

Noch einmal. Erzählen als Wiederholung –
Benjamins Wiederholung des Erzählens

Dornröschen revisited

»Ich möchte das Märchen vom Dornröschen zum zweiten Mal erzählen. Es schläft in seiner Dornenhecke. Und dann, nach so und so viel Jahren wird es wach. Aber nicht vom Kuß eines glücklichen Prinzen. Der Koch hat es aufgeweckt, als er dem Küchenjungen die Ohrfeige gab, die, schallend von der aufgesparten Kraft so vieler Jahre, durch das Schloß hallte« (I.3, 901f.).¹ So kann ein Märchen, das von der Anmut einer schlafenden Schönheit handelt, zum schallenden Gerichtstag werden. Abgehalten hat dieses erzählende Strafgericht der Verfasser einer von der akademischen Welt verkannten wissenschaftlichen Abhandlung. In Walter Benjamins kurzgefaßter Abrechnung mit den Deformationen und Borniertheiten des universitären Betriebs wird die so zart und romantisch daherkommende Märchenstunde zur schallenden Ohrfeige. Im Herbst des Jahres 1925 hatten Benjamins Pläne, sich mit seiner Arbeit über das barocke Trauerspiel an der Frankfurter Universität zu habilitieren, eine für den Betroffenen überraschend schlechte Wendung genommen, Man legte ihm nahe, sein Gesuch zurückzuziehen, was dann auch geschah. Im Frühjahr des Folgejahres versah Benjamin die Arbeit sodann mit einem bitteren Vorwort, das sich anschickte, auf die schmäbliche Zurückweisung ausgerechnet im Märchentone zu antworten.

»Ein schönes Kind schläft hinter der dornigen Hecke der folgenden Seiten. Daß nur kein Glücksprinz im blendenden Rüstzeug der Wissenschaft ihm nahe kommt. Denn im bräutlichen Kuß wird es zu beißen. Vielmehr hat sich der Autor, es zu wecken, als Küchenmeister selbst vorbehalten. Zu lange ist schon die Ohrfeige fällig, die schallend durch die Hallen der Wissenschaft gellen soll« (I.3, 902f.). Man könnte Sinn und Zweck dieser Auswahl von Benjamins

1 Bei den in Klammern gegebenen Nachweisen beziehen sich einfache arabische Ziffern auf Seitenzahlen im vorliegenden Band; die Kombination aus römischer und arabischer Ziffer hingegen auf Benjamins siebenbändige *Gesammelten Schriften* (Frankfurt/M. 1972ff.).

Schriften kaum besser umschreiben denn als den Versuch, rund um die »schönen Kinder« – will sagen, um die zwar anspruchsvollen, zugleich aber extrem anregenden literaturwissenschaftlichen Arbeiten – Benjamins nun keine Dornenhecke des erschwerten Zugangs mehr zu errichten, sondern sie möglichst leicht erschließbar und lesbar zu halten. Längst haben Benjamins Arbeiten ihren erzwungenen und unerquicklichen Dornröschenschlaf hinter sich. Doch gerade angesichts der wachsenden Konjunktur und internationalen Resonanz, deren sich Werk und Denken Walter Benjamins erfreuen, scheint es nicht unangebracht, sich vor Augen zu halten, wieviel die Geistes- und Kulturwissenschaften einem Autor zu verdanken haben, der seinerseits nie die Chance hatte, von seiner wissenschaftlichen und literarischen Arbeit verlässlich leben zu können. Jenseits der persönlichen Tragik für den Betroffenen ist die Geschichte um Benjamins gescheiterte Frankfurter Habilitation auch ein Exempel für des Autors ganz und gar unakademische Art, die Geister der Literatur zu erwecken.

Im Dornröschenschlaf versunken (so wollen wir Benjamins Märchenvariante für das Thema dieses Bandes ausdeuten) liegen die verwünschten Kinder der Literaturgeschichte, weil und solange sie als stumme und starre Gebilde betrachtet werden. Der Nachwelt und ihrem musealen Ordnungsstreben hat sich alles Leben aus den Werken verflüchtigt. Gesten und Bewegungen der handelnden Figuren erscheinen wie eingefroren, und dem zornigen Koch fährt der lähmende Zeitbann sogar mitten in die ausholende Handbewegung, die bereits auf die Backe seines nachlässigen Gehilfen zielt, so daß man die Ohrfeige eigentlich schon klatschen hören könnte – wenn nicht durch Geisterkraft das ganze Geschehen auf der Mitte des Handlungsbogens zum erstarrten Bilde stillgestellt worden wäre. Solche Stillstellung kann ein Zauberbann sein, der sich irgendwann wieder in freier werdender Energie entlädt, sie kann aber auch Effekt der akademischen Verstümmelung und Austrocknung ehemals lebendiger Geschichten sein.

Bei der Arbeit am vorliegenden Band erwies sich, daß Benjamins erzähltheoretische und seine erzählenden Schriften nicht wirklich voneinander zu trennen sind. Warum das so ist, davon handelt die Dornröschen-Variation im Vorspruch zum *Trauerspiel*-Buch. Dornröschen und die anderen Schloßbewohner jenes ortlosen Landes, in dem all die Märchen spielen, sind in eine unermeßliche Pause des

Zeitstrahls geraten, ihre Unerlöstheit besteht darin, daß nicht zu Ende erzählt werden kann, was ihnen soeben und auf unabsehbare Dauer widerfährt. Das mündliche Erzählen ist auf andere Weise zeitlos als sein verschriftlichter, gedruckter Niederschlag. Es verlangt und ermöglicht die Wiederholungen, die Paraphrasen und Variationen ad libitum, während aus den fertig dastehenden literarischen Werken die vergehende Zeit in ihrer Fließdynamik gewichen ist. Das Hören, Lesen, Wiedergeben und Weitergeben erzählter Geschichten ist idealerweise kein Umgang mit Objekten, welche dabei stillhalten und sich nicht einmischen, sondern eher eine Form der Geisterbelebung. Die Bücher, in denen hinter abweisendem Gestrüpp viel mehr an Welt aufbewahrt ist, als je zwischen zwei Buchdeckeln Platz hätte – sie sind es letztlich, die der Märchenprinzen bedürfen. Der Leser und Leserinnen nämlich, die es wagen werden, als Eindringlinge die Dornenhecken zu durchbrechen und den erstarrten Figuren neues Leben einzuhauchen.

Walter Benjamins Auffassung von Literatur ist an der Maxime ausgerichtet, daß fixierte Schrift und lebendige Rede einander zu ergänzen haben, daß also die stillgestellte Textform des Erzählens immer wieder desjenigen bedarf, der ihr neuerlich Klang und Stimme verleiht, aus welchen sie einst entstanden war. Gerät diese lebendige Dynamik des erzählten Geschehens gar zu lange aus dem Blick, so erfahren die handelnden Figuren eine absurde Verzerrung ihrer Existenz – um so schallender wird hernach die Ohrfeige ausfallen, welche diesem Mißstand abhilft. Das eigene Werk als »schönes Kind« anzupreisen, das einem Dornröschen gleich wachgeküßt zu werden verdient, diese Geste Benjamins kann man nachtragend, trotzig oder gar anmaßend nennen. Benjamin hat zwar auf die Veröffentlichung dieses Vorspruchs bei der Drucklegung des Buches verzichtet, doch wollte das Märchen vom neuen Dornröschen zuvor eben doch zumindest einmal erzählt und im Freundeskreis mitgeteilt worden sein.

Die Wiederaufnahme eines längst abgeschlossenen Verfahrens, die Nachverhandlung einer restlos verlorenen Sache: So etwas ist im Märchen gar kein Problem. Grundsätzlicher formuliert: Eingriffe in die unerbittliche Ordnung der Zeit sind die Domäne des Erzählens. Erzählen, so dann der Umkehrschluß, heißt sich einer entschwendenen Sache, einer Situation, einer geliebten Person aus der Vergangenheit aufs neue bemächtigen, sie für ein zweites oder wiederholtes Mal heraufzurufen und zu vergegenwärtigen. Tatsächlich hatte Benjamin

anderthalb Jahrzehnte zuvor auch das Märchen vom Dornröschen schon einmal erzählt, in seinem 1911 entstandenen Beitrag für die Zeitschrift *Der Anfang*, einem Organ der studentischen Berliner Jugendbewegung. Damals galt ihm »die Jugend« als stets begeisterungsfähig, aber ihrer sozialen Bestimmung und politischen Mission noch ungewiß wie »das Dornröschen, das schläft und den Prinzen nicht ahnt, der naht, es zu befreien« (9).

Im Erzählen liegt die Möglichkeit eines jederzeitigen Neuanfangs. Nie wird eine Geschichte ganz und gar neugeboren und wirklich zum ersten Male erzählt. Erzählen heißt Vorkommnisse wiedergeben, welche schon geschehen und prinzipiell auch bereits bekannt sind, so daß das Erzählte höchstwahrscheinlich irgendwo auf dieser (oder in einer anderen) Welt die gleichen Helden hat, aber andere Gewährleute und Mitwisser. Jede Geschichte ist auf gewisse Weise »schon da«, bevor sie im Hier und Jetzt erzählt wird. Die Teilhabe an diesem allgemeinen, Raum und Zeit übergreifenden Strom des Erzählens ist offen, alle Formen der Aneignung und Wiederholung sind erlaubt, denn die Variationsmöglichkeiten bleiben unerschöpflich.

Nehmen wir etwa dieses Nachwort selbst: Es unternimmt nichts anderes als den unspektakulären Versuch, das von Benjamin Gesagte *noch einmal* zu sagen. Aus heutiger Sicht und mit etwas veränderter Begrifflichkeit, aber nicht grundsätzlich anders, als es Benjamin seinerseits formulierte. Was Benjamins Beiträge zur Theorie und Praxis des Erzählens an konkreten Fallstudien, an kulturgeschichtlichem Material und an ästhetischen Einsichten zu bieten haben, ist – gewiß nicht vollständig, aber in möglichst vielseitiger Auswahl – den Seiten dieses Bandes zu entnehmen. Und auch was Benjamins Schriften *nicht* sagen oder nicht sagen konnten, wo sie sich unklar oder widersprüchlich zeigen, unvollständig oder unzulänglich informiert sind – all das bleibt in seiner historischen Kontingenz unangetastet und möge für sich selbst sprechen.

Umfang und Bedeutung des Erzählens für das Werk Benjamins

Die hier versammelten Schriften Walter Benjamins umspannen in ihren Entstehungsdaten einen Zeitraum von knapp dreißig Jahren. Sie setzen mit einer Auswahl von Zeugnissen aus dem Berliner Kreis der studentischen Jugendbewegung um 1911 ein (dem ersten *Dornröschen*) und reichen bis zu den unter hohem Verfolgungsdruck im bedrohten Paris entstandenen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* des Jahres 1940. Darin enthalten sind nachgelassene Texte ebenso wie – mehrheitlich – zu Lebzeiten Publiziertes; außer Buchkapiteln, Aufsätzen und Zeitungartikeln gehören hierzu auch Rundfunkvorträge, und neben systematisch konzipierten, über lange Zeiträume gewachsenen Abhandlungen sind, als oft ebenso bedeutsam, auch einnige Gelegenheitsarbeiten und Buchbesprechungen aufgenommen worden.

Obleich mit großer Berechtigung in der jüngeren Benjamin-Forschung eher der Medienästhetiker, der Anthropologe kultureller Wahrnehmung und der Archäologe des urbanen Gedächtnisses im Vordergrund stehen,² liegt sein Hauptwerk fraglos in den philosophischen und literaturwissenschaftlichen Studien begründet,³ die sich mosaikartig zu einer Bestandsaufnahme des epochalen Kulturbruchs der europäischen Moderne im und nach dem Ersten Weltkrieg verdichten. Gerade Benjamins Arbeiten zur Literatur – von der institutionalisierten Abtrennung einzelner Disziplinen voneinander hielt der Autor gar nichts – bieten auch für heutige Leserinnen und Leser eine Fülle anre-

2 Vgl. *Walter Benjamin, Medienästhetische Schriften*. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker, Frankfurt/M. 2002; Christian Schulte (Hg.), *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz 2005; Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007; Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1993; Willem van Reijen, *Die authentische Kritik der Moderne*, München 1994; Willi Bolle, *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln u.a. 1994; Nicolas Pethes, *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999.

3 Zur einer neuen Akzentuierung der literarischen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten Benjamins vgl. Sigrid Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004; Alexander Honold, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2000.

gender Kommentare und Interpretationen von hohem Rang. Philologisches Sensorium und theoretische Durchdringung bilden in Benjamins Lektüren keinen Gegensatz; mit ihrer Verbindung von Kritik und Fortschreibung der Werke folgen sie einem an Friedrich Schlegel geschulten, romantischen Begriff »schöner Wissenschaft«. Analytischer Zugriff und gedanklicher Schliff sind bei Benjamin einem Stilideal der erzählenden, exemplarischen Darstellungsweise dienstbar, die ihr gedankliches Potential je am historischen Konkretum anzukristallisieren versucht, am physiognomischen Detail, an der fast unbeschreiblichen Farbe, dem unverwechselbaren Klang; an der einmaligen Koinzidenz von Eindrücken oder Umständen, die in der Flüchtigkeit eines Augenblicks blitzhaft zusammenschießen.

Das »Erzählerische« an Benjamins Blick und an seinen Darstellungstechniken geht weit über literarische Gegenstände hinaus, ja, es hat am bloßen Verwalten der Literaturgeschichte gar kein genuines Betätigungsfeld, wenn denn die Einsicht gelten soll, daß die hinabgesunkenen Bestände von jeder lesenden Gegenwart zuallererst erneut ins bewegte Leben wachgeküßt sein wollen. *Erzählerisch* ist vielmehr die Lust am Weglassen und Hervorheben, am Licht- und Schattenwurf, an der dramaturgisch effektvollen Umstellung oder Sistierung von Zeitabläufen durch allerlei rhetorische oder materialästhetische Manöver wie Hörmodelle, Bilderrätsel, Momentaufnahmen, Zitate-Collagen, Text-Bild-Montagen, anekdotische Einsprengsel und stroboskopartige Beleuchtungsfrequenzen, ein intermediales Spiel mit emblematischen und dadaistischen Kunstformen – seit der *Einbahnstraße* und bis ins *Passagenwerk* experimentiert Benjamin mit medienpoetischen Mischformen, die das Ziel haben, die thematisierten Phänomene und Denkbewegungen in der Präsentationsform selbst auch ästhetisch erfahrbar zu machen.

Den Sammler zeichnet, ganz im Sinne von Goethes »zarter Empirie«, das Aufmerken für inkommensurable Details aus, für Spuren, Indizien und kleine Unstimmigkeiten. Wenn diese »sich mitteilen«, so nicht durch Thesen oder Terminologien, sondern mittels einer geschickten Inszenierungskunst, die sie als Phänomene hervortreten läßt. Die Philologie Grimmscher Provenienz sprach von der »Anacht zum Unbedeutenden«, aber auch das von Roland Barthes ins Spiel gebrachte Begriffspaar von *Studium* und *Punctum* erweist sich hier methodisch erhellend, denn es bezeichnet die jederzeitige und unauflösbare Spannung, welche theoretisch-analytische Reflexion und

die Hingabe ans Material in Benjamins Arbeiten eingehen. Das Allgemeine kann im Begriff benannt und geordnet, das Besondere indes je nur für sich *gezeigt* werden. In diesem Sinne ist die Haltung des Erzählers, seine Präsentation von Erklärungen möglichst freizuhalten, ein viele Gegenstandsbereiche umgreifendes Darstellungsideal der Arbeiten Walter Benjamins. Literatur spielt in diese »erzählende« Grundeinstellung gleich zweifach hinein, objekthaft als eines unter mehreren Speichermedien des kulturellen Gedächtnisses und energetisch als Übungsfeld einer reflektierten Aufmerksamkeit für das je Besondere oder, mit Barthes gesprochen, als kreativer Erfahrungsraum für das ergebnisoffene, geduldige Studium des scheuen Punkts. Es gibt kaum einen anderen Zweig kultureller Fertigkeiten, dem der Intellektuelle Walter Benjamin materialiter und methodisch Vergleichbares zu verdanken hätte wie dem von Generationen tradierten, auf keinen Gesetzesnenner zu bringenden intuitiven Spürsinn des kollektiven Erzählvermögens.

Man wird allerdings bei näherer Betrachtung auch an den Texten des vorliegenden Bandes feststellen, daß Benjamins »einschlägige« Arbeiten über die kulturelle Praxis des Erzählens und seine literarische Formengeschichte gar nicht so zahlreich und umfangreich sind und sich in der Werkchronologie auf einen Zeitraum von gerade einmal gut einer Dekade konzentrieren, auf die Zeit von Mitte der zwanziger bis Mitte der dreißiger Jahre. Aber was heißt dabei »einschlägig«? Thematisch eng gefaßt wäre dies die Reihe derjenigen Studien, die sich mit Prosaautoren im Hinblick auf ihre Erzählhaltung beschäftigen. Das Interesse Benjamins richtet sich dabei vermehrt auf solche Autoren, die in ihrer (sei's ausdrücklichen, sei's eher impliziten) Poetik an die Traditionen mündlicher und mundartlicher Erzählkultur anknüpfen. Am Beginn dieser Studien stehen die vier kurzen Beiträge zu Johann Peter Hebel anlässlich von dessen hundertstem Todestag 1926. Es folgen literarische Porträts, gelegentlich auch längere Abhandlungen u. a. zu den Prosaautoren Gottfried Keller, Marcel Proust, Julien Green und Paul Valéry, gleich mehrfach zu Alfred Döblin, Bert Brecht und vor allem zu Franz Kafka. Obwohl Benjamin beständig auch dem Tagesgeschäft des Buchrezensenten und Essayisten nachkommen mußte, sind die Themen seiner Arbeiten selbstbestimmt und zeugen von klaren Vorlieben. So sind die französische und die russische Literatur viel stärker präsent als etwa die englischen und die amerikanischen Erzähler (trotz der Hinweise auf

Cooper, Sealsfield und Gerstäcker), italienische Erzählliteratur findet ebenso spärlichen Widerhall wie die skandinavische. Im deutschsprachigen Kulturraum wiegen für Benjamin die süddeutsch-alemanische und die Schweizer Literatur vergleichsweise schwerer als die österreichischen Autoren, wenn es um erzählende Prosa geht. Mit Hofmannsthal und Kraus stehen unter Benjamins Referenzautoren der Wiener Moderne denn auch keine dezidierten Romanschriftsteller im Vordergrund, sondern Virtuosen der dramatischen, dialogischen und, wenn man so will, polemischen Gattungen.

Die systematische Anlage der Bände dieser Studienausgabe bringt es mit sich, daß längst nicht alle von Benjamins Arbeiten zu Prosaautoren oder einzelnen Werken hier aufgenommen werden konnten. So findet sich der große Aufsatz zu Kafka im Band der Schriften zur deutschen, derjenige zu Proust in demjenigen zur französischen Literatur. Andererseits wurde ein so weitgefaßter Begriff des thematischen Rahmens angesetzt, daß auch andere Gattungen vertreten sind, insbesondere Benjamins Überlegungen zur Theorie des Trauerspiels in seinem Verhältnis zum Tragischen. Berücksichtigung fanden auch die nichtliterarischen Aspekte des Erzählens von Geschichte(n), etwa in Gestalt von Benjamins topographischer Erfassung von Städten als Gedächtnisräumen. Zum handlungstheoretischen Kontext der Erzähltheorie gehören nach dem Verständnis dieser Textauswahl auch Benjamins Reflexionen über die Bedingungen und Strategien des Erfolgs, seine Beobachtungen über die Gesetze des Spiels als Rollen- wie als Glücksspiel sowie die verstreuten Bemerkungen zur circensischen Artistik. Die zuletzt aufgeführten Themen streifen wiederum den umfangreichen und vielgestaltigen Bereich der Reflexionen zur Lebenskunst, einem beständigen, wenngleich von Benjamin kaum je systematisch entfalteten Thema seines philosophischen Werks. Nicht zuletzt war es das Bestreben, neben dem literaturgeschichtlichen und -theoretischen Autor auch den Sammler und Liebhaber, neben dem wissenschaftlichen Analytiker auch den literarischen Praktiker zur Geltung kommen zu lassen, dessen eigenes Erzählwerk in der Schriftenedition des Theoretikers zwar mit enthalten, aber nicht gut sichtbar ist. Überhaupt, die Editionsfrage: Da muß jede systematische Gliederung sich irgendwann zwanghaft an Benjamins übergreifender Arbeitsweise stoßen, es sei denn, sie leistet sich wie der vorliegende Band den Luxus einer thematisch ausgerichteten Zusammenstellung.

Der Erzähler Walter Benjamin ist immer noch zu entdecken. Manche seiner an der Novellistik des 19. Jahrhunderts geschulten Geschichten lesen sich wie Kommentare zu den theoretischen Überlegungen und literarhistorischen Befunden über Blüte und Niedergang der Erzählkunst. Im Umkehrschluß zeigt sich von hier um so deutlicher, daß Benjamins Interesse an der literarischen Prosa stets ein primär handwerkliches geblieben ist. Geselligkeitsbedürfnis, Melancholie und Spieltrieb schaffen zusammen jenen Sonderfall des Jägers und Sammlers, der, um der vergehenden Zeit Paroli zu bieten, beständig auf der Suche nach guten Geschichten ist – und mehr noch, auf der Suche nach anderen guten Erzählern. Deren Geheimnis eröffnet sich erst in der Wiederholung. Im Kern besteht es aus der Antwort auf die Frage, *wie man es anstellen kann*, daß ein kleiner oder größerer Kreis von Menschen die alltäglichen Pflichten und Verrichtungen zeitweilig vergißt, um von den Geschicken anderer zu hören oder zu lesen. Indem der Erzähler Aufmerksamkeit für sich zu gewinnen sucht, gewinnt er sie zugleich für andere, für gewesene Erzähler und kommende Hörer. Die Instanz des »Erzählers« ist aus dieser Perspektive je schon auf Nachahmung angelegt und löst sich demzufolge auch von einer nach »großen Autoren« sortierenden Ordnung der Literaturgeschichte. Das spontane wie das literarisch fixierte Erzählen gelten Benjamin als vergleichbare Betätigungsformen des umfassenden kulturellen Vermögens, Geschichten zu erzählen.

Über die Betrachtung einzelner Schriftsteller hinaus rücken für Benjamin mehr und mehr auch die Veränderungen der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen – und hierbei nicht nur diejenigen der Literaturproduktion – ins Blickfeld. Wahrnehmungen und ihre Verarbeitung sind *mediengeformt*, die künstlerische Darstellung hat jeweils ein medienhistorisches Apriori. Wie sich mit den technischen Standards der Reproduktion und Distribution bildender Kunst zugleich deren gesellschaftlicher Status dramatisch verschoben hatte (vom Kult- und Sammlerobjekt zur Ware und zum ephemeren Reizbündel), so auf vergleichbare Weise auch die kulturelle Kompetenz des Geschichten-Erzählens durch die epochalen Umbrüche der literarischen Medien seit dem Siegeszug der Gutenbergschen Druckerpresse. Verblüffend ist dabei die Konsequenz der von Benjamin gezogenen Entwicklungslinie, auf der sich der neuzeitliche Roman und die Massendruckzeugnisse der großstädtischen Boulevardblätter – bei

all ihren historischen und ästhetischen Differenzen – als verwandte Ausprägungen von Schriftkultur einem davon vehement abgesetzten Traditionsbestand mündlicher Erzählformen gegenübersehen. In Benjamins stark schematisierender Darstellung folgt auf die geselligen Erzählerrunden die Einsamkeit des modernen Romanlesers, und die nachhaltigen Lehren exemplarischer Geschichten werden verdrängt von den Reizimpulsen der je neuesten Sensation.

All diese oft langjährig entwickelten Überlegungen Benjamins zur Geschichte und Ästhetik erzählender Literatur bündeln sich in der 1936 erschienenen ambitionierten Studie zu Nikolai Lesskow, die über ihren unmittelbaren Gegenstand hinaus so viel Grundsätzliches zum Problemkreis des Erzählens aufbietet, daß sie im Gedächtnis der Benjamin-Forschung abkürzend als »*Erzähler-Aufsatz*« firmiert. Im *Erzähler-Aufsatz* findet die Entgegensetzung von mündlicher Erzähltradition und buchgestützter Romanliteratur ihre musterhafte, wenn gleich gelegentlich ziemlich apodiktische Ausgestaltung. Benjamin geht bei seinen Lektüren Lesskows und anderer Prosaautoren auf eine anachronistisch anmutende Weise von einem *figürlichen Erzähler* aus, der sich im Vorgange des Geschichtenerzählens als Person eigenen Rechts geltend mache. Dabei ist Benjamin durchaus klar, daß er damit einen rein stilistischen Effekt (nämlich den quasi-mündlichen Erzählton literarischer Texte) zu einer selbständigen Geistererscheinung hypostasiert. Die auditive Halluzination des »Erzählen-Hörens« zählt, wie die unfreiwilligen Pointen der Wortverdrehung beim Schnellesen, die Deutung von Handlinien (Chiromantik) oder das Sehen von figürlichen Sternbildern, zu den durchaus rational erklärbaren Form der Schriftmagie, welche allesamt an das anthropologisch tiefstehende »mimetische Vermögen« appellieren, sich die Ding- und Erscheinungswelt anzuhneln, d. h. sie als zeichenhaft gestaltete wahrzunehmen.

Es sind symbolische Ausdrucksformen verschiedenster Sinne, Künste und Medien, in denen diese Kulturtechniken des Anähnelns und der Nachahmung zur regelgeleiteten Anwendung gelangen. Das Erzählen gehört als Elementarform der literarischen Mitteilungsweise zu den primären Gestaltungskräften des mimetischen Vermögens. Dieser, wenn man so will, kulturanthropologischen Begründung eines omnihistorischen Bedürfnisses nach Erzählungen »antwortet« Benjamins auf die eigene geschichtliche Stellung gemünzte Klage darüber, »daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht« (103,

279). Die beiden Thesen liegen miteinander in einem deutlichen Widerspruch und sind doch für die Entwicklung von Benjamins Erzähltheorie gleichermaßen fundamental. Ihre Spannung ist Ausdruck einer grundsätzlichen Ambiguität in Benjamins Betrachtungsweise ästhetischer Phänomene, die etwa dann besonders faßlich wird, wenn man den nostalgisch gestimmten Abgesang auf die Erzählkunst von 1936 mit dem viel progressiver auftrumpfenden Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* des Vorjahres vergleicht, in dem die technischen Vervielfältigungs- und Manipulationsmöglichkeiten der Lithographie, der Photographie und des Films ausdrücklich als Faktoren einer revolutionären Umgestaltung der Wahrnehmungswelt begrüßt werden. Im medientechnischen Zugriff, so das Argument, verlieren die Werke der Kunst ihre »Aura«, jene Qualitäten der religiösen Unnahbarkeit und mysteriösen Beiseltheit also, wie ihn frühere Epochen ihren Kultobjekten beigelegt hatten. Der *Erzähler-Aufsatz* wird dann aufs neue jene Geister beschwören, die der nur wenig früher entstandene *Kunstwerk-Aufsatz* so vehement vertrieben hatte.

In Benjamins Studien zur literarischen Formengeschichte des Erzählens kommen auf exemplarische Weise die Möglichkeiten zur Sprache, wie sich eine Gesellschaft zu ihrer historischen Tiefendimension verhalten kann. Das ästhetische Verhältnis der Gegenwart zur geschichtlichen Überlieferung ist für Benjamin von verschiedenen, nicht gleichermaßen verlässlichen Verhaltensweisen und Diskursen geprägt. Da ist zunächst die Haltung des Sammlers, der ein Erbe antritt, sodann diejenige eines Erzählers, der den Faden der Tradierung aufnimmt und weitergibt. Diese Kulturtechniken des Archivs⁴ und der Tradierung sind, indem sie eine Kontinuität mit dem Vergangenen (oder deren Phantasma) bewahren bzw. behaupten, im rettenden Sinne konservativ, und sie zielen auf Objektivierbarkeit. Revolutionär im Umgang mit dem kulturellen Erbe hingegen ist seine »citation à l'ordre du jour« (130), der plötzliche und blitzartige Überschlag eines Funkens hinein in die Gegenwart, der die konventionelle Zeitstelle des Vergangenen und seine historische Distanz vollständig vergessen macht. Die genuin diskontinuierliche Existenz-

4 Über Benjamins Beschäftigung mit der Institution des Archivs und über seine eigene Archivlage informiert der anlässlich einer Berliner Ausstellung entstandene Band: *Walter Benjamins Archive*, hg. vom Walter Benjamin Archiv, Frankfurt/M. 2006.

form und Wirkungsdimension der Kunst hat später Adorno in seiner postumen *Ästhetischen Theorie* auf den Begriff des Augenblicks gebracht.⁵

Für Benjamin hat die Augenblicklichkeit der Erzählkunst ein zweifaches Gesicht: Einerseits zeigt sich der Kern einer Geschichte oft zu einem stehenden Bild fixiert, andererseits wohnt diesem *Momentum* ein gleichsam eingekapselter kairologischer Zünder inne, dem nur noch der passende Zeitpunkt der Auslösung fehlt. Der lebendige Funke des richtigen Augenblicks harrt im Vergangenen unter dem Märchen-Banne Dornröschens. Die Freisetzung seiner Energie ist gebunden an eine Form der erlösenden Erkenntnis, die nicht verallgemeinerungsfähig ist und auch nicht allein in der Verfügungsmacht eines erkennenden Subjekts steht, sondern eines unkalkulierbaren Zusammentretens günstiger Umstände und des geeigneten Augenblicks bedarf. Als eine weitere Dimension des Verhaltens »gegen« die Historie ist zuletzt die eigentümliche theologische Vorstellung von der *Apokatastasis* anzuführen, die Hoffnung auf die Wiederbringung aller am jüngsten Tage. Im Erzählen schlummert für Benjamin die Möglichkeit, auf diese große Wiederbringung aller Geschichten schon in der Gegenwart einen kleinen Vorlaß zu geben.

Zwischen Gabe und Krise. Leitkonzepte und Widersprüche in Benjamins Theorie des Erzählens

Das Thema »Erzählen« ist in Benjamins Werk demnach alles andere als ein klar abzugrenzender Partikularbereich, es bildet ein Querschnittressort mit vielerlei Schauplätzen, Quellen und Anschlußstellen. Betroffen ist von der Literatur und ihren Nachbarkünsten über die Mentalitäts- und Sozialgeschichte, die Entwicklung von Technik und Medien, sodann die existentiellen Fragen um Erfolg, Glück und Zufall bis hin zu den theologischen Kategorien der Erlösung und Auferstehung eine denkbar weitgespannte Reihe von Gebieten und

⁵ »Kunstwerke sind ein Stillstehendes so gut wie ein Dynamisches [. . .]. Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks, das um seiner Flüchtigkeit willen und als leere Unterhaltung kaum des theoretischen Blicks gewürdigt wurde« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, aus dem Nachlaß herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, 124f.).

Denkformen. So lassen sich in Benjamins Schriften mindestens vier unterschiedliche Thematisierungsformen des Begriffsfeldes Erzählen, Erzähler und Erzählung unterscheiden. Als expliziter Untersuchungsgegenstand fungiert das Thema in der als *Erzähler*-Aufsatz geläufigen Studie über Nikolai Lesskow (103-128) und ihren Vorarbeiten mitsamt einigen kleineren Texten aus dem Umkreis des Aufsatzes sowie in diversen Aufzeichnungen zu einer geplanten, unausgeführten gebliebenen »Theorie der epischen Formen« (II.3, 1277). Zweitens gehen von der in den zwanziger Jahren geführten Debatte um die »Krisis des Romans« (55-60; Benjamins Döblin-Rezension) und den Geltungsverlust der Erzählform Impulse für Benjamins kulturhistorische Fragestellungen im allgemeinen aus. Die Problematik des Erzählens erscheint als seismographisches Indiz eines Umbruchs, dessen Tragweite in anderem Kontext durch die Krise der Erfahrung und den Verlust der Aura formelhaft umrissen wird. Drittens haben, schon vor Benjamins Beteiligung an der Debatte um die Romankrise und über deren Höhepunkt hinaus, Autoren und Werke der erzählenden Gattung, insbesondere der epischen Kleinformen wie Märchen, Anekdote, Gleichnis oder Kalendergeschichte, einen bevorzugten Stellenwert in seinen literarischen Studien, Porträts und Kritiken. Viertens ist schließlich festzustellen, daß, wie bei den Arbeitsgebieten und der disziplinären Ausrichtung Benjamins nicht anders zu erwarten, »Erzählen« und davon abgeleitete Bildungen häufig auch unthematisch, in beiläufigem Gebrauch vorkommen.

In chronologischer Hinsicht kann Benjamins Begriffsarbeit als eine Abfolge von fünf einzelnen Phasen bzw. Werkkomplexen aufgefaßt werden. In den späten zwanziger Jahren entstehen Studien u. a. zu Johann Peter Hebel, Gottfried Keller und Robert Walser, die an der kunstliterarischen Prosa dieser Autoren den Formen und Voraussetzungen der alltäglichen, elementarliterarischen Erzählkultur nachspüren, etwa der Bindung an eine Region, eine Mundart, an die Erfahrungswelt des Handwerklichen. Der schon im 19. Jahrhundert zu beobachtende Verlust dieser Bindungen führt Benjamin zu der an die Gegenwart gerichteten Frage, »Warum es mit der Kunst, Geschichten zu erzählen zu Ende geht« (II.3, 1281; vgl. IV.2, 1010). Einen Neueinsatz markiert die Auseinandersetzung mit Alfred Döblins 1929 erschienenem Roman *Berlin Alexanderplatz* und seiner Programmschrift »Der Bau des epischen Werks«. Aus Döblins Programm einer Erneuerung des Epischen unter der Devise »Los vom

Buch⁶ übernimmt Benjamin nicht nur die normative Privilegierung eines ursprünglich Epischen gegenüber dem neuzeitlichen Roman (die er so auch schon in Georg Lukács' *Theorie des Romans* finden konnte), sondern vor allem die Vorstellung, die zeitgenössische »Krisis des Romans« sei zu lösen, indem das literarische Erzählen auf neue Weise die Energien der mündlichen Erzählkultur zurückgewinne. Einen dritten Komplex bilden die nachhaltigen Bemühungen Benjamins um das Werk Franz Kafkas, deren intensivste Phase die Ausarbeitung des Aufsatzes von 1934 (II.2, 409-438) darstellt. Benjamin liest Kafkas Parabeln und auch seine Romane als in sich gebrochene Erzählungen, in denen die Erinnerung an verlorene Formen der Überlieferung auf die Erfahrungen der Industriegesellschaft trifft. Er rückt sie einerseits in die jüdische Tradition der Haggadah, der Beispielerzählung, die bei Kafka allerdings in keinen Lehrsatz mehr überführbar sei,⁷ andererseits in die Nähe des epischen Theaters von Brecht (und seiner Betonung des Gestischen, das die kunstliterarische Form aufsprengt). Der zwei Jahre später geschriebene *Erzähler*-Aufsatz kehrt demgegenüber thematisch eher zu den vor Döblin untersuchten Erzählern des 19. Jahrhunderts zurück, übernimmt im Methodischen allerdings die in der Döblin-Besprechung skizzierte Abgrenzung des Erzählens vom Roman, die nun, vor dem Hintergrund des *Kunstwerk*-Aufsatzes von 1935 (vgl. I.1, 431-469), präzisiert werden kann als ein mediengeschichtlicher Umbruch. An diesen Gedanken schließt die Wiederaufnahme in der zweiten Fassung der Arbeit über Baudelaire von 1939 an (I/2, 605-653), Sie positioniert das Erzählen historisch am Beginn einer entwicklungsgeschichtlichen Reihe von Mitteilungsformen, die bis zur Sensationspresse des 19. Jahrhunderts reicht und in deren Abfolge Erfahrungsgehalt zunehmend durch Erlebniswert ersetzt wird. Eine letzte, nur mehr angedeutete Wendung nimmt der Begriff schließlich im Zusammenhang mit den Thesen »Über den Begriff der Geschichte« (129-140),

6 Alfred Döblin, Der Bau des epischen Werks [1929], in: ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Freiburg i. Br. 1989, 215-245, hier 245.

7 Wenn Benjamin betont, daß Kafkas Parabeln »zur Lehre ähnlich wie die Haggadah zur Halacha stehen« (II.2, S. 420), korrespondiert dies der im *Erzähler*-Aufsatz gegebenen Bestimmung der Erzählung, die als »epische Seite der Weisheit« irreduzibel narrativ ist, d. h. nicht in den Klartext einer Botschaft übersetzt werden kann: »Gescheitert ist sein [Kafkas, A. H.] großartiger Versuch, die Dichtung in die Lehre zu überführen« (II.2, 427).

die hart ins Gericht gehen mit der Vorstellung des Historismus, »Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse«, und daraus die Forderung nach der »Liquidierung des epischen Elements« (I.3, 1240) ableiten; zugleich aber dringt in diesen Reflexionen die Utopie einer »Universalgeschichte« durch, die als »befreite Prosa [...] die Fesseln der Schrift gesprengt hat« (I.3, 1235).

Angesichts dieser vielschichtig angelegten, keineswegs geradlinigen Denkbewegung ist Benjamins spezifischer Beitrag zur Theorie und Poetik des Erzählens kaum in einem dünnen Ergebnis zusammenzufassen. Gleichwohl ist eine deutliche Konstanz zumindest in der systematischen Handhabung der verschiedenen Dimensionen des Begriffsfeldes festzustellen, als ein *kritischer*, ein *historischer* und ein *creatürlicher* Status des Erzählens. Diese drei Verwendungsformen sind meist deutlich voneinander abgesetzt, hängen andererseits freilich auch wieder zusammen. Ein *kritisches Konzept* des Erzählens entwickelt Benjamin, in Anknüpfung an Lukács und Döblin, indem er aus der Geschichte der literarischen Formen eine idealtypische, normative Auffassung destilliert. Ihr zufolge ist Erzählen eine kollektive, auf Mündlichkeit basierende Mitteilungsform mit unmittelbarem Praxisbezug. Von dieser Prämisse aus kann sodann die zeitgenössische Situation der Literatur in ihren konventionellen Selbstverständlichkeiten kritisiert werden, ihre mediale Bindung an Schrift und Buch, ihre ökonomische an den Warencharakter, ihre ideologische an Privatheit und Individualität. In *historischer Perspektive* nimmt Benjamin nicht nur die geistesgeschichtliche, sondern auch die sozialgeschichtliche und medientechnische Bedingtheit literarischer Kommunikationsformen (Buchdruck, Massenmedien) in den Blick; die literarischen Gattungsformen des Erzählens sieht er von solchen geschichtlichen Determinanten entscheidend geprägt. Als mediengeschichtlicher Zwitter aus mündlicher Kommunikationsgeste und schriftlicher Notationsform ist das literarische Erzählen stets Form und Inhalt zugleich, was Benjamin zu der kulturhistorischen These zuspitzt, daß in der diachronen Reihe von Mitteilungsformen eine zunehmende Erfahrungs-Unfähigkeit erkennbar werde. Im Hintergrund dieser entwicklungsgeschichtlichen Argumentationslinien verbleibt, davon weitgehend unberührt, ein *creatürlich-anthropologischer Begriff* des Erzählens. In den verschiedenen historischen Ausprägungen des menschlichen Erzählvermögens nimmt Benjamin, ohne dies je systematisch auszuführen, doch ein Sich-Gleichbleiben-

des an, einen Kern oder eine Kraft, die selbst nicht historisch determiniert, sondern kreatürlich gegeben ist.

Erzählen gehört zu den basalen kulturellen Betätigungen menschlichen Gestaltungs- und Mitteilungsdranges, und es liegt mehr noch im »Erzählt-Bekommen« von Geschichten ein menschliches Grundbedürfnis. Der *homo narrans* ist für das Verständnis des Gattungswesens nicht minder konstitutiv als etwa der *homo ludens* oder der *homo necans*. Als befristete und zugleich ihrer Befristung bewußte Wesen bewegen sich Menschen in Handlungsbögen zwischen Anfang und Ende, sie sind »in Geschichten verstrickt« (Wilhelm Schapp) und ihrer gemeinsamen Geschichte teilhaftig. Der erzählende Mensch bewegt sich in einem unabsehbaren Geflecht von Verknüpfungen, bei dem »die Einzelgeschichte eigentlich keinen Anfang hat und auch kein Ende hat, sondern in Vorgeschichte und Nachgeschichte übergeht«. ⁸ Im Sinne einer solchen elementaren Praxis der zweifachen Teilhabe – des einzelnen an einer Erzählgemeinschaft und dieser an der Vergangenheitsform ihrer Vorgeschichten – bezieht sich »Erzählen« keineswegs ausschließlich auf die Hervorbringung literarischer Gebilde. Betrachtet man die unendliche Vielzahl einzelner Geschichten und Handlungsformen, so fallen wiederkehrende Muster und Gesetzmäßigkeiten auf. Im Erzählen liegt meist ein Wiedererzählen, die nachgestaltende Erinnerung dessen, was früher schon einmal, wenngleich mit anderen Worten, vielleicht auch ganz anderem Personal und in anderen Kulissen, als Geschichte erzählt wurde.

Die in Benjamins literarischen Studien aufgeblätterte Formen- und Mediengeschichte des Erzählens ist insofern ein von gegensätzlichen Orientierungen durchzogenes Spannungsfeld, auf dem sich kritisch-polemische Impulse und der unerschütterliche Glaube an die kreatürlich-magischen Kräfte des Erzählens begegnen. Im Erzählen liegen die Gaben der Teilhabe und Verwandlungsfähigkeit, die den Menschen als ein seine irdische Beschränkung und Befristung transzendierendes Wesen ausmachen. Erzählend gestalten und bewältigen Menschen das Bewußtsein ihrer Zeitlichkeit; gegenüber der zehrenden Zeit und dem Einschnitt des Todes ertrotzt sich der erzählende Mensch die Gewinne der bewahrenden Erinnerung (Mnemosyne) und des verschonenden Aufschubs (Scheherazade). Die

⁸ Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, 4. Aufl., Frankfurt/M. 2004, 139.

zweite kreatürliche Dimension des Erzählens betrifft das Verhältnis zur außermenschlichen Natur; auch gegenüber Tieren und Pflanzen, selbst bei anorganischen Gebilden wie Steinen und Gestirnen sind Mimesis und Empathie möglich. ⁹ Das nicht von Menschenhand Geschaffene wird im Erzählen mit der Qualität gestalthafter Erkennbarkeit belehnt, es gewinnt Züge eines menschenähnlichen Bildes.

Die markantesten Kreuzungspunkte von kreatürlicher Gabe und geschichtlicher Krise des Erzählens entwirft Benjamin in seinem Aufsatz über den Erzähler Nikolai Lesskow. Die Zwieschlächtigkeit des eigenen Arguments faßt er zu Beginn der Studie in die Ambiguität eines Bilderrätsels: »Aus einer gewissen Entfernung betrachtet gewinnen die großen einfachen Züge, die den Erzähler ausmachen, in ihm die Oberhand. Besser gesagt, sie treten an ihm in Erscheinung wie in einem Felsen für den Beschauer, der den rechten Abstand hat und den richtigen Blickwinkel, ein Menschenhaupt oder ein Tierleib erscheinen mag« (103). Welche »Erscheinung« sehen wir tatsächlich, wenn wir diese Zeilen lesen? Eine Gesteinsformation, die das Trugbild eines Menschenhauptes oder Tierleibs widerspiegelt. Braucht demnach auch die Gestalt des Erzählers einen beträchtlichen Abstand und entsprechenden Blickwinkel, damit der Zauber wirken kann? Wenn wir die vage gesetzten mythischen Akzente beim Wort nehmen, den Tierleib und das Menschenhaupt, und sie nicht als wahllose, einander widersprechende Assoziationen betrachten, sondern als zu addierende Bildelemente, dann entsteht daraus ein Wesen in Tier- und Menschengestalt, ein aus Stein gehauener Tierleib mit menschlichem Angesicht, kurzum, eine Sphinx oder ein Centaur.

Doppelwesen aus Menschen- und Tiergestalt sind treffende Embleme des Erzählers insofern, als auch dieser zwei Reichen gleichzeitig angehört, dem der lebendigen, mündlichen Rede und jenem anderen einer durch den Druck fixierten Schriftlichkeit. Die zugleich kreatürliche und kritische Dimension dieses Denkbildes liegt darin, daß Benjamin hier einerseits an das mimetische Vermögen der Wahrnehmung von Ähnlichkeit erinnert, dieser in ihren Geltungsansprüchen aber andererseits enge erkenntniskritische Grenzen zieht. Ob die erkannte Erscheinung am Felsen »wirklich« beobachtbar war oder »nur« in der konfigurierenden Eigenleistung des Betrachters liegt –

⁹ Vgl. Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, Berkeley u.a. 1998.

das ist innerhalb des gewählten Denkbildes nicht zu unterscheiden. Es handelt sich insofern *auch* um eine chiffrierte methodologische Reflexion, welche Benjamin seiner Abhandlung auf die ihm eigene, ebenso betonte wie diskrete Weise voranstellt. Denn der Verfasser weiß wohl: »Der Erzähler – so vertraut uns der Namen klingt – ist uns in seiner lebendigen Wirksamkeit keineswegs durchaus gegenwärtig. Er ist uns etwas bereits Entferntes und weiter sich Entfernendes. Einen Lesskow als Erzähler darstellen heißt nicht, ihn uns näher bringen, heißt vielmehr den Abstand zu ihm vergrößern« (103).

Dieser perspektivische Abstand rührt daher, daß der mit Lesskow und vielen anderen Autoren des 19. Jahrhunderts (u. a. Maupassant, Henry James, Storm, Raabe) verbundene Begriff novellistischer Erzählkunst,¹⁰ eingebettet in eine Gesprächssituation und mit den Mitteln einer quasi-mündlichen Präsentationsform vorgetragen, in der literarischen Moderne durch verschiedene kunstinterne wie -externe Faktoren in Mißkredit geraten und außer Mode gekommen war. »Daß man erzählte, wirklich erzählte«, so läßt im Jahre 1910 Rainer Maria Rilke mit seinem *Malte Laurids Brigge* vernehmen, »das muß vor meiner Zeit gewesen sein.«¹¹ Der nostalgisch getönte Rückblick gilt einem bestimmten narrativen Paradigma, nämlich der mit Hilfe der Novellenform inszenierten mündlichen Erzählsituation, bei der eine Figur des Rahmengeschehens zum Sprecher der Binnenerzählung wird, die anderen zu deren Zuhörern. In solcher Form konnte das Erzählen selbst als Handlung auftreten und damit dem eigenen Gattungsdiskurs einen Anstrich plaudernder Behaglichkeit verleihen. Während dabei der narrative Vermittlungsakt, die nachträgliche Darbietung der Handlung durch eine erzählende Instanz, offen thematisiert wurde und sogar in den Vordergrund rückte, nahm sich die naturalistische Ästhetik zur Jahrhundertwende ihr Vorbild eher an der dramatischen Form des Bühnendialogs, die ohne eine solche ordnende und filternde Instanz auskommt und Handlung als dialogisches Sprechgeschehen vorführt. »Erzählerlos« wollte die naturalistische Dialogprosa ihre Figuren hinstellen, und letztlich können auch der selbstbekenntnishafte Ich-Roman und der stumme Innere Monolog als Extremformen der Mimese einer unmittelbaren

10 Winfried Freund, Novelle, in: Edward McInnes/Gerhard Plumpe (Hg.), *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*, München 1996, 462-528.

11 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt/M. 1980, Bd. III.1, 107-346, hier 244.

Sprachhandlung verstanden werden, die ohne diegetische Vermittlungsebene vonstatten geht.

Die Modernen lehnen, um einer als realistisch geltenden Unmittelbarkeit willen, das Dazwischentreten einer mit der Fiktion spielenden Erzählerinstanz ab. Man setzt auf Augenzeugenschaft, auf Sprechhandlung und Briefe, auf die Introspektion scheinbar unbearbeiteten Seelenlebens. An der dialogischen Eröffnungsszene in Thomas Manns Roman-Erstling, den *Buddenbrooks*, kann die naturalistische Faszination für ein erzählerloses Erzählen trefflich studiert werden; an seinen folgenden Erzählungen bis hin zum großen Wurf des *Zauberberg* lassen sich hingegen die Versuche ablesen, peu à peu doch wieder die Figur eines extradiegetischen, auktorialen Erzählregisseurs wiederzubeleben, die dem Illusionismus der Moderne so verdächtig geworden war.¹² Neben den intrinsischen Gründen für die zeitweilige Ächtung des traditionellen Erzählers – die auch nur eine spezielle, nämlich die novellistische Erzählsituation betrifft – machen sich allerdings im Zeitalter der Massen und Maschinen auch sozialhistorische Faktoren bemerkbar, die dem behaglichen Erzähler-tonfall und seiner Orientierung am Ideal mündlicher Tradierbarkeit als aggressive Störgeräusche entgegenreten. »Wir wollen uns nichts mehr erzählen lassen«,¹³ formuliert Robert Musil 1931 in salopper Überspitzung die Position der klassischen Moderne in der Debatte um jene »Krisis des Romans«, die zu diesem Zeitpunkt ihren Höhepunkt erreichte.¹⁴

Auch das Erzählen insgesamt ist, ohne daß etwas anderes an seine Stelle getreten wäre, als literarische Form in eine Schiefelage zur gesellschaftlichen Situation des Industriezeitalters geraten. Erzählen rückt, da es sich indifferent verhält gegenüber der Unterscheidung von Fiktion und Realität, in einen Gegensatz zu dem vom 19. Jahrhundert favorisierten Ideal des positiven Wissens. Das Erzählen gerät, da es von anthropomorphen Wahrnehmungs- und Deutungsmustern lebt, in Gegensatz zur sachlich-abstrakten Rationalität von Technik und

12 Zu diesen Kategorien strukturaler Erzählanalyse vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, übersetzt von Andreas Knop, München 1994.

13 Robert Musil, Die Krisis des Romans [1931], in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Bd. VIII: *Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1978, 1408-1412, hier 1412.

14 Vgl. Dietrich Scheunemann, *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg 1978.

Statistik. Und drittens schließlich gerät das Erzählen, weil es mit seinen Geschichten immer wieder auch praktische Unterweisungen, existentielle Sinnangebote und individuelle wie kollektive Bildungsprogramme formuliert, gar in die Nähe der Ideologie. Einen grundsätzlichen Ideologieverdacht gegen narrative Sinnangebote wird dann nochmals Jean-François Lyotard in seiner postmodernen Devise vom Ende der »großen Erzählungen« aufstellen.¹⁵ Derlei Vorbehalte gegen traditionelle Erzählformen, Diagnosen von der Krise oder gar dem Ende des Erzählens – so oder ähnlich von zahlreichen Autoren und Kritikern vorgebracht – bilden den Hintergrund, vor dem Walter Benjamin seine mehrfach vorgetragene These vom Ende der Erzählkunst entwickelte.

Benjamin selbst flankiert diesen Befund einerseits durch ein geistesgeschichtliches, andererseits durch ein materialistisches Argument. Die geistesgeschichtliche Erklärung macht für das Ende des Erzählens einen umfassenden Erfahrungsverlust verantwortlich; entscheidend ist die mit dem Kulturbruch des Ersten Weltkriegs manifest gewordene schwindende Erfahrbarkeit der zeitgenössischen gesellschaftlichen Realität: »Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch die Materialschlacht, die sinnlichen durch die Machthaber« (104). Diesem von Benjamin mehrfach (vgl. *Erfahrung und Armut*) variierten Befund des Erfahrungsverlustes zur Seite steht das materialistische Argument, die auf Mündlichkeit angewiesene Technik des Erzählens habe mit den Veränderungen der Medien und der Produktionsmittel nicht Schritt halten können. Für Benjamin besteht hier ein enger Zusammenhang zwischen der literarischen Produktionsweise und den technischen wie auch sozialen Produktionsbedingungen zu einer gegebenen historischen Situation. Das Vermögen, selbst Geschichten zu erzählen (und nicht bloß etwas Aufgeschriebenes vorzulesen), ist auf den Vorrat angewiesen, den das Gedächtnis von ihnen angelegt hat, setzt also das Behalten und Parat-Haben des Gehörten voraus. Diese Gedächtnisleistung »verliert sich« in der Gegenwart, »weil nicht mehr gewebt und gesponnen« wird, während man den Geschichten lauscht (111).

Aber verhält es sich, der nostalgischen Klage über den Herbst des

Handwerks zum Trotz, denn nicht genau umgekehrt? Kann man die von Benjamin evozierte Stimme des Erzählers als ein »begeister-tes« Medienphänomen nicht erst deshalb hören, weil der Text, dem sie entsteigt, zu schweigen gelernt hat? Die methodische Volte, auf welcher der *Erzähler*-Aufsatz und mit ihm Benjamins eigene Erzählpoetik beruht, liegt nun in der durchaus kühnen These, daß erst und gerade vom Ende und von ihrer kritischen Zersetzung her die Züge des Erzählers sich zu einem figürlichen Bilde zusammenfügen lassen. Das gilt für die als Gattungsleitbild entschwindende Novellistik, es gilt mehr noch für die Figur des Erzählers als einer in sich höchst problematischen, ja »hybriden« literaturwissenschaftlichen Kategorie. Mit eigentümlichem Biedersinn charakterisiert Benjamin die Figur des Erzählers als einen »Mann, der dem Hörer Rat weiß« (106) – so schlicht, so altväterlich und fast parodieverdächtig geht es in Benjamins eigener Prosa selten zu. Altmodisch, aber nicht naiv. Bewußt und deutlich begibt sich diese *figürliche* Auffassung von der narrativen Instanz der »Erzählers« in Gegensatz zur zeitgenössischen Literaturtheorie. Wo diese einen Unterschied zu machen weiß zwischen dem empirischen Autor und den textinternen Funktionen des Erzählvorganges, tut sie dies mit Hilfe einer Konzeption von impliziter Erzählerschaft, die unabhängig ist von denjenigen Sonderfällen der epischen Normalfiktion, in welchen erzählte Figuren ihrerseits als Geschichtenerzähler auftreten. Hier ist insbesondere an die wegbeitende Arbeit von Käte Friedemann zu erinnern.¹⁶ Ihre Monographie leistete für die Prosa, was die zeitgleich erschienene Studie Margarete Susmans mit der Einführung der Kategorie des »lyrischen Ichs« für die Poesie unternahm, nämlich zu zeigen, daß die Sprechhaltung der ersten Person Singular für beide Gattungen jeweils unterschiedlich als eine Textfunktion aufzufassen ist, die weder mit der Position des Autors noch mit der Perspektive der dargestellten Figuren überein kommt.

Der »Erzähler« ist als Kategorie weder mit dem literarischen Autor noch mit den handelnden Figuren kongruent, er ist diejenige Ordnungs- und Aussageinstanz, die den literarischen Erzählvorgang sprachlich ins Werk setzt und dadurch zum Zwitterwesen wird, das eine sowohl textinterne wie auch textvermittelnde Existenz unterhält. Benjamin unterläuft den hiermit erreichten Differenzierungs-

16 Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910, Nachdruck: Darmstadt 1969.

15 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz, Wien 1986.

grad, indem er seinen Begriff des Erzählers zwar als personale Figur anlegt und sogar deren »volle Körperlichkeit« (104) betont, sie aber kategorial immer wieder mit der Instanz des empirischen Autors gleichsetzt. Lesskow, Hebel, Oskar Maria Graf und etliche andere werden explizit »als Erzähler« porträtiert. Einerseits zielt der Begriff demnach auf ein Erzählertum der Gesinnung und der Stilistik nach – diesem Stilideal der Mündlichkeit folgt Benjamin vor allem in seinen Rundfunkarbeiten –, zum anderen auf binnenfiktionale Erzählvorgänge im Sinne der Novellistik. Solche Auftritte von Binnenerzählern finden sich etwa in Benjamins Prosastücken *Myslowitz – Braunschweig – Marseille*, »Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet« und *Das Taschentuch*.

Dem Praktiker wie auch dem Literaturhistoriker war durchaus klar, daß es sich bei der Rolle des Erzählers mehr um eine Sprachmaske handelt als um eine tatsächlich ausgeübte Tätigkeit. Eine gewisse Laxheit in der Handhabung der Differenz von Autor und Erzähler kann (und muß) Benjamin in Kauf nehmen, weil ihm als die eigentliche Problematik seines Erzähler-Begriffs die Frage viel wichtiger ist, inwiefern im Bereich verschriftlichter und gedruckter Prosatexte, der *Literatur* im Wortsinne also, überhaupt noch von einem Vorgang mündlichen Erzählens die Rede sein kann. Ist nicht diese kategoriale Unterstellung eines vom Medium der lebendigen Stimme getragenen Erzählvorganges eine rettungslos phantasmatische Konstruktion, die im Zeitalter des Buchdrucks jeder Grundlage entbehrt? Genau um dieses Problem kreist der *Erzähler*-Aufsatz, und diesem Dilemma gelten auch die wichtigsten der im Kontext entstandenen Studien.

Das Erzählen wird bestimmt als »eine der ältesten Formen der Mitteilung« (I.2, 611), die sich durch besondere, zeitgebundene Übertragungsformen und Rezeptionsbedingungen von anderen Mitteilungsformen unterscheidet. Während Benjamin in der Reihe dieser späteren Formen, die er »Relation«, »Information« und »Sensation« nennt, eine »zunehmende Verkümmern der Erfahrung« (ebd.) bemerkt, vermutet er an der »Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben«, genau dies im Überfluß: »Erfahrung, die von Mund zu Mund geht« und »von der Rede der vielen namenlosen Erzähler« (104) stets aufs neue weitergegeben wird. Nicht unwesentlich ist dabei der Umstand, daß der Erzähler spricht, indem er erzählt; sein Erzählen ist nicht nur dem »Stoff gelebten Lebens« (106) entnommen, es ist lebendige Rede. Als literarische Erzählung aber oszilliert die

Darbietung einer Geschichte zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, was ihr eine Zwitternatur verleiht, wie sie das evozierte Bild aus Menschenhaupt und Tierleib anzeigte. Erzählungen sind, nicht anders als Romane und Zeitungsberichte, an Schriftlichkeit gebundene Druckerzeugnisse und überdies artistisch komponierte Gebilde; zugleich aber betont Benjamin die Einsenkung der Erzählpraxis und ihrer Memorialkultur in die vitalen Rhythmen des Berufs- und Soziallebens und die Präferenz für Gebrauchsformen und lehrhafte Nutzenanwendungen. Gabe und Krise des Erzählens schärfen ihre Bestimmungen wechselseitig aneinander.

Auf der Medienschwelle von Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Theorie und Poetik Benjamins versuchen Antwort zu geben auf die Frage, »warum es mit der Kunst, Geschichten zu erzählen zu Ende geht« (II.3, 1281). Deutlicher noch als in der Endfassung des *Erzähler*-Aufsatzes beklagt Benjamin in den ausführlichen Vorstudien eine zunehmende »Unfähigkeit Gehörtes als Erzählung weiterzugeben und im Erlebten den Geist der Geschichte, das Erzählbare zu erwecken« (II.3, 1282). Die Diagnose hat, wie jene vom Verlust der Erfahrbarkeit, über alles Symptomatische hinaus apodiktischen Charakter. Weder waren die von Benjamin selbst verfaßten Geschichten, Reisebilder und Hörstücke der geeignete Ort, eine solche Feststellung argumentativ zu überprüfen, noch das Mittel, sie praktisch zu dementieren.

Der Hauptschuldige ist rasch gefunden: »Nichts trägt so sehr zum gefährlichen Verstummen des inneren Menschen bei wie Romanlektüre« (II.3, 1281). Das klingt fast ein wenig nach den Lesesucht-Warnungen des 18. Jahrhunderts. Zur Begründung dieser überraschenden Frontstellung führt Benjamin eine mediale Differenzierung ein: »Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht.« Der gesprochenen Sprache, ihrer Wiedergabe und Weitergabe steht das gedruckte Prosawerk fremdartig gegenüber: »Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung – Märchen, Sage, ja selbst Novelle – ab, daß er aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht« (107). Das gedruckte Buch und mit ihm den neuzeit-

lichen Roman sieht Benjamin als Agenten und Nutznießer einer Verdrängung des Geschichtenerzählers, die dann von den elektronischen Aufzeichnungs- und Übertragungsgeräten – »Fernsehen, Grammophon etc.« (II.3, 1281) – in beschleunigter Form vollzogen wird. Genauso wie es keinen Sammler gäbe ohne den Niedergang handwerklicher Produktion, verdankt sich die Bewunderung für den warmen Erzählton des 19. Jahrhunderts dem Aufmarsch kälterer Medien, deren Simulationsfähigkeiten die menschliche Gabe des Anverwandels um ein vielfaches übertreffen. Indem *sie* das Erzählen von Geschichten perfektionieren, können *wir* es delegieren.

Die Schrift gewährt Dauer, wo die mündliche Rede sterblich ist, und bewahrt deren Spur vor dem Erlöschen. Doch sind Stimme und Klang der Erzählung nur mehr als Ahnung präsent, wenn sie auf tote Buchstaben abgezogen wurden. Benjamins besonderes Interesse gilt weder nur dem alten, mündlichen Erzähler noch seiner Nachfolgeinstanz einer durch und durch literarisierten Erzählerfigur, sondern dem langanhaltenden, vieltätigen Übergangsbereich, in dem der Erzähler als Zwischenwesen waltet; aus mündlicher Tradition kommend und doch Schriftgestalt annehmend. Seine Zwienatur setzt sich fort in jener der Geschichten selbst. Als »Mischwesen zwischen Märchen und Legende« (122) deutet Benjamin Lesskows Erzählung vom *Verzauberten Pilger*, und er knüpft damit an das bei Ernst Bloch so vehemente Interesse für die Schätze des Volkstons und der sagenhaften Überlieferungen an. Die Verwandlung der Gestalt ist für ein Erzählen, das sich aus Sagen- und Märchenbeständen speist, charakteristisch. Wie der Mythos einen gleichbleibenden Handlungskern immer wieder anders kombiniert, entfaltet und ordnet, lebt und webt die Erzählung aus der Variation wiederkehrender Grundmuster. Eine gute, lebendige Geschichte hat viele Erzähler, aber keinen, der sich zum Urheber oder Vollender aufschwingen könnte. Die konkrete Darbietungsform leugnet das überlieferte Muster nicht; daß sie eine Version unter mehreren durchspielt, hält sie in einer mittleren Tonlage zwischen Beglaubigung und Erfindung.

Die Dinge den Menschen »räumlich und menschlich näherzubringen« (I.2, 479) ist eine beharrliche, kaum zu stillende Sehnsucht medientechnischen Fortschritts, als dessen zweite, demokratische Tendenz Benjamin die »Überwindung des Einmaligen« (ebd.) anführt.¹⁷

¹⁷ So bereits die *Kleine Geschichte der Photographie* (vgl. II.1, 378f.).

Doch wecken die fast grenzenlosen Möglichkeiten der Vergegenwärtigung, so hat Benjamin in der *Kleinen Geschichte der Photographie* und später im *Kunstwerk*-Aufsatz argumentiert, im Gegenzug ein neues Bedürfnis nach Unzugänglichem und nach Unberührbarkeit. Mit dem Erzählen verhält es sich kaum anders als mit der Aura: Es aufersteht eine »neue Schönheit in dem Entschwindenden«, die erst der Einsatz neuartiger »geschichtlicher Produktivkräfte« fühlbar gemacht habe (107). Selig die Zeiten, als die Geschichten noch aus der Ferne kamen und man ihnen allein deshalb schon Gehör schenken durfte. In aufdringliche Präsenz gerückt, entlocken sie uns dagegen den Stoßseufzer der Operette: »So genau wolln wir's ja gar nicht wissen!« – Warum nicht? fragt Benjamin zurück und antwortet: »Weil wir Furcht haben, begründete, daß das alles desavouiert wird, die Schilderung durch den Fernseher, die Worte des Helden durchs Grammophon, die Moral von der Geschichte durch die nächste Statistik, die Person des Erzählers durch alles, was man von ihr erfährt« (II.3, 1282).

Ein denkwürdiger Katalog von Effekten der Entzauberung. Im Umkehrschluß läßt sich hieraus schon die Physiognomie des »Erzählers« zusammensetzen. Man nehme etwa das Stichwort der Statistik: Sie entwertet, was noch im »Merke« Hebelscher Kalendergeschichten durch Kasuistik plastisch herausgearbeitet wurde – die Unnachahmlichkeit und Unvergleichlichkeit des Einzelfalls. Für Hebel war das fallweise Erproben von Leitsätzen wichtiger als die Anwendung allgemeiner Prinzipien. Einer statistischen Verteilungskurve hingegen müssen die singulären Fälle per definitionem gleichgültig sein; da sie alle absorbiert, paßt sie auf keinen mehr. Nächstens: Die Person des Erzählers, notierte Benjamin, könnte desavouiert werden durch konkrete Informationen über sie. Das ist seltsam. Gemeint ist wohl, daß die Person des historischen Autors, auf deren nachträgliche Ausspähung sich die literarische Recherche gerne verlegt, den Part des Erzählers schmälert, sich auf dessen Kosten breitzumachen droht. Zwar öffnet Wissen manchmal die Augen, aber die Ohren kann es verstopfen. Zumal jenes angelesene, aufgetürmte Faktenwissen, dem keine Erfahrung zur Seite steht. Nur aus der Erzählung soll man den Erzähler kennen, denn er existiert nirgends sonst. In Benjamins Liste bleiben schließlich noch die Angreifer Fernsehen und Grammophon, denen als Bedrohte Schilderung und Heldenwort gegenüberstehen.

Die mediengeschichtliche Seite des Arguments deutet bereits der *Kunstwerk*-Aufsatz an, mit jenem Bogen, der vom frühen Buchdruck zum aktuellen Tonfilm führt, später um das noch schnellere Medium des Fernsehens erweitert. Zwar verkennt Benjamin auch hier nicht die »ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierbarkeit der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat« (I.2, 474), denn ohne sie wäre auch die einschneidende Wirkung des neuzeitlichen Romans kaum hinreichend zu würdigen. Doch als entscheidenden Durchbruch der Reproduktionstechnik veranschlagt der *Kunstwerk*-Aufsatz, am Paradigma der bildenden Kunst orientiert, das Aufkommen der Lithographie. »Mit der Lithographie« sieht Benjamin eine »grundsätzlich neue Stufe« erreicht, da sie es den Bildern – und Bildmedien – erstmals erlaube, »Schritt mit dem Druck zu halten« und auch »den Alltag illustrativ zu begleiten« (ebd.). Damit scheint plötzlich ein altes Privileg des Erzählers in Gefahr, die »Schilderung«. Wenn gedruckte Berichte und Erzählungen jederzeit von Illustrationen begleitet werden können, brauchen sie selbst nicht mehr illustrativ zu sein.

Das Vor-Augen-Führen des Abwesenden, auf das gute Erzähler ihren größten Ehrgeiz richteten, hat dann ausgedient und darf als Fähigkeit sich zurückbilden. Das nämliche gilt seit dem letzten Entwicklungsschritt des Tonfilms auch für die auditive Empfänglichkeit, das Aufnehmen und Behalten von Geschichten über Stimme, Tonfall und Rhythmik: »Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen« (I.2, 475). Ihr hat die Photographie insofern vorgearbeitet, als sie die zeichnende Hand entlastete und das Tempo des Bildermachens von dieser natürlichen Schranke befreite. »Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte« (ebd.). Der Filmopérateur kurbelt so schnell, wie der Darsteller spricht; nichts liegt dann näher, als die beiden Zeitsequenzen zu synchronisieren und dem Bilderreigen eine Tonspur zur Seite zu stellen. Der Tonfilm, und auf analoge Weise auch das Grammophon, verfügen zeitlos und doch lebendig über »die Worte des Helden«, ihre Errungenschaft der medientechnisch gespeicherten Stimmgebung geht auf Kosten des Erzählers.

Wie überdauert die Stimme jene unmittelbare Erzählsituation, in der ein Redender sich an seine Zuhörerschaft wandte? Nicht als Ton-

konserve zwar, aber als eine Spur, die im medialen Transfer das Frühere aufbewahrt und lebendig hält. »So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale« (II.1). Tontafeln zählen zu den ältesten Schriftträgern; durch eine enge, auch etymologisch bemerkenswerte Homonymie ist der »Ton« als Material zugleich Ausdruck für die elementarste Einheit eines akustischen Ereignisses. Im Ton bleiben Spuren zurück – und so eben auch im Text, dessen Struktur zu lesen sei wie eine Tonspur, nämlich als Spur erklungener und wieder erklingender Töne. Die Verklammerung von haptischer und akustischer Dimension stellt Benjamin nicht argumentativ, sondern durch eine metaphorische Analogiebildung her. Die Hand des Töpfers und ihre Spur auf der Tonschale verhalten sich zueinander wie ein Erzählender zu seiner Erzählung. Mit diesem Vergleich rückt Benjamin die mediale Präsenz eines akustischen Phänomens in eine dem Textmedium vergleichbare Repräsentations-Beziehung.

Die Prägung des Mitgeteilten durch den Mitteilenden und seine situativen Umstände nimmt in Benjamins mediengeschichtlicher Argumentationslinie eine wichtige Bedeutung ein. Was aber heißt »Mitteilung«, und was teilt sich dabei mit? Für Benjamin erschöpft sich die Sprache keineswegs in ihrer kommunikativen Funktion. Sprache ist naturhaft ein sich selbst genügendes *Element*, als Repertoire klanglicher Hervorbringungen hat sie Teil am tönenden Wesen der Dinge. Andererseits ist sie ein technisch-konventionelles *Instrument*, das zwischen interagierenden Subjekten eine kommunikative Verbindung herstellt. Diese unterschiedlichen Betrachtungsweisen der naturhaftelementaren und der utilitaristischen Dimension der Sprache versucht Benjamins Reflexion *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* in einer gemeinsamen, übergreifenden Bestimmung zu verbinden. Dort heißt es an zentraler Stelle: »Jede Sprache teilt sich selbst mit« (II.1, 142). Sprache dient demnach nicht in erster Linie dem »Transport« bestimmter Inhalte, sondern dem Ausdruck ihrer Sprachlichkeit selbst, ihres medialen Charakters, der wiederum darin besteht, Mitteilung zu sein: »Jede Sprache teilt sich *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das »Medium« der Mitteilung« (ebd.). Die Betrachtung von Sprache und Literatur in ihrer Medialität muß sich freimachen von der Vorstellung, es gäbe einen vom sprachlichen Geschehen ablösbaren, von der Form und Materialität sprachlicher Vermittlung unberührten Inhalt.

Die wichtigsten Aggregate sprachlicher Mitteilung sind Mündlichkeit und Schriftlichkeit, ferner Gestik, Mimik, Körpersprache allgemein. Gesprochene und leibhaftig vorgetragene Sprache äußert sich fließend, niedergeschriebene hingegen verfestigt. Auf welche Weise unterscheidet sich der Medien-Einsatz der Stimme (oder des Mienenspiels, der Körperhaltung etc.) von jenem der Schrift? Nur im letztgenannten Falle tritt ein objektivierbarer Gegenstand in die Mitteilung ein; die Schrift bedarf eines Trägers, auf dem sie Gestalt gewinnen und gespeichert werden kann. Der Buchstabe steht als Teil eines Schriftbildes in einer dreifachen Distinktionsbeziehung. Er ist abzugrenzen von anderen, virtuell oder faktisch benachbarten Buchstaben, er unterscheidet sich im Sinne der type-token-Differenz in seiner je empirischen Form vom abstrakten Idealbild dieses Buchstabens, und er steht in einem medialen Differenz-Verhältnis zu der phonologischen Einheit, die er repräsentiert bzw. deren stimmliche Realisierung er als schriftliches Äquivalent zu vertreten hat.¹⁸ Ein solches Bündel von Distinktions-Operationen inkorporiert sich nun in jedem anderen Buchstaben, und erst aus der Summe derartiger Relationen ergibt sich die mediale Besonderheit der schriftlichen Mitteilungsförmigkeit. Die Buchstabenschrift erfordert und produziert eine ihr gemäße Darbietungsform, die der Textualität, von der wiederum jeder verschriftlichten Mitteilung eine bestimmte Äußerungs- und Lektürierichtung vorgegeben wird, welche das tendenziell mehrdimensionale Geflecht differentieller Zeichenketten zu einem zweidimensionalen, dem textilen Gewebe vergleichbaren Raster einer vertikalen Abfolge sich horizontal erstreckender Zeilen kanalisiert. Als Buchstabe, Wort und Satz kommt nur in Betracht, was ins Zeilenraster paßt; was darüber hinausgeht oder die Regeln des Rasters unterläuft, ist nicht Schrift, sondern Bild.

Ähnliches gilt mutatis mutandis für die tragenden Einheiten mündlicher Artikulation, die Sprachlaute mit ihren Unterscheidungskriterien und Verknüpfungsregeln. Doch ist der mündliche Ausdruck gegenüber der Schrift in zweierlei Hinsicht weniger komplex. Zwar kann vom lautlichen Sprachzeichen in gewisser Weise ebenfalls gesagt werden, daß es ein schriftliches Äquivalent repräsentiert und von diesem vertreten werden kann; ohne dieses Hilfsmittel würde die type-token-Differenz auf phonologischer Ebene nicht so gut grei-

¹⁸ Vgl. Oliver Jahraus, *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*, Weilerswist 2003, 401.

fen. Doch anders als bei der Umkehrrichtung ist die Transformierbarkeit des Lautes in die Schrift keineswegs eine *raison d'être* der gesprochenen Sprache. Noch wichtiger aber ist der Umstand, daß im Normalfalle die Trägersubstanz der mündlichen Mitteilung von ihrer Artikulationsform materiell nicht ablösbar ist. Der zwischen Stimme und Ohr kontaktierende Schalldruck ist auf eine Präsenzform der Kommunikation angewiesen, während die zwischen Hand und Auge wandernde Schrift *als Text* ihre Entstehungssituation überdauert und auch in Absenz beider Enden des Nachrichtenweges fortbesteht. Das liegt zum einen an der relativen Beständigkeit des Schriftträgers – Papier ist geduldig, wie das Sprichwort weiß –, zum anderen aber an der synchronen Überschaubarkeit und Verfügbarkeit des gesamten Äußerungsablaufes aufgrund seiner zweidimensionalen Textualität. Anfang und Ende sind zugleich vorhanden und nach Belieben aufsuchbar. Anders verhält es sich mit der gesprochenen Sprache, die der Linearität zeitlicher Sukzession unterworfen ist, An einer Zeitstelle kann nur ein Laut realisiert werden.

Das Medium schriftlicher Kommunikation, ihr kanalisierendes und organisierendes Prinzip ist Textualität in jedweder Erscheinungsform und Trägersubstanz. Das Medium gesprochener Sprache ist dagegen so prägnant gar nicht zu bestimmen, denn es hat nicht eine dem Text vergleichbare, selbständige Existenz, die sich vom Äußerungsakt unterscheiden ließe. »Medium« ist im Zusammenspiel von Mitteilung und Träger dasjenige organisierende Schema, mit dessen Hilfe sprachliche Äußerungen in die Lage versetzt werden, über Zeit- oder Raumgrenzen hinweg Wirkungen hervorzurufen und Spuren zu hinterlassen. Diese Definition medial gestützter Kommunikation wäre undenkbar ohne die Erfindung der Buchstabenschrift und ist von deren Leitmedium, dem Text, geleitet. Für die Dimension der Oralität ist sie unpassend und funktionslos. Dennoch soll, nach Benjamins Überlegungen, die mündliche Mitteilungsform ebenfalls aus ihrer spezifischen medialen Konstitution zu begreifen sein, denn diese Spezifik gilt ihm ja gerade als dasjenige, was in der (in diesem Falle *gesprochenen*) Sprache sich eigentlich mitteilt. Das Medium bewahrt und bezeugt neben dieser Eigenart der Mitteilungsform auch jene des Mitteilenden selbst und ermöglicht somit physiognomische Aufschlüsse jenseits der bloßen Entschlüsselung von Mitteilungen.

Wie Buffon im »Stil« den eigentümlichen graphischen Abdruck der schreibenden Hand zum poetischen Charakteristikum erheben

konnte, so soll und muß es für die Darbietung mündlichen Erzählens respektive einer an primärer Mündlichkeit orientierten Literatur¹⁹ ebenfalls stilistische Kennzeichnungen geben, aus welchen sich neben der mitgeteilten Botschaft auch die besondere Stimme, der un-nachahmbare Tonfall eines bestimmten Erzählers erkennen läßt. Doch was für das Töpferhandwerk plausibel ist, kann auf die performative Situation eines mündlichen Erzählers nicht ohne weiteres übertragen werden. Unentschieden ist in Benjamins Argument beispielsweise, ob und wie zwischen dem Autor und dem Vortragenden einer Erzählung unterschieden werden soll. Unentscheidbar bleibt ferner, ob es um textuell gebundene Erzähler-Rollen innerhalb der schriftgestützten, elaborierten Literatur geht – oder um eine rückblickende Evokation des von Mund zu Mund weitergetragenen Erzähl-schatzes kollektiver Überlieferungen.

Mit seiner amphibienhaft zweideutig konturierten Figur des »Erzählers« plädiert Benjamins dafür, Literatur als eine Tonspur im doppelten Sinne des Wortes zu lesen, als ins Weichbild des flächigen Textes eingeprägte Spur akustischer Ereignisse. Texte enthalten Spuren von Klängen, die womöglich nirgends zu hören waren, und von Reden, die vielleicht niemals ergangen sind. In den Zeiten geselligen Handwerks – Benjamins Paradebeispiele sind Spinnrad und Webstuhl – blühte das Erzählen. Der Erzählvorgang konnte dabei eine Symbiose mit dem Arbeitsprozeß eingehen, mit solchen Tätigkeiten jedenfalls, die keine ungeteilte Aufmerksamkeit erforderten und deshalb vom Zuhören nicht ablenkten, sondern im Gegenteil die Aufnahmefähigkeit steigerten: »Je selbstvergessener der Lauschende, desto tiefer prägt sich ihm das Gehörte ein. Wo ihn der Rhythmus der Arbeit ergriffen hat, da lauscht er den Geschichten auf solche Weise, daß ihm die Gabe, sie zu erzählen, von selber zufällt. So also ist das Netz beschaffen, in das die Gabe zu erzählen eingebettet ist. So löst es sich heutzutage an allen Enden, nachdem es vor Jahrtausenden im Umkreis der ältesten Handwerksformen geknüpft worden ist« (III).

19 Die Terminologie einer »mündlichen Literatur« ist (unvermeidlich) paradox, wie Walter Ong kritisiert hat – was an der je schon von der Schriftlichkeit überlagerten retrospektiven Konzeption »literarischer« Hervorbringungen liegt. Die mündlichen Erzählformen als »orale Literatur« einzuordnen, merkt Ong polemisch an, ist eine nachträgliche Projektion und »gleich der Vorstellung von Pferden als Autos ohne Räder« (Walter J. Ong, *Oralität und Literatur. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987, 20).

Es ist ein Amalgam mythisch überlieferter Vorgänge, auf das Benjamins Idealisierung des Spinnens und Webens zur Ursituation des Erzählens anspielt. Dabei fällt auf, daß die Meisterschaft in der Verfertigung von Texten meist weiblich verkörpert ist. Das Vorbild aller Spinn- und Webkunst ist Arachne, jene versierte Spinnerin, die in ihren gewirkten Stoffen allzu freimütig das laszive Treiben der Götter darstellte und dafür mit der Verwandlung zur Spinne bestraft wurde. Spinne und Spinnerin, Netzwerk und Textwerk sind von *einer* Natur, sind wandelbare Verwandlungsmächte (wie letztlich alles bei Ovid). In einer motivisch verwandten Mythe ist es die Athenerin Philomele, die, zum Schweigen verurteilt, ihr Schicksal einem Text anvertraut. Philomele wird von ihrem Schwager, dem thrakischen König Tereus, vergewaltigt und anschließend grausam verstümmelt. Der Täter schneidet ihr die Zunge heraus, um sein Verbrechen geheimzuhalten. Doch kann Philomele ihrer stummen Klage Ausdruck geben, indem sie das Geschehene in einem Gewebe darstellt. Die Textur ihres Webstoffes ersetzt, was die abgeschnittene Zunge nicht mehr bewirken kann. In unseren Problemzusammenhang paßt diese Mythe, wenn sie in umgekehrter Richtung erzählt wird, Ursache und Wirkung vertauscht werden. Dann bedeutet das Schicksal Philomeles: Es geht nicht ohne Verstümmelungen ab, wenn an die Stelle des lebendigen Sprechens ein stummer Text tritt.

Wiederholungen, Spiele gegen die Zeit

In der *Berliner Chronik* hat Benjamin erstmals den umfassenden Versuch unternommen, wieder in die Erinnerungsschichten seiner Kindheitslandschaft hinabzusteigen. Das biographische Gedächtnis ist trügerisch und wählerisch zugleich; schlaglichtartig zeigt es je nur einzelne markante Punkte des Stadtgebietes und der eigenen ehemaligen Lebensbewegungen darin. Da ist vor allem das Labyrinth des Tiergartens mit seinen verschlungenen Wegen und versteckten Winkeln, die dem Heranwachsenden die ersten Geheimnisse der Liebe eröffnen, sowohl der käuflichen wie der romantischen. Da ist die Schule mit dem Namen des Kaisers, erstartet in heraldischem Stumpfsinn; es ist, als habe der gewesene Zögling immer noch das feierlich-schwülstige Abschiedslied der Abiturientenklasse vor versammeltem Publikum im Ohr. Den pathetischen Versen – »etwas mit ›treu zur

Seite« –, mit welchen die Eingeschüchterten ins Leben entlassen wurden, schickt Benjamin einen anderen Merkmals hinterher, den er einmal beim Umkleiden neben der Turnhalle aufgeschnappt haben will. Dem »überstürzten militärischen Gehaben« der Berliner Schuljahre verpaßt ein Schüttelreim die nötige Lockerungsübung, »Eile nie und haste nie/dann haste nie/Neurasthenie« (207).

An diesem Detail ist zunächst bemerkenswert, in welchem Maße sich Benjamins Erinnerungstätigkeit nicht allein durch bildhafte und räumliche Schlüsselreize anregen läßt, sondern auch eingekapselte Klangereignisse und Rhythmen birgt, die bei entsprechendem Auslösemechanismus wieder Laut geben. Das ist Rückverwandlung der abgestorbenen Zeichen in klingendes Leben, wie sie auch die Leser und Erzähler niedergeschriebener Geschichten zu bewerkstelligen haben, indem sie diesen ihre Stimme verleihen. Das zweite aber, was am Schüttelreim der Umkleidekabine auffällt, ist seine – im Kontext jener recht depressiv gestimmten Erinnerungen durchaus überraschende – Verspieltheit. Sich einen sportlichen und spottlichen Vers auf das zeittypische, bedeutungsschwere Nervenleiden zu machen, trotz den leidensgefärbten Erinnerungen ein winziges Punktum der Befreiung ab, eine Pointe. Bildet die topographische Ordnung des Berliner Stadtraumes die weitläufige Erstreckungsebene dieser Erinnerungswege, so fungieren die verstreuten Tatorte einer von flüchtigen Impressionen angeregten Laut- oder Buchstabenmagie als ihre Nervenzellen. »Man sprach »Mark-Talle« und wie diese beiden Wörter in der Gewohnheit des Sprechens verschlissen waren, daß keines seinen ursprünglichen »Sinn« beibehielt, so waren in der Gewohnheit dieses Ganges verschlissen alle Bilder, die er bot, so daß ihrer keines sich dem ursprünglichen Begriff von Einkauf oder Verkauf darbietet« (207).

Worte, wenn man sie denn zu nehmen weiß, können der Schlüssel zu allem sein, zur verlorenen Geliebten oder zur ersten selbstergauerten Million, zum Kanzleichef und selbst zum sprachlosen Findelkind. Etlichen der Erzählungen Benjamins ist anzumerken, daß sie ihr Dasein dem Ursprungsreiz einer wortmagischen Faszination verdanken. Deren Chiffren lauten: Braunschweiger, Olimpia, Schuwalkin. Niemand ist es der Sinn des jeweils Bezeichneten, in dem sich die Zauberfunktion solcher Lösungsworte auffinden ließe; sie liegt allein in ihrer bedeutungsvollen Aufladung als Requisiten in einem Spiele, als *enjeus*. In der »Mark-Talle« halt noch etwas von der unkorrigier-

ten Dunkelheit eines Geisternamens nach, ehe das angelebte Bescheidwissen sie dem schnöden Nutzgebäude austrieb. Für Kinder, die jedes Bild, jedes Schriftbild und jeden Wortlaut unverwandt und ohne die Attitüde des Bescheidwissens aufnehmen, bietet sich das Straßenleben als ein magischer Zeichenraum dar, der mit der pragmatischen Logik alltäglicher Verrichtungen in einem noch unversöhnten Widerstreit liegt. Eingefleischte Gewohnheiten sind es dann, die das naive Staunen über den Eigensinn der Zeichen als bloßen »Unsinn« diskreditieren, obgleich in ihm doch eigentlich das Reservoir jener »unsinnlichen Ähnlichkeit« (89, 93) zur Erscheinung kommt, in welchem die Sprache der Wirklichkeit mimetisch nacheifert. Zwischen »dem Gesprochenen und Gemeinten«, ebenso »zwischen dem Geschriebenen und dem Gemeinten« und erst recht »zwischen dem Gesprochenen und Geschriebenen« bestehen so geheimnisvolle wie innige »Verspannungen« (94), die freilich erst dann ihre Kraft offenbaren, wenn von ihnen Gebrauch gemacht wird.

Mit der Aufmachung der *Einbahnstraße* und ihren Denkbildern hat Benjamin diese synästhetische Form einer noch nicht entmischten Wahrnehmung und Zeichengebung wiederherzustellen versucht, und die auf radio-akustischem und photographischem Wege unternommenen Exkursionen in die Berliner Kulturgeschichte verfolgen dasselbe Ziel. Im *Passagen-Werk* und seinen zu den Studien über Baudelaire umgeformten Teilen wird die Stadt Paris als ein mythogener Tiefenraum erlebbar. Der Erzähler rührt, als Finder und Sammler ihrer untergründigen und inwendigen Geschichten, in einer geradezu körperlichen Weise an den Raum der Stadt, indem er disparate Materialstücke aufließt, umwendet und seinem imaginären Publikum vor Augen stellt. Das entziffernde Bemühen um die Kenntlichkeit der vergangenen Spuren liefert sich einen ewigen Kampf mit den Kräften der Auslöschung, dem Vergessen, Verwittern und Verwischen der einstigen Merkmals, dem Abriß und der Einebnung des Weichbilds zur tabula rasa. Wie der Rückblick auf die Berliner Kindheit erfordert auch die vergangene Größe und Pracht der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts ein archäologisches Erzählverfahren: »Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt« (195). Das Musterbild eines hermetisch abgedichteten und begrabenen vergangenen Erzählraums ist die vom vulkanischen Ascheregen des Vesuv überdeckte, wetterfest versiegelte antike Stadt Pompeji. Zerstörung

und Rettung fallen bei diesem Modell in eins, denn der plötzliche und kollektive Tod des aus Erdbebenruinen neu erblühten römischen Stadtlebens ermöglichte seine getreuliche Konservierung für die neuzeitliche Nachwelt. Die Katastrophe von einst war der Preis, um als ein »Labyrinth« von Geschichten zu erstehen, das in seiner rechtwinkligen Straßenanlage durchwandelt und gelesen werden kann; übrigens verwechselt Benjamin beim Vergleich mit deutschen Stadtplänen das als Beispiel angeführte Karlsruhe (welches in Wirklichkeit radial gegliedert ist) mit dem Schachbrettmuster der ungenannt bleibenden Stadt Mannheim.

Das Erdbeben zu Lissabon forderte 1755 unzählige Todesopfer und erschütterte die Mit- und Nachwelt in ihrem Glauben an die göttliche Vorsehung. Voltaire, Kant und auch noch Johann Peter Hebel betrachten jenes fatale Datum und den vollständigen Untergang eines kulturellen Gemeinwesens als das Skandalon des Aufklärungszeitalters schlechthin. Dem Entsetzen, das zur Pietät des erinnernden Eingedenkens führen kann, liegt indes eine Logik des Ausnahmezustandes zugrunde, die sich Benjamin in seiner politischen Konzeption von Geschichte nicht zu eigen macht. Benjamins Erinnerungswerk operiert in einem Gedächtnisraum, der von permanenter Zerstörungsarbeit erfüllt ist. Dessen Normalität verdichtet sich chiffrenartig in den beiden Fluchtpunkten Großstadt und Krieg, im anomischen Durchgangsraum flüchtiger Begegnungen einerseits, in der auf Dauer gestellten Gefahrensituation von Kriegsgewalt, Lebensgefahr und Verfolgung andererseits. Der »man of the crowd« (Edgar Allan Poe), der als einer und viele zugleich durch die Straßen der modernen Städte zieht, spurlos und indifferent, und die Vorübergehende mit dem flüchtig aufblitzenden erotischen Reiz eines je schon verpaßten Augenblicks (Charles Baudelaire) – diese beiden vorbeihuschenden Figuren wären repräsentative Helden eines ungeschriebenen Romans der transitorischen Metropole.

Die »Berliner Chronik« ist als Erzählgebiet überschattet von der Trauer um den Jugendfreund und Dichter Fritz Heinle und dessen Gefährtin, die wenige Tage nach Kriegsausbruch im August 1914 in den Räumen des studentischen »Sprechsaals« am Rande des Tiergartenviertels Selbstmord begingen. Daß die noblen Hoffnungen des Dornröschens »Jugend« niemals mehr zum Leben erweckt werden, diese historische Gewißheit bildet das traumatische Zentrum der um die Tiergarten-Sphäre sich rankenden Erzählpfade: »Heut

ist mir diese räumliche Stelle, in der wir damals zufällig unser Heim eröffneten, der strengste bildliche Ausdruck für die geschichtliche, die diese letzte wirkliche Elite des bürgerlichen Berlin einnahm. Sie stand dem Abgrund des großen Krieges so nahe wie ihr Heim dem steilen Abfall des Landwehrkanals« (210). Selten werden topographische Merkmale so prägnant als geschichtliches Menetekel lesbar.

Für Benjamin bleibt an Berlin gebunden, was ihm Paris nicht mehr wird einlösen können. Mitten hinein ins »dämonische Berlin« plazierte er den Erzähler E. T. A. Hoffmann, als einen Physiognomen, der vom Eckfenster am Gendarmenmarkt dem Straßentreiben und seinem reichen Spektakel an Verkehrsformen, Kleidung, Gestik und Mimik allerlei Geschichten abzulesen versteht. In seiner Gabe, das bürgerliche Leben als von Gespenstern und Geistern erfüllt vorzustellen, beweist Hoffmann die Qualitäten eines Animateurs im Wortsinne, aber auch eine instinktive Hellsicht für die kommenden Phantasmagorien einer kapitalistischen Warenwelt. War Hoffmann der »Vater des Berliner Romans« (155), so ist, zwei Generationen später, der alte Fontane der erste und vornehmste unter seinen Erben, der als spätberufener Wegbereiter der Moderne Stadt und Mark auf die Höhe des europäischen Gesellschaftsromans zu heben vermag. An Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz« kommt ein neuerlicher Umschlagspunkt der modernen Romanästhetik zur Anschauung, der zum einen mit Rückgriffen zur epischen Form der Mündlichkeit und zum Dialekt arbeitet, zum zweiten aber sich als Montagewerk aus fremdgefertigten Versatzstücken präsentiert, indem er Fahrpläne, Bildsymbole, Zeitungsanzeigen in den Drucktext aufnimmt. Allenfalls die *Einbahnstraße* könnte es mit Döblins intermedialem Stadt-raum an synästhetischem Erfindungsreichtum halbwegs aufnehmen, insofern sie ihre entstehungsgeschichtliche Nähe zu der großen Untersuchung über barocke Allegorie und Emblematik nicht verleugnen kann.

Als ein Basso continuo der späten Arbeiten Benjamins schält sich seit Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre das Interesse für allerlei Arten von Spielzeug und Spielgerät heraus, auch für das Spielertum im Bereich des Wettens und der Zufallsentscheide. Das Spiel offeriert die Möglichkeit, mit Dingen ohne bekenntnishafte Markierung des Wiederholungscharakters noch einmal umzugehen, und mehr noch, sie abermals als erstmalige zu erleben. Denn zur Me-

lanchole des Rückblicks in die Berliner Kindheit gehört, daß in dieser Stadt und in diesem Textgeflecht eine solche Vielzahl an Erstlings-Erlebnissen nistet wie sonst nirgendwo mehr auf Benjamins späterem Lebensweg. Darum war jenes Berlin für den Initianden voller erregender Schwellen, die wieder und wieder scheu ausgekostet und einmal dann auch überschritten sein wollten. Und mit jeder Schilderung solchen Novizentums ist der Autor des Umstandes eingedenk, daß dieses erste Mal sich damit eben zugleich in ein letztes erstes Mal verwandelte; ein Phänomen, das zuvor Marcel Proust in seiner *Recherche* als die »Primultimität« jugendlichen Erlebens in trefenden Episoden veranschaulicht hatte. Wo jener ganz eigene Reiz der Erstmaligkeit ausfällt, hat unmerklich schon die Gewohnheit das Regiment übernommen, die auch in Gefilde vordringt, die ihr rechtens gar nicht zukommen. »All dies war schon oft so. Wie typisch das ist« (254). Anstatt beim *Tod des Vaters* Erschütterung oder zumindest Trauer zu empfinden, registriert der Held in Benjamins gleichnamiger Novelle nur den Eindruck, die notwendig spontane Formung solcher Gefühle liege seinem Gegenwartspunkt des Erlebens schon uneinholbar voraus. Im Effekt des déjà-vu vermengen sich die Resonanzen von Gewohnheiten und Geschichten zu einem unentscheidbaren Gemisch diffuser Uneigentlichkeit.

Stereotype Empfindungsmuster und automatisierte Verhaltensabläufe bestimmen denjenigen Teil tagtäglicher Verrichtungen, der sich gewohnheitsmäßig und unschöpferisch vollzieht; ihm entgegen stehen fragende Aufmerksamkeit, kreative Abweichung und planlose Erfindung als Agenzien des Extemporierens. *Rastelli erzählt* von einer geheimen Verabredung mit einem verborgenen Helfershelfer, auf den er sich unbedingt verlassen kann. Die Kunststücke des großen Jongleurs verwandeln sein Spielgerät, einen recht großen Ball, in ein folgsames, mit eigenem Bewegungsdrange begabtes Wesen. Der Dompteur des Balles ist es gewohnt, daß ihm sein Hilfsmittel aufs Wort gehorcht, *als ob* es von Menschenhand gelenkt wäre. Ob er nun während der Vorstellung zu dem Trick greift, einen verborgenen Helfer einzusetzen, oder an solchen unlauteren Behelf gleichsam nur als Arbeitsfiktion denkt, um sich sicher zu fühlen – diese Differenz, die den abgründigen Clou der erzählten Handlung darstellt, hört an jenem Punkte auf, wichtig zu sein, wo die körperlich einstudierte Routine des Jongleurs und sein geniales Extemporieren dekgleich werden. Aus der endlosen Reihe sich wiederholender

Kunststücke greift die Erzählung den einen besonderen Fall heraus, in dem etwas anders läuft als sonst. Aber erhebt nicht jede Vorstellung diesen Anspruch, so wie jedes Spiel unter der Voraussetzung beginnt, das erste und einzige seiner Art zu sein?

In den Überlegungen zu einer Theorie des Spiels nimmt Benjamin einen Beitrag von Willi Haas über die »Gestaltlehre der Spielgesten« auf. Dort wird eine Typologie dreier Grundformen des Spiels aufgestellt, deren Konzepte nicht auf menschlichem, sondern auf tierischem Sozialverhalten beruhen. Genauer: auf Handlungsmodellen, die Menschen sich von den Beziehungen und Verhaltensweisen der Tiere machen. Diese Grundmodelle sind das Katz-und-Maus-Spiel (als Modell einer agonalen Verfolgungssituation bzw. Jagd), die Schutzreflexe und Verteidigungs-Kniffe einer »Tiermutter«, die das Heim ihrer Jungen gegen die Außenwelt sichert, und schließlich den Kampf zweier (annähernd gleichrangiger oder gleichstarker) Tiere um die Beute. In solchem rivalisierenden Bezug auf ein Drittes liegt das Kernmotiv aller Konkurrenz- und Eifersuchts-Dramen, während die defensiven und agonalen Handlungsmuster wieder andere Spielformen und Narrationsbögen generieren. Dem Schutz des Herdes assistieren jene Geschichten aus der Vergangenheit, die der *Erzähler*-Aufsatz dem Bauernstande zuschrieb, den Jagdeifer hingegen entfachen Erzählungen aus der Ferne, die von Seeleuten oder anderen Weitgereisten mitgebracht wurden. Analog zur Typologie elementarer Erzählformen ließe sich demnach auch eine auf die Vielfalt erzählbarer Geschichten inhaltlich bezogene Handlungstheorie gewinnen. Deren Grammatik wiederum könnte, diesen Ansätzen folgend, anhand des Grundrepertoires von Wett- und Bewegungsspielen und weiterer Formen des elementaren Spielverhaltens aufgestellt werden.

Benjamins Vorschläge zur »Wiederbelebung« der Spieltheorie gelten keinem disziplinär abgezielten Gegenstandsbereich, sie zielen wie die Ausführungen zur Gabe des Erzählens auf den Energiehaushalt kollektiven wie individuellen symbolischen Handelns. Etwas erzählen heißt, Vergangenes wieder heranzuholen und Abwesendes zu vergegenwärtigen. Ein Spiel spielen ist die zweite große Gegenmacht wider die Einsinnigkeit der Zeit. Beim Spiel lassen sich frühere Erfolge nicht speichern, gemachte Erfahrungen nicht akkumulieren, sie fließen allenfalls auf dem Wege der permanenten Übung in die Körper- und Geisteshaltung der Spielenden ein. Beiden Tätigkeiten

kehrt die vergehende Zeit nicht nur den Aspekt ökonomischer Knappheit zu, sondern auch dessen Gegenteil, die über schnöde Funktionszuweisungen leistungsethischer Art grandios erhabene Langeweile. Langeweile zu haben, in einem gedehnten oder gleichförmigen Zeitgefühl zu verharren, ist unter *time-is-money*-Gesetzen ein Fluch, für Erzählung und Spiel hingegen ein Segen. Im Spiel bewegen sich Akteure und Gegenstände aus ihren sozial definierten Gebrauchszusammenhängen heraus, sie geraten in eine Experimentalsituation. Benjamin beschreibt sie exemplarisch als jene »rätselhafte Zweiheit« (147), die er innerhalb der Objektwelt der Spielzeuge am Werk sieht, etwa im Verhältnis von Stock und Reifen. Sobald und solange zwei füreinander geschaffene Spielgeräte eine so unerschöpfliche Allianz eingehen, ist es, als erschüfe sich ihr gemeinsames Spiel ganz von selbst und mit jedem neuen Versuch wie zum allerersten Male.

Entdeckerfreude und Improvisationskunst sind dem Spiel als seine Freiheitsmomente wesentlich. Diesen verschwistert aber ist die Lust am Wiedererkennen des Vertrauten, denn im Spiel lagern sich, sei es als Regelwerk, sei es als Übungspraxis oder als Vorbild, Schichten des Zitierens ab, die freilich – anders als beim erinnernden Graben – dem Spielenden selbst unverfügbar und insofern virtuell bleiben. In der oben herangezogenen Eintragung *Ausgraben und Erinnern* hat Benjamin, im Anschluß an die zitierte Maxime der archäologischen Freilegung des Vergangenen, dem grabenden Manne noch einen zweiten Rat für den Weg aufs Feld mitgegeben. »Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen, wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt« (195). Das Spiel ist eine solche sein eigenes Tun unverdrossen wiederholende Wühl- und Saatarbeit. Zu Benjamins Spieltheorie gehört zuletzt auch die Einsicht, »daß über allen einzelnen Regeln und Rhythmen« ein ungeschriebenes Gesetz waltet, dem nachzugehen wäre, das Gesetz der Wiederholung. »Wir wissen, daß sie dem Kind die Seele des Spiels ist; daß nichts es mehr beglückt, als ›noch einmal‹. Der dunkle Drang nach Wiederholung ist hier im Spiel kaum minder gewaltig, kaum minder durchtrieben am Werke als in der Liebe der Geschlechtstrieb« (146).

Erzählen und Spielen folgen dem nämlichen Impuls, die Fesseln der Zeitlichkeit wo nicht abstreifen, so doch lockern zu können. »Der Erwachsene entlastet sein Herz von Schrecken, genießt sein

Glück verdoppelt, indem er's erzählt. Das Kind schafft sich die ganze Sache von neuem, fängt noch einmal von vorne an« (ebd.). Im Sinne des mimetischen Vermögens ist ein Spiel die Darstellung von etwas, einer Sache oder Person; es unternimmt deren anänelnde Nachahmung im Hinblick auf ausgewählte Eigenschaften oder Handlungsweisen. Damit setzt das Spiel zeitweilig seine Differenz zum Nachgeahmten außer Kraft. Wie es dabei ontologische Differenzen und räumliche Abstände zu ignorieren vermag, so *verrückt* es auch die trennende Zeit, oder vielmehr: Das Spiel läßt die Zeit selber verrückt spielen. »Spiel« ist in der deutschen Sprache ein zweiwertiger Begriff, dessen »Doppelsinn«, so Benjamin, einerseits auf Nachahmung zielt, andererseits auf erprobendes Handeln. »Dasselbe wiederholen wäre das eigentlich Gemeinsame« (147) beider Bestimmungen, schlägt Benjamin vor. Dieser Gedanke läßt sich auf ein ansonsten von ihm nur spärlich bedachtes Merkmal literarischen Erzählens anwenden, auf den Aspekt der Fiktionalität von Erzählvorgängen und Handlungsdarstellungen.

Die literarische Erzählung ist, wie das Schauspiel, ein Als-ob-Handeln unter entpragmatisierten Bedingungen, die durch einen vorgegebenen Rahmen (seien es die Begrenzungen der Theaterbühne oder die Buchdeckel eines Romans) gegenüber der Außenwirklichkeit und ihren realen Handlungszwängen abgegrenzt sind. Was nun aber beim literarischen Spiel (d.h. beim Sprachspiel Literatur) nachgeahmt wird, sind nicht reale Vorbilder, sondern vorangegangene Spielhandlungen. Man spielt, als würde die Zeit stillstehen und als würde sich ein schon einmal erlebtes Handlungsmuster in seiner Verkettung von einzelnen Schritten so wiederholen lassen, daß Urbild und Abbild eins und ununterscheidbar würden. Im Spiel und seiner nachahmenden Wiederholung ist nichts endgültig verloren. Es hat die Zeitform des jederzeitigen Beginns, aber auch der augenblicklichen Entscheidung über das Ganze. Spielerische Freiheit und mechanische Repetition sind so gesehen kein Gegensatz, sondern komplementäre Faktoren. »Denn Spiel, nichts sonst, ist die Wehmutter jeder Gewohnheit. Essen, schlafen, anziehen, waschen, müssen dem kleinen zuckenden Balg spielhaft, nach dem Rhythmus begleitender Verschen eingepfift werden« (147). Hören und Tun sind einander assoziiert in didaktisch-memorialer Weise. Die Verse mit ihrem metrischen Geklapper und ihren lustigen Reim-Repetitionen fungieren als ein Gewöhnungsmittel, das mit Repetitionseffekten spielerisch vertraut macht

und dadurch den Übertragungsvorgang auf die einzüübenden Verhaltensweisen anregt.

Das Spiel gewöhnt an Gewohnheiten auf eine Weise, die unmittelbar sinnlich ist und daher ins Körpergedächtnis eingeht. Von einer instrumentellen Warte betrachtet, handelt es sich um Training, um Einübung des Nützlichen durch ständiges, wiederholendes Üben: »Als Spiel tritt die Gewohnheit ins Leben, und in ihr, ihren starren Formen noch, überdauert ein Restchen Spiel bis ans Ende.« Merkwürdig, wie leicht Benjamin Gewohnheit und Freiheit zueinander führt. »Unkenntlich gewordene Formen unseres ersten Glücks, unseres ersten Grauens, das sind die Gewohnheiten« (147). Marcel Proust schildert in der *Recherche* verschiedentlich jenen Moment der Enttäuschung, in dem sich der Zauber der Erstmaligkeit durch die Wiederkehr verflüchtigt; in dem gerade der Versuch einer Wiederholung nur um so schmerzlicher bewußt macht, daß das zweite und soundsovielte Mal nie wieder den aufregenden Augenblick des Anfangens gebären kann. Doch auch seine Erzählung kann, mit all ihren Enttäuschungsmomenten, ein zweites, drittes und soundsoviertes Mal wiederholt werden. Spielerisch am Wiederholungsvermögen des Erzählens ist, daß im Repetitionsvorgang selbst je noch die Spannung von Urbild und Abbild, von erstem und x-tem Versuch aufscheint. Erstes Glück und erstes Grauen – auf ihre Wiederbelebung warten beide.

Auswahlbibliographie

- Adorno, Theodor W., Über epische Naivität [1943], in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1974, 34-40.
- Adorno, Theodor W., Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954], in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1974, 41-47.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, aus dem Nachlaß herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973.
- Anderegg, Johannes, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen 1977.
- Auerbach, Erich, Walter Benjamins Notizen über die Parabel, in: Theo Elm/Hans H. Hiebel (Hg.), *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1986, 160-173.
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980. – Dt.: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt/M. 1985.
- Bauer, Matthias, *Romantheorie*, Stuttgart 1997.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972-1989 [im Text zitiert als »GS«].
- Benjamin, Walter, *Medienästhetische Schriften*, mit einem Nachwort von Detlev Schöttker, Frankfurt/M. 2002.
- Bolle, Willi, *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln u. a. 1994.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, London 1961. – Dt.: *Die Rhetorik der Erzählkunst*, 2 Bde., Heidelberg 1974.
- Brecht, Bertolt, Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [1931], in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 18, *Schriften zur Literatur und Kunst* 1, Frankfurt/M. 1967, 139-209.
- Brüggemann, Heinz, *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007.
- Buck-Morss, Susan, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1993.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London 1980.
- Danto, Arthur C., *Narration and Knowledge*, New York 1985.
- Döblin, Alfred, Der Bau des epischen Werks [1929], in: ders., *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, hg. von Erich Kleinschmidt, Olten, Freiburg i. Br. 1989, 215-245.