

HEINZ HOLLIGERS «SCHNEEWITTCHEN» UND HELMUT LACHENMANN'S «MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN»

VON MARTIN ZENCK

am abgrund

Gewundert hatte ich mich schon darüber, dass die Fäden so zusammenlaufen sollten. Als ich den kurzen Text von Walter Benjamin über «Erzählung und Heilung» aus den *Denkbildern* gelesen hatte und erst einmal zur Seite legte, stieß ich von anderer Seite wieder auf diesen Autor im Zusammenhang meiner Recherche über den Schriftsteller Robert Walser, der das Grimm'sche Märchen vom *Schneewittchen* im Jahre 1901 umerzählt hatte. Dort fand ich zum einen den Hinweis, dass Robert Walser da sein eigenes Märchen beginnen ließ, wo die Brüder Grimm das ihnen mündlich überlieferte Märchen für beendet betrachteten; zum anderen den beziehungsreichen Satz über die Figuren Walsers, die «den Wahnsinn hinter sich haben», die aber geheilt würden, wobei wir aber über «den Prozess dieser Heilung freilich nie etwas erfahren würden, es sei denn, wir wagen uns an sein «Schneewittchen», eines der tiefstinnigsten Gebilde der neueren Dichtung – das allein hinreichen würde, verständlich zu machen, warum dieser scheinbar allerverspielteste Dichter ein Lieblingsautor des unerbittlichen Kafka gewesen ist».¹ Es stellt sich also zunächst die Frage, ob die zwei Textstellen mit ihren Überlegungen ineinan-

der gelesen werden können, sodann welche Strategie des Erzählens Robert Walser sucht, um mit dem Weitererzählen des Grimm'schen Märchens eine Rückererzählung zu erreichen, die bis zu dem schmerzlichen Punkt zurückführt, von dem die Traumatisierung ausging.

Beide Fragen werden zusammen beantwortet, denn sie werden auch folgenreich für die Umerzählung des Märchens *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* sein, wie Helmut Lachenmann es aus der aktuellen Atmosphäre des schwäbischen Protestantismus sah, mit dessen aufrührerischem Wesen und Un-Wesen er sich verwandt fühlte. In beiden Forterzählungen des Märchens, so könnte eine vorläufige These lauten, wird das Erzählen dergestalt radikalisiert, dass es entweder durch die Auflösung der Geschichte in eine theatrale Inszenierung zurück bis an seinen Anfang verfolgt (Holliger) oder in seiner Erzählung dadurch gesprengt wird, dass ein viel fürchterlicheres reales Märchen, nämlich das der brennenden und brandstiftenden RAF-Terroristin Gudrun Ensslin, in das Märchen Andersens hineingelesen wird (Lachenmann). Rekonstruktion der Genese und aufbrechender Hiatus sind also zwei Neu- oder Umverteilungen des Textes durch eine Lektüre im Sinne Roland

nd

Barthes',² die auch die musikalischen Märchen von Heinz Holliger und Helmut Lachenmann an den Rand des Abgrunds und an die Grenzen des Verstehens bringen.

DAS MÄRCHEN LÜGT

Obwohl Walter Benjamin Walsers *Schneewittchen* als Weitererzählung des Grimm'schen Märchen verstand, kann es auch als eine Rückerzählung in theatraler Perspektive aufgefasst werden. Der Dichter interessiert sich weniger für die narzisstische Kränkung, die immer wieder virulent wird, wenn die Königmutter in den Spiegel hineinsehen muss, um zu erfahren, dass nicht sie, sondern ihre Tochter die «Schönste im ganzen Land» ist. Er interessiert sich dafür, was passiert, wenn alle Anschuldigungen in ihr Gegenteil verkehrt werden und jede der Beteiligten, die sich bei Grimm jeweils gegenseitig Schuld zuweisen zu müssen glauben, diese nun auf sich nimmt und die Schuldzuweisung in einen Selbstvorwurf umkehrt. Die sich dann anbahnende Verwirrung ist nicht gering, weil diejenige, die noch kurz zuvor das Unrecht empört auf andere übertrug,

nun mit der Entlastung nicht mehr klarkommt und bei der Umkehrung zumindest ironische Verstellung, wenn nicht gar eine Intrige befürchten muss. Wenn die Gegenpartei dergestalt von der eigenen Schuld befreit ist, die sie doch einbekennen müsste, wider besseres Wissen aber verdrängt, hat sie ganz andere Möglichkeiten auf den anderen zuzugehen.

Auf die alltägliche Praxis gewendet, würde dieses anarchische Modell als Frage formuliert bedeuten: Was mache ich, wenn eigentlich ich in der Schuld bin, sie aber einem anderen zuweise, der sie allerdings, statt sie zurückzuweisen, annimmt und mich von dieser Schuld zumindest zum Schein befreit? Kann ich dann leichter einen Weg finden, der mich darüber aufklärt, warum ich die Schuld nicht auf mich beziehen konnte? Auf das Problem der Königin gewendet und wiederum als Frage gestellt: Was ist der Grund für die narzisstische Kränkung? Warum kann sie sich die Tatsache nicht eingestehen, dass die eigene Tochter schöner ist als sie selbst? Kann die Tochter der Mutter – statt nun ihrerseits Vorwürfe für die Verfolgung an Leib und Leben zu erheben – dabei helfen, aus ihrer «Spiegelphase» herauszufinden?

Die Umerzählung Walsers lässt uns darüber im Unklaren. So kommt auf der einen Seite das Motiv der Eifersucht nicht in Betracht, weil Schneewittchen nicht an der zudringlichen Erotik des Jägers interessiert ist, zum anderen zeigt eine Szene, dass der Jäger nicht so ganz selbstlos das Leben von Schneewittchen geschont hat, weil er an ihr – «so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz» – doch Gefallen gefunden

15 STADIEN DER VERKEHRUNG INS GEGENTEIL (DADURCH ENTLASTUNG):

1. Ausgangspunkt bei Walser ist bei Grimm der Anfang
2. Bereits im Märchen geht es allerdings nur um das Aussetzen, nicht um die mehr als wahrscheinliche Ermordung Schneewittchens
3. Erklärung des Neids: Liebebeziehung der Königin zum Jäger, «den sie mit Küssen trieb zur Tat»
4. Umkehrung: a) Verteidigung des Jägers gegenüber dem Prinzen durch Schneewittchen; b) Königin liebte schon immer Schneewittchen
5. Erneute Anklage der Königin durch den Prinzen
6. Liebe durch Schweigen, das Schneewittchen, nicht aber der Prinz aushält
7. Teichoskopie: autoerotisch erregter Bericht des Prinzen über die Liebeszene Jäger/Königin
8. Statt der geplanten Beziehung Prinz/Schneewittchen: Prinz/Königin
9. Schneewittchen liebt ihre Stiefmutter, wirft sich verzeihend vor ihr zu Füßen
10. Königin erhebt Selbstzweifel an ihrer Unschuld: je mehr Schneewittchen die Schuld von ihrer früher gehassten Stiefmutter nimmt, desto mehr bringt diese ihre Schuld in Erinnerung; Vorwurf des Märchens, des Spiels und der Verstellung gegenüber Schneewittchen
11. Spiel im Spiel: tableau vivant, nachgestellte Szene: Jäger/Schneewittchen im Wald (am Ende war alles doch Spiel); also doppelte Strategie der Entlastung: Übernahme der Schuld/Liebesbezeugung und Nachspielen der Rollen
12. Immer wieder die Wahrheit, wie es eigentlich gewesen war, auf dem Prüfstand; Behauptung des Gegenteils: «Das Märchen lügt»
13. Schneewittchen küsst die früher verhasste Mutter
14. König ignoriert, übersieht die Liebebeziehung zwischen dem Jäger und seiner Frau
15. Inaussichtstellung der Hochzeit wie im Märchen, aber dagegen Walsers Schluss: «Schweigt doch, o Schweigt. Das Märchen nur/sagt so, nicht Ihr und niemals ich./Ich sagte einmal, einmal so –/das ist vorüber. Vater kommt./Begleitet alle uns hinein.» (Alle gehen gegen das Schloss.) Das Wesentliche kann sich nur im Schweigen ereignen, so die Liebe und die mögliche Heilung. Auf andere und doch vergleichbare Weise kann auf die Einsicht Ingeborg Bachmanns hingewiesen werden, dass Wittgenstein im *Tractatus* «Philosophie schweigend», also jenseits der Begriffe des Sagbaren, vollzogen habe.

den hatte. Walser betreibt also ein Verwirrspiel, weil im selben Augenblick, in dem eine Frage ihre Antwort gefunden hat, diese bereits keine Gültigkeit mehr besitzt. Dennoch muss gerade das Durchspielen aller Möglichkeiten als des Dichters Versuch genommen werden, dem Märchen – genauer: der Motivation bestimmter Ereignisse und Handlungen – auf die Schliche zu kommen.

Das wichtigste gattungspoetische Mittel, das Walser hier einsetzt, ist das einer «Komödie in Versen», das heißt des offenen theatralen Dialogs, der an die Stelle geradliniger Narration im Märchen tritt. Während also das Grimm'sche Märchen vom linearen und gerichteten Erzählstrom zehrt, der von keinerlei Aitiologie,³ von keinerlei Frage nach dem Grund, warum dieses oder jenes geschehen sei, unterbrochen wird, wird das Märchen bei Walser in gewisser Hinsicht in ein Ritual verwandelt, das zwar kanonisierte Verlaufsformen kennt, die aber jeweils von den Beteiligten ad hoc ausgehandelt werden. In diesem Sinne also kann bei Wal-

ser von einem «theatralen Ritual» gesprochen werden, in dem all das, was im Märchen wie unter mythischem Zwang geschehen musste, nun hinterfragt und durch den dialogischen Diskurs in seinem Sinn eröffnet und dann verhandelt wird. Wenn dann schließlich der Königin von der eigenen Tochter eine unvergleichbare Schönheit zugestanden wird, kann sie zwar sagen, es sei doch alles Spiel gewesen, in Wahrheit aber hilft es ihr über die narzisstische Kränkung hinweg.

Insgesamt kann von einer vierfachen Erzählstrategie gesprochen werden, die nicht auf die vordergründige Versöhnung und Heirat wie bei Grimm abhebt, sondern auf das offene Ende des Spiels, das in das Schweigen übergeht (dort der Bereich der «Heilung» im Sinne Benjamins): Erstens werden die Voraussetzungen des Märchens zunächst übernommen; zweitens werden diejenigen, die Schuld einbekannt haben, von ihrer Schuld befreit; drittens werden diejenigen, die hassenswert sind, geliebt, und viertens zeigt das nachgestellte Spiel im Spiel ein Verhalten, das den Beteiligten ihre Umgangsweise mit den anderen vor Augen führt. Hier endet Walser eben über die Interpretation Benjamins ganz verschieden vom Märchen der Brüder Grimm: Nicht Bestrafung der Stiefmutter, nicht Versöhnung durch die Heirat von Schneewittchen und dem Prinzen ist der Schluss, sondern die Komödie in der Komödie, das im Schweigen einen unendlichen Übergang in einen Bereich ankündigt, in dem «Heilung» möglich wäre.

Um der Komplexität von Walsers Umerzählung wenigstens auch synoptisch gerecht zu werden, seien 15 Stadien der Transformation in der «Komödie in Versen» festgehalten (s. links).

POLITISCHE IMPLIKATIONEN DES MÄRCHENS

Während Heinz Holliger sich relativ eng an das von Robert Walser umerzählte Märchen der Brüder Grimm hält, weil er in Walsers «Komödie in Versen» schon Dialogstrukturen vorfand, die er in den musikalischen Diskurs übersetzen konnte, hat Helmut Lachenmann bereits in die Textstruktur des Andersen'schen Märchens grundlegend eingegriffen. Und dies in doppelter Weise: einmal dadurch, dass er die Zündhölzer, an denen sich das Mädchen in der kalten Winternacht vergeblich die Hände wärmt, zu Fackeln eines Fanals macht, mit denen die RAF-Terroristin Gudrun Ensslin Kaufhäuser in Brand setzte, weil sie die Kälte der Gesellschaft nicht hinnehmen mochte. Zum anderen schiebt Helmut Lachenmann eine gleichsam versetzte Mitte⁴ zwischen diese beiden erschreckenden Märchen, indem er mit einem Text von Leonardo da Vinci die Akzeptanz des Mädchens im Märchen in ein «brennendes Verlangen nach Erkenntnis» übersetzt und damit auch die Konsequenzen formuliert, die Gudrun Ensslin aus solcher Erkenntnis für die Praxis zog ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2006/01