der *Berliner Kindheit*, in den Bildern seiner Kindheitserinnerungen ebenso über die persönliche und auto-biographische Dimension hinauszugehen, um daraus mögliche historische Erfahrungen literarisch fruchtbar zu machen. Dieses Vorhaben expliziert er in der Vorrede zum *Pariser Typoskript* aus dem Jahr 1938:

Ich suchte es [das Gefühl der Sehnsucht] durch die Einsicht, nicht in die zufällige biographische sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten./ Das hat es mit sich gebracht, dass die biographischen Züge, die eher in der Kontinuität als in der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen, in diesen Versuchen ganz zurücktreten. [...] Dagegen habe ich mich bemüht, der Bilder habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt./ Ich halte es für möglich, dass solchen Bildern ein eignes Schicksal vorbehalten ist. Ihrer harren noch keine geprägten Formen, wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungen an eine auf dem Lande verbrachte Kindheit zu Gebote stehen. Dagegen sind die Bilder einer Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern späteren geschichtliche Erfahrung zu präformieren.<sup>28</sup>

Die Auto-Biographie, die Benjamin schreibt, ist also paradoxerweise anti-subjektiv. Wie Carla Damião festhält:

Weit entfernt von einer »Schrift des Herzens« und der Annahme einer »ästhetischen Ehrlichkeit« scheint Benjamin gewissermaßen Goethes Projekt *Dichtung und Wahrheit* zu beerben, das die Geschichte des Kindes mit der der Welt koinzidieren lässt. Der Anspruch, subjektive Erfahrungen in objektive umzuwandeln, entfernt beide Autoren von der subjektiven »Katharsis« der Bekenntnisse und von der Notwendigkeit, deren totale, reale oder fiktive Ehrlichkeit zu behaupten.<sup>29</sup>

Benjamin zieht sozusagen auf Kosten seines eignen partikulären ›Ichs‹ eine Parallele zwischen Phylo- und Ontogenese, um seine persönlichen Kindheits-erlebnisse als geschichtliche Erfahrung auf einer kollektiven Ebene gelten zu lassen. Poetologisch realisiert sich dieser Schritt zunächst, indem die Kindheits-erinnerungen topographisch hervorgerufen und verankert werden. Sie gehen fast immer von Orten aus, an denen das Kind etwas erlebt hat: Straßen, Parks, Flure, Treppenhäuser, Stuben. Darauf weisen sowohl der Buchtitel *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, der nicht zufällig einen konkreten Ort aber eine unkonkrete Zeit angibt, als auch viele der Stücketitel hin: *Tiergarten, Loggien, Siegessäule, Steglitzer Ecke Genthiner*. Auch die Personen – Freunde und Verwandte – werden meistens nur vermittelt über diese Orte erwähnt.

Die Erinnerungen und die Stücke des Buchs sind nicht chronologisch organisiert. Die erzählte Geschichte formt sich nicht linear in einem Kontinuum der Erinnerungen, sondern in Bruchstücken, die eine Konstellation bilden. Darüber hinaus ist diese Konstellation nicht als eine harmonische und idyllische zu betrachten. In dem oben zitierten Vorwort von 1938 benennt Benjamin für den Anfang seines Unternehmens mit der Angabe 1932 – im Gegensatz zum Buchtitel – ein ganz genaues Jahr, der Ort bleibt aber vage: Ausland.<sup>30</sup> Damit

wird klar, dass die zu bewältigende persönliche Sehnsucht des Erwachsenen nach seiner unwiederbringlichen Kindheit durch die katastrophale politische Situation seiner Gegenwart noch gesteigert war.

Um für die 1950 zum ersten Mal als Buch veröffentlichte *Berliner Kindheit* eine Rezeption im Sinne des Idyllischen zu vermeiden, betont Adorno in seinem Nachwort jene kritische Situation der 1930er Jahre in Europa. Für Adorno sind die Stücke des Buches post-auratische Märchenphotographien, und ihre Rezeption vollzieht sich daher nicht-kontemplativ. Er sieht in Benjamins Rekurs auf das Märchen im Gegensatz zum Mythos auch einen Ausweg aus jenem katastrophalen Zusammenhang: »Die Luft um die Schauplätze, welche Benjamins Darstellung zu erwachen sich anschicken, ist tödlich. [...] Aber die tödliche Luft ist die des Märchens, so wie das lautlos kichernde Rumpelstilzchen ins Märchen gehört, nicht in den Mythos. [...] Tröstlich legt die Explosion der Verzweiflung das Feenland frei.«<sup>31</sup> In diesem Sinne lassen sich die von Benjamin häufig vorgenommenen literarischen Einfügungen von Märchenfiguren in die Orte der Erinnerungen verstehen. Der Bezug auf Märchenfiguren steht zudem im Dienste des Verfassens einer anti-subjektiven Auto-Biographie. Benjamin definiert Märchen »als eine von aller Subjektivität und aller selbstbewussten Individualität entfernte Form der geistigen Produktivität.«<sup>32</sup>

Vor diesem Hintergrund soll nun anhand der Analyse des Stückes *Steglitzer Ecke Genthiner* die märchenhafte nicht-idyllische Überlistung des Mythos genauer betrachtet werden. Im ersten Satz dieses Stückes wird ein gewöhnlicher Besuch eines Kindes bei seiner Tante so beschrieben, als handle es sich um eine Art allgemein geltendes mythisches Ritual, bei dem jedes Kind immer wieder der gleichen Figur (der Tante), in gleicher Kleidung, auf dem gleichen Stuhl und vor dem gleichen Erkerfenster sitzend begegnet. Man kann diesen ersten Satz als eine Anspielung auf die ewige Wiederkehr des Gleichen oder auf den unerbittlichen Schicksalszwang des Mythos deuten. Schon im zweiten Satz allerdings wird diese Andeutung auf einen Märchen-Zusammenhang umgelenkt: Denn Tanten, wie die besuchte, ähneln nicht mythischen Gottheiten, sondern sie sind wie Feen, die ein ihnen zugehöriges Gebiet beherrschen oder besser beschützen.

Erst nach diesen allgemeinen Reflexionen beginnt Benjamin, spezifisch über seine Tante Lehmann zu sprechen. Eben diese war wie eine Fee, die nicht nur eine bestimmte Straßen-Ecke schützt, sondern auch die Genealogie und Familiengeschichten bewahrt. Sie übernimmt als Fee damit eine Aufgabe, die einem Gründungsmythos angehört.<sup>33</sup> Befähigt dazu wird sie allerdings nicht durch mythische Gewalt, als ob sie eine von den Göttern inspirierte Priesterin wäre, sondern durch ein sprachlich-mimetisches Zauberspiel mit dem Straßennamen



Steglitzer, das für das erinnerte Kind die Tante in einen Stieglitz verwandelt. Merkmal dieser Verwandlung ist eben jene Komplizität mit der Natur, die für Benjamin das Märchen vom Mythos mit seiner ängstigenden Natur unterscheidet.

Obwohl der Ich-Erzähler zu dem von ihm Erzählten sogleich auf Distanz geht und deutlich macht, dass für ihn als exilierten Erwachsenen 30 Jahre später dieser Zauber längst gebrochen sei, lässt er diese märchenhafte Sichtweise des erinnerten Kindes doch als aufschlussreich nicht nur für die subjektive Annäherung an die eigene Kindheit gelten, sondern auch für die objektive Auseinandersetzung mit der Kindheit in einer bürgerlichen und wohlhabenden Familie im Allgemeinen.

Die anderen zwei Absätze des Stückes widmen sich zwei Momenten, mit denen sich die Richtung dieser Annäherung und Auseinandersetzung präzisieren lässt. Im zweiten Absatz erzählt Benjamin von einem Glaswürfel mit einer mechanischen Bergwerkminiatur aus dem 19. Jahrhundert, den die Feen-Tante dem Kind bei seinem Besuch immer bereitstellen lässt. Dieses Spielzeug eröffnet dem Kind auf eine sehr behütete Weise die moderne Arbeitswelt, die durch Maschinen bestimmt ist, und setzt das Kind zugleich an die historische Schwelle zwischen zwei Jahrhunderten. Ist anfangs die Feen-Tante diejenige, die dem Kind die historische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Lage, in der es sich befindet, vermittelt und es gleichzeitig vor dieser beschützt, so wird diese Rolle im letzten Absatz auf die alte, von dem erinnerten Kind besonders bewunderte Dienerin übertragen.

Sie [die Dienerinnen] waren meist massiver als die Gebieterinnen, und es kam vor, dass der Salon da drinnen, trotz Bergwerk und Schokolade, mir nicht so viel zu sagen hatte wie das Vestibül, in dem die alte Stütze, wenn ich kam, mir das Mäntelchen wie eine Last abnahm und, wenn ich ging, die Mütze, als wenn sie mich segnen wollte, mir in die Stirn drückte.<sup>34</sup>

Mit diesem Schritt vollzieht sich eine märchenhafte hierarchische Umkehrung: ein Durchgangsraum zwischen dem *Interieur* und der Straße wie das Vestibül wird wichtiger als der Salon; und eine Arbeiterin, eine Vertreterin der anderen, unteren und meistens vergessenen Sozialschicht wird wichtiger als die Besitzerin des Hauses. Nicht als mächtige gütige Fee, sondern als unersetzbare, gütige und starke Gehilfin – die ebenso zur Märchenwelt und nicht zum Mythos gehört – schützt sie den Schatz des Hauses vor Fremden und unterstützt das Kind bei seiner Erfahrung der Schwelle zwischen der Geborgenheit des bürgerlichen Zuhauses und dem Ausgeliefertsein in der äußeren Welt der Straße, wie aber auch der Schwelle zwischen oberen und unteren sozialen Klassen. Der Erwachsene, der sich hier an seine Kindheit erinnert, durchschaut mit einem Blick die

entscheidende Konstellation und die Bedeutung der Schwelle, vermittelt deren er schon als Kind mit der Möglichkeit eines Bruchs mit dem von seiner Sozialklasse vorbestimmten Schicksal konfrontiert war. Es ist, als ob die märchenhafte Phantastik, soweit sie bewusst in die Erinnerung mit einbezogen wird,<sup>35</sup> eine Entzauberungs- bzw. Rückverwandlungsfunktion habe – wie ein Erwachen aus dem Traum –, die wiederum auch im Märchen, im Gegensatz zum Mythos, anwesend ist,<sup>36</sup> und die ein geschärftes geschichtliches Bewusstsein fördern kann.

In seinen Kindheitserinnerungen zieht Benjamin jedoch nicht nur Märchen, sondern auch mythische Figuren und Narrative heran,<sup>37</sup> was allerdings keineswegs im Widerspruch mit der bisherigen Argumentation steht. Die Art, wie Mythologeme von Benjamin einbezogen werden, kann selbst als eine Überwindung des Mythos verstanden werden, und zwar, da sie sich abermals auf jene Komplizität mit der Natur zurückführen lassen. So erfüllen die Mythologeme in Benjamins Erzählung eine ähnliche Funktion wie die des Märchens: subjektive Kindheitserinnerungen in einen allgemeineren, objektiven Zusammenhang zu bringen. Nach Philipp Pabst und Kerstin Wilhelms werde der Mythos in autobiographischen Schriften traditionell angewendet, um der Kindheit eine allgemeine und gesellschaftliche Geltung zu verleihen, so auch in Benjamins *Berliner Kindheit*: »Die mythischen Topographien der Prosaminaturen, so unsere These, stehen in einem reziproken Konstitutionsverhältnis zu den Erinnerungen eines exilierten Ichs und bringen Raumbilder einer gesellschaftlichen Klasse zu einer spezifischen Zeit hervor.«<sup>38</sup> Für Pabst und Wilhelms wird der Mythos in den Stücken einerseits räumlich konkretisiert, als organisatorischer Topos der Erinnerung, aber auch als Merkmal der bürgerlichen, andere Schichten exkludierenden Bildungsräume; andererseits »ist den Miniaturen auch die Destruktion des Mythos zu eigen.«<sup>39</sup> Es bleibt aber bei den Analysen der Stücke durch Pabst und Wilhelms unklar, wie diese Destruktion des Mythos mit dem Rekurs auf denselben zu vereinbaren ist. Die hier zu verfolgende Hypothese wäre, dass die Berücksichtigung der Art der Überlistung des Mythos durch das Märchen dies zu erklären vermag.

Eine Analyse des Stückes *Das Karussell* soll dies genauer zeigen und reflektieren. In diesem Stück beschreibt Benjamin die Karussellfahrt eines Kindes.<sup>40</sup> Anfang und Ende der Beschreibung entsprechen dem Anfang und dem Ende der Fahrt. Das Karussell wird als ein Spielzeug dargestellt, das durch Drehungen und »Orchestrion«-Musik das Kind in einen träumerischen Zustand versetze, so dass es die zyklische Zeit des Mythos erleben könne. Das Kind wird dabei auch mit der mythischen Angst und der damit zusammenhängenden Trennung von und Beherrschung der Natur konfrontiert, indem es lernen muss, die Angst vor der Entfernung der Mutter heldenhaft zu überwinden und mit Selbstvertrauen

Herr seiner selbst sowie der Welt zu werden. Um dieses Gefühl des Kindes am Höhepunkt der Fahrt zu charakterisieren, zieht Benjamin zwei mythische Erzählungen heran: das Kind fahre stolz auf dem hölzernen Tier des Karussells wie Arion auf dem Fisch oder wie die entführte Europa auf dem Stier. Genau in diesem Moment formuliert Benjamin aber dann eine ernüchternde Reflexion, die die Erfahrung des Kindes (und des Lesers) zusammenfasst: »Längst ist die Wiederkehr aller Dinge Kinderweisheit geworden und das Leben ein uralter Rausch der Herrschaft mit dem dröhnenden Orchestrion in der Mitte als Kronschatz.«<sup>41</sup> Dieser reflexiven Ernüchterung entsprechend beschreibt Benjamin, wie das Karussell und die Musik nun langsamer werden, das Spiel und die Verzauberung zu Ende kommen und das Kind wieder einen sicheren Halt bei seiner Mutter sucht: »der Raum lfängtl an zu stottern und die Bäume beginnen sich zu besinnen. Das Karussell wird unsicherer Grund. Und die Mutter taucht auf, der vielfach gerammte Pfahl, um den das landende Kind das Tau seiner Blicke wickelt.«<sup>42</sup>

Auch wenn der Stoff des Stückes dem Mythos entlehnt ist, ist seine Struktur doch die des Märchens. In der Karussellfahrt taucht das Kind in die Symbolwelt des Mythos als eine Art mimetische Bildungsreise ein, um später wieder daraus hervorzukommen, wodurch der Zauber der schicksals- und zwangshaften (ewigen) Wiederkehr aller Dinge gebrochen und wie in einem Zaubertrick zu schlichter Lust an der Wiederholung des Spiels selbst wird. Auch die Anspielungen auf Naturelemente weisen auf eine Komplizität der Natur mit der Menschheit hin: die hölzernen Tiere sind »dienstbar« und »dem Kind zugetan«; die Bäume bilden »Spalier« und am Ende besinnen sie sich wie das Kind.

Selbst die erwähnten mythischen Erzählungen zeugen eher von einer dem Menschen hilfreichen Natur, vor allem die Geschichte Arions: Geboren im VII. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung auf Lesbos, war Arion Hofmusiker des Königs Periander in Corinth. Es wird erzählt, dass er nach Italien und Sizilien gereist war, wo er große Erfolg feierte und sehr reich wurde. Bei der Rückkehr beschloss sich die Besatzung des Schiffes, ihn zu töten und seinen Schatz zu rauben. Als letzten Wunsch erbat sich Arion, ein letztes Mal singen und seine Harfe spielen zu dürfen. Sein Gesang war so schön, dass sich viele Delphine dem Schiff näherten. Arion sprang ins Wasser und ritt auf einem Delphin, der ihn rettete, durch das Wasser. Als das Schiff in Corinth ankam, war Arion schon dort angekommen. Der König wusste von den Geschehnissen und bestrafte die Besatzung des Schiffes.<sup>43</sup> Bei der Entführung Europas ist der Zusammenhang zur mythischen Gewalt deutlicher gegeben. Es geht um eine Liebesgeschichte und um die List eines Gottes (Zeus), der sich, von der Schönheit Europas verzaubert, in ein Naturwesen verwandelte, um sowohl Europa zu verführen als auch seine Frau Hera zu täuschen.

Sei es als Arion auf dem Delphin, sei es als Europa auf dem Stier erfährt das Kind hier auf eine spielerische und märchenhafte Weise ontogenetisch in ein paar Minuten (und der Leser durch ein paar Zeilen), was die Menschheit in ihrer mythischen Auseinandersetzung mit der Natur phylogenetisch innerhalb von Jahrtausenden erlebt hat. Wenn nun mythische Symbolwelt, mythische zyklische Zeit und mythischer Umgang mit der Natur zu einer Kinderweisheit geworden sind, die durch ein mechanisches Spielgerät erworben werden kann, das zudem am Ende Raum für vernünftige Besinnung zulässt, dann kann man hier von einer Überwindung des Mythos in einer fiktiven Geschichte sprechen, die auf die Möglichkeit einer noch ausstehenden Überwindung in der nicht-fiktiven Geschichte hinweist. Letztere liegt aber nicht mehr in der Hand eines spielenden Kindes, das noch von seiner Mutter oder seinen Eltern abhängig ist, sondern in der des Erwachsenen, der bereit wäre, solche befreienden und glücksversprechenden Weisungen wahr- und ernst zu nehmen.

Diese erzählerische Strategie oder List Benjamins, nach der Mythologeme und Überreste der symbolischen Welt des Mythos in Märchenform angewendet und neu geordnet werden, lässt sich auch in anderen Stücken der *Berliner Kindheit* finden. Im Stück *Tiergarten*, zum Beispiel, betont Benjamin die Figur von Ariadne, die das Kind wie eine gute Fee durch das Labyrinth der Stadt, wie auch der ersten Liebe, führt.<sup>44</sup> Der mythische Topos des Labyrinths wird hier weiter verharmlost, indem Minotaurus, der in der *Berliner Chronik* noch für die »Insassen des kleinen Bordells in der Rue La Harpe« in Paris stand,<sup>45</sup> nicht mehr vorhanden ist. Im letzten Absatz von *Tiergarten* erwähnt Benjamin auch mythische Figuren, die eine Schutzfunktion haben und Hoffnungsträger sind. Dort spricht er über seine Vorliebe für architektonische Figuren wie Karyatiden und Atlanten, die an der Schwelle zwischen Haus und Straße stehen, weil sie, ähnlich wie die Dienerinnen im Vestibül des Hauses seiner Tante, »den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten«<sup>46</sup> und immer auf das Kind warteten, auch wenn es erst 30 Jahre später wieder vorbeikommt. Wenn Benjamin anschließend auf die Herkules-Sage eingeht, stellt er die Aufgabe mit den Äpfeln der Hesperiden ins Zentrum, eine der wenigen, die Herkules nur mit List und ohne Gewalt einlöst. Anna Stüssi charakterisiert Herkules hier als »listig[e]n Besieger des Chaos. Er steht auf der Schwelle zur Aufklärung, wie Odysseus, oder, wie Benjamin sagen würde, auf der Schwelle zum Märchen, das davon kündigt, wie man dem Bann des Mythos enttrinnen kann. Auf ebendieser Schwelle steht das Kind«.<sup>47</sup>

Auch wenn Benjamin also seine Kindheitserinnerungen mit Rekurs auf Mythologeme literarisch überformt, steht hinter diesen doch eine Überwindung des Mythos<sup>48</sup> als eines unerbittlichen Schicksals, Gewalt und Blindheit. Benjamins

Verfahren, das sich an der Schwelle zwischen Mythos und Märchen bewegt, ähnelt dabei demjenigen, was er selbst in Kafkas Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* erkennt:

Odysseus steht ja an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt. Vernunft und List hat Finten in den Mythos eingelegt; seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein. Das Märchen ist die Überlieferung vom Siege über sie. Und Märchen für Dialektiker schrieb Kafka, wenn er sich Sagen vornahm. Er setzt kleine Tricks in sie hinein; dann las er aus ihnen den Beweis davon, »daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können«.<sup>19</sup>

Sowohl beim literarischen Rekurs auf das Märchen wie auch auf die verschiedenen Mythologeme handelt es sich um ein disruptives, post-auratisches Erinnerungs- bzw. Erzählverfahren, das, ohne der eigenen Kindheit Gewalt anzutun, diese doch in einen größeren geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhang einbettet und einspannt, so dass der literarische Umgang mit ihr auch als Kritik der Gegenwart des Erzählers verstanden werden kann. In diesem Sinne ist Benjamins Buch *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* keine einfache nostalgische autobiographische Erinnerung an eine naive und märchenhafte Kindheit. In seiner literarischen Überwindung des Mythos durch das Märchen setzt Benjamin eine historische, glücksversprechende Zäsur in der mythischen und trüben Erstarrung der Gesellschaft um 1930, wie kurz und unzulänglich diese auch sein mag.

#### Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz ist das Ergebnis eines im Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung sowie im Benjamin-Archiv an der Akademie der Künste in Berlin unternommenen Forschungsvorhabens, das von der Stiftung für Forschungsunterstützung von São Paulo (FAPESP- Prozess: 18/07491-3) finanziert wurde.
- 2 Siehe Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 1984, 68: »Zwei antithetische Begriffe machen es möglich, die Vorstellungen von Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos zu klassifizieren: *Poesie und Schrecken*. Entweder steht am Anfang die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen *oder* der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit«.
- 3 Siehe Thomas Eicher, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*, Münster 1996, 7.
- 4 Siehe Almut-Barbara Renger, *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*, Stuttgart-Weimar 2006, 18.
- 5 Ebd., 19f.

- 6 Siehe Eicher, *Einleitung*, 7.
- 7 Siehe Eicher (Hg.), *Märchen und Moderne*.
- 8 Siehe Walter Filz, *Märchen nach 1968*, in: Eicher (Hg.), *Märchen und Moderne*, 177–197, hier 178; siehe auch Walter Filz, *Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Frankfurt/Main–Bern–New York–Paris 1989.
- 9 Als Beispiel seien hier die Märchendramen des russischen Dramatikers Jewgenij Schwarz genannt, Gustav Gründgens legendäre Inszenierung des satirisch-poetischen *Der Schatten* am Deutschen Theater 1947 im Nachkriegsberlin und Benno Bessons Welterfolg mit der subversiven DDR-Aufführung des *Drachen*, ebenfalls am Deutschen Theater. Für diese Hinweise bedanke ich mich bei Michael Franz.
- 10 Siehe Siegfried Krakauer, *Das Ornament der Masse*, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/Main 1977, 50–63. Dieser Essay wurde zuerst als Zeitungsartikel in der *Frankfurter Zeitung* vom 9.6.1927 veröffentlicht.
- 11 Siehe Ernst Bloch, *Über Märchen, Kolportage und Sage*, in: ders., *Erbschaft dieser Zeit* [1935], Erweiterte Ausgabe, Frankfurt/Main 1962, 168–186.
- 12 Siehe Vladimir Propp, *Die Morphologie des Märchens* [1928], hg. von Karl Eimermacher, Frankfurt/Main 1975.
- 13 Siehe André Jolles, *Einfache Formen. Legende - Sage - Mythe - Rätsel - Spruch - Kasus - Memorabile - Märchen - Witz* [1930], Tübingen 1968.
- 14 Für einen Überblick über diese Rezeption des Märchens bei Krakauer, Bloch, Benjamin und auch bei Georg Lukács und Anna Lesznais siehe Gábor Gángó, *O conto de fadas como esclarecimento, cultura e violência* [Das Märchen als Aufklärung, Kultur und Gewalt]; Miguel Vedda, *Emancipação humana e >felicidade não disciplinada<. Walter Benjamin e a poética do conto de fadas* [Emanzipation des Menschen und >nicht diszipliniertes Glück<. Walter Benjamin und die Poetik des Märchens]; beide Artikel finden sich in: Carlos Eduardo Jordão Machado u.a. (Hg.), *Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas* [Walter Benjamin. Geschichtliche Erfahrung und Dialektische Bilder], São Paulo 2015, 173–182 bzw. 183–196.
- 15 Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, VII Bde., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (im Folgenden: GS), Frankfurt/Main 1991, Bd. II, 457f.
- 16 Ebd.
- 17 Winfried Menninghaus formuliert dies folgendermaßen: »Gewalt und Verblendung bleiben vom Früh- bis ins Spätwerk integrale Momente seines Mythos-Begriffs« (Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/Main 1986, 15).
- 18 Dieses Interesse Benjamins für den Mythos findet man schon im Text *Das Dornröschen* (GS II, 9–12), den Benjamin 1911 als Programm für die Zeitschrift *Anfang* verfasst hat. Dort plädiert er dafür, dass die Zeitschrift zur Erweckung und Teilnahme der Jugend – in der Jugendbewegung und gegen das Philistertum – beitragen solle. Ihr könne dies durch den Rückgriff auf Klassiker wie Shakespeare, Goethe, Schiller, Nietzsche oder Ibsen gelingen, deren Helden immer für ein Ideal kämpften. Dies sei eben diejenige Haltung, die die Jugend definieren solle. Unter den Klassikern erwähnt Benjamin auch Carl Spitteler: »Wie Shakespeare in Hamlet, wie Ibsen in seinen Dramen, stellt auch Spitteler Helden dar, die für das Ideal leiden. Noch ausgesprochener als bei Ibsen für ein universales Menschheitsideal. Eine neue Menschheit des Wahrheitsmutes sehnt Spitteler herbei« (GS II, 12). In Werken wie *Prometheus und Epimetheus* (1881) und *Olympischer Frühling* (1910) zeige Spitteler

die Feigheit des mittelmäßigen Menschen und versuche, den Pessimismus durch die sittliche Persönlichkeit, wie die des Prometheus oder Herakles, zu überwinden. Daher bezeichnet Benjamin ihn als den damaligen Dichter der Jugend. In seinem Essay *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* (1913; GS II, 16–35) zitiert Benjamin auch Spittlers *Olympischen Frühling* mit seinem Helden Herakles, dessen Ehrlichkeit der Trägheit unserer [Benjamins] Zeit widerspreche (vgl. GS II, 28). Nach Günter Hartung jedoch bezieht sich Benjamins Begeisterung nicht auf den Mythos als solchen, sondern vielmehr auf eine Dichtung »welche die Gestalten der Mythologie in freien Versen wiederlebt, sie mit Gegenwarts- und Schweizer Lokalkolorit umgibt, um sie zu Ausdrucksträgern moderner Lebenshaltungen zu machen« (Günter Hartung, *Mythos*, in: Michael Opitz, Erdmut Wizsla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/Main 2000, 554).

- 19 Jeanne Marie Gagnebin, *Apresentação* [Vorwort], in: Walter Benjamin, *Escritos sobre mito e linguagem* [Schriften über Mythos und Sprache], hg. von ders., São Paulo 2011, 9; Übersetzung hier und im Folgenden von mir; vgl. dazu: »Benjamins Überlegungen zum Mythos sind zuvörderst auf ein befreiendes Handeln bzw. ein Handeln aus Freiheit zentriert, das darauf gerichtet ist, immergleiche Zwangszusammenhänge aufzusprengen« (Renger, *Zwischen Märchen und Mythos*, 326).
- 20 Ebd., 10.
- 21 Hartung, *Mythos*, 570. Nach Menninghaus (*Schwellenkunde*, 87) und Renger kann man den Gegensatz zwischen Märchen und Mythos schon in Benjamins Essay *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924) finden. Für sie hat die Novelle *Die wunderlichen Nachbarkinder* innerhalb von Goethes Roman – die Benjamin als Antithesis zum Mythischen im Roman bezeichnet – Märchencharakter, und zwar, da in ihr niemand geopfert werde und das Paar durch seine Entscheidung glücklich aus der Schicksalsverkettung von Schuld und Sühne heraus gelange. »Die Novelle hält, indem sie mit dem Idealbild märchenhaft sich erfüllender Liebe ein Gegenbild zu den im Eherecht verstrickten Romanfiguren entwirft, als utopischen Gehalt des Romans die Erlösung bereit« (Renger, *Zwischen Märchen und Mythos*, 332). Außerdem stellt Benjamin in einem Fragment, das er wahrscheinlich in Zusammenhang mit seiner Habilitationsschrift verfasst hat, eine Beziehung zwischen adamitischer Namengebung und Märchen her: »Die Namengebung des Adam an die Tiere in der Genesis richtet sich gegen die mythische Auffassung des Namens als eines Rätsels, das zu raten aufgegeben wird, wie z.B. in der »Regentrude« von [Theodor] Storm und sonst in Märchen es vorkommt« (GS VI, 18; Anm. des Hg., 642).
- 22 Walter Benjamin, *Alle vergessene Kinderbücher*, in: ders., *Kritik und Rezensionen*, hg. von Heinrich Kaulen (= *Werk und Nachlass*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Berlin 2011, Bd. 13.1; im Folgenden: WuN), 627 (= GS III, 16–17).
- 23 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand* [1857], hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1997, 26; vgl. hierzu: Renger, *Zwischen Märchen und Mythos*, 15.
- 24 Walter Benjamin, *E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza* (GS II, 641–642); vgl. Walter Benjamin, *Rundfunkarbeiten*, hg. von Thomas Küpper und Anja Nowak, *Werk und Nachlass*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Berlin 2017, Bd. 9.1, 460 (WuN 9.1).
- 25 GS II, 457f.
- 26 Heinz Rölleke, *Nachwort*, in: Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 967–994, hier 986.
- 27 Siehe Francisco Pinheiro Machado, *Dialética do esclarecimento em miniatura. Dominação da natureza em algumas imagens de pensamento de Walter Benjamin*

- IDialektik der Aufklärung in Miniatur. Naturbeherrschung in einigen Denkbildern Walter Benjamins], in: *Cadernos Walter Benjamin*, 14 (2015); [http://www.gewebe.com.br/cadernos\\_vol14.htm](http://www.gewebe.com.br/cadernos_vol14.htm) [letzter Zugriff 8.12.2020].
- 28 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [Pariser Typoskript, 1938], in: ders. *Berliner Chronik/Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (= WuN 11.1), hg. von Burkhardt Lindner und Nadine Werner, Berlin 2019, 501f.
- 29 Carla Damião, *Sobre o declínio da sinceridade. Filosofia e auto-biografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* [Über den Untergang der Ehrlichkeit. Philosophie und Autobiographie von Jean-Jacques Rousseau bis Walter Benjamin], São Paulo 2006, 189f.; vgl. auch Manuela Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Krakauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*, Würzburg 1996.
- 30 Vgl. »Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen« (WuN 11.1, 501).
- 31 Theodor W. Adorno, *Nachwort*, in: Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt/Main 1950, 178f. Die Märchenfigur des Rumpelstilzchens erwähnt Adorno im vorherigen Absatz zusammen mit dem buckligen Männlein, um Benjamin als Erzähler zu charakterisieren. Das »Feenland« ist ein Gedicht von Friedrich Matthisson, das Hölderlin zugeschrieben wurde, und das Adorno im Nachwort komplett wiedergibt.
- 32 Walter Benjamin, *Brief an Scholem vom 25.5.1925*, in: ders., *Gesammelte Briefe*, Bd. III: 1925-1930, Frankfurt/Main 1997, 41. In diesem Brief an Scholem spricht Benjamin über sein Vorhaben, ein Buch über Märchen zu schreiben.
- 33 Richard Faber betont, dass viele der von den Brüdern Grimm gesammelten Märchen dem Mythos nahe seien. Man finde dort unter anderem Märchen, die einen genealogischen oder ätiologischen Charakter haben, auch wenn sie sich an kein antikes Vorbild anlehnen (vgl. Richard Faber, »Sagen lassen sich die Menschen nichts, aber erzählen lassen sich alles«, *Über Grimm-Hebelsche Erzählung, Moral und Utopie in Benjaminscher Perspektive*, Würzburg 2002, 24).
- 34 WuN 11.1, 518f.
- 35 Es ist interessant zu bemerken, dass sich die Märchen- und auch Mythenmotive in der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* nicht in den ersten vorbereitenden Notizen finden, sondern erst bei ihrer Überarbeitung auftauchen.
- 36 Vgl. Faber, *Sagen lassen*, 25. Faber macht darauf aufmerksam, dass die Entzauberung bei Grimm auch als Erlösung verstanden wurde. Er erwähnt die Urfassung des *Däumlings*, in dessen Schluss steht: »und da war aller Zauber vorbei, alles war aus dem Schlaf erlöst« (*Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*; zit. bei Faber, *Sagen lassen*, 25).
- 37 Nach Manuela Günter spielen Mythen und Märchen in der *Berliner Kindheit* »eine geradezu textkonstitutive Rolle [...] Sie können als intertextueller Bezugsrahmen der gesamten *Berliner Kindheit* betrachtet werden« (Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts*, 142).
- 38 Philipp Pabst, Kerstin Wilhelms, *Lebensraum und Bürgerklasse. Mythische Topographien in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, in: *Weimarer Beiträge*, 60(2014)1, 48-67, hier 49.
- 39 Ebd., 65, Fn. 12.
- 40 Dieses Stück wurde zuerst unter dem Titel *Hamburg* in der kleinen Sammlung *Häfen und Märkte* in der *Frankfurter Zeitung* am 9.7.1926 veröffentlicht. Danach wurde



es auch in die *Einbahnstraße* aufgenommen (vgl. Detlev Schöttker, *Kommentar zu »Einbahnstraße«*, in: WuN 8, 272). Anscheinend handelt es sich nicht um ein eigenes Kindheitserlebnis von Benjamin, das ja auch in der dritten Person Singular erzählt wird. Dies bekräftigt die Behauptung, dass die *Berliner Kindheit* nicht eine traditionell auf reine Ehrlichkeit und Echtheit sich stützende Autobiographie sei.

41 WuN 11.1, 555.

42 Ebd.

43 Diese Geschichte wird von Herodot (490–424 v.C.) in seinen *Historien* (1,23) erzählt. Sie taucht unter anderen auch bei Schlegel, Tieck und Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) auf.

44 Anna Stüssi betrachtet den Rekurs auf den Mythos in Benjamins *Berliner Kindheit* auf eine ähnliche Weise als einen Weg zurück in die Vergangenheit, der aber offenbleibt und daher eben nichts mehr mit dem Zwangscharakter des Mythos zu tun habe. Der Name »Ariadne« antizipiert, was der Ich-Erzähler später »Liebe« nennt, etwas, das immer ein Rätsel bleibt: »Der mythische Name fixiert das Vergangene nicht zu etwas Abgeschlossenem, Zeitlosen. Im Bilde des Uralten wird vielmehr dasjenige Verhüllte bedeutet, das auch der Erwachsene noch nicht enträtseln kann. Das Wort »Liebe« des Erwachsenen benennt Erfahrungen, die den unvergesslichen des Kindes gleichen: daß die Geliebte unerreichbar ist. Das erinnerte, von »Schatten« seiner Betreuerin verhüllte Mädchen wird im Gewand der bekannten mythischen Figur zur Prophetin des in der Verweigerung versprochenen Glücks« (Anna Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft. Benjamins »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«*, Göttingen 1977, 17).

45 WuN 11.1, 17.

46 Ebd., 513.

47 Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft*, 55.

48 Vgl. Menninghaus, *Schwellenkunde*, 91f.

49 Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (GS II, 415).