

# Der Erzähler

## *Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*

### I.

Der Erzähler – so vertraut uns der Name klingt – ist uns in seiner lebendigen Wirksamkeit keineswegs durchaus gegenwärtig. Er ist uns etwas bereits Entferntes und weiter noch sich Entfernendes. Einen Lesskow<sup>1</sup> als Erzähler darstellen heißt nicht, ihn uns näher bringen, heißt vielmehr den Abstand zu ihm vergrößern. 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. Diesen Abstand und diesen Blickwinkel schreibt uns eine Erfahrung vor, zu der wir fast täglich Gelegenheit haben. Sie sagt uns, daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. Immer seltener wird die Begegnung mit Leuten, welche rechtschaffen etwas erzählen können. Immer häufiger verbreitet sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut wird. Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichertste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.

Eine Ursache dieser Erscheinung liegt auf der Hand: die Erfahrung ist im Kurse gefallen. Und es sieht aus, als fiele sie weiter ins Bodenlose. Jeder Blick in die Zeitung erweist, daß sie einen neuen Tief-

1 Nikolai Lesskow wurde 1831 im Gouvernement Orjol geboren und starb 1895 in Petersburg. Er hat seinen bäuerlichen Interessen und Sympathien nach gewisse Verwandtschaften mit Tolstoi, seiner religiösen Orientierung nach mit Dostojewski. Aber gerade diejenigen Schriften, die dem grundsätzlich und doktrinär Ausdruck geben, die Romane der Frühzeit haben sich als der vergängliche Teil seines Werkes erwiesen. Lesskows Bedeutung liegt in den Erzählungen, und die gehören einer späteren Schicht seiner Produktion an. Seit Kriegsende sind mehrere Versuche unternommen worden, diese Erzählungen im deutschen Sprachkreis bekannt zu machen. Neben den kleineren Auslesebänden des Musarion-Verlags und des Verlags Georg Müller steht, an erster Stelle, die neunbändige Auswahl des Verlags C. H. Back.

stand erreicht hat, daß nicht nur das Bild der äußern, sondern auch das Bild der sittlichen Welt über Nacht Veränderungen erlitten hat, die man niemals für möglich hielt. Mit dem Weltkrieg begann ein Vorgang offenkundig zu werden, der seither nicht zum Stillstand gekommen ist. Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hatte, war alles andere als Erfahrung gewesen, die von Mund zu Mund geht. Und das war nicht merkwürdig. 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 sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.

## II.

Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben. Und unter denen, die Geschichten niedergeschrieben haben, sind es die Großen, deren Niederschrift sich am wenigsten von der Rede der vielen namenlosen Erzähler abhebt. Im übrigen gibt es unter den letzteren zwei, freilich vielfach einander durchdringende Gruppen. Auch bekommt die Figur des Erzählers ihre volle Körperlichkeit nur für den, der sie beide vergegenwärtigt. »Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen«, sagt der Volksmund und denkt sich den Erzähler als einen, der von weiter kommt. Aber nicht weniger gern hört man dem zu, der, redlich sich nährend, im Lande geblieben ist und dessen Geschichten und Überlieferungen kennt. Will man diese beiden Gruppen in ihren archaischen Stellvertretern vergegenwärtigen, so ist die eine im seßhaften Ackerbauer und die andere im handeltreibenden Seemann verkörpert. In der Tat haben beider Lebenskreise gewissermaßen ihren eigenen Stamm von Erzählern hervorgebracht. Jeder von diesen Stämmen wahrt einige seiner Eigenschaften noch in späten Jahrhunderten. So gehen, unter den neueren deutschen Erzählern, die Hebel

und Gotthelf aus dem ersten, die Sealsfield und Gerstäcker aus dem zweiten hervor. Im übrigen aber handelt es sich bei jenen Stämmen, wie gesagt, nur um Grundtypen. Die reale Erstreckung des Reiches der Erzählungen in seiner ganzen historischen Breite ist nicht ohne die innigste Durchdringung dieser beiden archaischen Typen denkbar. Eine solche Durchdringung hat ganz besonders das Mittelalter in seiner Handwerksverfassung zustande gebracht. Der seßhafte Meister und die wandernden Burschen werkten in den gleichen Stuben zusammen; und jeder Meister war Wanderbursche gewesen, bevor er in seiner Heimat oder in der Fremde sich niederließ. Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Seßhaften sich anvertraut.

### III.

Lesskow ist in der Ferne des Raumes wie der Zeit zu Hause. Er gehörte der griechisch-orthodoxen Kirche an, und zwar als ein Mann mit aufrichtigem religiösen Interesse. Er war aber ein nicht minder aufrichtiger Gegner der kirchlichen Bürokratie. Da er mit dem weltlichen Beamtentum ebensowenig auskommen konnte, sind die offiziellen Positionen, in denen er sich befunden hat, nicht von Dauer gewesen. Für seine Produktion war die Stellung, die er lange als russischer Vertreter einer großen englischen Firma behauptet hat, unter allen vermutlich die nützlichste. Im Auftrag dieser Firma hat er Rußland bereist, und diese Reisen beförderten ebensowohl seine Weltklugheit wie seine Kenntnis der russischen Zustände. Auf diese Weise hatte er Gelegenheit, das Sektenwesen im Lande kennen zu lernen. Das hat in den Erzählungen seine Spur hinterlassen. In den russischen Legenden hat Lesskow Verbündete in dem Kampf gesehen, den er gegen die orthodoxe Bürokratie geführt hat. Es gibt von ihm eine Reihe legendärer Erzählungen, deren Mitte der Gerechte darstellt, selten ein Asket, meist ein schlichter und tätiger Mann, der zum Heiligen anscheinend auf die natürlichste Art von der Welt wird. Mystische Exaltation ist nicht Lesskows Sache. So gern er dem Wunderbaren bisweilen nachhing, so hält er es auch in der Frömmigkeit

am liebsten mit einem handfesten Naturell. Er sieht das Vorbild in dem Mann, der sich auf der Erde zurechtfindet, ohne sich allzutief mit ihr einzulassen. Eine entsprechende Haltung hat er auf weltlichem Gebiet an den Tag gelegt. Es paßt gut zu ihr, daß er mit Schreiben spät, nämlich mit 29 Jahren, begann. Das war nach seinen Handelsreisen. Seine erste gedruckte Arbeit hieß »Warum sind in Kiew die Bücher teuer?«. Eine weitere Reihe von Schriften über die Arbeiterklasse, über Trunksucht, über Polizeiarzte, über stellungslose Kaufleute sind die Vorläufer der Erzählungen.

#### IV.

Die Ausrichtung auf das praktische Interesse ist ein charakteristischer Zug bei vielen geborenen Erzählern. Nachhaltiger als bei Lesskow kann man ihn zum Beispiel bei einem Gotthelf erkennen, der seinen Bauern landwirtschaftliche Ratschläge gab; man findet ihn bei einem Nodier, der sich mit den Gefahren der Gasbeleuchtung beschäftigte; und ein Hebel, der seinen Lesern kleine naturwissenschaftliche Unterweisungen in das »Schatzkästlein« schob, steht gleichfalls in dieser Reihe. Das alles deutet auf die Bewandtnis, die es mit jeder wahren Erzählung hat. Sie führt, offen oder versteckt, ihren Nutzen mit sich. Dieser Nutzen mag einmal in einer Moral bestehen, ein andermal in einer praktischen Anweisung, ein drittes in einem Sprichwort oder in einer Lebensregel – in jedem Falle ist der Erzähler ein Mann, der dem Hörer Rat weiß. Wenn aber »Rat wissen« heute altmodisch im Ohre zu klingen anfängt, so ist daran der Umstand schuld, daß die Mitteilbarkeit der Erfahrung abnimmt. Infolge davon wissen wir uns und andern keinen Rat. Rat ist ja minder Antwort auf eine Frage als ein Vorschlag, die Fortsetzung einer (eben sich abrollenden) Geschichte angehend. Um ihn einzuholen, müßte man sie zuvörderst einmal erzählen können. (Ganz davon abgesehen, daß ein Mensch einem Rat sich nur soweit öffnet, als er seine Lage zu Wort kommen läßt.) Rat, in den Stoff gelebten Lebens eingewebt, ist Weisheit. Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt. Das aber ist ein Vorgang, der von weither kommt. Und nichts wäre törichter, als in ihm lediglich eine »Verfallserscheinung«, geschweige denn eine »moderne«, erblicken zu wollen. Vielmehr ist es nur eine Begleit-

erscheinung säkularer geschichtlicher Produktivkräfte, die die Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt hat und zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwindenden fühlbar macht.

## V.

Das früheste Anzeichen eines Prozesses, an dessen Abschluß der Niedergang der Erzählung steht, ist das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit. Was den Roman von der Erzählung (und vom Epischen im engeren Sinne) trennt, ist sein wesentliches Angewiesensein auf das Buch. Die Ausbreitung des Romans wird erst mit Erfindung der Buchdruckerkunst möglich. Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht. 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. Vor allem aber gegen das Erzählen. Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören. Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. Mitten in der Fülle des Lebens und durch die Darstellung dieser Fülle bekundet der Roman die tiefe Ratlosigkeit des Lebenden. Das erste große Buch der Gattung, der Don Quichote, lehrt sogleich, wie die Seelengröße, die Kühnheit, die Hilfsbereitschaft eines der Edelsten – eben des Don Quichote – von Rat gänzlich verlassen sind und nicht den kleinsten Funken Weisheit enthalten. Wenn im Laufe der Jahrhunderte hin und wieder – am nachhaltigsten vielleicht in »Wilhelm Meisters Wanderjahre« – versucht wurde, dem Roman Unterweisungen einzusenken, so laufen diese Versuche immer auf eine Abwandlung der Romanform selber hinaus. Der Bildungsroman dagegen weicht von der Grundstruktur des Romans in gar keiner Weise ab. Indem er den gesellschaftlichen Lebensprozeß in der Entwicklung einer Person inte-

griert, läßt er den ihn bestimmenden Ordnungen die denkbar brüchigste Rechtfertigung angedeihen. Ihre Legitimierung steht wind-schief zu ihrer Wirklichkeit. Das Unzulängliche wird gerade im Bildungsroman Ereignis.

## VI.

Man muß sich die Umwandlung von epischen Formen in Rhythmen vollzogen denken, die sich denen der Verwandlung vergleichen lassen, die im Laufe der Jahrunderttausende die Erdoberfläche erlitten hat. Schwerlich haben sich Formen menschlicher Mitteilung langsamer ausgebildet, langsamer verloren. Der Roman, dessen Anfänge in das Altertum zurückgreifen, hat Hunderte von Jahren gebraucht, ehe er im werdenden Bürgertum auf die Elemente stieß, die ihm zu seiner Blüte taugten. Mit dem Auftreten dieser Elemente begann sodann die Erzählung ganz langsam in das Archaische zurückzutreten; sie bemächtigte sich zwar vielfach des neuen Inhalts, wurde aber nicht eigentlich von ihm bestimmt. Auf der anderen Seite erkennen wir, wie mit der durchgebildeten Herrschaft des Bürgertums, zu deren wichtigsten Instrumenten im Hochkapitalismus die Presse gehört, eine Form der Mitteilung auf den Plan tritt, die, soweit ihr Ursprung auch zurückliegen mag, die epische Form nie vordem auf bestimmende Weise beeinflußt hat. Nun aber tut sie das. Und es zeigt sich, daß sie der Erzählung nicht weniger fremd aber viel bedrohlicher als der Roman gegenübertritt, den sie übrigens ihrerseits einer Krise zuführt. Diese neue Form der Mitteilung ist die Information.

Villemessant, der Begründer des »Figaro«, hat das Wesen der Information in einer berühmten Formel gekennzeichnet. »Meinen Lesern, pflegte er zu sagen, ist ein Dachstuhlbrand im Quartier latin wichtiger als eine Revolution in Madrid.« Das stellt mit einem Schlage klar, daß nun nicht mehr die Kunde, die von fernher kommt, sondern die Information, die einen Anhaltspunkt für das Nächste liefert, am liebsten Gehör findet. Die Kunde, die aus der Ferne kam – sei es die räumliche fremder Länder, sei es die zeitliche der Überlieferung –, verfügte über eine Autorität, die ihr Geltung verschaffte, auch wo sie nicht der Kontrolle zugeführt wurde. Die Information aber macht den Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit. Da ist es das erste, daß

sie »an und für sich verständlich« auftritt. Sie ist oft nicht exakter als die Kunde früherer Jahrhunderte es gewesen ist. Aber während diese gern vom Wunder borgte, ist es für die Information unerlässlich, daß sie plausibel klingt. Dadurch erweist sie sich mit dem Geist der Erzählung unvereinbar. Wenn die Kunst des Erzählens selten geworden ist, so hat die Verbreitung der Information einen entscheidenden Anteil an diesem Sachverhalt.

Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre. Mit andern Worten: beinah nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinah alles der Information zugute. Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten. Darin ist Lesskow Meister (man denke an Stücke wie »Der Betrug«, »Der weiße Adler«). Das Außerordentliche, das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt. Es ist ihm freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt.

## VII.

Lesskow ist in die Schule der Alten gegangen. Der erste Erzähler der Griechen war Herodot. Im vierzehnten Kapitel des dritten Buches seiner »Historien« findet sich eine Geschichte, aus der sich viel lernen läßt. Sie handelt von Psammenit. Als der Ägypterkönig Psammenit von dem Perserkönig Kambyses geschlagen und gefangen genommen worden war, sah Kambyses es darauf ab, den Gefangenen zu demütigen. Er gab Befehl, Psammenit an der Straße aufzustellen, durch die sich der persische Triumphzug bewegen sollte. Und weiter richtete er es so ein, daß der Gefangene seine Tochter als Dienstmagd, die mit dem Krug zum Brunnen ging, vorbeikommen sah. Wie alle Ägypter über dieses Schauspiel klagten und jammerten, stand Psammenit allein wortlos und unbeweglich, die Augen auf den Boden geheftet; und als er bald darauf seinen Sohn sah, der zur Hinrichtung im Zuge mitgeführt wurde, blieb er gleichfalls unbewegt. Als er da-

nach aber einen von seinen Dienern, einen alten, verarmten Mann, in den Reihen der Gefangenen erkannte, da schlug er mit den Fäusten an seinen Kopf und gab alle Zeichen der tiefsten Trauer.

Aus dieser Geschichte ist zu ersehen, wie es mit der wahren Erzählung steht. **Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war.** Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären. Anders die Erzählung; sie verausgabt sich nicht. Sie bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig. So ist Montaigne auf die vom Ägypterkönig zurückgekommen und hat sich gefragt: Warum klagt er erst beim Anblick des Dieners? Montaigne antwortet: »Da er von Trauer schon übervoll war, brauchte es nur den kleinsten Zuwachs, und sie brach ihre Dämme nieder.« So Montaigne. Man könnte aber auch sagen: »Den König rührt nicht das Schicksal der Königlichen, denn es ist sein eigenes.« Oder: »Uns rührt auf der Bühne vieles, was uns im Leben nicht rührt; dieser Diener ist nur ein Schauspieler für den König.« Oder: »Großer Schmerz staut sich und kommt erst mit der Entspannung zum Durchbruch. Der Anblick dieses Dieners war die Entspannung.« – Herodot erklärt nichts. Sein Bericht ist der trockenste. Darum ist diese Geschichte aus dem alten Ägypten nach Jahrtausenden noch imstande, Staunen und Nachdenken zu erregen. Sie ähnelt den Samenkörnern, die jahrtausendlang luftdicht verschlossen in den Kammern der Pyramiden gelegen und ihre Keimkraft bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.

## VIII.

Es gibt nichts, was Geschichten dem Gedächtnis nachhaltiger empfiehlt als jene keusche Gedrungenheit, welche sie psychologischer Analyse entzieht. Und je natürlicher dem Erzählenden der Verzicht auf psychologische Schattierung vonstatten geht, desto größer wird ihre Anwartschaft auf einen Platz im Gedächtnis des Hörenden, desto vollkommener bilden sie sich seiner eigenen Erfahrung an, desto lieber wird er sie schließlich eines näheren oder ferneren Tages weitererzählen. Dieser Assimilationsprozeß, welcher sich in der Tiefe abspielt, bedarf eines Zustandes der Entspannung, der seltener und seltener wird. Wenn der Schlaf der Höhepunkt der körperlichen



Entspannung ist, so die Langeweile der geistigen. Die Langeweile ist der Traumvogel, der das Ei der Erfahrung ausbrütet. Das Rascheln im Blätterwalde vertreibt ihn. Seine Nester – die Tätigkeiten, die sich innig der Langeweile verbinden – sind in den Städten schon ausgestorben, verfallen auch auf dem Lande. Damit verliert sich die Gabe des Lauschens, und es verschwindet die Gemeinschaft der Lauschenden. Geschichten erzählen ist ja immer die Kunst, sie weiter zu erzählen, und die verliert sich, wenn die Geschichten nicht mehr behalten werden. Sie verliert sich, weil nicht mehr gewebt und gesponnen wird, während man ihnen lauscht. 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 gebettet ist. So löst es sich heutzutage an allen Enden, nachdem es vor Jahrtausenden im Umkreis der ältesten Handwerksformen geknüpft worden ist.

## IX.

Die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks – des bäuerlichen, des maritimen und dann des städtischen – lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure »an sich« der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. **So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden** wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale. Es ist die Neigung der Erzähler, ihre Geschichte mit einer Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, wenn sie es nicht schlichtweg als selbsterlebt ausgeben. Lesskow beginnt den »Betrug« mit der Schilderung einer Eisenbahnfahrt, auf der er die Ereignisse, die er sodann nacherzählt, von einem Mitreisenden gehört habe; oder er denkt an Dostojewskis Begräbnis, auf das er die Bekanntschaft mit der Heldin seiner Erzählung »Anläßlich der Kreuzersonate« versetzt; oder er ruft das Beisammensein in einem Lesezirkel herauf, in dem die Begebenheiten zur Sprache kamen, die er uns in den »Interessanten Männern« wiedergibt. So liegt seine Spur im Er-

zählten vielfach zu Tage, wenn nicht als die des Erlebenden so als die des Berichterstatters.

Diese handwerkliche Kunst, das Erzählen, hat Lesskow im übrigen selbst als ein Handwerk empfunden. »Die Schriftstellerei, heißt es in einem seiner Briefe, ist für mich keine freie Kunst, sondern ein Handwerk.« Es kann nicht überraschen, daß er sich dem Handwerk verbunden gefühlt hat, der industriellen Technik dagegen fremd gegenüberstand. Tolstoi, der dafür Verständnis gehabt haben muß, berührt gelegentlich diesen Nerv der Erzählergabe von Lesskow, wenn er ihn als den Ersten bezeichnet, »der auf das Unzulängliche des ökonomischen Fortschrittes hinwies . . . Es ist seltsam, daß man Dostojewski so viel liest . . . Hingegen begreife ich einfach nicht, warum Lesskow nicht gelesen wird. Er ist ein wahrheitsgetreuer Schriftsteller.« In seiner verschlagenen und übermütigen Geschichte »Der stählerne Floh«, die zwischen Sage und Schwank die Mitte hält, hat Lesskow das heimische Handwerk an den Silberschmieden von Tula verherrlicht. Ihr Meisterwerk, der stählerne Floh, kommt Peter dem Großen vor Augen und überzeugt ihn, daß die Russen sich vor den Engländern nicht zu schämen brauchen.

Das geistige Bild jener handwerklichen Sphäre, der der Erzähler entstammt, ist vielleicht niemals auf so bedeutungsvolle Weise umschrieben worden wie von Paul Valéry. Er spricht von den vollkommenen Dingen in der Natur, makellosen Perlen, vollen, gereiften Weinen, wirklich durchgebildeten Geschöpfen und nennt sie »das kostbare Werk einer langen Kette einander ähnlicher Ursachen«. Die Anhäufung solcher Ursachen aber habe ihre zeitliche Schranke nur an der Vollkommenheit. »Dieses geduldige Verfahren der Natur, sagt Paul Valéry weiter, wurde vom Menschen einst nachgeahmt. Miniaturen, aufs vollendetste durchgearbeitete Elfenbeinschnitzereien, Steine, die nach Politur und Prägung vollkommen sind, Arbeiten in Lack oder Malereien, in denen eine Reihe dünner, transparenter Schichten sich übereinander legen . . . – alle diese Hervorbringungen ausdauernder, entsagungsvoller Bemühung sind im Verschwinden, und die Zeit ist vorbei, in der es auf Zeit nicht ankam. Der heutige Mensch arbeitet nicht mehr an dem, was sich nicht abkürzen läßt.« In der Tat ist ihm geglückt, selbst die Erzählung abzukürzen. Wir haben das Werden der short story erlebt, die sich der mündlichen Tradition entzogen hat und jenes langsame Einander-Überdecken dünner und transparenter Schichten nicht mehr erlaubt, das das treffend-

ste Bild von der Art und Weise abgibt, in der die vollkommene Erzählung aus der Schichtung vielfacher Nacherzählungen an den Tag tritt.

## X.

Valéry endet seine Betrachtung mit diesem Satz: »Es ist fast, als fiele der Schwund des Gedankens der Ewigkeit mit der wachsenden Abneigung gegen langdauernde Arbeit zusammen.« Der Gedanke der Ewigkeit hat von jeher seine stärkste Quelle im Tod gehabt. Wenn dieser Gedanke schwindet, so folgern wir, muß das Gesicht des Todes ein anderes geworden sein. Es erweist sich, daß diese Veränderung die gleiche ist, die die Mitteilbarkeit der Erfahrung in dem Grade vermindert hat, als es mit der Kunst des Erzählens zu Ende ging.

Seit einer Reihe von Jahrhunderten läßt sich verfolgen, wie im Gemeinbewußtsein der Todesgedanke an Allgegenwart und an Bildkraft Einbuße leidet. In seinen letzten Etappen spielt sich dieser Vorgang beschleunigt ab. Und im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts hat die bürgerliche Gesellschaft mit hygienischen und sozialen, privaten und öffentlichen Veranstaltungen einen Nebeneffekt verwirklicht, der vielleicht ihr unterbewußter Hauptzweck gewesen ist: den Leuten die Möglichkeit zu verschaffen, sich dem Anblick von Sterbenden zu entziehen. Sterben, einstmals ein öffentlicher Vorgang im Leben des Einzelnen und ein höchst exemplarischer (man denke an die Bilder des Mittelalters, auf denen das Sterbebett sich in einen Thron verwandelt hat, dem durch weitgeöffnete Türen des Sterbehauses das Volk sich entgegen drängt) – sterben wird im Verlauf der Neuzeit aus der Merkwelt der Lebenden immer weiter herausgedrängt. Ehemals kein Haus, kaum ein Zimmer, in dem nicht schon einmal jemand gestorben war. (Das Mittelalter empfand auch räumlich, was als Zeitgefühl jene Inschrift auf einer Sonnenuhr von Ibiza bedeutsam macht: *Ultima multis.*) Heute sind die Bürger in Räumen, welche rein vom Sterben geblieben sind, Trockenwohner der Ewigkeit, und sie werden, wenn es mit ihnen zu Ende geht, von den Erben in Sanatorien oder in Krankenhäusern verstaubt. Nun ist es aber an dem, daß nicht etwa nur das Wissen oder die Weisheit des Menschen sondern vor allem sein gelebtes Leben – und das ist der Stoff, aus dem die Geschichten werden – tradierbare Form am er-

sten am Sterbenden annimmt. So wie im Innern des Menschen mit dem Ablauf des Lebens eine Folge von Bildern sich in Bewegung setzt – bestehend aus den Ansichten der eigenen Person, unter denen er, ohne es inne zu werden, sich selber begegnet ist –, so geht mit einem Mal in seinen Mienen und Blicken das Unvergeßliche auf und teilt allem, was ihn betraf, die Autorität mit, die auch der ärmste Schächer im Sterben für die Lebenden um ihn her besitzt. Am Ursprung des Erzählten steht diese Autorität.

## XI.

Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen. Mit andern Worten: es ist die Naturgeschichte, auf welche seine Geschichten zurückverweisen. Das ist in exemplarischer Form in einer der schönsten zum Ausdruck gebracht, die wir von dem unvergleichlichen Johann Peter Hebel haben. Sie steht im »Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes«, heißt »Unverhofftes Wiedersehen« und beginnt mit der Verlobung eines jungen Burschen, der in den Bergwerken von Falun arbeitet. Am Vorabend der Hochzeit ereilt ihn in der Tiefe seines Stollens der Bergmannstod. Seine Braut hält ihm die Treue über den Tod hinaus, und sie lebt lange genug, um als uraltes Mütterchen eines Tages, da aus dem verlorenen Stollen eine Leiche zu Tage gefördert wird, die gesättigt mit Eisenvitriol von der Verwesung verschont geblieben ist, ihren Bräutigam zu erkennen. Nach diesem Wiedersehen wird auch sie vom Tod abberufen. Als nun Hebel im Verlauf dieser Erzählung vor der Notwendigkeit stand, die lange Reihe von Jahren augenfällig zu machen, da hat er das mit den folgenden Sätzen getan: »Unterdessen wurde die Stadt Lissabon in Portugal durch ein Erdbeben zerstört, und der siebenjährige Krieg ging vorüber, und Kaiser Franz der Erste starb, und der Jesuiten-Orden wurde aufgehoben und Polen geteilt, und die Kaiserin Maria Theresia starb, und der Struensee wurde hingerichtet, Amerika wurde frei, und die vereinigte französische und spanische Macht konnte Gibraltar nicht erobern. Die Türken schlossen den General Stein in der Veteraner Höhle in Ungarn ein, und der Kaiser Joseph starb auch. Der König Gustav von Schweden eroberte russisch Finnland, und die französische Revolution und der lange Krieg fing an, und der Kaiser Leopold

der Zweite ging auch ins Grab. Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen, und die Ackerleute säeten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt. Als aber die Bergleute in Falun im Jahr 1809 . . .«. Tiefer hat nie ein Erzähler seinen Bericht in die Naturgeschichte gebettet als Hebel es in dieser Chronologie vollzieht. Man lese sie nur genau: Der Tod tritt in ihr in so regelmäßigem Turnus auf wie der Sensenmann in den Prozessionen, die um Mittag um die Münsteruhr ihren Umzug halten.

## XII.

Jedwede Untersuchung einer bestimmten epischen Form hat es mit dem Verhältnis zu tun, in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht. Ja, man darf weitergehen und sich die Frage vorlegen, ob die Geschichtsschreibung nicht den Punkt schöpferischer Indifferenz zwischen allen Formen der Epik darstellt. Dann würde die geschriebene Geschichte sich zu den epischen Formen verhalten wie das weiße Licht zu den Spektralfarben. Wie dem auch sei, unter allen Formen der Epik gibt es nicht eine, deren Vorkommen in dem reinen, farblosen Licht der geschriebenen Geschichte zweifelsfreier ist als die Chronik. Und im breiten Farbband der Chronik stufen die Arten, in denen erzählt werden kann, sich wie Schattierungen ein und derselben Farbe ab. Der Chronist ist der Geschichts-Erzähler. Man denke an die Hebel-Stelle zurück, die durchaus den Tonfall der Chronik hat, und ermesse ohne Mühe den Unterschied zwischen dem, der Geschichte schreibt, dem Historiker, und dem, der sie erzählt, dem Chronisten. Der Historiker ist gehalten, die Vorfälle, mit denen er es zu tun hat, auf die eine oder andere Art zu erklären; er kann sich unter keinen Umständen damit begnügen, sie als Musterstücke des Weltlaufs herzuzeigen. Genau das aber tut der Chronist, und besonders nachdrücklich tut er das in seinen klassischen Repräsentanten, den Chronisten des Mittelalters, die die Vorläufer der neueren Geschichtsschreiber waren. Indem jene ihrer Geschichtserzählung den göttlichen Heilsplan zugrunde legen, der ein unerforschlicher ist, haben sie die Last beweisbarer Erklärung von vornherein von sich abgewälzt. An ihre Stelle tritt die Auslegung, die es nicht

mit einer genauen Verkettung von bestimmten Ereignissen, sondern mit der Art ihrer Einbettung in den großen unerforschlichen Weltlauf zu tun hat.

Ob der Weltlauf ein heilsgeschichtlich bedingter oder ein natürlicher ist, das macht keinen Unterschied. Im Erzähler hat der Chronist in verwandelter, gleichsam säkularisierter Gestalt sich erhalten. Lesskow ist unter denen, deren Werk besonders klar von diesem Sachverhalt Zeugnis ablegt. Der Chronist mit seiner heilsgeschichtlichen Ausrichtung, der Erzähler mit seiner profanen haben beide an diesem Werk so sehr Anteil, daß für manche Erzählungen kaum zu entscheiden ist, ob der Webgrund, in dem sie auftreten, der goldene einer religiösen oder der bunte einer weltlichen Anschauung vom Laufe der Dinge ist. Man denke an die Erzählung »Der Alexandrit«, die den Leser »in jene alte Zeit« versetzt, »da noch die Steine im Schoße der Erde und die Planeten in Himmelshöhen sich um das Schicksal der Menschen kümmerten, und nicht etwa heutzutage, da sowohl in den Himmeln als auch unter der Erde alles gegen das Schicksal der Menschensöhne gleichgültig geworden ist und ihnen von nirgendwoher mehr eine Stimme spricht oder gar Gehorsam wird. Alle die neuentdeckten Planeten spielen in den Horoskopen keinerlei Rolle mehr, und es gibt auch eine Menge neuer Steine, alle gemessen und gewogen und auf ihr spezifisches Gewicht und ihre Dichte hin geprüft, aber sie verkünden uns nichts mehr und bringen auch keinerlei Nutzen. Ihre Zeit mit den Menschen zu sprechen ist vorüber«.

Es ist, wie man sieht, kaum möglich, den Weltlauf, wie er an dieser Geschichte Lesskows sich illustriert, eindeutig zu kennzeichnen. Ist er heilsgeschichtlich oder naturgeschichtlich bestimmt? Gewiß ist nur, daß er, eben als Weltlauf, außerhalb aller eigentlich historischen Kategorien steht. Die Epoche, sagt Lesskow, da der Mensch sich im Einklang mit der Natur glauben konnte, ist abgelaufen. Schiller nannte diese Weltzeit die Zeit der naiven Dichtung. Der Erzähler wahrt ihr die Treue und sein Blick weicht nicht von jenem Zifferblatt, vor dem die Prozession der Kreaturen sich hinbewegt, in der, je nachdem, der Tod als Anführer oder als der letzte armselige Nachzügler seine Stelle hat.

Man hat sich selten darüber Rechenschaft abgelegt, daß das naive Verhältnis des Hörers zu dem Erzähler von dem Interesse, das Erzählte zu behalten, beherrscht wird. Der Angelpunkt für den unbefangenen Zuhörer ist, der Möglichkeit der Wiedergabe sich zu versichern. Das Gedächtnis ist das epische Vermögen vor allen anderen. Nur dank eines umfassenden Gedächtnisses kann die Epik einerseits den Lauf der Dinge sich zu eigen, andererseits mit deren Hinschwinden, mit der Gewalt des Todes ihren Frieden machen. Es ist nicht verwunderlich, daß für einen einfachen Mann aus dem Volk, wie Lesskow sich ihn eines Tages ausgedacht hat, der Zar, der das Haupt des Weltkreises ist, in dem sich seine Geschichten ereignen, über das umfassendste Gedächtnis verfügt. »Unser Kaiser, so heißt es da, und seine ganze Familie haben in der Tat ein ganz erstaunliches Gedächtnis.«

Mnemosyne, die Erinnernde, war bei den Griechen die Muse des Epischen. Dieser Name geleitet den Betrachter zu einer weltgeschichtlichen Wegscheide zurück. Wenn nämlich das von der Erinnerung Aufgezeichnete – die Geschichtsschreibung – die schöpferische Indifferenz der verschiedenen epischen Formen darstellt (wie die große Prosa die schöpferische Indifferenz zwischen den verschiedenen Maßen des Verses), so schließt deren älteste Form, das Epos, kraft einer Art von Indifferenz die Erzählung und den Roman ein. Als dann im Verlauf der Jahrhunderte der Roman aus dem Schoß des Epos herauszutreten begann, da zeigte sich, daß an ihm das musische Element des Epischen, die Erinnerung also, in ganz anderer Gestalt als in der Erzählung zutage tritt.

Die *Erinnerung* stiftet die Kette der Tradition, welche das Geschehene von Geschlecht zu Geschlecht weiterleitet. Sie ist das Musische der Epik im weiteren Sinne. Sie umgreift die musischen Sonderarten des Epischen. Unter diesen ist an erster Stelle diejenige, welche der Erzähler verkörpert. Sie stiftet das Netz, welches alle Geschichten miteinander am Ende bilden. Eine schließt an die andere an, wie es die großen Erzähler immer und vor allem die orientalischen gern gezeigt haben. In jedem derselben lebt eine Scheherazade, der zu jeder Stelle ihrer Geschichten eine neue Geschichte einfällt. Dieses ist ein episches *Gedächtnis* und das Musische der Erzählung. Ihm aber ist ein anderes, gleichfalls im engeren Sinn musisches Prinzip entgegen-

zusetzen, das als Musisches des Romans zunächst, das will sagen im Epos, noch ungeschieden von dem Musischen der Erzählung verborgen liegt. Allenfalls läßt es in den Epen gelegentlich sich erahnen. So vor allem an feierlichen Stellen der homerischen, wie die Anrufungen der Muse zu deren Beginn es sind. Was an diesen Stellen sich ankündigt, ist das verewigende Gedächtnis des Romanciers im Gegensatz zu dem kurzweiligen des Erzählers. Das erste ist dem *einen* Helden geweiht, der *einen* Irrfahrt oder dem *einen* Kampf; das zweite den *vielen* zerstreuten Begebenheiten. Es ist, mit anderen Worten, das *Eingedenken*, das als das Musische des Romans dem Gedächtnis, dem Musischen der Erzählung, zur Seite tritt, nachdem sich mit dem Zerfall des Epos die Einheit ihres Ursprungs in der Erinnerung geschieden hatte.

#### XIV.

»Niemand, sagt Pascal, stirbt so arm, daß er nicht irgend etwas hinterläßt.« Gewiß auch an Erinnerungen – nur daß diese nicht immer einen Erben finden. Der Romancier tritt diese Hinterlassenschaft an, und selten ohne tiefe Melancholie. Denn wie es in einem Roman von Arnold Bennett der Toten nachgesagt wird – »sie hatte überhaupt nichts vom wirklichen Leben gehabt« –, so pflegt es um die Summe aus der Hinterlassenschaft bestellt zu sein, die der Romancier antritt. Über diese Seite der Sache verdanken wir den wichtigsten Aufschluß Georg Lukács, der im Roman »die Form der transzendentalen Heimatlosigkeit« gesehen hat. Zugleich ist der Roman, nach Lukács, die einzige Form, die die Zeit in die Reihe ihrer konstitutiven Prinzipien aufnimmt. »Die Zeit, heißt es in der »Theorie des Romans«, kann erst dann konstitutiv werden, wenn die Verbundenheit mit der transzendentalen Heimat aufgehört hat ... Nur im Roman ... trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und Zeitliche; man kann fast sagen: die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit ... Und aus diesem ... entsteigen die episch echtgeborenen ... Zeiterlebnisse: die Hoffnung und die Erinnerung ... Nur in dem Roman ... kommt eine schöpferische, den Gegenstand treffende und ihn umwandelnde Erinnerung vor ... Die Dualität von Innerlichkeit und Außenwelt kann hier für das Subjekt« nur »aufgehoben werden, wenn es die ...



Einheit seines ganzen Lebens . . . aus dem, in der Erinnerung zusammengedrängten, vergangenen Lebensströme erblickt . . . die Einsicht, die diese Einheit erfaßt, . . . wird das ahnend-intuitive Erfassen des unerreichten und darum unaussprechbaren Lebenssinnes«.

Der »Sinn des Lebens« ist in der Tat die Mitte, um welche sich der Roman bewegt. Die Frage nach ihm ist aber nichts anderes als der eingängliche Ausdruck der Ratlosigkeit, mit der sich sein Leser in eben dieses geschriebene Leben hineingestellt sieht. Hie »Sinn des Lebens« – da »Moral von der Geschichte«: mit diesen Losungen stehen Roman und Erzählung einander gegenüber, und an ihnen läßt sich der gänzlich verschiedene geschichtliche Standindex dieser Kunstformen ablesen. – Wenn das früheste vollkommene Muster des Romans der Don Quichote ist, so ist sein spätestes vielleicht die »Education Sentimentale«. In den letzten Worten dieses Romans hat der Sinn, der dem bürgerlichen Zeitalter zu Beginn seines Niedergangs in seinem Tun und Lassen begegnete, sich wie Hefe im Lebensbecher niedergeschlagen. Frédéric und Deslauriers, die Jugendfreunde, denken an ihre Jugendfreundschaft zurück. Da gab es eine kleine Geschichte: wie sie eines Tages verstoßen und bang sich im öffentlichen Hause ihrer Heimatstadt präsentierten, nichts verrichtend als der patronne einen Blumenstrauß darzubringen, den sie bei sich im Garten gepflückt hatten. »Von dieser Geschichte war noch drei Jahre später die Rede. Und nun erzählten sie sie weitläufig einander, jeder des anderen Erinnerungen ergänzend. ›Das war vielleicht, sagte Frédéric als sie fertig waren, ›das Schönste in unserm Leben.« ›Ja, du kannst recht haben«, sagte Deslauriers, ›das war vielleicht das Schönste in unserm Leben.« Mit solcher Erkenntnis steht der Roman am Ende, das ihm in strengerem Sinne als irgend einer Erzählung eignet. In der Tat gibt es keine Erzählung, an der die Frage: Wie ging es weiter? ihr Recht verlöre. Der Roman dagegen kann nicht erhoffen, den kleinsten Schritt über jene Grenze hinaus zu tun, an der er den Leser, den Lebenssinn ahnend sich zu vergegenwärtigen, dadurch einlädt, daß er ein »Finis« unter die Seiten schreibt.

Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers; selbst wer liest, hat an dieser Gesellschaft teil. Der Leser eines Romans ist aber einsam. Er ist es mehr als jeder andere Leser. (Denn selbst wer ein Gedicht liest, ist bereit, den Worten, für den Hörenden, Stimme zu leihen.) In dieser seiner Einsamkeit bemächtigt der Leser des Romans sich seines Stoffes eifersüchtiger als jeder andere. Er ist bereit, ihn restlos sich zu eigen zu machen, ihn gewissermaßen zu verschlingen. Ja, er vernichtet, er verschlingt den Stoff wie Feuer Scheiter im Kamin. Die Spannung, welche den Roman durchzieht, gleicht sehr dem Luftzug, der die Flamme im Kamin ermuntert und ihr Spiel belebt.

Es ist ein trockenes Material, an welchem sich das brennende Interesse des Lesers nährt. – Was heißt das? »Ein Mann, der mit fünfunddreißig stirbt, hat Moritz Heimann einmal gesagt, ist auf jedem Punkt seines Lebens ein Mann, der mit fünfunddreißig stirbt.« Nichts ist zweifelhafter als dieser Satz. Aber dies einzig und allein, weil er sich im Tempus vergreift. Ein Mann, so heißt die Wahrheit, die hier gemeint war, der mit fünfunddreißig Jahren gestorben ist, wird *dem Eingedenken* an jedem Punkte seines Lebens als ein Mann erscheinen, der mit fünfunddreißig Jahren stirbt. Mit anderen Worten: der Satz, der für das wirkliche Leben keinen Sinn gibt, wird für das erinnerte unanfechtbar. Man kann das Wesen der Romanfigur besser nicht darstellen als es in ihm geschieht. Er sagt, daß sich der »Sinn« von ihrem Leben nur erst von ihrem Tode her erschließt. Nun aber sucht der Leser des Romans wirklich Menschen, an denen er den »Sinn des Lebens« abliest. Er muß daher, so oder so, im voraus gewiß sein, daß er ihren Tod miterlebt. Zur Not den übertragenen: das Ende des Romans. Doch besser den eigentlichen. Wie geben sie ihm zu erkennen, daß der Tod schon auf sie wartet, und ein ganz bestimmter, und das an einer ganz bestimmten Stelle? Das ist die Frage, welche das verzehrende Interesse des Lesers am Romangeschehen nährt.

Nicht darum also ist der Roman bedeutend, weil er, etwa lehrreich, ein fremdes Schicksal uns darstellt, sondern weil dieses fremde Schicksal kraft der Flamme, von der es verzehrt wird, die Wärme an uns abgibt, die wir aus unserem eigenen nie gewinnen. Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen.

»Lesskow, schreibt Gorki, ist der am tiefsten im . . . Volke wurzelnde Schriftsteller und von allen fremden Einflüssen unberührt.« Der große Erzähler wird immer im Volk wurzeln, zuvörderst in den handwerklichen Schichten. Wie diese aber das bäuerliche, das maritime und das städtische Element in den vielfältigen Stadien ihres wirtschaftlichen und technischen Entwicklungsgrades umfassen, so stufen sich vielfältig die Begriffe, in denen sich für uns ihr Erfahrungsschatz niederschlägt. (Zu schweigen von dem keineswegs verächtlichen Anteil, den die Handeltreibenden an der Kunst des Erzählens haben; sie mußten weniger deren belehrenden Inhalt mehren, als die Listen, mit denen die Aufmerksamkeit der Lauschenden gebannt wird, verfeinern. Im Geschichtenkreise der »Tausend und Eine Nacht« haben sie eine tiefe Spur hinterlassen.) Kurz, unbeschadet der elementaren Rolle, die das Erzählen im Haushalt der Menschheit spielt, sind die Begriffe, in denen sich der Ertrag der Erzählungen bergen läßt, die mannigfachsten. Was bei Lesskow am handlichsten in religiösen zu fassen ist, scheint bei Hebel sich wie von selber in die pädagogischen Perspektiven der Aufklärung einzufügen, tritt bei Poe als hermetische Überlieferung auf, findet ein letztes Asyl bei Kipling in dem Lebensraum britischer Seeleute und Kolonialsoldaten. Dabei ist allen großen Erzählern die Unbeschwertheit gemein, mit der sie auf den Sprossen ihrer Erfahrung wie auf einer Leiter sich auf und ab bewegen. Eine Leiter, die bis ins Erdinnere reicht und sich in den Wolken verliert, ist das Bild einer Kollektiverfahrung, für die selbst der tiefste Chock jeder individuellen, der Tod, keinerlei Anstoß und Schranke darstellt.

»Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch«, sagt das Märchen. Das Märchen, das noch heute der erste Ratgeber der Kinder ist, weil es einst der erste der Menschheit gewesen ist, lebt insgeheim in der Erzählung fort. Der erste wahre Erzähler ist und bleibt der von Märchen. Wo guter Rat teuer war, wußte das Märchen ihn, und wo die Not am höchsten war, da war *seine* Hilfe am nächsten. Diese Not war die Not des Mythos. Das Märchen gibt uns Kunde von den frühesten Veranstaltungen, die die Menschheit getroffen hat, um den Alp, den der Mythos auf ihre Brust gelegt hatte, abzuschütteln. Es zeigt uns in der Gestalt des Dummen, wie die Menschheit sich gegen den Mythos »dumm stellt«; es zeigt uns in der Gestalt

des jüngsten Bruders, wie ihre Chancen mit der Entfernung von der mythischen Urzeit wachsen; es zeigt uns in der Gestalt dessen, der auszog das Fürchten zu lernen, daß die Dinge durchschaubar sind, vor denen wir Furcht haben; es zeigt uns in der Gestalt des Klugen, daß die Fragen, die der Mythos stellt, einfältig sind, wie die Frage der Sphinx es ist; es zeigt uns in der Gestalt der Tiere, die dem Märchenkinde zu Hilfe kommen, daß die Natur sich nicht nur dem Mythos pflichtig, sondern viel lieber um den Menschen geschart weiß. Das Ratsamste, so hat das Märchen vor Zeiten die Menschheit gelehrt, und so lehrt es noch heut die Kinder, ist, den Gewalten der mythischen Welt mit List und mit Übermut zu begegnen. (So polarisiert das Märchen den Mut, nämlich dialektisch: in Untermut [d. i. List] und in Übermut.) Der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt, bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem befreiten Menschen. Diese Komplizität empfindet der reife Mensch nur bisweilen, nämlich im Glück; dem Kind aber tritt sie zuerst im Märchen entgegen und stimmt es glücklich.

## XVII.

Wenige Erzähler haben dem Märchengeist eine so tiefe Verwandtschaft entgegengebracht wie Lesskow. Es handelt sich dabei um Tendenzen, die von der Dogmatik der griechisch-katholischen Kirche befördert wurden. In dieser Dogmatik spielt bekanntlich die von der römischen Kirche verworfene Spekulation des Origenes über die Apokatastasis – das Eingehen sämtlicher Seelen ins Paradies – eine bedeutende Rolle. Lesskow war von Origenes sehr beeinflusst. Er hatte vor, dessen Werk »Über die Urgründe« zu übersetzen. Im Anschluß an den russischen Volksglauben hat er die Auferstehung weniger als eine Verklärung denn (in einem dem Märchen verwandten Sinn) als eine Entzauberung gedeutet. Solche Ausdeutung des Origenes liegt dem »Verzauberten Pilger« zugrunde. Hier wie in vielen anderen Geschichten Lesskows handelt es sich um ein Mischwesen zwischen Märchen und Legende, nicht unähnlich jenem Mischwesen zwischen Märchen und Sage, von dem Ernst Bloch in einem Zusammenhang spricht, in dem er sich unsere Scheidung von Mythos und Märchen auf seine Weise zu eigen macht. Ein »Mischwesen

zwischen Märchen und Sage, heißt es da, ist uneigentlich Mythisches in ihr, Mythisches, das durchaus bannend und statisch wirkt und trotzdem nicht außerhalb der Menschen. So ›mythisch‹ in der Sage sind die taohaften Gestalten, vor allem sehr alte, das Paar Philemon und Baucis etwa: märchenhaft entronnen, obwohl naturhaft ruhend. Und gewiß auch ist in dem sehr viel geringeren Tao Gott-helfs ein solches Verhältnis; es entzieht streckenweise der Sage die Lokalität des Banns, rettet das Lebenslicht, das menschlich eigene Lebenslicht, ruhig brennend drinnen wie draußen«. »Märchenhaft entronnen« sind die Geschöpfe, die den Zug der Lesskowschen Kreaturen anführen: die Gerechten. Pawlin, Figura, der Toupetkünstler, der Bärenwärter, der hilfreiche Wachtposten – sie alle, die die Weisheit, die Güte, den Trost der Welt verkörpern, drängen sich um den Erzählenden. Unverkennbar ist, daß sie von der Imago seiner Mutter durchzogen werden. »Sie war, so schildert sie Lesskow, so seelengut, daß sie keinem Menschen ein Leid zufügen konnte, nicht einmal den Tieren. Sie aß weder Fleisch noch Fische, weil sie mit den lebenden Geschöpfen solches Mitleid hatte. Mein Vater pflegte ihr deswegen zuweilen Vorwürfe zu machen . . . Aber sie antwortete: ›. . . Ich habe die Tierchen selbst aufgezogen, sie sind mir wie meine Kinder. Ich kann doch nicht meine eigenen Kinder essen! Auch bei den Nachbarn aß sie kein Fleisch. ›Ich habe sie‹, sagte sie, ›lebend gesehen; sie sind meine Bekannten. Ich kann doch nicht meine Bekannten essen.«

Der Gerechte ist der Fürsprecher der Kreatur und zugleich ihre höchste Verkörperung. Er hat bei Lesskow einen mütterlichen Einschlag, der sich zuweilen ins Mythische steigert (und damit freilich die märchenhafte Reinheit gefährdet). Bezeichnend dafür ist die Hauptfigur seiner Erzählung »Kotin, der Nährer und Platonida«. Diese Hauptfigur, ein Bauer, Pisonski, ist zweigeschlechtlich. Zwölf Jahre lang hat ihn seine Mutter als Mädchen aufgezogen. Zugleich mit seinem männlichen reift sein weibliches Teil, und seine Zweigeschlechtlichkeit »wird zum Symbol des Gottmenschen«.

Lesskow sieht hiermit die Höhe der Kreatur erreicht und zugleich auch wohl eine Brücke zwischen irdischer und überirdischer Welt geschlagen. Denn diese erdhafte gewaltigen, mütterlichen Männergestalten, die immer wieder von Lesskows Fabulierkunst Besitz ergreifen, sind der Botmäßigkeit des Geschlechtstriebes in der Blüte ihrer Kraft entrückt worden. Darin verkörpern sie aber nicht eigent-

lich ein asketisches Ideal; vielmehr hat die Enthaltbarkeit dieser Gerechten so wenig privaten Charakter, daß sie zum elementaren Gegenpol der entfesselten Brunst wird, die der Erzähler in der »Lady Macbeth aus Mzensk« verkörpert hat. Wenn die Spannweite zwischen einem Pawlin und dieser Kaufmannsfrau die Breite der kreatürlichen Welt ermißt, so hat Lesskow in der Hierarchie seiner Kreaturen nicht minder deren Tiefe erlotet.

## XVIII.

Die Hierarchie der kreatürlichen Welt, die in dem Gerechten ihre höchste Erhebung hat, reicht in vielfachen Stufungen in den Abgrund des Unbelebten herab. Dabei muß eines besonderen Umstandes gedacht werden. Diese ganze kreatürliche Welt wird für Lesskow nicht sowohl in der menschlichen Stimme laut als in dem, was man mit dem Titel einer seiner bedeutungsvollsten Erzählungen »Die Stimme der Natur« nennen könnte. Diese Erzählung handelt von dem kleinen Beamten Filipp Filippowitsch, der alle Hebel in Bewegung setzt, um einen Feldmarschall, der auf der Durchreise durch sein Städtchen begriffen ist, als Logiergast bei sich empfangen zu dürfen. Das gelingt ihm. Der Gast, den die dringliche Einladung des Beamten zunächst verwundert, glaubt mit der Zeit, jemanden, dem er früher begegnet sein muß, in ihm zu erkennen. Wen aber? darauf kann er sich nicht besinnen. Merkwürdig ist, daß der Gastgeber seinerseits nicht gewillt ist, sich zu erkennen zu geben. Vielmehr vertröstet er die hohe Persönlichkeit Tag für Tag, »die Stimme der Natur« werde nicht verfehlen, eines Tages vernehmlich zu ihm zu sprechen. Das geht so lange, bis schließlich der Gast, kurz vor Fortsetzung seiner Reise, dem Gastgeber die, öffentlich von dem letzteren erbetene, Erlaubnis gewähren muß, die »Stimme der Natur« ertönen zu lassen. Daraufhin entfernt sich die Frau des Gastgebers. Sie »kam mit einem großen, blank polierten kupfernen Waldhorn zurück und gab es ihrem Manne. Er nahm das Horn, setzte es an die Lippen und war im selben Augenblick wie umgewandelt. Kaum hatte er die Backen aufgeblasen und einen Ton, machtvoll wie Donnerrollen hervorgebracht, als der Feldmarschall rief: »Halt, ich hab's jetzt, Bruder, daran erkenne ich dich gleich wieder! Du bist der Musiker vom Jägerregiment, den ich wegen seiner Ehrenhaftigkeit

zur Beaufsichtigung eines spitzbübischen Intendanturbeamten fortgeschickt haben.« – »So ist's, Euer Durchlaucht«, antwortete der Hausherr. »Ich wollte Sie nicht selbst daran erinnern, sondern die Stimme der Natur sprechen lassen.« Wie sich der Tiefsinn dieser Geschichte hinter ihrer Albernheit versteckt hält, das gibt einen Begriff von Lesskows großartigem Humor.

Dieser Humor bewährt sich in der gleichen Geschichte auf noch hintergründigere Art. Wir haben gehört, daß der kleine Beamte »wegen seiner Ehrenhaftigkeit zur Beaufsichtigung eines spitzbübischen Intendanturbeamten« delegiert worden sei. So heißt es am Schluß, in der Erkennungsszene. Gleich zu Beginn der Geschichte aber hören wir über den Gastgeber das folgende: »Die Ortseinwohner kannten den Mann alle und wußten, daß er keinen hohen Rang bekleidete, denn er war weder Staatsbeamter noch Militär, sondern nur ein Aufseherchen bei dem kleinen Proviantamt, wo er gemeinsam mit den Ratten die staatlichen Zwiebäcke und Stiefelsohlen benagte und sich ... mit der Zeit ein hübsches Holzhäuschen ... ernagt hatte.« Es kommt, wie man sieht, in dieser Geschichte die traditionelle Sympathie zu ihrem Recht, die der Erzähler den Spitzbuben und Gaunern entgegenbringt. Die ganze Schwankliteratur legt von ihr Zeugnis ab. Sie verleugnet sich auch auf den Höhen der Kunst nicht: einen Hebel haben der Zundelfrieder, der Zundelheiner und der rote Dieter unter allen seinen Gestalten am treuesten begleitet. Und doch ist auch für Hebel der Gerechte die Hauptrolle auf dem theatrum mundi. Weil ihr aber eigentlich keiner gewachsen ist, so wandert sie vom einen zum anderen. Bald ist es der Strolch, bald der Schacherjude, bald der Beschränkte, der einspringt, um diesen Part durchzuführen. Immer ist es ein Gastspiel von Fall zu Fall, eine moralische Improvisation. Hebel ist Kasuist. Er solidarisiert sich um keinen Preis mit irgend einem Prinzip, weist aber auch keines ab, denn jedes kann einmal Instrument des Gerechten werden. Man vergleiche die Haltung Lesskows. »Ich bin mir bewußt, schreibt er in der Geschichte »Anläßlich der Kreuzersonate«, daß meinen Gedankengängen viel mehr praktische Lebensauffassung als abstrakte Philosophie oder hohe Moral zugrunde liegt, aber nichtsdestoweniger bin ich geneigt so zu denken, wie ich es tue.« Im übrigen verhalten sich allerdings die moralischen Katastrophen, die in der Lesskowschen Welt auftreten, zu den moralischen Zwischenfällen in der von Hebel wie die große schweigende Strömung der Wolga zu dem plaudernd

sich überstürzenden kleinen Mühlbach. Es gibt unter Lesskows historischen Erzählungen mehrere, in denen Leidenschaften so vernichtend am Werk sind wie der Zorn des Achill oder der Haß des Hagen. Erstaunlich ist, wie furchtbar sich die Welt diesem Autor verdüstern kann und mit welcher Majestät das Böse in ihr sein Szepter zu erheben vermag. Lesskow – das dürfte einer der wenigen Züge sein, in denen er sich mit Dostojewski berührt – hat offenbar Stimmungen gekannt, in denen er einer antinomistischen Ethik nahe war. Die Elementarnaturen seiner »Erzählungen aus der alten Zeit« gehen in ihrer rücksichtslosen Leidenschaft bis ans Ende. Dieses Ende aber ist grade Mystikern gern als der Punkt erschienen, an welchem die ausgemachte Verworfenheit in Heiligkeit umschlägt.

## XIX.

Je tiefer Lesskow auf der kreatürlichen Stufenreihe herniedersteigt, desto offenkundiger nähert sich seine Anschauungsweise der mystischen. Im übrigen spricht, wie sich zeigen wird, vieles dafür, daß auch darin ein Zug sich abformt, der in der Natur des Erzählers selbst liegt. Freilich haben nur wenige sich in die Tiefe der unbelebten Natur gewagt, und es gibt in der neueren Erzählliteratur nicht vieles, in dem die Stimme des namenlosen Erzählers, der vor allem Schrifttum gewesen ist, so vernehmbar nachklingt, wie in der Lesskowschen Geschichte »Der Alexandrit«. Sie handelt von einem Stein, dem Pyrop. Die steinerne ist die unterste Schicht der Kreatur. Dem Erzähler ist sie jedoch an die oberste unmittelbar angeschlossen. Ihm ist es gegeben, in diesem Halbedelstein, dem Pyrop, eine natürliche Prophezeiung der versteinerten, unbelebten Natur auf die geschichtliche Welt zu erblicken, in der er selber lebt. Diese Welt ist die Welt Alexanders II. Der Erzähler – oder vielmehr der Mann, dem er das eigene Wissen beilegt – ist ein Steinschneider, Wenzel mit Namen, der es in seinem Handwerk zu der erdenklichsten Kunst gebracht hat. Man kann ihn neben die Silberschmiede von Tula stellen und sagen, daß – im Sinn von Lesskow – der vollkommene Handwerker den Zugang zu der innersten Kammer des kreatürlichen Reiches hat. Er ist eine Inkarnation des Frommen. Von diesem Steinschneider heißt es nun: »Er packte plötzlich meine Hand, an der der Ring mit dem Alexandrit war, der bekanntlich



bei künstlicher Beleuchtung rot funkelt, und schrie: ›... Schaut her, hier ist er, der prophetische russische Stein ...! Oh, verschlagener Sibirier! immer war er grün wie die Hoffnung und erst gegen Abend überströmte ihn das Blut. Vom Ursprung der Welt ab war er so, aber er versteckte sich lange und lag verborgen in der Erde und erlaubte erst, daß man ihn am Tage der Volljährigkeitserklärung des Zaren Alexander finde, als ein großer Zauberer nach Sibirien gekommen war, ihn, den Stein, zu finden, ein Magier ...‹ ›Was sprechen Sie da für Unsinn‹, unterbrach ich ihn. ›Diesen Stein fand gar kein Zauberer, es war ein Gelehrter namens Nordenskjöld‹ ›Ein Zauberer! Ich sage es Ihnen – ein Zauberer!‹ schrie Wenzel mit lauter Stimme. ›Schauen Sie doch nur, was für ein Stein! Ein grüner Morgen ist in ihm und ein blutiger Abend ... Dies ist das Schicksal, das Schicksal des edlen Zaren Alexander!‹ Und mit diesen Worten kehrte sich der alte Wenzel zur Wand, stützte seinen Kopf auf die Ellenbogen und ... begann zu schluchzen.«

Man kann der Bedeutung dieser wichtigen Erzählung kaum näher kommen als mit einigen Worten, welche Paul Valéry in weit abliegenden Zusammenhängen geschrieben hat.

»Die künstlerische Beobachtung, sagt er in der Betrachtung eines Künstlers, kann eine beinahe mystische Tiefe erreichen. Die Gegenstände, auf die sie fällt, verlieren ihren Namen: Schatten und Helligkeit bilden ganz besondere Systeme, stellen ganz eigene Fragen dar, die keiner Wissenschaft pflichtig sind, auch von keiner Praxis sich herschreiben, sondern Dasein und Wert ausschließlich von gewissen Akkorden erhalten, die sich zwischen Seele, Auge und Hand bei jemandem einstellen, der im eigenen Innern sie aufzufassen und sie hervorzurufen geboren ist.«

Seele, Auge und Hand sind mit diesen Worten in einen und denselben Zusammenhang eingebracht. Ineinanderwirkend bestimmen sie eine Praxis. Uns ist diese Praxis nicht mehr geläufig. Die Rolle der Hand in der Produktion ist bescheidener geworden und der Platz, den sie beim Erzählen ausgefüllt hat, ist verödet. (Das Erzählen ist ja, seiner sinnlichen Seite nach, keineswegs ein Werk der Stimme allein. In das echte Erzählen wirkt vielmehr die Hand hinein, die mit ihren, in der Arbeit erfahrenen Gebärden, das was laut wird auf hundertfältige Weise stützt.) Jene alte Koordination von Seele, Auge und Hand, die in Valérys Worten auftaucht, ist die handwerkliche, auf die wir stoßen, wo die Kunst des Erzählens zu Hause ist. Ja,

man kann weiter gehen und sich fragen, ob die Beziehung, die der Erzähler zu seinem Stoff hat, dem Menschenleben, nicht selbst eine handwerkliche Beziehung ist? Ob seine Aufgabe nicht eben darin besteht, den Rohstoff der Erfahrungen – fremder und eigener – auf eine solide, nützliche und einmalige Art zu bearbeiten? Es handelt sich um eine Verarbeitung, von der vielleicht am ehesten das Sprichwort einen Begriff gibt, wenn man es als Ideogramm einer Erzählung auffaßt. Sprichwörter, so könnte man sagen, sind Trümmer, die am Platz von alten Geschichten stehen und in denen, wie Efeu um ein Gemäuer, eine Moral sich um einen Gestus rankt.

So betrachtet geht der Erzähler unter die Lehrer und Weisen ein. Er weiß Rat – nicht wie das Sprichwort: für manche Fälle, sondern wie der Weise: für viele. Denn es ist ihm gegeben, auf ein ganzes Leben zurückzugreifen. (Ein Leben übrigens, das nicht nur die eigene Erfahrung, sondern nicht wenig von fremder in sich schließt. Dem Erzähler fügt sich auch das, was er vom Hörensagen vernommen hat, seinem Eigensten bei.) Seine Begabung ist: sein Leben, seine Würde: sein *ganzes* Leben erzählen zu können. Der Erzähler – das ist der Mann, der den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen. Darauf beruht die unvergleichliche Stimmung, die bei Lesskow so gut wie bei Hauff, bei Poe so gut wie bei Stevenson um den Erzähler ist. Der Erzähler ist die Gestalt, in welcher der Gerechte sich selbst begegnet.

# Walter Benjamin Erzählen

Schriften zur  
Theorie der Narration und  
zur literarischen Prosa

*Ausgewählt und  
mit einem Nachwort von  
Alexander Honold*

Suhrkamp

Diese Ausgabe folgt dem Text der unter Mitwirkung  
von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem von Rolf Tiedemann  
und Hermann Schweppenhäuser herausgegebenen Ausgabe  
der *Gesammelten Schriften* Walter Benjamins, die im Suhrkamp Verlag  
erschienen ist.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1841

Erste Auflage 2007

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29441-3

1 2 3 4 5 6 - 12 11 10 09 08 07.

# Inhalt

## 1. Literaturgeschichtliche Studien und Porträts

|  |    |
|--|----|
| Das Dornröschen (1911) . . . . .                               | 9  |
| Die religiöse Stellung der neuen Jugend (1914) . . . . .       | 13 |
| »Der Idiot« von Dostojewskij (1917/1921) . . . . .             | 16 |
| Stifter (1918) . . . . .                                       | 20 |
| Johann Peter Hebel <1> (1926) . . . . .                        | 22 |
| Johann Peter Hebel <2> (1926) . . . . .                        | 26 |
| Hebel gegen einen neuen Bewunderer verteidigt (1929) . . . . . | 29 |
| Johann Peter Hebel <3> (1929) . . . . .                        | 33 |
| Gottfried Keller (1927) . . . . .                              | 39 |
| Robert Walser (1929) . . . . .                                 | 51 |
| Krisis des Romans (1930) . . . . .                             | 55 |
| Oskar Maria Graf als Erzähler (1931) . . . . .                 | 61 |

## 2. Ästhetische und literaturtheoretische Überlegungen

|   |     |
|---|-----|
| Trauerspiel und Tragödie (1916) . . . . .                                 | 67  |
| Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie<br>(1916) . . . . . | 71  |
| Schicksal und Charakter (1919) . . . . .                                  | 74  |
| Der Weg zum Erfolg in dreizehn Thesen (1928) . . . . .                    | 82  |
| <1> Lehre vom Ähnlichen (1933) . . . . .                                  | 86  |
| <2> Über das mimetische Vermögen (1933) . . . . .                         | 92  |
| Notizen Svendborg Sommer 1934 [Auszug] (1934) . . . . .                   | 96  |
| Der Erzähler (1936) . . . . .   | 103 |
| Über den Begriff der Geschichte (1940) . . . . .                          | 129 |

## 3. Exkursionen in Erzählgebiete

|  |     |
|--|-----|
| Spielzeug und Spielen (1928) . . . . . | 143 |
| Weimar (1928) . . . . .                | 148 |
| Lesen (ca. 1930) . . . . .             | 151 |
| Das dämonische Berlin (1930) . . . . . | 152 |

|  |     |
|--|-----|
| 〈Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«<br>(1930)〉 . . . . .        | 158 |
| Neapel (1931) . . . . .  | 167 |
| Untergang von Herculaneum und Pompeji (1931) . . . . .                         | 175 |
| Erdbeben von Lissabon (1931) . . . . .   | 181 |
| Ich packe meine Bibliothek aus (1931) . . . . .                                | 187 |
| Ausgraben und Erinnern (ca. 1932) . . . . .                                    | 196 |
| Erzählung und Heilung (1932) . . . . .   | 197 |
| Berliner Chronik [Auszug] (1932) . . . . .                                     | 198 |
| Das Paris des Second Empire bei Baudelaire<br>II: Der Flaneur (1938) . . . . . | 221 |

#### 4. Der Erzähler Walter Benjamin

|  |     |
|--|-----|
| Der Tod des Vaters (1913) . . . . .                          | 255 |
| Myslowitz – Braunschweig – Marseille (1928) . . . . .        | 258 |
| »Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet« (1929) . . . . . | 267 |
| Caspar Hauser (1930) . . . . .                               | 274 |
| Das Taschentuch (1932) . . . . .                             | 281 |
| Die glückliche Hand (1935) . . . . .                         | 286 |
| Rastelli erzählt . . . (1935) . . . . .                      | 292 |
| Die Unterschrift (1934) . . . . .                            | 295 |
| Kleine Kunst-Stücke (1929/1935) . . . . .                    | 297 |

#### Anhang

|   |     |
|---|-----|
| Alexander Honold, Nachwort: Noch einmal. Erzählen<br>als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des<br>Erzählens . . . . . | 303 |
| Auswahlbibliographie . . . . .  | 343 |
| Nachweise . . . . .   | 348 |