

Deutsche Zeitschrift
für Philosophie

Zweimonatsschrift
der internationalen
philosophischen Forschung

Sonderband 17

Narrative Ethik

Das Gute und
das Böse erzählen

Herausgegeben
von Karen Joisten



Akademie Verlag

E 827

✓

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Firma ProfiTemp Management GmbH (Sitz Römerberg)

Redaktion: Nicole Thiemer



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.

ISBN 978-3-05-004051-6

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2007

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches
darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung
oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Daten-
verarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Lektorat: Mischka Danmaschke
Einbandgestaltung: Günter Schorcht, Schildow
Satz: Nicole Thiemer, Mainz
Druck und Bindung: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Printed in the Federal Republic of Germany

Philosophie

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG

KAREN JOISTEN

Möglichkeiten und Grenzen einer narrativen Ethik
Grundlagen, Grundpositionen, Anwendungen 9

II. GRUNDLAGEN

WOLFGANG KRAUS

Das narrative Selbst und die Virulenz des Nicht-Erzählten 25

NORBER MEUTER

Identität und Empathie
Über den Zusammenhang von Narrativität und Moralität 45

LÁSZLÓ TENGELYI

Narratives Handlungsverständnis 61

DIETER THOMÁ

Vom Nutzen und Nachteil der Erzählung für das Leben 75

KURT RÖTTGERS

Menschliche Erfahrung:
Gewalt begegnet dem Text des Erzählens (Alexander und Scheherezād) 95

III. GRUNDPOSITIONEN

KLAUS-DIETER EICHLER

Über den Umgang mit *Erzählungen* bei Platon und Aristoteles 117

SVEN KRAMER	
Narrativität und Ethik: Walter Benjamin	135
THOMAS ROLF	
„Die Geschichte steht für den Mann“	
Ethische Aspekte der narrativen Repräsentation	151
PETER WELSEN	
Erzählung und Ethik bei Paul Ricoeur	169
KAREN JOISTEN	
Das „narrative Selbst“ und das Problem der Verantwortung	
in Alasdair MacIntyres <i>Der Verlust der Tugend</i>	187
IV. ANWENDUNGEN	
PETER KEMP	
Ethics and the Three Levels of Narrativity	203
DIETMAR MIETH	
Literaturethik als narrative Ethik	215
JOHANNES FISCHER	
Vier Ebenen der Narrativität	
Die Bedeutung der Erzählung in theologisch-ethischer Perspektive	235
HILDE HAKER	
Narrative Bioethik –	
Ethik des biomedizinischen Erzählens	253
DIETMAR HÜBNER	
Ökologische Ethik und narrative Ethik	273
V. ANHANG	
NICOLE THIEMER	
„Narrativität und Ethik“	
Ein bibliographischer Kommentar	293
Personenregister	303

Klaus-Dieter Eichler

Über den Umgang mit Erzählungen bei Platon und Aristoteles

Ödipus: „Was für Geschichten?
Ich prüfe alles, was man sagt.“
(V 291)

*Bloße Erzählung*¹ zu sein, ist ein Urteil, das auf dem Markt der Philosophie weniger ein Lob denn einen Tadel ausdrückt. In Abwandlung einer berühmten Formulierung kann man von einer *Erzählvergessenheit* der Philosophie sprechen.² Diese steht in einem auffallenden Kontrast zur lebenspraktischen Bedeutung der Erzählung, denn die Kunst des Erzählens in ihrer ursprünglichen Funktion ist eine Kunst des Erfahrungsaustauschs und der Vermittlung praktischer Weisheit.

Im Folgenden soll an den Ausgangspunkt dieser Delegitimierung des Narrativen erinnert werden. Sie steht im engen Zusammenhang mit dem Übergang von der Oralität zur Schriftkultur.³ Dabei werden in einem ersten Teil Platons Strategien im Umgang mit Erzählungen kurz thematisiert. Unter einer Erzählung (*diégēsis*) versteht Platon das „was von Fabelhemern und Dichtern gesagt wird.“⁴ Wenn der Dichter selbst redet, d. h. wenn

¹ Erzählungen sind eine mündliche oder schriftliche Darstellungsform, die Handlungen, d. h. vergangene und auch erfundenen Taten, und Ereignisse zum Inhalt haben. Sie vermitteln primär Erfahrungen, die erst im Erzählen und Wiedererzählen Konturen gewinnen.

² In dieser Allgemeinheit ist die Aussage natürlich falsch. Man denke nur an Autoren wie Augustinus, Montaigne, Rousseau, Kierkegaard, Sartre, Camus etc.

³ Ein Vorgang, der hier nicht weiter thematisiert wird, der aber in seiner Bedeutung Gegenstand einer intensiv geführten Diskussion ist. Vgl. dazu Goody, Jack / Watt, Ian / Gough, Kathleen, Entstehung und Folgen der Schriftkultur, Frankfurt a. M. 1986; Havelock, Erich A., Als die Muse schreiben lernte, Frankfurt a. M. 1992; Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis, München 1992; Totzke, Rainer, Buchstaben-Folgen, Weilerswist 2006; Svenbro, Jesper, Anthropologie des Lesens im alten Griechenland, München 2005 und Eichler, Klaus-Dieter, Zum Gründungsmythos der europäischen Philosophie, in: Vernunft der Aufklärung und Aufklärung der Vernunft. Festschrift für Hans-Martin Gerlach, hrsg. von Bröse, Konstantin / Hütig, Andreas / Immel, Oliver, Berlin 2006, S. 25–36.

⁴ Pol. 392c. Wenn nicht anders angegeben, wird Platon nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Hieronymos Müller zitiert.

er über etwas berichtet, ohne dass er das Gesagte einer anderen Figur in den Mund legt, dann ist es einfache Erzählung, *haplos diēgēsis* (episch-narrativ); wenn der Dichter aber einen anderen „in Stimme oder Gebärde nachbildet“, spricht Platon vom „Erzählen durch Nachahmung“, *diēgēsis diá mimēseos* (dramatisch).⁵ Hier geht es darum, dass sich der Erzähler *verbirgt*, um jemand anderen in der Rede oder Gebärde präsent sein zu lassen. Das Gemeinsame dieser Unterscheidung ist die Kategorie des Erzählens. *Diēgēsis* ist alles dichterische Tun, auch das mimetische nachahmende Sprechen einer anderen Stimme im Drama.⁶ Gerade diese Form der Erzählung unterliegt im besonderen Maße einer ethisch und politisch motivierten Kritik⁷, führt sie doch nicht nur zur Aufhebung der Identität der Handelnden und der Polis, sondern zur Gefährdung der Ordnung des Logos überhaupt. Ob und inwiefern Platons eigene Schriften selbst von dieser Kritik betroffen sind, ist umstritten.⁸ Grundsätzlich gilt jedoch, wenn in der *Mimēsis* sich

⁵ Der Vollständigkeit halber sei gesagt, dass Platon neben der epischen und dramatischen Erzählung auch eine aus beiden gemischte Form unterscheidet. (vgl. Pol. 392 d5 f.) An der Chryseesepisode aus dem ersten Gesang der *Ilias* zeigt Platon den Unterschied zwischen Erzählung und Nachahmung. Bis Vers 16 erzählt Homer und versucht nicht, den Geist des Hörers *anderswohin zu lenken* um den Eindruck zu erwecken, als ob ein anderer als der Dichter spricht. Die einfache Erzählung lenkt den Hörer nicht ab, sie hebt die Distanz zwischen Erzähler und den Personen und Ereignissen, von denen gesprochen wird, nicht auf. Ab Vers 17 spricht Homer so, *als ob* Chryses sprechen würde.

⁶ Die mimetische Darstellungsform ermöglicht es dem Dichter, „sich selbst zu verbergen und somit auch seine Kunst zu verstecken.“ (Pol. 393c) Die *mimēsis* ist wie die *diēgēsis* eine narrative Form der Vermittlung – „Erzählung (*diēgēsis*) nun ist doch beides“ (393b) aber eine solche, die ihren diegetischen Charakter, ihre narrative Mittelbarkeit verschleiert.

⁷ Gefährlich ist die mimetische Darstellungsform, weil die handelnde Nachahmung von Handlungen – dann, wenn sie wiederholt ausgeführt wird – eine Handlungsdisposition, eine Gewohnheit des Handelns zu begründen vermag. „Oder hast du nicht bemerkt, dass die Nachahmungen, wenn man es von Jugend an stark damit treibt, in Gewohnungen (*ethē*) und in Natur (*physis*) übergehen, es betreffe den Leib (*sona*) oder die Töne (*phonē*) oder das Gemüt (*dianoia*).“ (Pol. 395d1–3) Die Wirkung derartiger Nachahmungen besteht in der Zerstückelung (*katakekegmatishai*) der menschlichen Natur (*tau anthropou physis*). (Pol. 395b3–6). Platon machte sowohl Homer, dem *Lehrer und Anführer der Tragiker* (Pol. 595c1 f.) als auch dessen attischen Nachfolgern zum Vorwurf, dass sie den Menschen eine ganz bestimmte (d. h. tragische) unwahre Sicht der Welt und des menschlichen Lebens auf eine sehr wirkungsvolle und deshalb besonders schädliche Art und Weise vermitteln.

⁸ Es besteht in der Regel Übereinstimmung darin, dass zumindest die frühen Dialoge Platons *mimēta* der mündlichen Reden des Sokrates und der Aktivität der „Handelnden“ in den Dialogen darstellen sollen. Die Akteure werden als handelnde Personen und damit in „ethischer Hinsicht“ als „besser“ oder „schlechter“ präsentiert. Die Werke der *poiesis* werden somit als *mimēsis* menschlicher, ethisch relevanter Handlungen bestimmt. Damit ist für Platon der enge Zusammenhang von Ethik und Poetik gegeben. Der Bezug auf Sokrates erfolgt jedoch in unterschiedlicher Akzentuierung. Das damit die Bedeutung von *mimēsis* nicht ausreichend bestimmt ist, wird zu zeigen sein. Vgl. zur Dialogkomposition Meyer, Martin F., Form und Inhalt des platonischen Dialogs, in: Zur Geschichte des Dialogs, hrsg. von Meyer, Martin F., Darmstadt 2006, S. 27–39 und Westermann, Hartmut, Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpretation, Berlin / New York 2002.

der Erzähler / Poietes versteckt und hinter das und dem zurücktritt, dem er sich an gleicht, so gilt diese Beschreibung auch für platonische Dialoge, die durch die Abwesenheit des Autors und die Darstellung der *erga* und *logoi* des toten Sokrates, der durch gleichsam wieder zu einer lebendigen Person wird, charakterisiert sind. Würde der Verfasser der Dialoge (Platon) sich selbst nicht verbergen, hätte er die *diēgēsis* ohne *Mimēsis* vollzogen.⁹

Während bei Platon die Erzählung durch *mimēsis* den Gegensatz zur einfachen Erzählung darstellt, wird bei Aristoteles, der in einem zweiten Teil der Gegenstand der Untersuchung sein wird, die *mimēsis* (Darstellung, Nachahmung) zur übergreifenden Kategorie der dramatischen und der einfachen diegetischen-epischen Komposition, d. h. auch die narrative Repräsentation einer Erzählung wird als *mimēsis* bestimmt. Der Unterschied zwischen Epos und Tragödie liegt für Aristoteles vor allem in der Art der Darstellung, während das Epos berichtet (*apangellein*) und zwar in der Ich- oder der personalen Erzählform, lasse, so Aristoteles, die Tragödie „alle Personen als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten“.¹⁰ Dabei wird dem poetischen Diskurs eine relative Autonomie gegenüber den Bereichen der Ethik und Politik eingeräumt. Im 25. Kapitel der *Poetik* heißt es – gegen Platon gerichtet –, dass die „Richtigkeit in der Dichtkunst nicht ebenso beschaffen (sei) wie in der Staatskunst, und überhaupt die Richtigkeit nicht so beschaffen wie in irgendeiner anderen Disziplin ist“ (Poet. 1460b13–15), d. h. die Dichtkunst (Poietik) ist eine Tätigkeit mit eigenen, inneren Prinzipien und Regeln. Aristoteles behauptet nicht, dass die poetische „Richtigkeit“ völlig unabhängig von den Kriterien der Ethik und der Politik sei. Insofern redet er keiner Autonomie des Ästhetischen gegenüber dem Inhalt des Dargestellten das Wort. Ethische und politische Überlegungen sind hier nicht irrelevant, sondern in Urteile integriert, die den ganzen Kontext der dramatisierten Situation sorgfältig in Betracht ziehen.¹¹ Gerade an diese

⁹ Der mimetische Charakter der Dialoge hat zur Folge, dass Platon in eigener Person rein gar nichts sagt. Das bedeutet, dass die Form des Dialogs es ermöglicht, die eigene Person und ihre Ansichten nicht unmittelbar im Geschehen vorzustellen. Auch bei Aristoteles heißt es: „Der Dichter soll möglichst wenig in eigener Person reden, denn insoweit ist er nicht Nachahmer.“ (Poet. 1460a7–8) Die methodische Differenz, die zwischen der Person des Autors und den literarischen Figuren notwendigerweise besteht, wird hier zur Bedingung literarischer und mimetischer Darstellung überhaupt gemacht.

¹⁰ Hinsichtlich der Möglichkeit, in der man alle Gegenstände nachahmen kann, existieren grundsätzlich zwei Varianten: „entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, dass man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen.“ (Poet. 1448a19–24) Von Erzählung (*diēgēsis*, *apangellein*) ist bei Aristoteles konsequent nur im Zusammenhang mit den Epen Homers die Rede. (Poet. 1459a16–1459b30)

¹¹ Vgl. dazu Halliwell, Stephen, Aristoteles und die Geschichte der Ästhetik, in: Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?, hrsg. von Buchheim, Thomas / Flashar, Hellmut / King, Richard A., Hamburg 2003. Geht man davon aus, dass nach Aristoteles die Tragödie *mimēsis* von menschlichen Handlungen ist, so liegt es nahe, dass der Theorie dramatischer Handlungen seine, als Handlungstheorie verstandene, Ethik zugrundeliegt.

Untersuchungen des Aristoteles knüpfen in der Gegenwart Bemühungen der Konstitution einer narrativen Ethik an.¹² So naheliegend es ist, beim Versuch der Etablierung einer schwach normativen Ethik an Aristoteles anzuknüpfen, so wenig sollte dabei jedoch vergessen werden, dass die erste systematische Auseinandersetzung mit dem Modell der *mimēsis* und dem Status der *diēgēsis* im Kontext stiftlicher *paideia* von Platon durchgeführt wurde. Geht Platon vom charakterbildenden Wert ethischer Unterweisungen in Gestalt literarisch komponierter Dialoge aus, so trennt Aristoteles den ethischen Diskurs von der moralischen Praxis viel entschiedener. Das Hören ethischer Vorlesungen ist nur für diejenigen nützlich, die charakterlich bereits vorgebildet sind und eine geeignete Seelenhaltung besitzen. „Rede (*logos*) und Belehrung (*didache*) aber haben wohl kaum bei allen entscheidenden Einfluss, sondern die Seele des Hörers muss erst durch vorherige Gewöhnung dazu bereitgemacht werden, sich in Zuneigung und Hass vom Edlen leiten zu lassen, bearbeitet wie ein Stück Land, das den Samen nähren soll. Denn wer dem Gefühl und der Leidenschaft lebt, hört nicht auf das abratende Wort und wenn, so würde er es wiederum nicht verstehen.“ (NE 1179b) Der Hörer der ethischen Vorlesungen braucht das Wissen nicht mehr unmittelbar zu applizieren, da es implizit – in Gestalt einer charakterlichen Grundverfassung – bereits besitzt.

Schon die frühen griechischen Philosophen entdeckten, dass die Darstellung objektiven und allgemeingültigen Wissens ohne Erzählung auskommt, ja überhaupt nur formuliert werden kann in Abstraktion von seiner lebensweltlichen Verankerung. Beim Versuch die Gesamtheit der Dinge in der Welt aus ihnen immanenten natürlichen Ursachen zu erklären, treten an die Stelle von Erzählungen (Mythen) über handelnde Götter sachliche Prinzipien, deren Zusammenhang nicht mehr erzählt, sondern erklärt wird und dessen Erkenntnis nicht eine Folge persönlicher Erfahrung ist. Das Erzählen von Geschichten, handeln sie nun von den Taten der Götter (Mythen)¹³ oder von den eigenen, seien sie selbst erlebt oder aus zweiter Hand, mündlich oder schriftlich verfasst, kurz gesagt, die narrative Praxis in toto kann über ihren eigenen Status – nur um den Preis ihrer Auf-

¹² Vgl. dazu Lesch, Walter, *Hermeneutische Ethik / Narrative Ethik*, in: *Handbuch Ethik*, hrsg. von Dittell, Markus / Hübenthal, Christoph / Werner, Micha H., Stuttgart / Weimar 2002, S. 231–242 und die paradigmatischen Arbeiten von Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung*, Bd. I–III, München 1988–1991 und ders., *Das Selbst als ein Anderer*, München 1996. Ricoeur entwickelt systematischen Analysen der subtilen Interpretation der aristotelischen *Poetik* die Bedeutung der aristotelischen Konzeption narrativ vermittelter Identität.

¹³ Wird von der „Welt“ erzählt, dann tritt sie in Gestalt von Handelnden, von Handlungen oder als Objekte von Handlungen auf und damit als eine Welt, die von Anfang an in Beziehung zu den handelnden Menschen steht, der Anthropomorphismus der mythischen Welt ist erzählungsbedingend. Dies ist der Erzählstruktur selbst geschuldet, d. h. dem schlichten Sachverhalt, dass man es in Erzählungen mit einem Anfang und mit einem Ende, einer Ausgangssituation und einem Endzustand zu tun hat und dass zwischen beiden ein Transformationsprozess stattfindet, ein Prozess, der auf Verknüpfung von Handlungen beruht.

hebung – keine theoretische Auskunft geben. Erzählungen, vor allem mündliche, sind eingebettet in die Lebenswelt¹⁴ und in der Regel nachträgliche¹⁵ Darstellungen von Handlungen. Sie benötigen gewöhnlich keine Begründung oder Interpretation. Sie berichten von Ereignissen, Handlungen und Widerfahrnissen zwischen denen sie im Prozess des Erzählens, retrospektiv, einen nachvollziehbaren kohärenten Zusammenhang erzeugt, in der Regel berichten sie klar genug, um dem Zuhörer oder dem Leser eine ausreichende Vorstellung von dem zu vermitteln, wovon sie erzählen. Man kann nicht zugleich eine Geschichte erzählen und den Sinn dieser Geschichte erklären. Die Glaubwürdigkeit einer Erzählung kann ihr nicht nachträglich verliehen werden. Sie konstituiert sich im Akt des Erzählens.¹⁶ In der Reflexion über sie, gar in der Frage nach ihrer Wahrheit, wird sie aus ihrem lebensweltlichen Zusammenhang – der Erzählsituation – herausgerissen und verliert ihre pragmatische Funktion – praktische Weltorientierung zu sein. Wer eine Geschichte erzählt, tut dies in der Absicht, das erzählte Geschehen einem Hörer oder Leser präsent zu machen, wer über sie spricht, tut das mit dem Ziel, etwas über ihren Inhalt, ihre Form, ihre Bedeutung, ihr Wesen sachlich mitzuteilen. Erzählen heißt auch, sich zu distanzieren, sowohl von dem Geschehen, über das erzählt wird, wie auch von dem, dem diese Geschehnisse widerfahren, denn nur der kann eine Geschichte erzählen, der selbst nicht mehr vollständig der Sphäre dessen angehört, worüber erzählt wird. Nur derjenige, der eine gegenüber den erzählten Ereignissen zukünftige Position innehat, kann ein Geschehen als Geschichte erzählen, die über einen Anfang und ein Ende verfügt. Der Erzähler konstituiert einen Bruch in der Zeit, indem er sich als erzählendes Selbst generiert und damit Konturen einer narrativ vermittelten Identität gewinnt.¹⁷

Schon ein recht frühes Zeugnis europäischer Kultur – die Erzählung Homers über Odysseus Aufenthalt bei den Phäaken – gibt darüber Auskunft. Auf der letzten Station vor der Heimkehr nach Ithaka lässt Homer seinen Haupthelden ausführlich die Geschichte seiner Irrfahrten erzählen. Die gut ein Fünftel der *Ilias* umfassende Ich-Erzählung macht deutlich, wie Odysseus zu dem geworden ist, der er ist und vertieft nach-

¹⁴ „Die Erzählung gehört wie die Sprache zum Humus der Kultur“, so Waldenfelds, Bernhard, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M. 2004, S. 48.

¹⁵ Es gehört zu den Grundmerkmalen einer Erzählung, dass sie sich auf Vergangenes bezieht. Zu den Paradoxa, die sich daraus ergeben vgl. ebd., S. 48–65.

¹⁶ Da sich der Sinn einer Erzählung als ganzer erst im Verlauf der Handlung erschließt bildet sie einerseits in ihrer episdischen Dimension eine offene Abfolge von Ereignissen (dann und dann so weiter), andererseits bildet sie eine bedeutungsvolle Totalität, die sich in einen zusammenfassenden Gedanken übersetzen lässt, die „Pointe“, die „Moral“ oder das „Thema“ der Erzählung.

¹⁷ Die Erzählung ist diejenige Artikulationsform, in der objektive Zeit und subjektive Zeitempfinden zusammen geführt werden. Ereignisse und Prozesse werden aus der Perspektive von Handlungssubjekten beschrieben und dergestalt die Geschichte eines Subjekts als eine erzählbare Geschichte konstituiert. Die Identität einer Person erwächst aus der Geschichte, die sie selbst erzählt. Insofern bildet die narrative Identität eine Brücke zwischen Deskription und Präskription. Erzählung und Bewertung fallen nicht auseinander, wir beurteilen, indem wir erzählen. Erzählungen bewerten implizit, indem sie zeigen als wer jemand sich durch seine Handlungen erweist.

träglich der Formulierung einen Sinn, mit der er – nach langem Schweigen – das Geheimnis seiner Identität preisgab: „Ich bin Odysseus.“¹⁸ Die schrittweise Wieder-gewinnung seiner Identität – im Prozess des Erzählens – schuf die Voraussetzung für die selbstbewusste Nennung seines Namens. Erst am Schluss seiner Erzählung ist er die Person, die sich mit den Worten „Ich bin Odysseus“ zu Beginn vorstellte.

Was bedeutet hier das Sprechen über sich selbst? In dem Augenblick, indem Odysseus sich selbst nennt und von seinen Erlebnissen spricht, legt sich für ihn die Zeit seines Lebens in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auseinander. Die erzählte Geschichte schafft eine zweite Wirklichkeit, entstanden aus der Differenz von Erzählzeit und erzählter Zeit, das Geschehene erscheint im Gesprochenen noch einmal, es ist aber jetzt von dem erinnernden Nachvollzug des Sprechenden abhängig und der Erzähler weiß um diese eigene Gestaltungsmöglichkeit seiner eigenen Geschichte. Er ist – hat er seine Geschichte auch als Reagierender erlebt – jetzt als Erzählender aktiv Gestaltender und für deren Verlauf, ob nun wirklichkeitstreu wiedergegeben oder nicht, verantwortlich. Er fasst seine Erlebnisse in Geschichten und legt so seine Vergangenheit für sich und die ihm Zuhörenden fest. Es entsteht in der Erinnerung ein Wissen, das sich von der unmittelbaren Erfahrung abgehoben hat. In Erzählsituationen, wie der von Homer geschilderten, wird überhaupt erst ein von der Situation ablösbares Selbst konstituiert. Es trennt sich in seiner Gegenwartigkeit von Vergangenheit und Zukunft.¹⁹

Die Wahrheit ist in den epischen Gesängen ein Moment des Erzählens selbst. Sie besteht in einer genauen und lückenlosen Wiedergabe des Geschehenen. Das Wissen der tradierten Geschichten hat seinen letzten Grund im Augenzeugenwissen der *Musen*, den Töchtern des Zeus und der Mnemosyne, das die Authentizität des Erzählten verbürgen soll. Das *Wissen* des Erzählers ist das Wissen der Überlieferung, es ist trotz aller Vermitteltheit authentisches Wissen, vermitteltes Augenzeugenwissen darüber, wie es wirklich gewesen ist.

Dieses Vertrauen in die Weisheit des allwissenden Erzählers wird in Platons Forderung nach einer rational begründbaren *dianoia* des Erzählten zerstört und als Schein

¹⁸ Od. 9.19.

¹⁹ Dem Leser narrativer Texte widerfährt etwas scheinbar Paradoxes: er nimmt das dargestellte Geschehen zugleich als offen und gegenwärtig und als abgeschlossen und vergangen auf. Als etwas Vergangenes erscheint das Geschehen, insofern es von Anfang an als abgeschlossenes Ganzes aufgefasst und im Präteritum erzählt wird. Als gegenwärtig und offen nimmt der Leser das Geschehen auf, insofern er die Figuren als in das Geschehen der erzählten Welt verstrickte Personen versteht und ihre Handlungsperspektiven nachvollzieht. Der Leser oder Hörer sieht die Handelnden dann in Entscheidungssituationen gestellt und als potentiell agierende in eine offene Zukunft blickend, die sie ihren Wünschen, Kenntnissen und Hoffnungen gemäß zu beeinflussen suchen, ohne diese jedoch mit Gewissheit vorhersagen zu können. Figuren als Handelnde zu verstehen, setzt voraus, dass wir uns Geschehensverläufe vorstellen können, die alternativ zu dem stichen, was tatsächlich in der erzählten Welt eintritt.

entlarvt.²⁰ Das argumentativ ausweisbare Wissen um die *dianoia* ist aber eine Spezialität des Wissens des Philosophen, der nunmehr als entschiedener Konkurrent des Dichters auftritt.²¹

Während mündliche tradierte Erzählungen in Abhängigkeit vom Kontext variieren²² und als in Geschichten verwoben erlebt werden,²³ wächst unter den Bedingungen einer schriftlichen Überlieferungspraxis das Interesse an einzelnen Aussagesätzen und deren logischen Verknüpfungen, die nicht mehr nur kontext- und situationspezifisch „wahr“ sind, sondern als schriftlich fixierte Aussagen in jeder zukünftigen Rezeptionssituation wahr und verständlich bleiben sollen. Eine kontextunabhängige Wahrheit ist nur mög-

²⁰ Der Dichter trägt vor, als *wäre er ein anderer*, er ahmt in seinem Vortrag denjenigen nach, den er als Sprechenden vorgibt. Diese *Erzählung durch Darstellung* (sowohl in der Tragödie wie in der Komödie) erzeugt im Unterschied zur epischen Erzählung, dem *Bericht des Dichters selbst* (Pol. 393c), den Schein, dass der Dichter, auch die Kenntnisse derer besitzt, die er sprechen lässt. Da er nicht in der Lage sein kann, alles zu wissen, ist dieser Anspruch eine Täuschung. Das macht ihn vergleichbar mit den Sophisten, die beanspruchen über eine Kunst zu verfügen, die sie in die Lage versetzt, über alles sprechen zu können. Neben dieser primär epistemologisch motivierten Kritik der nachahmenden Erzählung tritt eine ethische hinzu. *Gut und Böse* werden in der narrativen Darstellung in Bewegung, als narrativ geordnete Folge von Ereignissen und Handlungen dargestellt und nicht – wie Platon fordert – als argumentativ gesichertes System von Gegensätzen abgehandelt. Platons Vorwurf an die Dichter, sie hätten unwahres Scheinwissen und für die Menschen un-wahre Erzählungen zusammengesetzt und vorgelesen (Pol. 377d) fasst eine gesamte Tradition der „Wissensvermittlung“ durch die Dichtung in dem scharfen Diktum zusammen: *polla pseudontai aoidoi* („viele lügen die Dichter“). Dieser Gegensatz wird jedoch von Platon auch relativiert. Würden die Dichter wirklich lügen, dann wären sie im Besitz der Wahrheit, denn Lügen ist eine Fähigkeit, die der Erkenntnis der Wahrheit bedarf. In Pol. 598b wird vorgeführt, dass die Dichter und Maler nicht die Wahrheit in die *mimēsis* setzen, sondern in die *phantasmata*. Es geht also nicht primär um den bewussten Akt absichtlichen Lügens, sondern um den Irrtum, die *Selbsttäuschung*, einen nicht direkt intendierbaren Zustand des Erkennens und Verhaltens.

²¹ Das Verhältnis von Erzählung und argumentativem Diskurs ist nicht nur unter den Gegensatz nicht überprüfbar / überprüfbar zu subsumieren. Dieser stützt sich im wesentlichen auf ein äußeres Kriterium. Eine Erzählung berichtet über Geschehnisse so, wie angenommen wird, dass sie sich zuge-tragen haben, ohne sie zu erklären, daher ist die Verknüpfung ihrer Teile kontingent. Nach Aristoteles folgt diese Verknüpfung allein den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit. Die Glaubwürdigkeit tragischer und überhaupt poetischer Handlungen ist nach Aristoteles auch nicht eine Resultante ih-ter verbürgten Geschichtlichkeit, denn das Unmögliche, das glaubwürdig ist, verdient den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaubwürdig ist. (Poet. 1451b32) Entlang dieser Kontingenzen entsteht im Erzählen „ein flexibles, komplexes, feinmaschiges Gewebe, das den Menschen bindet, hält und schützt“ (Joisten, Karen, Zur „Heimat“ verurteilt?, in: der blaue reiter – Journal für Philosophie 23, 1 (2007), S. 53.)

²² Die Aufführung der mündlich tradierten Mythen erfolgt in konkreten Situationen, dabei bleibt die erzählte Geschichte – anders als die schriftlich fixierte Erzählung – in Wortlaut und Inhalt nie völ-lig identisch. Sie wird stets an die Erfordernisse der Aufführungssituation und an die Zuhörer-schaft, deren Vorlieben und Kenntnisstand angepasst.

²³ Geschichten lassen sich nicht von außen auf Wahrheit hin beurteilen, das würde bedeuten, die Ge-schichte vom *Verstricktein* in sie zu lösen oder anzunehmen, es gäbe eine Geschichte, in die man sich nachträglich verstrickt. Bei Wilhelm Schapp heißt es: „Das Verstrickte ist nicht etwas, was

lich, wenn der Sinn einer Erzählung in seiner Bedeutung stabil bleibt, wenn sie von Situation zu Situation auf *Gleiches* referiert und damit gerade von ihrer Spezifik abstrahiert. Dadurch wird es möglich, den Blick nicht mehr auf die Inhalte (das Gemeinte) zu richten, sondern auf die formale Struktur des Gesagten, auf die Textur.

Ganz allgemein ist *Poiesis*, wie Diotima im *Symposion* sagt, alles „was nur für irgend etwas Ursache (*aitia*) wird, aus dem Nichtsein in das Sein zu treten [...] und von der gesamten *Poiesis* wird nun ein Teil (die Dichtung) ausgesondert, der es mit der Musikä und den Metren zu tun hat, und dieser mit dem Namen des Ganzen benannt. Denn dies allein wird *Poiesis* genannt und die diesen Teil der *Poiesis* innehaben, *Poietai*.“²⁴ Dieser Prozess des *Ins-Sein-Tretens* ist technisch-rational analysierbar, hinsichtlich seines Gegenstandes, seines *ergons*, seines *telos*, seines Gelungen- und Misslungenseins (*aretē*).

Nach einer bei Diogenes Laertios überlieferten Anekdote soll Sokrates im Anschluss an die Vorlesung des platonischen *Lysis* gesagt haben: „Beim Herakles, was der junge Mensch doch alles über mich zusammenlügt.“ Diogenes kommentiert dieses vernichtende Urteil mit der Bemerkung „der Verfasser (Platon) hat mancherlei zu Papier gebracht, was Sokrates nie gesagt hat.“²⁵ Sokrates wirft Platon hier vor, was dieser den Dichtern vorzuwerfen scheint, zu lügen. Wenn es Platon nur um die Darstellung und Kopie des historischen Sokrates gegangen wäre, ist die sokratische Entrüstung verständlich. Doch Platon intendiert nicht eine historisch verbürgte Darstellung, er ist kein Historiograph sondern „Philosoph“. Und als solcher ist er der Meinung, dass ein philosophischer Dialog keine Erzählung dessen sein kann, was sich ereignet hat, auch keine bloße *Mitteilung* philosophischer Einsichten. Platon gibt den Schreibverzicht des Sokrates auf, doch er schreibt in einer Form, die das mündliche Philosophieren des Sokrates als Ausdruck einer bestimmten Lebensform den Lesern zur Nachahmung anrät und die es ihm zugleich ermöglicht, mit seiner eigenen Person hinter das Geschriebene zurückzutreten.²⁶ Insofern fällt seine eigene Form der Darstellung in bestimmter Hinsicht auch unter die Kritik der nachahmenden *mimēsis*. Er schreibt, als ob er Sokrates wäre, um den Eindruck der Authentizität aufrecht zu erhalten. Philosophische Einsichten aber, so die „Pointe“ der sokratischen „Lehre“, müssen selbst hervorgebracht werden, als Selbstkenntnis. Deshalb werden in platonischen Dialogen Personen vorgeführt, die sich um

zur Geschichte hinzukommt, sondern es macht die Geschichte erst zur Geschichte. Ebenso wenig hat es Sinn zu sagen, all das, worin man verstrickt wäre, sei nicht wahr. Solange und sowie man in die Geschichte verstrickt ist, ist sie wahr.“ (Schapp, Wilhelm. In: Geschichten verstrickt, Frankfurt a. M. 1985, S. 150)

²⁴ Symp. 205bc.

²⁵ Diogenes Laertios, Leben und Meinungen berühmter Philosophen, dt. von Apelt, Otto, hrsg. von Reich, Klaus, Hamburg 1967, III 35.

²⁶ Platons Dialoge sind keine Kopien oder tote Schattenbilder mündlicher Unterweisungen des Sokrates. Mit der Dialogform intendiert er eine auf Verlebendigung und Vergegenwärtigung abzie-

Erkenntnisse und deren Begründungen bemühen, es werden paradigmatisch diejenigen Einstellungen dargestellt, die Theorie ermöglichen bzw. verhindern, um so den Leser zur Nachahmung des in der Gestalt des Sokrates verkörperten Ideals der theoretischen und praktischen Einstellung zu bewegen. Die Dialoge repräsentieren keine Protokolle von wirklichen, sondern sind fingierte Darstellungen von möglichen Gesprächen.

Die *mimēsis* der vergangenen Gespräche des Sokrates wäre dann nicht die wesentliche Funktion der platonischen Dialoge.²⁷ Offensichtlich geht es weniger um die in der Schrift niedergelegte *mimēsis* von Gesagtem, sondern um die den schriftlichen Dialogen nachträgliche *mimēsis* des Lesers, seine *Anverwandlung* an die philosophische Haltung des Sokrates. Insofern stellen die Dialoge Aufforderungen zur „Nachahmung“ durch den Leser dar. Die Absicht besteht hier in der Konstitution einer moralischen Haltung des Lesers, die zu ihrer Genesis keiner Nachahmung im Sinne einer Kopie bedarf,²⁸ son-

²⁷ Solange die *mimēsis* als eine nachträgliche Kopie interpretiert wird, ist sie an den Diskurs der Wahrheit im Sinne einer (Nicht-)Übereinstimmung gebunden; entweder wird etwas nachgeahmt, was tatsächlich ist, dann ist die *mimēsis* qua *mimēsis* zwar immer noch defizitär aber doch „in gewisser Hinsicht wahr“; oder es wird nachgeahmt, was nicht seiend ist, dann ist sie unwahr (*pseudos*). Wird dieses Verständnis von *mimēsis* zugrunde gelegt, dann ist die Empörung des Sokrates über die „Lügen“ Platons berechtigt. In Derridas Schrift *Dissemination* wird bei der Thematisierung des Zusammenhangs von Nachahmung und Gedächtnis unter Bezugnahme auf den *Philebos* auf einen anderen Aspekt hingewiesen. Derrida betont, dass das Verhältnis von Reproduzierendem zum Reproduzierten stets den Bezug auf vergangene Gegenwart impliziert. Das Nachgeahmte ist vor dem Nachgeahmten. (Derrida, Jacques, *Dissemination*, Wien 1995, S. 211) Das Verhältnis kann sich aber auch umkehren. „Sokrates fragt sich im *Philebos*, ob es nicht ausgeschlossen sei, dass die *grammata* und die *zographemata* Bezug zur Zukunft hätten: Schwierig zu denken sei es, dass ein Nachgeahmtes zukünftig sei im Hinblick auf sein Nachahmendes, dass das Bild dem Vorbild vorausgehe [...]“ (ebd., S. 204) Denn „wenn das Nachahmende in letzter Instanz kein Nachgeahmtes, der Signifikant in letzter Instanz kein Signifikat, das Zeichen in letzter Instanz keinen Referenten hat, so kann ihre Operation nicht mehr im Vorgang der Wahrheit einbefasst werden, sondern befasst im Gegenteil diesen ein, wobei das Motiv der letzten Instanz untrennbar ist von der Suche nach der *arche*, dem *eschaton* und dem *telos*“ (ebd., S. 211) Wären die Dialoge Platons bloße Nachahmungen, d. h. Aufzeichnungen von Gesprächen des Sokrates, wie sie tatsächlich stattgefunden haben, dann wären sie gemäß der Unterscheidung im *Sophistes* unter die Kategorie der *eikastike* zu subsumieren. Trifft dies nicht zu, würden sie zur Klasse der *phantastike* gehören. Platon will aber eine Form des philosophischen Gesprächs vorstellen, das es nachzuahmen gelte, indem es als *paradeigma* verwendet wird. Der *Phaidros* thematisiert dieses Problem mit Bezug auf die Schrift. Als ein Dialog über die *grammata* ist er zugleich ein Programm über das *graphein* wie auch eine Gebrauchsanweisung für das richtige Lesen der Dialoge. Hier wird der Ausdruck *mimēsis* in zweifacher Bedeutung vorgeführt, einmal als *mimēsis* des Vergangenen – der geschriebenen Wiederholung des Vergangenen, dessen was gesagt wurde – und zugleich als eine Anweisung dazu, wie zu lesen ist.

²⁸ Im *Protagoras* wird dies im Anschluss an die Interpretation des Simonidesgedichts deutlich: „Man bedarf keiner fremden Stimme und keiner Dichter, die man nicht befragen kann, über das, was sie sagen, so dass auch die welche ihrer in Reden erwähnen, teils sagen, dieses habe der Dichter ge-

dem im Wesentlichen ein autonomes Projekt darstellt.²⁹ Ausdrückliche Reflexionen, etwa im Sinne einer Poetologie, auf die Vor- und Nachteile der dialogischen Schreibweise, sind in Platons Dialogen nicht allzu häufig anzutreffen. Eine solche Explikation würde dem deiktischen und paradigmatischen Charakter des geschriebenen Dialogs, dem eher eine exemplarische Inszenierung der Wirkung der Dialogform auf Leser (Hörer) entspricht, widersprechen. Eine ausführliche Darstellung der Abfolge von Vermittlungsstufen, die das sokratische Zeugnis zu durchlaufen hat, bevor es die Gestalt der Dialogschrift annimmt, gibt Platon zu Beginn des *Theaitetos*.³⁰ Dabei entlarvt er den Eindruck der Unmittelbarkeit, der vom fertigen Text aufgrund seiner dramatischen Form hervorgebracht wird, als einen künstlich erzeugten Schein.

Betrachten wir diesen Bericht über die Prinzipien der Komposition etwas genauer. Im Einführungsgespräch des Dialogs begegnen sich Eukleides und Terpsion, zwei aus Megara stammende Schüler des Sokrates. Eukleides berichtet Terpsion von seiner vor kurzem stattgefundenen Begegnung mit dem schwer verwundeten Theaitetos, der nach Teilnahme an einer siegreich bestandenen Schlacht gegen die Thebaner, aus Korinth kommend und auf dem Weg nach Athen, in Megara Zwischenrast machte. Diese Begegnung mit Theaitetos hat in Eukleides Erinnerungen an den schon vor längerer Zeit hingerichteten Sokrates wachgerufen, der mit Theaitetos kurz vor seinem Tod ein längeres Gespräch geführt hatte. Über dieses hatte ihm Sokrates damals schon berichtet. Auf die Frage, ob Eukleides erzählen könne, was für Unterredungen dies zwischen Sokrates und Theaitetos gewesen seien, antwortet dieser: „Beim Zeus, gewiss nicht so mündlich. Aber ich habe gleich damals, als ich nach Hause kam, Aufzeichnungen (*hypomnēmata*) darüber angefertigt, hernach habe ich bei mehrerer Muße nachgesonnen und sie aufgeschrieben (*egraphon*), und sooft ich nach Athen kam, erfragte ich von Sokrates, wessen ich mich nicht recht erinnerte, und brachte es in Ordnung, [...] so fast die ganze Unterredung nachgeschrieben ist.“ (Tht. 142d–143a).

Was wird hier von Platon, dem im Dialog nicht erwähnten Autor, dem Leser mitgeteilt? Eukleides schreibt ein Gespräch zwischen Sokrates und Theaitetos auf, an dem er

che Männer“ so Sokrates weiter „sollten ich und du lieber nachahmen und, die Dichter beiseite setzend, aus uns selbst miteinander redend“. (Prot. 37c ff.) Nicht mit „fremden“ Stimmen soll der Dialog geführt werden, sondern das Paradigma des philosophischen Gesprächs soll nachgeahmt werden.

²⁹ Vgl. dazu Nietzsches Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft*: „Nachahmer. – A.: Wie? Du willst keinen Nachahmer? B.: Ich will nicht, dass man mir etwas nachmache, ich will, dass jeder sich etwas vornahme: das Selbe, was ich tue.“ Nietzsche, Friedrich, Die fröhliche Wissenschaft, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Colli, Giorgio / Montinari, Maurizio, München 1969, KSA 3, S. 516.

³⁰ Eukleides, ein Hörer des Dialogs, ist zugleich der Dialogschreiber, den Platon über die Kunst der Textherstellung bereitwillig Auskunft geben lässt. Die Aufgabe der Dialogschrift besteht somit weder darin, den Leser hypomnematisch auf das mündliche Lehrgespräch hinzuweisen, noch darin, ihn zur Decodifizierung eines verborgenen Sinns zu animieren. Eine ausführlichere Problematik dieses Zusammenhangs kann hier nicht vorgenommen werden. Dann müssten alle Dialoganfänge, Rahmenhandlungen und Erzählebenen platonischer Dialoge analysiert werden.

selbst nicht teilgenommen hat. Er datiert dieses Gespräch kurz vor der Hinrichtung des Sokrates. Die mangelhafte Gedächtniskraft des Eukleides wird als Motiv des Aufschreibensangedeutet.³¹ Das im Gedächtnis des Eukleides Festgehaltene dient als Vorlage seiner eigenen Schrift. Wenn er sich nicht mehr richtig erinnern kann, nimmt er das Gedächtnis des Sokrates in Anspruch. Um die graphischen *hypomnēmata* zu produzieren, bedarf es also der Hilfe des eigenen wie des Gedächtnisses des Sokrates. Ausdrücklich erwähnt Eukleides im weiteren Verlauf des Gesprächs, dass die dialogische Form des Textes das Resultat einer kompositorischen, d. h. poetischen Tätigkeit sei. Er erklärt: „Dies hier ist die Schrift (Buch), und so habe ich sie aufgeschrieben; nicht in Erzählform (*diēgēsis*), wie sie Sokrates mir erzählte, sondern als Diskussion (*dialegomenon*) mit den Partnern, mit denen er nach seiner Rückkehr diskutiert hat. Diese waren nach seinem Bericht der Geometriker Theodoros und Theaitetos. Ich wollte in der Schrift lästige Einschübe zwischen den einzelnen Diskussionsbeiträgen vermeiden, in denen Sokrates von sich selbst berichtet, wie ‚da sagte ich‘ [...] oder von den Antwortenden, dass er zustimmte oder nicht ‚derselben Meinung‘ war. Deshalb habe ich Sokrates unmittelbar mit seinen Partnern in meiner Schrift diskutieren lassen und derartige Einschübe weggelassen.“ (Tht. 143b5–c5)³²

Eukleides schrieb das Gespräch also auf, doch nicht in der narrativen Form, die Sokrates' mündliche Wiedergabe der Unterredung mit Theaitetos auszeichnet hat, aber – um den Eindruck der Authentizität zu erzeugen (als ob von Sokrates stammend) – doch so, als ob er unmittelbar mit jenem geredet hätte.

Terpsion äußert nun den Wunsch, die von Eukleides verfasste Schrift (*biblion*) zu lesen. Da beide über genug Muße verfügen, lassen sie sich das Buch von einem Sklaven jenen vorlesen. Damit ist die Überleitung zum Hauptteil des Dialogs vollzogen, zu ei-

³¹ Vgl. dazu die Schriftkritik im *Phaidros*, die in der medialen Schriftlichkeit eine externe, mit fremden Zeichen operierende Erinnerungshilfe (*hypomnēsis*) sieht, die aber durch ihre entlastende Wirkung zugleich selbst zur Verschlechterung der „inneren Gedächtniskraft“ des Menschen beiträgt. (Phs. 275a)

³² Die Auskünfte des Eukleides über die Prinzipien seiner Komposition offenbaren eine Strategie des „Verbergens“. So wird Sokrates als ein Erzähler verborgen, dem seine *diēgēsis* verwandelt sich in einen *dialogos*, der Bequemlichkeit halber, wie es heißt. Zugleich verbirgt sich – nach dem *Proömium* – Eukleides als Schreiber. Und es verbirgt sich der den Dialog vorlesende Knabe, der ebenfalls nicht mehr als Erzähler vorkommen wird. Weiterhin bedarf es *kleiner Eingriffe* und Korrekturen, damit die Lektüre nicht so *beschwerlich* wird. Die *Kleinigkeiten*, die Eukleides weglässt, sind solche, die das aufgetzeichnete Gespräch in die Vergangenheit verlegt hätten. Dass die Korrekturen Hinweise auf die Vergangenheit betreffen ist deshalb bemerkenswert, da in der Zwischenzeit Sokrates hingerichtet wurde und sein Gedächtnis somit nicht mehr als Korrektiv des schriftlich wiedergegebenen Gesprächsverlaufs dienen kann. Nach dem absehbaren Tod des Theaitetos wird die Schrift des Eukleides die einzige Quelle sein, die über das Gespräch Auskunft gibt. Der tote Sokrates wird durch dialogische Inszenierung Platons wieder vergegenwärtigt. Ob es sich bei der Wiedergabe seiner Worte um eine authentische Aufzeichnung handelt oder um Worte, die so nie gesprochen wurden, ist eine Frage, die niemals mehr zu beantworten sein wird, da das lebendige Gedächtnis beider Protagonisten des Gesprächs nicht mehr in Anspruch genommen werden kann.

nem Dialog, in dessen Mittelpunkt die Frage steht, was denn das Wesen (*eidōs*) des Wissens sei. Der Leser wird somit zu Beginn der Lektüre dazu aufgefordert, sich in die Situation der Zuhörer Eukleides und Terpsion zu versetzen und so zu lesen, als kämen ihm die Stimmen der Protagonisten Sokrates und Theaitetos unmittelbar zu Ohren.

Eine wesentliche Funktion des Prologs besteht darin, beim Leser den Eindruck der Authentizität des Gesprächs zwischen Sokrates und Theaitetos hervorzurufen. Ihm wird geschickt suggeriert, einen Dialog zu lesen, dessen Ursprung bis auf ein von Sokrates geführtes Gespräch zurückzuführen ist. Dieser Eindruck täuscht jedoch.

In Wirklichkeit wird von Platon gerade nicht die Nähe sondern die Distanz hervorgehoben, die den Akt der endgültigen Niederschrift vom dargestellten Vorgang, dem ursprünglichen Ereignis des Gesprächs, trennt. Eukleides berichtet über einen Vorgang, an dem er selbst nicht teilgenommen hat, die *diēgēsis*, wird in hypomnematistischer Gestalt festgehalten. Erst später erfolgt die Niederschrift. Die dramatisierende *mimēsis* ist kein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit, sondern eine fiktive Rekonstruktion derselben, sie ist auch nicht das tote Abbild eines Lebendigen, sondern sie repräsentiert die künstliche Verlebendigung eines Toten. Sie täuscht Leben und Gegenwart vor. Reflektiert man auf die von Platon dem Eukleides in den Mund gelegte Geschichte der Entstehung des Dialogs *Theaitetos*, so umfasst diese Genesis in ihrer ersten Phase die Weitergabe von im Gedächtnis gespeichertem Wissen – eine orale *traditio* –, die von Gedächtnis zu Gedächtnis erfolgt.³³ Das mündlich tradierte Überlieferungsgeschehen findet ein definites Ende, sobald die *hypomnēmata* einer literarischen Bearbeitung unterzogen werden. Nachdem der Dialog niedergeschrieben ist, vermag Eukleides es nicht mehr „mündlich“ über das Gespräch Auskunft zu geben. (Thl. 142d) Er verweist auf die Schrift, anstatt zu erzählen, er kann nicht mehr wie im *Phaidros* gefordert „innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern“, d. h. er vertraut den äußeren Zeichen der Schrift (Phs. 275a), denen er jedoch zugleich den Anschein der Unmittelbarkeit und der Lebendigkeit gibt. Der schriftlich verfasste Dialog ist also keine bloße Gedächtnisstütze; er erinnert nicht an Kenntnisse, die ihren eigentlichen Sitz im Gedächtnis des Wissenden haben. Die Schrift ersetzt das Gedächtnis. Der dramatisch gestaltete Text scheint mit einer

³³ Unter dem Aspekt der Thematisierung des Zusammenhangs von Schrift und Gedächtnis wird in der Einleitung des *Theaitetos* deutlich: Sokrates, der sich am ursprünglichen Gespräch beteiligte, verfügt über die Kenntnis darüber in seinem Gedächtnis als Erfahrungswissen. Aber er verschriftlicht dieses Erfahrungswissen nicht. Eukleides, der als Unbeteiligter das Gespräch aufschreibt, tut dies mit Hilfe des Sokrates, auf dessen Gedächtnis er sich als Wahrheitszeugnis verlässt, aus einer gewissen Gedächtnisschwäche heraus. Er selbst benötigt die Schrift als Gedächtnisstütze. Aus dem Buch, dem aufgeschriebenen Gedächtnis, erfährt Terpsion von dem Gespräch. Damit verschiebt sich die Grundlage der Erzählung, denn wo Sokrates mit dem guten Gedächtnis dem Eukleides die Unterredungen erzählen konnte, da „erzählt“ diese Unterredung dem Terpsion ein Buch, das von einem Knaben, der wiederum keinerlei Erinnerung an die Gespräche besitzt, um die es im Buch geht, vorgelesen wird.

eigenen Stimme zu sprechen. Eukleides kann in die Rolle des Zuhörers schlüpfen, weil er vorher den Bericht über das Gespräch dramatisiert hatte. Er vergisst dabei, dass er selbst der Urheber der Rede ist, die er als Hörer vernimmt.

Für Platon ist ein derartiger (Selbst)-Täuschungsmechanismus charakteristisch für die mimetische Darstellungsweise überhaupt. Immer wenn sich der Dichter der Technik dramatisierender *Mimēsis* bedient, redet er so „als ob ein anderer der Redende wäre als er selbst“ (Pol. 393a) Dort wo z. B. Homer seine Helden in wörtlicher Rede sprechen lässt, gibt der Dichter sich alle erdenkliche Mühe „uns dahin zu bewegen, dass uns nicht Homeros scheine der Redende zu sein“ (Pol. 393b) Die mimetische Darstellungsform ermöglicht es dem Dichter, „sich selbst zu verbergen und somit auch seine Kunst zu verstecken. (Pol. 393c) Die *mimēsis* ist wie die *diēgēsis* eine narrative Form der Vermittlung, aber eine solche, die ihren diegetischen Charakter, ihre narrative Mittelbarkeit verschleiert. Selbst Eukleides verbirgt seine Präsenz als Autor mit solchem Erfolg, dass er sie selbst nicht mehr wahrnimmt. Er versteht sich als ein neutrales Glied einer Überlieferungskette, das den sokratischen Logos unverfälscht aufbewahrt.³⁴ Er meint vielmehr als Hörer der Stimme des Sokrates zu lauschen, aber in Wirklichkeit handelt es sich um seine eigene Stimme, die die Stimmen des Sokrates simuliert. Vorgeführt wird dadurch einerseits die Täuschungsmacht der mimetischen Darstellungsform, andererseits wird der Selbstbetrug deutlich, dem jeder Dialogleser ausgesetzt ist, sobald er sich auf die Inszenierung der Gesprächssituation durch Platon einlässt und die Position fiktiver Zuhörschaft einnimmt. Der Leser glaubt den Text sprechen zu hören, in Wirklichkeit ist es er, der ihm sein Leben und Stimme leiht. Auf dieser mimetischen Aktivität des Lesers beruhen die besondere Wirkung der dialogischen Schreibweise und die Ambivalenz ihrer Wirkung.

In der *Politeia* insistiert Platon darauf, den Gebrauch mimetischer Darstellungsformen Kriterien zu unterwerfen und zu regulieren.³⁵ Wer sich mimetisch betätigt, setzt sich der Gefahr aus, „von der Nachahmung das Sein davonzutragen“ (Pol. 395c-d), die

³⁴ Das inszenierte Verfahren auktorialer Selbstverleugnung, das Platon am Beispiel des Eukleides demonstriert, wird von ihm selbst praktiziert. Der Dialogleser, der den wirklichen Sokrates beim Reden gleichsam zuzuhören und beim Handeln zuzusehen meint, ist in der gleichen Weise „vergessen“ wie der Dialogschreiber Eukleides. In Wirklichkeit vergessen beide ihre Rolle als Ko-Autoren, d. h. als Mit-Verursacher einer Illusion und Geschichte, die sie selbst mit hervorbringen. Hierin gleichen beide dem mimetischen Künstler, der in seiner Rede den Eindruck zu erzeugen weiß, als spräche ein anderer.

³⁵ Gleichsam als die Normalform der Erzählung gilt die epische Dichtung. Demgegenüber bringt die Sprache der Tragödie Gefährliches hervor, weil der tragische Dichter „das dem Dichter Angehörige zwischen den Reden hinauswerfend nur die Wechselreden übrig lässt.“ (Pol. 394b) Während die mythologischen Erzählungen mit einer gewissen Nachsicht behandelt werden, muss die *mimēsis* der Tragödie verbannt werden, weil sie Fehler enthält, die kein Zensor beseitigen könnte, da sie in der tragischen Form selbst verankert sind. Dies wird noch übertroffen von der *mimēsis* des Schauspielers. Der ästhetischen Sphäre werden von Platon zwei Vorwürfe gemacht: sie genügt weder den begrifflichen Anforderungen von Konsistenz und Identität mit sich selbst, noch den moralischen Anforderungen der Eindeutigkeit und Ordnung (Wahrhaftigkeit).

Nachahmung kann leicht, wie schon mehrfach betont, in „Gewöhnung und in Natur übergehen“ (ebenda). Der Nachahmer gleicht sich mit der Zeit dem an, was er imitiert. Deshalb muss der „verständige“ Mann genau darauf achten, welche Gegenstände und vor allem Personen er in mimetischer Form darstellt. Nur dann „wenn er in der Erzählung auf eine Rede oder Handlung eines wackeren Mannes kommt“, wird er sie „als selbst jener seiend vortragen wollen und sich einer solchen Nachahmung nicht schämen“. (Pol. 396c) Der mimetische Vortrag der Rede eines anderen markiert deshalb eine besonders intensive Form ihrer Aneignung.³⁶ Anders als der Zuhörer, der bei einem wirklichen Gespräch anwesend ist, ist der Dialogleser genötigt, sich den fiktiven Gesprächsteilnehmern anzugleichen, um sich der Täuschung überlassen zu können, ihre Worte zu vernehmen. Der geschriebene Dialog bringt die *logoi* nicht direkt und unmittelbar im Dialogleser als Teil und Moment einer selbst gemachten Erfahrung hervor, sondern er bringt sie ihm nahe, so dass er sie sich aneignen und sich mit ihnen identifizieren kann. Dieser Prozess der Identifizierung erfolgt allerdings über den Umweg der Verschriftlichung, der Vergegenständlichung und Objektivierung des von Sokrates Gesagten. Platon plädiert deshalb für einen qualifizierten Gebrauch der mimetischen Darstellung. Sie ist nur demjenigen gestattet, der über die Unterscheidung zwischen nachahmenswerten und nicht nachahmenswerten Charakteren verfügt, also in der Lage ist ein angemessenes moralisches Urteil zu fällen. In diesem Kontext bekommt die mimetische Darstellung eine positive Bedeutung für die sittliche *paideia*, was sie für eine narrative Ethik interessant macht. Im Kontrast zur unterschiedenen Schriftkritik des *Phaidros*, scheint dem geschriebenen Dialog somit etwas zu gelingen, was eigentlich der mündlichen Unterweisung vorbehalten sein sollte, die Vermittlung von Wissen mit der moralischen Formung des Subjekts zu verbinden. Damit zeichnet sich die Möglichkeit ab, den Primat der Mündlichkeit auf dem Gebiet sittlicher *paideia* in Frage zu stellen und durch den philosophischen Dialog zu ersetzen, indem die Unmittelbarkeit des im Gedächtnis gespeicherten *logos* transformiert wird in die bewusst hergestellte Unmittelbarkeit der Dialogschrift.

³⁶ Im Buch III der *Politeia* wird mit der Gegenüberstellung von *mimēsis* und *diēgēsis* auf den Handlungsaspekt der Nachahmung verwiesen. Der Dichter, der die Rede eines anderen nicht diegetisch referiert, sondern in mimetischer Form wiedergibt, produziert kein bloßes Abbild fremder Rede. Er schlüpft in die Rolle dessen, den er nachahmt, er identifiziert sich mit ihm und verhält sich so, „als wäre er ein anderer“ (Pol. 393c). Der mimetisch dramatisierende Dichter verfährt wie ein Schauspieler: Er will sich selbst „einem anderen nachbilden in Stimme und Gebärde“ (Pol. 393c) und versucht, sich so weit wie möglich ihm anzugleichen. Zu diesem Zweck zitiert er nicht lediglich die Worte, die der andere artikuliert, sondern er imitiert sein Sprachgebar, er erzeugt nicht nur ein der dargestellten Wirklichkeit ähnliches *eidōlon*. Er macht sich selbst dem Dargestellten ähnlich. Ob man den Handlungen eines Menschen nachempfiehlt oder seine Reden in mimetisch-dramatischer Form reproduziert, markiert noch keinen qualifizierten Unterschied. In beiden Fällen liegt eine Nachahmung durch Handlung vor.

Wenn es dem Schreiber grundsätzlich nur darum ginge zu visualisieren, was er gehört hat, das Gespräch also nur zu verschriftlichen, was kann er dann anderes tun, als sich „zu verstecken“ und zurückzutreten hinter das, dem er sich angleicht? Würde er dies nicht tun, hätte er die *diēgēsis* ohne *mimēsis* vollzogen. Was aber, so zeigt uns der Anfang des *Theaitetos*, wenn sich für *mimēsis* ausbitt, was eigentlich *poiesis* ist, wenn also die Stimmen der Abwesenden nicht nur verklingen, sondern niemals erklingen sind, die in die Seele eingeschriebene Schrift kein Erinnerungsbild sondern ein *phantasma* wäre, das den Namen des Sokrates trägt, der allein aus der Schrift und ihrer Lektüre wiederersteht, als wäre der philebeische Maler am Werk?³⁷ Die Vielfalt der von der Figur des Sokrates ausgehenden philosophischen Richtungen wäre ein Indiz dafür.

Diogenes, der die Anekdote des von Sokrates der Lüge bezichtigten Platon erzählt, tut dies in der Absicht, Platon als philosophischen Denker, d. h. als Verfasser philosophischer Lehrschriften zu inthronisieren. Er steht damit in der Tradition eines alten Streits darüber, ob die platonischen Dialoge nun literarischer oder philosophischer Natur sind. Platon, so seine Meinung, wäre mit einer Zuordnung zu den Schriftstellern

³⁷ „Sokrates: Unsere Seele scheint mir einem Buch zu gleichen.
Protarchos: Wie das?“

Sokr.: Das mit den Wahrnehmungen zusammenstreffende Gedächtnis, und was sonst zu diesen Zuständen gehört, scheinen mir dann in unsere Seelen gleichsam Reden einzuschreiben; und wenn sie richtig geschrieben haben, dann ist dieses Ereignis eine richtige Vorstellung und es gehen daraus richtige Reden in uns hervor, wenn aber diese Schreiber bei uns Falsches schreiben, so entsteht das Gegenteil von dem Richtigen.
Prot.: Allerdings.

Sokr.: So nimm denn auch an, dass noch ein anderer Meister sich zu derselben Zeit in unseren Seelen befindet.
Prot.: Was für einer?

Sokr.: Ein Maler der nächst dem Schreiber des Gesprochenen Bilder davon in der Seele zeichnet.
Prot.: Wie tut das der nun wieder und wann?

Sokr.: Wenn einer vor dem Gesicht oder welcher Sinn es sonst sei, das damals Vorgestellte und Ausgesprochene losmachend die Bilder des Vorgestellten und Gesprochenen irgendwie in sich selbst sieht. Oder geschieht das etwa nicht bei uns?
Prot.: Doch.

Sokr.: Sind nun nicht der richtigen Vorstellungen und Reden Bilder auch richtige, die der falschen aber falsche?

Prot.: Welches doch?

Sokr.: Ob uns mit dem Gegenwärtigen und Vergangenen dieses zwar notwendig so begegnet, mit dem Künftigen aber nicht.“ (Phil. 38e ff.)

Dieser Maler produziert im Hinblick auf Schriften (*grammata*), d. h. auf Engramme in der Seele, die sich als Buch beschrieben findet, ohne eigene Anschauungen, Bilder, nur aus der Lektüre dieser Engramme. Ihre Herkunft verdanken sich die *grammata* zwar der Anschauung, der Maler produziert aber seine Bilder ausschließlich im Blick auf die sich in der Seele befindenden Schriften, gleichsam wie in einer fensterlosen Bibliothek. Es ist nicht die Seele selbst, die diese Bilder verfertigt, sondern ein zweiter Künstler (*demiourgos*). Die Vorlage für seine Bilder ist die Schrift. Diese Bilder sind *phantasmata*, die sich auf Künftiges beziehen. Sie sind dann keine Ab-bilder mehr von etwas, sondern Vor-Bilder für etwas oder jemanden.

nicht einverstanden gewesen. In *De vita philosophorum* wird unterschieden in dramatische (*dramatikoi*), erzählende (*diēgmatikoi*) und gemischte (*meitkoi*) Schriften. Nur Werke, die *tragikoi* sind, dürfen anhand stilistischer also literarischer Kriterien gedeutet werden. Diogenes favorisiert ein disziplinenbezogenes Schema, nachdem sich eine Einteilung in naturphilosophische (*physikoi*), logische (*logikoi*), ethische (*ethikoi*) und politische (*politikoi*) Schriften ergibt. Diese Einteilung wird ergänzt durch die Differenzierung hinsichtlich des Argumentationsstils (*maieutikoi*, *peirastikoi*, *endeiktikoi* und *anatreptikoi*).³⁸

Dem Urteil des Diogenes in Bezug auf Platons Dialoge hätte schon dessen Schüler Aristoteles heftig widersprochen. Aristoteles stellte, folgt man der *Poetik* und der *Rhetorik*, den literarischen, d. h. poetischen Charakter der sokratischen Dialoge klar heraus. (Poet. 1447 b12, Rhet. III, 16,8). Dies ist eine logische Konsequenz seiner inhaltlichen Bestimmung der *poiesis*. Denn es ist nicht das Versmaß (*metron*), das von den „Vielen“ mit der *poiesis* irrtümlich verbunden wird, das zur Charakterisierung dichterischer Werke herangezogen werden darf, sondern: *poiesis* ist *mimēsis* von *praxis*. Das *metron* wird reduziert auf ein bloßes Mittel der Darstellung und ist nicht das Definiensmerkmal. Dichterische Werke sind *mimesis*, d. h. Darstellungen menschlicher Handlungen. Da Platons Dialoge mimetischen Charakter besitzen, fallen sie unter die Kategorie der *poiesis*. Mit Blick auf die Art und Weise der *mimēsis* (Poet. 1448 a19–b3) unterscheidet Aristoteles zwischen der dramatischen Darstellung (*drama*), die handelnde Personen in ihren Aktionen präsentiert, und narrativen Formen der Darstellung, wie Bericht (*apangellein*) oder Erzählung (*diēgēsis*).

Eine aus dramatischen und narrativen Elementen gemischte Form findet keine Erwähnung. Dies ist kein Zufall, denn der Stagirit muss die Existenz mimetischer Werke, die aus narrativen und dramatischen Partien zusammengesetzt sind, verschweigen, um seine eigene gattungspoetologische Systematik nicht zu gefährden, in der die Epik gerade als *erzählende* und *darstellende* Dichtung (*diēgmatikē mimēsis*) (Poet. 1459b36 f., 1459a17, 1459b26 f.) definiert wird und zwar in Differenz zur Tragödie und Komödie, der *dramatisch-darstellenden* Dichtung (*dramatikē mimēsis*). (Poet. 1448b34–38) Ungeachtet der Differenz in Bezug auf die Nichterwähnung der „gemischten Form“ gelangt auch Aristoteles, ähnlich wie sein Lehrer Platon, zu einer Dreiteilung literarischer Stilformen, indem er zusätzlich differenziert zwischen zwei Möglichkeiten der Narration. Der Dichter kann entweder – wie in manchen Partien des Epos – „als ein anderer“ sprechen oder aber ohne Veränderung „als derselbe“. Im ersten Fall gestaltet der Dichter eine Sprecherrolle, d. h. er konstituiert eine bestimmte literarische Figur, die etwas zu erzählen oder zu berichten hat. Im zweiten Fall gestaltet der Dichter eine nicht unbefangene mit dem Autor zu identifizierende – auktoriale Erzählerspektive.

³⁸ Diogenes Laertios, Leben und Meinungen berühmter Philosophen, III 35.

Die aristotelische Poetik gründet auf zwei Voraussetzungen: Die Werke der Dichtung sind *mimēsis*³⁹ und sie gehören zum Bereich der *poiesis*. Die Zuordnung zur Poetik bestimmt die Dichtung als Werk (*ergon*) eines zielgerichteten Tuns, das – im Unterschied zu den Zielen der Praxis – außerhalb dieses Tuns liegt. Sie ist an den von ihnen hergestellten Produkten orientiert, die nach vollzogenem Prozess des Herstellens von diesem abgetrennt existieren. Entsprechend ausgerichtet ist auch die zugehörige Form der *technē*; sie vereint das Wissen um das jeweilige Ziel, den Gebrauch des Hervorgebrachten, mit dem um die Form (*eidos*), die verbunden mit Materie (*hylē*) den Gegenstand konstituiert, und schließlich dem Wissen um die zur Hervorbringung des Gegenstandes notwendigen Werkzeugen. Die Poetik wird deshalb bestimmt als eine *technē*, die dieses Wissen um Ziel und Wesen der *poiesis* formuliert, sie handelt „von der Dichtkunst selbst und von ihren Gattungen, welche Wirkung eine jede hat und wie man die Handlungen zusammenfügen muss, wenn die Dichtung gut sein soll.“ (Poet. 1447a8–11) Der Vergleich mit der Struktur der *technē* stellt jedoch einen wesentlichen Differenzpunkt, denn das Produkt der *poiesis* bleibt an das Handeln gebunden, an die Aufführung oder Rezitation oder an die Lektüre, das Produkt der Dichtung hat Realität nur in *actu*, es ist angewiesen auf Darstellung. Dargestellt werden *handelnde Menschen* (*prattontes*). Die Handelnden, denen das mimetische Tun gilt, sind „notwendigerweise entweder gut oder schlecht. Denn die Charaktere fallen fast stets unter diese beiden Kategorien. Deshalb werden Handelnde dargestellt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir.“ (Poet. 1448a1–5) *Mimēsis* ist also nicht im Sinne einer bloßen Nachahmung zu verstehen. Aristoteles reflektiert vielmehr auf die Tätigkeit des Nachahmens, die in einer Darstellung besteht, und zwar sowohl auf der Ebene der Aufführung oder Rezitation, bei der die Schauspieler (*mimomenoi*) oder Redner „darstellen“ und zwar handelnde Menschen, als auch auf der Ebene der Dichtung, die ebenfalls handelnde Menschen zum Gegenstand der Nachahmung hat. Insofern ist hier von einer doppelten *Mimēsis* die Rede. In beiden Fällen wird der aktivistische Sinn der mimetischen Tätigkeit betont.⁴⁰ Das Darstellen ist das Ziel der dichterischen *poiesis*, es ist selbst das Produkt, d. h. die Tätigkeit des *poietes* besteht im Hervorbringen eines Darstellungsvorgangs, eine Tätigkeit, die nun nicht mehr hervorbringt, sondern wiedergibt. Wenn Aristoteles also von den poetischen Gattungen als *mimēsis* von *praxis* spricht, zielt er weder auf die *technē* als einem Akt des „Hervorbringens“, d. h. den „schöpferischen Vorgang“, noch auf das Produkt als ein Werk, sondern auf das Produkt als Vorgang des Darstellens. Dadurch ist die Darstellung nicht wie die Nachahmung auf Vorbilder in der Wirklichkeit angewiesen und hat der Dichter auch nicht die

³⁹ Es empfiehlt sich die Wiedergabe von *mimēsthai* und *mimēsis* mit dem Begriff des ‚Darstellens‘. Auf eine ausführliche Begründung muss ich hier verzichten.

⁴⁰ Nachahmung und Darstellung sind, wie Ricoeur betont, „im dynamischen Sinn des Zur-Darstellung-Bringens, der Umsetzung in darstellende Werke“ zu verstehen. (Ricoeur, Zeit und Erzählung I, S. 57)

Aufgabe, das wirkliche Geschehen mitzuteilen, sondern das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche, das, was „geschehen könnte“. (Poet. 1451a36)

Insofern drückt sich in der poesis eine performative Erfahrung aus, eine Erfahrung des „Gemachtseins“ und des „Machens“, die unmittelbar ethische Konsequenzen impliziert. Auf diese hat Hegel in seiner Einschätzung der antiken Tragödie explizit Bezug genommen; Tragödien sind Dokumente wie Medien „des sittlichen Verstehens und Begreifens“, die „ewigen Muster des sittlichen Begriffs“.⁴¹

Sven Kramer

Narrativität und Ethik: Walter Benjamin

Seiner Denk- und Arbeitsweise entsprechend, hat Walter Benjamin keine abgeschlossenen Theorien aufgestellt, die dann in Form von Abhandlungen präsentiert worden wären. Von ihm liegt deshalb weder eine Moralphilosophie noch eine ausgearbeitete Theorie des Erzählens vor. Vielmehr entstanden die meisten seiner Schriften „bei Gelegenheit von“⁴¹ – um auf eine Kategorie zurückzugreifen, die der frühe Georg Lukács einmal zur Charakterisierung des Essays herangezogen hat. Benjamin bevorzugte die kleinen Formen: den Aphorismus, das Denkbild, das Porträt, die Rezension, das Traktat, den Essay. Sie sind seinem Denken kongenial, das immer die eigene situative Eingebundenheit mitreflektierte. Obwohl also eine Theorie des Erzählens bei Benjamin fehlt, liegen von ihm in unterschiedlichen Schriften wichtige Überlegungen zum Erzählen vor. Auf zwei Bereiche trifft dies ganz besonders zu: auf die Literatur und auf die Geschichte. Erst in der Auseinandersetzung mit den einzelnen Einlassungen zeichnen sich die Konturen eines Zusammenhangs von Narrativität und Ethik ab, der mehrere Gravitationszentren umfasst, welche wiederum relativ unabhängig voneinander bleiben. Die folgende Darstellung wird zunächst den Fragen nachgehen, die das Erzählen in Bezug auf die Literatur aufwirft, um sich später jenen zuzuwenden, die mit der Geschichtsschreibung zusammenhängen.²

In seinem Essay *Der Erzähler*³ aus dem Jahre 1936 ordnet Benjamin das Erzählen der mündlichen Überlieferung zu: „Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die

¹ Lukács, Georg, *Die Seele und die Formen*, Neuwied / Berlin 1971, S. 27.

² Benjamins Verständnis vom Erzählen ist schon mehrmals Gegenstand wissenschaftlicher Darstellungen gewesen, vgl. u. a.: Wohlfarth, Irving, *Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie*, in: *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Klopfer, Rolf u. a., Stuttgart u. a. 1981, S. 269–288; Honold, Alexander, *Erzählen*, in: *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, hrsg. von Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut, Frankfurt a. M. 2000, S. 363–398; Gagnebin, Jeanne Marie, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Würzburg 2001.

³ Vgl. Benjamin, Walter, *Der Erzähler*, II, S. 438–465. – Nachweise aus Benjamins Schriften werden direkt im Text ausgewiesen, und zwar aus der folgenden Ausgabe: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. I–VII, hrsg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt a. M. 1972–1989. Zitiert mit der römischen Band- und der arabischen Seitenzahl.

⁴¹ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, in: *ders., Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 17, hrsg. von Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus, Frankfurt a. M. 1969, S. 132.