

Michael Gamper, Ruth Mayer u.a. (Hg.)

Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13358>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gamper, Michael; Mayer, Ruth (Hg.): *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2017. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13358>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839435564>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Michael Gamper,
Ruth Mayer (Hg.)

KURZ & KNAPP

Zur Mediengeschichte
kleiner Formen
vom 17. Jahrhundert
bis zur Gegenwart



Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.)
Kurz & Knapp

MICHAEL GAMPER, RUTH MAYER (HG.)

Kurz & Knapp

**Zur Mediengeschichte kleiner Formen
vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart**

[transcript]

Die Beiträge dieses Bandes gehen größtenteils auf Vorträge zurück, die 2015 im Rahmen eines Symposiums im Tagungszentrum Schloss Herrenhausen gehalten wurden, das von der VW-Stiftung gefördert wurde. Die Stiftung finanzierte auch die open access-Publikation dieses Bandes.



Dieses Werk ist lizenziert unter der

NonCommercial-NoDerivs 3.0 DE Lizenz (BY-NC-ND).

Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>.

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.

© 2017 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Korrektorat, Lektorat & Satz: Annabel Friedrichs, Florian Groß

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3556-0

PDF-ISBN 978-3-8394-3556-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung

Michael Gamper, Ruth Mayer | 7

Wechselwirkungen von Erzählen und Wissen in kurzen Prosaformen der Frühen Neuzeit am Beispiel des Apophthegmas

Maren Jäger | 23

Erzählen als „bloß andeutender Fingerzeig“. *Brevitas*, Sprachverknappung und die Logik des Bildlichen in Karl Philipp Moritz' *Signatur des Schönen*

Janine Firges | 47

„Infusions-Ideechen“ und „Pfennigs-Wahrheiten“. Inventio(n), Ordnung und Erzählung des ‚kleinen Wissens‘ bei G.Ch. Lichtenberg

Elisabetta Mengaldo | 67

Rätsel kurz erzählen. Der Fall Kleist

Michael Gamper | 91

Augenblicksbilder. Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénéon und Kluge

Michael Homberg | 119

Kuriose und kurze Nachrichten. Berichte über Vergiftungen in wissenschaftlichen Zeitschriften um 1850

Bettina Wahrig | 141

Vom „Kurz-Gesagten“ im „Lang-Gedachten“. Friedrich Nietzsches Aphorismus-Kataloge als zyklisch-serielles Erzählnetzwerk

Patricia A. Gwozdz | 161

Loos lesen. Kleine Geschichte(n) der modernen Architektur

Hans-Georg von Arburg | 185

Wie erzählt man vom Augenblick? Präsenzeffekte, Serialität und „Zeit-Wissen“ in Gertrude Steins frühen literarischen Portraits
Heike Schäfer | 209

Professionelle Kondensierung. Die Annotation als Wissensformat im *Catalog* der American Library Association, 1893-1926
Alexander Starre | 229

Clipästhetik in der Industriemoderne. Das frühe Kino und der Zwang zur Kürze
Ruth Mayer | 251

„I dub thee Vampiris“. Zur wissenschaftlichen Erklärung im Horrorfilm der 1950er Jahre
Heiko Stoff | 269

Kurz und knapp? Oder doch komplex? Wissen in Formeln
Magdalena Gronau | 289

Nach der Paranoia. Don DeLillos Spiel mit der kurzen Form
Laura Bieger | 309

Kurz & souverän. Twittern als sozioliterarische Praxis
Johannes Paßmann | 325

Micro Movies. Zur medialen Miniatur des Smartphone-Films
Lisa Gotto | 349

Snap!
Elke Rentemeister | 367

Autorinnen und Autoren | 391

Erzählen, Wissen und kleine Formen

Eine Einleitung¹

MICHEL GAMPER, RUTH MAYER

Kürze ist modern. Und modern ist bekanntlich das, was sich vom Alten absetzt. Nicht erst seit die digitalen Medien die öffentliche und private Kommunikation mit SMS, WhatsApp und Snapchat neu konturieren und lange bevor Twitter, Facebook und Microblogs Selbstdarstellung zur ultrakurzen ‚Statusmeldung‘ werden ließen, wurde eine verknappte Ausdrucksweise als Ausweis von Innovation und Beschleunigung verstanden. Schon seit langem tragen mediale und technische Apparaturen dazu bei, dass das Neue immer schneller und komprimierter in die Welt getragen wird. Die Karriere der kurzen Formen hängt eng mit kulturellen Errungenschaften des 17. Jahrhunderts zusammen, die bis zum 19. Jahrhundert rasant an Fahrt aufnahmen: mit der Entwicklung eines nationalen und transnationalen Pressewesens, mit der Formation globaler Öffentlichkeiten und Märkte, mit der wissenschaftlichen Professionalisierung und mit der Herausbildung neuer Medientechnologien. Im Zuge dieser Neuordnung der Kommunikations- und Informationsökonomie gewannen Formate an Gewicht, die auf das Unbekannte und Neue kompakt und kompatibel zu reagieren versprochen: Aphorismen, Anekdoten, Fallbeispiele, *faits divers* und Miszellen ‚aus aller Welt‘.

‚Modern‘ ist in diesem Band also nicht (nur) als Verweis auf die ‚Moderne‘ zu verstehen. Aber dennoch steht außer Zweifel, dass um die Wende zum 20. Jahrhundert die Praxis der Verknappung und die Ästhetik der Kürze eine besondere Aufwertung erfuhren. Exemplarisch findet sich denn auch das modernisti-

1 Für die kompetente und souveräne redaktionelle Unterstützung danken wir Annabel Friedrichs.

sche Lob der Verknappung bei Friedrich Nietzsche formuliert: „Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der ‚Ewigkeit‘; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, – was jeder Andre in einem Buche nicht sagt ...“² Mit diesem Verfahren verfolgte Friedrich Nietzsche 1889 im 51. und zugleich letzten Stück der „Streifzüge eines Unzeitgemässen“ aus der *Götzendämmerung* keine eben bescheidenen Ziele. Er wollte „Dinge schaffen, an denen umsonst die Zeit ihre Zähne versucht“, und dabei „der Form nach, der Substanz nach um eine kleine Unsterblichkeit bemüht sein“.³ Gerade aus dem Kurzen und Knappen sollte eine Größe erwachsen, welche die Zeiten überdauern und dem Autor ewigen Ruhm verschaffen sollte.

Es wäre nun zu diskutieren, ob Nietzsches Aphoristik, deren erzählerischen Netzwerk-Qualitäten Patricia Gwozds Beitrag im vorliegenden Band gewidmet ist, wirklich so „unzeitgemäß“ und „ewig“ ist, wie der Autor suggeriert. Aber zweifelsfrei waren Nietzsches Überlegungen 1889 nicht neu. Bereits Quintillian hatte die *brevitas* in seiner *Institutionis oratoriae* sowohl als Tugend der *narratio* wie der *propositio* bezeichnet und sie als stilistische Qualität im Bereich des *ornatus* beschrieben, allerdings auch vor der damit verbundenen *obscuritas* gewarnt.⁴ Im späten 19. Jahrhundert wurde die Kunst des Weglassens zur rhetorischen Faustregel. Ludwig Thoma bestätigte ihre Gültigkeit in seiner Kritik an Ludwig Ganghofer („Er hat es nie gelernt, dass man als Schriftsteller von zehn beabsichtigten Worten nur eines schreiben darf und nicht elf“),⁵ und auch Alfred Polgar sah in der Verminderung des Umfangs den stilistischen Kern seines Schreibens: „Ich bemühe mich konsequent, aus hundert Zeilen zehn zu machen.“ Er tat dies, weil er der Ansicht war, dass „die kleine Form [...] der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß ist, gemäßer jedenfalls, als, wie eine flache Analogie vermuten mag, geschriebene Wolkenkratzer es sind“. Polgar hielt des-

2 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 6, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 2., durchges. Auflage, München: dtv 1988, S. 153.

3 Ebd.

4 Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., 2., durchges. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, Bd. I, S. 449; S. 453-457; S. 509; Bd. 2, S. 147; S. 185 (*Institutionis oratoriae*, IV 2, 31-32, 40-51; IV 5, 26; VIII 2, 19; VIII 3, 81-82).

5 Zitiert nach: Ludwig Reinert: Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa [1943], 2. Auflage der von Stephan Meyer und Jürgen Schiewe neubearbeiteten Ausgabe, München: Beck 2004, S. 240.

halb „episodische Kürze für durchaus angemessen der Rolle, die heute der Schriftstellerei zukommt“, und er dekretierte: „[K]ürzeste Linie von Punkt zu Punkt heißt das Gebot der fliehenden Stunde. Auch das ästhetische“.⁶

Das Primat der Kürze, das hier formuliert wird, lässt sich ähnlich auch in anderen modernistischen Poetiken finden. In den USA sollte es später durch Ernest Hemingway zum Charakteristikum eines ‚neuen‘ amerikanischen Prosastils deklariert werden, der sich nicht aus der Kunst, sondern aus dem Journalismus speist. Aber man sollte Hemingways Insistenz, dass er seinen ‚männlich‘ konnotierten, disziplinierten kurzen und knappen Stil als Reporter gelernt habe, nicht allzu ernst nehmen. Gertrude Stein war zu Recht der Meinung, dass ihre eigenen, von der Psychologie inspirierten Experimente mit der sprachlichen Verknappung und Verkürzung durchaus auch eine Rolle für Hemingways Stilbildung gespielt haben dürften. In jedem Fall lässt sich nachweisen, dass Hemingways Auseinandersetzung mit den europäischen Avantgarden der 1920er Jahre in Paris seine Ästhetik der Verknappung wesentlich prägte.⁷

Alfred Polgar formuliert so Topoi einer ‚klassisch‘ gewordenen Theorie der kleinen Form, die weit über die Wiener Moderne hinausweist – nach Paris, Berlin, New York und auf andere Schaltstellen der modernen Imagination. Charakteristisch für die emphatische Markierung der Kürze als der exemplarischen Figur der Moderne ist die Verknüpfung von räumlichen und zeitlichen Formaten. Eine Kürze, die sich räumlich in der typografischen Anordnung manifestiert, eben der „kürzeste[n] Linie von Punkt zu Punkt“, wird hier mit einem doppelten temporalen Imperativ verbunden: nämlich dem der zeitlichen Kürze, also der Schnelligkeit, die stilistisch reagieren soll auf eine allgemeine epochale Beschleunigung, die das Charakteristikum der Gegenwart sei und von dieser auch eingefordert werde.⁸ Kürze senkt sich damit über die ästhetischen Bedingungen der elementaren literarischen Handlungen, des Schreibens und Lesens, ins Leben der Menschen ein, womit die literarische *brevitas* zugleich Ausdruck und Katalysator einer Kultur der Aktualität und Gegenwärtigkeit wird. Gleichzeitig aber laden, die mitschwingende Ironie in Polgars Formulierungen deutet es an, gegen-

6 Alfred Polgar: Orchester von oben, Berlin: Rowohlt 1926, S. 10-11.

7 Siehe Dennis Ryan: „Dating Hemingway’s Early Style/Parsing Gertrude Stein’s Modernism“, in: Journal of American Studies, 29,2 (August 1995), S. 229-240.

8 Zur Erklärung der Moderne als einer Kultur sozialer Akzeleration siehe Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

läufige Textstrategien, die etwa ein mehrmaliges Lesen herausfordern, dazu ein, diese Tendenzen zu unterlaufen und ihnen entgegenzuwirken.⁹

Als rigoroser Meister der Verknappung inszenierte sich Karl Kraus, der eindrücklich aufzeigt, dass ‚Kürze‘, weil als Substantivierung aus einem steigerbaren Adjektiv gebildet, einem irreduziblen Relativismus unterliegt – und der mit seinem Bonmot aus der *Fackel* von 1909 Nietzsches vergleichsweise wie einen schwadronierenden Schwätzer aussehen ließ : „Es gibt Schriftsteller, die schon in zwanzig Seiten ausdrücken können, wozu ich manchmal zwei Zeilen brauche.“¹⁰ Bemerkenswert ist dabei, dass der Text, zumindest in der typografischen Präsentation in der *Fackel*, nicht innerhalb der Grenzen gehalten ist, die Kraus selbst für seine sprachlichen Produktionen als Maximum angibt. Kraus brauchte drei statt der statuierten zwei Zeilen, um seinen Gedanken auszudrücken. Warum wohl? Ist dieser Gedanke so umfangreich, dass die anderen „Schriftsteller“ ihn günstigenfalls auf hochgerechneten dreißig Seiten bewältigen könnten? Ist der Kurztext ein gescheiterter Aphorismus, der die von ihm aufgestellte Maxime selbst dekonstruiert? Ist er gar ein absichtlich scheiternder Aphorismus, der letztlich nicht Ironie, sondern Selbstironie zum Ziel hat? Oder ist es bloß die Vagheit der Angabe von „Seiten“ und „Zeilen“, die eine gewisse Großzügigkeit in der Bemessung der quantitativen Angaben verlangt? Diese Fragen sind vielleicht unbeantwortbar – und vielleicht Resultate eines wirkungsästhetischen Kalküls, das aus der Relativität und Relationalität der kleinen Form eine Kunst der Überschreitung entlässt, die nicht nur die eigene Poetik in Frage stellt, sondern auch eine rezeptionsästhetische Eskalation evoziert, die das Kurze und Knappe zum Ausgedehnten und Langen macht. Einen ebenso ironischen wie autoreflexiven Kommentar zu den dichterischen Unsterblichkeitsfantasien des literarischen Hungerkünstlertums und den längentechnischen Umschlagphänomenen gab denn auch 123 Jahre nach Nietzsches *Götzendämmerung* Thomas Lehr, der seine

9 Zur vielfältigen Poetik der kleinen Form in der literarischen Moderne siehe Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin: Das Arsenal 1989; Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne*, Tübingen: Niemeyer 1994.

10 Karl Kraus: *Sprüche und Widersprüche*, in: *Die Fackel* X, Nr. 275/276 (22. März 1909), S. 27-30, hier S. 29.

2012 erschienene Aphorismensammlung unter dem Titel *Größenwahn passt in die kleinste Hütte* erscheinen ließ.¹¹

Dass die kurze und knappe Darstellung einen spezifischen Eigenwert hat, dass ihre Erzeugung eine Kunst besonderer, vielleicht gar höchster Art ist und dass sie gerade wegen ihrer Kondensation Fragen und eine längere Beschäftigung herausfordert, das belegen diese Zeugnisse eindrücklich. Verfahren und Praktiken des Kurzen und Knappen behaupten als prägnante Formen eines forcierten Ausdruckswillens damit einen zentralen Platz in der Literatur und sind essenziell bei der Herausbildung der westlichen literarischen Moderne.¹² Doch darum alleine soll es in diesem Band nicht gehen. Zwar stehen auch in den verschiedenen Beiträgen Leistungen und Funktionen von kleinen Formen im Zentrum, es sind aber nicht primär Fragen des Stils und der Ästhetik, auf die sich die Aufmerksamkeit richtet. Vielmehr spezifiziert sich das Interesse am Kurzen hinsichtlich der kulturellen Valenz und bezüglich des medialen Status der kleinen Form und erweitert den Begriff damit entschieden über den literarischen Horizont hinaus. Dieser Band versucht in prägnanten Beispielen die Möglichkeiten kurzer Formen in Konstellationen aufzuzeigen, in denen diese durch mediale Zurichtungen des Kurzen und Knappen ästhetische Eigenlogiken freisetzen, die kulturelle und soziale Effekte erzeugen. Damit gerät eine Vielfalt spezifischer Ausbildungen des Kurzen und Knappen in den Blick, die stets der systematischen und historischen Einordnungen bedürfen, weil sich die Relevanz der kleinen Formen erst dann erweist, wenn die Umstände ihres Gebrauchs reflektiert werden. Die einzelnen Beiträge gehen also von je einer bestimmten Praxis des Kurzen und Knappen aus, befragen diese immer aber auch auf ihre theoretische Wertigkeit hin und lenken so den Blick auf Definitionen, Funktionen, Verfahren und Ästhetiken.

Gerade weil die kurzen Formen sich in einer solch großen Diversität präsentieren, ist ein eingrenzender Zugriff auf das Phänomen geboten. Im vorliegenden Band werden deshalb unter der Vielzahl interessanter Aspekte drei herausgegriffen und in vielen Beiträgen auch miteinander in Beziehung gesetzt. Es geht zunächst um das Verfahren des *Erzählens*, das unter den Bedingungen der Ver-

11 Thomas Lehr: *Größenwahn passt in die kleinste Hütte*. Kurze Prozesse, München: Hanser 2012.

12 Siehe Elmar Locher (Hg.): *Die kleinen Formen in der Moderne*, Bozen: Edition Sturzflüge 2001; Thomas Althaus/Wolfgang Bunzel/Dirk Götsche (Hg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Berlin: De Gruyter 2007.

knappung und Verdichtung spezifische Qualitäten aus sich hervortreibt, weiter um *Text-Bild-Konstellationen*, die verschiedene mediale Formen des Kleinen in Verbindung setzen, und schließlich die *Wissenskondensation*, die aus funktionalen Gesichtspunkten die Partialisierung von ‚Wissen‘ verlangt, ebenso aber Prozesse der Rekombination des Kleinen hervorruft und damit ein wichtiger Motor der Dynamisierung von ‚Wissen‘ darstellt.¹³

Voraussetzung dieser Schwerpunktbildung ist, dass das Nachdenken über Leistungen und Funktionen des Erzählens längst nicht mehr nur in den Kompetenzbereich der Literaturwissenschaft fällt und Wissen nicht nur von der Wissenschaftsgeschichte untersucht wird.¹⁴ Der vorliegende Band adressiert deshalb beide Disziplinen in enger Verschränkung und korreliert diese Ansätze mit medienwissenschaftlich informierten Annäherungen an den Nexus von Erzählen und Wissen. Eine leitende These des Bandes lautet, dass Formen, die sich durch Kürze und Knappheit auszeichnen, in besonderer Weise dazu geeignet sind, das Zusammenspiel von Wissen und Erzählen zu regulieren und zu gestalten. Diese Formen gewinnen ihre epistemologische und poetologische Bedeutung pragmatisch durch ihre Relation zu längeren, ausgedehnten und größeren Formen, also durch Verfahren und Signale der Verdichtung, der Prägnanz, des Weglassens und des Abbruchs, aber auch der Tentativität und der Vorläufigkeit. Daraus ergeben sich einerseits Effekte der Verabsolutierung und Isolierung. Kleine Formen suggerieren Punktgenauigkeit, Exaktheit: Sie geben vor, das letzte Wort zum Thema zu sein. Andererseits signalisieren Kürze und Knappheit aber auch ostentativ Unvollständigkeit bzw. Unabgeschlossenheit: Kurze Formen reduzieren und fragmentieren und aktivieren damit Dimensionen des Möglichen. Komplexität wird so durch den Einsatz der kurzen Formen wahlweise erhöht oder verringert, wobei die Bewegungen der Komplexitätsreduktion und -steigerung unver-

13 Durch diesen thematischen Zuschnitt unterscheidet sich der vorliegende Band auch von Marianne Schuller/Gunnar Schmidt (Hg.): *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld: transcript 2003, und Sabiene Autsch/Claudia Öhlschläger/Leonie Stüwolt (Hg.): *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, Paderborn: Fink 2014.

14 Christina Brandt: „Wissenschaftserzählungen. Narrative Strukturen im naturwissenschaftlichen Diskurs“, in: Christian Klein/Matías Martínez (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart: Metzler 2009, S. 81-109; Michael Gamper: „Erzählen, nicht lehren! Narration und Wissensgeschichte“, in: Nicola Gess/Sandra Janßen (Hg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 71-99.

mittelt ineinander umschlagen können. Die kleinen Erzählungen können gerade aufgrund ihrer Variabilität und Verfügbarkeit unter bestimmten Bedingungen zur Metaerzählung werden.¹⁵ Kürze und Knappheit der Erzählungen erleichtern ihr Zirkulieren und fördern ihre (Re-)Kombinierbarkeit etwa in der Serialisierung sowohl in zeitlichen als auch in räumlichen Dimensionen.

Durch die Beschleunigung von Verfahren der Wissenserschließung und der Wissensvermittlung im 19. Jahrhundert wird die Konjunktur der kleinen Formen für die Geschichte von Erzählen und Wissen in der Neuzeit nachhaltig befördert. Doch auch in den Jahrhunderten davor spielen kleine Formen für die Wissensgenerierung, Wissenspräsentation und Wissenszirkulation eine wichtige Rolle, sei es in der Form von *commonplace books* oder in den verschiedenen Ausprägungen der Enzyklopädik,¹⁶ und die neuen Formen des Kurzen sind auch stark involviert in die Emergenz der empirischen, experimentellen und technischen Wissenschaften,¹⁷ wie Elisabetta Mengaldo in diesem Band am Beispiel des schriftstellernden Experimentalphysikers Lichtenberg darlegt. Die traditionellen literarischen kleinen Formen, wie sie teilweise seit der Antike bestehen, verändern sich in einem perpetuierten Akt der ‚Modernisierung‘ und nehmen neue wissenspraktische Funktionen an¹⁸ – Maren Jäger und Michael Gamper demonstrieren dies an den unterschiedlichen historischen Konstellationen des 17. Jahrhunderts bzw. um 1800 für die Genres des Apophthegmas und des Rätsels.

15 Vgl. Ruth Mayer: „Kleine Literaturen als globale Literatur“, in: Doerte Bischoff/Susanne Komfort-Hein (Hg.), *Handbuch Transnationalität und Literatur*, Berlin: De Gruyter (erscheint 2017).

16 Vgl. Ann Blair: „Humanist Method in Natural Philosophy: The Common Place Book“, in: *Journal of the History of Ideas* 53/4 (1992), S. 541-551; Andreas Kilcher: *mathesis und poesis: Die Enzyklopädik der Literatur 1600-2000*, München: Fink 2003.

17 Siehe dazu: Michael Gamper/Christine Weder: „Gattungsexperimente. Explorative Wissenspoetik und literarische Form“, in: Michael Gamper (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen: Wallstein 2010, S. 96-165, insbesondere die Abschnitte zu „Aphorismus/Fragment/Notat“ und „Essay“, S. 110-143.

18 Für eine Übersicht siehe: *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Reclam 2002. Grundlegende literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der kurzen Form finden sich auch in: André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle: Niemeyer 1930; Paul Zumthor, „Brevity as Form“ (1983), übers. von William Nelles, in: *Narrative* 24,1 (Januar 2016), S. 73-81.

In der wechselhaften und vielfältigen Geschichte der kleinen Formen zeigt sich exemplarisch die bipolare Wirkungsweise des Kurzen und Knappen: seine Kapazität, sowohl abschließend auf den Punkt zu bringen, als auch spekulierend anzureißen, einerseits abzusichern und andererseits zu öffnen, gleichermaßen apodiktisch zu verkünden und provokant einzureißen. Diese widersprüchlichen und gegenläufigen Tendenzen der kleinen Formen erwiesen sich als besonders produktiv zu den letzten drei Jahrhundertwenden und damit in Zeitzusammenhängen, auf die sich auch zahlreiche der Beiträge im Band beziehen. Die Wende zum 20. Jahrhundert und damit der Kontext der Industriemoderne werden in diesem Band besonders prominent adressiert. Hinzu kommt ein Fokus auf Europa (und hier den deutschsprachigen Raum) und Nordamerika. Dies ist nicht nur der fachlichen Expertise der Herausgeber geschuldet. In Mitteleuropa und in den USA wurde die kurze Form pointiert als Mittel begriffen, dem gleichermaßen alarmierenden und faszinierenden Beschleunigungsimperativ zu begegnen, der mit den Prozessen der Industrialisierung, Kommerzialisierung und Urbanisierung untrennbar verbunden ist. Die Ästhetik der Verknappung äußert sich in diesem Kontext in vielfältiger und heterogener Weise. Kurze Formen können eine Verweigerung gegenüber sozialen und ökonomischen Zwängen ausdrücken, indem sie stillstellen oder einklamern oder verlangsamen (man denke an die Lyrik des Imagism oder die Ästhetik der Avantgardefotografie).¹⁹ Andere künstlerische Projekte begegnen dem Zeitregime der Taktung und Beschleunigung mit zelebrierender Übersteigerung, indem sie sich noch schneller, pointierter, momenthafter gerieren als die Maschinenwelt um sie herum (man denke an den Futurismus oder an den Slapstickact in Vaudeville und Film).²⁰ Und in wieder anderen Fällen passen sich kurze Formen in eine überwältigende und vereinnah-

19 Siehe dazu: Susanne W. Churchill: *Modernity's Others. The Little Magazines and the Renovation of American Poetry*, Aldershot: Ashgate 2006. David Bissell/ Gillian Cooper (Hg.): *Stillness in a Mobile World*, New York: Routledge 2010.

20 Siehe: Cecelia Tichi: *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1987; Nicholas Daly: *Literature, Technology, and Modernity, 1860-2000*, Cambridge: Cambridge University Press 2004; Donald Crafton: „Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy“, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 355-364.

mende moderne Wirklichkeit ein, indem sie ganz pragmatisch vermitteln: Orientierung schaffen, Kontingenz bewältigen, Beschleunigung navigierbar machen.²¹

Wie viele der obigen schlaglichthaften Beispiele schon verdeutlichen, manifestiert sich die Ästhetik des Kurzen und Knappen oft im Medienwechsel vom Wort zum Bild – oder zumindest im performativen Verweis auf einen solchen Medienwechsel durch bildhafte Sprache oder Sprachbilder.²² Bilder scheinen so viel geeigneter als die Schrift, das Hier und Jetzt im kompakten Kondensat zu fassen, wie Janine Firges in diesem Band ausführt. Deshalb ist die Poetik des Kurzen literaturgeschichtlich eng verknüpft mit bildkünstlerischen Verfahren: Etwas ‚wie ein Bild‘ bzw. ‚als Bild‘ zu fassen, gilt als Ausweis mimetischer Exaktheit und wird spätestens seit dem 18. Jahrhundert mit der Wirkungsästhetik der Überwältigung und Authentizität assoziiert. Im 19. Jahrhundert erfahren die Medienkonkurrenzen und -konvergenzen von Text und Bild eine weitere Steigerung, wenn technisch generierte Bilder einen Anspruch auf dokumentarische Präzision und Objektivität erheben, der die bildende Kunst ihrerseits in die Defensive treibt.²³ Und schließlich wird der Fotografie ihr Anspruch, die Wirklichkeit ‚auf den Punkt‘ zu bringen,²⁴ durch das neue Medium Film streitig gemacht. Inter- und transmediale Verhandlungen entwickeln so im frühen 20. Jahrhundert eine besonders rasante Umschlagskraft, wie Heike Schäfers Aufsatz in diesem Band in Bezug auf die transmedialen Resonanzen um das Konzept des ‚Porträts‘ als visueller und literarischer Kurzform der Avantgarde erörtert und wie Hans-Georg von Arburg an den Text-Bild-Collagen des Architekten und Schriftstellers Adolf Loos vorführt.

Die (ultrakurzen) frühen Filme scheinen einem Anspruch auf Punktgenauigkeit und Unvoreingenommenheit intuitiv am besten zu entsprechen, obwohl das

21 Vgl. Ruth Mayer: „In the Nick of Time? Detective Film Serials, Temporality, and Contingency Management, 1919-1926“, *Velvet Light Trap* 79 (Spring 2017), S. 21-35.

22 Vgl. Monika Schausten/Brigitte Weingart: „Text/Bild“, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin: De Gruyter 2013, S. 69-78 sowie Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin: De Gruyter 2014.

23 Vgl. Miles Orvell: *The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940* (1989), Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press 2014; Erkki Huhtamo: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Boston: MIT Press 2013.

24 Susan Sontag: *On Photography*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1977.

frühe Kino wohl sehr viel früher die Möglichkeiten einer narrativen ‚Inszenierung‘ (und nicht nur dokumentarischen Abbildung oder spektakelhaften Überzeichnung) der Wirklichkeit erkundet, als die Filmgeschichte das geraume Zeit sehen wollte.²⁵ Die Verfahren, mittels derer der narrative Stummfilm der 1910er Jahre dann Text und (Bewegt-)Bild neu ins Verhältnis setzt, erinnern in ihrer ‚verlinkenden‘ Kapazität dann auch an die Modi der digitalen Gegenwartskultur, Erzählen und Wissen unter den Vorzeichen des Beschleunigungsimperativs zu adressieren. Die Korrespondenz zwischen dem frühen Kino und den post-cinematischen Formen unserer Tage bestätigen so Hartmut Rosas These, dass die Schwellenperioden der beiden letzten Jahrhundertwenden komplementäre Positionen bei der Verhandlung sozialer Parameter der Zeitlichkeit entwickeln.²⁶ Elke Rentemeister und Lisa Gotto zeigen in diesem Band, dass mehr noch als die kurzen Clips, die heutzutage Nachrichtenvermittlung, Unterhaltung und Kommunikation auf YouTube organisieren, die ultrakurzen Bewegtbilder, die auf digitalen Plattformen wie Vine oder bei zirkulierenden Handyfilmen und GIFs zum Einsatz kommen, alternative Modi des Erzählens eröffnen, die auf die Medienumbrüche der Moderne zurückverweisen. Diese kurzen Erzählformate reduzieren Erzählungen auf momenthafte Ausschnitte und Eindrücke und bedienen sich damit einer Ästhetik des Schnappschusses oder des Amateurfilms, die eine lange mediengeschichtliche Tradition aufweisen. Dergleichen ‚kunstlose‘ Repräsentationen versprechen die Distanz zwischen Medium, Produzent, Gegenstand und Betrachter aufzuheben, indem sie extrem kondensieren und Wirklichkeit ‚auf einen Blick‘ erzeugen. Gleichzeitig wurden und werden diese Artefakte oft modulartig in Kontexte eingearbeitet, die narrative Optionen eröffnen – reihende und serialisierende Anordnungen und Loops, wie sie durch Alben, Galerien, theatrale und cinematische Nummernfolgen und Serials sowie Social Media- oder Video Sharing-Plattformen hergestellt werden, figurieren als Rahmungen, die dem Kurzen Länge geben und breitere Zusammenhänge eröffnen oder diese doch zumindest denken lassen.

Damit erweist sich die Faszination für das Kurze in den Künsten als eingeschrieben in sehr spezifische Medienökologien, die sich nicht so sehr linear entwickeln, sondern medienarchäologisch zurecht als ‚Faltungen‘ verstanden wur-

25 Janet Staiger: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1992; Charles Musser: „Rethinking Early Cinema. Cinema of Attractions and Narrativity“, in: Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, S. 389-416.

26 Rosa, *Beschleunigung*.

den, wie der Beitrag von Ruth Mayer in diesem Band illustriert.²⁷ Die technischen Medien fungieren somit als besonders wichtiger Bezugspunkt für die Verkürzungstendenzen der Moderne. Das mediale Format der ‚Nachricht‘ wird schließlich nicht von ungefähr seit der Frühen Neuzeit mit Kürze und Knappheit verbunden,²⁸ Gleiches gilt für die ‚faits divers‘, wie Michael Hombergs Ausführungen in diesem Band zeigen.²⁹ Um die Wende zum 20. Jahrhundert suggeriert dann der sprichwörtliche ‚Telegrammstil‘ eine punktgenaue Übermittlung von aktuellen Ereignissen in Echtzeit. Die technischen Restriktionen der Telegrafie werden in diesem Zuge als Qualitätsmerkmal ausgewiesen: „fasse dich kurz“ bedeutet „beschränke dich auf das Wesentliche“.³⁰ Die Ökonomie der Codes – kurz, knapp und unmissverständlich – verweist dabei auf ihre Effektivität für eine schnelle Übermittlung von Informationen, sie demonstriert aber gleichzeitig die Eignung der kleinen Formen, in der Ausprägung als Signaturen oder wissenschaftlichen Formeln größere Wissensbestände zu organisieren und zu verwalten, wie Alexander Starre und Magdalena Gronau in ihren Beiträgen in diesem Band ausführen.

Die Medienökologie unserer Tage produziert Konvergenzen und Konflikte zwischen technischen Rahmenbedingungen und künstlerischem Ausdruck, zwischen den Konditionen von Wissenserwerb und Wissensvermittlung einerseits und den Möglichkeiten der Dissemination und des Ausdrucks andererseits. Die Fetischisierung der Kürze im Nachrichtenbusiness ist vermutlich akuter als je zuvor. In der digitalen Welt scheint effektive Informationsvermittlung geradezu zwingend an die Kürze der Form gekoppelt: „If your average sentence is sixteen words, your sentences are too long“, verkündet der BBC-Journalist und *writing coach* Allan Little, und das International Journalists’ Network sekundiert: „Shorter is better online [...]. While space on the web is practically unlimited, very

27 Vgl. auch: Ruth Mayer: „Early Post-Cinema. The Short Form, 1900/2000“, in: Shane Denson/Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, Sussex: Reframe Books 2016. Web.

28 Christian Meierhofer: *Alles neu unter der Sonne. Das Sammelschriftum der frühen Neuzeit und die Entstehung der Nachricht*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2010.

29 Anne-Claude Ambroise-Rendu: *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*, Paris: Éditions Seli Arslan 2004.

30 Stuart Allan: *News Culture*, Buckingham: Open University Press 1999; Jackie Harrison: *News*, London: Routledge 2005.

long stories are generally not suitable for web readers. Most reports should be no longer than 800 words.“³¹ ‚ShortNews‘ heißt denn auch Deutschlands „größte News Community“ online.

Auch in den sozialen Netzwerken des 21. Jahrhunderts werden Informationen, Meinungen, Fakten, Erkenntnisse zunehmend als Mikronarrative auf den Weg gebracht – etwa in Form von Clips, Teasern, Microblogs, Tweets, *snippets* oder anderen kurzen Kommunikationsformen. Kürze dient hier der Kondensierung und Polarisierung, sie verdichtet und umschließt, erlaubt sensationalistische Zuspitzungen und topische Aggregationen, wie Johannes Paßmann in seinem Beitrag am Beispiel von Twitter zeigt.³² Zudem fungieren kleine Formen als Versatzstücke für serielle Iterationen oder Variationen, als Ausgangspunkte für spontan generierte oder systematisch konzipierte ‚offene‘ Formate der kulturellen Bedeutungsstiftung und Erinnerung oder als Mittel wissenschaftlicher Neuorientierung und Ergebnisspeicherung, die weitere Bearbeitung erlauben und erfordern. Kleine Formen präsentieren sich in all diesen Fällen pointiert als Modi des Möglichen, und das wird nirgendwo so augenfällig wie in den künstlerischen Appropriationen der technischen Plattformen, sei es in Schrift oder Bild oder anderen digitalen Formaten.³³

Die digitalen Mikroformate der Gegenwart machen das Potenzial der kurzen Formen, Erzählen und Wissen wirkmächtig zu verlinken, in besonders prägnanter Weise offensichtlich. ‚Wissen‘ muss in einer solchen auf Bewegung, Zirkulation und Beschleunigung angelegten Medienkultur eine Schlüsselrolle spielen und ist in gewisser Weise der Einsatz, um den und mit dem gespielt wird. Was

31 „Principles of Good Writing: Allan Little“, in: BBC Academy, <http://www.bbc.co.uk/academy/journalism/article/art20130702112133594>; „Five Basic Writing Tips for Digital Media“, in: ijnet (International Journalists’ Network) (25. Juli 2012).

32 Siehe Winfried Pauleit (Hg.): Die Kleine Form, in: Nach dem Film 11 (2010); Paul Grainge: Ephemeral Media. Transitory Screen Cultures from Television to YouTube, London: bfi 2011.

33 Siehe etwa Andreas Bernhard: „Im SMS-Stil. Gibt es eine Poetologie der 160 Zeichen? Über den Zusammenhang von Literatur und Medientechnologie“, in: Davide Giurato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.), „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter, München: Fink 2006, S. 189-197; Stephan Porombka: Schreiben unter Strom. Experimentieren mit Twitter, Blogs, Facebook & Co, Mannheim: Dudenverlag 2012; Elke Rentemeister et al. (Hg.): No. 5 – ultrashort|reframed, Luzern: Hochschule Luzern 2015; Elias Kreuzmair, „Was war Twitteratur?“, Merkur blog (4. Februar 2016).

ist das aber für ein ‚Wissen‘, um das es dabei gehen soll? Es ist sicherlich ein Wissen, das keine exklusive Angelegenheit der Wissenschaften ist. Wissen ist in allen, vor allem aber in den modernen Gesellschaften dadurch charakterisiert, dass es in verschiedenen Bereichen produziert, präsentiert, distribuiert und zwischen verschiedenen Feldern kommuniziert und transformiert wird. Wissen ist sozial und historisch geprägt und kulturell perspektiviert,³⁴ und seine Relevanz erschließt sich epistemologisch *und* poetologisch, also sowohl durch seinen erkenntnistheoretischen oder -praktischen Wert als auch durch seine Darstellungsform.³⁵ Wissensbestände umfassen demgemäß ‚Tatsachen‘ und ‚Fakten‘, Ereignisse, individuelle und kollektive Überzeugungen, aber auch Imaginationen und Fantasien, sie integrieren mithin Wirkliches und Mögliches. All diese Elemente bedürfen der Verknüpfung und Ausrichtung, um kulturell produktiv werden zu können. Dabei sind gerade die Übergänge zwischen Wirklichkeitsbereichen und Möglichkeitsfeldern die neuralgischen Zonen, in denen moderne Gesellschaften ihre epistemische Dynamik entwickeln und intellektuelle Innovation, technologische Veränderung und gesellschaftlichen Wandel hervorbringen. Wissen tritt damit in den verschiedensten gesellschaftlichen und disziplinären Bereichen auf, und es hat in diesen Bereichen, gerade weil die Praktiken und Verfahren über die Diskurs- und Institutionengrenzen hinweg diffundieren, in unterschiedlicher Weise mit Kürze zu tun.³⁶ Deshalb bemüht sich dieser Band darum in Erfahrung zu bringen, wie Kürze in welchen sachlichen Kontexten gehandhabt und bewertet wird.

Hartnäckige Fragen ergeben sich vor allem nach der Darstellung des Wissens, nach den spezifischen Umständen und Effekten, die eintreten, wenn Wissen in Zeichen und Formen gebracht wird – vor allem solchen, die offenlegen, dass Wissen in den Darstellungsmedien nicht bloß repräsentiert, sondern immer

34 Ludwik Fleck. 1980. Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv [1935], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980; Thomas Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976; Michel Foucault: Archäologie des Wissens (1969). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 258-262.

35 Joseph Vogl: „Poetologie des Wissens“, in: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), Einführung in die Kulturwissenschaft, München: Fink 2011, S. 49-71.

36 Siehe dazu Juliane Vogel: „Die Kürze des Faktums. Einleitende Bemerkungen zum Schwerpunktheft der DVjs“, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89,3 (2015), S. 297-306.

auch produziert wird, wie Heiko Stoff am nur scheinbar entlegenen Beispiel der Wissenschaftsexkurse im Horrorfilm der 1950er Jahre zeigt. Kurz und knapp gehaltenes Wissen zeugt in besonderer Weise davon, dass dargestelltes Wissen sich ebenso durch all das entfaltet, was nicht in Wort oder Bild präsent ist, dass neben ein explizites, ein ‚beredtes‘ Wissen immer ein implizites, ein ‚stummes‘ Wissen tritt.³⁷ ‚Fallgeschichten‘ zwischen Wissenschaft und Literatur³⁸ haben ebenso wie Verfahren des Notierens, Skizzierens und Aufzeichnens in jüngster Vergangenheit viel Aufmerksamkeit erfahren,³⁹ und in diesem Band befasst sich Bettina Wahrig exemplarisch mit der narrativen Vermittlung von Wissen in den Kurznachrichten wissenschaftlicher Zeitschriften.

Die Kulturtechnik des Erzählens erhält deshalb für die Thematik der Wissenskondensation in kleinen Formen eine besondere Relevanz, weil sie an der Schnittstelle zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit operiert, wenn sie Gegenstände, Geschehnisse, Erfahrungen und Imaginationen zu neuen Zusammenhängen verkettet und damit Wissen proliferiert, aber auch generiert. Mediatisierungen, Formatierungen und andere Rahmungen (durch Genres, Gattungen oder Stile) spielen dabei eine maßgebliche Rolle, gerade weil sie verhandelbar sind und

37 Siehe Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, Chicago: University of Chicago Press 1966.

38 Johannes Süßmann/Susanne Scholz/Gisela Engel (Hg.): *Fallstudien. Theorie – Geschichte – Methode*. Frankfurt a.M.: Trafo-Verlag 2007; Bettina Wahrig: „Anekdote – Fallbericht – Satire. Schreibstrategien medizinischer und pharmazeutischer Literaten in Fachzeitschriften des 18. Jahrhunderts“, in: Alexander Košenina/Carsten Zelle (Hg.), *Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750-1830)*, Hannover: Wehrhahn 2011, S. 140-166; Rudolf Behrens/Carsten Zelle (Hg.): *Der ärztliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*. Wiesbaden: Harassowitz 2012; Susanne Düwell/Nicolas Pethes (Hg.): *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, Frankfurt a.M.: Campus 2014; Nicolas Pethes: *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz: Konstanz University Press 2016.

39 Thomas Lappe: *Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert*, Aachen: Alano 1991; Hugo Dittberner: *Arche nova. Aufzeichnungen als literarische Leitform*, Göttingen: Wallstein 1997; Susanne Niemuth-Engelmann: *Alltag und Aufzeichnung. Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre*, Würzburg: Königshausen&Neumann 1998; Karin Krauthausen/Omar W. Nasim (Hg.): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, Zürich: Diaphanes 2010.

ständig verhandelt werden. In der Verkürzung von erzählerischen Formen und Formaten treten diese Verhandlungsprozesse in den Vordergrund und sie können, wie Laura Bieger an Don DeLillos Spätwerk zeigt, zum Gegenstand des Erzählens werden. Weil das Erzählen nicht Zustände, sondern die Verwandlungsprozesse zwischen Zuständen fokussiert, ist es in besonderer Weise geeignet, dynamische Zusammenhänge auch in äußerster Komprimierung zu erfassen, und weil das Erzählen im Gegensatz zu anderen mündlichen und schriftlichen Darstellungsweisen zwischen darstellender Instanz und Dargestelltem eine oder mehrere vermittelnde Ebenen einzieht, kann es die Perspektive(n) auf das Dargestellte vielschichtiger machen, aber auch das Dargebotene dramatisch vereinseitigen.⁴⁰ Erzählungen können so Möglichkeitshorizonte nachträglich verengen, um verfügbares Wissen zu aktualisieren oder zu plausibilisieren und damit Orientierung zu stiften. Sie entwickeln aber auch Alternativen, die jenseits ihrer zeitgenössischen epistemischen Ordnungen liegen, und lassen aus Wirklichkeitselementen (noch) nicht realisierte Möglichkeiten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entstehen.⁴¹ Sie sind in dieser Weise grundlegende Verfahren kultureller Produktivität – und gerade die kurzen und ultrakurzen Erzählungen in

40 Dies bezogen auf einen Begriff von Narrativität, der die klassische und strukturalistische Definition verbindet und Erzählen begreift als „Zustandsveränderung“, die „von einer Vermittlungsinstanz präsentiert“ wird (Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, 2., verbesserte Auflage, Berlin: De Gruyter 2008, S. 3). Vor allem in der Romanistik haben Kürzesterzählungen jüngst in der Forschung große Aufmerksamkeit gefunden; siehe David Lagmanovich: *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto 2006; Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, México: UNAM 2006; Ottmar Ette (Hg.): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*, Tübingen: Niemeyer 2008, S. 167-186; Irene Andres-Suárez/Antonio Rivas (Hg.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas des IV Congreso Internacional de Minificción*, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006, Palencia: Menoscuarto 2008; Holly Howitt-Dring: „Making Micro Meanings. Reading and Writing Microfiction“, in: *Short Fiction in Theory and Practice* 1,1 (2011), S. 47-58.

41 Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: Fischer 2012; Ansgar Nünning: „Wie Erzählungen Kultur erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie“, in: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2013, S. 15-53.

Wort und Bild, die Wissen schaffen, vermitteln, auf den Punkt bringen und neu erschließen, führen die Wirkmacht und Strahlkraft dieser Produktivität eindrucksvoll vor Augen.

Wechselwirkungen von Erzählen und Wissen in kurzen Prosaformen der Frühen Neuzeit am Beispiel des Apophthegmas

MAREN JÄGER

Apophthegmen, Fazetien, Schwänke, Exempel, Predigtmärlein, Memorabilien, Mirakel, Adagia, Heroiden, Fabeln, Gleichnisse – diese und andere kurze Formen finden eine Heimat in Sammelpublikationen (Kollektaneen, Annalen, Chroniken, Historien, Promptuarien, Florilegien usw.), die auf dem literarischen ‚Markt‘ der Frühen Neuzeit eine gewichtige, unter der Leserschaft gar eine gewichtigere Größe sind als die versifizierte Literatur, die in Poetiken verhandelt wird. Diese Prosasammlungen sind gleichsam Kinder der medientechnischen Revolution, die das Kompilieren von literarischen Kleinformen ermöglichte und deren Zirkulation beschleunigte.

Ungeachtet aller Heterogenität hinsichtlich Form und Funktion weisen diese Genres einige Gemeinsamkeiten auf: Sie sind allesamt mehr oder minder kurz, in der Regel nicht versifiziert, Speicher und Vehikel exemplarischen (in der Regel historisch verbürgten) Wissens, es gibt ihrer unzählige, viele davon volkssprachlich verfasst – und sie stehen bis zum 17. Jahrhundert nicht auf der Tagesordnung des gelehrten Disputs über Literatur. Kurze narrative Formen – so die zentrale These dieses Beitrags – haben in der Frühen Neuzeit einen explorativen Sonderstatus inne. Diese poetische Lizenz erhellt eine Bestimmung der Kategorien des Erzählens, der Kürze und schließlich des Wissens, unter deren Maßgaben kurze erzählende Formen antreten.

Exemplarisch soll hier das Apophthegma in den Blick genommen werden, eine Prosaform, die – so Verweyen/Witting im *Reallexikon* – maßgeblich durch

„quantitative Kürze, gedankliche Abbreviatur“ und eine „Tendenz zur Pointe“ bestimmt ist.¹ Im Folgenden sollen Programmatik und Gattungscharakteristika des Apophthegmas vor allem in Hinblick auf seine generischen, formalen und medialen Vorzüge entfaltet werden, die es den Sammlern ermöglichen, diese narrative Kurzform im frühneuzeitlichen ‚Literatursystem‘ zu legitimieren – und die sie zu einem ernsthaften Konkurrenten der poetologisch kodifizierten Gattungen machen. In Vorreden von Apophthegmensammlungen wird eine „Reformpoetik“ verhandelt,² die sich gegenüber der kodifizierten Poetik „Abweichungen, Lizenzen und Spielräume“ erstreitet.³ Schließlich veranschaulichen diese Sammlungen – im Hinblick auf eine ‚Wissenspoetologie‘ und Wissensgeschichte – als „Wissensspeicher“⁴ die ‚mathetischen‘⁵ Funktionen von Literatur in der Frühen Neuzeit und einen radikalen Paradigmenwechsel hinsichtlich bestehender Wissenskonzeptionen.

In den kurzen narrativen Formen der Frühen Neuzeit verbinden sich Kürze, Erzählen und Wissen auf einzigartige Weise – und es ist gerade diese Verbindung, die ihnen trotz ihres prekären Status nicht nur das Überleben angesichts einer heterogenen Leserschaft und unter den Augen der normativen Poetik si-

-
- 1 Die einschlägige Gattungsdefinition lautet vollständig: „In einen Kontext eingebetteter Sinn- oder Denkspruch. [...] Prosaform, quantitative Kürze, gedankliche Abbreviatur, auf ‚occasio‘ und ‚sententia‘ (‚dictum‘) beruhende Zweiteiligkeit (wobei *occasio* den Anlaß bezeichnet und *sententia* im Sinne witziger bzw. merkspruchartiger Rede zu verstehen ist), Sprechererwähnung (Namensnennung oder Charakterisierung), zumindest der Anschein historischer Verbürgtheit, Tendenz zur Pointe. Von *Aphorismus* und *Spruch* ist sie durch den mitthematisierten Anlaß und die Sprechererwähnung, vom *Epigramm* durch die Prosaform, vom *Witz* durch die Wahrung wenigstens des Anscheins historischer Verbürgtheit unterschieden.“ Theodor Verweyen/Gunther Witting: „Art. ‚Apophthegma‘“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 1, hg. von Klaus Weimar et al., Berlin: de Gruyter 1997, S. 106-108, hier S. 106-107.
 - 2 Stefanie Stockhorst: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten (=Frühe Neuzeit, Bd. 128), Tübingen: Niemeyer 2008.
 - 3 Jörg Wesche: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit (=Studien zur deutschen Literatur, Bd. 173), Tübingen: Niemeyer 2004.
 - 4 Vgl. den materialreichen Sammelband Frank Grunert/Anette Syndikus (Hg.): Wissensspeicher der Frühen Neuzeit. Formen und Funktionen, Berlin: de Gruyter 2015.
 - 5 Vgl. Roland Barthes: *Leçon*, Paris: Seuil 1978, S. 18.

chert, sondern auch Konsequenzen für die Entwicklung des Gattungssystems, insbesondere für die bald einsetzende Konjunktur von (längerer) Prosa hat. Dies gilt umso mehr, als auch die kleinen narrativen Formen eine parallele, genauer: paratextuelle (Reform-)Poetik ausbilden, die in ein teils komplementäres, teils parasitäres, teils subversives Verhältnis zur kodifizierten Poetik eintritt – sei es in einem Gestus der Unterwerfung, sei es in einem selbstbewussten Versichern der eigenen Leistungsfähigkeit auf dem Weg zu einer ‚Teutschen‘ Dichtkunst. Die Verbindung von *brevitas*, *narratio* und *evidentia* ist es auch, die kurzen narrativen Formen in der Frühen Neuzeit Potenziale eröffnet, die sie im 21. Jahrhundert zu leistungsstarken Wettbewerbern im Kampf um die (massen-)mediale Aufmerksamkeit unter dem kommunikativen Imperativ der Kürze machen. Als Mikrochips oder kleine ‚Wissensspeicher‘ (innerhalb von Sammlungen als Datenbanken) werden sie zu Garanten für Exploration, Transgression, Inzitation, Subversion – und sind dabei paradoxerweise dennoch „an jenes Literatursystem zurückgebunden [...], das [sie] herauszufordern such[en]“.⁶ Als kleinste und flexible Erkenntnisinstrumente erzeugen sie Intensität (der Rezeption und/oder Wirkung) und weisen eine bemerkenswerte (semantische, funktionale oder formale) Offenheit auf – bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber einer Epoche, die eher auf Tradition denn auf Innovation, auf *ars* denn auf *ingenium* setzt.

Bereits im frühen 16. Jahrhundert lässt sich beobachten, wie kurze Prosaformen, aus ihren paradigmatischen Verwendungszusammenhängen gelöst, als *exempla* zur Beglaubigung und Illustration allgemeingültiger *praecepta* „im Sinne der *persuasio* und des *movere* [...] in der Predigt oder zur moraldidaktischen Anweisung“⁷ eine Eigendynamik entfalten, etwa in Johann Paulis volkssprachlicher Sammlung *Schimpf und Ernst* (1522),⁸ die ca. 700 kurze Prosatexte enthält und von einer programmatischen Wendung an den Leser eröffnet wird: „Schimpf und Ernst findestu in disem Büch, kurtzweilig und auch das ein jeglich Mensch im selber davon Exempel und Leren nemen mag, und ist im nützlich

6 Thomas Althaus/Wolfgang Bunzel/Dirk Götsche: „Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne“, in: dies. (Hg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen: Niemeyer 2007, S. ix-xxvii, hier S. ix.

7 Christian Meierhofer: *Alles neu unter der Sonne. Das Sammelschrifttum der Frühen Neuzeit und die Entstehung der Nachricht*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2010, S. 8.

8 Johannes Pauli: *Schimpf und Ernst. Erster Teil. Die älteste Ausgabe von 1522*, hg. von Johannes Bolte, Berlin: Stubenrauch 1924.

und güt etc.“⁹ In Sammlungen wie derjenigen von Pauli erscheinen die kleinen narrativen Formen aus Funktionszusammenhängen herausgelöst,¹⁰ um entweder – ‚modularisiert‘ als kleinste Gebrauchsschriftenpartikel – wiederum in ähnliche oder anders geartete Funktionskontexte eingefügt zu werden. Oder sie werden von ihrer Rolle als *exempla*, d.h. von der Verpflichtung auf Illustration religiöser epistemischer Wissenstatsachen,¹¹ sowie von den *praecepta*, den über Jahrhunderte tradierten Regeln der Rhetorik und Poetik, entbunden und dem Leser zur ‚Kurtzweil‘, mithin zur Unterhaltung, Melancholievertreibung oder Befriedigung seiner *curiositas* überantwortet. Damit werden sie zu Mikro-Indikatoren einer folgenschweren wirkungsästhetischen Verschiebung vom *prodesse* zum *delectare*, gewinnt in den kurzen, recht heterogenen Erzählungen doch das Erzählen an Eigenwert, wie folgende kontrastive Gegenüberstellung zeigt:

Von Schimppf das 37.

Einer verbrant das Hauß der Fliegen halb.

Uf einmal was ein Nar, und die Fliegen thetten im uff ein Zeit me Unglücks an dan sunst alwegen, und was den fliegen fast feind. Und stieß sein Hauß an und verbrant es von Ungeduld, damit das er die Fliegen auch verbrant.

Also sein vil Menschen, die etwan gestochen werden von den hellischen Mucken, von Unküscheit, so fallen sie gleich in die Sünd und sein kleinmütig und nit mögen leiden, das sie ein wenig unrüwig sein gegen inen selber. Es sein auch die, die ir Hauß, das ist iren Leib verderben mit unvernünftigen Abbruch an Essen und an Trincken, das sie dester ee sterben, und brechen inen selber ir Leben ab, das sie der Anfechtungen abkommen. Das sein Narren. Wan spricht David in dem Psalter: [Psal. 2. Erudimini, qui iudicatis terram] ‚Ir sollen underwissen werden, die da das Erdtreich urteilen.‘ Das Erdtreich ist dein Leib, den solt ir leren zû urteilen, das es beschech mit Bescheidenheit. Als Sanctus Paulus spricht: [Rom. 12. Rationabile obsequium vestrum]. Dis Exempel ist auch güt wider die unzimlichen Recher, und ist dem gleich, wie obstot, der den Hassen verjagt [c. 25].

9 Ebd., S. 5.

10 Vgl. Meierhofer, Alles neu unter der Sonne, S. 19.

11 Vgl. ebd., S. 8: „Die Texte fungieren als Beispiele, als exempla vordringlich dazu, religiöses Wissen oder philosophische Episteme zu beglaubigen und die daraus ableitbaren allgemeingültigen Vorschriften, die *praecepta*, zu illustrieren.“

Von Schimpff das 13.

Gugug schrei eine im Faß.

Es was einmal ein Edelman, der het umb eines Bauren Tochter gebület. Sie wurden der Sach eins, der Tag ward gesetzt, das er kumen wolt mit einem Pferd und wolt sie hinder im wegfüren uff sein Schloß. Da er nun kam, er fand die Tür offen, es war niemans daheim, er rufft ir oben und unten in dem Hauß, er hort sie nit. Er gedacht: ‚Es ist nichts, sie hat dich geöffet, du wilt widerumb hinweg reiten.‘ Also wer sie wol vor im küsch bliben. Aber so der Edelman zû der Hußthür will hinußgon, da saß sie in einem Faß und schrei zu dem Punctenloch uß: ‚Guck guck, guck guck!‘ Er sprach: ‚Bistu da‘ und nam sie und satzt sie hinder sich uff das Pferd und fûrt sie mit im uff das Schloß. Die het ir Kûscheit nur in dem Mund, als die hernach auch.¹²

Im Vergleich der recht unterschiedlichen Gattungsbeispiele zeigt sich: Die Exempla eliminieren die Anschlussstellen für ihre Einpassungen als Predigtmärlein, die Moraldidaxe tritt in den Hintergrund. Bibelzitate und Anwendungskontexte werden getilgt; die *narrationes* werden kürzer, dichter, anschaulicher, lebendiger auserzählt, obendrein mit direkter (hier sogar: Gedanken-)Rede angereichert – und das Erzählen verselbstständigt sich.

Ob die Schwänke, die Pauli zur Besserung der Menschen zusammengelesen haben will, tatsächlich allein dem *prodesse* dienen sollten – und einzig zu diesem Zweck gelesen worden sind – ist fraglich. Sie fallen der Vorrede (im Wortsinn) in den Rücken, die noch ganz unter dem Vorzeichen christlich-moralischer Didaxe steht:

Die Vorred dis Büchs.

[J.P.] hat dise Exempel zûsamengelesen uß allen Büchern, [...] uff das das Wort des heiligen Ewangely erfüllt werd: Leset die Brösamlin zûsamen, das sie nit verloren werden! [...] Und ist dis Büch getaufft und im der Nam uffgesetzt ‚Schimpff und Ernst.‘ Wan vil schimpfflicher, kurtzweiliger und lecherlicher Exempel darin sein, damit die geistlichen Kinder in den beschloßnen Klöstern etwa zû lesen haben, [...] und auch die uff den Schlössern und Bergen wonen und geil sein, erschrockenliche und ernstliche Ding finden, davon sie gebessert werden, auch das die Predicanten Exempel haben, die schlefferlichen Menschen zû erwecken und lüstig zû hören machen [...].¹³

12 Pauli, Schimpf und Ernst, S. 29-30. und S. 15.

13 Ebd., S. 3-4.

Wenngleich Pauli auf der Lauterkeit seiner Absichten insistiert, hält er es dessen ungeachtet für ratsam, sich gegen mögliche Einwände (oder den göttlichen Zorn) abzusichern: Er habe „sich gehüt vor schampern und unzüchtigen Exempeln, deren im vil entgegen gangen sein, damit er niemans kein Ergerung geb. Und ist etwas Sträfflichs heryngesetzt worden, so begert er Gnad und Verzeihung von Got dem Herren und Maria, [...] auch von allen Menschen.“¹⁴

Das Beispiel Paulis zeigt exemplarisch, dass sich Gattungstheorie und -praxis in der Frühen Neuzeit in einer eigentümlichen Schräglage befinden: Zu Beginn des Gutenbergzeitalters existiert eine muntere Vielzahl kleiner narrativer, auch volkssprachiger Formen, die recht eigentlich das Gros der gedruckten und zirkulierenden Literatur ausmachen – nur laufen diese gleichsam unter dem Radar der humanistischen und barocken Poetik. „Beinahe völliges Stillschweigen“, so Stockhorst, „herrscht in der kodifizierten Poetik über die nicht-aristotelischen, ‚niederer‘ narrativen Kleinformen.“¹⁵ Grund dafür ist die Übermacht der *oratio ligata*, die allein als poesie- oder zumindest ‚poetischfähig‘ gilt.

Noch 1679 befestigt Sigmund von Birken diese Grenzmarkierung in seiner *Teutschen Rede-bind- und Dicht-Kunst*, wenn er die Titelgebung wie folgt begründet: „Ich nenne es die Teutsche RedebindKunst / gleichwie im Latein die Poeterei *Ligata Oratio* genennt wird: wie sie dann darinn von der Prosa oder RedeKunst unterschieden ist / daß sie die Wörter in Zeilen und die Zeilen in ganze Redgebände / zusammen bindet / da hingegen die andere frei daher fließet.“¹⁶

„Prosa oder Rede=Kunst“ und ihre Theorie werden nicht ästhetisch bestimmt, sondern sind Sache der Rhetorik. Die „Dichtungslehren des Barock“, so Althaus und Kaminski,

14 Ebd., S. 4. Auch Martin Montanus, der Verfasser des notorischen *Wegkürtzers*, geriert sich in seiner in Versen gehaltenen Zuschrift „An den Leser“ als Unschuldslamm: Sein Büchlin sei zwar „kurtzweyl zhaben erdacht“ – aber „darzû den jungen sehr nützlich“. Martin Montanus: „Wegkürtzer. Ein sehr schön lustig vnd ausz dermassen kurtzweilig Büchlin, der Wegkürtzer genannt, darinn vil schöner lustiger vnd kurtzweyliger Hystorien, in Gärten, Zechen vnnd auff dem Feld, sehr lustig zu lesen, geschriben, vnd newlich zusamen gesetzt. Durch Martinum Montanum von Straßburg“, in: ders., *Schwankbücher* (1557-1566), hg. von Johannes Bolte, Hildesheim: Olms 1972, S. 1-131, hier S. 5-6.

15 Stockhorst, *Reformpoetik*, S. 414.

16 Sigmund von Birken: *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst* 1679, Nachdruck der Ausgabe 1679, Hildesheim: Olms 1973.

sparen die Prosa weitgehend aus. Ihre Schreibweisen und Gattungssysteme entwickeln sich im Rücken der Versreform. Das begrenzt ihren Einfluß auf die Theoriebildung und bedingt gleichzeitig die subversive Kraft, mit der sie das Regelwerk der Dichtung zu unterlaufen und dessen Führungsanspruch zu widerstehen vermögen.¹⁷

Ob ihr Einfluss auf die Theoriebildung tatsächlich so gering ist, sei zunächst dahingestellt; frappierend ist allemal, dass zwischen Poetik und poetischer Praxis eine (Normierungs-)Differenz besteht.

In Anbetracht des frühneuzeitlichen Literatursystems und -begriffs, seiner Mechanismen und der Kontrolle durch Regelpoetiken, der Wirkmacht der antiken Muster, eingebettet in soziologische wie theologische, kulturpatriotische wie staatsphilosophische *ordo*-Gewissheiten, ist das breite Spektrum kurzer (bereits im 17. Jahrhundert recht stabiler, teils aus der Antike, teils aus dem Mittelalter herreichender) Prosaformen erstaunlich: ein Paralleluniversum zum etablierten ‚Kanon‘, so scheint es. In ihm existierten Freiheiten und Spielräume, die der *oratio ligata* verwehrt blieben, da die gebundene Rede in den Dienst der *imitatio veterum* gestellt wurde – nicht zuletzt durch die Übermacht von Quintilians einflussreichem Katalog der größten Dichter, allen voran: Pindar und Horaz als *principes lyricorum*.¹⁸

Bereits seit Jahrhunderten waren jene kurzen Prosaformen Teil einer volkssprachigen Dichtungspraxis, und seit jeher waren sie der Produktion, Verdichtung, Kompilierung, Konservierung und Disseminierung von Wissen vorbehalten. Opitz indes bedurfte gewaltiger Anstrengungen, um die Vulgärsprache in seinem *Poeterey*-Projekt durch Nachahmung der antiken *exempla* sowie unter Verweis auf die Bestrebungen der Romania hof- bzw. literaturfähig zu machen und eine versifizierte volkssprachige Dichtung zu initiieren. War die gebundene Rede in dieser Weise systematisch abgesichert und legitimiert, so war sie damit allerdings auch gefesselt. Auf dem Feld der kleinen narrativen Formen konnte es

17 Thomas Althaus/Nicola Kaminski: „Aspekte einer Theorie barocker Prosa“, in: dies. (Hg.), *Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‚ungebundener Rede‘ in der Literatur des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Lang 2012, S. 7-13, hier S. 7.

18 Vgl. Hans-Henrik Krummacher: „Principes Lyricorum. Pindar- und Horazkommentare seit dem Humanismus als Quellen der neuzeitlichen Lyriktheorie“, in: ders., *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2013, S. 3-76.

gar zur „Verfremdung von Gattungsintentionen“ kommen, die in Regelpoetiken langwierig erstritten werden musste.¹⁹

Geht man einen Schritt weiter, ließe sich fragen, ob nicht durch Vermittlung der kleinen Formen Prosa überhaupt erst gewissermaßen literaturfähig (und später ‚poetikauglich‘) zu werden vermochte. Allerdings wird auf dem Hauptschauplatz der Poetik zunächst die Auseinandersetzung um epische Langformen ausgetragen, die bis dahin durch den in der Antike unbekannten Reim künstlich aufgepfropft und nobilitiert werden mussten, während der Roman in Prosa als minderwertig verworfen wurde.

Diesem wurde nicht zuletzt seine Länge zum Verhängnis: Dass Vielleserei den Menschen von frommen Praktiken wie der Bibellektüre abhalte, führt Heidegger in seiner *Mythosopia Romantica* (1698) gegen den Lohensteinschen *Arminius* ins Feld – stellvertretend für alle Romane, „bey denen das ohnschuldige Papeir / die kostbare Stunden / das edle Gedächtnuß nicht so kläglich belästiget und verschwendet werden. Es sollte einer wol etlich mahl die Heil. Bibel durchlesen können / eh er mit dem grossen und schwähren Arminio zu End kommet.“²⁰

I. ERZÄHLEN UND KÜRZE IN DER ANTIKEN RHETORIK

Angesichts der bemerkenswerten Vielzahl und Vielfalt kurzer narrativer Formen in der Frühen Neuzeit mag es trotz der Vorherrschaft der *oratio ligata* überraschen, dass die Frühe Neuzeit noch keinen elaborierten Begriff für Prosa hatte. Vielleicht lässt sich gerade in diesem systematischen Defizit zugleich die Chance der kurzen Erzählformen sehen, insofern als ihre Vertreter sich hinsichtlich

19 Althaus/Bunzel/Göttsche, „Ränder, Schwellen, Zwischenräume“, S. ix.

20 Gotthardt Heidegger: *Mythosopia Romantica* oder Discours von den so benannten Romans. Faksimileausgabe nach dem Originaldruck von 1698 (=Ars poetica. Texte, Bd. 3), hg. von Walter Ernst Schäfer, Bad Homburg: Gehlen 1969, S. 88. Kilcher weist darauf hin, dass der problematische enzyklopädische Status des *Arminius* Christoph Männling dazu bewog, aus den Schriften Lohensteins einen *Lohensteinius sententiosus* zu extrahieren und den *Arminius* zu einem *Arminius enucleatus* zu komprimieren – um den Wissensschatz gleichsam in einer Nussschale präsentieren zu können. Andreas B. Kilcher: „‚Literatur‘. Formen und Funktionen der Wissenskonstitution in der Literatur der Frühen Neuzeit“, in: Grunert/Syndikus (Hg.), *Wissenspeicher der Frühen Neuzeit*, S. 356-375, hier S. 372-373.

dieser poetischen Querschläger auf das Instrumentarium der antiken Rhetorik zurückverwiesen sahen. Diese konnte mit einem differenzierten *narratio*-Modell aufwarten, das bis ins 18. Jahrhundert als „normative Grundlage der Theorie und Praxis des fiktionalen wie des nichtfiktionalen Erzählens“ Gültigkeit behielt.²¹

Im System der antiken Rhetorik sind der *narratio* drei Stilqualitäten (*virtutes narrationis*) zugeordnet. In Ciceros *De Inventione* (I, 20, 28) heißt es, die *narratio* solle „drei Eigenschaften besitzen: sie möge kurz, klar und glaubwürdig sein“ („ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit“).²² Zuvor wird bereits in der *Rhetorik* des Aristoteles in den Ausführungen zur *diegesis* – also im Zusammenhang mit der Erzählung bzw. der Darstellung von Abläufen in der Zeit – *brevitas* eingefordert, allerdings nicht kategorisch als absolute (quantitative) Kürze, sondern als „angemessene Weise des Sprechens“:

In unseren Tagen behauptet man lächerlicherweise, die Erzählung müsse kurz sein. Da kann man doch nur so antworten, wie jemand es einem Bäcker gegenüber auf die Frage [tut], ob er einen spröden oder einen weichen Teig kneten solle, „Was denn? Ist es unmöglich, ihn in der rechten Weise zu kneten?“ [...] Die Korrektheit besteht hier jedenfalls weder in der raschen noch in der gedrängten, sondern in der angemessenen Weise des Sprechens.²³

21 Joachim Knappe: „Art. ‚Narratio‘“, in: HWdRh 6, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 1994, Sp. 98-106, hier Sp. 105.

22 Marcus Tullius Cicero: *De inventione*. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Lateinisch – deutsch (=Sammlung Tusculum), hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Darmstadt: WBG 1998, S. 62-63; vgl. auch ders.: *De oratore*. Über den Redner. Lateinisch – deutsch (=Sammlung Tusculum), hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 166-167.; ders.: *Orator*. Der Redner. Lateinisch – deutsch (=Sammlung Tusculum), hg. und übers. von Bernhard Kytzler, Düsseldorf: Artemis & Winkler 1998, S. 100-101; ders.: *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch – deutsch (=Sammlung Tusculum), hg. und übers. von Theodor Nüßlein, München: Artemis & Winkler 1994, S. 22-23; Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae*. Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher (=Texte zur Forschung, Bd. 2), hg. und übers. von Helmut Rahn, erster Teil, Buch I-VI, Darmstadt: WBG 2006, S. 448-449. Vgl. hierzu auch den ausgezeichneten Artikel „Brevitas“ von Craig William und L.G. Kallendorf, in: HWdRh 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 1994, Sp. 53-60.

23 Aristoteles: *Rhetorik*, übers., mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke, München: Fink 1980, S. 212-213.

Die römische Rhetorik definiert Kürze zwischen den Polen ‚so viel wie mindestens nötig‘ und ‚nicht mehr als nötig‘. Die ausführlichsten und pointiertesten Ausführungen zur Kürze stammen aus Quintilians *Institutionis Oratoriae* (IV 2, 43). Seine fundamentale *brevitas*-Definition lautet: „Wir aber nehmen Kürze in dem Sinn: nicht, daß weniger, sondern daß nicht mehr gesagt wird als nötig“. ²⁴ Wie schon bei Cicero und – 400 Jahre zuvor – bei Aristoteles wird die Kürze als eine angemessene Form des Sprechens klassifiziert, die die Mitte zwischen zwei Extremen wählt.

Die *brevitas*-Kategorie nimmt in den folgenden Jahrhunderten zwei Wege: Der eine führt über Redelehren ins 18. Jahrhundert, der andere über die Poetik, wo das Kürzegebot seinen einflussreichsten Gewährsmann in Horaz findet, der den Dichter – unter Verweis auf die Gedächtniskapazität des Rezipienten – in seiner *Ars Poetica* zur Kürze mahnt:

Sinnbelehrend will Dichtung wirken oder herzerfreuend,
oder sie will beides geben: was lieblich eingeht und was dem Leben frommt.
All dein Unterweisen sei kurz und bündig,
damit der Geist das Gesagte alsbald gelehrig auffaßt und es getreulich festhält.
Hat die Seele genug der Fülle, läßt sie alles abgleiten, was darüber ist. ²⁵

Mit dieser *brevitas*-Vorgabe sind die lehrhaften Gattungen für die nächsten zweitausend Jahre (wenn nicht gar: bis in die Gegenwart) auf Kürze abonniert. Bis aber kurze didaktische Prosaformen wie die (Prosa-)Fabel im Formenkanon der Frühaufklärung Berücksichtigung finden, kommt die *brevitas*-Maßgabe als Gattungskriterium in der hohen Poetik nur im Hinblick auf versifizierte Formen – etwa beim Epigramm oder der Ode – zum Einsatz.

24 Quintilianus, *Institutionis oratoriae*, S. 452–453.

25 Horaz: „De arte poetica“, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und Deutsch, hg. von Hans Färber, München: Heimeran 1970, S. 230–259, hier S. 250–251.

II. JULIUS WILHELM ZINGGREFS *APOPHTHEGMATA* TEUTSCH (1626)

Stefanie Stockhorst hat in ihrer Studie *Reformpoetik*²⁶ gezeigt, wie sich der Hauptschauplatz für die Theoretisierungs- und Legitimationskämpfe der *oratio soluta* in die Paratexte verschiebt: „Das Apophthegma wird in der kodifizierten Poetik nur zweimal – zudem spät und ohne nähere Bestimmung des Genus – erwähnt“.²⁷ Anstelle der umfangreichen Poetiken erweisen sich Vorreden und Zuschriften als medial wirksame Plattformen für die Selbstdarstellung der Autoren bzw. Kollektoren und für ihr Projekt einer „systematische[n] Anbindung der deutschsprachigen Dichtungspraxis an eine bis weit in die antike Überlieferung hinein zurückverfolgte Literaturgeschichte Europas“.²⁸ Wenngleich sie unter dem Legitimationsdruck der Formen, die sie anmoderierten, „nothwendig“,²⁹ zudem oft recht umfangreich waren und „ausgefeilte theoretische Grundsatzserklärungen“ boten,³⁰ so gelang ihnen auf längere Sicht eine paratextuelle Kanonbildung *extra legem* und sie wirkten – als *poeticae in nuce* – „nachhaltig als konkurrierende Generatoren poetologischer Normen.“³¹ „Die Vorredenpoetik“, so

26 Stockhorst, *Reformpoetik*.

27 Ebd., S. 373. Vgl. Christian Weise: Curiöse Gedancken Von Deutschen Versen / Welcher gestalt Ein Studierender in dem galantesten Theile der Beredsamkeit was anständiges und practicables finden sol / damit er Gute Verse vor sich erkennen / selbige leicht und geschickt nachmachen endlich eine kluge Maße darinn halten kan: wie bißhero Die vornehmsten Leute gethan haben / welche von der klugen Welt / nicht als Poeten / sondern als polite Redner sind æstimirt worden, Leipzig: Gleditsch 1692, S. 198; Christian Friedrich Hunold/Erdmann Neumeister: Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern / Zum Volkommenen Unterricht / Mit überaus deutlichen Regeln / und angenehmen Exempeln ans Licht gestellt von Menantes, Hamburg: Liebernicksel 1707, S. 38.

28 Stockhorst, *Reformpoetik*, S. 409.

29 Georg Philipp Harsdörffer: „Nothwendige An- und Einleitung zu dieser Kunstquellen ersten Ursprung / grundrichtigen Antrieb / und Abfluß [Vorrede]“, in: ders.: *Apophthegmatica*. Das ist: Kunstquellen Denckwürdiger Lehrsprüche und Ergötzlicher Hofreden, Neudruck der Ausgabe, Nürnberg 1655 (=Texte der Frühen Neuzeit, Bd. 2), hg. und eingeleitet von Georg Braungart, Frankfurt a.M.: Keip 1990.

30 Stockhorst, *Reformpoetik*, S. 415.

31 Ebd., S. 409.

Stockhorst, „bildet einen integralen Bestandteil der deutschsprachigen Dichtungslehre des Barock, die sich somit durch eine erheblich größere Heterodoxie auszeichnet als bislang angenommen.“³²

Julius Wilhelm Zinzgref eröffnet die „Vorred / An den Teutschen Leser“ seiner *Apophthegmata Teutsch* programmatisch mit einem doppelten Vergleich, der einen Gedanken aus Ciceros *De Inventione* (I, 4) aufgreift und diesen an das humanistische *elegantia*-Ideal anbindet:³³

Gleich wie der vernünftige Mensch die vnvernünftige Thier mit reden / also vbertrifft ein Mensch den ander<n> mit Wohlreden. Es bestehet aber ein solches Wohlreden eben nit in menge der wort / sondern / wie von natur deß Menschen gedanken kurtz gebunden vnd schwind sein / also ist auch die gröste Kunst / dieselben zum aller kürztzen fassen / vnd zum allerschwindesten / ehe sie sich verlauffen / außsprechen können. Dann gleich wie die geschmeidigkeit eines Edelgesteins der grösse eines Maursteins weit vorgezogen wird: also vnd billich soll auch derjenige den vorpreiß haben / der mit wenig worten viel sagt / vor einem andern / der mit vielen worten wenig vorbringt.³⁴

Der höchste Grad an Wohlredenheit ist eine elokutionelle Kürze, die gleichzeitig geschwind ist, also mit der Schnelligkeit der Gedanken mithalten kann, und dicht wie ein Edelstein – sie ist mithin eine qualitative Kürze. Diese „Spartanisch art zureden / ob sie schon ersten anblicks etwas bloß / kurtz beschnitten / vnd nicht also völlig scheint / das sie doch zum allernechsten zum zweck treffe / vnd dem zuhörer recht empfindlich ins Hertz schneide“³⁵ führt Zinzgref zurück auf das Volk der Lakedämonier bzw. Spartaner, denen ein militärischer, pointierter Redehabitus, die Brachylogie bzw. „Kurzredenheit“, zugeschrieben wurde. Die

32 Ebd., S. 415.

33 Vgl. Julius Wilhem Zinzgref: *Gesammelte Schriften*, hg. von Theodor Verweyen/Dieter Mertens/Werner Wilhelm Schnabel, Bd. IV: *Apophthegmata teutsch*, hg. von Dieter Mertens/Theodor Verweyen, 2. Teilband: *Erläuterungen und Identifizierungen mit einer Einleitung von Theodor Verweyen/Dieter Mertens* (=Neudrucke deutscher Literaturwerke, N.F. Bd. 58), Berlin: de Gruyter 2011, S. 201.

34 Julius Wilhem Zinzgref: *Gesammelte Schriften*, hg. von Theodor Verweyen/Dieter Mertens/Werner Wilhelm Schnabel, Bd. IV: *Apophthegmata teutsch*, hg. von Dieter Mertens/Theodor Verweyen, 1. Teilband: *Text* (=Neudrucke deutscher Literaturwerke, N.F. Bd. 57), Berlin: de Gruyter 2011, S. 7.

35 Ebd., S. 9.

Wendung von der ‚lakonischen Kürze‘ stammt aus Platons Dialog *Protagoras*³⁶ und findet einen prominenten Multiplikator in Plutarch, der in den *Apophthegmata Laconica* die prägnantesten Aussprüche für die Nachwelt festhält.³⁷ Die Lakendämonier bedienten sich, so Zingref, einer „Redenarth [...] / die da zugleich stachelecht vnd scharpff / aber doch lieblich vnd anmüthig were / vnd vnder wenig Worten ein grossen verstand vnd nachdruck verberge.“³⁸

Zingref kann sich neben Plutarch auf zwei weitere prominente und wirkmächtige Vorgänger berufen, zum einen auf Jacobus Pontanus, der 1616 in seiner *Attica bellaria* bereits eine Gattungsdefinition vorgelegt hatte, zum anderen auf Erasmus von Rotterdam, dessen *Apophthegmatum Opus* (1532) eng an Plutarch angelehnt und seinerseits durch eine Vorrede bzw. eine Zuschrift, die auch hier als ‚latente Poetik‘³⁹ fungiert, um eine programmatische Festschreibung der Gattung bemüht war. Deren Ideal umreißt Erasmus in seiner *Epistula nuncupatoria* an den Herzog Wilhelm von Cleve, der damals etwa 15 Jahre alt war.⁴⁰

36 Platon: „Protagoras“, in: ders.: Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch, Bd. 1, hg. von Gunther Eigler, bearb. von Heinz Hofmann, griech. Text von Louis Bodin, dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher, Sonderausgabe Darmstadt: WBG 1990, S. 83-217, hier S. 169.

37 Das früheste literarische Beispiel für diese lakonische Kürze findet sich im 18. Gesang der *Ilias* in Antilochos' Meldung vom Tod des Patroklos; im dritten Gesang wird der Spartaner Menelaos durch sein ‚lakonisches Sprechen‘ charakterisiert.

38 Zingref, *Gesammelte Schriften* IV/1, S. 8. Dort heißt es auch, ihre Sprache sei „rein / geleutert / ohne schalen / eitel kern / krafft vnd safft“, sie hielten „artige hurtige Spruchmessige reden“ – als ob die Spartaner die Avantgarde der *argutia*-Bewegung gewesen wären. Denn sie werden mit den Programmwörtern der frühbarocken Scharfsinns-Poetik rubriziert, die von einer verstärkten Rezeption der ‚politischen‘ Klugheitslehren der Romania befördert und später Kernstück einer neuen Rhetorik-Mode wurde. Zingref erweist sich hier als früher Kollaborateur und Profiteur der gesamteuropäischen *argutia*- bzw. *breviloquentia sententiosa*-Bewegung.

39 Vgl. Theodor Verwey/Dieter Mertens: „Einleitung“, in: Zingref, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/2, S. 1-171, hier S. 19.

40 Vgl. Heribert Philips: „Einleitung: Leben und Werk des Erasmus von Rotterdam“, in: Erasmus von Rotterdam: *Apophthegmata*, hg., eingeleitet, übers. und mit Anm. vers. von Heribert Philips. Würzburg: Königshausen&Neumann 2001, S. 8-15.

Die beste Art der Apophthegmata ist die, die mit wenigen Worten einen nicht alltäglichen Sinn eher andeutet als ausdrückt, [...] und welche um so mehr erfreut je näher und länger man sie betrachtet. Diese gesamte Art aber, die Sprichwörter, Sentenzen und ausgezeichnete Sprüche und Taten umfasst, ist für Prinzen überaus angemessen, die wegen der Staatsgeschäfte keine Zeit haben, einen großen Teil ihres Lebens mit der Lektüre von Büchern zuzubringen.⁴¹

Kürze, Sentenzhaftigkeit, Evidenz qua Andeutung: Erasmus wollte den jungen Herzog mit dem nötigen praxeologischen Wissen eines künftigen Herrschers ausstatten. Dazu liefert er belehrende Lektüre – ökonomisch rezipierbar auch von Schwerbeschäftigten, weil sie pragmatisch und instantan anwendbar ist: „[D]er zukünftige Herrscher muss sofort sein richtiges sittliches Verhalten in die Tat umsetzen können.“⁴²

In seiner *Attica bellaria* bietet Pontanus eine summarische Gattungsdefinition: „AOPHTHEGMA eruditi sic definiunt: breuiter, & sententiosè dictum: seu, quod eodem recidit, paucis verbis comprehensa *sententia*. Huic definitioni addendum putarim: *ex occasione quapiam pronunciata*. Nempe vt historicum quippiam adiunctum habeat, aut subintellectum plerumque.“⁴³ Die fundamentalen Gattungscharakteristika sind also: Kürze, Sentenzhaftigkeit, gedankliche Abbreuiatur, Anlassgebundenheit und historische Verbürgtheit – letztere ist eine entscheidende Qualität, die die Apophthegmata von der Diskussion um Faktualität oder Fiktionalität (vorgeblich) befreit.⁴⁴ Apophthegmata als Aussprüche historischer Persönlichkeiten sind durch ihre Rückbindung an die Geschichte abgesichert, bei Zingref augenfällig im Paratext „Verzeichnis“ der Autoren bzw. Quellen, den er seiner Sammlung beifügt; die dort gelisteten Titel stammen größtenteils aus dem Feld der Historienliteratur.⁴⁵

41 Erasmus, Apophthegmata, S. 22.

42 Erasmus von Rotterdam: Epistula nuncupatoria – Widmungsbrief, in: ders.: Apophthegmata, S. 18-25, hier S. 18.

43 Jacobus Pontanus: *Attica bellaria*, sev litteratorum secundae mensae, ad animos ex contentione, & lassitudine studiorum lectiunculis exquisitis, jocundis, ac honestis relaxandos: Syntagmatis decem explicatae, München: Hertsroy 1616, S. 236.

44 Diese Debatte wurde bereits in der antiken Rhetorik – unter den Begriffen *fabula*, *historia* und *argumentum* – geführt. Vgl. Cicero, *De Inventione* (I 19 27) und *Rhetorica ad Herennium* (I VIII 13).

45 Vgl. Zingref, *Gesammelte Schriften* IV/1, S. 16-18. Verwey und Mertens weisen auf die „rezeptionslenkende Funktion“ des Verzeichnisses hin und nennen diverse

Wie Erasmus erlaubt sich Zingref – unter Berufung auf Cicero – auch Schwänke und Scherzreden mit in seine Sammlung einzuschließen: „Es zehlet aber der Römische Burgermeister Cicero / (lib. 1. offic.) vnder diesen Hoffreden auch kurtzweilige schwenck / gute schnitz / vnd schertzreden“,⁴⁶ er wendet sich jedoch in einem entscheidenden Punkt dezidiert von Erasmus ab. Diesem zufolge „sein nemblich Apophthegmata [...] nichts anders / als kurtze Sinnfertige Spruchreden / zwar nicht eines jeden / sondern nur fürnemmer hoher leut.“⁴⁷ Dem widerspricht Zingref: „Erasmus hab es fast zu eng gespannt“, schließlich lasse Plutarch ja „auch geringe Leut / ja Weiber vnd junge Kinder“ auftreten. Denn, so erklärt er unter Berufung auf Pontanus, „nicht der Adel / sondern der verstand vnd die Geschicklichkeit / macht einen Hoffredner.“⁴⁸ „Ingenium et solertia“ – Zingref propagiert einen Verstandes- und Redeadel, den er durch die Sentenz legitimiert: „Vox populi, Voci DEI“.⁴⁹ Er lockert die von Erasmus eingezogene ‚Ständeklausel‘, wenngleich seine Sammlung (auch zugunsten eines optimierten ‚information retrieval‘ durch den zeitgenössischen Leser) streng dem Ständeschema folgt. Nunmehr gilt jedoch: Wer etwas (kurz) zu sagen hat, darf sprechen. Dies ist ein ingeniöser Schachzug, der die kodifizierte Poetik dahingehend überbieten kann, als bei Zingref das nationalsprachliche Projekt an das gesamte Volk und seine Sprache rückgebunden wird. In seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* wollte Opitz die deutschsprachige Dichtung aus ihrer Provinzialität befreien und ihr den Anschluss an die internationale Entwicklung sichern. Nicht die Rückständigkeit der ‚Teutschen‘ sei schuld an der dürftigen Überlieferung, so Zingref, sondern das unverzeihliche Versäumnis der Skribenten, dass sie die Reden ihrer Vorfahren nicht aufgezeichnet haben: „[N]icht das vnser vnfahren a<n>deren Völckern / an stärc / Mannheit / Sieg / Weißen reden / Rath vnd thaten / vnd andern Gottsgaben / nachzuziehen / sondern das sie durch vnfließ der vnachtsamen Teutschen Scribenten versäumt worden sein.“⁵⁰

nicht-fiktionale Gattungen als „dominante Textspender: Annalen, Biographien- und Vitenliteratur, Chroniken, Geographica, naturkundliche ‚Historiae‘ mit eingeschlossenen ‚Historien‘, Historiographie, Leichab dankungen, Memorabilienliteratur, ‚Nationes‘-Geschichten, Tischgespräche u.a.“ Verweyen/Mertens, „Einleitung“, S. 9.

46 Zingref, *Gesammelte Schriften* IV/1, S. 9.

47 Ebd., S. 8.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 10.

50 Ebd.

Mit strategischer Raffinesse rückt Zinzgref die germanischen Völker in die Nähe der Lakädaemonier und der ihnen zugeschriebenen Charakteristika: *Simplicitas* sei nicht Rückständigkeit, Brachylogie kein Mangel an *eloquentia*, Unmittelbarkeit durch *evidentia* keine Unelaboriertheit, sondern dem Ideal der Sprache bei Hofe angemessen: „Sie seyen im gespräch von wenig / aber nachdencklichen / Worten / etwas dunckel / vnd tragen mehrtheils jre sachen Figürlicher / das ist / verblümbter vnd verdeckter weise vor / Welchs dann der rechten Hoffredner arth ist.“⁵¹

Der poetologisch ungedeckte Status der (Prosa-)Gattung zwingt Zinzgref in seiner Vorrede zu einer mehrfachen und komplexen Legitimationsstrategie: Nobilitiert wird das Apophthegma (1) durch die Autorität seiner Quellen, (2) durch die (vorgebliche) Wahrheit oder zumindest Wahrscheinlichkeit seiner Stoffe, (3) seinen Rückbezug auf die Regeln der antiken Rhetorik, (4) die Autoritäten Plutarch und Erasmus, durch (5) seinen moraldidaktisch-pragmatischen Anspruch, (6) die sentenzhaft zugespitzte Kürze der Gattung, (7) seinen Funktionsmechanismus, der es als durch narrative *evidentia* hergestelltes Erkenntnis-mittel wirkungsvoller erscheinen lässt als die Historiografie, (8) seine Engführung mit dem *argutia*-Ideal – und nicht zuletzt durch (9) seine Berufung auf die (von Tacitus konstatierte) Wesensart der ‚Teutschen‘ und (10) ihr aus der mündlichen Erzähltradition herreichendes Erbe kurzer epischer Formen – mithin durch die erklärte Teilhabe am volkssprachigen Dichtungsprojekt.

Vorreden stehen der poetischen Praxis nah – sowohl in metaphorisch-theoretischem Verständnis als auch konkret-räumlich. Dennoch erstreitet die Praxis nicht selten ein Eigenrecht gegenüber der Theorie, die narrative Performanz gegenüber der Regel. „Im 17. und 18. Jahrhundert“, so Bauer, entfalten die „Paratexte apologetisch oder aporematisch den Spielraum, den die Autoren für sich in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Zweck der Dichtung, der religiösen Erbauung und moralischen Belehrung des Lesers, beanspruchen. Entscheidend ist dabei wiederum die performative Dimension der *narratio*. Wer gemäß einer Regel spielt, macht in der Ausführung die Probe aufs Exempel.“⁵²

51 Ebd.

52 Matthias Bauer: „Von Fall zu Fall. Die *narratio* zwischen Argumentationsprotasis und Poetik, in: Thomas Althaus/Nicola Kaminski (Hg.), Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‚ungebundener Rede‘ in der Literatur des 17. Jahrhunderts (=Beihefte zu *Simpliciana*, Bd. 7), Bern: Lang 2012, S. 119-144, hier S. 122.

Wenngleich es ein vergebliches Unterfangen ist, die formale und thematische Heterogenität der bei Zingref versammelten Apophthegmen auch nur tentativ zu erfassen, sollen dennoch drei Beispiele herangezogen werden, um die ‚Probe aufs Exempel‘ zu machen:

[886]

Als [Martin Luther] eines jungen Studenten / eines rechten Speichelleckers / beim Tisch gewahr wude / der hinder ihm stund / vnd alles was er redte / ohn verstand oder vnder-scheid in seine Schreibtafel auffzeichnete / verdrosse es ihn sehr / ließ mit fleiß einen grülzen drüber / vnd sagte: *Schreib diesen auch auff.*

[1511]

Eines Staaren listige red.

Zum beschluß kann ich auch nicht vnderlassen / eines Teutschen Vogels artige wort hie-rein zubringen / weil man sonderlich dergleichen auch in Römischen Historien auffge-zeichnet findet. Es hatte ein Leibartz in Sachsen ein Staaren / einen klugen Vogel / der schwetzte alles nach / was er hörte. Dieser als er auff eine zeit auß dem Keffig entwischte / darvon flog / vnd zu einem hauffen anderer Staaren sich gesellte / war er vnder densel-ben endlich von einem Vogelsteller gefangen. Als nuhn der Vogelsteller vmb sich griffe / einen Staaren nach dem andern würgte / vnd diesen auch ergriffe / fiel ihm seines Herren Spruch ein / den er offt von ihm gehört hatte / fieng er derohalben an / zu widerholten mahlen zuschreyen: *Hüt dich vor böser Gesellschaft.* Der Vogler verwundert ab deß Vo-gels Klugheit / ließ ihn leben / fragte nach / vnd als er erfuhre / wem er zustunde / bracht er ihn seinem Herren wider zu Hauß.

[1880]

Einem Schwaben würde vor Essens Salat vorgetragen / der fragt / warzu er gut were / alß nun der Wirt antwortet: daß er lust zu essen machte sagte er: *Den gebt mir / wann ich satt bin / ich hab jetzo lust genug.*⁵³

Gemeinsam sind allen Beispielen die heterodiegetische Erzählsituation, das ge-mischte Personal, das von den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträ-gern in ständischer Ordnung bis hinab in die Anonymität der niederen Stände reicht und selbst einen Star (immerhin einen ‚teutschen Vogel‘) als Sprecher ein-schließt (wenn auch mit Rückendeckung durch „römische Historien“), die Poin-

53 Zingref, Gesammelte Schriften IV/1, S. 165, S. 244f., S. 332. Herv. i.O.

tierung auf einen scharfsinnigen Ausspruch hin, die Verwendung des *genus humile*⁵⁴ und die (relative) Kürze.

Tatsächlich lässt sich in vielen der Zingref'schen Apophthegmata, die anekdotisch ‚auserzählt‘ werden, eine Verselbstständigung des Erzählens ausmachen: von der Sentenz zur *narratio*, vom Sprichwort zur Anekdote. Die typische Apophthegmenstruktur, die als paradigmatisches Muster noch bei Plutarch und Erasmus fungiert – situative Rahmung, verbale Herausforderung des Protagonisten (i.d.R. durch eine Frage), witzig-pointierte Replik, abschließende Explikation durch einen ‚Erzähler‘ –, wird bei Zingref aufgebrochen. Zudem werden dem Leser bemerkenswerte (Deutungs-)Freiheiten eingeräumt, da Zingref ausdrücklich auf Auslegung und moraldidaktische Engführung verzichtet:

Derohalben ich auch keine außlegung oder Gloß darzu setzen / sondern männiglich sein selbst eigene gedancken drüber frey lassen wollen. [...] Laß sie die jenigen / vnd jhr jedes Nahmen vnd ruff / verthädigen / von denen sie entsprossen / vnd dich / lieber Leser / deinen verstand selbst darinn suchen / vben / vnd deine Sinn drüber schärpffen.⁵⁵

Die Interferenzen der Exempla mit narrativen Kurzformen wie dem Schwank oder der Fazetie sind offensichtlich. Dies ist zum einen der Vielzahl und Heterogenität der Quellen geschuldet, zum anderen der gattungspoetologischen Un(ter)bestimmtheit, es hat aber auch strategische Gründe: Zingref's Verweis auf die lange volkssprachige (Prosa-!)Tradition fundiert seinen Beitrag zum nationalen Dichtungsprojekt. Zudem tritt das Apophthegma in Konkurrenz zur *oratio ligata* des Epigramms, das in den Poetiken zum vornehmsten Gattungsinventar zählte. Unter Einsatz der rhetorischen Verfahren von *evidentia*, *brevitas* und *argutia* entwickelt Zingref für seine Apophthegmen

literarische Verfahren der Akzentuierung, die sich von der Prosa der Apophthegmata nicht weniger ingeniös realisieren lassen als von der – ohnehin prosanahen – Poesie der Epigramme. Die Sammlungen solcher Texte beziehen die voropitzsche deutsche Prosa ein, feilen deren Pointierungstechnik aus und verfügen dann sogar über einen Vorsprung an Tradition gegenüber der Versrede, die mit dem *Buch von der Deutschen Poeterey* in der Auseinandersetzung mit europäischen Mustern überhaupt erst neu zu erfinden ist.⁵⁶

54 Vgl. Verweyen/Mertens, „Einleitung“, S. 37.

55 Zingref, Gesammelte Schriften IV/1, S. 14.

56 Althaus/Kaminski, „Aspekte einer Theorie barocker Prosa“, S. 10.

III. GEORG PHILIPP HARSDÖRFFERS *ARS APOPHTHEGMATICA* (1655)

Als Harsdörffer 1655 mit seiner *Ars Apophthegmatica. Das ist: Kunstquellen Denckwürdiger Lehrsprüche und Ergötzlicher Hofreden* in den Wettstreit mit der *oratio ligata* eintritt, kann er sich bereits auf einen weiteren Gewährsmann berufen: 1625 hatte Francis Bacon, den Harsdörffer den „englischen Aristoteles“ nennt, seine *Apophthegms New and Old* vorgelegt. In „His Lordship’s Preface“ findet sich die Gattungsdefinition:

They are *mucrones verborum*, *pointed speeches*. Cicero prettily calls them *salinas*, *salt-pits*; that you may extract salt out of, and sprinkle it where you will. They serve to be interlaced in continued speech. They serve to be recited upon occasion of themselves. They serve if you take out the kernel of them, and make them your own.⁵⁷

Zeigte sich bereits in der Bezeichnung „artige Hoffrede“ auf dem Titel von Zinzgreffs Sammlung⁵⁸ das Wissen um die soziale bzw. gesellige Funktion des Apophthegmas als Teil der Gesprächsrhetorik, so rückt diese ins Zentrum von Harsdörffers Umprägung der Gattung. Das schon bei Zinzgref greifbare Spannungs- und Konkurrenzverhältnis von historischer Treue und narrativer Stilisierung, von „Witz und Lakonie, Schlagfertigkeit und Brachylogie, argutia und brevitatis, Scharfsinns-Poetik und dem Stilideal der Kürze“,⁵⁹ verstärkt sich bei Harsdörffer. Und dieser folgt nun nicht mehr – wie Erasmus oder Zinzgref – dem Ständeschema, sondern nimmt eine Einteilung nach *fontes* bzw. „Kunstquellen“ (oder *loci topici*) vor. In seiner „Nothwendige[n] An- und Einleitung zu dieser Kunstquellen ersten Ursprung / grundrichtigen Antrieb / und Abfluß“ dominiert dementsprechend neben der von Bacon geborgten Salz-Metaphorik diejenige des Wassers, so schon im Widmungsgedicht:

57 Sir Francis Bacon: „Apophthegms new and old, as originally published in 1625“, in: The Works of Sir Francis Bacon, vol. 7: Literary and Professional Works 2, hg. von James Spedding/Robert Leslie Ellis/Douglas Denon Heath, Cambridge: Cambridge University Press 2011, S. 121-186, hier S. 123.

58 Zinzgref, Gesammelte Schriften IV/1, S. 6 [Druck A, 1626 (Titelseite, Druckfehler-exemplar, StB Lübeck)].

59 Verweyen/Mertens, „Einleitung“, S. 34.

Privilegium Apollinis

Demnach ein helle Quell' im Teutschen Land entsprungen.
die zwischen manchem Thal /
und tieffen Erden=Gang / sich endlich durchgezwungen /
mit Nutzen ohne Zahl;
verordnen wir hiermit / nechst gnädigem Begrüssen /
nach jedes Stands Gebühr /
daß solcher Quellen=Bronn / soll aller Orten flüssen /
zu unsrer Sprache Zier.
So daß man diese Flut auf keine Weiß betrübe /
in unserm gantzen Reich /
und so vergnügte Lust / aus Durst der Lehre / liebe /
dem Hippocrene gleich [...]⁶⁰

Wie sich die über einen langen Zeitraum tradierten Prosaformen durch tiefe Erdschichten hindurchgewunden haben, soll das darin verdichtete Wissen des ‚teutschen‘ Volkes nun zum Nutzen und zur Lust verbreitet werden. Unter Aufbietung eines gewaltigen Metaphernarsenals schreibt Harsdörffer das Projekt einer Nobilitierung der Volkssprache fort. In das *genus humile* tritt die bildhafte Rede stärker ein als bislang; die visuelle Wahrnehmung erhält mehr Gewicht als die diskursive. Der Erfolg der Sammlung speist sich jedoch vorrangig aus der „Kraft der Erzählung“.⁶¹ Im *Poetischen Trichter* kennzeichnet Harsdörffer die Sprache des Apophthegmas wie folgt:

Die Rede sol zierlich und doch nach Beschaffenheit nachsinnig seyn; Massen wir in unsrer Sprache so schöne und eingriffige Wörter und Red-Arten haben / die durch die Hertzen schneiden / ihre Deutung prächtig und mächtig in den Sinn legen / das Gemüt kräftig bewegen / zu Zorn anführen / zu den Grimm erbittern / [...] und im Gegenstande zu der Barmhertzigkeit ermilden / zu der Vergebung erweichen / zu der Vergessenheit bewegen / zu der Liebe erschmeicheln [...].⁶²

60 Georg Philip Harsdörffer: *Poetischer Trichter*, 3 Teile in 1 Bd. (Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1648-53), Darmstadt: WBG 1969, Teil 3: Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit, S. 34-35.

61 Georg Braungart, „Einleitung“, in: Harsdörffer, *Ars Apophthegmatica*, S. 1-35, hier S. 7.

62 Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, S. 34-35.

Die Vielzahl und Stärke emotionaler Regungen, die das Apophthegma zu initiieren vermag, deutet auf eine neue wirkungsästhetische Konzeption der Breviloquenz hin: Die Kraft der *narratio* zielt auf die intensive Erregung der Affekte, die der *brevitas* auf eine Verdichtung, Verstärkung und Verstetigung der Wirkung.

Mehr noch als Zingref inkorporiert Harsdörffer unterschiedlichste kurze Prosaformen, von der gnomischen Kürzestform über das Sprichwort und den didaktischen Spruch bis hin zum Schwank. Die Epigramme, die in die Apophthegmen eingelegt werden, häufen sich – oder werden mit Prosaversionen konfrontiert und so gleichsam aufeinandergehetzt.⁶³ In der *Ars Apophthegmatica* lässt sich eine Epigrammatisierung „der Prosa jenseits des Kriteriums der gebundenen Rede“ beobachten, mit der Harsdörffer „gezielt auf den Umfang des Komplementärs im Bereich der Lyrik, Friedrich von Logaus *Deutscher Sinngetichte Drey Tausend* aus dem Jahr davor[, reagiert]: Sie überbietet ihn mit 6000 Nennungen, zweimal *Drey Tausend Exempeln* um das Doppelte.“⁶⁴ So darf man fragen, ob nicht das Apophthegma ebensogut Opitz' Gattungsbestimmung des Epigramms einzulösen vermag: „die kürzte ist seine eigenschafft / vnd die spitzfindigkeit gleichsam seine seel vnd gestalt“.⁶⁵

Harsdörffer flaggt seine Sammlung als Quellenwerk mit Rohmaterial aus, das der Weiterverarbeitung harrt. Seine Vorrede zum zweiten Band zeigt, dass er die Funktion der Apophthegmen in ihrer Adaptionfähigkeit an Zusammenhänge sieht, in denen es die Tugenden des sozialen Umgangs auszuspielen gilt; die Apophthegmen sind zugleich „Keimzellen“ und „Stilmuster“⁶⁶ zur „Erprobung

63 Vgl. etwa Nr. 5567: „Soldaten. / Die Soldaten sind gleich den guten Kettenhunden: je besser / je böser. / Miles es, & malus es, bonus es tamen Attale miles. / Miles enim ut canis est: qui malus ille bonus! Strat. in Epigr“. Harsdörffer, *Ars Apophthegmatica*, S. 517.

64 Thomas Althaus: „Eine ‚artem Apophthegmaticam (wie ars Poetica, Oratoria)‘ haben – Harsdörffers kompilatorische Arbeit an einer Prosapoetik des Barock im Klärungsbereich der Breviloquenz“, in: *Spielregeln barocker Prosa*, S. 281-308, hier S. 282.

65 Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Kritische Ausgabe, hg. von George Schulz-Behrend, Bd. 2,1, Stuttgart: Hiersemann 1978, S. 331-416, hier S. 366.

66 Barbara Mahlmann-Bauer: *Jesuitische ‚ars rhetorica‘ im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, Frankfurt a.M.: Lang 1986, S. 129, S. 146.

von Darstellungsverfahren“,⁶⁷ Regeln für soziales Handeln und Salz der Kommunikation – „Ferment des Gesprächs“ als Modell der Sozialität.⁶⁸

IV. WISSEN

Wissen, wie es sich in Zingrefs und Harsdörffers Apophthegmata kristallisiert, ist vornehmlich im Sinne von ‚Witz‘ zu verstehen: als Esprit, der dann zum Einsatz kommt, wenn man eine Situation rasch adäquat zu erfassen und pointiert zu versprachlichen vermag. Die situative Anwendung der sentenzhaften Breviloquenz – ein pragmatisches Wissen, auf das es bereits Erasmus und Zingref, umso mehr aber Harsdörffer ankommt –, ist ein Wissen um geselliges, soziales und zugleich: sprachliches Handeln.

Mit der volkssprachigen Tradition kleiner Prosa entdecken die neuzeitlichen Apophthegmensammler auch die Evidenz des Erzählens, das narrative Vor-Augen-Stellen,⁶⁹ einen Intensitäts- oder Präsenzeffekt, der dazu führt, „dass der Leser die geschilderte Situation gleichsam selbst zu sehen glaubt.“⁷⁰ Im Moment der Äußerung realisiert sich „die Utopie einer Koinzidenz von Theorie und Praxis in abstrakt-konkreter Reflexion“. ⁷¹ Die Apophthegmen führen – als ‚schnelle Eingreiftruppe‘ – ein rhetorisch-pragmatisches Wissen vor, das in dem Augenblick anschaulich wird, in dem es sich bewährt; dazu bedarf es der anschaulichen Erzählung bzw. der kurzen und bündigen Einbettung in die Situation, an der sich der Erfolg bemisst.

Zugleich wird der Wissensspeicher ‚Sammlung‘ zum Medium der Wissensaufbereitung und -dispersion, hat die Frühe Neuzeit doch durch die Verbreitung des Buchdrucks eine Explosion des verfügbaren Wissens erlebt, und die grundlegenden Fragen nach seiner Systematisierung, Bewahrung, Tradierung

67 Althaus, „Eine ‚artem Apophthegmaticam (wie ars Poetica, Oratoria)‘ haben“, S. 296.

68 Braungart: „Einleitung“, S. 24.

69 Die Wortschöpfung geht auf Cicero zurück, der damit gr. *ἐνάργεια* (=klar sichtbar, Glanz, aus sich selbst leuchtend) ins Lateinische übersetzt; es handelt sich um eine offenkundige Präsenz sinnlicher Wahrnehmung. Vgl. Ansgar Kemmann: „Art. ‚Evidentia‘“, in: HWdRh, Bd. 3, Sp. 33-47.

70 Ebd., Sp. 33. Vgl. auch Andreas Solbach: Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen (=Figuren, Bd. 2), München: Fink 1994, bes. S. 75-97.

71 Althaus, „Eine ‚artem Apophthegmaticam (wie ars Poetica, Oratoria)‘ haben“, S. 284.

und Funktion auf die Tagesordnung gesetzt. Wissen ist Ergebnis seiner formierenden Speicherung oder „bestimmt durch die Ordnung, in der wir es präsentieren.“⁷² Aus der Sammlung wird – bei Zinzgref, mehr noch bei Harsdörffer – eine Sammlung zweiter Ordnung, die sich mehr und mehr von den kompilierten Quellen löst, aus „dem esotorischen Kreis der Gelehrtenkultur heraustritt“,⁷³ indem sie – in den Vorreden wie in der Praxis (durch Sammlung, Selektion, Modifikation und Disposition) – eine eigene narrative Kürze- und Wissens-Poetik und damit eine eigene „epistemische Produktivität“ ausbildet.⁷⁴

Im Apophthegma, seiner Tradierung und Veränderung zeigt sich sinnfällig, wie sich der Status des Wissens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts modifiziert – von *ordo*-Gewissheit hin zu einem auf Erfahrung gründenden Wissen, das sich situativ bewähren muss, „mit einer bis dahin undenkbaren Ermächtigung von Empirie, als Folge aus dem Evidenzverlust allegorischer Bezugssysteme.“⁷⁵ Tendenzen der zweiten Jahrhunderthälfte wie Polyhistorismus und Eklektizismus zeugen von einem Zerfall systematischer Wissensformen und Ordnungssysteme. Mit Bacon werden „mera experientia“, Empirie und Experiment, zu Zentralkategorien und Methoden der Erkenntnisgewinnung.

Die kurzen Formen erzählender Prosa, die sich in den Apophthegmensammlungen verbinden, haben an dem Projekt der Etablierung einer volkssprachigen Dichtung Anteil, nicht zuletzt, indem sie der *curiositas* ihrer wachsenden Leserschaft Rechnung tragen.⁷⁶ Zudem antizipieren sie fundamentale Wandlungen frühneuzeitlicher Wissenskonzeptionen, „dann es hat solche Sprichwörter nicht allein die Natur vnd vernunft selber gleichsam in der vorfahren Hertz vnd Mund geschrieben vnd eingelegt / sondern es hat sie auch die langwierige prob vnd er-

72 Olaf Breidbach: Neue Wissensordnungen. Wie aus Informationen und Nachrichten kulturelles Wissen entsteht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 26.

73 Meierhofer, Alles neu unter der Sonne, S. 363.

74 Syndikus/Grunert, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), Wissensspeicher der Frühen Neuzeit, S. VII-XIX, hier S. xviii.

75 Althaus, „Eine ‚artem Apophthegmaticam (wie ars Poetica, Oratoria)‘ haben“, S. 284.

76 Zur graduellen Aufhebung des moraltheologischen *curiositas*-Verdikts vgl. Klaus Krüger (Hg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen: Wallstein 2002, sowie Meierhofer, Alles neu unter der Sonne, bes. S. 170-177, der in seiner einschlägigen Studie den komplexen Prozess nachzeichnet, der die gewichtigen Rollen von Kompilationsliteratur und kurzer Prosa als Wegbereiter der Nachricht, schließlich des Zeitungswesens erhellt.

fahrung vnserer gantzen Nation / von Geschlecht zu Geschlecht/gelehret.“⁷⁷ Nicht mehr *praecepta* und *exempla*, nicht die *principes*, die Autoritäten, sondern „Natur und vernunft“, „prob und Erfahrung“ sind die maßgeblichen Instanzen eines über Jahrhunderte tradierten und gewachsenen Schatzes pragmatischen Wissens.⁷⁸

77 Zingref, Gesammelte Schriften IV/1, S. 6.

78 Vgl. Stockhorst, Reformpoetik, S. 421: In der „Reformpoetik“ der Paratexte manifestiere sich eine „Emanzipation zunächst der Dichtungspraxis vom *auctoritas*-Prinzip, was [...] als ästhetischer Reflex einer auf naturwissenschaftlichem Gebiet sich bereits seit Beginn der Frühen Neuzeit sich vollziehenden Abkehr von der überlieferten Buchgelehrsamkeit zugunsten von Empirie und Experiment aufgefaßt werden darf.“

Erzählen als „bloß andeutender Fingerzeig“

Brevitas, Sprachverknappung und die Logik des Bildlichen in
Karl Philipp Moritz' *Signatur des Schönen*

JANINE FIRGES

„Es hat allemal etwas reizendes und einigermaßen wunderbares für uns, wenn wir sehen, daß mit wenigem viel ausgerichtet wird; und denn ist die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold ist, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Ausgeben erleichtert.“¹ Kürze und Knappheit stellen im 18. Jahrhundert in zahlreichen Wissensbereichen geforderte Darstellungsoptative dar. Nicht nur als Gegensatz zum verschwenderisch opulenten Sprachstil des Barock tritt man in der Aufklärung für reduzierte Formen der sprachlichen Repräsentation ein. Insbesondere der Einfluss der Naturforschung, welche einzelne Phänomene aus ihrem Zusammenhang löst und neuanzuordnen sucht, wie Bacon es in seiner Idee des *naturam dissecare* ausdrückt, befördert eine Wissensakquise und -repräsentation im Zeichen des präzisiert Verkürzten.² Die Konjunktur des Faktums, wie sie nicht allein in der Naturbeobachtung, sondern auch in der Menschen- und Gesellschaftsbeschreibung zu beobachten ist und sich beispielsweise im Magazin- und Zeitschriftenwesen im 18. Jahrhundert niederschlägt,

-
- 1 Johann Georg Sulzer: „Kürze“, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 2, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1774, S. 641ff., hier: S. 641.
 - 2 Vgl. Juliane Vogel: „Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800“, in: Helmut Lethen/Ludwig Jäger/Albrecht Koschorke (Hg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2015, S. 137-152, hier S. 144ff.

forciert einen Sprachstil im Dienste der *brevitas*.³ Als „Redeform[...] der Darstellung einer von allem Schmuck bereinigten *materia*“,⁴ die, wie Quintilian sagt „kein Wort außer dem notwendigen“⁵ verwendet, bildet sie die Grundlage der Textökonomie rhetorischer, wissenschaftlicher, aber auch philosophischer Schriften in dieser Zeit. Kürze bedeutet in diesem Kontext einerseits Komplexitätsreduktion und mit Sulzer damit eine ökonomische ‚Erleichterung‘ bei der Strukturierung von Gedanken. Andererseits kann die Kürze auch die Verdichtung von Information in kondensierte Zeichen oder Zeichensysteme zur Folge haben.

Um Textformen der Kürze, wie beispielsweise das Faktum, zu identifizieren und zu sammeln, wie es sich Karl Philipp Moritz in seinem *Magazin der Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793) zur Aufgabe macht,⁶ bedarf es hingegen einer besonderen Perspektive auf das Material: Es erfordert die Position eines „kalten Beobachters“,⁷ der sich einen Überblick über die Mannigfaltigkeit von Informationen verschafft, die einzelnen „partikularen“⁸ Versatzstücke aus ihrem Gesamtzusammenhang herauslöst und diese „zu einem zweckmäßigen Ganzen [...]

3 Ebd., S. 142.

4 Ebd.

5 Quintilian: *Instituiones oratoriae*/Ausbildung des Redners, hg. und übers. von Helmut Rahn, Bd. 2, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 31995 (IV, 2, 43). Vgl. Vogel, Kürze des Faktums, S. 141.

6 Moritz' Projekt beruft sich an mehreren Stellen darauf, dass nur „wirliche Fakta darin abgedruckt werden“ und „Lücken nicht durch leere Spekulationen zugestopft, sondern durch Tatsachen ausgefüllt würden“. Karl Philipp Moritz: „Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde“, in: ders.: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde* (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 8), hg. von Heide Hollmer/Albert Meier, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 793-809, hier S. 797-798. Auch in seinen Grundlinien mahnt er zu Beginn, dass es der „eingestreuten Reflexionen so wenige als möglich“ bedürfte (Karl Philipp Moritz, „Grundlinien zu einem ohngefähren Entwurf in Rücksicht auf die Seelenkrankheitskunde“, in: ders.: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde* [2006], S. 812-816, hier S. 812) und dass, wie er in seiner Vorrede betont, in seinem Magazin „Fakta, und kein moralisches Geschwätz“ gesammelt werden sollten. Karl Philipp Moritz: „Vorrede zum ‚Magazin zur Erfahrungsseelenkunde‘“, in: ders.: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde* (2006), S. 810-811, hier S. 811.

7 Ebd., S. 799, S. 802.

8 Vgl. Juliane Vogel: „Die Kürze des Faktums. Einleitende Bemerkungen zum Schwerpunkttheft der DVjs“, in: DVjs 89,3 (2015), S. 297-306, hier S. 298.

ordnet“.⁹ Die Herstellung von Formen der Kürze setzt damit in der Regel eine vom Auge geleitete Rezeptions- und Analysetätigkeit voraus.¹⁰

Den Ratschlag, die Sache „in so kurzen Worten wie möglich“, „sie mit einem einzigen Ausdrucke zusammen[zu]fassen, und dem Leser deutlich vor Augen [zu] stellen“, so dass „Schmucklosigkeit und Bescheidenheit im Ausdruck eine Folge ist“,¹¹ erteilt Moritz auch in der zweiten seiner *Vorlesungen über den Styl* (1791/1793). Die Gefahr einer zu großen Reduktion des Verknappten reflektiert Moritz dabei mit: Ganz im Stil der sprachskeptischen Haltung seines Jahrhunderts¹² erkennt er, dass das Wort „eigentlich ein Zeichen der Eingeschränktheit“¹³ sei, da es letztlich der Aufgabe der Repräsentation einer Mannigfaltigkeit von Ideen und Empfindungen kaum nachzukommen vermöge. Eingeschränktheit bedeutet zugleich aber auch Differenzbestimmung, ohne die eine Repräsentation und Darstellung der Dinge kaum möglich ist, da nur durch „Unterscheidung und

9 Moritz, *Erfahrungsseelenkunde*, S. 797.

10 Vgl. hierzu auch Sulzer: „Will man durch eine glückliche Wendung, mit wenigem viel sagen, so muß man seinen Gegenstand von der Seite vorstellen, von welcher er am schnellsten übersehen werden kann“. „Kürze“, S. 641.

11 Karl Philipp Moritz: „Vorlesungen über den Styl“, in: ders., *Schriften zu Ästhetik und Poetik*, Kritische Ausgabe, hg. von Hans J. Schrimpf, Tübingen: Max Niemeyer 1962, S. 261-297, hier S. 280-281.

12 Bereits Locke hatte die „imperfection“ der Sprache in seinem Essay *Concerning Human Understanding* (1689) hervorgehoben und ihre Repräsentationsfähigkeit in Frage gestellt, da sie ein Medium sei, „through which visible objects pass“, so dass dessen „obscurity and disorder does not seldom cast a mist before our eyes and impose upon our understanding“. John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding*, hg. von Peter H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press 1975, S. 488 (III.IX, § 21). Das Wort ist Zerrspiegel des Wahrgenommenen und garantiert als willkürliches Zeichen nicht länger eine unmittelbare Übertragung oder Duplizierung. Vgl. David Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, S. 10. Derartige semiotische Überlegungen führen in der Aufklärung zu Diskussionen, die insbesondere unter dem Schlagwort des natürlichen Zeichens verhandelt werden, bei dem eine Einswerdung von Referenz und Zeichen angestrebt wird, um eine Repräsentationsfähigkeit und Unmittelbarkeit erneut zu gewährleisten.

13 Moritz, „Vorlesungen über den Styl“, S. 280.

Benennung“¹⁴ Dinge zu ihrer Gestalt gelangen können. Auch hier wählt Moritz die vom Auge geleitete Position des Überblicks, um den Vorgang der Benennung zu beschreiben:

Wenn Sie auf Ihrem Altan stehen, so können sie Wiese, Wald, und Fluß, vermöge dieser Benennungen, sehr gut unterscheiden: hätten Sie solche Benennungen nicht, wer wüßte, ob nicht alle Gegenstände vor ihren Augen gleichsam ineinanderfließen würden: aber das Wort schreibt jedem einzelnen Bilde seine Grenzen vor, und giebt ihm seine Gestalt.¹⁵

Die Sprache besitzt also trotz ihrer eingeschränkten und gleichermaßen einschränkenden Repräsentationsleistung eine dienende Funktion und kann zur Welterschließung beitragen. Um nun trotz der Einschränkung durch das Wort eine „Fülle von Gedanken“¹⁶ ausdrücken zu können, müssen Begriffe verdichtet werden, so Moritz, denn erst wenn alles „so nahe *zusammengedrängt*“¹⁷ sei, laufe man nicht Gefahr, die Gedanken „durch Worte [zu] vereinzeln und [zu] zerstückeln“. ¹⁸ Ziel der Sprache sei es also, „dass die Sprache gleichsam sich selber

14 Karl Philipp Moritz: Deutsche Sprachlehre für Damen, Berlin: Arnold Wever 1782, S. 172.

15 Ebd., S. 167f. Auch Moritz' Vorstellung des Sprachursprungs folgt der Idee, vermittelt der Sprache das Chaos in Ordnung zu überführen: „So lange der Mensch noch ohne Sprache war, muß die Welt gleichsam ein Chaos für ihn gewesen seyn, worinn er nichts unterscheiden konnte, wo alles wüste und leer war, und Dunkel und Finsterniß herrschte – Da aber die Sprache mit ihren ersten Tönen die schlummernde Vorstellungskraft erweckte, da fing es an zu tagen, und die Morgendämmerung brach hervor.“ Ebd., S. 178. Ralf Simon hat diesbezüglich das auffällige „Zugleich von Bildursprung und Sprachursprung“ herausgestellt: Die vom Auge geleitete rezeptive Aufnahme der Natur bietet den Auslöser für das Moment der Sprachbildung. Ralf Simon: „Die Sprache als grundierender Grund und als Topographisierung des Bildes (Karl Philipp Moritz)“, in: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.), Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München: Fink 2012, S. 334-358, hier S. 337. Diese Beobachtung ist insofern für die weitere Argumentation bemerkenswert, da die Rolle des Bildes auch in Moritz ästhetisch-sprachreflexiver Theorie vorherrschend ist, insofern sich dort die Sprache einer Logik des Bildes annähert.

16 Moritz, „Vorlesungen über den Stil“, S. 281.

17 Ebd., S. 277.

18 Ebd., S. 280.

ihre Grenze bezeichnet, wo sie über gewisse Dinge verstummen muss“.¹⁹ Einschränkung und Isolation, Verdichtung und Verstummen sind damit Basisoperationen einer Schreibweise der Kürze im rhetorischen und philosophischen Kontext der Zeit.

Wenn mithilfe solcher eingrenzenden, verkürzenden Techniken Beschreibungsformen für Natur und Mensch gefunden sind, bleibt ein Bereich bis hierhin unbeleuchtet: der Bereich des Ästhetischen. Nicht ohne Weiteres lässt sich das Kürze-Ideal auf diesen Bereich übertragen. Denn während sich die Mannigfaltigkeit des Beobachtbaren in der Natur und die intensive Betrachtung des Menschen unmittelbar oder mithilfe von Gerätschaften erschließen lassen, mangelt es im ästhetischen Bereich einer solchen unmittelbaren Evidenz. Fakten werden gesammelt und daraufhin gewichtet und gegebenenfalls verdichtet, das Faktum selbst ist also ein aus dem Kontinuum herausgelöstes Bruchstück.²⁰ In der ästhetischen Betrachtung ist das Material hingegen nicht unmittelbar gegeben. Als „Wissenschaft der Empfindungen“ und „Theorie der undeutlichen Erkenntnis“²¹ befasst sich die Ästhetik gerade nicht mit offenbaren, sondern mit den verborgenen und stark durch die Wahrnehmung des Subjekts bestimmten Erscheinungen. Das Schöne kann als zusammenhängendes Ganzes kaum beschrieben, sondern vielmehr nur unmittelbar „empfunden“²² werden. Wenn schon die Empfindung des Schönen von seinem Betrachter abhängig ist, so muss die Beschreibung dieses empfundenen Schönen eine umso größere Darstellungsproblematik auslösen. Moritz ist deshalb bewusst, dass gerade in Bezug auf einen Begriff des Schönen kaum Formen gefunden werden können, um diesen vollständig zu erfassen:

Aus eben dem Grunde können wir auch mit dem ganzen Zusammenhange der Dinge den Begriff von Schönheit nicht eigentlich verknüpfen, eben weil dieser Zusammenhang, *in*

19 Ebd., S. 277.

20 Vogel, Kürze des Faktums, S. 298.

21 Johann Georg Sulzer: „Ästhetik“, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 1, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1771, S. 20ff., hier S. 20.

22 „Schönheit“, so heißt es bei Lenz, ist „ein Wort das sich nicht umschreiben lässt: es muß empfunden werden“. Jakob Michael Reinhold Lenz: Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen. Faksimiledruck der Ausgabe Frankfurt u. Leipzig 1780, hg. von C. Weiß, Mörlenbach: Röhrig 1994, S. 3.

seinem ganzen Umfange, weder in unsre Sinnen fällt, noch von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden kann, gesetzt daß er auch von unserm Verstande gedacht werden könnte.²³

Insofern der Umfang des Schönen zu weitläufig ist und die Vorstellungskräfte übersteigt, bedarf es einer besonderen Sprache, um den ästhetischen Gegenstand beschreiben zu können. Die ‚sture‘, unbewegliche Sprache,²⁴ die für die Beschreibung des Faktums absolut dienlich ist, würde der Einfassung des Mannigfaltig-Schönen kaum gerecht werden.

Wie also lässt sich das Schöne beschreiben? In seiner Schrift *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* (1788) befasst sich Moritz mit eben dieser Frage. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, erscheint die Sprache, mit welcher über das Schöne gesprochen wird, bemerkenswerterweise wie eine Radikalisierung der *brevitas*-Forderung. Sprache wird nunmehr reduziert auf einen rein deiktischen Verweis:

Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt – und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weitem Erklärung und Beschreibung bedarf.²⁵

Einerseits kann diese Passage als ein Diktum der am Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Autonomieästhetik gelesen werden: Moritz entwirft die Genese eines Kunstwerks, welches sich aufgrund einer „inneren Verweisstruktur“²⁶ nicht

23 Karl Philipp Moritz: „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 63-93, hier 71-72.

24 „There is a stubbornness in the nature of language, which often renders it unapt to fall into that order and succession to which the affection leads us“, schreibt der Ästhetiker Daniel Webb über das Medium Sprache und thematisiert dabei erneut eine Sprachkritik: Der Mangel der Sprache liegt in ihrer Starrheit begründet, die der Beweglichkeit und Sukzessivität von Emotionen keine angemessene Repräsentationsform bietet. Daniel Webb: „Observations on the Correspondence between Poetry and Music“, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, Nachdruck der Ausgabe von 1761, 1762 und 1769, München: Fink 1974, S. 1-155, hier S. 19.

25 Karl Philipp Moritz: „Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 93-103, hier S. 95.

26 Till Dembeck: *Texte rahmen*, Berlin: de Gruyter 2007, S. 242.

erklären muss, denn, wie es im Text emphatisch und in sprachlich maximaler Kürze heißt: „es ist.“²⁷ Bezogen auf die Sprache wird dabei eine Repräsentationsform beschrieben, welche an der textuellen Oberfläche lediglich in einer Allusion existiert, um Evidenz zu erzeugen – Sprache wird reduziert auf einen „bloß andeutenden Fingerzeig“. Substituiert wird die Sprache, so möchten die nun anschließenden Ausführungen anhand Moritz' *Signaturen*-Text zeigen, durch bildkünstlerische Techniken, allen voran die der *Kontur*, durch die Moritz das Schöne zu beschreiben sucht. Denn es ist die augenblickliche Zeitstruktur der bildenden Künste, wie sie Lessing bestimmt hat,²⁸ der eine derartige *Verkürzung* in ihrer Repräsentationsstruktur veranlagt ist. Ganz wie der Künstler ist auch der Dichter dazu angehalten, sein Material in einen Augenblick zu verdichten:

Der Dichter schneidet die Fäden ab, wodurch die Begebenheiten eine Neigung außer sich bekommen könnten, er läßt dasjenige weg, was in eine andere Sphäre von Begebenheiten eingreift, er rückt Ursach und Wirkung näher zusammen, als sie es in dem gewöhnlichen Lauf der Dinge sind; eine Mannigfaltigkeit von auseinander fließenden Begebenheiten, die sich kaum in Jahrhunderten zutragen, sehen wir hier in einem kurzen Zeitraume zusammengedrängt.²⁹

Der Dichter-Künstler wird zum Skulpteur, welcher der amorphen Masse der Begebenheiten einen Schwerpunkt verleiht und ihnen eine Form gibt. Im bildkünstlerischen Moment kann das Augenblickliche mit einem Mal zur Darstellung gebracht und „zusammengedrängt“ werden, was Sprache nur durch ausführliche Erläuterung, durch „vereinzelnd und zerstückeln“ erreicht.

27 Moritz, „Signatur“, S. 100.

28 „Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“ Gottfried Ephraim Lessing: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: ders.: *Laokoon. Werke 1766-1769*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007, S. 9-206, hier S. 117.

29 Karl Philipp Moritz: „Die Metaphysische Schönheitslinie“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 151-157, hier S. 153.

I. PHILOMELES VERSTUMMEN

Dass Moritz *Signaturen*-Schrift mehr ist als die Anleitung dazu, „wie Kunstwerke beschrieben werden können“, wie es im Untertitel heißt, lässt sich schon am Begriff der Signatur selbst verdeutlichen. Denn ein wesentlicher Grundzug des Texts liegt in der poetologischen Umsetzung seiner eigenen Theorie: Nicht nur bietet die Signatur eine Umschreibung künstlerischer Werke, sie „poetisiert“ auch ihre eigene Beschreibung, so dass Reflexion und Poetizität von Sprachlichkeit gleichermaßen im Text verhandelt werden.³⁰ Zugleich steht der Signatur-Begriff per se für ein Ideal der Sprache, das sowohl „sich selbst und doch zugleich das Ganze der göttlichen Schöpfung bedeutet“.³¹ Die Signatur ist als „höhere Sprache“³² damit grundsätzlich metaphysisch verbürgt. Sie besitzt das, was die willkürlichen Zeichen im 18. Jahrhundert gerade nicht mehr gewährleisten können: eine *unmittelbare* Bedeutungshaftigkeit und Evidenz. In diesem Sinne ist Moritz' Text vordergründig als eine Sprach- und Medienreflexion zu lesen. Die Frage, ‚wie Kunstwerke beschrieben werden können‘, könnte damit gleichermaßen lauten: Wie lässt sich Kunst beschreiben, wenn die Mittel der Sprache nicht ausreichend sind, oder: wie können willkürliche Zeichen zu einer *natürlichen* Signatur werden und zugleich eine Textökonomie erzeugen, die Mannigfaltigkeit und Fülle in kondensierter Form organisiert und einfasst?

Den Auftakt der Abhandlung bildet ein Referenztext, der als Urszene der Erzählkunst gelten kann: der Mythos der Philomele. Philomele war von ihrem Schwager Tereus vergewaltigt worden. Aus Angst, sie könne ihn verraten, schnitt Tereus ihr die Zunge heraus. Daraufhin webte Philomele die Erzählung in ein Gewand ein, das sie ihrer Schwester schickte:

30 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: „Die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe: Kunstautonomie, Gewalt und der Ursprung der Dichtung in Karl Philipp Moritz' Die Signatur des Schönen oder In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“, in: Stephan Jaeger/Stefan Willer (Hg.), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2000, S. 95-112, hier S. 97.

31 Georg Braungart: „Intransitive Zeichen: ‚Die Signatur des Schönen‘ im menschlichen Körper bei Karl Philipp Moritz“, in: *Jahrbuch der Rhetorik* 13 (1994), S. 3-16, hier S. 5.

32 Karl Philipp Moritz: „Signatur des Schönen. Bei der Betrachtung des Apollo von Belvedere“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 201-202, hier S. 202.

Als Philomele ihrer Zunge beraubt war, webte sie die Geschichte ihrer Leiden in ein Gewand, und schickte es ihrer Schwester, welche es aus einander hüllend, mit furchtbarem Stillschweigen, die gräßliche Erzählung las.

Die stummen Charaktere sprachen lauter als Töne, die das Ohr erschüttern, weil schon ihr bloßes Daseyn von dem schändlichen Frevel zeugte, der sie veranlaßt hatte.

Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.

Jeder mühsam eingewürkte Zug schrie laut um Rache, und machte bey der mitbeleidigten Schwester das mütterliche Herz zu Stein.

Keine rührende Schilderung aus dem Munde irgend eines Lebendigen, konnte so, wie dieser stumme Zeuge, wirken.³³

Gerade das vollständige Fehlen einer sprachlichen Vermittlung auf intradiegetischer Ebene ist an dieser Stelle auffällig: Die Sprache, die *lingua* der Philomele, ist auf das Grausamste verstümmelt. Die extreme Form der Verkürzung findet also zunächst an Philomeles Zunge selbst statt. Die eigentliche Frage, die der Text zu Beginn stellt, lautet deshalb vielmehr, auf welche Weise etwas beschrieben werden kann, wenn Sprache als Mittel nicht dient. Wie lässt sich dennoch Evidenz herstellen und die Erzählung ihre Wirkung entfalten? – Die Antwort, die die Erzählung gibt, liegt in ihrem „bloße[n] Daseyn“ begründet: Indem das gewebte Tuch ein direktes Resultat des Schweigens ist, von welchem es erzählen will, bringt das Zeichen, das gewebte Tuch, seinen Inhalt indexikalisch selbst zum Ausdruck. Nur durch ein unmittelbares Vor-Augen-Stellen des Leids kann Evidenz erzeugt und das Gegenüber gerührt werden. Das Gewand transportiert dabei zwar die Erzählung, doch die unmittelbare Wirkung wird letztlich durch die Unmöglichkeit der Verlautbarung und die Unsagbarkeit des Geschehens erzeugt; nur auf diese Weise kann sich ein Verständnis des Ausmaßes der grausamen Tat auf die Rezipientin Prokne übertragen. Indem die „Erzählung zugleich mit der erzählten Sache“³⁴ eins wird, wie es weiter heißt, also die Vermittlungsebene getilgt wird, kann das Geschehene seine Wirkung erzeugen.³⁵

33 Moritz, „Signatur“, S. 93.

34 Ebd., S. 94.

35 Dennoch ist offensichtlich, dass Moritz in seinen Beispielen Unmittelbarkeit und Kürze sprachlich simuliert: Das Bild der verstümmelten Philomele wird zwar evoziert, aber kann nicht anders als vermittels der Sprache vom lesenden Rezipienten aufge-

Die zwei weiteren angeführten Beispiele, der Mord an Lucretia durch Kollatinus und der ToTERMord des Virginius an Verginia, bergen ähnliche Konstellationen wie die der Philomele:

So war dem unglücklichen Weibe des *Kollatinus* nichts *näher*, als ihr Gatte, und ihr Vater selbst, welche durch die bloße Erzählung ihres beweinenwerten Schicksals, ein ganzes unterdrücktes Volk gegen die Macht der Tyranny empörten, und die erloschne Freyheitsliebe in aller Busen wieder weckten.

Mit seiner eignen, unschuldigen Tochter Blut bespritzt, durfte *Virginius* nur den Mund eröffnen, um alles zur lebhaftesten Theilnehmung an seiner Erzählung hinzureißen, und durch die einfachste Beschreibung der jammervollen Scene, konnte er dasselbe Volk noch einmal bewegen, das Joch der Knechtschaft von sich abzuschütteln.³⁶

Allen drei Fällen ist gemein, dass Frauen Gewalt angetan wird. Die Grausamkeit des Geschehens ist somit für jeden, der oder die den Text liest und mit dem Geschehen vertraut ist, offenbar. Für eine Darstellung der Erzählungen genügt deshalb die „bloße Erzählung“ und „einfachste Beschreibung“³⁷, um das Geschehen zu vermitteln – es zeigt sich hier erneut die schmucklose Textökonomie der *brevitas*, die nicht nur große Teile der sprachlichen Ausführungen, sondern auch die Figuren selbst verstummen lässt.³⁸ In allen drei Beispielen findet somit auch eine Verkürzung der eigentlichen *histoire* statt. Anstelle der auserzählten Geschichte tritt ein bildhafter Ausschnitt, wenn es heißt, Virginius brauche gar „nur den Mund eröffnen, um alles zur lebhaftesten Theilnehmung an seiner Erzählung hinzureißen“³⁹ – die eigentliche Erzählung befindet sich damit im Bereich des

nommen werden. Diesen zentralen Aspekt in seiner Sprach- und Bildtheorie reflektiert Moritz jedoch selbst nicht, obwohl er so entscheidend ist. Er soll deshalb am Ende dieses Aufsatzes nochmals aufgenommen und problematisiert werden.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Auch hier suggerieren die Beispiele auf intradiegetischer Ebene durch die auditive und visuelle Rezeption eine unmittelbare Übertragung des Leids. Doch erneut wird die in zweiter Ordnung stattfindende sprachliche Vermittlungsinstanz – die vermittelnde Stimme des Texts einer Bild- und Sprachästhetik – nicht durch Moritz mitreflektiert. Das ist gerade deshalb bemerkenswert, da diese dem Theorieideal der Kürze zu widersprechen scheint (vgl. Fußnote 35).

39 Ebd.

„Inartikulierten“⁴⁰: „aus den theuren Überlebenden flehte der Mund der Todten selbst die menschliche Natur um Mitleid an“.⁴¹

Mit dem geöffneten Mund evoziert Moritz zugleich eine „laookonische“ Situation.⁴² Lessing hatte „[d]ie bloße Öffnung des Mundes“ jedoch als „gewalt-sam“, „ekel“, „verzerrt und verschoben“ beschrieben, „welche die widrigste Wirkung von der Welt tut“.⁴³ Bei Moritz steht der entstellte, offene Mund hingegen gerade für die unmittelbare, auf einen Moment reduzierte Darstellung des bildenden Künstlers, die er auch für Beschreibungen fordert:

Wer den Schmerz des *Virginius* würdig beschreiben wollte, müßte [...] wie der bildende Künstler, einem der fliehenden Momente Dauer geben, welcher deswegen am stärksten die Seel' erschütterte, weil in allem, was in ihm auf einmal sich dem Auge darstellt, immer eines durch das andre, so wie das Ganze durch sich selber, *redend* und *bedeutend* wird. [...] Das Vorhergehende und Nachfolgende dieses Moments, in so fern es noch durch Worte bezeichnet werden kann, bestimmt für die Imagination des bildenden Künstlers, in jedem Zuge den Ausdruck, der nun über allen fernern Ausdruck durch Worte erhaben ist, welche eben da aufhören müssen, wo das ächte Kunstwerk anfängt.⁴⁴

Auch wenn Moritz hier teilweise wörtlich Ideen Lessings übernimmt, so lässt sich dennoch ein zentraler Unterschied zu ihm herausstellen. Denn der „fruchtbare“⁴⁵, „prägnante[...]“⁴⁶ und damit bedeutungsschwangere Moment, den Moritz als wirkungsvollsten identifiziert, durfte nach Lessing niemals auf „die

40 Vgl. zur Rolle des Inartikulierten und dem Verhältnis zur Artikulation Markus Wilczek: *Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens*, Berlin: De Gruyter 2012.

41 Moritz, „Signatur“, S. 94.

42 Die Beobachtung, dass Moritz in dieser Textpassage eindeutig und teilweise wörtlich auf die Idee des „fruchtbaren Moments“ von Lessing anspielt, macht auch Rüdiger Campe: „Zeugen und Fortzeugen in Karl Philipp Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen*“, in: Christian Begemann/David E. Wellbery (Hg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 225-249, hier: S. 240-241, Fußnote 26.

43 Lessing, *Laokoon*, S. 29.

44 Moritz, „Signatur“, S. 95.

45 Lessing, *Laokoon*, S. 32.

46 Ebd., S. 117.

höchste Staffel“⁴⁷ getrieben sein, sondern musste im Sinne einer „Ökonomie des Vorbehalts“⁴⁸ graduelle Abstufungen zulassen.⁴⁹ Während Lessing nicht ohne Vorbehalt gegenüber der Malerei ausführt, sie müsse „unzählige Kunstgriffe“ anwenden, um „eine Folge von Augenblicken“ herzustellen, um „uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen“, ⁵⁰ so spielt die Idee des Transitorisch-Sukzessiven, die für Lessing eine so zentrale Voraussetzung für das Ästhetisch-Schöne ist, für Moritz keinerlei Rolle. Wo Lessing Gradation – eine letztlich rhetorische Figur⁵¹ – einfordert, so dass für ihn die ausformulierte Sukzessivität der Sprache also unabdingbar ist, um eine poetische Sprache zu realisieren, werden bei Moritz Worte durch einen „bloß andeutenden Fingerzeige“ ersetzt. Denn Worte müssen „eben da aufhören [...], wo das ächte Kunstwerk anfängt“.⁵²

47 Ebd., S. 32.

48 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 46.

49 Die mangelnde Gradationsfähigkeit kritisiert Lessing beispielsweise an einem Beispiel Vergils, bei dem es heißt: „Allein mich befremdet nicht das Geschrei [des Laokoon, J.F.], sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte.“ Lessing, Laokoon, S. 131.

50 Ebd., S. 118.

51 Die Gradationsfähigkeit, die ein Dichter sprachlich einsetzt, beschreibt Lessing beispielsweise in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767-1769) wie folgt: „[E]r tut das nach und nach, gemach und gemach; er steigt die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu tun.“ Gotthold Ephraim Lessing: „Hamburgische Dramaturgie“, in: ders.: Werke, Bd. 2: Schriften I: Schriften zur Poetik, Dramaturgie, Literaturkritik, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt a.M.: Insel 1986, S. 121-533, hier S. 229 (27. Stück). Vgl. zum Konzept der Gradation und ihrer Herkunft aus der Rhetorik Janine Firges: Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo, unveröffentlichte Dissertation, Konstanz 2016.

52 Moritz, „Signatur“, S. 95. Auch in der „Neunten Vorlesung“ seiner Vorlesungen über den Styl spricht sich Moritz gegen eine Ausformulierung des „eigentlichen Ausdruck[s]“ und für eine Ersetzung durch eine Bildlogik aus, denn „die Begriffe spielen gleichsam durch einander und das Bild und die Sache klären sich einander auf.“ Moritz, „Vorlesungen über den Styl“, S. 286. Dass Moritz die Grenzen zwischen Wort

Diese sprachskeptische Haltung zieht sich weiterhin durch Moritz' Text: „Worte können nur auseinander sondern“,⁵³ sie können diskrete Phänomene benennen, aber lassen keine Poetizität zu. Anstelle der absondernden, einschränkenden Worte, die zwar der Kommunikation dienen, die Schönheit eines Kunstwerks jedoch nicht transportieren, ist es das Medium des Bildes, das an die Stelle der Sprache tritt:

[D]a aber, wo das wesentliche Schöne selbst auf ihrer Oberfläche sich entfaltet, verstummt die Zunge, und macht der weisern Hand des bildenden Künstlers Platz. Denn da, wo das denkende Gebildete in den äußersten Fingerspitzen sich in sich selbst vollendet, vermag es erst, das Schöne *unmittelbar* wieder außer sich darzustellen. – Indes die Zunge durch eine bestimmte Folge von Lauten jedesmal harmonisch sich hindurch bewegend nur *mittelbar* das Schöne umfassen kann [...].⁵⁴

Es ist die sukzessive Aufeinanderfolge der Laute und sprachlichen Zeichen, die für Moritz Argument dafür ist, dass Worte nur mittelbare Beschreibungen liefern können. Dagegen ist es der bildkünstlerische Moment, der „in sich selbst vollendet“ natürliche, unmittelbare Zeichen hervorbringen kann. Erst hier ist also der Ort des autonomen Kunstwerks anzusiedeln. Sprache, wenn sie das Schöne beschreiben möchte, darf deshalb nicht auf einer rein kommunikativen Funktion verharren. In ihrer äußersten Kürze, in ihrer Andeutung, auf der „äußersten Fingerspitze“ kann sich eine poetische Sprache entfalten, die nicht den „sehr weiten Umweg“⁵⁵ macht, welchen die absondernde und zergliedernde Sprache wählt. An dieser Stelle wird jedoch auch die paradoxe Situation deutlich, die Moritz' Text durchzieht: Zwar simuliert die verdichtete Sprache eine Bildtechnik, sie kann dadurch jedoch nie explizit sein und läuft Gefahr, vom „denkenden Gebilde“ nicht vollständig erfasst zu werden. Es deutet sich hier an, dass das Bild, welches durch die verkürzte Sprache aufgerufen wird, eine aktive Unterstützung durch den Rezipienten erforderlich macht, der in der Einbildungskraft das ersetzen muss, was durch den lediglich angedeuteten „Fingerzeig“ ausgespart wurde.

und Bild zwar verwischt, aber nie vollständig aufheben kann, wird immer wieder deutlich.

53 Moritz, „Signatur“, S. 102.

54 Ebd., S. 98.

55 Ebd., S. 99.

II. DIE KONTUR ALS SPRACHLICHE EINFASSUNG

Die Möglichkeit, eine poetische Sprache zu realisieren und somit eine unmittelbare Darstellung von Kunst zu gewährleisten, besteht für Moritz in der Adaption bildkünstlerischer Methoden. Denn das durch die „Hand des bildenden Künstlers“ entstandene Bild, das in einem Moment alles vor Augen stellen kann, verkörpert zugleich ein Ideal der Sprache. Sukzessive sprachliche Zeichen müssen also vermittels künstlerischer Simultantechniken in einen Augenblick transformiert und so in neuer Medialität verdichtet werden. Auch die kreative kognitive Leistung des Menschen, die Mobilisierung der Einbildungskraft, wird nicht durch die „harte, umgebende[] Hülle“⁵⁶ des Worts aktiviert. Vielmehr wird mithilfe von durch Worte „erweckten und nie ganz verlöschenden Bilder[n]“, die sich als ebenso andeutungsvolle Allusion, als „*Spur*“ auf dem Einbildungsgrund abzeichnen, Sprache in Bilder und bildhafte Umrisse übersetzt.⁵⁷

Trotz des Versuchs einer Anwendung bildkünstlerischer Techniken durch die Sprache, besteht jedoch das Problem der Sukzessivität aufeinanderfolgender Worte. Denn es bleibt die Frage, wie etwas durch Worte beschrieben werden kann, durch die der Gegenstand mit einem Mal überschaubar wird, ohne dass die „auseinandersondernden Worte“ Gefahr laufen, „das Ganze zu zerreißen“,⁵⁸ wie Moritz an Winckelmanns *Beschreibung des Apollo im Belvedere* kritisiert. Dieser habe „eine Komposition aus Bruchstücken“ produziert, indem er das Kunstwerk nicht „im Ganzen“ sondern nach den „einzelnen Teilen“ beschrieben habe.⁵⁹ „Wem daran liegt, dem Schönen zu huldigen, wird seine Rede dem Kunstwerke, das er beschreiben will, unterordnen, und mehr durch halbe Winke andeuten, als vollständig zu beschreiben suchen. [...] [Ü]ber den Anblick des Kunstwerks selbst soll jede Beschreibung vergessen werden“.⁶⁰

Eine künstlerische Technik, die die „Beschreibung vergessen“ lässt und Sprache in einen bildhaften Augenblick zu übersetzen vermag, ist für Moritz die *Kontur*. Denn „Umrisse *vereinigen*, Worte können nur auseinander sondern; sie schneiden in die sanfteren Krümmungen der Konturen viel zu scharf ein, als daß

56 Ebd., S. 98.

57 Ebd., S. 99.

58 Ebd., S. 102.

59 Ebd., S. 103.

60 Karl Philipp Moritz: „Apollo in Belvedere. Kritik an Winkelmann“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 243-246, hier S. 244.

diese nicht darunter leiden sollten.“⁶¹ Am Ende führt Moritz in seinem *Signaturen*-Text selbst aus, wie eine derartige Beschreibung aussehen könnte, welche also versucht Einzelnes in ein Ganzes zu überführen und somit die Einheit eines Kunstwerks auf einen Augenblick zu konzentrieren. Dabei wird die Blickführung, die durch die Beschreibung angeleitet wird, selbst zur konturierenden, absondernden Linie, die eine „immerwährende Spur von Scheidung und von Wölbung“⁶² auf die Einbildungskraft des Rezipienten zu projizieren versucht:

Wo das Auge, durch die höchste und tiefste seiner Spuren, Stirn und Wange scheidend, den denkenden Ernst vom jugendlichen, lächelnden Leichtsinn sondert; indem es in dunkler Umschattung hinter dem Schimmer der Morgenröthe hervortritt, und durch die Wölbung von oben seinen Glanz verdeckt; während daß die Scheidung des Gewölbten über ihm in den einander entgegenkommenden Augenbraunen sich sanft zu einander neigend, die Wiedervermählung des Getrennten in jedem untergeordneten Zuge vorbereitet, und der ganzen sich herabsenkenden Umgebung, bis zu den Spitzen der Zehen, die immerwährende Spur von Scheidung und Wölbung eindrückt.

So sinkt die erhabne Wölbung der Stirn, gerade da, wo sie durch das Emporragende zwischen Aug' und Wangen sich am merklichsten fortpflanzt, auf einmal, unbeschadet ihrer Hoheit, bis zu dem leisesten, verlohrensten Zuge des Mundes herab, dessen sanftgebogener Rand wiederum auf der stützenden Wölbung des Kinnes ruht, das durch sich selbst emporgetragen, und in sich ruhend, seinen eignen Umriß um sich selber zieht.⁶³

Moritz vollzieht eine bildhafte Darstellung, die semantisch ein stetes Wechselspiel von Trennung und Bildung, von Hartem und Sanftem, von Isoliertem⁶⁴ und Lebendigem beschreibt. So wird dasjenige, was durch die z.T. gesteigerten Adjektive „leise“, „verloren“, „sanftgebogen“ im Wortfeld der Andeutung verharret durch das Harte, Absondernde des ‚bruchstückhaften‘ Worts konturiert. Das

61 Moritz, „Signatur“, S. 102.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 101f.

64 Vgl. hierzu auch Moritz' Schrift „Zufälligkeit und Bildung. Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 116-117, in welcher er das „Isolieren, aus der Masse sondern“ als die „immerwährende Beschäftigung des Menschen“ beschreibt und die „Einfassungen“ zum eigentlichen Zierrath der Dinge erhebt, insofern diese überhaupt dazu befähigen, etwas „aus der umgebenden Masse der übrigen Dinge heraus[zuheben]“.

Wölbende, Emporragende, Gestützte, Emporgetragene, und dennoch in sich Ruhende, zeichnet „sanfte Krümmungen“ nach, die sich zu einem Umriss „*vereinigten*“. Sie lassen die Worte zu umschlingenden Linien, zu *Signaturen* werden. Die Kontur wird zu einem eigenen in sich geschlossenen Schriftzug, der eben nicht versucht „bloße Beschreibung [...] nach [...] einzelnen Theilen“ zu sein, sondern „einen *nähern Aufschluß über das Ganze und die Nothwendigkeit seiner Theile*“ in der Beschreibung enthält.⁶⁵ Der Kontur ist wie einer *Signatur* unmittelbare Bedeutungshaftigkeit und Evidenz zu eigen geworden.

III. PROBLEME DER VERKÜRZTEN EINFASSUNG DURCH DIE KONTUR

Dennoch ist zweifelhaft, ob Sprache dem Ideal der Augenblicklichkeit, welches durch bildkünstlerische Mittel erzeugt wird, in ihrer spezifischen sukzessiven Zeichenhaftigkeit nachkommen kann. Denn es ist offensichtlich, dass das Nachfahren einer Kontur nur in seiner Zeitlichkeit sprachlich vermittelt werden kann, wie abschließend anhand Moritz' eigenen Bildbeschreibungen problematisiert werden soll, die sich auf Kunstwerke beziehen, die er in seinen *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786-1788* in Rückblick auf seine Italienreise gesammelt hat. In Moritz' Beschreibung der *Laokoon* Statue wird klar ersichtlich, dass die Idee der Verdichtung und das sprachliche Nachzeichnen einer Kontur insbesondere auf motivischer sowie semantischer Ebene realisiert werden:

Der Jammer der ganzen leidenden Menschheit drängt sich hier zusammen – es ist das körperliche Leiden, vereinbart mit dem höchsten Leiden der Seele.

Durch die beiden Söhne des Laokoon, die mit von der Schlange umwunden werden, wird diese Gruppe erst sanft und schön; denn das erhabene, zartere Mitleid nimmt den Ausdruck des körperlichen Leidens in sich auf, und veredelt und erhöht das Ganze.⁶⁶

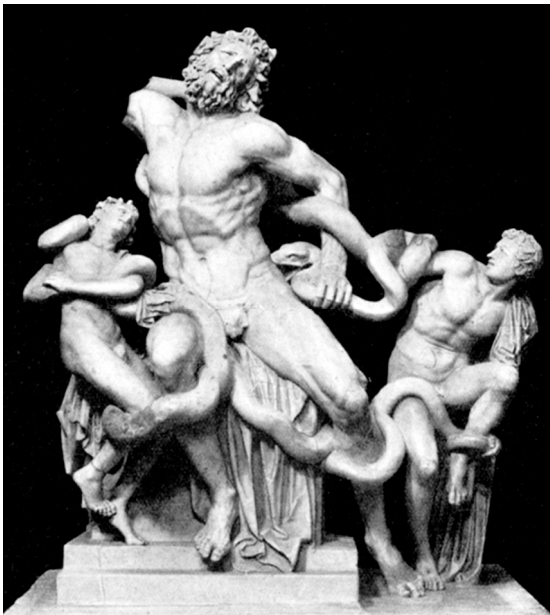
Die gedrängten Körper, die durch Schlangen umwunden sind, bilden dabei selbst die von einer Schlangen-Kontur eingefasste Verdichtung ab (siehe Abb. 1).

⁶⁵ Moritz, „Signatur“, S. 102-103.

⁶⁶ Karl Philipp Moritz: „Laokoon“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 248-249, hier S. 248.

Die *Signatur des Schönen* vermag sich als Technik der Einfassung für manche künstlerische Gegenstände und Motive also besonders gut eignen, für andere wiederum nicht. So kritisiert Moritz die Statue *Apoll und Daphne* von Bernini, der den Moment der Verwandlung als Motiv für seine Skulptur gewählt hat. Diese könne „nicht das allmähliche *Verwandeltwerden*, sondern nur die schon geschehene oder angefangene Verwandlung *stillstehend* darstellen“, so dass „also aller Reiz verloren geht“.⁶⁷ Einen „Übergang der einen Natur in die andere“⁶⁸ wird hingegen weder durch die Bildhauerei noch durch die Sprach-Kontur gut eingefangen, denn dies widerspricht ja gerade der Möglichkeit einer Einfassung als abgeschlossenem Ganzen. Die Wahl des Motivs, das bevorzugt selbst der Struktur einer Kontur ähnelt, ist also entscheidend für die gelungene Beschreibung des schönen Gegenstands.

Abbildung 1: Laokoon und seine Söhne (Laokoon-Gruppe). Marmor, Nachbildung aus hellenistischem Original von 200 v.Chr., Vatikanische Museen, Rom



67 Karl Philipp Moritz: „Die Villa Borghese“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 249-254, hier S. 254.

68 Ebd.

*Abbildung 2: Gian Lorenzo Bernini: Apollo
e Dafne (1622-1625). Marmor, Galleria
Borghese, Rom*



Ein weiteres Problem wurde oben bereits angedeutet: Es betrifft die Tatsache, dass die Kontur, welche die einzelnen Teile der Statue zu einem einheitlichen anschaulichen Ganzen vollenden soll, nicht immer allein durch sprachliche Mittel realisiert werden kann. Auch dies wird an der *Laokoon*-Beschreibung deutlich:

Die unsichtbaren Pfeile des Apollo und der Diana fliegen in der Luft, und tödten die Söhne und Töchter der Niobe. – Die Stellungen sind das Schönste, was man sich denken kann; aber das Ganze hat keinen Vereinigungspunkt in sich selbst, sondern bloß in dem Gedan-

ken an die Geschichte der Niobe, die der Betrachtende, um das Ganze zusammen zu fassen, mit hinzubringen muß.⁶⁹

Um aus der Betrachtung der Statue und zugleich aus ihrer Beschreibung ein einheitliches Ganzes zu bilden, bedarf es, so Moritz, eines Rezipienten, der mit der mythischen Erzählung vertraut ist. Erst durch das Hinzudenken, durch das Stiften einer Verbindung in der Einbildungskraft, kann hier das *Schöne* als vollkommenes Ganzes erscheinen. Die Texte setzen somit Kenntnisse der nur angespielten Topoi und Legenden voraus, der Rezipient wird aufs Engste in die Sinnstiftung miteingebunden – kennt er das Angedeutete, die Anspielung nicht, so ist der Person der Überblick des Ganzen verwehrt. Dann herrscht, um in Moritz' Vokabular zu bleiben, zwar „Vielfältigkeit“, aber keine „Mannichfaltigkeit“ innerhalb des einheitlichen Ganzen: Erst dann, wenn der Rezipient einen „Hauptgesichtspunkt“, einen „Vereinigungspunkt“ einnimmt, „worunter sich alles übrige ordnet, und die Übersicht dem Auge erleichtert wird“, erst wenn er also einen perspektivischen Überblick über das Ganze hat, kann ihn das Schöne in seiner Vollständigkeit berühren.⁷⁰ Dieses perspektivische Denken ist also ein exklusives Denken, es bleibt auf diejenigen Rezipienten beschränkt, die fähig sind, entsprechende Vereinigungen in der Einbildungskraft zu knüpfen.

Ein letzter Aspekt soll angeführt werden, um die Schwierigkeit der Einfassung durch bildkünstlerische Techniken wie die Kontur zu verdeutlichen: Dass die Beschreibungen immer nur ausschnittshaft verfahren, wird zwar aufgrund der relativen Kürze der Texte Moritz' ersichtlich; ob man aber tatsächlich den von ihm proklamierten „bloß andeutenden Fingerzeig“, oder die in der *Zweiten Vorlesung* angestrebte Textökonomie der *brevitas*, nämlich „mit so wenig Worten, wie möglich, so *viel* wie möglich zu bezeichnen“, noch aus den Beschreibungen herauslesen kann, muss bezweifelt werden. Letztlich bedeutet die Idee des natürlichen Zeichens und damit einer Überwindung der Mittelbarkeit immer nur ein Ausweichen auf eine andere Medialität – in diesem Fall eine der Bildlichkeit. Die Schwierigkeit des Einfassens bleibt hingegen bestehen: Denn das Ideal sprachlicher Kürze, mit welchem versucht wird, das Material in „einem kurzen

69 Moritz, „Laokoon“, S. 249.

70 Karl Philipp Moritz: „Vielfältigkeit und Mannichfaltigkeit“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 218. Vgl. zu dieser erneut vom Auge geleiteten Rezeptions- und Analysetätigkeit auch Moritz' Abhandlung „Der letzte Zweck des menschlichen Denkens. Gesichtspunkt“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 9ff.

Zeitraume zusammengedrängt“⁷¹ zur Darstellung zu bringen, kann sich einer Bildlogik letztlich niemals vollständig annähern. Es verharrt in der Simulation der Bildtechnik, die jedoch nur dann in ihrer Kürze eingelöst werden kann, wenn der Rezipient die ‚abgeschnittenen Fäden‘ selbstständig verknüpfen kann. Wo dies nicht gelingt, muss die Sprache doch eintreten und verlässt damit das Ideal einer ‚einfachen‘, ‚bloßen‘ und damit *kurzen* Beschreibung.

71 Moritz, „Die Metaphysische Schönheitslinie“, S. 153.

„Infusions-Ideechen“ und „Pfennigs-Wahrheiten“

Inventio(n), Ordnung und Erzählung des ‚kleinen Wissens‘
bei G.Ch. Lichtenberg

ELISABETTA MENGALDO

I. TOPIK UND ERFINDUNG

In einer späten, um 1798 verfassten Notiz des Heftes L seiner *Sudelbücher* bringt der Experimentalphysiker Georg Christoph Lichtenberg Findung, Erfindung und Entdeckung zusammen, indem er, seiner ‚witzigen‘ und analogiestiftenden Denkweise entsprechend, rhetorische *inventio* und Topik mit wissenschaftlicher Entdeckung und biologischer Taxonomie engführt:

Wenn man nach gewissen Regeln erfinden lernen könnte, wie z. Ex. die so genannte Loci topici sind, oder wenn die Vernunft sich selbst in den Gang setzen könnte so wäre die[s] gerade eine solche Entdeckung, als die Tiere zu vergrößern, oder Sträucher zur Größe von Eichbäumen auszudehnen. Es scheint, als wenn allen Entdeckungen eine Art von Zufall zum Grunde läge selbst denen, die man durch Anstrengung gemacht zu haben glaubt. Das bereits Erfundene in die beste Ordnung zu bringen, allein die Haupt-Erfindungs-Sprünge scheinen so wenig das Werk der Willkür zu sein als die Bewegung des Herzens. – Eben so kömmt es mir vor, als wenn die Verbesserung, die man den Staaten geben kann durch räsonierende Vernunft, bloß leichte Veränderungen wären; wir machen neue Species, aber Genera können wir nicht schaffen, das muß der Zufall tun. Versuche müssen daher angestellt werden in der Naturlehre, und die Zeit abgewartet, in den großen Begebenheiten. Ich verstehe mich.

Hierher gehört was ich an einem andern Ort gesagt habe, daß man nicht sagen sollte: ich denke, sondern *es denkt* so wie man sagt: *es blitzt*.¹

Diese dichte Notiz über die Ordnung des *Ge-* und *Erfundenen* enthält in knapper Formulierung viele Kernpunkte von Lichtenbergs erkenntnistheoretischen Reflexionen über das Verhältnis von Zufall und epistemischer Offenheit einerseits und taxonomischer Fixierung des schon erlangten Wissens andererseits, von *Versuchsanordnung* und *Wissensordnung*. Diese Verknüpfung wird von Lichtenberg anhand von zwei Feldern – dem rhetorischen und dem naturgeschichtlichen – entfaltet, anschließend ins Politische erweitert und letztlich in eine sprachphilosophische Kritik der Subjektivität gewendet. Erfindungen und Entdeckungen sind für ihn so wenig das Produkt von bewusster und zweckmäßiger Subjektivität wie die biologischen Genera, die unkontrollierten Bewegungen des Herzmuskels und die großen politischen Umwälzungen. Dass sich Lichtenberg bei letzteren auf die Französische Revolution bezieht, scheint naheliegend, sind doch seine Überlegungen zur „Experimental-Politik“ auf der anderen Rheinseite ein Leitmotiv seiner Sudelbucheinträge aus den 1790er Jahren, etwa hier: „Experimental-Politik, die französische Revolution“.² Revolutionen (hier also die Entstehung von neuen Genera) in der Natur und in der Geschichte sind gemäß Lichtenberg Produkte des Zufalls, die Vernunft kann bestenfalls Korrekturen und Spezifizierungen (die Arten, hier latinisiert „Spezies“ genannt) einziehen sowie dem Ganzen eine ‚menschliche‘ Ordnung geben. Der Zufall aber schafft Ereignisse, auch politische.

-
- 1 Georg Christoph Lichtenberg: Sudelbücher, in: ders., Schriften und Briefe, Bd. II, Eintrag L 806, hg. von Wolfgang Promies, München: Hanser 1968, S. 501. Zu biologischen Taxonomien vgl. auch die Notiz J 392 in ebd., Bd. I, S. 710. Im Folgenden werden die Notizen aus den *Sudelbüchern* unter Angabe von Eintragssigle, Bandnummer und Seitenzahl nachgewiesen.
 - 2 L 322, Bd. I, S. 899. Albrecht Schöne ist in seiner Lichtenberg-Studie der Frage nach dem Zusammenhang von Experimentalwissenschaft und ‚Denkstil‘ des Experiments nachgegangen, indem er die entsprechende Sprachform des Konjunktivs bei Lichtenberg untersucht hat. Das Experimentelle als neue Denkform würde laut Schöne auch den politisch-gesellschaftlichen Bereich betreffen und die Französische Revolution würde das politische Experiment schlechthin darstellen. Albrecht Schöne: *Aufklärung aus dem Geiste der Experimentalphysik. Lichtenbergsche Konjunktive*, München: Beck 1983, S. 103-110.

Dass der Göttinger Experimentalphysiker sich der rhetorischen Kategorie der *Topoi* bedient, ist jedoch *kein* Zufall. An dieser Stelle adressiert er eine Problemlage, die nicht nur epistemologischer, sprachphilosophischer und politischer Natur ist, sondern auch genuin poetologische und ästhetische Fragen aufwirft. Welche Beziehung besteht zwischen topischer Findung bzw. Erfindung und textuellen Ordnungen? Rhetorisch ausgedrückt: Was ist das Verhältnis von *inventio* und *dispositio*? Ohne diese *partes orationis* explizit zu nennen, lässt dieser Text das Gewebe der rhetorischen Tradition an mehreren Stellen durchscheinen.

In ihrer Studie über den Einfluss der rhetorischen Kollektaneen oder *commonplace books* auf die deutsche Aufklärung und auf die Konstituierung von modernen „Ideenbüchern“ à la Lichtenberg hat Heike Mayer zu Recht auf eine wichtige historische (und ich würde ergänzen: medienhistorische) Verschiebung hingewiesen.³ Hatte die Topik als Teil der *inventio* in der Antike eine argumentative, aber auch mnemotechnische Funktion, so verwandelte sich diese in der humanistischen Schulrhetorik zuerst in eine Sammlung *schriftlichen* Materials zum Auffinden von Argumenten. Von hier aus entwickelten sich Topik-Handbücher schließlich zu Kollektaneen und *commonplace books*, in denen die „Orte“ (*topoi*) keine argumentative Funktion mehr hatten, sondern als Zitat- und Exzerptensammlungen eher zur Ausschmückung der Rede verkamen, d.h. in den Bereich der *elocutio* ‚abrutschten‘: Aus den *loci topici* waren zunehmend *loci communes* geworden. Laut Mayers These knüpft Lichtenberg zwar an die antike und dann humanistische Topik-Tradition an, diese hat jedoch bei ihm weder eine Auffindungs- bzw. Verortungsfunktion mehr noch dient sie bloß zur Sammlung von Zitaten, Apophtegmata und *bonmots* (wobei diese Funktion in den *Sudelbüchern* noch sehr präsent und lebendig ist); sie ist vielmehr eine Hilfe zum kritischen und analytischen Denken.

Diese These lässt sich meines Erachtens in zwei Richtungen korrigieren bzw. ergänzen. *Erstens* bemüht Lichtenberg gerade im oben zitierten Eintrag L 806 auch die etymologische und mnemotechnische Funktion der *Topoi* wieder, wenn er am Ende schreibt: „Hieher gehört was ich an einem andern *Ort* gesagt habe“ [Herv. EM]. Dieser Rückverweis auf eine andere Stelle in den *Sudelbüchern* (die tatsächlich auch auffindbar ist, es handelt sich nämlich um eine Notiz im Sudelbuch K⁴) ist ein Indiz dafür, wie dicht das intertextuelle Verweisnetz innerhalb

3 Heike Mayer: Lichtenbergs Rhetorik. Beitrag zu einer Geschichte rhetorischer Kollektaneen im 18. Jahrhundert, München: Liliom 1999.

4 „Wir kennen nur allein die Existenz unserer Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken. Es denkt, sollte man sagen, soviel wie man sagt: es blitzt. Zu sagen cogito, ist

der *Sudelbücher* ist und wirft die ebenso zentrale Frage nach der textuellen Ordnung auf, die gleichberechtigt neben Lichtenbergs Frage in Bezug auf die Ordnung des Wissens steht.

Zweitens bezieht sich der implizierte Begriff der *inventio* nicht nur auf jene *pars orationis*, in welche die Topik gehört, sondern auch auf die epistemologische *ars inveniendi*, die spätestens seit Francis Bacon die induktive, heuristische Methode der modernen Wissenschaften bezeichnet. In *De dignitate et augmentis scientiarum* unterscheidet Bacon explizit zwischen einer *inventio* als traditioneller rhetorischer Technik der reinen (Wieder-)Auffindung von schon existierenden Argumenten (und deren Speicherung mithilfe der Topik) und einer *inventio* als wissenschaftlicher Methode zur Entdeckung *neuer* Wahrheiten.⁵ Im *Novum Organum* spricht er sogar von *tabulae inveniendi*⁶, einem Begriff, den Lichtenberg sicher kannte und der am Anfang der zitierten Notiz („nach gewissen Regeln erfinden“) möglicherweise mitklingt. Erfindung auf Tafeln und aus Regeln, als Klassifikation (im Geiste Linnés) ist aber genau das, was Lichtenberg hier hinterfragt. Für ihn soll diese zweite Art der *inventio* ja zu neuen Entdeckungen führen, aber auch Kunst des ‚witzigen‘ Erfindens und Methode jener kombinatorischen Fantasie sein, die mögliches, aber noch nicht erreichtes Wissen produziert – experimentelles Verfahren schlechthin also. In diesem Sinne ist diese *ars inveniendi* kein „Werk der Willkür“, sie kann also nicht nach Belieben und „nach gewissen Regeln“ benutzt oder bei Seite gelassen werden wie die topische Argumentenfindung. Sie ist also nicht so sehr, wie Mayer behauptet,⁷ Hilfe zum kritischen und analytischen Denken (was bei Lichtenberg eher „Scharfsinn“ heißt⁸), sondern im Gegenteil Instrument des witzigen, synthetischen, erfin-

schon zu viel, so bald man es durch Ich denke übersetzt. Das Ich anzunehmen, zu postulieren, ist praktisches Bedürfnis“ (K 76, Bd. II, S. 412).

- 5 „Inventionis duae sunt species, valde profecto inter se discrepantes; una Artium et Scientiarum, altera Argumentorum et Sermonum“ (Francis Bacon: *De dignitate et augmentis scientiarum*, Pars V, Cap. II, in: *The Works of Francis Bacon*, New Edition in Ten Volumes, vol. VII, London 1826, S. 246).
- 6 Francis Bacon: *Novum Organum Scientiarum*, in: ebd., vol. I, London 1740, S. 310.
- 7 Mayer, *Lichtenbergs Rhetorik*, S. 135.
- 8 Zum „Scharfsinn“ als analytischem im Vergleich zum „Witz“ als kombinatorischem Vermögen vgl. auch den Sudelbuch-Eintrag D 469 (Bd. I, S. 301f.) und dazu Gerhard Neumann: *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München: Fink 1976, S. 120f. Friedrich Schlegel wird den Witz im „Athenäums“-Fragment Nr. 366 „chemische[n] Geist“ nennen: „Ver-

dungsreichen Denkens und der Einbildungskraft, die aber zum großen Teil Produkte des Zufalls sind – eines Zufalls, der für Lichtenberg bekanntlich auch als epistemologische Kategorie eine große Rolle spielt.⁹ Sein Schluss, dass man „es denkt“ und nicht „ich denke“ sagen sollte, ist also nur konsequent.

Die folgenden Überlegungen kreisen um das Zusammenspiel von (Er-)Findung und Ordnung in einigen Kurzprosatexten Lichtenbergs. Dieses Verhältnis erweist sich von Anfang an (s. zunächst Teil II) auch als eins zwischen ‚witziger‘ *inventio* einerseits und taxonomischer Ordnung (*dispositio*) der Darstellung andererseits. Lichtenberg erweitert später jedoch Bacons induktive Methode um ein Element, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die Poetik, aber auch für die Erkenntnistheorie eine immer größere Rolle spielt: die Einbildungskraft und die *facultas fingendi*.¹⁰ *Inventio* wird zur *Invention*. So soll im Teil III an einem narrativen Beispiel demonstriert werden, dass das rhetorische System nach Ende der Regelpoetik nicht einfach, wie oft behauptet wird, entsorgt, sondern beibehalten, jedoch transformiert und umfunktioniert wird. Daran anschließend gilt es zu zeigen, wie Lichtenberg vor allem in den *Sudelbüchern* eine regelrechte Poetik des *kleinen Wissens* entwickelt, die einen stilistisch-rhetorischen (das traditionelle Gebot der *brevitas*) mit einem modernen epistemologischen Aspekt verbindet. Schließlich soll in Teil IV die für den Naturforscher, der Lichtenberg ja war, zentrale Frage nach der Darstellbarkeit von wissenschaftlichen Ereignissen in der von ihm gepflegten kurzen Textsorte des Experimentalberichts behandelt werden.

stand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist“ (in: Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe, hg. von Ernst Behler et al. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. Zweiter Band: Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). München: Schöningh 1967, S. 232).

- 9 Zur Rolle des Zufalls bei Entdeckungen und Erfindungen vgl. etwa F 1195: „Alle Erfindungen gehören dem Zufall zu, die eine näher die andre weiter vom Ende, sonst könnten sich vernünftige Leute hinsetzen und Erfindungen machen so wie man Briefe schreibt“ (Bd. I, S. 633).
- 10 Vgl. dazu Bodmers und Breitingers Polemik gegen Gottscheds Ästhetik in: Johann Jakob Bodmer/Johann Jacob Breitinger: Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft; Zur Ausbesserung des Geschmacks: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen / Worinne Die außerlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mir gründtlicher Freyheit beurtheilt werden, Frankfurt/Leipzig 1727 sowie Johann Jakob Bodmer: Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter, Zürich: Orell 1741.

II. KONTINUITÄTSTOPPOI: *HISTORIA MAGISTRA VITAE* UND DIE KETTE DER WESEN

Der frühe, zu Lebzeiten des Verfassers unveröffentlichte Text *Von den Charakteren in der Geschichte* stellt eine von drei Abhandlungen dar (die Manuskripte der anderen beiden sind verschollen), die Lichtenberg 1765 vor der Historischen Akademie in Göttingen gehalten hat. Schon im Titel bezieht er sich auf die klassische, auf Theophrast zurückgehende kurze Textsorte der (moralischen) Charakteristik, die im Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts mit den *Caractères* von La Bruyère (1688) eine Renaissance erlebt hatte.¹¹ Dabei fällt bereits im Titel auf, dass Lichtenberg an den Charakteren „in der Geschichte“ interessiert ist, dass es ihm also auf eine Verschränkung der synchron-deskriptiven Charakterstudie mit einer diachron-erzählerischen Perspektive ankommt. So erklärt er unmittelbar zu Beginn seine Absicht, die Charakteristik auf den *Catilina* des Sallust anwenden zu wollen – was freilich ein reines Projekt blieb. Mithin ist diese kurze Rede als programmatischer Text zu lesen, der Charakteristik und historische Anekdote in den „Schilderungen von großen Männern“¹² (exemplarisch Cäsar) produktiv zu verknüpfen versucht. Solche anekdotischen Charakterstudien sind für Lichtenberg insofern von Interesse, als die „großen Männer [...] Teile einer noch wenig bearbeiteten Natur-Geschichte, nämlich der Naturgeschichte vom menschlichen Herzen“¹³ sind. Wie Buffon in seiner ab 1749 publizierten *Histoire naturelle générale et particulière* gegen die streng taxonomische Methode seines schwedischen Kollegen Linné für die Notwendigkeit ei-

11 Jean de la Bruyère: *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris 1688 (dt. Übersetzung: *Die Charaktere*, übers. von Otto Flake, Frankfurt a.M.: Insel 2007). Zur Rezeption der französischen Moralistik in der deutschen Aufklärung vgl. Giulia Cantarutti: „Moralistik und Aufklärung in Deutschland. Anhand der Rezeption Pascals und La Rochefoucaulds“, in: dies. (Hg.), *Germania – Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1990, S. 223-252.

12 Lichtenberg, *Schriften*, Bd. III, S. 497.

13 Ebd. Zur Nähe von Naturgeschichte und Moralistik vgl. auch folgenden Sudelbucheintrag aus demselben Zeitraum: „Sein [von Kunkel, s. dazu Teil III dieses Aufsatzes] Charakter soll sein Ehrengedächtnis sein, mich dünkt das ist viel gesagt wenn es wahr ist. Jeder, der den Menschen weiter kennt, als der Naturgeschichtsschreiber, oder der ihm ähnliche Moralist, der beschreibt, ohne das Messer zu gebrauchen, wird mir dieses eingestehen müssen“ (B 409, Bd. I, S. 150).

ner geschichtlichen Beobachtung der Natur plädiert hatte,¹⁴ so beansprucht Lichtenberg eine historische Perspektivierung der Charakterstudien, damit sie eine reale psychologische und anthropologische Bedeutung gewinnen können. Ganz im Sinne dieses Programms hält Lichtenberg damit an der klassischen Maxime der *historia magistra vitae* fest, wenn er weiter unten schreibt: „wir haben den Unterricht der Geschichte; und wer sich desselben als Philosoph bedient, hat allezeit schon ein halbes Jahrhundert gelebt, auch wenn er in seinem 40sten stirbt“.¹⁵ Diesem Gebot entsprechend formuliert er wenig später eine Kritik, die sich offensichtlich gegen zu rigide taxonomische Systeme richtet. Nicht die reine Logik, sondern auch „die eigene Betrachtung, eine beständige Aufmerksamkeit auf sich selbst“ sowie „eine durch lange Übung erlangte Fertigkeit in der Mienen-Kenntnis“, kurzum: das große psychologisch-anthropologische Feld der Erfahrung und der Beobachtung ist notwendig, um eine Kenntnis zu erlangen (und weiter zu vermitteln), die „sich wohl schwerlich jemals wird in Tabellen zwingen lassen“.¹⁶

Nun fallen in diesem Text jedoch drei weitere Aspekte auf, die Lichtenbergs Absicht z.T. untergraben:

Erstens vergleicht Lichtenberg sein geplantes Unternehmen an zwei Stellen mit der Malerei: Die Schilderung der Charaktere sei wie ein Gemälde und der Verfasser sei wie ein Maler. Dieser klassizistische Vergleich wird bekanntermaßen ein Jahr später von Lessings *Laokoon* (1766) in Frage gestellt: Bildende Kunst könne demnach nur das Nebeneinander im Raum anordnen, also Gegenstände darstellen, Dichtung hingegen das Nacheinander in der Zeit, also Handlungen erzählen. Dass Lichtenberg diesen Vergleich aus der Malerei bemüht, erweist sich zum einen als symptomatisch für sein klassizistisches Dichtungsverständnis, das noch dem *ut-pictura-poesis*-Prinzip gehört; zum andern ist es seiner Absicht entgegengesetzt, Charaktere *in der* Geschichte schildern zu wollen.

14 Die Kontroverse war durchaus auch eine über den Stil der wissenschaftlichen Darstellung, die man als ‚poetische‘ Beschreibung der Natur (Buffon) vs. kalte taxonomische Klassifikation (Linné) fassen kann. Vgl. dazu Wolf Lepenies: „Buffon und Linné“, in: ders., *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 151-160. Allgemein zur Buffon-Linné-Debatte vgl. Phillip R. Sloan: „The Buffon-Linnaeus Controversy“, in: *Isis* 67,3 (1976), S. 356-375.

15 Lichtenberg, *Schriften*, Bd. III, S. 498.

16 Ebd., S. 499.

Zweitens fällt die rhetorisch-stilistische Kritik an sogenannten „witzigen“ Autoren auf, die „Gegensätze auf Gegensätze und eine symmetrische Periode auf die andere“ häufen, mit dem Effekt, dass, „weil die Natur in Bildung der Charaktere nicht witzig ist und keine Antithese affektiert, [...] aus der ungezwungenen Einfalt der Natur ein groteskes Geschöpf“¹⁷ wird. Ganz im Gegensatz zur späteren durchaus positiv besetzten Konnotation von Witz als assoziativer, kreativer und experimenteller Fähigkeit, Disparates zu verbinden und Ähnlichkeiten aufzusuchen, hat „Witz“ hier zum einen noch eine vorwiegend rhetorisch-stilistische (im Sinne also der klassisch-rhetorischen *inventio*) und keine erkenntnistheoretische bzw. poetologische Bedeutung; zum anderen besitzt er eine negative Konnotation. „Witz“ meint beim frühen Lichtenberg einen konstruierten, Hyperbeln liebenden Stil, der syntaktische Parallelismen aufbaut, um semantisch unrealistische Antithesen zu konstruieren, kurz: ein ‚barockes‘ Schreibverfahren, dem „diese stille Macht der Wortfügung über die Wahrheit bekannt“¹⁸ ist. Dieser rhetorischen Macht entspricht demnach eine Ordnung des Diskurses und folglich des Textes (*dispositio/taxis*), die dem *ordo artificialis* und nicht dem *ordo naturalis* folgt. Somit schreibt sich Lichtenberg in die klassische Debatte zwischen Attizismus und Asianismus ein,¹⁹ die im 18. Jahrhundert ihre zeitgemäßen Varianten hatte.

17 Ebd., S. 500. Diese stilkritische Stelle wurde womöglich vom Anfang von Horaz' *Ars poetica* inspiriert: „Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici?“ („Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde?“). In: Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch, übers. und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer*, Stuttgart: Reclam 1972, S. 4-5). Dies zeigt einmal mehr, wie verbindlich die alte Poetik und Rhetorik vor allem für den jungen Lichtenberg war. Ich danke Peter Pohl für diesen Horaz-Hinweis.

18 Lichtenberg, *Schriften*, Bd. III, S. 500.

19 Die Stilrichtung des Asianismus entstand in der hellenistischen Zeit (ab dem 3. Jahrhundert v.Ch.) in den griechischen Städten Kleinasiens und wurde bald synonym für einen schwülstigen, verschachtelten, kunstvollen Stil, dem sich der Attizismus als nüchterner, sachlicher Stil der klassischen attischen Rhetorik entgensetzte. Die sich

Drittens nennt Lichtenberg am Ende des Textes das wohl wichtigste Vorbild der modernen Charaktere-Gattung: den bereits erwähnten Jean de La Bruyère, der „uns die Seele in einem Wörterbuch erklärt“²⁰ und für jede moralisch-psychologische Eigenschaft einen kurzen, prägnanten Text zu verfassen weiß, der sich wie ein Eintrag mit begleitender Definition liest. Nichts ist aber von einer geschichtlichen *Erzählung* weiter entfernt als eine *Erklärung* wie im Wörterbuch. Und die Reihung der Einträge in einem Wörterbuch entspricht jener „großen verwickelten Kette“²¹ (eine durch Buffon gängig gewordene Metapher), die an einer anderen Stelle dieses Textes Lichtenbergs Geschichtsauffassung noch als bruchloses, erfahrbares Kontinuum definiert.

In der Tat: Erklären, Wörterbuch, Kette, Gemälde – all diese Begriffe verweisen auf eine Textökonomie, die eher Strukturen beschreibt, als Ereignisse erzählt. Reinhart Koselleck hat Strukturbeschreibung und Ereigniserzählung als zwei ineinandergreifende und einander bedingende Modi der Historiografie definiert.²² Die Strukturbeschreibung greift eher für Zustände von langer zeitlicher Erstreckung, die auf Wiederholbarkeit und Exemplarität gründen und die (so würde ich hinzufügen) die Voraussetzung für die historische Anekdote der Frühaufklärung bilden, die selbst vom räumlichen Modell der Kette, von einer Auffassung von Geschichte als Kontinuum abhängt.²³ Der Erzählmodus verweist hingegen auf singuläre, verändernde Ereignisse (wie etwa Schlachten, Naturka-

in Rom im 1. Jahrhundert v.Ch. entfachte Attizismus-Asianismus-Debatte behandelte Cicero im *Brutus* und im *Orator*.

20 Lichtenberg, Schriften, Bd. III, S. 501.

21 Ebd., S. 498. Zur Idee der „Kette der Wesen“ bzw. der „Stufenleiter“ vgl. die klassische ideengeschichtliche Studie von Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge: Harvard University Press 1936. Zur Krise dieses Modells und aller räumlichen Modelle im Zuge des Verzeitlichungsprozesses in den Naturwissenschaften seit Ende des 18. Jahrhunderts vgl. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, S. 29-77.

22 Reinhard Koselleck: „Ereignis und Struktur“, in: ders./Stempel, Wolf-Dieter (Hg.), *Geschichte: Ereignis und Erzählung* (=Poetik und Hermeneutik 5), München: Fink 1973, S. 560-571.

23 Die in den moralischen Wochenschriften ausgeprägte Textsorte des Charakterbildes stellt tatsächlich einen der drei Traditionsstränge der historischen Anekdote der Aufklärung dar. Vgl. dazu Sonja Hilzinger: *Anekdotisches Erzählen in Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: M&P 1997, S. 101-104.

tastrophen oder politische Revolutionen). Wenn Lichtenberg 1765 eine Poetik der historischen Charakterstudien entwirft, ist er noch eher dem ersten Modell (der Strukturbeschreibung) verhaftet, dem Modell der alten annalistischen Chronik, in dem das *Erzählen* von unerwarteten und zukunfts offenen Ereignissen so wenig Platz hat wie die heuristische und ‚barocke‘ Konstruktion von Geschichte. Diese ist nur solange *magistra vitae*, als sie nicht von ‚witzigen‘ Dichtern strapaziert wird, als sie also nicht als *machbar* behandelt wird, sondern, dem *ordo naturalis* entsprechend, als Langzeitstruktur und als Kontinuum beschrieben wird. So entsteht hier jedoch eine bedeutsame Leerstelle: *inventio* als starres und tradiertes topisches System wird zwar verabschiedet, an ihrer Stelle tritt aber noch keine *inventio* als Sinnkonstitution von Geschichte und als *Fiktion* von Geschichten, zugespitzt gesagt: noch keine Erzählung im modernen Sinne. Letztere hängt bei Lichtenberg (so meine These) zum einen mit dem Auftreten von experimenteller ‚Fiktion‘ als neuer epistemischer Gattung und mit einer Legitimierung des offenen, unsicheren Wissens zusammen, zum anderen mit der Revitalisierung und Erneuerung eines Rhetorik-Verständnisses, bei dem Rhetorik von nun an, genauso wie moderne Wissenschaft, „in ein Syndrom skeptischer Voraussetzungen“ gehört und „Institutionen“ schafft, „wo Evidenzen fehlen“²⁴.

III. MÖGLICHE WELTEN: RHETORISCHE GATTUNGSZITATE, FIKTIONALISIERUNG UND DAS ‚KLEINE‘ WISSEN

An einigen späteren kurzen Texten lässt sich hierbei eine deutliche Verschiebung feststellen. Lichtenberg hatte inzwischen sein Studium in Göttingen abgeschlossen (1766), unter anderem bei dem Mathematiker und Epigrammdichter Abraham Gottlieb Kästner und dem Experimentalphysiker Johann Christian Polycarp Erxleben, und hatte angefangen, an der Göttinger Sternwarte astronomische Beobachtungen anzustellen. Zu dieser Zeit wurden Mathematik und Astronomie immer mehr zu Vergleichsgrößen auch für sein eigenes Schreiben und insbesondere für seine Poetik der kurzen Form, die in den *Sudelbüchern* brisant wird. Dazu ein kurzes überleitendes Beispiel, bevor ich zu einem längeren narrativen Text (in dem es vor allem um Probleme der Fiktion geht) und anschließend

24 Hans Blumenberg: „Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam 1981, S. 104-135, hier S. 110-111.

zu den *Sudelbüchern* (bei denen es um poetologisch-epistemologische Aspekte der Kürze und des ‚kleinen Wissens‘ geht) komme.

Der 1766 im *Hannoverschen Magazin* erschienene kurze Aufsatz „Von dem Nutzen, den die Mathematik einem Bel Esprit bringen kann“ ist der erste Text, in dem Lichtenberg seine Denk- und Schreibweise der „Paradigmata“ erprobt, nach der Modelle aus einer Disziplin fruchtbar auf eine andere Wissenschaft übertragen werden und die mit seiner später positiv umfunktionierten und epistemologisch zentralen Kategorie des Witzes zusammenhängt. In diesem Aufsatz ist die Engführung von formelhaft-mathematischem Stil und rhetorischen Geboten so explizit wie in keinem anderen Text. Zunächst wird schon im Paratext und Publikationskontext die erste stilistisch-rhetorische Regel, die des *prodesse et delectare*, vorausgesetzt: Das *prodesse* wird gleich im Titel genannt; das *Hannoversche Magazin* war keine Gelehrtenzeitschrift, sondern eine Zeitschrift für interessierte, gebildete Menschen, und Lichtenbergs Text gehört in die Sorte der unterhaltsamen Aufsätze (beides entspricht also dem Gebot des *delectare*). Die zweite goldene Regel ist die der *brevitas atque perspicuitas*, und hier bringt die Mathematik laut Lichtenberg den größten Nutzen, weil ihre formelhafte Sprache besser als jede andere in der Lage ist,

schnell und kurz zu sagen, was sonst kaum ein langsam konvergierender Paragraphe würde gesagt haben, und dieses verdiente in allen Wissenschaften [...] nachgeahmt zu werden; allein vielleicht fürchtet man sich vor einer solchen Erfindung in denen Wissenschaften, wo noch Platz übrig ist, und wo nicht, wie in der Mathematik alles noch voll bliebe, wenn man auch gleich ganze Kapitel durch eine einzige Zeile darstellte.²⁵

Dieser allgemeinen Beobachtung folgt gleich ein Beispiel, in dem Lichtenberg jene Kürze und Deutlichkeit vorzuführen versucht, denen man in der Natur häufig begegnet und „deren selten eine Umschreibung fähig ist“.²⁶ Die Asymptote als schönste und ökonomischste geometrische Figur überträgt er auf das literarische Schreiben: „Ich hoffe, es wird niemanden befremden, daß ich den Homer und Vergil zu Asymptoten gemacht habe“²⁷. Ähnliches passiert dann versuchsweise mit anderen Begriffen wie Gleichung, Moment, Größtes und Kleinstes

25 Lichtenberg, Schriften, Bd. III, S. 312f.

26 Ebd., S. 313.

27 Ebd.

sowie Schwerpunkt. Diese Kopplung von „Rederegel und Rechenregel“²⁸, von rhetorischer und mathematischer Formelhaftigkeit und Eleganz gehören von nun an zu Lichtenbergs Poetik.

Exemplarisch für diese Verschränkung von rhetorischem, epistemologischem und ästhetischem Diskurs ist die um 1769 verfasste unvollendete satirische Schrift, deren längste zusammenhängende Passage als „Dem Andenken des seligen Kunkels gewidmet“ betitelt ist und die zum großen Teil aus Notizen der *Sudelbücher* zusammenmontiert wurde. Der satirische biografische Entwurf hat den Trödler und notorischen Trunkenbold Jonas Kunkel zum Gegenstand, der 1768 in Göttingen gestorben war. Der ganze Text ist wie eine Rede mit vielen narrativen Einlagen aufgebaut, und zwar nach den beiden aristotelischen Redegattungen *génos epideiktikón* und *génos dikanikón*, also einer Vermischung aus Festtagsrede und Gerichtsrede. Sie erweist sich – so meine These – als doppelt *fingiert*: Zum einen weil der Redner sich wie ein Anwalt vor Gericht inszeniert, der den Verstorbenen verteidigen muss, zum anderen wegen der dominierenden rhetorischen Figur der Prolepsis (auch *praesumptio*), also der Antizipation der potenziellen Gegenargumente (nach dem Muster „Sie werden jetzt sagen, dass...“). Diese Figur bezeichnen Perelman und Olbrechts-Tyteca in ihrem *Traité de l'argumentation* als ein eminent fiktionserzeugendes Verfahren, denn die Einwände können zwar nur imaginiert sein, aber es ist argumentativ wichtig, zu zeigen, dass man mögliche Einwände vorausgesehen hatte.²⁹ Diese Figur wird von Lichtenberg jedoch verkehrt eingesetzt, was wohl als satirisches Mittel zu lesen ist. Denn die als falsch (also als Gerüchte) dargestellten Argumente der ‚Richter‘ sind eigentlich richtig und die Argumente des ‚Anwalts‘ sind es nicht, sie sind ironisch gemeint. Aber indem die ‚fremden‘ Argumente bzw. die Gerüchte so häufig wiederholt werden, wird deren Richtigkeit quasi im Text selbst vorgeführt und eine Erzählung über den ‚realen‘ Kunkel produziert, wohingegen die fiktive Verteidigung scheitert. Damit wird die Tradition einer auf Persuasion ausgerichteten Beredsamkeit gleichzeitig inszeniert und persifliert: „Ich weiß es allzuwohl, meine Herren, daß viele auch sogar unter Ihnen meine ganze Rede für Sa-

28 Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen: Wallstein 2002, S. 61.

29 Vgl. Chaim Perelman/Lucie Olbrechts-Tyteca: Die Neue Rhetorik. Eine Abhandlung über das Argumentieren (1958), Bd. I, Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann 2004, S. 239.

tyre halten werden; ein sicheres Zeichen, wie wenig man den werten Mann gekannt hat“³⁰. Später begegnet man folgender Passage:

„Er trinkt wie ein Vieh“ sagte seine Frau, „das ist freilich wahr“, antwortete die ganze Stadt, und „es kann vielleicht sein“, sag’ ich, trotz seiner Frau und der ganzen Stadt. Wundern Sie sich nicht, meine Herren, über meine Zurückhaltung, ich habe über keine Materie mehr gedacht als über diese, und doch bin ich nie zurückhaltender, als wenn es darauf ankommt, zu sagen, ob es recht oder unrecht sei zu trinken, und zwar so, was die Leute zu viel trinken nennen. [...] Wie wenn Kunkels Frau zu wenig getrunken hätte? Ist Nüchternheit eine billige Richterin für den Trinker? Ich glaube, wer weiß, was Judex competens ist, wird mit mir die Frage mit Nein beantworten. Es gibt eine Art Wein zu trinken, die sich zu den gewöhnlichen niedrigen, die der Deutsche mit Saufen bezeichnet, eben so verhält, als wie die platonische Liebe zu der tierischen. [...] Freilich werden dazu noch Genies erfordert, die mit der Gabe zu trinken, ein gutes Vermögen und eine gute Logik besitzen, mit einem Wort, reiche und studierte Kunkels, die ihren Agathon neben der Bouteille liegen haben, sonst ist alles vergebens. Kunkels Neigung zum Trunke wird man also vielleicht in späteren Zeiten Genie zu einer noch nicht entwickelten Wissenschaft nennen, so wie unsere Zeiten die Zauberer, Empedokles, Faust und Roger Baco als große Geister verehren.³¹

Dieser Text schafft mehr als ein parodistisches Gattungszitat aus der klassischen Rhetorik. Indem er fast immer *beide* Argumentationslinien verfolgt, erzeugt er nämlich zwei mögliche Kunkel-Figuren: die ‚wahre‘ und die, die hätte sein können, wie man an der oben zitierten längeren Passage erkennen kann. Die fiktiven Möglichkeiten, die ja auch Möglichkeiten eines *anderen*, fiktionalen Erzählens sind, gehen nicht zufällig schon hier mit dem Schreibmodus einher, den Albrecht Schöne als den Modus von Lichtenbergs experimenteller Schreibweise schlechthin erkannt hat: dem Konjunktiv.³² Etwa hier: „Dadurch, daß er alles dieses hätte werden können, wenn er vor ohngefähr 36 Jahren gewollt, und seit 20 Jahren her gekonnt hätte, [...], dadurch war er mir merkwürdig“³³. Und der Text schließt mit dem hypothetischen Satz: „Ich führe dieses an, um zu zeigen, daß dieser Mann durch falsche Distinktionen hätte unsterblich werden können, wenn er noch die vier Gaben gehabt hätte, ein großer Mann zu werden: Modernen Witz,

30 Lichtenberg, Schriften, Bd. III, S. 590.

31 Ebd., S. 597.

32 Vgl. Schöne, Aufklärung aus dem Geiste der Experimentalphysik, und dazu Anm. 2.

33 Lichtenberg, Schriften, Bd. III, S. 586.

Latein, Kühnheit und einen Verleger“³⁴. Diese satirische Schrift wird damit zu einem moralischen *und* ästhetischen Experiment, bei dem aus kleinen, atomaren Lebens-Einheiten ganze moralische Betrachtungen (wohl noch nach dem Charaktere-Muster) entstehen und gleichzeitig verschiedene narrative Zusammensetzungen ausprobiert werden.

Die zahlreichen zum Kunkel-Stoff gehörenden Notizen der *Sudelbücher*, die sich teilweise als ausgeschiedene Varianten, teilweise als Vorstufen von Passagen der Schrift einordnen lassen, zeigen dies noch deutlicher. Der Eintrag B 193 liest sich durch die erste Person wie eine poetologische, wiewohl ironische, Absichtserklärung („So wie man bei jungen vornehmen Kindern, wenn sie sterben, noch betrachtet was sie hätten werden können, so kann ich auch bei Gunkeln [sic!] betrachten was er hätte werden können“³⁵), und in der übernächsten Notiz erfährt man vom moralischen Potenzial von „Pfennigs-Begebenheiten“:

Dem Weisen ist nichts groß und nichts klein, [...] Alsdann könnte er glaube ich Abhandlungen über Schlüssellöcher schreiben, die so wichtig klängen, als ein Jus naturae und eben so lehrreich wären. In den kleinen alltäglichen Pfennigs-Begebenheiten steckt das moralische Universale eben so gut als in den großen wie die wenigen Adepten wohl wissen. In einem Regentropfen steckt so viel Gutes und Künstliches, daß man ihn auf einer Apotheke unter einem halben Gulden nicht lassen könnte. Wer Kunkeln gesehen hat mußte allemal glauben daß es ihrer eine unendliche Menge gäbe, er war ein solcher Regentropfen, aber das vehiculum von einem ganz andern Stoff zu Betrachtungen, als gewöhnlich bei Leuten von seinem Stande können angebracht werden.³⁶

Der Aufforderung an seine Zuhörer bzw. an die Richter Kunkels, einmal eine „neue Spur“³⁷ zu fahren, leistet Lichtenberg selbst nicht nur durch die satirische Wendung der gerichtlich-festlichen Rede Folge, sondern auch durch die Eröffnung anderer, hypothetischer „Kunkelwelten“. Dem entspricht ein weiteres Detail. Denn Kunkel wechselt nach einem Unfall, der ihn zu einem Lahmen gemacht hat, den Beruf und wird „Antiquarius, oder wie er es im Ernste selbst nannte, er legte sich auf belles lettres“³⁸. Der Erzähler setzt sich selbst ins Spiel und berichtet, Kunkel habe ihm häufig nicht mehr brauchbare Bücher umge-

34 Ebd., S. 603.

35 B 193, Bd. I, S. 98.

36 B 195, ebd.

37 Lichtenberg, Schriften, Bd. III, S. 591.

38 Ebd., S. 594.

tauscht und ihm so seine Bibliothek ständig erneuert. Darauf entfaltet sich ein imaginierter Wortwechsel zwischen ihm und Kunkels Richtern über dieses Tauschgeschäft, bei dem Kunkel – laut Gerücht/Gericht – „immer dreimal mehr für ein Buch“ gefordert hätte, „als es wert war“,³⁹ worauf die nächste Scheinverteidigung folgt. Eine Seite lang geht es nur um „Ersetzen“, „Warentausch“, „Wert und Gegenwert“ – was sich als das erzähltechnisch handlungsfortführende Pendant zur poetologischen und epistemologischen Frage nach anderen möglichen Welten liest. Das erzählte Leben eines realen Menschen setzt sich also nicht einfach aus kleinen anekdotischen Einlagen mit moralischem Wert zusammen, wie in der traditionellen Charaktere-Kurzprosa oder in der beliebten Anekdoten-Gattung des 18. Jahrhunderts, sondern kann zu einer literarischen Fiktion verwandelt und dabei ebenso unendlich umgetauscht, ersetzt und erneuert werden wie Bücher, ganze Bibliotheken und letztlich wie jede Ware. Dies geschieht durch einen rhetorischen Trick, der, wie oben gezeigt, in der Persiflage einer rhetorischen Gattung (der Gerichtsrede) besteht. Das Gerüst der alten Rhetorik wird somit nicht einfach über Bord geworfen, sondern durch ein ironisches Gattungszitat zu einer unendlichen Fiktion umfunktioniert.

Dass kleine Wissensfragmente in den *Sudelbüchern* Bausteine zu möglichen Erzählversuchen darstellen, zeigt ein weiteres Beispiel. Im Sudelbuch F setzt sich Lichtenberg an mehreren Stellen – häufig kritisch – mit der Aufklärungspädagogik auseinander, die die Schüler nach fertigen Lehrmustern unterrichten will und der Spontaneität und dem Zufall in der Erziehung keinen Raum lässt, sodass die Schüler zu „Wachsklumpen“ werden, „worin ein Professor sein erhabnes Bildnis abdruckt“.⁴⁰ Im selben Sudelbuch findet sich eine kürzere Notiz, deren Inhalt dem Leser klar wird, wenn er diesen bildungshistorischen Kontext kennt:

Ich bin überzeugt, daß, wenn Gott einmal einen solchen Menschen schaffen [würde], wie ihn sich die Magistri und Professoren der Philosophie vorstellen, er müßte den ersten Tag ins Tollhaus gebracht werden. Man könnte daraus eine artige Fabel machen: Ein Professor bittet sich von der Vorsicht aus ihm einen Menschen nach dem Bilde seiner Psychologie zu schaffen, sie tut es und er wird in das Tollhaus gebracht.⁴¹

39 Ebd., S. 596.

40 F 38, Bd. I, S. 466.

41 F 33, ebd., S. 464.

Auch hier geht es um die „Generierung von Literatur aus Versuchsanordnungen“. ⁴² Die im 18. Jahrhundert zusammen mit dem Lehrgedicht und der Anekdote noch sehr beliebte kleine didaktische Gattung der Fabel wird bemüht, um das pädagogische Wissen der Zeit aufs Korn zu nehmen. Diese Notiz enthält auf kleinstem Raum zwei Figuren (den Professor und die als Prosopopöie auftretende Vorsicht) und eine „Moral der Geschichte“ wie die klassische Fabel sie vorsieht bzw. ein *quod erat demonstrandum* wie bei Demonstrationsversuchen und mathematischen Theoremen.

Die zitierten Stellen aus den *Sudelbüchern* zeigen, dass diese Notizhefte häufig Keime zu künftigen Abhandlungen bzw. Erzählungen enthalten. Sie dienen Lichtenberg als regelrechte ‚Topik-Steinbrüche‘ für künftig auszuführende Ideen und Versuchsanordnungen, und es lässt sich darüber hinaus zeigen (wie oben in Hinblick auf den Eintrag L 806 ausgeführt), dass die intertextuellen Verweise innerhalb der Hefte als ‚Orte‘ auf die alte mnemotechnische Funktion der Topik anspielen. Obwohl Lichtenberg mit gutem Grund als Begründer der modernen deutschen Aphoristik gilt, ist die Bezeichnung der *Sudelbücher* als Aphorismensammlung eine spätere und historisch falsche Gattungszuordnung, die mehrfach revidiert wurde. Denn Lichtenberg verstand „Aphorismen“ noch im – bis ins 18. Jahrhundert hinein und etwa bei seinem Lehrer Erxleben noch gängigen – antiken und bacon’schen Sinne von kurzen aufeinanderfolgenden Lehrsätzen naturwissenschaftlichen bzw. medizinischen Inhalts, wie einige Notizen über Methode und Stil in der Physik zeigen:

Zu einer allgemein brauchbaren Grundlage zu Vorlesungen sind die meisten Handbücher der Physik zu weitläufig; es fehlt ihnen an der aphoristischen Kürze und der Präzision des Ausdrucks, der zu einem solchen gehört. Ein zu einer Grundlage brauchbares Lehrbuch muß nur den Kern seiner Wissenschaft oder Kunst in der gedrängtesten Kürze enthalten, daß der Lehrer in jeder Zeile leichte Veranlassung findet, das Angegebene zu erklären. ⁴³

Aphorismen über die Physik zu schreiben jeden Tag etwas, das beste kurz zusammen, und allenfalls mit dem treffendsten Beispiel, das sich nur finden läßt. ⁴⁴

42 Michael Gamper: *Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität 1740-1870*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 100. Zu Lichtenbergs Kritik an der Aufklärungspädagogik vgl. weiter Schöne, *Aufklärung aus dem Geiste der Experimentalphysik*, S. 85ff.

43 H 175, Bd. II, S. 204.

44 J 1647, ebd., S. 302.

Lichtenbergs Verfahren in den *Sudelbüchern* wurde hauptsächlich von den Darstellungstechniken der *commonplace books*, der wissenschaftlichen Exzerpierung seit Francis Bacon und des *waste book* (eben „Sudelbuch“) als kaufmännischem Aufschreibesystem geprägt.⁴⁵ Dies lässt sich dadurch ergänzen, dass die *Sudelbücher* nicht nur ein Speicherort des provisorischen und weiter auszuführenden Wissens sind, sondern dass in ihnen eine regelrechte Poetik des *kleinen* Wissens zutage tritt, die das epistemologische Pendant zum klassischen und von Lichtenberg befolgten rhetorischen Gebot der *brevitas* darstellt. Sie haben also zum einen eine schon im Beispiel mit der Fabel und in den stilkritischen Notizen über die physikalischen Aphorismen offensichtliche Keim-Funktion, die an einer anderen Stelle explizit formuliert wird: „Indem ich jetzt die Feder ansetze fühle ich mich so voll, meinem Gegenstand so gewachsen, sehe mein Buch in dem Keim so deutlich vor mir, daß ich es fast versuchen möchte mit einem einzigen Wort auszusprechen“.⁴⁶ „Mit einem einzigen Wort“: Die Versuchung ist groß, es bei einer kleinen Wahrheit zu lassen, sie gar nicht zu entfalten und womöglich auszufransen, sondern in ihrem Kern und unendlichen Potenzial auszusprechen – eine Poetik moderner Kurzprosa *in nuce*, die an manche späte Reflexionen Schlegels und Novalis‘, aber auch Nietzsches erinnert.

Darüber hinaus geht es Lichtenberg jedoch auch um ein kleines und nicht potenziell zu expandierendes Wissen, um die oben genannten „Pfennigs-Begebenheiten“, denen man in einer weiteren methodologischen Notiz begegnet: „Schmierbuch-Methode bestens zu empfehlen. Keine Wendung, keinen Ausdruck unaufgeschrieben zu lassen. Reichtum erwirbt man sich auch durch Ersparung der Pfennigs-Wahrheiten“.⁴⁷ So ist sowohl ein Prinzip der Expansion als auch eins der ökonomischen Akkumulation⁴⁸ des kleinen Wissens hier am Werk. Und nicht nur über den inventiven Teil dieses kleinen Wissens hat sich Lichtenberg Gedanken gemacht, sondern auch (genau wie bei anderen Fragen) um dessen mögliche und schwierig zu realisierende Ordnung, also um taxonomische

45 Vgl. zu Lichtenberg und der Tradition der *common place books* Mayer, Lichtenbergs Rhetorik. Zum *waste book* vgl. Eintrag E 46, zum „Sudelbuch“ E 150 (beide in: Bd. I, resp. S. 352 und 373) und dazu vor allem Rüdiger Campe: „„Unsere kleinen blinden Fertigkeiten“. Zur Entstehung des Wissens und zum Verfahren des Schreibens in Lichtenbergs *Sudelbüchern*“, in: Lichtenberg-Jahrbuch (2011), S. 7-26.

46 E 224, Bd. I, S. 395.

47 E 1219, ebd., S. 639.

48 Insgesamt häufen sich in den *Sudelbüchern* die Vorrats-, Haushalts- und Ökonomie-metaphern. Vgl. dazu Campe, „„Unsere kleinen blinden Fertigkeiten““.

Fragen, rhetorisch gesprochen: um Probleme der *dispositio*. Dies zeigt eine späte Notiz über kleines Wissen und Chaos, die dazu mit einem nicht überhörbaren ironischen Gestus gerade Linné ins Feld ruft, der sein ganzes Leben der Klassifikation, also einer Technik der größtmöglichen Eliminierung von Chaos und Zufall, gewidmet hat, und das Chaos dazu in eine eigene, ausgegrenzte Klasse verbannt und es dadurch zu entschärfen versucht hat:

So wie Linné im Tierreiche könnte man im Reiche der Ideen auch eine Klasse machen die man Chaos nannte. Dahin gehören nicht sowohl die großen Gedanken von allgemeiner Schwere, Fixstern-Staub mit sonnenbepuderten Räumen des unermesslichen Ganzen, sondern die kleinen Infusions-Ideechen, die sich mit ihren Schwänzchen an alles anhängen, und oft im Samen der Größten leben, und deren jeder Mensch wenn er still sitzt [eine] Million durch seinen Kopf fahren sieht.⁴⁹

Ähnlich wie in der anfangs zitierten Notiz L 806 werden hier das inkommensurable Große (der Makrokosmos) und das inkommensurable Kleine (die kleinsten Elemente im Samen der großen, der Mikrokosmos) thematisiert und als Bildspender für die „großen Gedanken“ und die „Infusions-Ideechen“ verwendet. Dort ging es um den Zufall, hier um das Chaos. Auch in Lichtenbergs epistemologischer Topik finden Chaos und seine Elemente einen Ort und ein Archiv – die *Sudelbücher* selbst.

IV. EXPERIMENTALBERICHTE: WISSENSERZÄHLUNG ZWISCHEN EREIGNIS UND WIEDERHOLUNG

Probleme von Ort und Ordnung des Wissens und der Fiktion spielen auch in einer anderen von Lichtenberg gepflegten Gattung eine wichtige Rolle: dem Versuchsbericht. Die kurze Abhandlung „Von einer neuen Art, die Natur und Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen“ (1778) gehört zu Lichtenbergs bekanntesten Texten, weil er hier den materiellen und psychologischen Prozess einer wissenschaftlichen Entdeckung als Ich-Erzählung schildert und gleichzeitig die „Eigentätigkeit der Objektwelt“ vermerkt und versprachlicht, aus deren

49 J 850, Bd. I, S. 770-771.

„Spuren“ dann lesbare „Daten“ werden.⁵⁰ In der Abhandlung geht es um die zufällige Entdeckung der später nach ihrem Entdecker so genannten „Lichtenberg-Figuren“, nämlich baum- bzw. sternförmiger Muster, die als Resultat elektrischer Entladungen auf isolierenden Materialien (hier dem sog. „Kuchen“ eines Elektrophors) entstehen. Ästhetische und wissenschaftliche Bedeutung („Schönheit“ und „Wichtigkeit“, in den Worten Lichtenbergs⁵¹) begegnen sich beim Auftauchen dieser sonderbaren ‚Figuren‘, in deren reizender Erscheinung sich die unsichtbare elektrische Welt auf wunderbare und unerwartete Weise zeigt. Nun stellt sich die Frage, wie diese Darstellung erfolgt, was hier also *erzählbar* und was *beschreibbar* ist. Dass wissenschaftliche Entdeckungen erzählt werden können, führt Lichtenberg auf mehreren Ebenen vor: Zuerst beschreibt er den Apparat und seine Funktionsweise. Dann wird die Vorgeschichte, d.h. die Bestellung und der Kauf eines Elektrophors, erzählt. Darauf folgt die Erzählung des zufälligen Ereignisses und dessen Wirkung auf den Beobachter und schließlich werden mehrere Experimente beschrieben, die das Phänomen wiederholbar machen. Außerdem sind dem Text Abbildungen dieser seltsamen Figuren beigelegt.

Bevor der Experimentator zur Erzählung des Ereignisses übergeht, schickt er einige stilkritische und ‚narratologische‘ Bemerkungen voraus, indem er von den verschiedenen „Geschichten“ und zeitdehnenden „Erzählungen“ über dieses unsichtbare und extrem schnelle Phänomen berichtet, die „aus allzu großer Genauigkeit so weitläufig [sind], daß sie ganze Bogen füllen, und man mehr als eine Stunde braucht, um die Beschreibung von dem zu lesen, was in einem Augenblicke geschehen ist“.⁵² Es folgt sodann die Erzählung der zufälligen Entdeckung dieser Figuren, die mit „kleine[n] Sterne[n], ganze[n] Milchstraßen und größere[n] Sonnen“ verglichen werden, und schließlich die Erzählung des Aneignungsprozesses, der das Ereignis über mehrere Versuche wiederholbar und beherrschbar macht und somit, mit den Worten Rheinbergers, von einem epistemischen in ein technisches Ding, von einer Frage- in eine Antwortmaschine⁵³ ver-

50 Gamper, *Elektropoetologie*, S. 87-88. Zu den Spuren, die zu Fakten werden vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001, S. 109-121.

51 Lichtenberg, *Schriften*, Bd. III, S. 26. Vgl. dazu Gamper, *Elektropoetologie*, S. 89.

52 Lichtenberg, *Schriften*, Bd. III, S. 26.

53 „Was an einem solchen Objekt [dem epistemischen Ding] interessiert, ist gerade das, was noch nicht festgelegt ist [...] Die wissenschaftliche Aktivität ist nur und gerade darin wissenschaftlich, daß sie als ‚Generator von Überraschungen‘ auf dem ‚Weg ins Unbekannte‘ auftritt, daß sie also Zukunft produziert. Technologische Konstruktionen

wandelt. Diese Transformation geht – narratologisch betrachtet – mit einem Wechsel vom singulativen (einmaliges Ereignis: im Präteritum) zum iterativen (wiederholte Versuche: im Präsens, meist nach dem Wenn-Dann-Schema) Erzählen einher, bei dem die dynamischen Ereignisse zuerst als nicht intendierte („Geschehnisse“) und dann als intendierte („Handlungen“) Zustandsveränderungen⁵⁴ zu deuten sind. Zu Beginn sind also die elektrischen Figuren die Aktanten, die zum Ereignis führen. Sobald der Beobachter zum Experimentator wird und die ‚Handlung‘ selbst in die Hand nimmt, wird jede Zustandsveränderung intentional, die (auch ästhetische) Singularität des Ereignisses wird damit von der künstlichen Wiederholbarkeit des Phänomens abgelöst.

Zur modernen Konstruktion von Faktizität in den wissenschaftlichen Erzählungen gehören nun mindestens drei Faktoren:⁵⁵ 1. die Tendenz, den Objekten eine ‚Stimme‘ zu verleihen oder zumindest, wie Bruno Latour hervorgehoben hat, zwei narrative Felder aufzumachen: das Feld des Erzählers und das Feld eines nicht menschlichen Akteurs, der zwar nicht ‚spricht‘ aber durchaus agiert;⁵⁶ 2. die Vorliebe für die Entnarrativierung von Experimentalabläufen, damit sie glaubhafter und ‚objektiver‘ erscheinen (auch eine rhetorische Strategie); 3. die Darstellung der Wiederholbarkeit durch Experimente, die die Singularität des Ereignisses tilgt (d.h. Verwandlung von epistemischen Dingen in technische Dinge).

Lichtenberg befindet sich an der Schwelle zur modernen Darstellung von Versuchsanordnungen,⁵⁷ ohne sie bereits zu überschreiten. Denn die Beschrei-

hingegen sind darauf angelegt, Gegenwart zu verlängern. [...] Technik beruht auf Identität in der Ausführung; wissenschaftliche Hervorbringung beruht auf Differenz. Ein technologischer Gegenstand ist eine Antwortmaschine, ein wissenschaftlicher eine Fragemaschine“ (Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte der Epistemologie*, Marburg: Basiliken-Presse 1992, S. 70ff.).

54 Vgl. dazu Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 8. Auflage, München: Beck 2009, S. 109.

55 Vgl. dazu Christina Brandt: „Wissenschaftserzählungen. Narrative Strukturen im naturwissenschaftlichen Diskurs“, in: Christian Klein/Matías Martínez (Hg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Weimar: Metzler 2009, S. 81-109.

56 Bruno Latour, zit. in ebd., S. 101-102.

57 Zur Geschichte des wissenschaftlichen Artikels vgl. Alan G. Gross/Joseph E. Harmon/Michael Reidy: *Communicating Science. The Scientific Article from the 17th Century to the Present*, Oxford: Oxford University Press 2002.

bung der Experimente, die das Phänomen wiederholen und somit kontrollierbar machen, erfolgt durchaus in seinem Text, und zwar auf Kosten der ästhetischen Erfahrung, die von der Überraschung durch das plötzliche Auftreten der neuen Objekte möglich gemacht worden war. Diese neuen Objekte hatten zu Beginn zwar einen eigenen Handlungsspielraum, aber die Wer-spricht-Instanz ist ganz dem Erzähler vorbehalten, der die Objekte eben *nicht* aus sich selbst sprechen lässt, sondern vielmehr von deren ästhetischer Wirkung auf ihn berichtet. Obwohl der Erzähler zuerst eher eine passive Rolle einnimmt, bleibt der Beobachterstandpunkt die ganze Zeit zentral, und es lässt sich nicht von verschiedenen diegetischen Ebenen sprechen. Auch lässt sich keine Entnarrativierungstendenz feststellen. Der Experimentator und Autor des Artikels behauptet sich auch als starke Erzählinstanz.

Zwei Textverfahren sind bei der Erzählung dieser zufälligen Entdeckung von Bedeutung. Zuerst fallen an zwei Stellen die Wörter „Einfachheit“ und „Wirksamkeit“ auf: Zunächst wird, wie oben beschrieben, der Elektrophor wegen „seiner einfachen Einrichtung und ausnehmenden Wirksamkeit“ gelobt; später wird sein eigenes Verfahren, „wodurch ich diesen Elektrophor elektrisiere“, als „ebenso einfach als wirksam“⁵⁸ beschrieben. Die schöne Einfachheit des Apparats und der Versuchsanordnung scheint somit auf medial-technischer Ebene der angestrebten Einfachheit des wissenschaftlichen Erzählstils zu entsprechen, insbesondere wenn man die (oben zitierte) Kritik Lichtenbergs an der unnötigen Zeitdehnung in Experimentalberichten berücksichtigt.

Zweitens wird die elektrische Materie als eine unsichtbare und extrem schnelle vorgestellt, die zwar wahrgenommen wird, sich aber der intensiven Beobachtung und folglich auch der realistischen Erzählung ihres Erscheinens entzieht. (So gesehen ist die ‚narratologische‘ Stelle über die Zeitdehnung vielleicht nicht nur als Kritik, sondern auch als Feststellung eines unumgänglichen Darstellungsproblems zu lesen). Darauf folgt eine auf den ersten Blick harmlose Bemerkung: „[...] man hat es hier nicht mit einer Materie zu tun, deren Schnelligkeit etwa ein unbefangener Zuschauer mit der Schnelligkeit des Blitzes zu vergleichen verleitet werden könnte, sondern mit dem Blitze selbst“.⁵⁹ Dieses unsichtbare und überaus schnelle ‚Ding‘ ist also in der Lage, eine herkömmliche Metapher so zu zerstören, dass das bildspendende Element (der Blitz) zum selbstreferenziellen Gegenstand der Rede wird (nach der tautologischen Formel: „der Blitz ist schnell wie der Blitz“), der nur Spuren seiner selbst hinterlässt.

58 Lichtenberg, Schriften, Bd. III, S. 24 und 29.

59 Ebd., S. 26.

Nach dieser Entschärfung der metaphorischen Rede stellt Lichtenberg seine eigenen epistemischen Objekte aber doch genuin metaphorisch vor (Milchstraßen, Sterne, Sonnen). Das heißt jedoch nichts anderes, als dass das sich entziehende Objekt zunächst nur tautologisch, also quasi ohne Erkenntnisgewinn, genannt werden kann, weil es, mit den Worten Kants über überschnelle Licht- und Schallphänomene, „unser Vermögen [...] bei weitem übertrifft“.⁶⁰ Sobald man aber versucht, es dennoch zu beschreiben und Evidenz zu erzeugen, kann dies nur metaphorisch erfolgen, indem man bekannte Referenten zu Rate zieht. Außerdem ist der Gegenstand der Erzählung – wie oben schon erwähnt – nicht so sehr das *Erscheinen* der Figuren, sondern eher ihre *Wirkung* auf den Beobachter. Es ist dieser Aporie zufolge kein Zufall, wenn die Beschreibungen der folgenden Versuche in einem Gestus des Verschweigens kulminieren. Am Ende des vierten Versuchs schreibt Lichtenberg: „Die schönsten Figuren dieser Art, deren bewundernswürdige Bildung und Regelmäßigkeit *ich mit Worten nicht beschreiben kann*, erhielt ich, [...]“.⁶¹ Der altbekannte Topos der Mystik, der Topos der Unsagbarkeit, wird hier in einem nicht nur säkularisierten, sondern epistemologischen Kontext bemüht, in welchem dem Experimentator klar wird, dass die Geschichte der Entdeckung und die Wirkung des epistemischen Dings zwar erzählt werden können, der Augenblick des Ereignisses jedoch undarstellbar bleibt.

So entsteht eine Spannung zwischen Erzählen und Beschreiben, die der gleichen Spannung im frühen Text *Von den Charakteren in der Geschichte* entgegengesetzt ist. War dort der Topos der *historia magistra vitae* noch so prägend, dass Geschichte nicht in ihren kontingenten und überraschenden Ereignissen, sondern in ihren wiederholbaren Mustern erzählt werden konnte; und war demnach der Akt des Erzählens zugunsten von Beschreibungen der Charaktere wie in einem „Wörterbuch der Seele“ *à la* La Bruyère noch unterbelichtet, so scheint sich hier, in dieser epistemischen Erzählung, eine neue Konstellierung dieser

60 Vgl. folgende Stelle aus Kants *Kritik der Urteilskraft*: „Wenn man die Schnelligkeit der Licht- oder, in der zweiten Art, der Luftbeugungen, die alles unser Vermögen, die Proportion der Zeiteinteilung durch dieselbe unmittelbar bei der Wahrnehmung zu beurteilen, wahrscheinlicher Weise bei weitem übertrifft, bedenkt: so sollte man glauben, nur die Wirkung dieser Zitterungen auf die elastischen Teile unseres Körpers werde empfunden, die Zeiteinteilung durch dieselbe aber nicht bemerkt und in Beurteilung gezogen, mithin mit Farben und Tönen nur Annehmlichkeit, nicht Schönheit ihrer Komposition, verbunden“. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Band X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, § 51, S. 263.

61 Lichtenberg, *Schriften*, Bd. III, S. 32 (Herv. E.M.).

Verhältnisse herausgebildet zu haben. Die Darstellung der seltsamen neuen Phänomene bzw. von deren „Spuren“ kann nicht direkt, sondern *nur* in visueller oder sprachlicher ‚Übersetzung‘ erfolgen: als Kupferbild oder als metaphorische Umschreibung. Das Erzählen des Ereignisses ist dagegen zwar möglich, jedoch zeitlich versetzt und mit einer Zerteilung der Akteure: Erzählt wird zuerst die Wirkung des elektrischen Phänomens und dann die Reproduktion des nunmehr beherrschten Phänomens im Experiment. Das Problem der Wiederholbarkeit scheint sich also Jahre später und im epistemologischen Kontext verkompliziert zu haben. War dort die Wiederholung der Geschichte der leitende Topos (*historia magistra vitae*), so ist hier die Einmaligkeit des Ereignisses zentral, das als wiederholtes Phänomen (im Experiment) zwar besser beschrieben werden kann, jedoch seine ereignishaft Singularität (als ästhetisches Phänomen und als epistemisches Ding) einbüßt. Durch die technische Beherrschung gewinnt diese Wiederholbarkeit aber beträchtlich an Gewicht. Diese ‚Geschichte‘ kann selbst, wie die Kunkels, unendliche Male mit verschiedenen Variationen reproduziert werden. Sie ist nicht einfach eine Wiederholung, die uns zwar belehrt, aber von uns nicht gesteuert werden kann, sondern eine Wiederholung, die vorsätzlich hervorgebracht wird und somit technische Dinge produziert, die potenziell immer wieder zu neuen unerwarteten Ereignissen (also zu epistemischen Dingen) führen können. Sie wird zu einer vom Menschen wiederholbaren Gegenwart, die die Zukunft produzieren kann.

Die rhetorische Kategorie der *inventio*, deren Absterben durch das fixierte topische Wissen Lichtenberg konstatiert hatte, wird als *ars inveniendi* und also als *Invention* in den Jahrzehnten seiner Aktivität als Experimentalphysiker wieder virulent, und zwar als nicht nur rhetorische, sondern auch als epistemologische und narrative Kategorie, nämlich durch die Findung von epistemischen Dingen (die sich demnach als die neuen *topoi* beschreiben lassen) und durch die Erfindung möglicher Welten, mithin durch das paradoxe Zusammenspiel von totaler Kontingenz einerseits und Machbarkeit von Geschichte *und* Geschichten andererseits. Diesen „heuristischen Hebzeuge[n]“ entspricht die kurze narrative Textsorte des Versuchsberichts, die, wie Lichtenberg im anfangs zitierten Sudelbucheintrag schreibt, „das bereits Erfundene in die beste Ordnung zu bringen“ weiß, die also eine neue *dispositio* des Erfundenen und Entdeckten erzeugt. Gleichzeitig wird das rhetorisch-stilistische Gebot der Kürze und Deutlichkeit zu einer sowohl ästhetisch-poetologischen als auch methodologischen Kategorie: als Korrektiv eines Witzes und einer Einbildungskraft, die sowohl auf der Ebene der Hypothesen als auch auf der Ebene der schriftlichen Darstellung von Ergebnissen der Forschung eine fast unwiderstehliche Neigung haben, auszuufern und sich zu verselbstständigen. Dieses klassische, bis in die späten Texte hinein-

wirkende stilistische Gebot wird in der *Sudelbücher*-Werkstatt um eine erkenntnistheoretische und poetologische Entdeckung ergänzt: Es ist die Geburt des ‚kleinen‘ Wissens aus dem Geiste der kurzen Prosa.

Rätsel kurz erzählen

Der Fall Kleist

MICHAEL GAMPER

I. RÄTSEL DER MODERNE

Das Rätsel ist kurz. Nicht nur seine Spät- und Schwundformen, die Kreuzworträtsel der Zeitungen, Illustrierten und Hefte, haben auf einer Seite Platz und den Vorzug der visuellen Übersichtlichkeit, auch die entsprechende literarische Gattung ist durch Kürze charakterisiert. Der Terminus ‚Rätsel‘ sei ein „Sammelbegriff für meist kürzere Texte in Vers oder Prosa“ und das ‚Rätsel‘ eine „literarische Kleinform [...] von prägnanter Kürze“, so befinden einschlägige literaturwissenschaftliche Nachschlagewerke.¹ André Jolles, ein Doyen der Theoriebildung über die kleinen literarischen Gattungen, zählte das Rätsel zu den „Einfachen Formen“, in denen „unter der Herrschaft einer Geistesbeschäftigung“ die „Vielheit und Mannigfaltigkeit des Seins und des Geschehens sich verdichtet

1 Christoph Fasbender: „Art. ‚Rätsel‘“, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burhard Moenninghoff (Hg.), Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler 2007, S. 627; Heike Bismark/Tomas Tomasek: „Art. ‚Rätsel‘“, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3 Bände, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 1997-2003, S. 212ff., hier S. 211.

und gestaltet“, mithin die Fülle der Welt „von der Sprache“ in ihren „letzten, nicht teilbaren Einheiten ergriffen“ wird.²

Das Rätsel zeichne sich dabei gegenüber anderen einfachen Formen wie Legende, Sage, Spruch, Kasus, Memorabilie, Märchen und Witz dadurch aus, dass es, wie die Mythe, in spezieller Weise mit „Frage und Antwort“ verbunden sei. Im Gegensatz zur Mythe, die vor allem eine Antwort auf eine in der Form enthaltene Frage darstelle, präsentiere sich das Rätsel als „eine Frage, die eine Antwort heischt“.³ Die neuere Forschung, welche die Gattung kommunikationstheoretisch in den Blick nimmt, zählt das Rätsel „zur Gruppe der Prüfungsfragen, da dem Rätselsteller die Antwort bekannt ist und der Gefragte sich in der Rolle eines Geprüften befindet“. Im Unterschied zur bloßen Frage sei beim Rätsel aber „das Frageziel verschlüsselt umschrieben“, wobei dies sowohl die Inhalts- als auch die Ausdrucksseite betreffen könne. Der literarische Charakter des Rätsels gründet so in Eigenschaften wie Ambiguität, Vagheit sowie in der Nutzung fast aller Arten des uneigentlichen Sprechens,⁴ womit sich die rhetorische Inszenierung für das Rätsel als zentral erweist.

Im Vergleich zum ‚Geheimnis‘ sind damit nicht, wie behauptet wurde, Oberflächlichkeit, Profanität oder mangelnde Unausschöpfbarkeit die entscheidenden Eigenschaften des Rätsels.⁵ Vielmehr machen die bestimmte sprachliche Formgebung und die Möglichkeit der öffentlichen Kommunikation des zu Erfragenden seine *differentia specifica* aus. Das Grundfaszinosum des Rätsels ist die Aufdeckung eines verborgenen Wissens, dem durch das äußere Arrangement eine besondere Spannung verliehen wird. Es ist eine Inszenierung von vorenthaltenem Wissen, dessen Aufdeckung mit besonderer Lust verbunden wird. Wissen, Scharfsinn und Formulierungskunst sind damit die produktionsästhetischen Voraussetzungen für Rätsel.⁶ Das Rätsel ist somit, um eine Wortprägung von Goe-

2 André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz [1930], 6., unveränderte Auflage, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 45.

3 Ebd., S. 129.

4 Bismark/Tomasek, „Art. ‚Rätsel‘“, S. 212.

5 So Jochen Hörisch: „Vom Geheimnis zum Rätsel“, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung, München: Fink 1998, S. 161-178.

6 Volker Schupp: „Rätsel“, in: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen, Stuttgart: Reclam 2002, S. 191-210, hier S. 197.

the zu benutzen,⁷ ein „offenbares Geheimnis“, das einem Verborgenen und damit Abwesenden in anderer Form Gestalt verleiht und Präsenz gibt. Das Rätsel ist als literarische Manifestation eine Repräsentation von etwas Nicht-Anwesendem, und je nach Charakter und Beschaffenheit dieses Abwesenden ist das Rätsel lösbar und endlich oder eben auch, der stets möglichen Unergründbarkeit des Geheimnisses ähnlich, unlösbar und unendlich.⁸ Gleichwohl bleibt dem Rätsel im Gegensatz zum Geheimnis eigen, dass von einer intendierten oder von einer Intention simulierenden Struktur der Verrätselung ausgegangen werden muss und ein Lösungsversprechen zumindest im Spiel ist, auch wenn dieses nicht haltbar sein mag.

Rätsel enthalten somit auch immer Wissen und gründen auf einem Wissensgefälle zwischen Rätselsteller und Rätsellöser. Anders als bei der Mythe, so Jolles, bestehe hier aber kein „Verhältnis von Mensch zu Welt“, vielmehr „stellt ein Mensch, der weiß, einem anderen Menschen eine Frage“, und er „stellt jene Frage so, daß sie den anderen zum Wissen zwingt“.⁹ Jolles unterstreicht aber auch, dass dieses Wissen im ‚echten‘ Rätsel, das eben, anders als die „bezogene Form“, „einfache Form“ ist und ein unmittelbar zur Geistesbeschäftigung Gehöriges Gestalt annehmen lässt,¹⁰ einen sozialen Charakter trägt. Es handelt sich um ein Wissen, das „als Besitz“ die „Heimlichkeit eines Bundes“ ausmacht und damit „innerhalb dieser Gemeinschaft den Sinn der Welt bedeutet“.¹¹ Dieses Wissen gestaltet, um mit Jacques Rancière zu sprechen, die „spezifische[] Form von Gemeinschaft“, es setzt „die Verfassung eines spezifischen Erfahrungsraumes, in dem bestimmte Objekte als gemeinsam gesetzt sind und bestimmte Subjekte als fähig angesehen werden, diese Objekte zu bestimmen und über sie zu argumentieren“. Mit Rancière lässt sich Jolles' Beschränkung dieses ‚politischen‘ Wissens auf „Sinn“ erweitern hin auf eine umfassendere sinnliche Dimension: Politik und ihr Wissen betrifft dann die „Aufteilung des Sinnlichen“ und damit „die Verteilung und [...] Neuverteilung der Räume und Zeiten, der

7 Siehe zu den zahlreichen Verwendungen dieser Wendung Marlis Helene Mehra: Die Bedeutung der Formel „offenbares Geheimnis“ in Goethes Spätwerk, Stuttgart: Heinz 1982.

8 Siehe auch Brian Tucker: Reading Riddles. Rhetorics of Obscurity from Romanticism to Freud, Lewisburg: Bucknell University Press 2011, S. 17-18.

9 Jolles, Einfache Formen, S. 129.

10 Ebd., S. 108.

11 Ebd., S. 139, S. 141.

Plätze und Identitäten, der Sprache und des Lärms, des Sichtbaren und des Unsichtbaren“, in die Literatur in ihrer ‚politischen‘ Funktion stets eingreife.¹²

Dieses Wissen bezeichnet die Macht der Gemeinschaft, die gleichwohl jedes Mal auf dem Spiel steht, wenn ein Rätsel gestellt wird. Denn das Rätsel ‚verschließt‘ zwar, es ‚eröffnet‘ aber auch und setzt so die „Heimlichkeit des Bundes“ dem Risiko der Aufdeckung aus. Und was im Fall der Rätsellösung geschieht, wie der Rätselrater, der nun halb Außenstehender, halb Teilhaber des Bundes ist, mit dem Wissen umgeht und was in dessen Folge mit der Gemeinschaft passiert, ist offen und letztlich ihm anheimgestellt. Jolles deutet denn auch den griechischen Sphinx-Mythos als Thematisierung des Umstandes, dass der Rätselsteller sich im Fall der Rätsellösung in die Hand des Ratenden begibt und in gewisser Weise „das Leben des Aufgebenden auf dem Spiel steht“.¹³

Im Rätsel wird so zwar immer ein Sachwissen verhandelt, in zentraler Weise aber auch die Sozialdimension von Wissen angesprochen,¹⁴ und dies in einer Form, welche die Grundlagen der sozialen Verhältnisse anzurühren und zu verändern in der Lage ist. Dabei ist der von Jolles in den Blick genommene Fall des Geheimbundes lediglich ein idealtypischer. An ihm lässt sich besonders deutlich die Situation eines geschlossenen Geheimwissens durchspielen, das auf einen Schlag im Rätsel entdeckt werden kann. In offeneren Gesellschaftsformen kann weder das anfängliche Wissensgefälle noch die Aufdeckung des Wissens diese absolute Form annehmen. Vielmehr ist hier von graduellen Abstufungen auszugehen. Dem trug Jolles Rechnung, indem er dem Rätsel aufgrund der Verwendung von durch „Übertragung“ und „bildlichen Ausdruck“ geprägter „Sondersprache“ Mehrdeutigkeit zusprach. So würde sich „in das Rätsel ein neues Rätsel“ einschieben, und es manifestiere sich „keine eindeutige Lösung“.¹⁵ Durch den nachhaltigen Einfluss nicht-begrifflicher, stets mehrdeutiger Sprachverwendung wird das involvierte Wissen in seiner Sach- wie in seiner Sozialdimension zeitlich und räumlich erweitert und verschoben, es verändert sowohl seinen epistemischen Gehalt als auch die Lage der involvierten Subjekte und Objekte sowie der beteiligten Medien.

12 Jacques Rancière: „Politik der Literatur“, in: ders., Politik der Literatur, hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen 2008, S. 13-46, hier S. 13-14.

13 Jolles, Einfache Formen, S. 144.

14 Zur Bedeutung dieser Differenzierung für eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Erzähltheorie siehe Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 341-352.

15 Ebd., S. 142-143, S. 146.

Formalästhetisch betrachtet eignet dem Rätsel aufgrund der dominanten Frage-Antwort-Situation vor allem in seiner kurzen Form ein dialogisches Prinzip, und es wohnt ihm ein performatives Moment inne. Ob in Versen oder Prosa gefasst, ob ein implizites oder explizit eingeführtes Subjekt über ein verrätseltes Objekt spricht oder ob der verrätselte Gegenstand anthropomorphisiert wird und sich selbst äußert, stets wird eine Redesituation geschaffen, die eine unmittelbare Ansprache des Rezipienten inszeniert. Jolles spricht denn auch von nur „wenigen bekannten Fällen“, in denen „sich das Rätsel erweitert“ und „es eine Erzählung wird und in dieser Erzählung gewissermaßen einen Kommentar zu sich selbst liefert“.¹⁶

Rätsel können also, wenn auch, wie Jolles meint, eher selten, in kürzere oder längere Narrative eingebunden sein, wie es etwa in Schillers Gozzi-Bearbeitung *Turandot* von 1802 der Fall ist. Dieser Text ist zwar als Drama gestaltet, weswegen ihm in formaler Hinsicht die vermittelnde Instanz des Erzählers fehlt, doch er bindet die kleine Form des Rätsels in größere Zusammenhänge ein, verbindet sie mit handelnden Personen und wechselnden Geschehnissen und perspektiviert sie durch die Kontexte. Ähnlich wie im *König Ödipus* von Sophokles kombinieren Gozzi/Schiller in ihrem märchenhaften Stoff zwei Arten des Rätsels, ein Halslöserätsel und ein Herkunftsrätsel. Zunächst muss der verarmte und anonym reisende Prinz Kalaf die Rätsel der fabelhaft schönen und intelligenten chinesischen Königstochter Turandot lösen, um ihre Hand zu erhalten, wobei er im Fall des Scheiterns ebenso wie die zahlreichen vorgängigen Bewerber sein Leben verlieren würde. Schiller nutzt diese stoffliche Anlage, um im vierten Auftritt des zweiten Aufzugs den performativen Zug des Rätsels als Theater im Theater aufzuführen: Turandot trägt, als Teil eines gesetzlich reglementierten Rituals, nacheinander drei Rätsel „in deklamatorischem Ton“ vor, Kalaf vermag sie alle drei zu lösen. Turandot aber will lieber sterben, als sich unter das Joch der Ehe zu begeben, weshalb Kalaf seinerseits das Rätsel seiner Herkunft stellt, um die Prinzessin zu überzeugen, seine Frau zu werden.¹⁷ Damit ist für die Aufzüge 3 bis 5 ein gänzlich neuer Typus des Rätsels in Szene gesetzt: Denn während Turandots Rätsel auf der sprachlichen Ver- bzw. Entschlüsselung der Begriffe ‚Jahr‘, ‚Auge‘ und ‚Pflug‘ beruhen und damit Scharfsinn und Witz in der ritualisierten Situation der Rätsel-Performance verlangen, ist nun Kenntnis und Ver-

16 Ebd., S. 132.

17 Friedrich Schiller: „Turandot. Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi“, in: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 9, hg. von Otto Dann et al., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988-2004, S. 371-465, hier S. 401-410.

ständnis einer durch Kriege, Machtwechsel und Vertreibungen komplex und unübersichtlich gewordenen Welt vonnöten, um die von der Struktur dieser rätselhaften Welt gestellten Aufgaben zu lösen. Kalafs Vater Timur, der vertriebene König von Astrachan, ruft denn auch angesichts der ihm unverständlich gewordenen Verwicklungen, die insbesondere die Vertauschung oder die Unterdrückung von Namen erfordern, aus: „Was für Geheimnisse –“. Und wenig später bittet er seinen früheren Hofmeister: „Erklär mir diese Rätsel!“¹⁸

Gefragt sind unter den Bedingungen einer von *simulatio* und *dissimulatio* geprägten Welt neue Qualitäten von Wissen und von Wissenserwerb: Detektivische Fähigkeiten der Recherche, der Indiziengewinnung und der Faktenkombination ermöglichen erst eine Bewältigung der Situation. So ist es denn zum einen das weitverzweigte Informanten- und Nachrichtennetz des chinesischen Kaisers, das diesem das erfragte Wissen zuspielt, und zum anderen ist es die Kombination von Unachtsamkeit und höfischer Intrigenkultur, die auch Turandot die Identität des Rätselstellers eröffnet. Bezeichnend für die neue Qualität dieses Rätsels zweiter Ordnung ist, dass aus ihm nicht, wie im Fall der Rätsel der Turandot, unmittelbar Handlungen hervorgehen, nämlich Tod oder Heirat. Sondern hier geben das Rätsel und der ausgedehnte Prozess seiner Lösung *Zeit* – und ermöglichen so, dass Liebe, Großmut und Vergebung die Verwicklungen der Handlung zu einem guten Ende führen können.

Es ist ein Verdienst des Schiller'schen Textes, den Paradigmenwechsel des Rätsels vom Ratespiel zur Auslotung der Disposition von Welt, der sich wesentlich seiner Narrativierung, also seiner Einstellung in einen Zusammenhang von Geschehnissen und Handlungen, verdankt, namhaft gemacht zu haben. Historisch situiert sich die Dramenbearbeitung denn auch in einer Zeit, in der das Rätsel auch als Narrativ zu neuer Bedeutung gelangte. Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) kann als Ausgangspunkt eines Schreibens gesehen werden, das sein Erzählen aus der Inszenierung von Geheimnissen bezog und das Rätsel zur dominanten Struktur machte, Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) bekräftigte diese Tendenz, und auch Schiller benutzte in seinem Romanfragment *Der Geisterseher* (1787-1789) dieses narrative Verfahren. Die *gothic novel* war damit das Genre, durch welches das Rätsel-Narrativ weiter diffundierte, wovon auch einer der großen Rätsel-Erzähler des 19. Jahrhunderts, Honoré de Balzac, massiv beeinflusst war.¹⁹

18 Ebd., S. 423, S. 425.

19 Chantal Massol: Une poétique de l'énigme. Le Récit herménéutique balzacien, Genève: Droz 2006, S. 19-20.

Befördert wurde die Verbreitung des Rätsel-Narrativs durch die Aufwertung einer Ästhetik des Verworrenen in der Romantik. ‚Rätsel‘ stand hier, etwa bei Friedrich Schlegel, Novalis und Ludwig Tieck, für einen Modus des Schreibens, der sich durch Unverständlichkeit, Obskurität, Schwierigkeit und Kommunikationsbrüche auszeichnete. ‚Rätsel‘ wurde in der romantischen Poetik zu einem polemischen Schlagwort, das sich gegen Aufklärung und Neoklassizismus und deren Vorliebe für das Darstellungsideal der ‚Klarheit‘ richtete.²⁰ In dieser Weise stand das ‚Rätsel‘ für eine neue Handhabung des (literarischen) Zeichens, die eine Verkomplizierung seines Repräsentationscharakters vorsah. Im Akt der Bezeichnung setzte sich immer eine Dialektik von Verhüllung und Enthüllung in Gang.²¹

Diese Formen der Rätsel-Narrative und der Rätsel-Poetik sind um 1800 Teil einer sich im Wandel befindlichen Welt. Die gesellschaftlichen Strukturen wurden dynamischer, wandelten gar in grundsätzlicher Weise ihre Differenzierungskriterien und gliederten sich stärker funktional als stratifikatorisch. Entdeckungsreisen und Welthandel erschlossen zuvor unbekannte Gebiete und integrierten ferne Orte und Dinge in alltägliche lokale Praktiken, die Großstädte wuchsen rasch an und trieben neue Sonderwelten aus sich hervor, die rasch expandierenden Wissenschaften veränderten durch Entdeckungen und Experimente die Auffassung von Natur und die Künste erkundeten durch ein neuartiges Fiktionsbewusstsein und innovative Autonomie-Konzepte imaginative und ästhetische Eigenbereiche. Veränderungen der Merkwelten und der Erschließungsinstrumente trugen damit gleichermaßen dazu bei, dass Komplexitäten entstanden, die sich als Rätsel präsentierten oder zumindest präsentieren ließen.

Michel Foucault beschreibt den epistemischen Wechsel vom klassischen Zeitalter der Repräsentation in eine Moderne der Geschichte und des Menschen wiederholt so: Die Wörter hätten „ihre alte, rätselhafte Mächtigkeit wiedergefunden“, was letztlich zu einem (literarischen) „Schreibakt“ geführt habe, „der nichts anderes als sich selbst bezeichnet“. Und im Bereich des Naturwissens seien, als „das Tableau der Naturgeschichte aufgelöst wurde, [...] die Lebewesen nicht verstreut, sondern im Gegenteil neu um das Rätsel des Lebens gruppiert“ worden.²² Rancière wiederum argumentiert, dass die avancierte Literatur, etwa

20 Tucker, *Reading Riddles*, S. 13-14.

21 Ebd., S. 15, mit Bezug auf David Wellbery: *Lessing's „Laocoon“*. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason, Cambridge: Cambridge University Press 1984, S. 2.

22 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1966), 9. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 368.

diejenige von Balzac und Flaubert, im 19. Jahrhundert sich der Aufgabe verschrieben habe, „die Zeugnisse zu entziffern, die die Gesellschaft selbst zu lesen gibt“ und „die sie ohne zu wollen noch es zu wissen, in den dunklen Elendsvierteln ablagert“. Die Literatur habe „die Reise in die Untergründe“ angetreten, „welche die verborgene Wahrheit enthalten“.²³ Dass der Literatur diese Aufgabe zufallen konnte, kann mit Claude Lefort mit dem „Gefühl eines Bruchs“ begründet werden, das sich infolge der Französischen Revolution eingestellt habe. Dieser Bruch sei nicht „in der Zeit“ zu verorten, sondern setze „uns mit der Zeit als solcher in Beziehung“ und bringe „ein Rätsel der Geschichte zum Vorschein“, und er sei auch so beschaffen, dass „er sich nicht auf das Feld der politisch, ökonomisch oder sozial genannten Institutionen“ beschränke, sondern sich „mit der Institution als solcher in Beziehung“ setze und auch „ein Rätsel der Gesellschaft“ ansichtig werden lasse.²⁴

Der Umstand, dass die Literatur in der modernen Merkwelt eine gewordene „verborgene Wahrheit“ suchte, machte ihre Texte zu Rätsel-Erzählungen, und prominente Autoren wie Balzac, Heine, Poe, Stifter, Storm, Raabe und James hatten an diesem Prozess teil. Auch das in ihren Texten verhandelte Wissen erstreckte sich gleichermaßen in einer Sach- und einer Sozialdimension, und in vielerlei Hinsicht übertrug sich der agonale, existenzielle Charakter der alten Rätsel-Gattung auf die erzählerischen Rätsel. Vor allem aber wuchs den literarischen Rätseln ein explorativer Zug zu. Die erzählerischen Rätsel des 19. Jahrhunderts bezogen sich auf Noch-nicht-Gewusstes und Nicht-mehr-Gewusstes, aber auch auf unsicheres Wissen und Nicht-Wissbares, weswegen die Rätsel meist unlösbar oder nicht vollständig lösbar waren – oder im Prozess ihrer Lösung neue Rätsel hervortrieben.

Freilich verloren die Rätsel mit ihrer literarischen Neufunktionalisierung ihren Status als einfache Formen bzw. kleine Formen. Eine relative Kürze blieb ihnen aber eigen: Bereits Walpoles Schauerroman war vergleichsweise kurz gehalten und auch Balzac verwendete das Rätsel-Narrativ bevorzugt in seinen kürzeren novellistischen Erzählungen.²⁵ Auch die meisten der oben genannten Autoren benutzten kürzere erzählerische Formen, und Poe reflektierte in seiner Rezension von Dickens' *Barnaby Rudge* explizit die Schwierigkeit, einen Rätsel-Plot über eine lange erzählerische Strecke aufrecht zu erhalten. Wenn „ein Autor

23 Rancière, Politik der Literatur, S. 34.

24 Claude Lefort: Fortdauer des Theologisch-Politischen? Wien: Passagen 1999, S. 31-32.

25 Massol, Une poétique de l'énigme, S. 81-82.

sich einmal für das ‚Mystery‘-Verfahren entschieden“ habe, wie Poe diese spezifische Form des Rätsel-Narrativs nannte, das auf der narrativen Exposition von Geheimnissen beruht, würde sogleich „Zweierlei unumgänglich erforderlich: erstens, daß keine ungebührlichen oder unkünstlerischen Mittel verwendet werden, das Geheimnis der Fabel zu verschleiern; und zweitens, daß dies Geheimnis gut gewahrt bleibe“. Denn gelinge es nicht, „das Geheimnis [...] bis genau zum geeigneten Moment des *dénouement* zu wahren, dann gerät alles, zumindest was den beabsichtigten *Effekt* betrifft, in Konfusion“.²⁶ Gerade ein langer und verzweigter *plot* gefährdet diese Ökonomie des „Mystery“-Verfahrens“ in rezeptions- wie produktionsästhetischer Hinsicht, wie Poe am Beispiel von *Barnaby Rudge* vorführte und dabei die mangelnde Beobachtung sowohl der „Einheit des Ortes“ wie der „Einheit der Zeit“ rügte.²⁷

II. KLEISTS RÄTSEL-POETIK

Dass Kürze hinsichtlich von Geradlinigkeit und Übersichtlichkeit in den verschiedenen erzählerischen Ausprägungen des Rätsels eine wichtige Rolle spielt, ist kaum je derart entschieden aus einer Poetik der Kürze heraus entwickelt worden wie bei Kleist, dessen Rätsel-Narrativen im Folgenden deshalb exemplarisch nachgegangen werden soll. Kleist entwickelte in besonders prägnanter Weise eine eigenständige erzählerische Rätsel-Poetik aus den Zusammenhängen der populären Gattung heraus. Bevor dieser Umstand aber genauer in den Blick genommen wird, soll zunächst die markante Bedeutung des Rätsels für das Schreiben dieses Autors herausgestellt werden.

„Rätsel“ spielen in der Form rätselhafter Figuren, Handlungen und Geschehnisse in vielen Texten Kleists eine wichtige Rolle, und auch der Begriff fällt an exponierten Stellen.²⁸ Schon in dem dramatischen Erstling, in *Die Familie Schroffenstein*, ist dies sechs Mal der Fall. Hier steht der Wortlaut für eine hart-

26 Edgar Allan Poe: „Charles Dickens: Barnaby Rudge“, in: ders., Das gesamte Werk in zehn Bänden, Bd. 7, hg. von Kuno Schumann/Hans Dieter Müller, Herrsching: Manfred Pawlak 1979, S. 399-432, hier S. 414-415.

27 Ebd., S. 425.

28 Siehe dazu auch Claudia Brors: Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften, Würzburg: Königshausen&Neumann 2002, und Anette Horn/Peter Horn: „Ich bin dir wohl ein Rätsel?“ Heinrich von Kleists Dramen, Oberhausen: Athena 2013, v.a. die Einleitung, S. 11-27.

näckige Uneindeutigkeit, die sich in die menschlichen Beziehungen eingeschlichen hat, die Geschehnisse als Handlungen erscheinen lässt, Absichten und Vorgehen stets interpretationsnotwendig macht und tragische Vorkommnisse evoziert. „Mienen“ erscheinen so als „schlechte Rätsel, die auf Vieles“ passen,²⁹ so dass einem sowohl das Gegenüber als auch das eigene Selbst zum „Rätsel“ werden können. „Ich bin Dir wohl ein Rätsel?“, fragt so Sylvester Jeronimus, wenn es um die Feststellung gesicherter Aussagen in den vermeintlichen Mordfällen geht, und seine Tochter Agnes erschrickt vor ihrem Geliebten Ottokar in einer Weise, dass sie sich „selbst ein Rätsel“ ist.³⁰ Es sind denn auch die beiden Todesfälle der aus zwei verschiedenen Familienzweigen stammenden Jungen Philipp und Peter Schroffenstein, die zu „Rätsel[n]“ werden, weil übereilt auf scheinbare Tatsächlichkeiten reagiert wird und alle Vermittlungs- und Klärungsversuche zu Missverständnissen und tatsächlichen Untaten führen. So argumentiert Ottokar: „Hätte nur / Jeronimus in seiner Hitze nicht / Den Menschen mit dem Schwerte gleich verwundet / Es hätte sich vielleicht das Rätsel gleich / Gelös't.“ Darauf entgegnet Agnes: „Vielleicht – so gut, wie wenn Dein Vater / Die Leute nicht erschlagen hätte, die / Er bei der Leiche Deines Bruders fand.“³¹ Rätsel werden Vorfälle aber in ganz grundsätzlicher Art, weil Zeichen nicht eindeutig auf Dinge verweisen und Sprache und Wirklichkeit in eigentümliche Dissoziation geraten sind. Ein „Zeichen“ ist deshalb immer nur „ein sichres *fast*“, und so löst auch ein Geständnis der Mörder die Situation nicht auf, sondern macht die Sachlage zum hartnäckigen und letztlich unauflösbaren „Rätsel“, wie Jeronimus bedenkt: „Zwar ein Geständnis auf der Folter ist / Zweideutig stets – auch war es nur ein Wort, / Das doch im Grunde stets sehr unbestimmt.“³² Und auch wenn es am Ende des vierten Aufzugs heißt: „Alles ist gelöst, / Das ganze Rätsel von dem Mord“,³³ so bedeutet das folglich nicht, dass nicht im fünften Aufzug weitere Verwechslungen und Missverständnisse ihren Lauf nehmen können und geradezu in die Katastrophe führen, die Agnes und Ottokar das Leben kostet.

29 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Ausgabe, 4 Bände, Bd. 1, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M.: Klassiker Verlag: 1987-1997, S. 137 (V. 354-355).

30 Ebd., S. 170 (V. 1213), 172 (V. 1244).

31 Ebd., S. 179 (V. 1400-1406).

32 Ebd., S. 191 (V. 1720-1726; Herv. M.G.).

33 Ebd., S. 216 (V. 2345-2345).

Diese abgründige Funktion der Rätselstellung, die dem willkürlichen Handeln der Figuren entwunden ist, zieht sich auch durch das *Penthesilea*-Drama.³⁴ Dort ist es die Hauptfigur, die ihre Mit- und Gegenspieler/innen durch ihr Gebahren und Handeln verblüfft und sie stets aufs Neue zu Interpretationen zwingt. Schon im ersten Auftritt muss Antiochus feststellen: „Niemand kann, was sie uns will, ergründen“, bevor er Penthesilea wenig später als „rätselhafte Sphinx“ bezeichnet.³⁵ Die Amazonenfürstin wird damit durch eine Unergründlichkeit gekennzeichnet, bei der nie klar ist, ob sie Rätsel stellt oder selbst (ohne eigene Intention) ein Rätsel ist. Und es zeigt sich auch früh, dass es sich um Rätsel handelt, die von einer insofern sphingenhaften Qualität sind, als ein Nicht-Wissen immer auch den Tod bedeuten kann. Aber auch für ihre eigenen Vertrauten bleibt Penthesilea unverständlich. So verteidigt Prothoe gegenüber der Oberpriesterin das staatsgefährdende Verhalten der Königin mit den Worten: „Was in ihr walten mag, das weiß nur sie, / Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.“³⁶ Diese Idiosynkrasien des Gefühls führen schließlich in den letzten Auftritten zu jenem „Greuel-Rätsel[]“, das die für die Umstehenden unerklärliche grausame Tötung des Achill meint.

Seltener ist der Rätsel-Begriff in Kleists Erzählungen verwendet, denen durch ihre Textlänge – 44 bis 4 Seiten im Oktavformat der Klassiker Ausgabe, sieht man vom 132 Seiten langen *Michael Kohlhaas* ab – und durch die novellistisch-stringente Handlungsführung durchaus Kürze und Knappheit des erzählerischen Prozesses attestiert werden kann. Er tritt auf in *Der Findling*, wo es von Nicolo heißt, dass er „den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten dieser Art, die er erlebt hatte, gefunden zu haben“ glaubte, und in *Der Zweikampf* erhält ein Ratsherr „einen Brief mit der gerichtlichen Aussage des Mädchens“, der „zur Auflösung des fürchterlichen Rätsels“ des Brudermordes führen soll.³⁷ Auch in den Erzählungen formieren sich also Geschehnisse in einer Weise, die sie in ihren kausalen Zusammenhängen undurchsichtig und als nicht eindeutig analysierbar erscheinen lassen, so im *Zweikampf* der Mord an Wilhelm von Breysach, der Gerichtsverhandlung und Gottesurteil nötig macht, aber letztlich erst am Schluss

34 Vergleichsweise trivial ist der Begriff verwendet in *Prinz Friedrich von Homburg*, wo sich die Frage „Wollt ihr mir, ihr Herrn, dies Rätsel lösen?“ bloß auf die für den Kurfürsten überraschende Ankunft von Kottwitz und der Prinzessin im Schloss bezieht (ebd., Bd. 2, S. 625, V. 1398).

35 Ebd., S. 149 (V. 156), 151 (V. 207).

36 Ebd., S. 189 (V. 1285-1286).

37 Ebd., Bd. 3, S. 278, S. 346.

durch eine Zeugenaussage aufgeklärt wird, und so auch im *Findling*, wo sich die Verbindungen von Ursachen und Wirkungen nicht nach gewohnten moralischen oder logischen Gesetzen fügen und den Figuren durch das Walten von Schicksal, Zufall und Intrige hermeneutische Aufgaben in der Lektüre verstellter Zeichenkomplexe gestellt werden.³⁸

Aber auch in Fällen, in denen der Begriff nicht fällt, sind narrative Techniken der Verrätselung festzustellen, mithilfe derer ein Wissen in allgemein kenntlicher Weise vorenthalten wird, das die Figuren zu eigentümlichen Handlungen veranlasst und den Rezeptionsprozess der Lesenden strukturiert. Dies ist der Fall etwa in *Die Marquise von O...*, wo in den ersten neun Zeilen von einer „Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern“ die Rede ist, die „durch die Zeitungen bekannt machen“ lässt: „daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, daß sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familien-Rücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten“. Dieser „so sonderbare[] [...] Schritt“ stellt als Eröffnung der Erzählung gleich mehrere Rätsel: Gefragt wird nach der Möglichkeit und den Umständen einer ‚unwissentlichen‘ Empfängnis, weiter nach dem Erzeuger des Kindes, und zuletzt verlangt die Handlungsweise der Dame nach einer Erklärung.³⁹ Weitere kleinere Rätsel kommen später hinzu: jenes des trotz der schweren Verwundung in der Schlacht und gegen alle Nachrichten und Auskünfte nicht eingetretenen Todes des Grafen oder jenes der „sonderbaren Sache“ seiner insistenten Werbung um die Marquise.⁴⁰

Die Poetik dieses Textes wird wesentlich dadurch bestimmt, dass bei der Rätselauflösung stets Unterschiede zwischen dem Wissen der Lesenden und der Figuren bestehen, hervorgerufen vor allem durch die analeptische Erzählweise. Denn nach der Manifestation der rätselhaften Situation in den ersten neun Zeilen

38 Siehe auch Jürgen Schröder: „Kleists Novelle *Der Findling*. Ein Plädoyer für Nicolo“, in: Kleist-Jahrbuch (1985), S. 109-127; Marianne Schuller: „Ur-Sprung. Kleists Erzählung *Der Findling*“, in: dies., *Moderne. Verluste*, Basel: Stroemfeld 1997, S. 9-60.

39 Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, S. 143; Philippe Forget diskutiert die Erzählung, ausgehend von Louis Marins *Logiques du secret*, im Lichte der paradoxalen Beziehung von Geheimnis und seiner (notwendigen) Bezeugung, die das Geheimnis immer nur als ein vergangenes verhandelbar macht – eine Struktur, die der hier exponierten Struktur des Rätsels als Inszenierung von vorenthaltenem Wissen nahekommt. Philippe Forget: „Vom Geheimnis – Zeugen. Zu Kleists *Marquise von O ...*“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), S. 261-282.

40 Ebd., S. 148-149, S. 160.

wird zunächst auf 14 weiteren Zeilen im Plusquamperfekt die Familiensituation der Marquise geschildert, bevor im Präteritum auf 25 Seiten die Vorgeschichte der Zeitungsannonce vorgelegt wird, die mit dem „plötzlich“ sich ereignenden Einfall des Kriegs in die Gegend beginnt.⁴¹ Von dort weg wird der Ausgang des Vorfalles dann linear zu Ende erzählt.

Aus dieser erzählerischen Anlage ergeben sich unterschiedliche Formen der Diskrepanz, die das Wissen von Lesenden und Figuren und damit auch ihren Stand im Prozess der Ver- und Enträtselung der Geschehnisse betreffen. So wird zunächst der entscheidende Vorfall des unwillentlichen Sexualverkehrs seitens der Marquise durch eine erzählte völlige Bewusstlosigkeit, für die Lesenden aber im Text durch einen Halbgeviertstrich charakterisiert. Dieser ist eingeführt in einen syntaktisch korrekten Satz, der von dazukommenden „erschrockenen Frauen“ und dem in aktiver Handlung begriffenen Grafen berichtet, der einen Arzt herbeiruft, und er bezeichnet dort zwischen „Hier“ und „traf er [...] Anstalten“ eine Pause oder eine Auslassung.⁴² Durch diese typografische Markierung wird eine zeitliche Lücke im Kontinuum des Satzes eröffnet, und es werden zumindest die aufmerksamen Lesenden darauf hingewiesen, dass in dieser Lücke möglicherweise ein Vorfall eingetreten sei, der mit dem „sonderbaren Schritt“ der Exposition in Beziehung stehen könnte. Die analeptische Erzählweise gibt den Lesenden also einen verrätselten, weil durch Lücken gekennzeichneten Wissensvorsprung gegenüber der Marquise und ihrer Familie, der den vermeintlich letzten Ausruf des Grafen auf dem Schlachtfeld „Julietta! Diese letzte Kugel rächt dich!“ nicht bloß als erstaunliche Koinzidenz der Namensgleichheit zwischen der Marquise und einer nicht weiter erwähnten Geliebten des Grafen erscheinen lässt.⁴³ Vielmehr erlaubt der epistemische Vorsprung den Lesenden, auch den Ausruf mit der Exposition und dem Halbgeviertstrich in Verbindung zu bringen und daraus einen kausallogischen, wenn auch hypothetischen Handlungszusammenhang zu knüpfen. Vollends manifest wird der Grad der Diskrepanz der Verätselung, wenn die Marquise vom Arzt über den Grund ihrer „Gefühle, immer wiederkehrend und von so wunderbarer Art“, aufgeklärt wird. Damit ist für die Marquise ein Rätsel gelöst, dass für die Lesenden nie eines war. Mit der Frage der Marquise: „[U]nd die Möglichkeit davon, Herr Doktor?“, wird aber sogleich ein für sie neues Rätsel gestellt, das wiederum dasjenige ist, mit dem die Lesen-

41 Ebd., S. 143. Zur Struktur der Erzählung siehe den Herausgeberkommentar ebd., S. 776-777, die Zeilenzahlen beziehen sich auf die Klassiker-Ausgabe.

42 Ebd., S. 145.

43 Ebd., S. 148.

den schon länger beschäftigt sind und für dessen Lösung, nämlich dass der Graf die Ohnmacht der Marquise ausgenützt habe, schon deutliche Hinweise gegeben wurden.⁴⁴

Der ästhetische Effekt dieser Konstellation ist ein doppelter Aufbau von Spannung: Zum einen werden die Lesenden durch das vom Erzähler angedeutete Geschehen selbst zur Ergänzung des Erzählten aufgefordert, sie versuchen also selbst, tentativ die gestellten narrativen Rätsel zu lösen, und werden so zu alternativen Erzählern; zum andern beobachten sie, wie die Figuren Rätsel zu lösen versuchen, die für die Lesenden selbst keine sind, weil das ihnen vorenthaltene Wissen ein anderes ist als das der Figuren. Wie wichtig dieser Aspekt der Beobachtung der ‚Spannung‘ der Figuren ist, zeigt sich auch darin, dass von dieser Gespanntheit mehrfach explizit die Rede ist: So heißt es, dass „die Familie“ nach der Abreise des Grafen nach Neapel „mit sehr verschiedenen Empfindungen, auf den Ausgang dieser sonderbaren Sache gespannt war“, ⁴⁵ und später bringt die Familie „unter den gespanntesten Erwartungen“ die Nacht vor der erwarteten Ankunft des geheimnisvollen Erzeugers zu, der den Lesenden durch die *plot*-Führung eigentlich schon bekannt ist.

Diese doppelte Verrätselung und zweigeteilte Spannungsführung reflektiert auch die epistemischen Unterschiede von Welt und erzählter Welt, wie Kleist sie uns vorführt: Sie demonstriert, dass die Erzählung Autor und Erzähler aufweist, die durch ihre textuelle Inszenierung den Lesenden einen Ausschnitt einer bestimmten erfundenen Welt vorführen. Durch die willentliche Setzung von Worten in einer bestimmten Absicht, durch die damit einhergehende Manipulation der Zeichen werden Dinge und Geschehnisse gezeigt, angedeutet oder verdeckt je nach Gusto von Autor und Erzähler – und den Lesenden auf diese Weise Rätsel gestellt.

In der wirklichen Welt fehlt diese Autorfunktion. Die notwendigen Selektionsleistungen müssen hier durch die Rezipienten vorgenommen werden, wobei jeder Zeichenleser freilich immer auch ein Zeichenproduzent ist. Die Welt als ein Raum-Zeit-Kontinuum der potenziellen Rätsel bedarf agierender Personen, die durch ihre Zeichenlektüre die Welt als rätselförmig konfigurieren und damit oft Rätselsteller und Rätsellöser in einem sind. Dies gilt auch für die Innenperspektive von Figuren fiktiver Welten. Die Kleist’schen Welten sind deshalb von Figuren bevölkert, die über „dringende Verhältnisse [...] sich näher auszulassen nicht im Stande“ sind, die „die einzige nichtswürdige Handlung“, die sie began-

44 Ebd., S. 161.

45 Ebd., S. 160.

gen haben, „der Welt unbekannt“ sein lassen und die, wenn ihnen „[e]in einziges, heimliches, geflüstertes - !“ zugerannt werden soll, „*nichts* wissen“ wollen.⁴⁶ Die Kleist'schen Erzähltexte haben es sich zur Aufgabe gemacht, Welten zu fingieren, welche Figuren in Szenarien zeigen, in denen sich die Dinge und Geschehnisse in ungewohnter und überraschender, häufig zufälliger Weise präsentieren, etablierte Zeichenlesestrategien versagen und sich rätselhafte Konstellationen ergeben.⁴⁷ Diese Welten, und das macht die Faszination von Kleists Texten aus, spiegeln in verdichteter Form Aspekte einer sich rasch verändernden Realität, die die Menschen und die sie umgebende Gesellschaft und Umwelt in immer wieder neue Verhältnisse setzt, in denen „ein unerhörtes Spiel des Schicksals“ zu walten scheint.⁴⁸

Auch die *Marquise von O...* handelt so von einer durch das Hereinbrechen der Kriegsereignisse „plötzlich“ aus den Fugen geratenen Welt,⁴⁹ in der Hierarchien umgestülpt werden, Machtverhältnisse sich verkehren und die etablierten moralischen Ordnungen nicht mehr greifen. Dies ist eine Welt, in der „eine Dame von vortrefflichem Ruf“ gezwungen ist, „einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt“ zu tun,⁵⁰ in der ein Graf „wie ein Teufel“ erscheinen kann, weil er „bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen war“, der aber eher ein Teufel war und sich erst allmählich zum Engel entwickelt,⁵¹ und in dem die Vaterfigur vom autoritativen *Pater familias* zum heulenden Häufchen Elend mutiert.⁵² Diese aus den Fugen geratene Welt, so führt Kleist vor, präsentiert sich, ähnlich wie diejenige in Gozzis und Schillers *Turandot*, notwendigerweise in Rätselform. Dies wird auch dadurch angezeigt, dass alle Namen von Figuren, Orten und historischen Geschehnissen durch Anfangsbuchstaben und Auslassungspunkte anonymisiert werden, so alleine im ersten Abschnitt des Textes in zehn Fällen, und dass die handelnden Personen weiter nur durch Funktionen und Titel kenntlich gemacht sind – lediglich der Vorname der

46 Ebd., S. 151, S. 152, S. 171.

47 Siehe auch Dirk Grathoff: „Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur“, in: ders. (Hg.), Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, 2., verb. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag 2000, S. 75-95.

48 Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3, S. 174.

49 Ebd., S. 143.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 186.

52 Ebd., S. 180-181.

Marquise („Julietta“) wird wiederholt genannt. Nur vordergründig lösen sich diese Rätsel durch den Gang der Geschichte auf. Zwar werden die Umstände der ‚unwissentlichen‘ Empfängnis geklärt, wird der Erzeuger des Kindes gefunden, und auch die Handlungsweise der Marquise erscheint letztlich nachvollziehbar. Dennoch bleibt am Ende die Frage nach der Ursache dieser Wirrnisse von Personen, Dingen und Vorfällen, also nach einer Macht oder einer Struktur, die gesellschaftliche Verhältnisse so zurichtet, dass sie den Menschen als Rätsel erscheinen müssen, deren Rätselsteller nicht erkennbar ist. Wie stark diese Rätselhaftigkeit wirkt und wie ausgeprägt das Begehren der Figuren nach einer Erkenntnis der bewirkenden Kräfte ist, zeigt das vom Erzähler mitgeteilte Gefühl der Marquise, dass der Ursprung ihres Kindes, „eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien“. ⁵³ Die Unlösbarkeit der Rätsel, die Grenzen des Wissens und der Wissbarkeit bezeichnet, führt also direkt in den Glauben – in einen Glauben freilich, der sich nicht mehr, wie es Kant noch formulierte, dadurch auszeichnet, dass das Geglaubte zwar nicht objektiv, doch aber subjektiv zureichend für wahr gehalten werde. ⁵⁴ Denn auch die subjektive Überzeugung der Marquise ist dem Scheinhaften unterworfen und findet zu keiner subjektiven Gewissheit mehr. Auch hierin erweist sich die Rätsel-Welt Kleists von einer elementaren Unsicherheit der Erkenntnis durchzogen.

III. KLEISTS KURZE RÄTSEL

In gewisser Weise tragen bereits die behandelten Texte die Charakteristik des Kurzen. Phänomene von ‚kurz & knapp‘ sind, weil die Adjektive steigerbar sind, notwendig der Relativität und der Relationalität ausgesetzt, und so kann für das Erzählen Kleists, das sich an Fallgeschichten anlehnt und Eigenschaften der erst später sich entwickelnden Novellen-Gattung vorwegzunehmen scheint, ⁵⁵ im

53 Ebd., S. 168.

54 Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft“, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 4, hg. von Wilhelm Weischedel, Sonderausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 689 (B 850).

55 Siehe Susanne Lüdemann: „Literarische Fallgeschichten. Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* und Kleists *Michael Kohlhaas*“, in: Jens Ruchatz/Stefan Wille/Nicolas Pethes (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin: Kadmos 2007, S. 208-223; Gerhard Neumann: „Anekdote und Novelle. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists“, in: Inka Kording/Anton Philipp

Vergleich zur Romanproduktion der Zeit ‚Kürze‘ und ‚Einfachheit‘ in Anspruch genommen werden. Und auch das Drama ist durch die restringierte Spielzeit in seiner Länge und Dauer eingeschränkt, wobei sich diese Beschränkung seit der Debatte um die sogenannte ‚Einheit der Zeit‘ im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts in Frankreich auch auf die gespielte Zeit überträgt und ‚Kürze‘ und ‚Knappheit‘ zu ästhetischen Maßstäben der Dramatik erhebt, die auch Kleist beachtete.⁵⁶

Nochmals deutlich kleiner in ihren raum-zeitlichen Dimensionen sind allerdings die Rätsel, die Kleist in den von ihm von Oktober 1810 bis März 1811 mitherausgegebenen *Berliner Abendblättern* stellte. Die einzelnen Ausgaben der täglich erscheinenden Zeitung umfassten jeweils vier Seiten, die auf einem Viertelbogen gedruckt wurden, der buchstäblich wenig Platz für die meistens eine knappe Handvoll Texte ließ.⁵⁷ Ein verdichtetes und in Fortsetzungen erfolgreiches Schreiben bzw. Redigieren war also notwendig, um den äußerlichen Erfordernissen der Publikationsform Genüge zu tun. Zudem konnte die Aufnahme von rätselhaften Strukturen auch tauglich erscheinen, um die Etablierung der Zeitung als Unterhaltungsmedium auf dem schwierigen und umkämpften Berliner Markt der Aufmerksamkeiten zu befördern.⁵⁸ Die Kleist-Forschung hat denn auch darauf hingewiesen, dass die Redaktion in der Anzeige der neuen Zeitung und in ihren ersten Ausgaben die Identität des Herausgebers verschleierte, und auch auf

Knittel (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: WGB 2003, S. 177-203.

- 56 Zur Debatte um die Einheit der Zeit siehe Jacques Scherer: *La dramaturgie classique*, hg. von Colette Scherer, Vorwort von Georges Forestier, Paris: Armand Colin 2014, S. 159-180, und Ethel Matala de Mazza/Stefanie Retzlaff: „Einheit der Zeit. Überlegungen zu einem anachronistischen Dogma“, in: Michael Gamper et al. (Hg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 19-35.
- 57 Siehe dazu die Angaben der Herausgeber in Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß/Peter Staengle, Bände II,7 und 8: *Berliner Abendblätter I und II*, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1997, Bd. II,8, S. 391-392.
- 58 Zu den Berliner Abendblättern als Unterhaltungsmedium siehe Manuela Günter/Michael Homberg: „Genre und Medium. Kleists ‚Novellen‘ im Kontext der Berliner Abendblätter“, in: Anna Ananieva/Dorothea Böck/Hedwig Pompe (Hg.), *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 201-219.

die explizite Vorenthaltung des „Plan[s] des Werks“ aufmerksam gemacht.⁵⁹ So kündigt die Anzeige der Zeitung am 25. September 1810 an, dass erst dem „Schluss des Jahrgangs“ ein „weitläufiger Plan des Werks angehängt“ werde, durch den das Publikum „alsdann zugleich im Stande sein wird, zu beurteilen, in wie fern demselben ein Genüge geschehen ist“ – ein Versprechen, das nicht gehalten werden wird, weil dieser „Plan“ nie erscheint. Dass es aber gerade die notwendig gewordene Knappheit und damit die Vermeidung der Emergenz aller ‚Weitläufigkeit‘ und ‚Umständlichkeit‘ sind, die es erforderlich machen, einen „Plan“ aufzuschieben oder zu unterdrücken, wird bereits in der neunzeiligen Anzeige explizit vermerkt. Es sind „Rücksichten, die zu weitläufig sind, auseinander zu legen“, die es „mißraten“, „eine Anzeige umständlicherer Art“ zu veröffentlichen.⁶⁰ Kürze und vorenthaltenes Wissen formieren sich damit als wechselseitige Bedingtheit bereits in der textuellen Inszenierung der Ankündigung des Werks als Rätsel – als ‚Rätsel‘ deshalb, weil ‚Weitläufigkeit‘ und ‚Umständlichkeit‘ zwar umgangen werden, explizit aber darauf hingewiesen wird, dass sie für die akkurate Kenntnis der Sache nötig wären.

‚Rätsel‘ spielen damit im weiteren Verlauf der Berichterstattung auf der Ebene der *histoire* eine Rolle, etwa wenn die Sensationsberichterstattung über eine Mordbrennerbande spannungsvoll aufbereitet wird, indem die „entsetzliche Barbarei dieser Greuel“ als „unbegreiflich“ dargestellt, ihr „Dasein“ als „wahrscheinlich“ bezeichnet und auf ihren Verbleib durch Indizien hingedeutet wird.⁶¹ Vor allem aber geht das Rätsel als formales Charakteristikum in die *Berliner Abendblätter* ein. Ebenso wie die Mordbrenner sich verkleiden, Dokumente fälschen, mehrere Namen führen und jede gesellschaftliche Rolle spielen können,⁶² gehen simulative und dissimulative Strategien in die Schreibweise der Zeitungstexte ein, die in der oberflächlichsten Form ihren Effekt wiederum durch Auslassungszeichen erzeugen.⁶³ Explizit gemacht wird diese Verbindung mit dem Rät-

59 Zusammenfassend dazu: Sibylle Peters: „Berliner Abendblätter“, in: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: Metzler 2009, S. 166–172, hier S. 168.

60 [Heinrich von Kleist]: „Berliner Abendblätter“, in: Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3, S. 651.

61 Ebd., S. 373, S. 617, S. 618.

62 Ebd., S. 622.

63 So etwa in Anekdote aus dem letzten Kriege, in der sich die etwas derbe Pointe in der Auslassung versteckt; ebd., S. 361. Ausführlich und einschlägig zu den Schreibweisen der Berliner Abendblätter: Sibylle Peters: Heinrich von Kleist und der Gebrauch der

sel in der Ausgabe vom 1. November 1810, in die Kleist einen nicht unterzeichneten, im Original ohne Titel und Schlusszeile 13-zeiligen Text folgenden Wortlauts einrückt:

Räthsel

Ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen kein Mensch wußte, daß sie mit einander in Verhältnis standen, befanden sich einst bei dem Commendanten der Stadt, in einer zahlreichen und ansehnlichen Gesellschaft. Die Dame, jung und schön, trug, wie es zu derselben Zeit Mode war, ein kleines schwarzes Schönpfälsterchen im Gesicht, und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes. Irgend ein Zufall veranlaßte, daß die Gesellschaft sich auf einen Augenblick aus dem Zimmer entfernte, dergestalt, daß nur der Doktor und die besagte Dame darin zurückblieben. Als die Gesellschaft zurückkehrte, fand sich, zum allgemeinen Befremden derselben, daß der Doktor das Schönpfälsterchen im Gesicht trug; und zwar gleichfalls über der Lippe, aber auf der linken Seite des

Mundes. –

(Die Auflösung im folgenden Stück.)⁶⁴

Mit der Überschrift „Räthsel“ bezieht sich der Redakteur und Autor Kleist auf eine gängige Praxis der Zeitschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die unter dieser Rubrik Rätsel im Sinne des gängigen Genrebegriffs publizierten. So finden sich etwa in den vom Mediziner und Naturforscher Friedrich Heinrich Wilhelm Martini 1770 bis 1773 in Berlin herausgegebenen *Mannigfaltigkeiten* und in den daran anschließenden *Neuen Mannigfaltigkeiten* (1774-1777) wiederholt eingestreute „Räthsel“. So etwa werden gegen Ende des Jahrgangs 1773 unter diesem Rubrikentitel, eingestellt zwischen dem Artikel *Etwas von reisenden Mäusen* und einer Rezension von Adelungs *Leipziger Wochenblatt für Kinder*, zehn zwei- bis achtzeilige solcher Kurztexte auf eineindrittel Seiten abgedruckt, denen auf der folgenden Seite die Auflösung folgt.⁶⁵ Auch in den *Neuen Mannigfaltigkeiten* und in den nach dem Tod Martinis 1778 ab 1779 von Friedrich Wilhelm Otto herausgegebenen *Neuesten Mannigfaltigkeiten* (1778-1781) wer-

Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg: Königshausen&Neumann 2003.

64 Kleist, Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Bd. II,7, 146. Die Angabe der Länge bezieht sich auf das Faksimile des Originals: Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Nachwort und Quelleregister von Helmut Sembdner, Stuttgart: Cotta 1959, S. 113.

65 [Anonym]: „Räthsel“, in: *Mannigfaltigkeiten* 4 (1773), S. 614ff.

den unter diesem oder ähnlichen Rubrikentiteln Rätsel publiziert, die jeweils im eine Woche später erscheinenden Heft aufgelöst werden.⁶⁶ Von besonderem Interesse ist aber, dass 1774 in dieser Zeitschrift auch auf Wesen und Poetik des Rätsels eingegangen wird. Unter dem Titel „Etwas von Räthseln“ umreißt der anonyme Verfasser die Anforderungen an Rätsel folgendermaßen:

Zur Erfindung eines Räthsels gehöret als folgendes:

Man stelle sich die Sache, die man beschreiben will, recht lebhaft vor.

Mann sammle sich die Merkmale derselben.

Man wähle solche Merkmale, welche mehrern Dingen gemein sind.⁶⁷

In dieser Weise konstituiert sich die Rätselhaftigkeit durch die Vielbezüglichkeit der ausgewählten Merkmale einer Sache, die aber im Ensemble eine eindeutig zu eruiierende Lösung ergeben sollen. „Die Vollkommenheit eines Räthsels“ werde deshalb „aus der Menge der Merkmale, aus der Vielheit der Dinge, denen sie einzeln zukommen, und aus der Vollständigkeit der Beschreibung, wenn sie zusammen verbunden sind, zu beurtheilen seyn“.⁶⁸ Gegen die weit verbreitete Meinung, Rätsel seien lediglich „unnützel[] Kinderpossen“, streicht der Verfasser deren Nützlichkeit heraus. Solche Aufgaben dienten nicht nur der „Belustigung“, sie seien auch „eine Uebung des Verstandes und des Witzes“. Man müsse hier „eine Sache von allen Seiten betrachten“, „viele Merkmale sammeln“, „vieles in ihr unterscheiden“, und eben dies mache „die Erkenntnis deutlicher“. So beschäftige und schärfe das Rätsel den Verstand, und der Witz werde geübt, weil er „die Aehnlichkeiten bemerken“ müsse.⁶⁹

66 [Anonym]: „Neue Räthsel“, in: Neue Mannigfaltigkeiten 2 (1775), S. 239-240; [Anonym]: „Fortsetzung der Räthsel“, in: Neue Mannigfaltigkeiten 2 (1775), S. 256; [Anonym]: „Beschluß der Räthsel“, in: Neue Mannigfaltigkeiten 2 (1775), S. 270-271; [Anonym]: „Auflösung der in voriger Woche befindlichen Räthsel“, in: Neue Mannigfaltigkeiten 2 (1775), S. 288; [Anonym]: „Räthsel“, in: Neueste Mannigfaltigkeiten 2 (1779), S. 592.

67 [Anonym]: „Etwas von Räthseln“, in: Neue Mannigfaltigkeiten 1 (1774), S. 473-477, hier S. 473.

68 Ebd., S. 474.

69 Ebd.

Auch in Christoph Marin Wielands *Teutschen Merkur* wurden seit den 1770er Jahren immer wieder Rätsel aufgenommen,⁷⁰ und auch Wieland sah sich gezwungen, einen *Apologetischen Epilogus zu dem vorstehenden Logogryphen und Räthsel* abzudrucken, um die vielgescholtenen Rätsel zu verteidigen. Anschaulich wird auch hier die prekäre Stellung des Genres in der Aufklärung, denn Wieland präsentierte sich in diesem Artikel als jemand, der selbst Rätsel und Logogryphen lange verachtet habe, aber durch einen Freund und dessen Argumente eines Besseren belehrt worden sei.⁷¹ Im unmittelbaren zeitlichen Kontext von Kleists Text veröffentlichte dann Adolph Gottlob Lange, von Wieland als „einer unsrer geschmackvollen Philologen“ eingeführt, im *Neuen Teutschen Merkur* 1809 einen Aufsatz über *Schillers Parabeln und Räthsel*, in dem er im ersten Teil ausführlich über die unterschiedlichen Funktionsweisen der im Titel genannten Textformen handelte.⁷² Zunächst hob Lange neutral die Differenzen hervor: „Parabel ist bildliche Einkleidung einer Sache zum Behuf ihrer anschaulichen Darstellung; Räthsel bildliche Einkleidung einer Sache zum Behuf ihrer Verhüllung.“ Beide versuchten also eine Sache durch bildliche Merkmale zu charakterisieren, wobei die eine, die Parabel, auf Kenntlichkeit, die andere, das Räthsel, auf Unkenntlichkeit ziele.⁷³ Den gewichtigen Unterschied sah Lange aber im Verhältnis zum Gegenstand gegeben: Denn während die Parabel auf Belehrung aus sei und ihr Gegenstand deshalb „ihrer würdig, das heißt reichhaltig, wichtig für das Nachdenken und Leben seyn“ müsse, sei dem Rätsel „sein Gegenstand völlig gleichgültig“. Dieser könne noch „so geringfügig, so beschränkt, so abgeschmackt“ sein, solange er bloß „auf eine sinnreiche Art sich verstecken läßt“. Daraus ergibt sich auch, dass unter einer Parabel „eine allgemeine Wahrheit, eine große und wichtige Erfahrung“ versteckt sein könne, wozu das Rätsel unfähig sei.⁷⁴ Das Rätsel sei „in seiner Natur scherzhaft“, die Parabel aber „ernst“,⁷⁵ und jenseits dieses Gefalles in Sachen epistemologischer Dignität tat sich Lange zufolge auch ein tiefer Graben zwischen den beiden Textformen be-

70 Siehe Christoph Martin Wieland: „Räthsel“, in: *Der Teutsche Merkur* 4,1 (1776), S. 20ff.

71 Christoph Martin Wieland: „Apologetischer Epilogus zu dem vorstehenden Logogryphen und Räthsel“, in: *Der Teutsche Merkur* 4,1 (1776), S. 22-30.

72 A.G. Lange: „Schillers Parabeln und Räthsel“, in: *Der neue Teutsche Merkur* 15,3 (1809), S. 231-259, das Wieland-Zitat in der Fußnote S. 231.

73 Ebd., S. 234.

74 Ebd., S. 235.

75 Ebd., S. 236.

züglich ihrer Poesiefähigkeit auf. Kein Mensch werde die Parabel unpoetisch finden,⁷⁶ im Falle des Rätsels aber werde „Niemand seyn, der ihm eine eigentliche und rechtmäßige Stelle im Gebiet der Poesie einräumen“ werde, höchstens könne es „dasselbst [...] geduldet“ werden.⁷⁷ Dies, weil *erstens* sein „Gegenstand“, wie schon ausgeführt, „gleichgültig“ sei, weil *zweitens* die „Einkleidung so geheimnisvoll als möglich seyn“ müsse, deshalb das „Verschrobene und Verworrene hier an seinem Orte“ sei und „scherzende Widersprüche“, „auffallende Verstöße gegen scheinbar zulässige Schlüsse der Induction und Analogie“, „bizarre Vergleichen“ und „unmäßige Hyperbeln“ gang und gäbe seien und den „Verstand [...] gröblich beleidigen“ würden, und weil *drittens* der „Zwecke des Räthsels“ kein anderer sei, „als zu berücken; neugierig, verlegen und bisweilen wohl gar ärgerlich zu machen“, was sich schlecht vertrage mit den „schönen Illusionen wahrer Poesie, mit ihrer unbefangenen und holden Aufrichtigkeit“. „Duldung unter den Poesieen“ könne dem Rätsel deshalb nur verschafft werden, wenn es „edel und ästhetischer Art, seine Behandlung geist- und phantasie reich, und endlich die Absicht zu betrügen oder irre zu leiten, nicht offenbar“ sei.⁷⁸ Es ist ganz offensichtlich die Orientierung an Schillers klassizistischer Kunsttheorie, die hier dem Rätsel zum ästhetischen Verhängnis wird – so dass es nur in Ausnahmefällen als Teil der Kunst geduldet werden kann.

Damit geben die referierten Verfasser, so unterschiedlich ihre Einstellungen zum Genre und ihre Absichten sind, Erläuterungen zum Rätsel, die im Hinblick auf Kleists „Rätsel“ in den *Abendblättern* insofern signifikant sind, als Kleist durch den Titel zwar eine Mimikry an die Zeitschriften-Praxis betreibt, deren Bestimmungen aber geradezu diametral entgegentritt und daraus eine neue Poetik des Rätsels als kleiner literarischer Form gewinnt, die Erzählen und Wissen aufeinander bezieht. Bisher ist Kleists Text gelesen worden als ein sprachliches Exerzitium, in dem die Sprache selbst „zum [...] Rätsel werde, weil sie sich gegen sich selbst wendet“,⁷⁹ oder es wurde die Pointe des Textes im Umstand ge-

76 Ebd., S. 240.

77 Ebd., S. 241-242.

78 Ebd., S. 242ff.

79 Klaus Haag: Zeichen, ästhetisches Zeichen. Ein kritischer Beitrag zur Semiotik, Ästhetik und Interpretationstheorie, Würzburg: Königshausen&Neumann 1997, S. 349. Allgemein zur Rätselhaftigkeit evozierenden Sprache bei Kleist: Hans-Jochen Marquardt: „Ich bin dir wohl ein Rätsel?“ – Anmerkungen zu Kleists Sprache“, in: Heinrich von Kleist 1777-1811. Leben – Werk – Wirkung – Blickpunkte, hg. von der

sehen, dass durch die Abwesenheit von Zeugen trotz aller scheinbaren Offensichtlichkeit der Indizien keine gesicherte Erkenntnis über den geschilderten Vorgang möglich sei, worauf durch die spezifische sprachliche Präsentation hingewiesen werde.⁸⁰ In dieser Weise fügt sich der Text in die allgemeinere Rätsel-Poetik von Kleist, die sich speist aus Misproportionen von Dingen und Worten und der defizienten Übertragungsleistung von Sprache.

Betrachtet man den Text aber im Zusammenhang der Tradition der Zeitschriften-Rätsel, so fällt zunächst einmal auf, dass von einer „Uebung des Verstandes und des Witzes“, wie es in den *Neuen Mannigfaltigkeiten* hieß,⁸¹ keine Rede sein kann, weil die ‚Lösung‘ des Rätsels zunächst so offensichtlich scheint. In vier Sätzen werden folgende sechs Sachverhalte mitgeteilt: Ein Doktor und eine Stiftsdame befinden sich in einer Gesellschaft; die Dame trägt ein Schönheitspflasterchen; die Gesellschaft entfernt sich, die zwei bleiben zurück; die Gesellschaft kehrt zurück, der Doktor trägt das Pflasterchen. Die Herstellung des Zusammenhangs und die Ausfüllung des vorenthaltenen Wissens, also des Vorfalles, der sich während der Zeit der Entfernung der Gesellschaft zugetragen hat, fällt so leicht, dass von einem eigentlichen Rätsel nicht die Rede sein kann. Der in den ersten Satz eingeschobene Nebensatz, der ein allgemein unbekanntes „Verhältnis“ der beiden Personen entdeckt, verrät gleich zu Beginn, was sonst rätselhaft sein könnte. Gerade aber die Missachtung der Konvention, im Rätsel Witz und Verstand angemessen zu beanspruchen, fordert eine Metareflexion heraus. Das eigentliche Rätsel des *Räthsels* ist somit, inwiefern das *Rätsel* ein Rätsel sei, und der in Klammern beigefügte Satz: „Die Auflösung im folgenden Stück“, der eine Standardfloskel und den Usus der Zeitschriften-Rätsel aufruft, hier aber ein Versprechen darstellt, das nicht eingelöst wird, erhält die Funktion eines Hinweises darauf, dass auch das Nicht-Rätsel einer Auflösung bedarf.

Ein weiteres Nachdenken über das Rätsel des *Räthsels* stößt auf die eigentümliche Machart des Textes, vor allem auf die seltsame syntaktische Unverbundenheit. Denn die vier Sätze sind nicht durch Konjunktionen und Adverbien aufeinander bezogen, lediglich die konsekutive Anordnung im Textgefüge fordert dazu auf, aus den Sachverhalten ein temporal in mehreren Schritten sich vollziehendes, aufeinander folgendes und kausal verknüpftes Geschehen zu formen.

Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte e.V., Frankfurt a.O.: Kleist Museum 2000, S. 121-140.

80 Rachel MagShamhráin: „When Is a Riddle Not a Riddle? Reading Heinrich von Kleist's ‚Rätsel‘“, in: *Variations* 18 (2010), S. 71-82, hier S. 79-80.

81 [Anonym]: „Etwas von Räthseln“, S. 474.

Diese sich aufdrängende Textkohärenz ist deshalb nicht grammatikalischer Natur, vielmehr liegt sie in den Konventionen und Diskursen begründet, kurzum: im unbedachten Alltagswissen der als Publikum der *Abendblätter* in Frage kommenden Menschen. Offenbar wird damit, wie ein hartnäckiges Nicht-Wissen, nämlich der im Text ausgesparte Vorfall, für den es keine Zeugen gibt, durch Konjektur beseitigt wird, wie sich also über die textuelle Faktizität (die gleichwohl eine den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gehorchende Fiktion sein könnte und wohl auch ist) durch den Lesevorgang eine Fiktionalität legt, die allererst die sechs Sachverhalte in vier Sätzen zu einer Erzählung, also zu einem Ablauf von Geschehnissen macht, die einer vermittelnden und bedeutungstiftenden Instanz bedürfen. Erst als fiktionsgestützte Erzählung wird das Geschehen plausibel, das sonst in die Einzelteile der Sachverhalte zerfällt. Das Rätsel des *Räthsels* betreffe damit zunächst einmal im Allgemeinen Fragen der Genese und Implikation von Erzählung, das Zustandekommen von semantisch relevanten Sequenzen an sich, im Speziellen die Einsicht in die narrative Produktion von Soziabilität durch die Supplementierung von Nicht-Wissen qua textueller Praxis.

Das Offenlegen des *tacit knowledge* einer bestimmten Gesellschaftsschicht verweist wiederum auf das zweite Rätsel im *Räthsel*. Denn im Text wird auch dasjenige zum Rätsel, was als Substrat das geschilderte Geschehen überhaupt möglich macht. Es ist mithin, ganz im Sinne Leforts, die postrevolutionäre Gesellschaft, die in diesem kurzen Text, ähnlich wie in der *Marquise von O....*, als in neuartiger Weise von Unsicherheit und Unklarheit durchzogen erscheint. Es sind nicht die in den von Verben dominierten zentralen Sachverhalten aufscheinenden Dinge und Handlungen, die diesen Zug verraten, es sind vielmehr die Zusätze und Einschübe, die auf irritierende Aspekte des gesellschaftlichen Nicht-Wissens verweisen. So wird im ersten Satz ostentativ darauf hingewiesen, wie „kein Mensch wußte“, dass Doktor und Stiftsdame „in Verhältnis standen“, und auch der Erzähler vermag dieses „Verhältnis“ nicht weiter zu präzisieren. Zu diesem gesellschaftlichen Nicht-Wissen tritt der „Zufall“, dessen kontingentes Eintreten zusätzlich dadurch gesteigert wird, dass er „[i]rgend ein Zufall“ ist, der die beiden Personen von der Gesellschaft trennt. Und es ist zuletzt ein „allgemeine[s] Befremden“, dass die Gesellschaft bei ihrer Rückkehr empfindet – ein „Befremden“, das zweifellos die Irritation über die Wanderung des Pflästerchens anzeigt, das aber im Sprachgebrauch des frühen 19. Jahrhunderts, so legen es die Belege des *Grimm'schen Wörterbuchs* nahe, auch ein allgemeines Fremdsein

anzeigen kann.⁸² Das aufgeworfene Rätsel der Gesellschaft betrifft also zentral die Qualität der Fremdheit, die dieser Gesellschaft innewohnt und die sie immer wieder aufs Neue erzeugt.

Indem er das Rätsel des *Räthsels* in die Machart des Erzählens und in den Hinweis auf die ‚befremdliche‘ Struktur der Gesellschaft verlagert, hat Kleist sich weit von dem Bezugsgenre entfernt, auf das er durch Titel und Schlussfloskel hinweist. Vom anonymen Verfasser aus den *Mannigfaltigkeiten* unterscheidet er sich durch den fundamental wichtigen Umstand, dass eine ‚lebhaft Vorstellung‘ der eigentlichen Sache bei ihm etwas fundamental Neues meint. Denn die Sammlung der Merkmale derselben kann nicht zur ‚Deutlichkeit‘ der Erkenntnis führen, weil die Sache selbst auch dem Rätselautor nicht bekannt ist oder klar vor Augen steht.⁸³ Weder die Einsicht in die formale Verfasstheit des Erzählens von einer Welt, deren Dinge und Vorgänge sich den Worten der Sprache entziehen, noch das Wesen der Gesellschaft lassen sich ‚erfassen‘ und ‚verhüllen‘, vielmehr befinden sie sich stets schon in einer Verhülltheit, die keinen Urheber hat, die aber einen tendenziell unabschließbaren Prozess der Exploration verlangt. ‚Lebhaft Vorstellung‘ meint also vielmehr die Erfindung bzw. Zurechtung einer Geschichte in einer Weise, welche die unklare Sache in ihrer Frag-Würdigkeit kenntlich macht. Anders als Lange im *Neuen Deutschen Merkur* ausführt, besteht die Praktik des Rätsels also nicht in der „bildliche[n] Einkleidung einer Sache zum Behuf ihrer Verhüllung“,⁸⁴ sondern eher in der bildlichen Umspielung des Verhülltseins.

Die sprachlichen Bilder haben damit nicht die Funktion, in einer auflösbaren Mehrdeutigkeit eine abwesende Sache vorzustellen. Vielmehr entwerfen sie Möglichkeiten von Ereignisabläufen, die ein Erzählen voraussetzen, das weder in der Hand eines Autors noch eines Erzählers ist, sondern sich nur im Zusammenspiel von Autor, Erzähler und Leser konstituiert, ein Erzählen, das keine geschlossene Bedeutung aus sich entlässt, sondern Sinn und Semantik öffnet und in Frage stellt. Dieses Rätsel zielt damit auch auf „Wahrheit“, aber eben nicht auf eine Wahrheit, die schon gewusst wird und kommuniziert werden kann, sondern die es erst noch zu ergründen gilt – und wofür das erzählte Rätsel Hinweis und Instrument ist. Damit steht das Kleist’sche *Räthsel* auch für eine gegenüber Langes Position neue Form der Kunst – eine Kunst, in der „Reichthum von Ideen

82 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, 16 Bände, Bd.1, Leipzig: Hirzel 1854-1954, Sp. 1271-1272.

83 Siehe [Anonym], „Etwas von Räthseln“, S. 473.

84 Lange, „Schillers Parabeln und Räthsel“, S. 234.

und Bildern“ und „Neuheit“ durchaus eine Rolle spielen, in der aber „blühende[r] Ausdruck“ und „Wohlklang des Verses“ ebenso marginalisiert sind wie „Anmuth“ und „Zierlichkeit“ – und auch ein „Wohlgefälliges“ nicht Ziel des Ausdrucks ist.⁸⁵ Vielmehr ist es eine Kunst, die zur anhaltenden Reflexion über die eigene Gemachtheit anhält und dieses Nachdenken auf den Gegenstand der Darstellung überträgt. Diese Kunst ist nachdrücklich eine ‚Kunst des Rätsels‘, weil sie vorenthaltenes Wissen mit dichterischen Mitteln inszeniert und zu dessen Auflösung auffordert, dabei aber stets darum weiß, dass es diese Auflösung nur in unendlicher Approximation geben kann.

Kleist hat dieses Erzählen von Rätseln in kurzen und knappen Formen in weiteren Beispielen innerhalb der *Berliner Abendblätter* betrieben, so etwa bereits in der Ausgabe vom 5. Oktober 1810 im Fall von *Der Griffel Gottes*, einem Text in 17 Zeilen und vier Sätzen von ähnlicher Machart wie das *Räthsel*. Auch hier irritieren Unstimmigkeiten und Widersprüchlichkeiten eine erste oberflächliche Lektüre, und ein ausdauerndes Lesen stößt ebenfalls auf eine poetologische Miniatur, die das Zustandekommen von Texten und ihrer Bedeutung auf ein „zusammen []lesen“ zurückführen, das erst „eine Anzahl von Buchstaben“ zum „laut[]en“ bringt.⁸⁶ Textkonstitution wird auch hier zu einem Rätsel, das erst durch längeres Überlegen, Vergleichen und Analysieren näherungsweise gelöst werden kann. Und in dem ausgedehnteren Stück *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, das bis auf eine kurze Anzeige die gesamte Ausgabe vom 10. Januar 1811 füllte, werden drei rätselhafte Geschichten erzählt, die je Reflexionen auf die Bedingungen der Möglichkeit des Erzählten provozieren und gerahmt werden durch Reflexionen über das Verhältnis von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des

85 Ebd., S. 244.

86 Kleist, Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Bd. II,7, S. 28. Zeilenzahl nach Berliner Abendblätter (Sembdner), S. 21. Zur Machart des Textes siehe ausführlicher Fabian Dierig: „Zu ‚Der Griffel Gottes‘“, in: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 11-28; Franz M. Eybl: „Gottes Griffel. Kleist und das Naturereignis“, in: ders./Harald Heppner/Alois Kernbauer (Hg.), Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung. Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert (=Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 14/15), Wien: Wiener Universitätsverlag 2000, S. 69-86; Michael Gamper: „Elektrische Blitze. Naturwissenschaft und unsicheres Wissen bei Kleist“, in: Kleist-Jahrbuch (2007), S. 254-272.

Erzählens, die wiederum ein poetologisches Rätsel aufgeben.⁸⁷ Sehr viel länger und expliziter als im *Räthsel*, aber in gleicher Ausrichtung werden damit Fragen der literarischen Machart und der Konstitution von Wirklichkeit gestellt.

Zusammenfassend kann so gesagt werden, dass die Bedeutung des unscheinbaren *Räthsel*-Texts von Kleist darin besteht, dass er eine paradigmatische Wende in der Tradition der literarischen Gattung des Rätsels darstellt, nämlich der für die Interferenz von Wissens- und Literaturgeschichte sowie kulturwissenschaftlich orientierter Erzähltheorie so wichtigen Verwandlung vom kurzen, auf Witzigkeit, Einfallsreichtum und Scharfsinnigkeit ausgerichteten Genre hin zu einer ausgedehnteren, auf Exploration eines Unbekannten zielenden Textform, die ‚Rätsel‘ nicht mehr als Gattung ausprägt, sondern es als funktionale Textform begreift. Bemerkenswert ist Kleists Text überdies, weil er diesen Übergang in der kurzen und knappen Form selbst vollzieht. Kleist begreift das Rätsel nicht mehr als Verhüllung einer von der Instanz der Rätselstellung gewussten Sache, sondern als Prozess der erkennenden Bearbeitung eines noch unerkannten Gegenstandes. Diese neue Form des Rätsels hat mit der alten gemein, dass ihre Literarizität in der sprachlichen Inszenierung von vorenthaltenem Wissen besteht, sie unterscheidet sich von ihr aber darin, dass sie formal keine implizite oder explizite Dialogstruktur benutzt, sondern sich des Erzählens bedient – und damit eine neue Form des explorativen Erzählens einsetzt, das sich bevorzugt kleiner Formen verschiedener Dimensionalität bedient. In gewisser Weise kann so behauptet werden, dass das Rätsel eine Schlüsselstellung einnimmt für die Vermittlung von Erzählen und Wissen im 19. Jahrhundert und dass dabei Kürze und Knappheit eine wesentliche Rolle spielen – was Kleists *Räthsel* in besonders prägnanter Form vorführt.

87 Kleist, Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Bd. II,8, S. 42-46. Siehe dazu Sibylle Peters: „Von der Klugheitslehre des Medialen (Eine Paradoxe). Ein Vorschlag zum Gebrauch der Berliner Abendblätter“, in: Kleist-Jahrbuch (2000), S. 161-179; Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen: Wallstein 2002, S. 418-438.

Augenblicksbilder

Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénéon und Kluge

MICHAEL HOMBERG

Nur wer für den Augenblick lebt, lebt für die
Zukunft. HEINRICH VON KLEIST¹

Vor einigen Jahren sind Nachrichtenagenturen dazu übergegangen, ihre Kurz- und Eilmeldungen vorrangig online – in Form von News-Feeds² – zu verbreiten. Auch die Deutsche Presse-Agentur vermeldet seit der Jahrtausendwende die wichtigsten Kurznachrichten aller Ressorts und Regionen „live“ und in „Echtzeit“ in so genannten News-Blogs, die bisweilen in besonderer Weise davon zeugen, dass Information und Unterhaltung „nicht konfliktär [...], sondern ganz im Gegenteil wie naturgegeben miteinander verbunden“³ sind. Der News-Blog „dpa-Live: Kurios & Skurril“ liefert etwa prototypisch vermischte Nachrichten über ein Orang-Utan-Baby in England, eine Israelin, die ihr drittes Zwillingsspaar zur Welt bringt, einen Oscar-Moderator, der ‚die Hüllen fallen‘ lässt, oder auch

-
- 1 Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 21.05.1801, in: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß/Peter Staengle, Basel: Stroemfeld 1999, Bd. IV/2, S. 25.
 - 2 Als Technologie des Abonnements von Website-Inhalten bilden ‚RSS-Feeds‘ (engl. Rich Site Summary) – einem Nachrichtenticker vergleichbar – die Änderungen ausgewählter Websites live und in ‚Echtzeit‘ ab.
 - 3 Ulrich Püschel: „Die Unterhaltsamkeit der Zeitung – Wesensmerkmal oder Schönheitsfehler?“, in: Werner Holly/Bernd Ulrich Biere (Hg.), Medien im Wandel, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 35-47, hier S. 35-36.

die Betrügereien eines „Falschen Kardinals“ in Süddeutschland.⁴ Solche kurzen Erzählungen des *human interest*, die dem mündlichen Klatsch und Tratsch nachgebildet sind, markieren dabei ein Prinzip des Boulevards, das auf eine lange, bis in die Urphase des Zeitungswesens zurückreichende Tradition zurückblicken kann. Schon die Newen Zeytungen des 16. und 17. Jahrhunderts setzten auf ihrer Jagd nach Neuigkeiten (*novellas*) das dem Sensationalismus eigentümliche Vexierspiel von Imaginationen, Gerüchten und Anekdoten ins Werk.⁵ In ihrer radikalen Indifferenz gegenüber der ‚Wahrheit‘ von ‚Tatsachen‘, ‚Fakten‘ und ‚Ereignissen‘ sicherten sie den kurzen, vermischten Nachrichten einen besonderen Status zu. So konstatierte bereits 1695 der Zeitungskritiker Kaspar Stieler in seiner Abhandlung *Zeitungs Lust und Nutz* lapidar: „Zu förderst muß dasjenige, was in die Zeitungen kommt, Neue seyn“ – denn: „Neue Sachen sind und bleiben angenehm.“⁶

Heinrich von Kleists Unternehmen der *Berliner Abendblätter* schien sich 1810 – unter den Bedingungen eines sich diversifizierenden Marktes lokaler Nachrichten – dieses Wahlspruchs zu erinnern.⁷ Kleists Novellen erwiesen sich

4 In der Ankündigung des Kurznachrichten-Tickers hieß es am 25.02.2015: „Lustig, absurd, abenteuerlich: Täglich passieren in Deutschland und in aller Welt merkwürdige Ereignisse und Begebenheiten. Im News-Blog ‚Kurios & Skurril‘ versorgt *dpa-Live* ihre Leser mit den amüsantesten und unglaublichsten Geschichten – dazu gehören Texte von unseren Korrespondenten aus dem In- und Ausland sowie Bilder, Videos und die besten Fundstücke aus dem Netz und den Sozialen Netzwerken.“ Vgl. <http://www.dpa.de/dpa-Live.1122.0.html>

5 Vgl. Michael Homberg/Manuela Günter: „Serielles Vergnügen in der Frühen Neuzeit zwischen Gattungs- und Medieneffekten“, in: dies. (Hg.), *artes populares. Theorie und Praxis populärer Unterhaltungskünste in der Frühen Neuzeit*, *Daphnis* 44,3 (2016), S. 257-293. Die ersten Zeitungen – die Straßburger *Relation* (1605) aber auch die Leipziger *Einkommenden Zeitungen* (1650) als erste Tageszeitung – übermittelten vorrangig politische Nachrichten, ohne ihre – z.T. gleichwohl kuriosen – Meldungen bereits thematisch zu rubrizieren. Schon in den 1680er-Jahren aber setzten E.W. Hapfels *Relationes curiosae* in einer Beilage zum *Relations-Courier* den merkwürdigen Neuigkeiten ein Denkmal.

6 Kaspar Stieler: *Zeitungs Lust und Nutz*. Vollständiger Neudruck der Originalausgabe von 1695, hg. von Gert Hagelweide, Bremen: Schünemann 1969, S. 28-29.

7 Vgl. dazu: Michael Homberg/Manuela Günter: „Genre und Medium. Kleists ‚Novellen‘ im Kontext der Berliner Abendblätter“, in: Anna Ananieva/Dorothea Böck/Hed-

als Emblem einer Nachrichtenliteratur, die sich durch Adaption und Sublimation verschiedener Formen kurzer Prosa (Mythos, Spruch, Witz, Kasus und Rätsel) auszeichnete, und so die medienarchäologisch zentrale Referenz für ein integratives Verständnis des Genres der kleinen Form bildete. In Kleists Rubrik der „Vermischten Nachrichten“ wechseln Berichte ‚aus aller Welt‘, Haupt- und Staatsaktionen wie die diplomatischen Streitigkeiten und militärischen Konflikte zwischen den Vereinigten Staaten und der spanischen Krone um das Orleans-Territorium mit ‚lokalen‘ Meldungen ab. Anekdotisch pointiert stellen diese – unter dem Deckmantel der Konkretion und Faktenreue – die Grenzen einer nachrichtlichen Berichterstattung aus, die, einmal aus ihren zeitlichen wie geografischen Kontexten gelöst, kaum mehr alltagspraktische Relevanz beanspruchen kann. So ‚informierten‘ die *Berliner Abendblätter* ihre Leser in einer Meldung Mitte Januar (!): „Die Einwohner von Schwabmünchen (in der Gegend von Augsburg) sind am 21. December Abends gegen 10 Uhr durch einen äußerst heftigen Donnerschlag erschreckt worden. Der Blitzstrahl fiel auf den Kirchthurm, [...] jedoch ohne zu zünden.“⁸ Gelegentlich waren die *Abendblätter* ungleich aktueller. Über die Anschlagsserie einer Berliner Mordbrennerbande berichteten sie in ihrer ersten Ausgabe vom 1. Oktober 1810 tagesaktuell und ausgesprochen dramatisch: „In Lichtenberg brennt in diesem Augenblick (10 Uhr Morgens) ein Bauernhof.“⁹ Zwischen „Tages-Mittheilungen“, „Bulletins“ und „neuesten Nachrichten“, die sich – unter den Aktualitätszwängen der Nachrichtenkonkurrenz – der Kolportage von Gerüchten und „nicht bestätigt[en]“¹⁰ Meldungen verschrieben, gehorchten Kleists vermischte Meldungen so dem Reiz der Präsenzsuggestion: einer Simulation der ‚Gleichzeitigkeit‘ von Meldung und Geschehen, die sich im „Augenblick“¹¹ der Zeitungslektüre realisierte.

wig Pompe (Hg.), *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 153-172.

- 8 „Vermischte Nachrichten“, in: *Berliner Abendblätter* vom 09.01.1811. Zitiert nach Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß/Peter Staengle, Basel: Stroemfeld 1998, Bd. II/7, S. 40.
- 9 „Extrablatt, Rapport vom 1. October“, in: *Berliner Abendblätter* vom 01.10.1810. Ebd., Bd. II/7, S. 12.
- 10 „Vermischte Nachrichten“, in: *Berliner Abendblätter* vom 26.03.1811. Ebd., Bd. II/8, S. 361.
- 11 „Vermischte Nachrichten“, in: *Berliner Abendblätter* vom 11.12.1810. Ebd., Bd. II/7, S. 279-280.

Als Ausdruck neuzeitlicher ‚Synchronisationswut‘ war die Zeitung von Beginn an¹² *die* zentrale Instanz gewesen, um Neues wie Unbekanntes in eine gleichsam kompakte und (massen-)kompatible Form zu gießen. Im Zuge des 19. Jahrhunderts gelang es ihr dank neuer Übertragungsmedien, allen voran des Telegrafen, sich zum viel zitierten Metronom metropolitaner Moderne¹³ aufzuschwingen. Die Aktualitäten der Zeitungsnachrichten etablierten ein – scheinbar konkurrenzloses – Zeitregime, das bis zu den Medienumbrüchen Mitte des 20. Jahrhunderts und der Durchsetzung von Radio und Fernsehen als Massenmedien seine Stellung behaupten konnte. Reports, Miszellen und Tagesmitteilungen ‚aus aller Welt‘ waren *die* zentrale Nachrichtenquelle emergierender globaler Öffentlichkeiten und leisteten so einer Synchronisation und Standardisierung der Wahrnehmung in den Jahren der langen Jahrhundertwende Vorschub.

Die Zeitung produzierte dabei gerade über die Zusammenstellung heterogener Nachrichtenensembles ihre spezifische ‚Eigenzeitlichkeit‘. Als Panorama metropolitanen Lebens bewiesen bereits die Titelseiten der Gazetten die dem Medium eigene ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘. Kurzen, bisweilen nur wenige Stunden alten Meldungen standen hier Reportagen, Kritiken oder auch Feuilletons gegenüber, die buchstäblich ‚aus der Zeit‘ fielen. So setzte die Zeitung die „Polychronie“ metropolitaner Wirklichkeiten ins Werk.¹⁴ Indem sie dem „Sammelsurium der Fragmente, Berichterstattungen und Anekdoten“¹⁵ des Alltags Raum gab, beglaubigte sie die Kontingenzen und Diskontinuitäten histori-

12 Vgl. Christian Meierhofer: Alles neu unter der Sonne. Das Sammelschrifttum der Frühen Neuzeit und die Entstehung der Nachricht, Würzburg: Königshausen&Neumann 2010.

13 Von *der* Moderne der europäischen Metropolen soll hier nurmehr im Rekurs auf die Selbstbeschreibungen der avantgardistischen Strömungen der Jahrhundertwende gesprochen werden. Zur interdisziplinären Moderneforschung vgl. Friedrich Jäger/Wolfgang Knöbl/Ute Schneider (Hg.): Handbuch Moderneforschung. Stuttgart: Metzler 2015.

14 Vgl. Michael Gamper/Helmut Hühn: Was sind ästhetische Eigen-Zeiten? Hannover: Wehrhahn 2014, S. 20; dies: Einleitung, in: dies. (Hg.), Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 7-23. Zur Historizität dieses ‚Zeitwissens‘ vgl. allgemein Ulrich Raulff: Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte, Göttingen: Wallstein 1999.

15 Vgl. Christian J. Emden: „Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – Walter Benjamins ‚Archäologie‘ der Moderne“, in: KulturPoetik 6,2 (2006), S. 200-221, hier S. 207ff.

scher Entwicklungen. Den Zeitungsseiten gab dieses Sammelsurium die Form moderner Collagen.

Die Prosaminiaturen der Jahrhundertwende erhoben denn auch kaum zufällig die vielgestaltigen Formen der Nachrichtenliteratur zum Programm der Moderne. Jene wiesen einen experimentellen Zug auf,¹⁶ der, so ließe sich im Anschluss an Karl-Heinz Bohrer konstatieren, eine „Verabsolutierung des ‚Jetzt‘ zum erscheinenden ‚Augenblick‘“ verantwortete, die zeitgleich als „Kennzeichen der modernen Literatur“ hervortrat.¹⁷ Die *Anekdotalität* der vermischten Nachrichten, der *faits divers*, kultivierte in diesem Sinne Überraschung und Pointe der Meldung. Zugleich aber stand sie ihrer Etymologie nach für das „Unveröffentlichte“ (*anékdotos*) der Erzählung und versinnbildlichte das den Massenmedien basale Prinzip, ‚Neuheiten‘ in ‚Neuigkeiten‘ zu übersetzen. So folgte die Form der Anekdote paradigmatisch einem Trend zur Kürze, dessen Begründung Alfred Polgar für die Literatur der Moderne in der „Spannung und dem Bedürfnis der Zeit“ sah: „Wer von den Erzählern und Betrachtern [...] hat so Großes zu sagen, daß er sich unmöglich kürzer fassen könnte, als er tut?“¹⁸ Das Ideal der Kürze erlangte in Zeiten zunehmender, wenngleich von den Tageszeitungen auch nachgerade inszenierter Beschleunigung großstädtischer Lebenswirklichkeiten neue Bedeutung. Die Literatur der Jahrhundertwende entwickelte angesichts dieses Phänomens zwei disparate Strategien: Während die Friedrichshager Avantgarden den Medienmetropolen halbherzig den Rücken kehrten und sich dem Wettlauf der Neuigkeitsakquise verweigerten, avancierten Futuristen wie Filippo Tommaso Marinetti zu Sensationsreportern in eigener Sache.¹⁹ In allen Fällen sahen sich die Künste jedoch auf den Kosmos der Massenmedien zu-

16 Vgl. Claudia Öhlschlager: „Komplexität im Kleinen. Polychrone Zeitgestaltung und Medialität bei Ernst Jünger, Robert Musil, Undine Gruenter und Alexander Kluge“, in: Musil Forum 32 (2011/12), S. 147-161, hier S. 147.

17 Karl-Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 63. Vgl. allgemein Ulrich Raulff: Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte, Göttingen: Wallstein 1999.

18 Alfred Polgar: „Die kleine Form“, in: ders.: Kleine Schriften. Band 3: Irrlicht, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Hamburg: Rowohlt 1984, S. 369-373, hier S. 372-373.

19 Reporter und Künstler – wie Felix Fénéon – standen in regem Austausch. Vgl. Joan Ungersma Halperin: Felix Fénéon. Aesthete & Anarchiste in Fin-de-Siècle Paris, New Haven: Yale University Press 1990, insbes. das Kap. „Terrorist in Three Lines“, S. 363.

rückverwiesen. Die kleinen Formen eignen sich in diesem Zusammenhang ganz besonders als Medium der Kulturanalyse. Als „Informations- und Kommunikationsformate“ stellen sie auf Kürze, Komprimierung und Konkretion ab:

Das, was formal der Flüchtigkeit des Augenblicks geschuldet ist und beschleunigtes Zeiterleben in ein entsprechendes Format bringt, erweist sich zugleich als kleines Archiv polychroner Zeiterfahrung. [...] [Als] Mikroformate, [denen] die temporale Qualität der Kürze eignet, reagieren [die kleinen Formen, M.H.] auf die Erfahrung von Zeitknappheit, auf den Wunsch nach umstandsloser Erfassung des Gegenstands und die Distribution von Wissen in komplex gewordenen Lebenswelten; nicht selten werden sie aber zu Indikatoren eines Bedürfnisses nach Entschleunigung. Sie sistieren den Augenblick im Vollzug seines Vergehens, sie schärfen den Blick für die Erscheinungsweise des Flüchtigen, Ephemereren und lenken die Aufmerksamkeit auf das Detail, auf das scheinbar Nebensächliche, Triviale, Unauffällige.²⁰

In ihrer „Kürze“ fokussieren die vermischten Nachrichten das „Detail“: das Kleine im Großen, die Nachricht *hinter* der Nachricht; so weisen die Augenblicksbilder, wie die nachfolgende Episode aus der Blütephase vermischter Nachrichten illustrieren mag, stets über den einzelnen Fall hinaus.

I. EINE EPISODE AUS DEN URZEITEN DER *FAITS DIVERS*: FELIX FÉNÉONS *NOUVELLES EN TROIS LIGNES*

Im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts gaben sämtliche auflagenstarke Pariser Tageszeitungen, darunter das *Petit Journal*, *Le Petit Parisien* oder auch *Le Matin* den Mikroerzählungen der *faits divers* in ihren Rubriken breiten Raum. Einzelne Journale, wie *Les Faits-divers illustrées*, verschrieben sich gar gänzlich diesem Genre.²¹ Die kurzen Fall-Erzählungen der *faits divers* leisteten dabei, wie Roland Barthes bemerkte, die ihnen eigenen „Klassifikationen des Unvereinba-

20 Claudia Öhlschläger: „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven“, in: dies./Sabine Autsch/Leonie Süwolto (Hg.), *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, München: Fink 2014, S. 9-20, hier S. 10-11.

21 Zur Geschichte der *faits divers* in Frankreich ab 1870 vgl. allgemein Marine M'Sili: *Le fait divers en République. Histoire sociale de 1870 à nos jours*, Paris: CNRS Éditions 2000.

ren“ und integrierten ein Ensemble alltäglicher Merkwürdigkeiten, Normverstöße und Exzesse. Sie berichteten von Liebe, Eifersucht und Hass, von Mord, Diebstahl, Unfällen und Katastrophen, von Wundern, (Un-)Glücks- und Schicksalsfällen – und immer verliehen sie der emotionalen Bedeutung des Ereignisses Ausdruck.

Die kurzen Formate appellierten, wie Barthes ausführt, an den „sens humain“. ²² Dabei gehorchten sie einer geradezu eskalatorischen Erzähllogik: „petites causes, grands effets“. Die Begründung alltäglicher Eskalationen war indes nur selten lückenlos. Vielmehr produzierten die *faits divers* in ihren Berichten narrative Leerstellen, die das Geschehen polysemisch ausdeutbar machten und den ‚Verdacht‘ der Kontingenz (*causalité aléatoire*) nachrichtlicher Erklärungsmuster erweckten. Ereignisse wurden zu Zeichen, deren Bedeutung in aller Regel dunkel blieb. ²³ Dies bewirkte einen ‚Taumel‘ der Realitäten, der, so Jean Baudrillard, die Rezeptionshaltung moderner Massenmedien auszeichne. ²⁴ Im *cut & paste* von Agenturmeldungen, Korrespondenzen und mündlichen Rapporten selegierten die ‚Memorabilen‘ der Nachrichtenliteratur ihre Wirklichkeitsausschnitte. ²⁵ Ihr Faktenprotokoll reicherten sie durch eine solche Vielzahl an

22 Roland Barthes: „Structure du fait divers“, in: ders., *Essais critiques*, Paris: Seuil 1964, S. 188-197, hier S. 195ff.

23 Der Siegeszug dieses Erzählens wird in der Forschung als Indiz einer ‚Verzauberung‘ der Moderne gesehen. Zur Kritik und Einordnung dieser These vgl. Anne-Claude Ambroise-Rendu: *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*, Paris: Éditions Seli Arslan 2004; Dominique Kalifa: „Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 54,6 (1999), S. 1345-1362; Marc Lits: *Le fait divers*, Paris: Presses Université de Paris 1999.

24 Jean Baudrillard: *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris: Éditions Denoël 1970, S. 30f. „Ce qui caractérise la société de consommation, c’est *l’universalité du fait divers* dans la communication de masse. Toute l’information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est tout entière *actualisée*, c’est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire - et tout entière *inactualisée*, c’est-à-dire distancée par le medium de la communication et réduite à des signes. Le fait divers n’est donc pas une catégorie parmi d’autres, mais LA catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie.“

25 André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 201; 207; 211; 217. Diese Me-

Details an, dass den berichteten Fällen eine bisweilen unergründliche Tiefe (Fallhöhe) zuzukommen schien. Die Kehrseite dieser magisch-mythischen Dimension massenmedialen Erzählens war die stete Vermittlung von „Realitätseffekte[n]“. ²⁶ Dazu gehörte insbesondere, dass sich die Medien, und zwar bereits die Agenturen und Verlage des Telegrafenzeitalters – angesichts der zunehmenden räumlichen Distanz ihrer Leser zum Geschehen, auf die vorgebliche ‚Unmittelbarkeit‘ ihrer Berichterstattung beriefen. So verkündeten alle großen Pariser Blätter, allen voran der *Matin*, im Geiste des ‚Vor-Ort-Effekts‘ programmatisch ihre Einbindung in die Märkte global zirkulierender Nachrichten. ²⁷

1905 stieß der Journalist, Schriftsteller und Maler Felix Fénéon zum *Matin*, der damit warb, dank seiner Spezialleitung in die Büros in London und New York und dank einer Vielzahl an Sonderkorrespondenten und Agenturkontakte stets die *neuesten* Neuigkeiten aus Politik und Kultur wie auch lokale und vermischte Nachrichten – „les nouvelles les plus *fraîches* et les plus *authentiques* [...] de tous les points du globe“ ²⁸ – zu berichten. 1903 hatte der *Matin* dazu eine Rubrik auf der dritten Nachrichtenseite aus der Taufe gehoben, die unter dem Namen ‚Nachrichten in drei Zeilen‘ (*Nouvelles en trois lignes*) Kurzmitteilungen von lokaler bis nationaler Reichweite liefern sollte. Fénéon übernahm die Redaktion dieser Rubrik von Mai bis Dezember 1906 – und überarbeitete, kürzte und transformierte die eingehenden Kurzmitteilungen in zwischen Fakten und Fiktionen oszillierende Miniaturen einer Nachrichtenliteratur, die das sich herausbildende Ethos des Journalisten – und allen voran des Reporters und (Agentur-) Korrespondenten als Augenzeugen und Faktenregistrator – in Zeiten zunehmender Vernachlässigung des Journalismus nachhaltig irritieren mussten. ²⁹

morabilien überschritten im Übrigen nie die – heute magische – maximal zulässige Zeichenzahl eines 140-Zeichen-Tweets des Kurznachrichtendienstes Twitter.

26 Ebd., S. 190. Vgl. auch Roland Barthes: „L’effet de réel“, in: *Communications* 11 (1968), S. 84-89, hier S. 87-88.

27 Der *Matin* nahm diese Anbindung an das Netz der neuesten Nachrichten sogar grafisch in seiner Vignette auf. Das Bild der Telegrafenleitungen stellte dem Leser die Aktualität der Berichterstattung vor Augen.

28 „Au lecteur“, in: *Le Matin* (26.02.1884), S. 1.

29 Vgl. dazu in extenso: Michael Homberg: *Reporter-Streifzüge. Metropolitane Nachrichtenkultur und die Wahrnehmung der Welt, 1870-1918*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017. Dabei zählten auch und gerade nachrichtliche Fakes zu den Spielarten einer Literarisierung von Nachrichten. Zur Geschichte des Fakes vgl. allgemein Mar-

Felix Fénéon war in Italien geboren und in Frankreich aufgewachsen. Während er, der später als Bohemien vor allem durch seine linksintellektuellen Grenzgänge und anarchistischen Provokationen bestach, sein erstes Zeitungsunternehmen begann und gemeinsam mit Verlaine und Mallarmé das symbolistische Organ *La Revue independante* gründete, dem er bis 1895 treu blieb, arbeitete Fénéon im Staatsdienst, genauer im Kriegsministerium. Zudem schrieb er in diesen Jahren zahllose Beiträge – häufig anonym, manchmal auch unter Pseudo- und Heteronymen – in Zeitungen und Journalen und führte zwischen 1893 und 1903 die (literatur-)kritische *Revue blanche* an. So wirkte Fénéon, der Journalist, an der Konstruktion metropolitaner Wirklichkeiten aus dem Geiste der Massenmedien entschieden mit. Einmal – Mitte der 1890er Jahre – aber war auch er, der Nachrichtenmacher und *fait diversier*, selbst Gegenstand der großen Nachrichten: Auf der Höhe der medialen Hysterie um den internationalen „Bombenanarchismus“ – über den sämtliche Gazetten in Europa in grellen Farben und spektakulären „Dynamit“-Kolumnen berichteten – gerieten zahllose Intellektuelle in den Fokus der staatlichen Behörden. Das Phantasma ubiquitären Terrors gründete dabei auf einem Dispositiv weltweiter Verschwörung, das die *dynamitards* als Speerspitze des internationalen Anarchismus auswies.³⁰

Die Paranoia allgegenwärtiger Konspiration erwies sich hier als maßgeblicher Faktor der diskursiven Konstruktion des Terrors. Die Antizipation des Geheimnisses hinter den Dingen³¹ wies einer Vielzahl an Verschwörungstheorien

tin Doll: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin: Kadmos 2012, hier insbes. S. 265-272.

30 Vgl. Beatrice De Graaf: „Der Kampf gegen die ‚Schwarze Internationale‘. Die Verschwörung als Sicherheitsdispositiv um 1870-1910“, in: Cornel Zwierlein (Hg.), Sicherheit und Krise, Paderborn: Schöningh 2012, S. 41-62. Freilich ging die Bedrohung, die dieses Phänomen Ende des 19. Jahrhunderts bedeutete, keineswegs in ihrer medialen Konstruktion auf; spätestens ab den 1880er Jahren lassen sich internationale Netzwerke des anarchistischen Terrors identifizieren, mittels derer die Protagonisten unter Einsatz moderner Kommunikationstechnologien auf die ideellen wie materiellen Ressourcen von Sympathisanten radikaler Milieus zurückgriffen. Vgl. Fabian Lemmes: „Der anarchistische Terrorismus des 19. Jahrhunderts und sein soziales Umfeld“, in: Stefan Malthaner/Peter Waldmann (Hg.), Radikale Milieus. Das soziale Umfeld terroristischer Gruppen, Frankfurt a.M.: Campus 2012, S. 73-120.

31 Das „Böse und das Geheimnis“ standen dabei einmal mehr „in unmittelbarem Zusammenhang“. Denn das Geheimnis, so konstatierte schon Georg Simmel, garantiere „Spannung“ und reize „Phantasie“ und „Aufmerksamkeit“ – es bringe den „Verrat“

um Spione, Hochstapler, Verräter und Geheimbündler den Weg; so prägte insbesondere die Vorstellung einer konspirativen *Schwarzen Internationalen* das populäre Bild dieses Phänomens in der europäischen Literatur, in der es vor Polizeispitzeln und *agents provocateurs* gerade in den 1890er Jahren nur so wimmelte.³²

Fénéon, gegen den als Sympathisanten und vermeintlichen Unterstützer im spektakulären „Prozess der Dreißig“ Anklage erhoben wurde, konnte zwar vom Vorwurf der Beteiligung an direkten terroristischen Aktionen, allen voran dem Bombenanschlag auf das Café Véry 1892, freigesprochen werden.³³ Der Skandal aber blieb. In späteren Jahren pflegte er, der den Gestus des politisch autonomen Künstlers kultiviert hatte, das (unfreiwillig erworbene) Skandalimage sogar. Mallarmé konzidierte daher pointiert, als er im Prozess zu Fénéons Verteidigung geladen wurde, er könne wohl dafür bürgen, dass dessen einzige „Waffe“ das Wort sei, allein man dürfe sich nie täuschen: die „Sprengkraft“³⁴ seiner Poesie sei durchaus bedrohlich. Die *faits divers* waren gewissermaßen die ‚Lunte‘ des

als logischen Gegensatz hervor. Die Medien aber sind in ihrem Hang zu „Schicksalswendungen und Überraschungen, Freuden und Zerstörungen“ die idealen Attraktoren der Neugier. Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig: Duncker und Humblot 1908, S. 358-362.

32 Vgl. Eva Horn: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 135ff.

33 Maurice Imbert (Hg.), *Le Procès des Trente. Vu à travers la presse de l'époque telle qu'elle a été conservée par Madame Fénéon mère et annotée par Félix Fénéon à l'issue de son procès*, Paris: Histoires littéraires 2004, S. 25. Fénéons Fall mag dabei exemplarisch die prekäre Grenzziehung zwischen ‚Salonanarchisten‘ und ‚Anarchisten der Tat‘ illustrieren, die Bohemiens wie Fénéon, Erich Mühsam oder John Henry Mackay buchstäblich zur Avantgarde des Terrors werden ließ. Fénéon nutzte die Bühne des Gerichtsprozesses für seinen ‚Kampf‘ um Worte und Bilder.

34 Maurice Imbert (Hg.), *Fénéon – Mallarmé. Correspondance*, Tusson: Du Lérot 2007, S. 18: „On parle dites-vous, de détonateurs. Certes, il n'y avait pas, pour Fénéon, de meilleurs détonateurs que ses articles. Et je ne pense pas qu'on puisse se servir d'arme plus efficace que la littérature.“ Die genauen Umstände des Attentats blieben mangels eindeutiger Beweise im Unklaren. Vgl. Luc Sante: „Introduction“, in: Felix Fénéon, *Novels in Three Lines*, hg. von dems., New York: New York Review Books 2007, S. VII-XXXI, hier XVII. Dennoch gab es Hinweise auf eine Beteiligung Fénéons. Vgl. Alex Butterworth: *The World that Never Was. A True Story of Dreamers, Schemers, Anarchists and Secret Agents*, London: Vintage 2011, S. 333ff.

Brandstifters Fénéon. Seine Neuigkeiten zielten zwischen den Zeilen auf die Bruchstellen der kausalen Logik nachrichtlicher Berichterstattung.

Auf den ersten Blick ununterscheidbar von den übrigen Nachrichten des *Martin* widersetzen sich Fénéons Mikroberichte bei genauerem Hinsehen – von einer Logik des Verdachts getrieben – in einer Weise dem Anspruch auf nachrichtliche Präzision und Vereindeutigung, die zur Kritik des sensationalistischen Medienterrors dieser Jahre gereichte. In Details bisweilen maßlos exakt, erweisen sich viele Meldungen in zentralen Variablen dennoch als hoffnungslos unterbestimmt. Hier scheinen dunkle Mächte am Werk: „Auf der Toilette eines Cafés in Puteaux hinterließ ein Unbekannter eine Büchse mit zwei Schnüren, gefüllt mit einem weißen Pulver.“ (No. 177)³⁵ Doch Fénéons Bomben sind Attrappen. Seine Nachrichten weisen nur zu häufig ins Nichts, sind unkalkulierbar. Verdächtige „finstere Geselle[n]“ (No. 134) stellen sich als harmlose „Schneckensammler“ heraus, während „vor der Haustür“ plaudernde Nachbarn urplötzlich Opfer von Gewaltexzessen werden (No. 62).³⁶ Die Motive dieser Verwandlungen bleiben unklar.

In ihrer ‚Ästhetik der Lücke‘ verweisen die Meldungen, die sich nur allzu häufig in der Parataxis scheinbar disparater Sachverhalte (*coincidence ordonnée*) erschöpfen,³⁷ gerade auf die Kontingenz des Geschehens. „Mord, Selbstmord oder Bluff?“ – wie hier verzichten die *Nouvelles en trois lignes* auch an anderer Stelle auf die Klärung der elementaren Fragen des Lesers und lenken darüber den Blick auf die Form der Erzählungen selbst, die (z.T. vermittelt genauester Quellenangaben) ein Mosaik der Glaubwürdigkeiten simulieren.

35 Die Zitation der Novellen Fénéons folgt der deutschen Erstausgabe: Felix Fénéon: 1111 wahre Geschichten, hg. von Hans-Magnus Enzensberger, Frankfurt a.M.: Eichborn 1993. Im Fließtext wird im Folgenden auf eine Seitenangabe zugunsten der Angabe der Nummerierung der Novellen verzichtet. Vgl. daher im Original: Felix Fénéon: *Euvres plus que complètes*, hg. von Joan Ungersma Halperin, 2 Bände. Paris: Droz 1970.

36 Immer wieder scheinen zudem Wortspiele und sprechende Namen den Banalitäten einen verborgenen Sinn zu verleihen. Der Name des Opfers eines ‚Zusammenstoßes‘ besaß beispielsweise Anklänge an biblische Erzählungen: „Abel Bonnard aus Villeneuve-Saint-Georges spielte Billard und büßte sein linkes Auge ein, als er in sein Queue fiel“ (No. 77).

37 Vgl. Barthes, „Structure du fait divers“, S. 195.

Selbstmord, Unfall oder Verbrechen: Der Tischler Dalmasso aus Nizza brach sich den Schädel, als er aus dem dritten Stockwerk fiel. (Eig. Bericht) (No. 180) – Harold Bauer und Casals geben heute in Saint-Sébastien ein Konzert. Überdies könnten sie sich möglicherweise duellieren. (N.Y.H.) (No. 459)

„Sinn“ im Sinne einer Kohärenz des Erzählten wird dabei in ein Modell schicksalhafter „Folgerichtigkeit“ (*causalité aléatoire*) überführt, das, so ließe sich in Anlehnung an Barthes postulieren, einer Mythisierung des Alltags Vorschub leistet. Fénéons Dreizeiler brechen den „Faktenvertrag“ der Zeitung und die Erwartungshaltung ihrer Leser. Sie verweigern sich einer Lesart, die es zuließe, den existenziellen Bedrohungen des Lebens über die Routinen nachrichtlicher Berichterstattung Herr zu werden und deren „Wirkmacht“ auf einen eng umrissenen, nur wenige Zeilen umfassenden Raum zu begrenzen.

In Fénéons Novellen wird so gerade der Tod als weder antizipier- noch kontrollierbares Ereignis zur poetologischen Größe: Er fügt sich in kein narratives Schema, hat keinen festen Ort, und lauert alsbald überall, zumal dort, wo man ihn nicht erwarte: „Hinter einem Sarg ging Mangin aus Verdun her. An jenem Tag sollte er den Friedhof nicht erreichen. Der Tod überraschte ihn unterwegs. (Eig. Bericht)“ (No. 987) So überraschend endgültig diese Geschichte ist, so offen bleiben andere: In einigen Fällen flottieren Erzählungen über diverse Meldungen hinweg, greifen Inhalte vorangegangener Nachrichten wieder auf, widersprechen und korrigieren einander und stellen nachgerade die Gewissheiten der Tagesnachrichten ostentativ in Frage.³⁸

Die Krankenschwester Elise Bachmann, die gestern ihren freien Tag hatte, benahm sich auf der Straße wie eine Verrückte. (No. 4) – Eine Verrückte wurde gestern auf der Straße festgenommen, weil sie sich fälschlich als die Krankenschwester Elise Bachmann ausgab. Diese erfreut sich bester Gesundheit. (No. 7)

38 Vgl. dazu Eileen Baldeshwiler: „Felix Fénéon and the Minimal Story“, in: Critique. Studies in Modern Fiction 14,1 (1972), S. 63-75. Fénéon kreierte „simultaneously both a mirror and a critique of modern life“ – „In mass media, in the daily paper, he tapped a massive and absolutely pervasive mythic system which both reader and writer shared and which did not require Fénéon either to exhume Ulysses or invent a set of lunar cycles to explain the world.“ – „For writers the desire of ‘objectivity’ in news and for ‘realism’ in fiction has come full circle, as real events surpass created ones and created ones claim their place among the real“ (S. 68-69).

So unterminierte der Berichterstatte, der *expressis verbis* die Gesprächsmoden dieser Jahre aufgriff, die ubiquitären Nachrichtenvariationen über Bombenanarchismus, Spionage, Streiks und Katastrophen und brachte seine Erzählungen gegen die Realität, die sie oberflächlich besehen zu spiegeln vorgaben, in Position. Féneon parodierte die boulevardeske ‚Sorge‘ um Unglücks- und Katastrophen-geschichten, indem er in einer merkwürdigen Mischung aus Präzision und Unbestimmtheit, die seinem Mangel an Anteilnahme Ausdruck verlieh, eine Vielzahl in der Regel anonymer, stets austauschbarer Einzelschicksale zu einer Meldung zusammenzog: „Gestern haben Automobile auf den Straßen von Paris Mme Resche und M. P. Chaverrais getötet und Mlle Fernande Tissèdre schwer verletzt.“ (No. 29)³⁹ Diese spiegeln – wie schon die zahllosen Episoden um Mord, Selbstmord und Wahnsinn – das Bild eines permanenten Ausnahmezustands wider:

Eine Irre aus Puéchabon (Hérault), Mme Bautiol, geborene Hérail, weckte ihre Schwiegereltern mit Keulenschlägen. (Telephon. Mittlg.) (No. 176) – Mit einer Schere in der Hand wippte Marie Le Goeffic auf einer Schaukel. Also schlitzt sie sich beim Herabfallen den Bauch auf. In Brentonneau. (No. 368) – Ein Unbekannter strich die Mauern des Friedhofs von Pantin ockergelb an; Dujardin irrte nackt durch Saint-Ouen-l’Aumône. Verrückte, wie es scheint. (No. 665)

Jean Paulhan, Kritiker und Weggefährte Féneons, fasste die Bedeutung dieser *faits divers*, die als *news stories* – als kurze nachrichtliche Erzählungen – bereits die Züge des Romans en miniature in sich tragen,⁴⁰ eindrücklich zusammen:

39 In manchen Fällen zeigte sich so eine extreme Verdichtung der Meldungen bis hin zur Groteske: „Ein Racheakt. Bei Monistrol-d’Allier wurden die MM. Blane und Boudoussier von den MM. Plet, Pascal, Gazanion getötet und entstellt. (Eig. Bericht)“ (No. 150) – „Ein Schläfchen im Zug endete tödlich für M. Emile Moutin aus Marseille. Er hatte sich gegen die Abteiltür gelehnt, sie öffnete sich, er fiel. (Eig. Bericht)“ (No. 148) – „Gasexplosion bei Larrieu in Bordeaux. Er wurde verletzt. Das Haar seiner Schwiegermutter stand in Flammen. Die Decke brach ein. (Eig. Bericht)“ (No. 151). In dieser Form des Sprachspiels waren die Dreizeiler der lyrischen Form der Haiku ähnlich.

40 Zur Bedeutung der Kurznachrichten für den modernen Roman vgl. in diesem Sinn den instruktiven Essay von Hans Zischler/Sara Danius: *Nase für Neuigkeiten. Vermischte Nachrichten* von James Joyce, Wien: Zsolnay 2008.

Die Vermischten Nachrichten sind von Natur aus absurd. Sie werfen wirre Fragen auf, die sie unbeantwortet lassen. Auch noch die banalste von ihnen läßt hundert Erklärungen zu, von denen nicht eine einzige wahrscheinlich ist. Sie rufen in uns schwache und im übrigen auch gemischte Gefühle hervor. Sie sind unberechenbar; irgendein Admiral, der wie Jocrisse gelebt hat, läßt sich wie Cäsar ermorden. Sie kommen daher wie eine mittelmäßige Farce und nehmen es sich dann meist heraus, schlecht auszugehen: wir erfahren von der Existenz eines Monsieur Dupont an dem Tag, als dieser aus einem fahrenden Zug fällt oder sich von seiner Frau umbringen läßt. Das ist aber das uninteressanteste Ereignis im Leben von Monsieur Dupont. (Denn man stirbt aufs Geratewohl, wogegen es durchaus nicht leicht ist zu leben.) Schließlich verraten die Vermischten Nachrichten unablässig das Romanhafte, aus dem sie sich nur allzu offensichtlich schöpfen. Wenn die Natur sich schließlich immer der Kunst angleicht, wie es heißt, so muss man doch einräumen, daß sie ihr nur wenig gleicht.⁴¹

Absurd, mehrdeutig, unwahrscheinlich: Fénéons literarischer Journalismus persiflierte, indem er die ambivalenten Konsequenzen der sekundenschnell verschalteten Nachrichtenmärkte des Telegrafenzeitalters offen legte, die Gesetze des Nachrichten-Journalismus.⁴² Seine Meldungen gehorchen weder dem ‚Prinzip der umgekehrten Pyramide‘, das sich in diesen Jahren als ein Gesetz der Schilderung von Sachverhalten in der Reihenfolge abnehmender Relevanz endgültig durchsetzte, noch geben sie empirisch hinreichend präzise Antworten auf die

41 Jean Paulhan: „F.F. oder: Der Kritiker“ (F.F. ou le critique [1943]), in: F. Fénéon: 1111 wahre Geschichten, S. 7-43, hier S. 25. So kreieren die Nachrichten ihren eigenen Mikrokosmos, in den sich Zeitungsschreiber und -leser gleichermaßen begeben. Im Augenblick der Lektüre wird damit die nachrichtliche Illusion gegenwärtig: Hinter dem Fragmentarischen scheint, so Paulhan, eine geheime Ordnung hervor. Vgl. ders.: Unterhaltungen über vermischte Nachrichten, Gütersloh: Mohn 1962, S. 22-30; S. 85-86. So überschritten *faits divers* bisweilen die Grenze zum Märchenhaften, wie die Sensationsreporterin des *Matin*, Sidonie-Gabrielle Colette, im Titel ihrer Memorabilien aus Gesellschaft, Politik und Wissenschaften andeutete: *Contes des mille et un matins*, Paris: Flammarion 1970.

42 Zum Nachrichten-Journalismus der Jahrhundertwende und dessen Ideal von Transparenz, Akkuratess und Prägnanz des Ausdrucks vgl. allgemein Richard Jacobi: Das Buch der Berufe. Ein Führer und Berater bei der Berufswahl. Bd. VIII: Der Journalist, Hannover: Jänecke 1902; Eugène Dubief: *Le journalisme*, Paris: Hachette et Cie. 1892; Grant Milnor Hyde: *Newspaper Reporting and Correspondence*, New York: Appleton 1912.

klassischen ‚W-Fragen‘ – d.h. wer wann wo was warum getan habe. Die Erschütterungen des narrativen Gerüsts nachrichtlichen Berichtens werden insbesondere im Vergleich der Meldungen *vor* und *während* der Redaktion deutlich: Für Fénéon war, wie die Herausgeber der deutschen Ausgabe seiner Kurznachrichten in Anlehnung an ein Diktum des Dichter-Journalisten schrieben, der „geschlossene Raum der Nachricht [...] zu einem Treffpunkt geworden, wo die Wörter ‚im Zufall der Begegnungen Possen reißen‘.“⁴³ Wörter, nicht Ereignisse, treffen hier zufällig aufeinander. Sie entwickeln, wie Mallarmé es nannte, ihre ‚Sprengkraft‘ – und lassen so die Differenz von Zeitung und Dichtung kollabieren. Fénéons Ignoranz gegenüber den zeitungssprachlichen Gepflogenheiten des redaktionellen Journalismus⁴⁴ zeigt sich im Insistieren auf nachrangigen Details und einem elliptischen Stil, der zentrale Informationskomponenten auslässt, während gleichzeitig alltäglich bekannte Vorgänge *in extenso* (meist parataktisch) wiedergegeben werden,⁴⁵ aber auch in einem systematischen Verwischen relevanter Informationen, dem Auflösen sinntragender Details in anderen Kontexten oder im gezielten Umgehen einer Erklärung – beispielsweise durch Darstellung der *Folgen* eines Vorgangs, der seinerseits viel eher erklärungsbedürftig gewesen wäre.⁴⁶ Zugleich distanzierte sich Fénéon von seinen Meldungen, indem er eine Vielzahl an Parenthesen, Zitaten und autonomen Wendungen einsetzte, die eine ironische Brechung des Berichts indizierten und so die Fiktion

43 So schrieb Fénéon bereits über den ihm nahestehenden Autor Willy: „Ses ‚mots‘ il les laisse parfois bouffonner au hasard des rencontres de syllabes.“ F. Fénéon: Oeuvres, S. 601. Vgl. auch Patrick und Roman Wald Lasowski: „Der weiße Neger“, in: F. Fénéon: 1111 wahre Geschichten, S. 189-222, hier S. 201.

44 Vgl. Nicole Bilous: „Journalisme ou littérature? Les nouvelles en trois lignes de Felix Fénéon“, in: Jean-Pierre Regourd (Hg.), *Melanges Daspre*, Nizza: Université de Nice 1993, S. 207-226, hier S. 214-218. Zu Stil und Rhetorik der Meldungen vgl. ebd., S. 220ff. sowie allg. Jean-Pierre Bertrand: „Par fil spécial. À propos de Félix Fénéon“, in: *Romantisme* 97 (1997), S. 103-112.

45 So hieß es in anschaulicher wie szenischer Prägnanz: „Feuer griff gestern in der Trambahn Bastille-Montparnasse um sich; schnell spuckte sie ihre Passagiere aus und wurde von der Feuerwehr unter Wasser gesetzt“ (No. 68).

46 An anderer Stelle las man, ganz ohne den Kern der Meldung – in diesem Fall die Details der politischen Forderungen streikender Arbeiter – zu erfahren: „Der Streik der Maurer von Oyonnax ist vorbei (die Streikenden wurden in drei Punkten zufriedengestellt). Der Streik der Maurer von Agen und von Grenoble beginnt. (Havas)“ (No. 229).

einer geheimen, schicksalhaften Verbindung von Autor, Figur und Publikum durchbrachen.⁴⁷ Sein Spiel mit den (antizipierten) Lesererwartungen und -reaktionen bezeugte die Grenzgänge eines Chronisten und Romançiers. Bisweilen adressierte er ganz unverhohlen die Fantasie seiner Leser: „Was hatten diese zwei Personen abends am Schräghang der Feste Apollinaire zu suchen? Zwei Soldaten feuerten. Und verfehlten sie. (Havas)“ (No. 852). Fénéons Miniaturen geben ihren Lesern Rätsel auf. Sie umspielen den Kern der Information. Die Hintergründe des Geschehens bleiben geheimnisvoll, die konkreten Vorgänge so dunkel und schemenhaft wie die Szenerie am Schräghang und die Erinnerung daran so flüchtig wie der Hall der Kugeln. In Fénéons ‚Informationsspiel‘ bezeugen die Meldungen so schließlich den der Nachrichtenliteratur eigenen Oszillations- und Schwebezustand zwischen dem Fiktionsverlangen der Sensations- und dem Faktenphantasma der Qualitätszeitungen.

II. ALEXANDER KLUGE „VERMISCHTE NACHRICHTEN“ UND DIE POESIE DES AUGENBLICKS

Dekaden nach Fenéon, als dem New Journalism derlei Grenzgänge zwischen Literatur und Journalismus längst zur Selbstverständlichkeit geworden waren, erlebten Kurznachrichten ein Revival. Der Schriftsteller und Filmemacher Alexander Kluge zeichnete dabei mit dem Erscheinen seiner Sammlung *Lebensläufe* (1962), einer Zusammenstellung von Kurz- und Kürzestgeschichten, für eine Form dokumentarischen Schreibens im Nachkriegsdeutschland verantwortlich, die sich über die ebenso anekdotische wie exemplarische Erzählung alltäglichen Erlebens einer *Chronik der Gefühle* des 20. Jahrhunderts anzunähern versuchte. Die Massenmedien besaßen im Zuge dessen für Kluge einen zentralen Rang. In einem Interview, das er 2010 mit Hans-Magnus Enzensberger über die Genese des Boulevardprinzips und die Poesie der Nachrichten führte, verwies Kluge ausdrücklich auf die lange, für sein Werk zentrale Tradition der *faits divers*.⁴⁸

47 Wie so häufig, werden die Fakten dazu in eine Rhetorik gekleidet, die dem Leser die ungesicherten, zumal augenblicklich revidierbaren Nachrichten der eigenen Prüfung übereignet; eine der Meldungen lautet etwa lapidar: „Unter Ausschluss der Öffentlichkeit, sprach das Gericht von Toulon, am 6. Juli, das Urteil über die Kokotte Jeanne Renée, welche, wie es scheint, die Küsten ausspionierte. (Eig. Bericht)“ (No. 305).

48 Alexander Kluge, „Erlöst die Nachrichten von der menschlichen Gleichgültigkeit. Gespräch mit dem großen Erzähler Hans Magnus Enzensberger“, in: *News & Stories*

Auch die Arbeitspapiere des Ulmer *Instituts für Filmgestaltung* (1980) geben Einblick in Kluges Poetik: Diese präferierte eine „Dramaturgie der Kürze“ sowie „mikrostrukturelle Erzählweise[n]“, die „Mischformen“ von „Dokumenten und Fiktion“ hervorbringen und eine Verankerung des Erzählten in der ‚Erfahrungswelt‘ der Leser/Zuschauer bewirken. Dem „Antirealismus der Gefühle“ stehe so ein „Realismus der Tatsachen“ gegenüber.⁴⁹ In Kluges ‚Augenblicksgeschichten‘ wird dabei der Bezug zur Anekdote besonders deutlich: Kurz, pointiert, montagefähig, geschlossen, *en gros* die Merkmale seines Oeuvres, erweisen sich Kluges ‚Chroniken der Gegenwart‘ als ein Modell avancierter Geschichtsschreibung.⁵⁰ Zugleich stellen seine Texte und Filme unterhaltende Formen dar. Fernsehformate wie *News & Stories* geben dabei dem alltäglichen Gespräch Raum und erzählen Geschichte(n), die den Chronisten Kluge ungleich stärker als in seinen (auto-)biografischen *Lebensläufen* oder der *Chronik der Gefühle*⁵¹ in den Fokus rücken. So verleihen sie der dreifachen Semantik von ‚Unterhaltung‘ im Sinne von Unterhalt, Gespräch/Konversation und Vergnügen Ausdruck.

In der Kinoproduktion *Vermischte Nachrichten* (1986)⁵² montiert Kluge nun eine Vielzahl an Episoden menschlicher Leidenschaften, die über die Anekdoten einen Konnex von den großen Haupt- und Staatsaktionen zu den kleinen Geschichten des Alltags herstellen. Dabei legt die Inszenierung des Films die *faits divers* in ihrer Grundstruktur als Fallgeschichten offen. Während einzelne ‚aus dem Leben‘ gegriffene Geschichten des Alltags schauspielerisch nachgestellt

(23.01.2011), <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/enzensberger/film/1967>

49 Alexander Kluge: „Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts“, in: ders./Klaus Eder (Hg.), *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München: Hanser 1980, S. 5ff.

50 Vgl. Heinz Schlaffer: „Anekdote“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin: de Gruyter 1997, Band 1, S. 87ff., hier S. 87. Zur Bedeutung der Anekdote in Kluges Werk vgl. allgemein Winfried Siebers: „Das Fragezeichen der Poesie. Anekdotisches Erzählen bei Alexander Kluge“, in: *Maske und Kothurn* 53,1 (2007), S. 103-111, hier S. 105-106

51 In Kluges *Montagen* wird „Wirklichkeit“ zur „Geschichtsfiktion“. In den *Lebensläufen* tritt, um der Ausstellung des Glaubhaften, Echten und Direkten willen, die erzählende Instanz hinter die „Fundstücke“ zurück. Vgl. Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin: de Gruyter 2010, S. 130-133.

52 Alexander Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit & Vermischte Nachrichten*. [DVD] Edition Filmmuseum 2010. Die Zitation der Episoden folgt dieser Fassung.

werden, stammen andere, vermeintlich ‚aktuelle‘ Berichte über weltpolitische Ereignisse offenkundig ungeschnitten aus dem dokumentarischen Materialarchiv der Sendeanstalten. In ihrer narrativen Aktualisierung als ‚Memorabilien‘ legen diese Episoden komplexe Verweiszusammenhänge über den Fall hinaus offen, und sind polysemisch ausdeutbar: Kluges ‚Historien‘ werden – der nachrichtlichen Verwertungslogik gemäß – zu Aktualitäten. Seine Geschichtsbilder⁵³ recyceln bereits anachronistische Informationen.⁵⁴ Die Nachrichten springen zwar in der Zeit, werfen aber gerade dadurch Licht auf die elementaren Konflikte menschlichen Zusammenlebens. Sie berichten von Liebe, Hass, Eifersucht, Habgier, Neid und Tod und nehmen so das Faible des populären Journalismus für diese Form der Trivialmythen ins Visier. In Kluges Film zitiert die Geschichte von ‚Max, dem Kellner‘ den Topos des kleinen Mannes, der aus der Enge seiner kleinbürgerlichen Existenz ausbricht, um sich die Liebe und Zuneigung einer exotischen Schönheit zu erkaufen. Diese wiederum sichert sich – zum Preis einer adäquaten Bezahlung durch Max – in erster Linie einen deutschen Pass. Indem der unglückliche Verliebte die tragikomischen Konsequenzen seiner Scheinehe zu spüren bekommt, aktualisiert der Film zugleich das Motiv moderner Isolation wie auch die Muster einer über Jahrhunderte hinweg reichenden Tradition der Ausbeutung und des Sklavenhandels.

Die „Gegenwärtigkeit“ dieser Problemskizzen erweist sich, wie so häufig bei Kluge, als „Angriff auf die übrige Zeit“.⁵⁵ So scheint das Geschehen im Augenblick des Ereignisses ganz aufzugehen. Kluges Miniaturen werden zu Fallstudien,⁵⁶ die in ihrer Partikularität, ihrer induktiven Anlage auf ein allgemeines, zugleich aber gänzlich unbestimmtes, dunkles Prinzip hindeuten. Schon die Titel „Tod um 7 Uhr früh“, „Der Sohn verteidigt die Mutter“ oder „Kellner Max liebt und stirbt“ kreisen um existenzielle Fragen und massenmediale Topoi von Liebe,

53 Vgl. dazu: Wolfgang Reichmann: „Bocksprünge der Geschichte. Zu Hans Magnus Enzensbergers ‚Blätterteig der Zeit‘ und Alexander Kluges ‚Chronik ohne Chronologie‘“, in: Mauerschau 1 (2010), S. 126-141, hier insbes. S. 127.

54 So z.B. wenn der Besuch des zum Zeitpunkt des Drehs bereits mehrere Jahre aus dem Amt geschiedenen Bundeskanzlers Helmut Schmidt in der DDR als eine der ‚Aktualitäten‘ ausgestellt, respektive re-live beschrieben wird.

55 So auch in Kluges dokumentarischem Episoden-Film: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (BRD 1985).

56 Vgl. Matthias Pohlig: „Vom Besonderen zum Allgemeinen? Die Fallstudie als geschichtstheoretisches Problem“, in: Historische Zeitschrift 297 (2013), S. 297-319, hier S. 313.

Tod und Schicksal. Dabei verdichten die Geschichten das Zeitgeschehen, bisweilen gar auf einen einzelnen Satz, wie in der dem Russland der ‚Zarenzeit‘ gewidmeten Erzählung „Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna“: „Eine junge Frau, dem einen Mann gehört sie – den anderen liebt sie. Daran ist sie gestorben.“ Gerade die Kürze der Erzählungen garantiert ihre vielgestaltigen Anschlussmöglichkeiten. In ihrer Fragmentierung stellen sie die „offene[n] Räume“⁵⁷ der medialen Begründungslogik aus und aktualisieren die Subtexte der kolportierten Gegenwartskonflikte und -katastrophen.

Immer wieder erscheint zu diesem Zweck in Kluges Kinoproduktionen auch die narrative Struktur des Films durch explizite Ausstellung des Montageprinzips der Nachrichten in Zeitungen und TV gebrochen. Die Verbindung von „Nachricht, Reflexion, Geschichten“⁵⁸ wird eigens hervorgehoben – mal durch szenische Darstellungen oder erzählerische Rahmung aus dem Off, mal durch Bild-im-Bild-Moderationen, die TV-Kommentatoren und Journalisten als *Newsmaker* ausweisen. Der Versuch einer Glättung, Einordnung und live-Historisierung des Geschehens durch die Massenmedien bleibt, wie die *Vermischten Nachrichten* zeigen, stets prekär. Die Minutengeschichten setzen den klassischen Strategien narrativer Kohärenzsicherung in ihrer Zitate- und Bruchstückästhetik das Authentizitätsparadigma eines neuen literarischen Dokumentarismus entgegen.⁵⁹

57 Vgl. Bernd Stiegler: „Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage“, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), Alexander Kluge, München: Ed. text + kritik 2011, S. 52-58, hier S. 53-54.

58 Alexander Kluge: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist, Anna Wilde, Berlin: Klaus Wagenbach 1987, S. 82. Vgl. dazu allgemein Wolfgang Reichmann: Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien, Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 52ff.

59 Kluges Kinowerk stellt, indem es das Spiel nachrichtlicher Routinen irritiert, stets das eigene Erzählen und so auch das Wissen der Mikronarrationen als Konstruktion aus. Vgl. Alexander Kluge: Geschichten vom Kino, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007. Kluges Genre des ‚Minutenfilms‘ war Aktualisierung und Anpassung an altes und neues Mediennutzungsverhalten zugleich. In der Frühphase des Kinos (1880-1910) waren alle Filme Kurzfilme (vgl. dazu den Beitrag von Ruth Mayer in diesem Band). Als Teil der Spektakelkultur kolportierten die Filme in aller Regel eine Ästhetik bunter Reihung, die sie der Sphäre des Jahrmarkts, der sie entstammten, aber auch des Varietés und Schauspiels nahebrachte. Indem die Mikroerzählungen ihr Material additiv und in einer konstellativen Dramaturgie fassten, nahmen sie Präsentationsmodus und Medienlogik des Internetzeitalters vorweg.

So wird auch für den Filmemacher Kluge diese „Ästhetik der Lücke“⁶⁰ zum erzähl-generierenden Prinzip: die Dynamik der Zwischenräume erscheint als Auslöser des Gedankenstroms. Die Ökonomie der Form, die vor allem die redaktionellen Sach- und kommerziellen Verwertungszwänge der Ware ‚Nachricht‘ spiegelt, bedingt in letzter Instanz die Übercodierung der Meldungen. Die Bilder erlauben Konstellationen: sie nehmen Beziehungen zu den Nachbargeschichten auf, ergänzen und deuten sie. Dabei lassen die Auslassungen stets eine Spur des Verdachts zurück. Richard Langston hat in diesem Zusammenhang Kluges kritische Deutung der Massenmedien als Promotoren solcher Bilder der permanenten Katastrophe und des Ausnahmezustands präzise herausgearbeitet.⁶¹ Während zeitgenössische Rezensionen zu Kluges Kinoexperimenten die *Vermischten Nachrichten* Ende der 1980er Jahre noch als ‚Flucht‘ ins Nebensächliche vor den aktuellen Realitäten deuteten, übersahen diese, dass sich – noch im Medium des Films – in den Details der Kern der Nachrichten verbarg. So wird in Kluges Film leitmotivisch das Bild vorüberziehender Wolken bemüht, das auf die unmittelbar zurückliegende atomare Katastrophe von Tschernobyl (wie auch auf die wenige Monate zuvor tragisch gescheiterte Challenger-Mission) anspielt. Hier überlagern sich die großen und kleinen Katastrophen des Alltags in der Sammlung vermischter Nachrichten. Für ihr Verständnis muss der Leser/Zuschauer zum ‚verdeckten Ermittler‘ werden, um das Geheimnis der Geschichte(n) *hinter* den Geschichten zu ermitteln.

Kleists, Fénéons und Kluges Nachrichten gehen, so lässt sich zusammenfassend feststellen, über die Kolportage bloßer Merkwürdigkeiten, Kuriosa und Skurrilitäten nach Maßgabe des ‚Infotainments‘ hinaus. In ihrem Mix kurzer Prosa bezeugen sie ein Wissen von der Welt, das gerade die dynamischen Übergänge von Wirklichkeits- und Möglichkeitsbereichen offen legt, welche die Massenmedien generieren. Sie verketten Gegenstände, Geschehnisse, Erfahrungen und Imaginationen zu immer neuen Zusammenhängen, stellen, indem sie die Muster nachrichtlicher Berichterstattung nahezu unmerklich in Literatur

60 Vgl. Carolin Bohn: „Zur Ästhetik der Abwesenheit. Die Denkfigur der Lücke (A-dorno, Kluge, Boltanski)“, in: Achim Hölter (Hg.), *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Synchron 2011, S. 311-321, hier S. 315.

61 Richard Langston: „Permanent Catastrophe and Everyday Life. Remediation of the Political in Kluge’s ‚Vermischte Nachrichten‘ and Chernobyl Broadcasts“, in: *Alexander Kluge-Jahrbuch 1* (2014), S. 101-124, hier S. 107ff.

transformieren, die Mechanismen der Neuigkeitsproduktion von Zeitungs- und Fernsehredaktionen, Verlagen und Nachrichtenagenturen aus und legen so die Logik dieser Instanzen massenmedialer Wissensproduktion und -dissemination offen.

Kuriöse und kurze Nachrichten

Berichte über Vergiftungen in wissenschaftlichen Zeitschriften
um 1850

BETTINA WAHRIG

I. EINE BEUNRUHIGENDE WEIHNACHTSGESCHICHTE

Gegen Ende des Jahres 1848 boten zahlreiche Rebhühner im britischen Hampshire ein besorgniserregendes Bild, das der Londoner Arzt Henry William Fuller (1820-1873), Apothekersohn sowie Lecturer für das Fach „medical jurisprudence“ am St. George’s Hospital, in der weit verbreiteten medizinischen Zeitschrift *The Lancet* in einer Kurznachricht an deren Herausgeber berichtete:

For some months past, in certain parts of Hampshire, partridges have been found dead in the fields, presenting a very remarkable appearance. Instead of lying prostrate on their side, as is usually the case with dead birds, they have been found sitting with their heads erect and their eyes open, presenting all the semblance of life.¹

Schon in den Monaten zuvor hätten ähnliche Funde beträchtliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Als schließlich zehn aufrecht aneinander gelehnte, erstarrte Rebhühner gefunden worden seien, habe eine Jagdgesellschaft ihm zwei der toten Tiere sowie den Kropf-Inhalt der anderen übersandt. Die Getreidekörner in den Kröpfen der verendeten Tiere enthielten große Mengen Arsen. Dass die

1 Henry William Fuller: „On the Use of Arsenic in Agriculture – Poisoning by Arsenic and Symptoms of Cholera. The Possible Effect of the Game Laws“, in: *The Lancet* 2 (1848), S. 648-649., hier S. 648.

Rebhühner einen Gifttod gestorben waren, stand für Fuller nun fest. Es stellte sich anschließend die Frage, ob ihr Fleisch auch giftig war. Um das herauszufinden, fütterte er „a fine healthy cat“ mit dem Fleisch. Diese stürzte sich zunächst auf das Fleisch, wurde aber mit zwölf Stunden andauerndem Erbrechen und heftigen Schmerzen für ihre Gier bestraft. Wie sehr sich Fuller auch anstrengte – bei einem Versuch, ihr eine mit dem Fleisch zubereitete Pastete aufzudrängen, weigerte sie sich standhaft, auch nur „ein Atom“ der Speise anzurühren.²

In der Folge unternahm Fuller eine chemische Analyse des Fleisches. Nach einer weitgehenden Beseitigung der organischen Bestandteile der Rebhuhn-Leichen wies im Reinsch-Test der Kupferdraht einen dünnen Überzug von metallischem Arsen auf. Fuller hatte damit nach den Regeln der forensischen Kunst ein *Corpus delicti* produziert: Sowohl die arsenhaltigen Saatkörner als auch das Fleisch der Rebhühner hatten Resonanzen in den üblichen Nachweisapparaturen erzeugt: Der Tierversuch (auch wenn nicht ganz zum Ende gebracht) und der Reinsch-Test konnten jedem potenziellen Zweifler den Wind aus den Segeln nehmen.³

-
- 2 Ebd.. Der in der Toxikologie der Frühen Neuzeit weit verbreitete und auch im 19. Jahrhundert beim Fehlen geeigneter Apparaturen immer noch häufig angewandte „Haustieretest“ (vgl. Esther Fischer-Homberger: *Medizin vor Gericht: Gerichtsmedizin von der Renaissance bis zur Aufklärung*, Berlin: Huber 1983, S.389) gehörte ebenfalls zur Routine des Forensikers; hätte sich die Katze auf den erneuten Gifttest eingelassen, so hätte Fuller sie der Giftwirkung ein zweites Mal aussetzen und damit seine Behauptung besser belegen können. Die Katze hätte gleichzeitig die Rolle des Patienten und des Versuchstieres erfüllt.
- 3 Die Testmethoden von Marsh und Reinsch wurden 1836 bzw. 1842 publiziert: Vgl. Katherine D. Watson: „Criminal Poisoning in England and the Origins of the Marsh Test for Arsenic“, in: José Ramón Bertomeu-Sánchez/Agustí Nieto-Galan (Hg.), *Chemistry, Medicine, and Crime. Mateu J.B. Orfila (1787-1853) and his Times*. Sagamore Beach: Watson 2006, S. 183-206. Bei beiden Methoden wurde metallisches Arsen durch Reduktion aus den giftigen Arsenverbindungen, z.B. Arsenik, gewonnen, und zwar so, dass die Resultate dann auch im Gerichtssaal vorzeigbar waren, entweder als Metallspiegel auf einem Porzellanschälchen oder als feiner Überzug auf einem Kupferdraht oder -plättchen. Vgl. Hugo Reinsch: *Das Arsenik. Sein Vorkommen, die hauptsächlichsten Verbindungen, Anwendung und Wirkung*, [...]. Zur allgemeinen Belehrung so wie zum Gebrauche für Aerzte, Apotheker und Rechtsgelehrte bearbeitet. Nürnberg: Schrag 1843, S. 36-52

Daraufhin kümmerte sich Fuller um die Verlängerung der Indizienkette. Er berichtete über die seit einiger Zeit übliche Praxis, Getreidesaaten mit Arsenlösungen zu behandeln, um sie vor Schädlingsbefall zu schützen. Nicht nur, das belegte der Autor durch Nennung weiterer Zeugen, wurden die Rebhühner und andere Wildvögel wie etwa Fasane vergiftet, sondern auch die Menschen seien nachgewiesenermaßen durch diese Praxis gefährdet. Arsen werde jährlich zentnerweise („many hundreds weight“) an Landwirte verkauft. Nun sei zwar erwiesen, dass die Früchte der Pflanzen, welche sich aus den so gebeizten Samen entwickelten, kein Arsen enthielten. Gleichwohl gebe es zahlreiche Berichte über durch die Saat vergiftete Vögel sowie über Feldarbeiter, die nach Ausbringen der Saat von „Frühsymptomen“ der Arsenvergiftung betroffen seien.⁴

Nicht genug damit, auch Konsumenten von Wildpret schwebten in Gefahr. In dem – nicht unwahrscheinlichen – Fall nämlich, dass die Geflügelhändler ihre Tiere auch von Betrügnern und Wilderern bezogen, konnten derart vergiftete Tiere von den Feldern in den Handel gelangen. Vergiftungen bei Menschen waren damit keinesfalls auszuschließen. Für den praktischen Arzt sah Fuller den Auftrag, bei allen „verdächtigen“ Fällen von Durchfall und „bellyache“ nachzuforschen, ob die Patienten Fleisch vom Geflügelhändler bezogen hatten. Denn es konnten sich zwei folgenreiche Verwechslungen ergeben: Zum einen passierte es leicht, dass die Wirkung von Arsen auf Magen und Darm als Cholera-Infektion gedeutet wurde, wobei ein Cholera-Verdacht sozialen Sprengstoff enthielt, da der Kranke isoliert und Maßnahmen im Sinne der Seuchen-Regulation getroffen werden mussten. Zum anderen schien die Existenz von arsenhaltigen Lebensmitteln eine weitere, für die Verteidiger von des Giftmord Angeklagten, sehr willkommene Möglichkeit zu eröffnen, die Aussagekraft einer chemisch-forensischen Untersuchung anzuzweifeln, die Arsen in der Leiche eines vermuteten Mordopfers nachwies.

Dieses Argument hatten schon die Verteidiger der schließlich wegen Giftmord verurteilten Madame Lafarge ins Feld geführt, die 1840 als erste Angeklagte aufgrund eines toxikologischen Beweises nach der neuen Methode von James Marsh verurteilt worden war. Schon das wachsende Bewusstsein, dass Arsen sehr weit verbreitet war, schuf diese Denkmöglichkeit, und paradoxer-

4 Vgl. [Anonym]: „Effects of the use of arsenic in agriculture“, in: *Pharmaceutical Journal and Transactions* 8 (1847/48), S. 349-350, der auf den Bericht eingeht und berichtet, dass die Pariser Académie de médecine eine Kommission eingesetzt hat, die zu dem Schluss kommt, dass das Fleisch von Tieren, die mit Giften in Berührung kamen, sehr giftig sein kann.

weise verunsicherten gerade die verfeinerten Nachweisverfahren die Öffentlichkeit. Der neue, sehr empfindliche Marsh-Apparat, so konstatierte der Anwalt Lafarges öffentlich, besitze eine derartige Empfindlichkeit („subtilité“), dass selbst bei einem Menschen, der Brot aus mit Arsen gebeiztem Weizen gegessen habe, der Apparat die Gegenwart des Giftes anzeigen könne.⁵ Wenngleich acht Jahre später in der Sicht des englischen Arztes die aus dem gebeizten Weizen gewachsenen Pflanzen selbst letztlich keine Gefahr darstellten, blieben die Kopplungen zwischen den Vorstellungen von Subtilität und Gefahr, Verwechslung und Betrug, stabil. Vergiftung und Infektion, aber auch kriminelle und versehentliche Vergiftung drohten laut dem Bericht Fullers ununterscheidbar zu werden. Die Gefahr ergab sich aus der Omnipräsenz des Giftes, aus der Subtilität der Nachweisverfahren und aus der Ähnlichkeit der Erscheinungen, welche die gefährlichen Stoffe wie das Arsen und das Cholera-Contagion produzierten.

Was nun die Verknüpfung von vergiftetem Fleisch und allgemeiner Gesundheit angeht, so konnte sich Fuller auf eine laufende Diskussion in der englischen Öffentlichkeit und im Parlament über das öffentliche Gesundheitswesen beziehen. Der Public Health Act von 1848 entstand unter dem Druck einer zweiten großen Cholera-Epidemie (nach derjenigen in den 1830er Jahren) und wachsender öffentlicher Aufmerksamkeit gegenüber den gesundheitlichen und ökonomischen Problemen, welche die Industrialisierung erzeugte.⁶ Drei Jahre später beschränkte der Arsenic Act den Verkauf dieses Stoffs an Endverbraucher auf die Apotheken und schrieb vor, die Substanz durch Ruß oder Indigo zu markieren. Die Regulierung des Giftverkaufs war bereits in den späten 1840er Jahren ein wiederkehrendes Thema in der englischen Öffentlichkeit. Das zugrundeliegende Problem – die massenhafte gewerbliche Verwendung von Arsen – wurde jedoch während des gesamten 19. Jahrhunderts nicht geregelt.

Die Folgen einer im Zuge der Industrialisierung zunehmenden gewerblichen Verwendung von Giften waren in ganz Europa, besonders aber in England, ein wiederkehrendes Thema (und die gewerbliche Verwendung von Arsen wurde durch den Arsenic Act nicht eingeschränkt). Wie noch weitere Beispiele zeigen werden, standen sich hier die Interessen der Gesundheitsberufe und der Gewerbetreibenden meist diametral gegenüber.

5 [Anonym]: Procès de Madame Lafarge. Empoisonnement. Paris: Pagnerre 1840, S. 151.

6 Roy Porter: Die Kunst des Heilens. Eine medizinische Geschichte der Menschheit von der Antike bis heute, übers. von J. Wissmann, Heidelberg: Spektrum 2003, S. 415-416.

Noch ein anderes Problem der gesetzlichen Regelung wird in Fullers Kurzbericht angesprochen: dasjenige der Jagd. Verschiedene englische Gesetze legten Jagdzeiten fest und verboten das Auslegen giftiger Köder, besonders im Fall von Hasen, die im Gegensatz zu anderen Wildtieren das ganze Jahr gejagt werden durften.⁷ Hier spielten die Interessen der Gutsbesitzer als Inhaber der Jagdrechte eine Rolle – die Wilderer und die Giftleger repräsentierten die Gefährdung der gesellschaftlichen Ordnung. Gifte und Cholera waren Insignien dieser Gefährdung, und es ist sicher kein Zufall, dass mit beiden Themen die Vorstellung einer unkontrollierten Verbreitung assoziiert werden konnte.

In dieser Geschichte erbrachten zwei Rebhuhnleichen und eine kotzende Katze in aller Kürze eine erstaunliche argumentative Rendite: *Erstens* lieferten sie ein weiteres Argument, warum die Gesundheitspolizei auf alles und alle aufpassen muss. *Zweitens* zogen sie eine bestimmte Form der landwirtschaftlichen Produktion in Zweifel und dienten als Index für die Gesundheitsgefährdung der Arbeiter durch die neuen Produktionsformen. *Drittens* warnten sie vor dem Gelechte der Wilderer und unseriösen Geflügelverkäufer. Damit wies Fuller indirekt auf die notorische Unterregulierung der Berufswelt in England hin – einen Kontrollmangel, dem durch schärfere Gesetze und Überwachung von unmoralischen Elementen der Gesellschaft begegnet werden sollte. Und *viertens* versuchte der Autor die Landbesitzer – als Inhaber der Jagdgerechtigkeit – auf seine Seite zu ziehen: Verböten diese ihren Pächtern nicht bald das giftige Beizen von Saatgut, so seien der Tierbestand, das Jagdvergnügen und der so beliebte Verzehr von Wildtieren bald in Gefahr. Die Industrialisierung der Landwirtschaft konnte, das suggerierte Fuller hier, trotz der erhofften Ertragssteigerung also nicht im Sinne der landbesitzenden Oberschichten sein. Als kleinen Nebeneffekt hatte der erst 28-jährige Autor zudem sein Talent als forensischer Mediziner bravourös unter Beweis gestellt, und dafür hatte es sich dann wohl doch gelohnt, seine Hauskatze zu inkommodieren.

7 Vgl. Game Act 1831 (1831 Chapter 32): <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Will4/1-2/32/enacted/data.pdf>; Hares Act 1848 (1848, Chapter 29): http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1848/29/pdfs/ukpga_18480029_en.pdf

II. DAS GIFT VERLEIHT DER NACHRICHT FLÜGEL

Fullers Schreiben hatte einen schwerfälligen, aber – wie eben gezeigt wurde – sehr wirkungsvollen Titel: „On the use of arsenic in agriculture – poisoning by arsenic, and symptoms of cholera – the possible effect of the game laws.“ Es brachte genug *catchphrases* zusammen, um es auf Anhieb über die irische See zu schaffen. Innerhalb weniger Tage druckte die *Dublin Medical Press* den kurzen Artikel wörtlich ab – diesmal jedoch mit der literarisch wirkungsvollen Überschrift „Poisonous Partridges“.⁸

Auch das englische *Pharmaceutical Journal and Transactions* druckte Fullers Artikel mit dem griffigeren Titel „Effects of the Use of Arsenic in Agriculture“ und dem Untertitel „Poisoned Game“ ab.⁹ Dieses Organ der pharmazeutischen Zunft war besonders interessiert daran, die Notwendigkeit der Kontrolle des Handels mit Arsen und die eigene Bedeutung in diesem Kontext zu betonen. Mit dem alliterierenden Titel („Poisoned Partridges“) und dem Thema der Übertragung eines giftigen, anorganischen Agens auf lebende Tiere hatten die irischen Redakteure, die wohl unter Stout und Regen zu dichterischer Hochform aufgelaufen waren, einen Nerv getroffen. Unter diesem neuen Titel überflog die Kurznachricht nun den Ärmelkanal, und in einem der ersten Hefte des belgischen *Journal de médecine, de chirurgie et de pharmacologie* des folgenden Jahres wurde der Aufsatz abgedruckt – unter dem Titel „Perdrix empoisonnés“.¹⁰ Die Schnelligkeit der Übermittlung und die Vermehrung der Nachrichten durch Mehrfachabdruck ist durchaus nichts Ungewöhnliches, gerade was die erwähnte belgische Zeitschrift angeht. Sie bildete einen zentralen Knotenpunkt in einem Netz von europäischen Gelehrten. Belgien existierte als Staat erst seit 1830. Zusammenschlüsse belgischer Akademiker und damit Vorläufer der *Société des sciences médicales et naturelles de Belge*, welche die Zeitschrift herausgab, exis-

8 [Henry William Fuller]: „Poisonous Partridges“, in: *The Dublin Medical Press* (1848), S. 391-392.

9 *Pharmaceutical Journal and Transactions* 8 (1848), S. 349-350. Der Herausgeber zieht auch das gerade erschienene Lehrbuch des einflussreichen Toxikologen Alfred Swaine Taylor heran, um zu argumentieren, dass von den Produkten gebeizter Saat keine Gefahr ausgehe. Alfred Swaine Taylor: *On Poisons in relation to medical jurisprudence and medicine*. Philadelphia: Lea and Blanchard 1848, S. 302.

10 [Henry William Fuller]: „Perdrix empoisonnés (Poisonous pertridges [sic!])“, in: *Journal de médecine, de chirurgie et de pharmacologie* (im Folgenden *JMCPB*) 8 (1849), S.188-189. Das *Dublin Medical Journal* wird in dem Artikel als Quelle angegeben.

tierten zwar schon im 18. Jahrhundert. Das 1843 gegründete Journal sollte jedoch die erste „ouvrage périodique véritablement national“ für Medizin und Naturforschung sein (wie die Herausgeber schrieben),¹¹ es war das Organ der Gesellschaft und zog schnell zahlreiche korrespondierende Mitglieder aus dem Ausland an. Die Protokolle der Sitzungen der Gesellschaft zeugen von einer regen Korrespondenz- und Reisetätigkeit auch der regulären Mitglieder. Mit dem nationalen Projekt verband sich eine beeindruckende internationale Vernetzung, die diese Zeitschrift wie keine zweite zum Attraktor und Verteiler von interessanten wissenschaftlichen Neuigkeiten machte.

Für das belgische – und auch das französische – Publikum brachten die vergifteten Rebhühner nicht nur die Warnung vor einer allzu schleunigen Industrialisierung, einer laxen Giftkontrolle und einer unkontrollierten Verbreitung sozialer und gewerblicher Schadstoffe mit auf den Kontinent, sondern sie erweckten weitere Resonanzen durch das Motiv der indirekten Vergiftung, d.h. der Schädigung von Menschen durch zuvor vergiftete und verzehrte Tiere. 1843 hatte dasselbe Journal unter Bezugnahme auf das *Journal de chimie médicale* vor dem Verzehr von Tieren gewarnt, die mit Giften in Berührung gekommen waren. Dies betraf z.B. Fische, die man mithilfe des die Fische lähmenden Pflanzengiftes von Kockelsbeeren (*Anamirta cocculus*) gefangen hatte.¹² Daneben war ein spektakulärer Fall von Kupfervitriolvergiftung aus dem französischen Département Doubs zu vermelden: Ein Weizenbauer hatte rund 20 Kilogramm von mit dieser Substanz versetztem Weizen auf dem Feld gelagert, um ihn auszusäen. Eine junge Frau gab die Saat ihrem Schwein zu fressen, das darauf erkrankte. Nun verkaufte die Frau das Schwein, und es wurde geschlachtet und verwertet. 15 Menschen, die von dem Fleisch und der (Blut-) Wurst aßen, erkrankten schwer. Es mussten sogar einigen der Esser die letzten Sakramente erteilt werden, letztlich starb aber niemand. Am Schluss des kurzen Berichts stehen eine Kuriosität und eine Klage: Die erste besteht darin, dass diejenigen, welche vor allem die Blutwurst genossen hatten, besonders zu leiden hatten, und die zweite besagte, dass es niemand der Mühe wert befunden hatte, eine chemische Analyse des betroffenen Fleisches zu unternehmen.¹³

11 J.R. Marinus: „Aux médecins belges“, in: JMCPB 1 (1843), S. 5-8, hier S. 6.

12 [Anonym]: „Poissons prises par la coque du levant“, in: *Journal de chimie médicale* (1843), S. 225-226.

13 [Anonym]: „Danger de faire usage de la chair des animaux empoisonnés“, in: JMCPB 1 (1843), S. 65-66.

Vor dem Verzehr toter Tiere war bereits früher allgemein gewarnt worden. 1832 trug etwa der praktische Arzt Dr. Albert aus dem fränkischen Wiesentheid mehrere Fälle zusammen, die tödlich geendet hatten. Unter anderem hatte eine alleinstehende Frau ihre am Tag zuvor verstorbene Henne verzehrt. Die Frau hatte geglaubt, die Henne sei in der Tränke ertrunken, in Wirklichkeit hatte sich das Tier aber am Mäusegift der Nachbarin vergiftet und obendrein noch selbst den Tathergang verschleiert, indem sie flüchtend das betreffende Gefäß zerbrach, als die Nachbarin sie von dort verjagen wollte, so dass der hinzugezogene Arzt keine Analyse mehr anstellen konnte.¹⁴

Aus Platzgründen muss es bei diesen wenigen Beispielen bleiben. Hier versammelt sind einerseits Motive der Kontamination und andererseits solche der Vermischung und Verwechslung, die nicht ganz identisch sind. Aus der landwirtschaftlichen Nutzung bestimmter Gifte – deren Produktivität von einigen Debattenteilnehmern freilich bestritten wurde¹⁵ – ergibt sich die Gefährdung des Lebensmittelsektors: Die Gifte wandern von einem lebenden Gegenstand in den anderen: vom Saatweizen in den Schweinekörper, in das Fleisch und in die „Boudins“ (Würste), wo sie sich vorzugsweise ansammeln.¹⁶ Mangelnde Moral (das Verfüttern fremden Getreides und der Verkauf von kranken Schweinen und toten Vögeln), Unwissenheit und die schlechte Detektierbarkeit der Gifte taten ein Übriges.

Folgt man den Erzählern, so scheint es, als sei das Gift selbst eigenwillig auf den Flächen und in den Körpern umhergewandert. Aber es unterwanderte die Körper und kontaminierte sie nicht nur, sondern es stand auch im Zentrum von Verwechslungen: Futterweizen wurde mit Saatweizen verwechselt, und die Ko-

14 „Bemerkungen und Erfahrungen über einige Gegenstände der medicinischen Polizei. Von Dr. Albert, practischem Arzt zu Wiesentheid. I. Vergiftung durch bleihaltige Töpferglasur II. Unglücksfälle durch Gifte zum Vertilgen lästiger und schädlicher Thiere III. Vergiftung durch giftige Farben auf Spiel- und Zuckerwaaren IV. Unglücksfälle durch den Genuss erkrankter Thiere“, in: Zeitschrift für die Staatsarzneikunde 23,1 (1832), S. 76–101. Im Gegensatz zu Fuller, der 15 Jahre später selbstverständlich davon ausging, dass sich das Gift im Fleisch der toten Tiere verbreitet hatte, nahm Albert an, dass sich die Frau hauptsächlich deshalb so heftig vergiftet hatte, weil sie, „wie überhaupt so viele Menschen, den Magen der Henne als Leckerbissen verzehrte.“ Ebd., S. 92.

15 Vgl. die Fußnote des Herausgebers zur Übersetzung von Fullers Aufsatz. Fuller, „Perdrix empoisonnés“, S. 188.

16 [Anonym]: „Danger de faire usage“, S. 66.

ckelskörner landeten auch häufig direkt in Nahrungsmitteln, vor allem den Würsten, weil sie wissentlich oder unwissentlich mit Pfefferkörnern verwechselt wurden.¹⁷ Den Tierkörpern mangelte die Zuverlässigkeit, da sie die Menschen, statt sie zu ernähren, in Gefahr bringen konnten. Auch der Pflanzenkörper wurde nie ganz von dem Verdacht befreit, dass er Gift in die Nahrung transportieren konnte. Während Eugen von Gorup-Bésanez 1863 in Erlangen experimentelle Belege für die Meinung jener anhäufte, die es für unmöglich hielten, dass größere Mengen metallischer Gifte über Anbaumethoden in Nahrungspflanzen gelangen,¹⁸ zählte Louis Lewin noch 1929 Dutzende Wege auf, wie Arsen in Wein, Früchte und weitere Speisen gelangen konnte. Auch das Geflügel blieb unzuverlässig: „Mit Arsen vergiftete Hennen können arsenhaltige Eier legen.“¹⁹

III. ANEKDOTISCHES UND KASUISTISCHES ERZÄHLEN

Bei den diesem Aufsatz zugrundeliegenden Quellen handelt es sich vorwiegend um Zeitschriftenbeiträge in medizinischen, pharmazeutischen und thematisch verwandten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. Fachzeitschriften dieser Zeit konnten unterschiedliche Gestalt haben. In der Regel wies jedes Heft oder jede Nummer mindestens einen wissenschaftlichen Beitrag auf – nach heutigen Begriffen einen Originalbeitrag – und danach eine unterschiedliche Zahl und ein unterschiedliches Spektrum von Kurzberichten. Diese betrafen Sitzungen von Akademien und wissenschaftlichen Gesellschaften, wichtige wissenschaftliche Neuerungen – auch über diese wurde in der Regel sehr knapp referiert –, Literaturberichte und außerdem Mitteilungen von Erfahrungen aus der täglichen Praxis. Hinzu kamen Fragen der Professions- und Medizinalpolitik, manche Zeitschriften brachten Rezensionen, gelegentlich gab es ein oder zwei Seiten mit Kuriosa, oder aber auch mit Zuschriften an den Herausgeber.

17 Vgl. Julia Saatz: *Vergiftungsfälle in Wissenschaft, Justiz und Öffentlichkeit. Giftnarrative zwischen 1750 und 1850*, unveröffentlichte Dissertation, TU Braunschweig 2017, S. 142-159.

18 Eugen von Gorup-Bésanez: „Untersuchungen aus dem Universitätslaboratorium zu Erlangen. I. Ueber das Verhalten der vegetirenden Pflanze und der Ackererde gegen Metallgifte“, in: *Annalen der Chemie und der Pharmazie* 127 (1863), S. 243-256.

19 Louis Lewin: „Gifte und Vergiftungen“, 5. Auflage d. Lehrbuchs der Toxikologie, Ulm: Haug 1929, S. 176-177.

Die bisher herausgegriffenen Berichte sind gerade in ihrer formalen Offenheit sehr typisch. Sie sind zumeist nicht mehr als zwei Seiten lang. Einzig die Fallberichte des Wiesentheider Arztes Albert sind einem längeren Aufsatz entnommen, der allerdings wiederum nur eine Zusammenstellung diverser medizinpolizeilicher Fälle darstellt.²⁰

Damit funktioniert auch dieser längere Text eher wie eine lockere Zusammenstellung von kürzeren, wie etwa folgendes, recht auffälliges, von Albert erzähltes Faktum verdeutlicht: Eine Frau bekam im fränkischen Wiesentheid Besuch von ihrer Schwippschwägerin (der „Mutter ihres Tochtermannes“), die sie für eine Hexe hielt. Da die Konvention aber freundliches Verhalten forderte, lud sie sie zum Essen ein. Um sich jedoch vor Schadenszauber zu schützen, gab sie beim Zubereiten ein geweihtes Salz ins Essen. Als die Schwägerin mit Vergiftungssymptomen erkrankte, erinnerte sie sich an den geheimnisvollen Salztopf, worauf sie den Vorwurf der Vergiftung erhob. Der zugezogene Arzt konnte das Rätsel klären: Die Glasur des Topfes, in dem das Salz aufbewahrt worden war, hatte sich zersetzt, und so passten die Symptome zu einer Bleivergiftung, die man in einem solchen Fall erwarten musste.²¹

Ein anekdotischer Erzähleffekt kann auf verschiedene Weise erzeugt werden: Zum einen durch die Verkürzung des erzählten Sachverhalts auf das Wesentliche und Herausstechende, sodann durch die Einfügung von einem oder mehreren dramatischen Höhepunkten in die Erzählung, welche die Aufmerksamkeit der Leserschaft fortwährend fesseln, dann aber auch durch die Verknüpfung von moralischen mit wissenschaftlichen Sujets. Diese Effekte sind in den angeführten Beispielen auf unterschiedliche Weise erzielt worden. So verfolgt etwa Fullers Brief an den Herausgeber des *Lancet* die Strategie einer rein auf das eigene persönliche Erleben konzentrierten Erzählung des Sachverhalts. Damit erhält die Erzählung fast naturwüchsig einen ersten Höhepunkt in den Leiden und der Leidensverweigerung der Katze und einen ersten Schlusspunkt mit dem Ende der chemischen Untersuchungen und Fullers Schlüssen daraus. Ganz in Ruhe kann der Autor dann die eigenen berufspolitischen Forderungen vorbringen. Die wenigen Rebhühner, die eine Katze und der eine Beobachter geben einen konzentrierten Blick frei für ein komplexes Wirkungsgefüge aus Wissenschaft, Technik und gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Katze und der einsame ärztliche Küchentischforscher fungieren so als anekdotisches Gegengewicht zu den

20 Vgl. Albert (1832).

21 Ebd., S. 85ff.

abstrakten Inhalten und komplizierten Zusammenhängen, die angesprochen werden.

Aber auch die zu längeren Artikeln aneinandergereihten Fallgeschichten entfalten beim genaueren Hinsehen einen pädagogisch-moralischen Effekt: So wie die Rebhühner Fuller dazu verhelfen, über den Zwischenschritt der Wilderer ein zweifelhaftes Licht auf die sich industrialisierende Landwirtschaft zu werfen, bereichern der unzeitgemäße Hexenglaube der Salzsteuerin und die erzählerischen Pointen des Misstrauens in der Familie den Diskurs über die bleihaltige Töpferglasur, die bereits länger im Fokus der Medizinalpolizei gestanden hatte.

Mit der Bildung eines europäischen Netzes von Zeitschriften und wissenschaftlichen Gesellschaften schließlich konsolidierte sich der Resonanzboden für diese gemeinsamen, gleichzeitig gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Themen, die ihre rasche Zirkulation gerade auch ihrer Erfassung in kurzen Texten verdankten. Die Erzähltechnik für die moralischen und erzählerischen Höhepunkte der Geschichten wurde dabei aus der schriftstellerischen Werkzeugkiste des 18. Jahrhunderts²² übernommen.

IV. IM LICHT DES NEUEN: KONTROVERSEN UM FREIHEIT, GEFahr UND FORTSCHRITT

Ein in ähnlicher Weise über die europäischen Grenzen hinweg diskutiertes Thema entwickelte sich rund um die Stearinkerzen, eine in den 1830er Jahren neuartige und gegenüber den bisherigen Möglichkeiten effizientere und sauberere Form der Beleuchtung. Wer sich – vor der Verbreitung der Petroleumlampen – zu Beleuchtungszwecken keine Wachskerzen leisten konnte, griff zum Talglicht. Dieses konnte alle möglichen Fette enthalten und brannte häufig unter Rußentwicklung. Michel Eugène Chevreul (1786-1889) hatte 1823 Stearinsäure dargestellt und sie in eine systematische Untersuchung der „corps gras“ (Fette und Öle) eingebunden.²³ Daraufhin wurden die ersten Patente zur Herstellung erteilt, und es entstanden an mehreren Stellen in Europa Manufakturen für Stearinker-

22 Bettina Wahrig: „Anekdote - Fallbericht - Satire: Schreibstrategien medizinischer und pharmazeutischer Literaten in Fachzeitschriften des 18. Jahrhunderts“, in: Alexander Košenina/Carsten Zelle (Hg.), *Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750-1830)*, Hannover: Wehrhahn 2011, S. 140-166.

23 Michel Eugène Chevreul: *Recherches chimiques sur les corps gras d'origine animale*, Paris: Lévraut 1823.

zen. Stearin konnte aus allen möglichen tierischen Fetten gewonnen werden; Chevreul hatte ein Verfahren gefunden, die Fette von den Ölen zu trennen. Die festeren Bestandteile wurden abgetrennt und verpresst, bei manchen Verfahren erfolgte die Trennung über den Zwischenschritt der Verseifung. Sie wurden gereinigt, dann geschmolzen und in Kerzenform gegossen. Die Lichter brannten hell, sahen genauso schön aus wie Wachskerzen, waren aber wesentlich preisgünstiger.²⁴

Allerdings waren in den Anfängen der Stearinkerzenproduktion mehrere technische Probleme noch nicht gelöst. Die Kerzen waren recht brüchig, und sie brannten je nach ausgewähltem Docht zu langsam oder zu schnell herunter, so dass die Hersteller nach Zusätzen suchten, um dieses Problem zu lösen. Die einfachste Lösung – nämlich ca. 25 Prozent Wachs zu der Gießmasse zu geben, schien zu teuer. Die Dochte wurden anders geformt bzw. geflochten und auch mit verschiedenen sauerstoffhaltigen Salzen imprägniert. Der Besitzer der Firma Bougies de l'Etoile – einer Manufaktur, die ihren Namen von ihrem Standort in Paris nahe der Place d'Etoile hatte –, ein gewisser Adolphe de Milly,²⁵ fand eine Alternative zum Wachszusatz, indem er statt des Wachses eine kleine Menge Arsenik zusetzte. Die Sache wurde jedoch bald bekannt, und die Pariser Polizei verbot die Arsenbeigabe. Sie machte dem Fabrikanten die Auflage, sein Verfahren so umzustellen, dass die Kerzen kein Arsen mehr enthielten. Milly kam dieser Aufforderung nach und konnte daraufhin die Produktion wieder aufnehmen.²⁶ Spätere Debattenteilnehmer erwähnten, dass der Zusatz einer kleinen Menge echten Bienenwachses bei gleichzeitiger Verbesserung der Gießtechnik das Problem löse.²⁷

Jedoch hatte das Wissen um die Herstellung der neuen Kerzen, ungehindert von der französischen Gewerbeaufsicht, den Ärmelkanal überquert. Ein Eingeweihter verkaufte zunächst für teures Geld einen geheimnisvollen Zusatz für die Perfektionierung der dortigen Kerzenproduktion, bis es sich unter den Kerzen-

24 Eine Übersicht über die Geschichte der Stearinkerzen und die verschiedenen Verfahren der Gewinnung der Substanz und die Herstellung der Kerzen findet sich in [Anonym]: „Ueber Stearinlichter“, in: Polytechnisches Centralblatt 1 (1835), S. 17-20.

25 Vgl. Gustav Hefter: Die fettverarbeitenden Industrien. Berlin: Springer 1910, S. 516ff., S. 873.

26 „Die Fabrik von De Milly, welche mit Dampf betrieben wird, erzeugt jetzt 108,793 Kilogr. jährlich.“ [Anonym]: „De Milly's Stearinkerzen“, in: Polytechn. Centr. 2 (1837), S. 30-31, hier S. 31.

27 „De Milly's Stearinkerzen“, S. 30-31.

machern herumsprach, dass der Zusatz schlichtes Arsenik war, das für wenig Geld überall zu haben war.²⁸

Kurze Zeit später wurde ein Londoner Arzt von einem, wie es hieß, hypochondrischen Patienten angesprochen, der beim Löschen seiner Stearin-Kerzen einen leichten Knoblauchgeruch wahrgenommen haben wollte und zusätzlich über diffuse Gesundheitsstörungen klagte. Wie *The Lancet* berichtete, nahm sich die *Westminster Medical Society* des Problems an: Sie beauftragte ein Komitee, den Verdächtigungen nachzugehen, und *The Lancet* druckte fortlaufend – z. T. unter aufsehenerregenden Überschriften wie „Death in the candle!“ – dessen Zwischenberichte ab.²⁹

Die Mitglieder des Komitees hatten versucht, eine möglichst umfassende Information über den Ursprung, das Ausmaß und die möglichen Gefahren der Beifügung von Arsenik zu Stearinkerzen zusammenzutragen. Dazu gehörte auch, dass sie brieflichen Kontakt mit den französischen Aufsichtsbehörden aufgenommen hatten, so dass sie den Verlauf des Arsen-Kerzen-Skandals in Frankreich dokumentieren konnten. Sie besorgten sich ferner aus dem Handel eine große Anzahl Proben von Stearinkerzen und unterwarfen diese verschiedenen chemischen Proben. Das Komitee sparte nicht mit Verweisen auf dramatische historische Fälle von Vergiftung durch den flüchtigen Arsenwasserstoff, von dem es annahm, dass er sich durch die Verbrennung der Dochte bildete.³⁰ Die Verantwortlichen kalkulierten, dass während einer Theatervorstellung erhebliche Mengen von Arsen freigesetzt würden, wenn ein Theater die üblichen Wachskerzen durch Stearinkerzen ersetzen würde.

Die größte Aufmerksamkeit des ärztlichen Vereins und auch der Öffentlichkeit wurde aber sicherlich den Tierversuchen zuteil, welche die Effekte von Arsendämpfen auf den Menschen simulierten. Dazu rekrutierten die Experten eine Reihe kleinerer Versuchstiere – einen Hänfling, zwei Buchfinken, zwei Meer-schweinchen und ein Kaninchen. Durch eine Trennwand setzten sie immer nur einen Teil der Tiere in einem Glaskasten den Dünsten der Stearinkerzen aus. Die den giftigen Dämpfen ausgesetzten Vögel zeigten nach wenigen Stunden Krank-

28 Augustus Granville, et al: Report of the committee of the Westminster medical society on arsenicated candles London: Ibotson and Palmer 1837, S. 6.

29 Vgl. etwa [Anonym]: „Death in the candle! [Report]: Medico-Botanical Society, Wednesday, June 28, 1837“, in: *The Lancet* (1837), S. 556-557; es handelt sich um einen Zwischenbericht eines der Mitglieder des Komitees. Der Bericht selbst wurde im Dezember 1837 fertiggestellt.

30 Granville, Report, S. 10-11.

heitssymptome („they became visibly affected“) und starben dann kurz nacheinander.³¹ Die Symptome der Tiere wurden genau beschrieben. Sie begannen mit Atemnot und wurden später ergänzt durch Krämpfe. Zwei weitere, etwas kräftigere Vögel hielten die Arsenbedampfung insgesamt drei Tage lang aus. Der Todeskampf des letzten Opfers wurde nicht nur ausführlich beschrieben, sondern der verendete Vogel wurde dem Verein anlässlich des Vortrags über die Ergebnisse des Komitees vorgeführt:

The last struggle of one of them was for water; and the position in which it expired, is so striking an evidence of that fact, that your Committee have deemed it right to leave the cage undisturbed, in order that the Society may see how the little creature, having reached the cup, and by stretching its neck over the edge of it, having succeeded in dipping its beak into the fluid, expired in that very position.

Zwei Hänflinge, die als ‚Kontrollgruppe‘ dienten, waren dagegen „alive and well“.³² Die Leiden der größeren Versuchstiere waren ähnlich. Mindestens genauso beunruhigend wie die Effekte auf die Versuchstiere war, dass sich die Verbrennungsprodukte der „arsenicated candles“ im Raum verbreiteten, denn sie waren in Tellern und wasserhaltigen Schüsseln, die man unter den Kerzen aufgestellt hatte, nachweisbar.³³ Die Monate, in denen das Komitee am Report arbeitete, veranlassten in der Westminster Medical Society, deren Protokolle der *Lancet* abdruckte, wiederholte Diskussionen darüber, warum es in England keine „medical police“ mit einem Mandat zur Überwachung und Regulierung gesundheitsgefährdender Substanzen gebe, wie dies auf dem Kontinent der Fall sei.³⁴

Werfen wir noch einen Blick auf die europäische Resonanz. In Frankreich schien das Thema der arsenhaltigen Stearinkerzen nach dem Verbot des Giftzusatzes erledigt, es war jedenfalls in den von mir analysierten Zeitschriften nicht mehr präsent. Allerdings griffen kundige Berichtersteller diesen Fall wieder auf, als die Sache der Madame Lafarge argumentative Unterstützung benötigte. Im Zusammenhang mit der großen Empfindlichkeit des Marsh-Tests und der extrem kleinen Menge, die der wichtigste Toxikologe im Prozess, Mathieu Orfila, nach-

31 Ebd., S. 14-15.

32 Ebd., S. 17-18.

33 Ebd., S. 42-43.

34 [Anonym]: „Westminster Medical Society, October 1838, in: The Lancet 1 (1838), S. 311. Vgl. James C. Whorton: The Arsenic Century. How Victorian Britain was Poisoned at Home, Work, and Play, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 170-175.

gewiesen habe, geriet dieser Test nachgerade zu einer Bedrohung, wie ein Zeitungsredakteur formulierte:

On frémit en pensant aux suites d'une accusation d'empoisonnement qui aurait pu surgir dans une maison où l'on eût fait usage pendant un mois, par exemple, de bougies de l'Etoile, et l'on se demande avec douleur quel eût été le sort des accusés en présence des réactions que l'appareil de Marsh eût infailliblement données au milieu de ces circonstances étranges.³⁵

Vermutlich auch im Zusammenhang mit jenem Vergiftungsnarrativ, welches das Einatmen subtiler Substanzen als besonders gefährlich markierte, erhob die komplett belegfreie Vermutung eines Prozessberichterstatters, Monsieur Lafarge könnte die Arsenspuren in seinem Körper durch Einatmen der aus Kerzen entwichenen Dämpfe erworben haben.³⁶

Anders verlief die Debatte in Deutschland. Die neue Fettchemie und ihre technischen Anwendungen wurden seit den 1830er Jahren intensiv verfolgt. Bereits 1835 konnte sich die deutschsprachige Leserschaft über die neuen Stearinkerzen und die Gefahren, die sie ursprünglich geborgen hatten, informieren. Das *Polytechnische Centralblatt* pries die neuen Kerzen und begrüßte sie als mögliches Produkt auch deutscher Gewerbetreibender. Für die „Bougies de l'Etoile“ nahm man Arsenik. Dass dies von Staatswegen untersagt wurde, lässt sich denken.³⁷ Aber das schmälerte nicht das Interesse an den neuen Produkten. 1838 beruhigte ein Genfer Autor das Publikum nochmals, indem er versicherte, dass keine giftigen Substanzen für die Herstellung der Stearinkerzen verwendet würden: Um die Brüchigkeit zu reduzieren, setzte man fünf Prozent Wachs zu, und das Bleichen geschah mittels Sonnenlicht und Bewässern.³⁸

35 [Anonym]: „Procès de Madame Lafarge“, S. 365.

36 Was nicht bedeutet, dass der chemische Nachweis, der während des Prozesses geführt wurde, für alle Experten plausibel war. Vgl. José Bertomeu-Sanchez: *La verdad sobre el caso Lafarge*. Barcelona: Ediciones del Serbal 2015.

37 [Anonym]: „De Milly's Stearinkerzen“, S. 30-31.

38 I. Macaire: „Note sur les bougies stéariques suisses“, in: *Bibliothèque universelle de Genève* 15 (1838), S. 188-192.

Die Diskussion flammte in Deutschland noch einmal auf, als der Bericht des Londoner Komitees 1840 ins Deutsche übersetzt wurde.³⁹ Der bekannte Pharmazeut Heinrich Wackenroder (1798-1854) nahm das Erscheinen der Übersetzung zum Anlass, vor übertriebener Furcht zu warnen.⁴⁰

Wackenroder nahm es dem Übersetzer besonders übel, dass er zusätzlich zu den gruseligen Vergiftungsgeschichten mit Arsenwasserstoff, die schon in dem Report der Westminster Society stehen, noch die angebliche Vergiftung von Papst Leopold anführt. Die Gerüchte, dass er durch Kerzendochte ermordet worden sei, die mit Arsen imprägniert waren, rissen nicht ab, obwohl sie aus Wackenroders Sicht überhaupt nicht plausibel waren. Eine öffentliche Resonanz bezüglich eines Herstellungsverfahrens, das es – so Wackenroder – in Deutschland nie gegeben hatte und das auch in England und Frankreich längst der Vergangenheit angehörte, konnte dem neuen Industriezweig und damit dem Wohlergehen aller nur schaden: Das „große Publikum“ könne ja die Stearinkerzen noch nicht einmal von Wachs- und Wallratlichtern unterscheiden. Solle also

dem Publikum der Genuß eines der elegantesten Vortheile unserer heutigen Wissenschaft verkümmert werde[n]? Sollen wir gestatten, daß die industrielle Wichtigkeit, welche die Fabrikation der Stearinkerzen bereits in unserm Vaterlande erlangt hat, wie die Fabriken zu Berlin, die ausgedehnten Etablissements des Hrn. Dr. de Milly zu Wien, des Hrn. Kramer zu Mögeldorf bei Nürnberg, die neu entstehende Fabrik des Freiherrn von Schäyler zu München u.a.m. beweisen, auch nur auf einen Augenblick in Zweifel gezogen werde?⁴¹

Zudem, so argumentierte Wackenroder, sei wohl kein deutscher Fabrikant so dumm, ein in Deutschland, dem „Heimatland des Arsen“, so bekanntes und daher auch leicht erkennbares Mittel zuzusetzen. Durch die Wendung, welche die Diskussion hier nimmt, sind es also nicht die gefährlichen Zusätze zu Alltagsgegenständen, die eine Gefährdung der Allgemeinheit bedingen, sondern die Be-

39 [Granville et al]: Ueber arsenikhaltige Stearinlichter. Nach dem Report of the Westminster Society to London nebst einem Vorwort von Theodor Gross, Stuttgart: Hallberger 1840.

40 B.v. H. Wackenroder: „Ueber arsenikhaltige Stearinlichter, nach dem Report of the Westminster medical society to London; nebst einem Vorwort von Dr. Theodor Groß. Stuttgart, Hallberger'sche Verlagshandlung 1840. 8. S. 72“, in: Archiv der Pharmazie 2,23 (1840), S. 90-98.

41 Ebd., S. 91.

richterstattung in der Presse, die Wackenroder zur Gefahr für den Fortschritt erklärt.

In den Diskussionen über die Stearinkerzen positionierten sich Experten verschiedener Länder nur scheinbar auf derselben Seite. Eine Skandalisierung der arsenhaltigen Kerzen ist in den Beiträgen von englischen Ärzten und Apothekern zu sehen und auch punktuell in den Beiträgen des nichtwissenschaftlichen Publikums in Frankreich. Allerdings ebte die Debatte dort nach der Umstellung der Produktion bei Milly fast vollständig ab, um nur kurz – nach der Publikation des Reports des Westminster-Komitees – noch einmal aufzuflackern. Danach wurde die Angelegenheit nur noch punktuell, etwa angesichts der öffentlichen Debatte über den Mordfall Lafarge, aufgegriffen. Milly selbst weitete nach der Beseitigung seiner Schwierigkeiten mit der Behörde seinen Betrieb erheblich aus. Er wurde noch einmal aktenkundig, als er einen Miteigner anscheinend unfair behandelte, weshalb es zu einem Zivilgerichtsprozess kam.⁴²

Dagegen setzte die Resonanz in Deutschland erst sehr spät und mit deutlich anderen Akzenten ein. Die rhetorische Befeuerung der befürchteten Vergiftungsgefahr stand derjenigen im Fall der vergifteten Rebhühner in nichts nach. Auch hier arbeiten die Betreiber der Debatte nicht nur mit Dramatisierung, sondern sogar mit öffentlicher Inszenierung, und auch hier ist der erzählerische Höhepunkt eng an das Schicksal von Tieren geknüpft, die stellvertretend für die vielleicht in Zukunft betroffenen Menschen sichtbar und öffentlich leiden müssen.

V. BUNTE DINGE

Arsen blieb allerdings eine Gefahr, die sich eng mit Kerzen verband: Wenig später tauchten die ersten Berichte darüber auf, dass arsenhaltige Farbstoffe benutzt worden waren,⁴³ um Kerzen zu färben, was auch in diesem Fall dadurch publik wurde, weil in Haushalten rätselhafte Krankheitszustände auftraten, die nur durch die Aufmerksamkeit der hinzugezogenen Mediziner auf ihre wahre Ursache, nämlich das Beleuchtungsmittel, zurückgeführt werden konnten.

42 Affaire de la Société des bougies de l'Etoile. Réponse de M. de Milly aux notes de MM. Ad. Féline et Pelletan [Signé: Horson; Baroche, 22 juin 1840; Adolphe de Milly, 7 août 1846], Paris, impr. P. Dupont, 1846.

43 Vgl. Whorton, *The Arsenic Century*, S. 176.

Die leuchtenden Farben einiger Arsen-Verbindungen, von denen besonders zwei seit der Antike bekannt waren, nämlich das leuchtend rote Realgar und das goldgelbe Auripigment, dürften zu der engen semantischen Nähe zwischen Gift und Farbe beigetragen haben („Farbe“ ist eine der Bedeutungen des griechischen Wortes „pharmakon“). Aber auch die vielseitige Verwendung trug dazu bei, dass Gifte überall dort auftauchten, wo sie am wenigsten vermutet wurden.

So wurde 1869 der Apotheker Stanislas Martin um Rat im Falle zweier Kinder gebeten, die an einer mysteriösen Krankheit litten. Sie trugen als Heimarbeiter zum Einkommen der Familie bei, fühlten sich aber schlecht, litten an einer allgemeinen „malaise“ mit vagen Symptomen. Nur dem Scharfsinn des Autors war es zu verdanken, dass die Ursache der allgemeinen Übelkeit, des Unwohlseins, der Müdigkeit und der Verdauungsstörungen schließlich entdeckt wurde: Die Kinder arbeiteten beim Schein zweier gefärbter Kerzen, und die Farbe war arsenhaltig.⁴⁴

Grün war die „Farbe der Epoche“,⁴⁵ und dies hing eng mit zwei neuen Kupfer-Arsen-Verbindungen zusammen. 1778 hatte Carl Wilhelm Scheele erstmals eine leuchtend grüne Farbe hergestellt. Es handelte sich um Kupferarsenit, diese Farbe wurde auch als „Scheelesches Grün“ bezeichnet. Das Kupferarsenitacetat, weithin bekannt als „Schweinfurter Grün“, wurde zuerst von Wilhelm Sattler in Schweinfurt in größerem Maßstab hergestellt. Nachdem die Rezeptur 1822 bekannt wurde, stellten es viele Produzenten her. Noch mehr als das Kupferarsenit war das Schweinfurter Grün stabil und lichtbeständig, es war nicht wasserlöslich und wurde beim Antrocknen nicht stumpf. Die Ausgangsstoffe (Grünspan, Essig und weißer Arsenik, alternativ Kupfervitriol, Essigsäure und weißer Arsenik) waren relativ leicht zu beschaffen, so dass die Farbe kostengünstig war.

Arsenhaltige grüne Farbe wurde z.T. direkt zum Färben von Lebensmitteln, besonders Zuckerwaren und Backwerk, benutzt, was des öfteren zu Massenvergiftungen und damit auch zur vermehrten Aufmerksamkeit der Obrigkeiten und des Publikums führte.⁴⁶ Die französische Regierung verbat 1830 die Verwendung schädlicher Farbstoffe zum Färben von Backwerk (speziell genannt wurden Kupfersalze, Bleichromat, Schwefelsulfat, weitere Bleiverbindungen, Gummi-

44 Stanislas Martin: „Bougies toxiques“, in: *Journal de médecine, de chirurgie et de pharmacologie* 51 (1870), S. 391.

45 So formulierte ein anonym Autor, der sich an der Kampagne gegen arsenhaltige grüne Tapeten beteiligte. [Anonym]: *The Green of the Period; or, The Unsuspected Foe in the Englishman's Home*, Englishman: Green 1869.

46 Whorton, *The Arsenic Century*, S. 154-158, S. 176.

gutta).⁴⁷ Nachdem die Sensibilisierung erfolgt war, bevölkerten Nachrichten über vergiftetes Backwerk, vergiftete Schweinsköpfe oder vergiftete Erdbeeren die deutschen, englischen und französischen Journale.⁴⁸ Man exzerpierte sich gegenseitig und schuf damit eine Nachrichtenlawine, die immer weiter answoll, parallel zu den meistens euphorischen Berichten über die hervorragenden arzneilichen Wirkungen schwacher Arsenlösungen bei den verschiedensten Krankheiten.

Tonnenweise geriet die arsenhaltige Farbe jedoch in die Tapeten, und hier entspann sich ein heftiger Meinungsstreit darüber, ob diese schädliche Stoffe abgaben – und wenn ja, welche.⁴⁹ Während die französischsprachige medizinische Presse sich klar für ein Verbot aussprach, fanden in Deutschland und England sowohl eine politisch liberale als auch eine restriktiv-regulative Position ihre Vertreter. In England war zwar 1851 der Arsenic Act durchs Parlament gegangen, er regelte aber nur die Abgabe von Arsen aus den Apotheken und Drugstores an die Endverbraucher. Der Handel mit größeren Mengen arsenhaltiger Stoffe zu gewerblichen Zwecken war von der Regelung nicht betroffen, ganz abgesehen davon, dass auch diejenigen Händler, die das weiße Arsenik eigentlich nur verfärbt hätten abgeben dürfen (um Verwechslungen zu vermeiden), sich an diese Regel nicht hielten.⁵⁰

Mit der Diskussion über die arsenhaltigen Tapeten, die sich ab den 1860er Jahren verstärkte, ließen sich Debattenstränge, die in diesem Beitrag deutlich gemacht wurden, weiterverfolgen. Allerdings zeigen sich hier zwei Tendenzen, die dann endgültig aus der Thematik der ‚kleinen Form‘ herausführen: Zum einen geraten die Debattenteilnehmer mit ihrer Neigung für oder gegen die grünen Tapeten stärker in politisches Fahrwasser, als es die Befürworter und Gegner eines freien Handels mit Arsen in kleinem Stil waren, und die Texte werden länger. Der erwähnte Titel *The Green of the Period* ist ein Roman, und auch die

47 Vgl. Jean Baptiste Alphonse Chevallier: *Recherches sur les dangers que présentent le vert de Schweinfurt, le vert arsénical, l'arsénite de cuivre* (Extrait des annales d'hygiène publique 2e série (1859), T. XI., Paris 1859, hier S. 11.

48 Ebd., S. 23; aufgegriffen von Alfred Swaine Taylor: *Die Gifte in gerichtlich medizinischer Beziehung*. Autorisierte Ausgabe, Bd. 2, Köln: Bollig 1863, S. 315. Carl Ludwig Sigmund: „Vergiftung durch den Genuss von Erdbeeren, welche auf einer grünlackirten Blechtasse gelegen waren“, in: *Oesterreichische Medicinische Wochenschrift* 1841, S. 342-343.

49 [Anonym]: *The green of the period*.

50 Whorton, *The Arsenic Century*, S. 192-199.

Ausarbeitungen von deutschsprachigen Autoren zur Frage der Schädlichkeit oder Unschädlichkeit der neuen Farben – neben grünen, arsenhaltigen Farben betraf die Debatte auch die neuen Anilinfarben – werden deutlich länger als die kleinen Notizen oder höchstens zweiseitigen Ausarbeitungen, die hier im Vordergrund standen.

Das Bezahlen mit ‚kleiner Münze‘ scheint hier nicht mehr zu funktionieren, es braucht Fakten, Zuordnungen und Allianzen. Und auch wenn sich hier die Vorstellungen eines Fortschritts im Sinne von Schutz und Regulierung auf der einen Seite oder eben im Sinne eines ‚laissez-faire‘ auf der anderen Seite Anfang der 1860er Jahre klar gegenüber stehen: Die ‚kleine Münze‘ des Ausprobierens technischer Innovationen, aber auch des Versuchs, aus den neuen Stoffen neue Medikamente zu gewinnen und all die „rebellischen“, hartnäckigen, allenfalls sich selbst heilenden Krankheiten in den Griff zu kriegen, geht weiter mit kleinen Notizen, kleinen Scharmützeln, großem Aufhorchen und dann oft langsam einsetzender Enttäuschung. An diesen Scharmützeln lässt sich immer wieder erkennen, wie die großen Hoffnungen kleingeschnitten werden, nachdem sich in den Journalen weitere Fallberichte ansammeln, in denen die Erfolge nicht mehr ganz so eindeutig sind, aber auch, wie bestimmte Ideen immer wieder neu auftauchen, weil ein enormer Handlungsdruck zu herrschen scheint.

Und es wäre weiter zu verfolgen, wie sich in den Zeitschriften das Pendeln zwischen moralisierenden Anekdoten und der Bezugnahme auf gesellschaftspolitische Debatten Ende des 19. Jahrhunderts weiter fortsetzt. Zu untersuchen wäre dann, ob die mit der Form der Anekdote verbundene Moral eingesogen wird in die großen Pläne einer technischen Gestaltung der Gesellschaft und ihrer medizinischen Rationalisierung – oder ob es noch weiterhin Residuen des Kleinen um des Kleinen willen, der Neugier, des Humors und der Lust am Erzählen gibt.

Vom „Kurz-Gesagten“ im „Lang-Gedachten“

Friedrich Nietzsches Aphorismus-Kataloge
als zyklisch-serielles Erzählnetzwerk

PATRICIA A. GWOZDZ

Man wird kurz, wenn man mehr Dinge zu sagen
hat als Zeit dafür. Dies ist eine Wesentlichkeit
der Kunst: zu wissen, was auszulassen ist. Und
je mehr das Drumherum und das Schwätzen an-
wächst, umso notwendiger wird die Kunst.
Samuel Butler¹

I. FUNKTIONEN DES ERZÄHLENS IN DER WISSENSGESELLSCHAFT

Im 20. Jahrhundert haben sich zwei soziologische Begriffe als Beschreibungsparadigmen für die Gesellschaft etabliert, die unterschiedlicher nicht sein könnten: die *Informations-* und die *Wissensgesellschaft*. Informationen und Wissen bedingen einander, bauen aufeinander auf und schließen sich dennoch notwendig aus. Beide Begriffe werden abwechselnd als Etikettierungen für gesellschaftliche Prozesse und soziale Bestandsaufnahmen gebraucht. *Wissen* dient als Präfix für die unterschiedlichsten Begriffskonstruktionen soziologischer Theoriebildung:

1 Samuel Butler: „Aus dem Notizbuch“, in: Die Aktion, Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst (30.01.1915), S. 603ff., hier S. 605.

von dem Oberbegriff „Wissengesellschaft“² leiten sich zahlreiche andere Begriffe wie „Wissensfabrik“, „Wissenskonsument“ oder „Wissensproduzent“ sowie „Wissensarbeiter“ ab.³

Wissenschaftssoziologen und -anthropologen sprechen auch vermehrt von „Wissenskulturen“⁴, in denen geforscht, gearbeitet und gelebt wird. Der Soziologe Hans-Dieter Kübler sieht diese Begriffsinflation als Antwort auf das postindustrielle Zeitalter, das von Alain Touraine und Daniel Bell in den 1960er Jahren ausgerufen wurde. Die Medialisierung und Informatisierung verschiedener Lebensbereiche könne als Auslöser dieser Begriffsbildungen gesehen werden, obwohl Kübler zu bedenken gibt, dass man immer auch von einem „Mythos der Wissensgesellschaft“ sprechen könne.⁵ Dieser Mythos werde dadurch erzeugt, dass Wissens- und Informationsbegriff semantisch miteinander vermengt werden würden. Dies hätte schließlich zur Folge, dass der Begriff des Wissens selbst stark entpersonalisiert werde. Informationen seien zunächst nichts anderes als physikalisch kommunizierte Daten wie Geräusche, (Schrift)zeichen, „Moleküle elektrischer Energie, auf einen Chip gepackt und von einer Programmiersprache codiert.“⁶ Werden diese Daten schließlich in einen logisch-syntaktischen Kontext gestellt, entsteht interpretierbare Information. Doch gespeicherte Information ist noch lange kein Wissen, wie Olaf Breidbach feststellt.⁷ Auch Kübler konstatiert, dass die Bedeutungsvielfalt des Begriffs Wissen im Sinne von Erkenntniswissen, Fachwissen, kulturelles und alltägliches Wissen genauso wie natürlich-intuitives Wissen nicht mit dem Informationsbegriff vermengt werden dürfe.⁸ Er sei eine vom „Subjekt nicht lösbare Qualität“⁹ und könne daher nicht auf

-
- 2 Peter Weingart/Martin Carrier/Wolfgang Krohn (Hg.): Nachrichten aus der Wissensgesellschaft. Analysen zur Veränderung von Wissenschaft, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2007.
 - 3 Uwe Bittlingmayer: „Wissengesellschaft“ als Wille und Vorstellung, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005.
 - 4 Karin Knorr-Cetina: Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
 - 5 Hans-Dieter Kübler: Mythos Wissensgesellschaft. Gesellschaftlicher Wandel zwischen Information, Medien und Wissen. Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag Sozialwissenschaften 2009, S. 12.
 - 6 Kübler, Mythos Wissensgesellschaft, S. 82.
 - 7 Olaf Breidbach: Neue Wissensordnungen. Wie aus Informationen und Nachrichten kulturelles Wissen entsteht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 15.
 - 8 Kübler, Mythos Wissensgesellschaft, S. 97ff.

den rein technisch-physikalischen Begriff der Information reduziert werden. Peter Janich zufolge ist der Informationsbegriff an viele Legendenbildungen aus den naturwissenschaftlichen Diskursen gebunden, die mit Nobert Wieners Ausführungen zur Kybernetik einsetzten und aus seinem unreflektierten Sprachgebrauch der Wissenschaftler resultierten.¹⁰ Innerhalb der Theorie der Nachrichtentechnik von Shannon und Weaver, die in ihrer Begriffsbildung auf verschiedene Disziplinen wie Mathematik, Biologie, Kognitionswissenschaften und Physik zurückgriffen, um ihren Informationsbegriff zu definieren, hätte gerade der naive und unreflektierte Umgang mit Sprache Auswirkungen auf die Theoriebildung gehabt, die „semantische Mogelpackungen“ bis hin zur „Legendenbildung“ produzierten.¹¹ Wissenschaftstheoretiker wie Ulrich Charpa hingegen favorisieren einen Wissensbegriff, der subjektzentriert und an kognitive, individuelle Prozesse rückgebunden ist.¹² Doch selbst innerhalb dieses subjektorientierten Wissensbegriffs gibt es unterschiedliche Tendenzen: Während Charpa vor allem das wissenschaftliche Forscherwissen als „epistemisch privilegiertes Wissen“¹³ ausweist und damit eine Kritik am impliziten Alltagswissen äußert, tendiert Kübler dazu, das Alltagswissen aufzuwerten, indem er diesem eine „hohe Funktionalität“ mit verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Lebenskontexten zuweist.¹⁴

Wissenschaftshistoriker wie Hans-Jörg Rheinberger jedoch widersprechen der These, dass wissenschaftliches Wissen privilegierter sei, denn aufgrund seiner epistemischen Konstruiertheit sei es höchst fragil und prekär, da es nur noch als reines „Technowissen“ in Experimentalsystemen, die sich gerade in einer Ordnungsstufe zwischen Information und Wissen bewegten, emergiere.¹⁵ Obwohl man also generell zwischen implizitem, subjektgebundenem Alltagswissen und epistemisch privilegiertem Expertenwissen unterscheidet, kann man festhalten, dass beide Wissensordnungen bzw. Wissenssysteme für Fehler anfällig sind

9 Ebd., S. 118.

10 Peter Janich: Was ist Information. Kritik einer Legende, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 15.

11 Ebd., S. 85.

12 Ulrich Charpa: Wissen und Handeln. Grundzüge einer Forschungstheorie, Stuttgart: Metzler 2001, S. 96.

13 Ebd., S. 104.

14 Kübler, Mythos Wissensgesellschaft, S. 141-142.

15 Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen: Wallstein 2001, S. 28.

und der ständigen Überwachung, Kontrolle und Revision bedürfen. Dabei beruhen beide Formen des Wissens auf einer ganz bestimmten Funktion des Verschnürens von gespeicherten, unzusammenhängenden Daten, gebündelten, zusammenhängenden Informationseinheiten bis hin zu größeren Verbänden von Wissensfragmenten und schließlich narrativen Einheiten, die Wissen als interpretierte Informationen bereitstellen. Die Verschnürungstechnik, von der hier die Rede ist, bezeichnet man gemeinhin als *Erzählen*. Die literaturanthropologische Funktion des Erzählens besteht nach Karl Eibl darin, eine „herausragende Methode des Verschnürens von Information“¹⁶ zu sein und er beruft sich dabei auf den Wissenschaftler Robert C. Schank, einen Forscher auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz, der Wissen und Erzählen als unabdingbare Funktionen von Mensch und Maschine ansieht: „What we know is embodied in what we tell, and, as we shall see, what we tell strongly determines what we know. We know what we tell, and, we tell what we know“.¹⁷ Damit eröffnen die beiden Begriffe *Erzählen* und *Wissen* nicht nur neue Wege innerhalb der Naturwissenschaften, die gerade durch Wissenschaftshistoriker, Wissenschaftssoziologen und -anthropologen angeregt worden sind, sie zeigen darüber hinaus, dass das human- bzw. geisteswissenschaftlichen Anliegen, naturwissenschaftliche Prozesse der Erzeugung von Wissen zu untersuchen, auf Methoden der Literaturwissenschaft zurückgreift. Dadurch wird das interdisziplinäre Gespräch zwischen den Natur- und Geisteswissenschaften zum Dreh- und Angelpunkt einer gegenseitigen Bereicherung nicht nur im Sinne der Expansion der Analysegegenstände, sondern auch der *mixed methods*.

Dabei ist gerade der Begriff des Erzählens zum anschlussfähigen Paradigma für diverse Diskussionen um die Produktion von Wissen geworden, wobei die narratologische Forschung sich auch auf Gebiete der Psychologie ausdehnt und damit einen weit gefassten Begriff von Erzählen verwendet, z.B. im Kontext einer „narrativen Psychologie“ im Sinne historischer und autobiografischer Sinnbildung.¹⁸ Jürgen Straub klassifiziert unterschiedliche Funktionen des Erzählens:

16 Karl Eibl: *Animal Poeta*. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie, Münster: Mentis 2004, S. 255.

17 Zitiert nach: Ebd., S. 256.

18 Jürgen Straub: „Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung“, in: ders. (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte* (=Erinnerung, Geschichte, Identität I), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 81-169, hier S. 81-82.

(a) Wirklichkeitskonstruktion und Temporalisierung von Ereignissen, die in eine narrative Ordnung gebracht werden und mit gewissen „Faktizitätsansprüchen“ einhergehen, sodass sie sich zunächst von dem rein fiktionalen Erzählen distanzieren;¹⁹ (b) Informations- und Wissensvermittlung, welche die rein kommunikative Funktion des Erzählens in den Vordergrund stellt, um Wissen als etwas „Objektives und beobachtungssprachlich Faßbares“ zu präsentieren, d.h. Erzählen als historisches Sinnbildern versteht, während es gleichzeitig Informationen vermitteln soll;²⁰ (c) eine identitätsbildende Funktion, indem es das erzählende Subjekt in einen historisch-narrativen Kontext setzt und sich in „vergegenwärtigten Zeit-Zusammenhängen“²¹ situiert; damit werden (d) Orientierungshilfen geleistet, die sich auf moralische, pädagogische, soziale und psychologische Formen und Funktionen des Erzählens ausdehnen können.²² Auch Formen des „unzuverlässigen Erzählers“ seien nicht ausgeschlossen, sondern Bestandteil einer Vermengung von faktuellem und fiktionalem Erzählen.²³

Angesichts dieser erzählpsychologischen Entgrenzung des literaturwissenschaftlichen Erzählbegriffs auf andere disziplinäre Gebiete möchte ich mich hier auf den literaturwissenschaftlichen konzentrieren, da die Unterscheidung von fiktionalem und faktuellem Erzählen in diesem Kontext fruchtbarer erscheint. Martinez und Scheffel unterscheiden die faktual-reale Kommunikationssituation des Erzählens von der fiktional-imaginären, wobei letztere vor allem in der Lage sei, die Kommunikation als kommunizierte erscheinen zu lassen.²⁴ Die fiktionale Erzählsituation könne je nach Sichtweise entweder aus real-inauthentischen Sätzen des Autors oder aber aus imaginär-authentischen Sätzen des Erzählers bestehen. Diese schaffe Freiräume des Erzählten, die so zunächst, aber nicht ausschließlich, in der Literatur gegeben seien. Die Autoren halten fest:

Mit dem Entwurf einer imaginären Kommunikationssituation entsteht – im Unterschied zur faktualen Erzählung, deren Sätze unmittelbar an einen realen Sprecher und eine reale

19 Straub, *Geschichten erzählen*, S. 127.

20 Ebd., S. 128.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 130ff.

23 Donald P. Spence: „Das Leben rekonstruieren. Geschichten eines unzuverlässigen Erzählers“, in: Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*, S. 203–225, hier S. 203ff.

24 Matías Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 2012, S. 17.

Sprechsituation gebunden sind – durch den Wegfall jeder unmittelbaren Einbindung in einen realen raum-zeitlichen Zusammenhang ein Freiraum, dessen Ausgestaltung im wesentlichen der Imagination des Autors überlassen bleibt. Dieser Freiraum betrifft grundsätzlich alle Teile der Erzählung.²⁵

Es gibt bestimmte Vertextungselemente wie die Sprache, den Standpunkt des Erzählens als auch die paratextuelle Rahmung zwischen Leser und Erzähler, die das Erzählte, also das „Realitätssystem der erzählten Welt“, einschließlich seiner Handlungen und Figuren nach bestimmten Regeln ausgestalten und formen. Während also die „Erzählung“ die „erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text“ meint und von der chronologischen Rekonstruktion der Handlung zunächst absieht und abweichen kann, bezieht sich der Vorgang des Erzählens auf die Art und Weise der Präsentation der Geschichte.²⁶

Auch wenn diese allgemein akzeptierte Differenzierung zunächst uneingeschränkt gelten kann, ist das Verhältnis dieser beiden Ebenen zum Begriff des Wissens trotz diverser Publikationen zu diesem Thema innerhalb der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung immer noch klärungsbedürftig. Einige Autoren innerhalb der Forschungslandschaft der „Poetologien des Wissens“²⁷ beschränken sich auf den Wissensbegriff, wie ihn Michel Foucault eingeführt hat, und verlassen sich somit auf diskursanalytische Ansätze, andere Autoren wie Tillmann Köppe konzentrieren sich hingegen auf hermeneutisch-textanalytische Ansätze, die Begriffe wie Literatur, Erkenntnis und Wissen selbst als fragwürdig hinstellen und neue Begriffsdefinitionen einführen möchten.²⁸ Dass solche Ansätze schnell große Verbreitung gefunden haben, zeigen die jüngst erschienenen Hand- und Lehrbücher zu ‚Literatur und Wissen‘.²⁹

25 Ebd., S. 19.

26 Ebd., S. 25.

27 Joseph Vogl (Hg.): Poetologien des Wissens um 1800. München: Fink 1999.

28 Tillmann Köppe: Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke, Münster: Mentis 2008.

29 Siehe hierzu Ralf Klausnitzer: Literatur und Wissen. Zugänge, Modelle, Analysen, Berlin: De Gruyter 2008 und Roland Borgards et al. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler 2013. Eine ausführliche Diskussion des *knowledge turn* in den Literaturwissenschaften und der einzelnen Forschungsbeiträge habe ich erst kürzlich in meiner Dissertation *Homo academicus goes Pop* unternommen. Siehe hier vor allem das Kapitel „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Eine *Third Culture* ohne Auftrag?“ in: Patricia A. Gwozd: *Homo academicus*

Im Folgenden möchte ich mich auf die beiden Kategorien des Erzählens und der Erzählung in Bezug auf die Produktion von Wissen beschränken, das in kürzeren Formen des Erzählens, in diesem Fall dem Aphorismus, erzeugt wird. Obwohl die oben erwähnten Ausführungen aus dem 20. Jahrhundert stammen, möchte ich zum Ende des 19. Jahrhunderts zurückkehren und zu einem Autor, bei dem sich die wechselseitige Bedingtheit von Erzählen und Wissen einem zyklisch-seriellen Vertextungsverfahren der Aphoristik manifestiert und die Bedingungen der Möglichkeit der Entstehung von Wissen in narrativen Kurzformen hinterfragt.

II. DIE APHORISTIK ALS „REGULATIVE FIKTION“ DES WISSENS

In der Gattungsgeschichte der Kurzformen befindet sich besonders die Aphoristik an den Übergängen zwischen Disziplinen wie Medizin und Philosophie als auch zwischen sozialen Feldern, dem akademischen und dem literarischen Feld. Die *aphorismoi* stammen zwar ursprünglich aus der medizin-anthropologisch-politischen Tradition der Arzt-Schriften,³⁰ sie haben sich jedoch von der literarischen Gattung bis hin zum Aphorismus als „philosophische Form“³¹ weiterentwickelt und changieren damit rein gattungshistorisch zwischen Wissenschaft, Literatur und Philosophie.³² Im Laufe des 19. Jahrhunderts kommt es, ausgehend von der Denk- und Schreibpraxis der deutschen Romantiker, zu einer Nebenordnung und Überlagerung dieser interdisziplinären Verschränkung. Friedemann Spicker hat in seiner Aphorismus-Studie darauf aufmerksam gemacht, dass die gattungstypologische Bewegung von der „wissenschaftlichen Äußerungsart“ übergreift auf „halbwissenschaftliche Gebiete“, um dann schließlich eine literari-

goes Pop. Zur Kritik der *Life Sciences* in Populärwissenschaft und Literatur, Weilerwist: Velbrück Wissenschaft 2016, S. 618-803.

30 Harald Fricke: Der Aphorismus, Stuttgart: Metzler 1984, S. 25-26.

31 Heinz Krüger: Über den Aphorismus als philosophische Form. München: text + kritik 1988.

32 Einen gattungshistorischen Überblick bieten Friedemann Spicker: Der Aphorismus. Begriff und Gattung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1912, Berlin: De Gruyter 1997 und Werner Helmich: Der moderne französische Aphorismus. Innovation und Gattungsreflexion, Tübingen: Max Niemeyer 1991.

sche Gattung hervorzubringen.³³ Die Ankunft des Aphorismus im Literarischen produziere in ihm einen „ästhetischen Mehrwert“, wobei als wichtigstes Kennzeichen die Subjektivierung der Erkenntnis gelte.³⁴

Die bloße Subjektivierung der Erkenntnis als Kennzeichen des Aphorismus reicht jedoch meiner Meinung nicht aus, um seine Funktion innerhalb und außerhalb des akademischen Feldes zu beschreiben, denn der Rückgriff von akademischen Gelehrten auf die Aphoristik enthüllt noch eine andere Komponente: den Angriff auf die herrschende Norm der Wissenschaftlichkeit selbst. Die Aphoristik wurde auch stets zum Schauplatz von Definitionskämpfen um den legitimen Begriff der Kritik, der mit Kants kritischen Schriften einsetzte und den die Romantiker sich zur Zielscheibe einer anderen Form der Kritik erwählten. Dies hat nicht nur Walter Benjamin in seiner Dissertation zu Goethes *Wahlverwandtschaften* erkannt, indem er den Kritik-Begriff der Romantiker an die Wechselbeziehung zwischen System und Fragment zurückgebunden hat. Die aphoristische Schreibart entwickelt sich in Abhängigkeit von Lehrbuchtheorie und Buchmarkt zwischen der Empirisierung der Wissenschaften und der Popularisierung des Wissens als eine Opposition zum scholastischen Denken: Aphoristik ist die Kunst der Häretiker, sich gegen die Orthodoxie des akademischen Feldes zur Wehr zu setzen. Kürze, Dunkelheit und Unbestimmtheit referieren dabei auf zwei Grenzziehungen: gegen die unverständliche Länge der philosophischen Orthodoxie sowie gegen die zu triviale Popularisierung des Wissens. Die Aphoristik kann daher als eine Kritik an beiden Formen der Wissensvermittlung verstanden werden.³⁵ So versuchte beispielsweise Friedrich Schlegel in seiner polemischen Kritik *Über die Unverständlichkeit* den Angriffen auf die angebliche Hermetik seiner Zeitschrift *Athenaeum* entgegenzutreten, indem er zeigen wollte, dass „sich die Worte selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden“.³⁶ Aus diesem Grund glaubte er, sich mit seiner Aphoristik einen eigenen, neuen Leser deduktiv aus seinen Schriften „konstruieren“,³⁷ ja ableiten zu müssen, um die Relativität von ‚Unverständlichkeit‘ herauszuarbeiten.

33 Spicker, *Der Aphorismus*, S. 6.

34 Ebd., S. 7.

35 Siehe hierzu Gwozd, *Homo academicus*, insbesondere Teil IV, Kapitel 2: „Literarische Streifzüge unorthodoxer Philologen“, S. 633-664.

36 Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung: *Kritische Neuausgabe*, Band 2, München: Schöningh 1967, S. 363-373, hier S. 363 (Erstdruck in: *Athenäum* (Berlin), 3. Bd, 2. Stück, 1800).

37 Ebd.

Der Aphorismus stellt daher eine Grenzfigur des Übergangs zwischen verschiedenen Gattungen dar, die die Typologie der Gattungen außer Kraft setzt, um sich einen „neuen Leser nach seinem Sinne zu konstruieren“,³⁸ wie Schlegel festhält. Fricke betont, dass die Aphorismen der Romantiker stets darauf bedacht waren, eine neue literarische Gruppe auf dem Markt zu positionieren.³⁹ Das „Sich-Interessant-Machen-Wollen“ haften jedem Aphorismus an und verenge sich immer mehr in „konzentrischen Kreisen“ zum stetigen Selbstbezug und zur „Selbstparodie“⁴⁰, sodass selbst die sokratische Ironie als Vorläuferin der romantischen begriffen werden kann und damit der Verweis auf das im Wissen stets einbegriffenen Nicht-Wissen zum wichtigen Merkmal der Aphoristik wird. Fricke gibt hier jedoch keine Auskünfte darüber, was er tatsächlich mit dem Begriff des Nicht-Wissens meint. Wenn er auf die sokratische Mäeutik anspielte, dann bedeutete das, dass ‚Nicht-Wissen‘ hier als *doxa*, also als nicht hinterfragte Meinung, im Marx’schen Sinne als *falsches Bewusstsein* von etwas, verwendet würde. Dies führt zu der Frage, ob die Aphoristik bloß falsches Bewusstsein von etwas abbildet oder aber falsches Bewusstsein von etwas generiert. Die medizinischen *aphorismoi* stellten aus der unmittelbaren Beobachtung des Experten gewonnenes Wissen dar, das der Verfasser ohne übergeordnete Hypothesen nebeneinander und unverbunden zusammenstellte. Ihrem etymologischen Ursprung nach seien diese Aphorismen ‚ohne Hypothesen‘,⁴¹ gerade weil sie die Bedingung der Möglichkeit der Bildung von Hypothesen sind; in diesem Sinne stellen sie nur gespeicherte Information dar. In der französischen Moralistik wurden hingegen Lebensnormen angeboten, die bereits kondensiertes Wissen waren, das weitertradiert worden ist. Im Zusammentreten von empirisch gewonnenem Erfahrungswissen aus der Beobachtung der Einzelphänomene, das unverbunden gesammelt und gespeichert wurde, und von gesetztem Handlungswissen der Moralistik etabliert sich die Aphoristik spätestens mit den Romantikern als eine narrative Gattung, die Verhandlungsspielräume schafft, um das Schreiben als Experiment zu praktizieren. Weil Wissen sprachlich verfasst ist, wird Wissen selbst zum Spielball in der schreibenden Hand des Aphoristikers.⁴²

38 Ebd.

39 Fricke, *Der Aphorismus*, S. 85.

40 Ebd., S. 87.

41 Krüger, *Über den Aphorismus als philosophische Form*, S. 27.

42 Eine sprachkritische Wende setzt jedoch erst mit Friedrich Nietzsches früher Sprachkritik in seinem Essay *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* ein. Erst hier erfolgt auf der Grundlage eines tiefen Misstrauens in die Sprache eine erkennt-

Im Aphorismus wird das Verhältnis von empirisch fundierter Information und Hypothese aus der unmittelbaren Beobachtung und dem Akt der Setzung selbst gewonnen, mit dem jede wissenschaftliche Hypothese anhebt und damit immer schon interpretierte Information als Wissen im engeren Sinne voraussetzt. Ob der Aphorismus als Gattung eher der Wissenschaft, der Philosophie oder der Literatur zuzurechnen ist, spielt hierbei eher eine zweitrangige Rolle, denn seine Geschichte bezeugt gerade, dass sie nicht dadurch definiert werden kann, was sie ist, sondern durch denjenigen, der sie gebraucht. Mit dem spezifischen Gebrauch ändert sich ihre Funktionsweise. Friedrich Nietzsche hat dieses gattungshistorische Potenzial des Aphorismus erkannt und daher auch nicht mehr von Hypothesen in Bezug auf seine Aphoristik gesprochen, sondern von „regulativen Fiktionen“⁴³. Darunter fallen auch all jene Begriffe und Theorien, die vor allem aus den naturwissenschaftlichen Disziplinen stammen und die eine „Art von Beständigkeit“ und „Erkennbarkeit“ in die „Welt des Werdens“ hineindichten.⁴⁴

Damit verabschiedet Nietzsche nicht nur das langgehegte Vorurteil, der Aphorismus sei ein nicht-fiktionaler Text (das Fricke z.B. noch sehr stark macht), sondern dehnt den Fiktionsbegriff soweit aus, dass dieser an die Naturwissenschaften heranreicht. So betont er den zugleich begrenzenden als auch entgrenzenden Charakter des Aphorismus. Damit wird nicht nur die Dichotomie zwischen Fiktionalem und Nicht-Fiktionalem hinfällig, sondern auch diejenige von Setzung und Erzählung in Bezug auf die Produktion und Geltung von Wissen.⁴⁵ Dies gelingt durch ein zyklisch-serielles Erzählverfahren, das im Folgenden exemplarisch anhand der *Fröhlichen Wissenschaft* dargelegt werden soll.

niskritische Wende in Bezug auf die Produktion von Wissen, das in die postmoderne Kritik und den *linguistic turn* mündete.

43 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 11, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München: De Gruyter 1980, S. 505 (in der Folge abgekürzt als KSA).

44 Ebd., S. 526.

45 Siehe hierzu auch der kürzlich erschienene Band Safia Azzouni/Stefan Bösch/Carsten Reinhardt (Hg.): *Erzählung und Geltung. Wissenschaft zwischen Autorschaft und Autorität*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2015.

III. FRIEDRICH NIETZSCHES APHORISMEN-KATALOGE: ENZYKLOPÄDISCHES WISSEN IN SERIE

Friedrich Nietzsche, beeinflusst durch das Erbe der Romantiker und seines Lehrers Schopenhauer, glaubte zwar noch an die kritisch-ironische Kraft des Aphorismus als Grenzfigur zwischen Wissenschaft, Literatur und Philosophie, aber nicht mehr vorbehaltlos. Ironische Potenzierung des Sprechens als rhetorische Fingerübung reichte ihm nicht mehr aus, um Kritik am Stand der deutschen Professorenschaft in Philosophie und Philologie zu äußern. Er potenzierte die Ironie zum Zynismus: der Kyniker, in der allegorischen Figur des *tollen Menschen*, wird zur neuen Maske des Redners, der in Aphorismen dichtet, um zu richten. Spicker hat in seiner Definition des Aphorismus darauf hingewiesen, dass die Begriffsgeschichte des Aphorismus auf den Akt des Setzens selbst immer schon verweise.⁴⁶ Der Aphorismus *erzählt* nicht, er *setzt*. Der Urteilsspruch des Richters ist der Ausgangspunkt, den Friedrich Nietzsche wählt. Wer in Nietzsches Werk eine wilde Lektüre praktizieren möchte, der wird dem Autor auf den Leim gehen. Als dichtender Richter erschreibt man sich keine Freunde, ja will es auch gar nicht, man schreibt auf einen Feind hin, der einem widerspricht, um sich einen ehrlicheren Freund zu erschaffen.

Die *Fröhliche Wissenschaft* stellt in Nietzsches Gesamtwerk den Schnittpunkt aller früheren und späteren Arbeiten dar. Textgenealogisch ist sie eng mit *Also sprach Zarathustra* verwoben. Parallel zur *Fröhlichen Wissenschaft* entstehen die ersten Notizen zum *Zarathustra*, und erst nach dessen Vollendung widmete sich Nietzsche dem fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*.⁴⁷ Beide Werke bilden gewissermaßen eine übergeordnete Einheit, deren narrativer Schnittpunkt die anekdotenhafte Parabel vom *Tollen Menschen* ist.⁴⁸ *La Gaya*

46 Spicker, *Der Aphorismus*, S. 14.

47 Siehe hierzu den Kommentar von Mazzino Montinari zur historisch-kritischen Studienausgabe in Mazzino Montinari: *Nietzsche Lesen*, Berlin: De Gruyter 1988, S. 4.

48 Das vierte Buch leitet mit der Formel „incipit tragoedia“ zum ersten Buch des *Zarathustra* über, das im Eingangstext des ersten Teils mit der Formel „Also begann Zarathustras Untergang“ anhebt. Die Parabel vom „Tod Gottes“ ist in beiden Büchern nahezu identisch. Wie aus den Notizen hervorgeht sollte das erste Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* mit dem Grablied auf den Tod Gottes anheben: „12[21]. Das erste Buch als Grabrede auf den Tod Gottes.“ Nietzsche, KSA 9, S. 579. Siehe hierzu auch Werner Stegmaier: *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buches der „Fröhlichen Wissenschaft“*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 91.

Scienza ist ein Katalog von verschiedenen Gattungsformen, die als eine Art Theaterstück in fünf Akten aufgeführt werden. Hier reflektiert sich Form in Form, Gattung in Gattung. Der inszenierte Wettbewerb unterschiedlicher Kurz- und Kürzestformen katalogisiert Themen, Texte, Strukturen, Begriffe, Wörter, Sätze mithilfe von nummerierten Eingangssequenzen, die die Funktion erfüllen, den Weg durch das Labyrinth der Aphorismus-Kataloge zu markieren. So betont auch Mazzino:

Überhaupt zeigen auch die weniger bedeutenden Varianten, wie es Nietzsche ernst war in der Wahl der Wörter, in der Akzentuierung und Nuancierung seiner Gedanken. Kein Bild, kein Wort, auch kein Interpunktionszeichen ist bei Nietzsche zufällig. Dies geduldig zu berücksichtigen macht den Leser reicher, es macht ihn auch tiefer, aufmerksamer, mißtrauischer (Nietzsche und sich selbst gegenüber).⁴⁹

Man kann Nietzsches Werk als ungeordnetes, hypertextuelles Netzwerk von Lebensweisheiten lesen, kreuz und quer, je nach subjektivem Empfinden und Belieben. Doch die Ordnungszahlen stehen dort nicht wahllos. Sie sind Seriennummern, die Inhalte katalogisieren, damit der Leser seine Lesepfade zurückverfolgen, sie notieren und zu ihnen zurückkehren kann, um das intratextuelle Netzwerk zwischen den einzelnen Büchern neu zu kombinieren. Geübte Nietzsche-Leser erkennen einen Aphorismus irgendwann allein schon an seiner Nummer innerhalb des Werks. Addiert man verschiedene Seriennummern, ergibt sich aus einzelnen kleinen Sprüchen, Reimen oder gar Sätzen ein längeres Narrativ, das die unterschiedlichen Wissensinhalte zu einer großen Erzählung zusammenschnürt. Fricke's Definition des Aphorismus als ein „kotextuell isoliertes Element einer Kette von schriftlichen Sachprosatexten, das in einem verweitungsfähigen Einzelsatz bzw. in konziser Weise formuliert oder auch sprachlich bzw. sachlich pointiert ist“⁵⁰, kann in diesem Fall als Minimaldefinition dieser Kleinstform des nicht-fiktionalen Textes gesehen werden, wobei „konzis“, wie Fricke festhält, eben nicht mit dem bloßen Merkmal „extremer Textkürze“ als einer Art ökonomischer Verknappung als Ideal der Verwaltungssprache zusammenfällt, sondern als „Zerstückelung bis zum Torsocharakter“⁵¹. Doch auch wenn das aphoristische Stück-Werk auf kotextueller Isoliertheit beruht, greift dieses Kriterium immer nur bedingt, denn bereits bei Schlegel ließen sich aufei-

49 Mazzino, Nietzsche lesen, S. 4f.

50 Fricke, Der Aphorismus, S. 18.

51 Ebd., S. 16.

nanderfolgende Elemente zu einem kohärenten Text zusammenschließen.⁵² Und auch bei Friedrich Nietzsche gebe es zwar eine „Aphoristik ohne Netz“, die eine „torsohafte Offenheit dem Leser“⁵³ gegenüber konstruiert, dennoch weist Fricke zu Recht darauf hin, dass, so isoliert die Einzelteile auch auf den ersten Blick aussehen mögen, sie dennoch hochgradig komplex untereinander verbunden sind.⁵⁴ Dies soll hier exemplarisch an dem Vorspiel der *Gaya Scienza* verdeutlicht werden.

Äußerlich gliedert sich das Werk in fünf Bücher, die durch eine Vorrede zur zweiten Ausgabe eingeleitet werden. Eröffnet wird es durch ein „Vorspiel in deutschen Reimen“, betitelt mit „Scherz, List, Rache“.⁵⁵ Es folgen 63 lyrische

52 Ebd., S. 90.

53 Ebd., S. 124.

54 Ebd., S. 120-121.

55 Dieser Titel verweist auf Goethes gleichnamiges Singspiel in zwei Akten „Scherz, List und Rache“ (Goethe 1790), das für das Musiktheater im Sinne der „opera buffa“ konzipiert worden ist und damit vor allem als Text, der vertont werden sollte, angelegt war. Siehe hierzu Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, ‚Faust‘, Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 155ff. Wie Christan Benne feststellt, ist nicht nur „Scherz, List und Rache“ ein Zitat, das als solches auch explizit gekennzeichnet wird, sondern die *Fröhliche Wissenschaft* als Ganzes, das auf die Trobadourlyrik anspielt. In Bezug auf die intertextuellen Referenzen von Goethes Singspiel und Nietzsches Konzeption der *Fröhlichen Wissenschaft* als komische Oper hält er fest, dass die Verbindungen zu Nietzsches Text eher lose und hauptsächlich motivisch angelegt sind. Goethe hatte das Singspiel in vier Akten konzipiert, Nietzsche fügte seinem Werk noch einen fünften Akt hinzu. Eine biografische Koinzidenz kann darin gesehen werden, dass Goethe das Singspiel 1784 kurz vor seiner Italienreise begann, während Nietzsche sein „Vorspiel“ in Genua verfasste und damit jenen Bezug zur Sehnsucht nach dem Süden und der „mediterranen Heiterkeit“ suchte, die bereits bei Goethe anklang. Christian Benne: „Nicht mit der Hand allein. ‚Scherz, Lust und Rache‘. Vorspiel in deutschen Reimen“, in: Christian Benne/Jutta Georg (Hg.), Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft, Berlin: De Gruyter 2015, S. 29-51, hier S. 30. Er lernte das Stück selbst jedoch erst aus zweiter Hand kennen, nämlich als Operette inszeniert von seinem Freund Heinrich Köselitz, der ihn über den Prozess der Aufführung auf dem Laufenden hielt. Aus dem Briefwechsel zwischen Philosoph und Dramaturg werde ersichtlich, dass sich Nietzsche darin bestätigt fühlte, sein Werk stärker sprachmusikalisch auszurichten, weil er seine Philosophie bei Köselitz in Musik übersetzt sah. In diesem Sinne lässt sich die *Fröhliche Wissenschaft* als hybride Collage

Sentenzen mit dem Einstieg „Einladung“, die in ihrer Länge und Anordnung variieren. Einige Reime besitzen meist nur zwei Verse, die jeweils durch Titel (meist nur ein Wort) und Nummer eine Art von Index erstellen, der eine Rekombination der Anordnung zulässt. Der Leser ist in der Lage, durch rückwärtsgewandtes Lesen die allegorische Vernetzung von Leser/Autor und Freund/Feind freizulegen. Eine mögliche Lesart könnte wie folgt aussehen: „14. Der Brave“, „56. Dichter-Eitelkeit“, „25. Bitte“, „30. Der Nächste“, „54. Meinem Leser“. Diese Rück- und Vorwärtsbewegung bringt folgende narrative Konstellation der Einzelverse zum Vorschein:

14. Brave. Lieber aus ganzem Holz eine Freundschaft, als eine geleimte Freundschaft → 25. Bitte: Ich kenne mancher Menschen Sinn/Und weiß nicht, wer ich selber bin!/Mein Auge ist mir viel zu nah-/Ich bin nicht, was ich seh und sah./Ich wollte mir schon besser nützen,/Könnt ich mir selber ferner sitzen,/Zwar nicht so ferne wie mein Feind!/Zu fern sitzt schon der nächste Freund -/ Doch zwischen dem und mir die Mitte./Erratet ihr, worum ich bitte?/ → 54. Meinem Leser: Ein gut Gebiß und einen guten Magen-/Dies wünsch ich dir!/Und hast du erst mein Buch vertragen,/Verträgst du dich gewiß mit mir!/ → 56. Gebt mir Leim nur, denn zum Leim/Find ich selbst mir schon Holz!/Sinn in vier unsinnige Reime/Legen – ist kein kleiner Stolz!⁵⁶

In dieser Konstellation wird die Kürze der einzelnen Verse zu einem längeren Narrativ zusammengeschlossen, das die semantische Verflechtung von Sprichwörtern verdeutlicht. „Holz/Leim“ und „Feind/Freund“ referieren hier als Bildspender auf die Freundschaft von Autor und Leser. Die „geleimte Freundschaft“ bezieht sich hierbei auf das Idiom „auf den Leim gehen“, während das lyrische Ich – hier in der Maske des Autors, der seinen Leser anspricht – lieber auf eine „Feindschaft aus ganzem Holz“ fokussieren will: der Autor schreibt auf einen Feind hin, um sich einen Freund (einen Verbündeten im Geiste) zu erschaffen.⁵⁷ Der „23. Sinnspruch *Interpretation*“ der *Fröhlichen Wissenschaft* schließt die eingeschriebene Poetologie des Lesens ab: „Leg ich mich aus, so leg ich mich hinein:/ Ich kann nicht selbst mein Interprete sein./ Doch wer nur steigt auf seiner eigenen Bahn,/ Trägt auch mein Bild zu hellerem Licht hinan.“⁵⁸ Der

unterschiedlicher Gattungen lesen, als eine Verdichtung dramatischer oder szenischer Prosa und als Dramatisierung musikalischer Dichtung.

56 Nietzsche: KSA 3, S. 353-367.

57 Ebd., S. 356.

58 Ebd., S. 357.

Leser muss in jeder neuen Lektüre den *Willen zum Autor* verleugnen, denn die Freundschaft von Autor und Leser beruht auf einer Feindschaft. Um Freund sein zu können, muss man gelernt haben, Feind zu sein, d.h. dem Geschriebenen zunächst einmal zu misstrauen: „In seinem Freund soll man seinen besten Feind haben. Du sollst ihm am nächsten mit dem Herzen sein, wenn du ihm widerstrebst.“⁵⁹

Nietzsche liebt den Leser, der es wagt ihm zu widersprechen, der ihm die Stirn bietet, der seine Warnungen vor dem Willen zur Macht in der Sprache wahrnimmt, der damit seinen Willen zum Autor entschleierte und damit gleichsam seinem Willen, ein besserer Leser zu werden, nachgeht. Durch diese Ethik wird die „schwierigste und verfänglichste Form des *Rückschlusses*“ überwunden, „in der die meisten Fehler gemacht werden – des Rückschlusses vom Werk auf den Urheber von der That auf den Thäter, vom Ideal auf Den, der es *nöthig hat*, von jeder Denk- und Werthungsweise auf das dahinter kommandirende *Bedürfniss*“.⁶⁰ Diese Sentenz wird im Vorwort zum *Ecce Homo* von „Herr Nietzsche“, wie er sich selbst in der dritten Person anspricht, abgeschlossen: „Nun heiße ich euch, mich verlieren und euch finden; und erst, wenn ihr mich Alle verleugnet habt, will ich euch wiederkehren...“⁶¹ Mit der Dekontextualisierung eines Bibelzitats aus dem theologischen Kontext und seiner Rekontextualisierung in den literarisch-geisteswissenschaftlichen Diskurs wird nicht nur die Gleichung ‚Gott gleich Autor gleich Richter‘ erkennbar und damit die ‚Gleichsetzung des Nicht-Gleichen‘ als Maschinerie der Begriffsbildung. Der Leser muss nun selbst der strengen philologischen Ethik des Genealogen folgen und denjenigen ausmachen, der spricht, d.h. eine „aktive Philologie“ betreiben, wie Deleuze es in seinem Nietzsche-Buch deutlich gemacht hat: „Die aktive Philologie Nietzsches weist nur ein Prinzip auf: Ein Wort will nur in dem Maße etwas sagen, wie der, welcher es ausspricht, beim Sagen etwas sagen will.“⁶² Der Leser muss daher lesend-rekursiv arbeiten, um seine eigenen Lektüre-Spuren zu destruieren. Jedem Aphorismus, jedem kotextuell isolierten, aber potenziell rekombinierbaren Mikro-Text ist immer auch schon der poetologische Lektüreschlüssel eingeschrieben, um die Entzifferungsarbeit am Text in Gang zu bringen.

59 Nietzsche, KSA 4, S. 71-72.

60 Nietzsche, KSA 3, S. 621.

61 Nietzsche, KSA 6, S. 261.

62 Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, Berlin: EVA Europäische Verlagsgesellschaft 2008, S. 82.

Nietzsche praktiziert damit eine Erziehung des Lesers zum „Modell-Leser zweiten Grades“⁶³, der gerade dem Dogmatismus seiner Lektüre entgehen soll. Mazzino hat zu Recht auf diese Gefahr in Nietzsches Schriften hingewiesen: „Wer in Nietzsches Nähe nicht freier zu atmen vermag, dem ist es abzuraten Nietzsche zu lesen. Mit anderen Worten: man darf Nietzsche nicht dogmatisieren [...]“.⁶⁴ Während die Länge der philosophischen oder philologischen Abhandlung verdeckt, dass da jemand ist, der spricht, also nach Nietzsche urteilt, um „tote Überzeugungen“, ein „Fossilien-Cabinet“ ans Licht zu holen, die das glückliche und fröhliche Fischen der lebendigen Meinungen sabotiert,⁶⁵ plädiert Nietzsche für das „Kurz-Gesagte[]“, das die „Frucht [des] [...] Lang-Gedachten“ in sich birgt:

127. Tadler der Kürze. – Etwas Kurz-Gesagtes kann die Frucht und Ernte von vielem Lang-Gedachten sein: aber der Leser, der auf diesem Feld Neuling ist und hier noch gar nicht nachgedacht hat, sieht in allem Kurz-Gesagten etwas Embryonisches, nicht ohne einen tadelnden Wink an den Autor, daß er dergleichen Unausgewachsenes, Ungereiftes ihm zur Mahlzeit mit auf den Tisch setze.⁶⁶

Man kann dem Denker beim Denken nicht über die Schulter sehen. Der Leser muss selbst zum Denken animiert werden und im „Krebsgang“ das Gedachte nachvollziehen. Vielleicht stößt er dann auf das dahinterliegende Bedürfnis, das den Denker lenkte. Hingegen treten beim bereits Durchdachten Ermüdungserscheinungen und Langeweile ein: das Wiederlesen, das erneute Wiederkauen und die Lust am Lesen werden gemindert.⁶⁷ Die Lektüre wird abgebrochen. Das

63 Zum Begriff des „Modell-Lesers“ siehe Umberto Eco: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, München: dtv 1996.

64 Mazzino, Nietzsche lesen, S. 3.

65 Nietzsche, KSA 2, S. 693. Der vollständige Aphorismus Nr. 317 lautet: „Meinungen und Fische. – Man ist Besitzer seiner Meinungen, wie man Besitzer von Fischen ist, – insofern man nämlich Besitzer eines Fischteiches ist. Man muss fischen gehen und Glück haben, – dann hat man seine Fische, seine Meinungen. Ich rede hier von Lebendigen Meinungen, von lebendigen Fischen. Andere sind zufrieden, wenn sie ein Fossilien-Cabinet besitzen – und, in ihrem Kopfe, ‚Ueberzeugungen‘“.

66 Ebd., S. 432.

67 Man erinnere sich hier an Nietzsches Ausführungen zum Gedächtnis und zum historischen Wiederkauen in der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung*, das die Ursache von Schlaflosigkeit ist, sodass „das Gedächtnis immer von neuem gereizt wird, wenn nur

kann auch beim Kurztext auftreten, nur wird hier der Abbruch durch eine überraschende Wende motiviert: Was wurde wie gedacht? Hier ergibt sich eine Gemeinsamkeit zwischen Epigramm, Spruch und Aphorismus: Die gleichzeitige An- und Abwesenheit eines denkenden Subjekts zwingt den Leser zurückzuschauen, wieder zu lesen, den Beobachterstandpunkt zu wechseln, um in der Ursprungslosigkeit des Gesagten auf das Trägermedium selbst zu blicken: den Text. Nietzsche macht seine Leser zu Wanderern im aphoristischen Labyrinth, während er selbst seinen Schatten auf jene Lese-Spuren wirft, die der Leser bereits hinter sich gelassen hat. Das Verhältnis zwischen dem Kurz-Gesagten und dem Lang-Gedachten ist jedoch noch durch eine andere entscheidende Komponente geprägt: der Beziehung zwischen dem mündlichen Erzählen und seiner schriftlichen Fixierung. Im zweiten Nachtrag zu *Menschliches, Allzumenschliches* gibt es ein Zwiegespräch zwischen dem *Wanderer und seinem Schatten*⁶⁸, das Nietzsche als paratextuelle Rahmung verwendet, um eine Gesprächssituation zu simulieren, die den Aphorismen-Katalog in eine übergeordnete narrative Struktur einbettet. An besagter Stelle diskutieren beide Gesprächspartner über die Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzbarkeit von Mündlichkeit in Schriftlichkeit:

Der Wanderer: Ich glaube dich zu verstehen, ob du dich gleich etwas schattenhaft ausgedrückt hast. Aber du hattest recht: gute Freunde geben einander hier und da ein dunkles Wort als Zeichen des Einverständnisses, welches für jeden dritten ein Rätsel sein soll. Und wir sind gute Freunde. Deshalb genug des Vorredens! Ein paar hundert Fragen drücken auf meine Seele, und die Zeit, da du auf sie antworten kannst, ist vielleicht nur kurz. Sehen wir zu, worüber wir in aller Eile und Friedfertigkeit miteinander zusammenkommen.

Der Schatten: Aber die Schatten sind schüchterner als die Menschen: du wirst niemandem mitteilen, wie wir zusammen gesprochen haben!

immer neue wissenschaftliche Dinge hinzuströmen, die sauberlich in den Kästen jenes Gedächtnisses aufgestellt werden.“ Nietzsche, KSA 1, S. 274. Das ist die erste Variante der *ruminatio*. Die zweite, eine gesunde Form des Wiederkäuens im Kontext einer rezeptionsästhetischen Wende findet sich in der Vorrede zur *Genealogie der Moral*: „Freilich tut, um dergestalt das Lesen als Kunst zu üben, eins vor allem not, was heutzutage gerade am besten verlernt worden ist – und darum hat es noch Zeit bis zur ‚Lesbarkeit‘ meiner Schriften –, zu dem man beinahe Kuh und jedenfalls nicht ‚moderner Mensch‘ sein muß: das Wiederkauen.“ Nietzsche, KSA 5, S. 255-256.

68 Nietzsche, KSA 2, S. 537ff.

Der Wanderer: Wie wir zusammen gesprochen haben? Der Himmel behüte mich vor langgesponnenen, schriftlichen Gesprächen! Wenn Plato weniger Lust am Spinnen gehabt hätte, würden seine Leser mehr Lust an Plato haben. Ein Gespräch, das in der Wirklichkeit ergötzt, ist, in Schrift verwandelt und gelesen, ein Gemälde mit lauter falschen Perspektiven: Alles ist zu lang oder zu kurz. – Doch werde ich vielleicht mitteilen dürfen, *worüber* wir übereingekommen sind?

Der Schatten: Damit bin ich zufrieden; denn alle werden darin nur deine Ansichten wiedererkennen: des Schattens wird niemand gedenken.

Der Wanderer: Vielleicht irrst du, Freund! Bis jetzt hat man in meinen Ansichten mehr den Schatten wahrgenommen als mich.

Der Schatten: Mehr den Schatten als das Licht? Ist es möglich?

Der Wanderer: Sei ernsthaft, lieber Narr! Gleich meine erste Frage verlangt Ernst. –

Die Anspielung auf Platons Dialoge und seine Kritik an der Verschriftlichung von mündlichen Gesprächen wird hier aufgegriffen, allerdings nicht, um diese Ansicht zu bestätigen, sondern um sie umzukehren: Die Verschriftlichung des Mündlichen verfälscht, sie perspektiviert aber auch das Kurz-Gesagte und bringt es in ein neues Licht. Die Schrift kann durch ihre Längen und Kürzen die vorgebrachten Ansichten nuancierter zur Geltung bringen – mehr Schatten und Schattierung als Licht. Die Denk- und Lesepfade werden hermetischer, dunkler, so dass der interpretierende Wille von seinem Weg abweicht.⁶⁹ Dies jedoch ist gerade die Voraussetzung für die Gefahr des Sprungs ins Ungewisse, um den kalten und klaren Blick eines achtsamen Lesers zu gewinnen.⁷⁰ Damit ist auch Nietzsches exzessive Verwendung von Gedankenstrichen zu erklären. Sie markieren nicht immer nur den *blank space* der Denkpause und des Abbruchs in der Bewegung des Lesens, sondern sind Verbindungslinien zwischen dem Schon-Durchdachten und dem Noch-zu-Denkenden. Sie sind Brücken des Nicht-Gleichen, die unterschiedliche Denksprünge einander angleichen und damit in dem oben bereits erwähnten Sinne von Spicker den *Akt der Setzung* selbst markieren. Dort, wo ein Gedanke abbricht, setzt ein neuer Gedanke ein. Die Lust an

69 Zur „Sprache als Objektivation eines Willengeschehens“ siehe Christof Kalb: *Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 206.

70 Dieser Dialog wird in dem „Vorspiel“ zur *Fröhlichen Wissenschaft* wieder aufgegriffen: „27 *Der Wanderer*. Kein Pfad mehr! Abgrund rings und Totenstille!“ –/So wolltest du! Vom Pfad wich dein Wille!/Nun, Wanderer, gilt! Nun blicke kalt und klar!/Verloren bist du, glaubst du – an Gefahr.“ Nietzsche, KSA 2, S. 358.

der Kürze verbindet sich nicht so sehr mit dem Akt des Abbruchs und der Zerstörung, sondern mit der Lust neu anzusetzen, einen neuen Anfang zu wagen.⁷¹

Ottmar Ette hat in Bezug auf Roland Barthes eine vergleichbare Schreibpraxis konstatiert. Barthes praktiziere eine „*écriture courte*“, eine Ansammlung von *notes* sowohl im Sinne von Notizen und Anmerkungen als auch im musikalischen Sinne von Noten, die er gerade nicht als Lust an der Unterbrechung im Sinne eines ästhetischen Mehrwerts ansah, sondern als Werkzeug, um die „Freude am Abbrechen als eine Lust am Anfang und am Anfangen“ zu zelebrieren.⁷² Die Diskontinuität und Mobilität des Schreibens ermögliche eine neue Epistemologie:

Die *écriture courte* zielt nicht auf eine kontinuierliche Linie, sondern auf mobile, immer wieder neue Verbindungen und Diskontinuitäten erzeugende dynamische Netzstrukturen. Durch die Kombinatorik kurzer Theorietexte entstehen multirelationale Theorieformen, die sich freilich jeglicher Anordnung zu einem ein für allemal fixierten System widersetzen. Die Epistemologie der *écriture courte* steht somit in einem spannungsreichen Verhältnis zur *écriture courte* der Epistemologie.⁷³

Diese Art der *ars combinatoria* von kurzen Theorietexten, die multirelational miteinander verwoben werden, schaffe gerade neue Hybridformen, die sich auch

71 Karl-Heinz Bohrer hat in seinen Ausführungen zur Ästhetik des Augenblicks in der modernen Literatur und Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts auf Nietzsches Plötzlichkeits-Stil hingewiesen, der seinen Aphorismen als poetologisches Reflexionsprinzip eingeschrieben ist. Karl-Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 44-45. Das Plötzliche sieht er dort als einen Effekt des „Grauens“, der die temporale Struktur der Wahrnehmung für einen Moment außer Kraft setzt und offenbart, dass die Perzeption selbst nichts anderes ist als eine Aneinanderreihung unzähliger Zu- und Vorfälle ohne kausale Rückbindung an eine erste oder letzte Ursache der Denk-Bewegung. Die unterbrochene Wahrnehmung will bloße Beschreibung, keine Erklärung sein. Nur so könne man sich von der metaphysischen Grundstruktur der Welt loslösen und sich der Neugier der unentdeckten Welt überlassen (ebd. S. 45).

72 Ottmar Ette: „Epistemologie der *écriture courte* – *écriture courte* der Epistemologie. Versuch einer Antwort auf die Frage ‚Was ist Nanophilologie?‘“, in: ders. (Hg.), Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania. Tübingen: Max Niemeyer 2008, S. 167-186, hier S. 178.

73 Ette, „Epistemologie“, S. 180.

zu einem *discours continu* zusammenschließen lasse und damit die „strukturelle Offenheit“ eines Buches mit der „vielfältig kombinierbaren Vernetzung mikro-textueller Theorieteile“ verbinde.⁷⁴

Auch Nietzsches Schreibpraxis kann in diesem Sinne mit einer *écriture courte* der Epistemologie verglichen werden, die gerade dort eine strukturelle Offenheit suggeriert, wo der Text oder der Satz zu einem vermeintlichen Abschluss kommt. Die *incipit*-Formeln am Ende des Vierten Buches der *Fröhlichen Wissenschaft*, wie sie z.B. auch Barthes gebraucht und damit augenscheinlich auf Nietzsche referiert, sind zugleich Ende – Lust am Abbruch – und Anfang – Lust am Weiterschreiben.⁷⁵ So hebt der 153. Aphorismus „Homo poeta“ mit einer Vorwegnahme, einer Prolepse, des Endes des Vierten Buches an: „Ich selber, der ich höchst eingenständig diese Tragödie der Tragödien gemacht habe, soweit sie fertig ist; [...] – ich selber habe jetzt im vierten Act alle Götter umgebracht, – aus Moralität! Was soll nun aus dem fünften werden! Woher noch die tragische Lösung nehmen! – Muss ich anfangen, über eine komische Lösung nachzudenken?“⁷⁶ Der 342. Aphorismus, der schließlich den Vierten Akt beendet, ist mit „Incipit tragoedia“ betitelt und leitet damit in das zweite Drama – dem *Drama im Drama* – über: „Also begann Zarathustra's Untergang“.⁷⁷ Der Autor spricht hier zunächst über die Unmöglichkeit, das Werk zu einem Abschluss zu bringen. Dennoch endet der Text mit einem einführenden „incipit“ und leitet damit zu einem neuen Handlungsstrang über: *Also sprach Zarathustra* wird zum Fortsetzungsdrama der *Fröhlichen Wissenschaft*, so dass intratextuell ein *discours continu* entsteht und damit ein Gesamtwerk konstruiert wird, das neue Kombinationsmöglichkeiten der Einzeltexte im Sinne einer neuen Reihung seriellen Erzählens zulässt.

Wie Fricke bereits festgehalten hat, ist der „epische Rahmen“ zentral für das Verständnis des Zarathustra, dieser mache gerade den fiktionalen Kern des Werks aus: „[...] wer den Gang der Handlung nicht beachtet, versteht die ‚Reden Zarathustras‘ in ihrem durchaus beschränkten jeweiligen Stellenwert falsch, und wer die Reden nicht genau liest, vermag bald der Handlung nicht mehr zu folgen“.⁷⁸ Der explizite Verweis auf eine Rahmenhandlung und die damit einhergehende Eröffnung einer Erzählung in der Erzählung bzw. eines Dramas im Drama

74 Ebd.

75 Ebd., S. 179.

76 Nietzsche, KSA 3, S. 496.

77 Nietzsche, KSA 3, S. 571.

78 Fricke, *Der Aphorismus*, S. 120.

macht aus Nietzsches Aphorismen-Katalogen ein zyklisch-serielles Erzählformat, das linear rezipiert sein will, um auf das Zyklisch-Wiederkehrende überhaupt aufmerksam machen zu können.⁷⁹ Christine Mielke hat in ihrer Studie *Zyklizität und Serialität in wechselseitiger Abhängigkeit zueinander definiert*. Zyklische Schreib- oder Vertextungsverfahren weisen immer eine Doppelstruktur zwischen einem „inhaltlich narrativ abgeschlossenem Werk“ und verbundenen Einzelwerken auf, deren Themenspektrum variiert wird.⁸⁰ Sowohl in alltags-sprachlichen als auch in literarischen Kontexten sei der Zyklus oder das „Zyklische“ eine „temporäre Struktur, die von Wiederholung und Regelmäßigkeit geprägt ist“, wobei in literarischen Werken vor allem eine „übergeordnete Thematik oder narrative Sukzession“ erkennbar sein müsse.⁸¹ Der Begriff der Serialität weise zwar Ähnlichkeiten mit dem Zyklischen auf, dennoch habe diese Form des Erzählens einen eigenen Charakter: „Festgehalten werden kann, dass Zyklus definiert wird als thematisch zusammenhängende Komposition mit eigenständigen Teilen, die als Kreis angeordnet und rezipiert werden; Serie dagegen als fortgesetzte Folgen eines Themas oder einer Handlung“.⁸² Mit Referenz auf medienwissenschaftliche Definitionen verweist Mielke daher auch auf die Mehrteiligkeit, die „Dramaturgie der Endlosigkeit, bei der Anfang und Ende aus dem Blick geraten“, und auf die „Doppelstruktur von periodischer Abfolge und Ketten von Einzelfolgen“ hin.⁸³ Während also die autonomen Teile im Zyklus durch eine externe, übergeordnete Struktur miteinander verbunden sind, beruhe Serialität vor allem auf einer sich wiederholenden Reihe von intern, d.h. inhaltlich miteinander verbundenen Folgen. Mielke fasst zusammen:

Werden innerhalb einer Rahmenhandlung in immer wiederkehrend ähnlicher und regelmäßiger Abfolge abgeschlossene Geschichten erzählt, die nur durch die Rahmung zusammengehalten und von dort aus auch einem bestimmten Thema beigeordnet werden, so handelt es sich um zyklisches Erzählen. Wir in derselben gerahmten Art erzählt [...], jedoch mit dem Unterschied, dass die erzählten Geschichten zwar ebenfalls deutlich sepa-

79 Zur Entstehungsgeschichte des zyklisch-seriellen Erzählens siehe die aufschlussreiche und detailreiche Studie von Christine Mielke: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: De Gruyter 2006, S. 17ff. Siehe hier vor allem Kapitel 1.1 „Entwurf einer Gattung“.

80 Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S. 42.

81 Ebd., S. 40-41.

82 Ebd., S. 45.

83 Ebd.

riert, aber untereinander inhaltlich verbunden sind und aufeinander aufbauen, also segmentierte Teile eines kausal-logischen Erzählganzen sind, so handelt es sich um seriellles Erzählen.⁸⁴

Genau dieses Format sieht man in Nietzsches Schreibpraxis verwirklicht und zwar nicht nur innerhalb eines Einzelwerks, sondern auch intratextuell innerhalb mehrerer Einzelwerke, wobei man hier folgende wesentliche Unterscheidung treffen müsste: Während das Zyklische auf der Ebene eines Einzelwerks anzu-treffen ist, funktioniert die Serialität der Aphoristik vor allem intratextuell auf der Ebene mehrerer voneinander getrennter Einzelwerke, die aber durch die Verbindung einzelner Aphorismen zu einem kausal-logischen Erzählganzen miteinander verknüpft werden können. Dadurch wird die zyklisch gerahmte Erzähl-handlung teilweise aufgebrochen und kann mit anderen Erzählwerken eine neue inhaltliche Reihung ergeben. Es entsteht ein neuer Text, eine neue Erzählung und damit auch – potenziell betrachtet – ein neues Werk.

Nietzsches Aphoristik als „philosophische Form“ zu bezeichnen, die den reinen literarischen Gattungsbegriff überschreitet,⁸⁵ ist daher zu kurz gegriffen. Sie durchschreitet vielmehr die philosophische Form, um am Ende des Durchgangs als literarische Erzählung über Philosophie zu erscheinen, wobei sich hinter den listigen *incipit*-Formeln Erzählerstimme und Autorfigur vermischen, um selbst-reflexiv das sprechende Ich auf der Bühne und den Souffleur im Hintergrund transparent werden zu lassen.⁸⁶ Eine mögliche Sinnzuschreibung wird zwar nicht ausgeschlossen, wohl aber aufgeschoben – auf den Zeitpunkt der Wiederkehr, in dem der Leser erneut zum Widerspruch ansetzt. Gerade dort, wo sich der Leser bestätigt fühlt, sollte er bereits den ersten Zweifel in sich spüren: „484. Verkehrte Welt. – Man kritisiert einen Denker schärfer, wenn er einen uns unangenehmen Satz hinstellt; und doch wäre es vernünftiger, diess zu thun, wenn sein Satz uns angenehm ist.“⁸⁷ Der Aphorismus ist der Sprung ins Offene, ins Ungewisse, in das Nicht-Wissen, denn jegliches Wissen liegt bereits hinter ihm,⁸⁸ wodurch das Bekannte wieder in ein Unbekanntes aufgelöst wird. Wie Martin Stegmaier

84 Ebd., S. 46.

85 Krüger, Über den Aphorismus als philosophische Form, S. 26.

86 Zum Begriff von Stimme und Autorschaft bei Nietzsche siehe Jacques Derrida/Friedrich Kittler: Nietzsche. Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht, Berlin: Merve Verlag 2000, S. 94.

87 Nietzsche, KSA 2, S. 317.

88 Krüger, Über den Aphorismus als philosophische Form, S. 112.

zu Recht festhält, funktionieren Nietzsches Aphorismen wie „Orientierungen, die zu neuen Orientierungen einladen. [...] Ist der isolierte Aphorismus die schriftstellerische Form der ‚Ewigkeit‘, so das kontextuelle Aphorismen-Buch die schriftstellerische Form der Zeitlichkeit. Es hält den Deutungsprozess, die Orientierung weiter in Gang“.⁸⁹

Nietzsches Definition des Aphorismus als regulative Fiktion verknüpft hierbei verschiedene Formen der Wissensproduktion: die *doxa* im Sinne der nicht hinterfragten Meinung und Überzeugung *und* der Setzung als zu überprüfende These. Damit verbindet er zunächst die Praxis der Moralisten, Lebensnormen als nicht hinterfragte Dogmen, aber durch die Lebenspraxis schon bewiesene Hypothesen zu setzen, mit der Praxis der empirischen Mediziner, die Informationen unverbunden sammeln, miteinander vergleichen und schließlich zu größeren narrativen Verbänden (Hypothesen) zusammenführen. Diese regulativen Fiktionen enthalten dann vorläufige Erkenntnisse, die wiederum überprüft werden müssen. Nietzsche initiiert damit eine Synthese aus beiden Formen der Setzung: In der Gestaltung seiner Texte spiegelt er vor, als seien sie aufgeschriebene Gedanken in *statu nascendi*, bloße Aufzeichnungen von Informationen, die er zufällig, aber durch stetige intensive Beobachtung angehäuft hat. Das wird in seinen Aphorismen selbst codiert („das Kurz-Gesagte haltet ihr für embryonisch“). Das Lang-Gedachte wiederum verweist auf jene Praktik der Moralisten, die aus langer und gewissenhafter Beobachtung Schlüsse über die Verhaltensweisen der Menschen gezogen haben und Hypothesen aufstellen können, die den Anschein haben, als wären sie schon bewiesen und als gelten sie nun als herrschende Norm, als Orthodoxie.

Nietzsche schiebt beide Praktiken ineinander: auf der Ebene der Erzählung spielt er mit der Geste der Moralisten, die belehren und unterweisen; auf der Ebene des Erzählens, der fiktionalen Ausgestaltung seines Textes, mimt er hingegen die Geste des empirisch beobachtenden Mediziners, der seine Informationsansammlung sorgfältig ordnet und implizit oder explizit Hinweise auf die Entschlüsselung seiner Text als Lektürehilfe gibt. In diesem Fall würde ich daher Stegmaiers These, dass Nietzsche die Komposition seiner Aphorismen-Bücher nicht als solche deutlich gemacht habe,⁹⁰ widersprechen. Es sind gerade die unzähligen, verstreuten Aphorismen über Sprache, Stil, Kunst, Schreiben und Lesen, die Stegmaier immer wieder zitiert, um Nietzsches Kompositionsverfahren zu beschreiben, die die Orientierung des Lesers *im* und *am* Text in ständiger

89 Stegmaier, Nietzsches Befreiung der Philosophie, S. 12.

90 Ebd., S. 12.

Bewegung halten und seine Rezeption bewusst beeinflussen. Diese metatextuellen Referenzen auf die Machart seiner Aphoristik gängeln den Leser in seiner Lesepraxis und befreien ihn zugleich von seiner dogmatischen Lektüre. Man könnte dies auch als eine Lektürepraxis mit einem dialektischen Effekt charakterisieren, die den Leser gleichzeitig an eine bestimmte Lektürerichtung bindet, sodass der Leser seine eigene Lektürehaltung dem Text gegenüber instrumentalisiert, um zu den dahinterliegenden Erkenntnissen zu gelangen. Die metatextuellen Anspielungen hingegen lenken die Aufmerksamkeit des Lesers zurück auf die Textoberfläche, damit er erneut selbstreflexiv den *Text als Text* lesen kann. Hierdurch werden die imaginär-authentischen Sätze des Erzählers mit den real-inauthentischen Sätzen des Autors kurzgeschlossen: die metaliterarische Anspielung auf die Machart der Texte bewirken Interferenzen zwischen *discours* und *histoire*, die die Geltung des Wissens außer Kraft setzen, weil die Autorität oder die Autorschaft des Textes selbst in Frage gestellt bzw. ironisch pervertiert wird. Das Kurz-Gesagte im Lang-Gedachten sowie das Lang-Gedachte im Kurz-Gesagten im zyklisch-seriellen Erzählnetzwerk von regulativen Fiktionen macht die Lokalisierbarkeit der Legitimationsinstanz von Wissen im Text unmöglich, weil es nach den Bedingungen der Möglichkeit der Produktion und der Geltung von Wissen fragt.

Loos lesen

Kleine Geschichte(n) der modernen Architektur

HANS-GEORG VON ARBURG

Adolf Loos gehört zu den umstrittensten Architekten des 20. Jahrhunderts. 1870 als Sohn eines mährischen Steinmetzen und Bildhauers in Brünn geboren, starb der schwerhörige Loos 1933 nach einer internationalen Karriere verarmt und vereinsamt im Sanatorium Dr. Schwarzmann in Kalksburg bei Wien. Sein berühmtester Bau, das Wohn- und Geschäftshaus für den Herrenausstatter Goldman & Salatsch am Wiener Michaelerplatz von 1910, zielte als Faust aufs Auge der gegenüberliegenden Wiener Hofburg. Die Wirkung war ein kulturpolitischer Volltreffer. Die Kontroverse um das Looshaus mobilisierte am Vorabend des Ersten Weltkriegs die Verbündeten der Neuen Baukunst und der modernen Kultur zum großen Streit gegen die Stilarchitekturen von Historismus, Jugend- und Heimatstil.

Aber die Debatte um Loos und das Looshaus hatte ihren Grund nicht allein in den Bauten des Architekten. Sie ging wesentlicher noch von den Schriften des Architekturpublizisten und Kulturreformers Loos aus. Der berühmte Vortrag über „Ornament und Verbrechen“ von 1908 gehört zu den Inkunabeln des modernen Architekturmanifests.¹ Mit polemischen Feuilletons und programmatischen Essays hatte Loos seine gesamte Bautätigkeit sekundiert, angefangen von Zeitungsartikeln in der *Neuen Freien Presse* (seit 1898) über Loos' eigenes kurzlebige Zeitschriftenprojekt *Das Andere* (1903) und die Mitarbeit an der avantgardistischen Kunstzeitschrift *Der Sturm* (1910-1927) bis zur Herausgabe seiner

1 Vgl. Ulrich Conrads (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig: Vieweg 1981, S. 8 (Vorbemerkung) und S. 15-21 (Text).

legendären Aufsatzbände *Ins Leere gesprochen* (1921) und *Trotzdem* (1930). Die argumentative Prägnanz und die sprachliche Ökonomie seiner Schriften prägen das Loos-Bild bis heute. Loos hat damit nicht zuletzt eine Form der narrativen Architekturtheorie geprägt, die für die Architekturmoderne von Le Corbusier bis Rem Koolhaas stilbildend geworden ist. Das Kalkül dieser Theorie vom Bauen und Hausen zwischen Erzählen und Wissen rechnet mit der kleinen Form, die aus konkreten Kontexten ihr Sprengpotenzial erhält und in wechselnden medialen Umgebungen ihre ganze Schlagkraft gewinnt.

Um die spezielle Funktionsweise und den spezifischen Wirkungsgrad solcher kleinen Formen narrativer Architekturtheorie geht es in meinem Beitrag. Und es geht mir vor allem um die Frage, wie auf diese kleinen Geschichten der modernen Architektur angemessen reagiert werden kann. Beide Anliegen sind nicht nur für die Loos-Forschung ein Desiderat. Eine systematische Funktions- und Wirkungsanalyse der von Loos mitbegründeten kleinen Wissensform ebenso wie eine Methodologie ihrer Rezeption stehen in der neueren Kunst- und Architekturgeschichte noch aus. Und auch die literaturwissenschaftliche Intermedialitätsforschung hat sich mit der Narrativik architektonischen Wissens in kleinen Formen nicht grundsätzlicher beschäftigt. Der Fall Loos und die Loos-Forschung sind dafür nur besonders frappante Beispiele. Daher darf die Ökonomie epistemischer, poetischer und medialer Anteile an Loos' kleiner Geschichte bzw. seiner kleinen Geschichten der modernen Architektur auch als exemplarische Herausforderung für eine Wissensgeschichte am Leitfaden des vorliegenden Buchtitels ‚kurz und knapp‘ gelten.

Welche Reaktionen pflegt Loos' kleine Wissensprosa zu provozieren? Nicht anders als die zeitgenössische Kritik hat sich die kunsthistorische Forschung lange an den polemischen Programmen von Loos festgebissen. Erst in den 1980er Jahren, nachdem die ideologischen Schlachten um die funktionalistische Architekturinternationale längst geschlagen waren, besann man sich auf die eigentümliche Schreibweise dieser Programme zurück.² Im Zentrum des Interesses standen nun und stehen bis heute die Rhetorik und Metaphorik von Loos' Texten im Vergleich mit der Wiener philosophischen Sprachkritik einerseits und im Kontrast zum Jungen Wien, zum Sezessionistischen Jugendstil, der Kunstgewer-

2 Vgl. Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien um die Jahrhundertwende*, Wien: Brandstätter 1985; Ákos Moravánszky/Bernhard Langer/Elli Mosayebi (Hg.): *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*, Zürich: gta Verlag 2008.

bebewegung und der Wiener Werkstätte andererseits.³ Die zaghaften germanistischen Ansätze, die zum Thema veröffentlicht wurden, haben nicht weniger, aber auch nicht mehr als ein stilanalytisches Inventar dieser Grenzphänomene zwischen Architekturtheorie, Literaturästhetik und Kulturkritik erbracht.⁴

Eine solche Stilanalyse adressiert Formen, die Wissen übertragen, indem sie Inhalte darstellen. Ihr Element ist das Produkt: die Form, das Wissen, der Inhalt. Der Fall von Loos interessiert dabei im Hinblick auf ein architektonisches Wissen, das die Architekturgeschichtsschreibung als eine Serie von revolutionären Texten mit provokanten Thesen archiviert hat. Die Benutzungsordnung dieses Archivs ist einfach, weil die Produkte, d.h. die programmatischen Inhalte und manifestartigen Formen dieser Texte, eindeutig sind oder es mindestens zu sein scheinen. Demgegenüber zielt mein eigenes Interesse auf die komplexen Prozeduren und Prozesse ab, die diese Texte regieren und zu uneindeutigen Ereignissen machen. Denn Wissen existiert eben nicht einfach, es wird als ein vielgliedriger Kommunikationseffekt allererst produziert und modelliert. Die Komplexität von Wissen bedeutet also nicht einfach nur eine Schwierigkeit; sie verweist vielmehr auf eine spezifische Dynamik des Wissens in kommunikativen Systemen – im vorliegenden Fall in Texten über Fragen des Bauens und Wohnens, des guten Geschmacks und der guten Lebensform. Und diese Systeme funktionieren nach den Prinzipien der Verkürzung und Verknappung.

Wenn Wissen gemäß dieser Ökonomie der Verknappung in kleinen Formen zum Thema wird, dann wird es notwendigerweise auch die Ambivalenz von

3 Vgl. Bernhard Langer: „Rhetorik, Bild, Utopie. Adolf Loos und die Wiener Sprachkritik“ und Béla Kerékgyártó: „Der Architekt und die Öffentlichkeit. Über die Schriften von Adolf Loos“ beide in: Moravánszky/Langer/Mosayebi (Hg.), *Adolf Loos*, S. 117-146, S. 41-59; Hubert Lengauer: „Metaphern der Macht. Ornament und Askese bei Hofmannsthal“, in: Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese*, S. 191-211.

4 Vgl. die Vorstöße von Susanne Eckel: „Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik. Bericht aus der aktuellen Adolf-Loos-Forschung“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 (1995), S. 71-91, und dies.: *Das frühe schriftstellerische Werk des Wiener Architekten Adolf Loos. Mit einem kritisch-kommentierten Schriften- und Vortragsverzeichnis*, Heidelberg: Winter 1996 sowie die Ansätze bei Sigurd Paul Scheichl: „Die Architektur der Essays eines Architekten über Architektur. Der Essayist Adolf Loos“, in: *Studia austriaca* 10 (2002), S. 161-177, sowie ders. „Im zweifel wende man sich an mich.‘ Verfahrensweisen der Selbststilisierung in Loos’ publizistischer Prosa“, in: Inge Podbrecky/Rainald Franz (Hg.): *Leben mit Loos*, Wien: Böhlau 2008, S. 107-117.

Komplexitätsreduktion und Komplexitätssteigerung als Bewegungsgesetz dieser Formen. Das große Ganze wird auf den entscheidenden Punkt gebracht und in dieser Verdichtung gleichzeitig auf noch weitere Möglichkeiten ausgedehnt. Um die konkreten Wirkungen dieses Bewegungsgesetzes bei Loos zu eruieren, werde ich mich im Folgenden auf die Dreh- und Angelpunkte in ein paar konkreten Textbeispielen konzentrieren. Solche Punkte entstehen oft an markierten Bruchstellen oder in argumentativen Lücken von Loos' Texten. Die in diesem Sinne lückenhaften Textstrategien bauen ganz offensichtlich auf ein Vor- oder Umgebungswissen. Ich werde in meine Lektüren daher stets auch die Kontexte einbeziehen, für die Loos seine Texte geschrieben hat. Und ich frage darum auch nicht so sehr nach Loos' Schreiben als vielmehr nach dem Lesen seiner Schriften, welches von dieser kontextuellen Pragmatik nahegelegt wird. In der forcierten Medienkonkurrenz nach 1900 mussten Texte in mehr oder weniger zufällige Text- und Bildumgebungen hinein kalkuliert werden. Und weil das eine gezielte Rezeptionslenkung praktisch verunmöglichte, mussten Wirkungsintentionen *ex negativo* in die unterschiedlichsten Textumgebungen eingelassen werden. ‚Loos lesen‘ heißt für mich demzufolge die Bruchstellen und Lücken mitlesen, die seinen programmatisch kleinen Geschichten von der Architektur und vom ‚richtigen‘ Leben in der Moderne kurz und knapp eingeschrieben sind. Dabei sind Strategien, Ökonomien und Ästhetiken des Erzählens gleichermaßen in Anschlag zu bringen. Die Effekte der Abkürzung, Verknappung und Verdichtung des Wissens, die so erzielt werden, führen zum Schluss, dass die Aufgabe, Loos zu lesen, am Ende auf den Imperativ hinausläuft, noch einmal lesen zu lernen: und zwar in einem umfassenden Sinne, welcher informelle wie materielle und mediale wie kontextuelle Dimensionen mit einbegreift, ohne die man der speziellen Textdynamik von Erzählen und Wissen in kleinen Formen kaum gerecht werden kann.

I. ERZÄHLSTRATEGIEN: ABKÜRZUNG

Die strategische Bedeutung von Wort, Rede und Erzählung für den Kulturarbeiter Loos hat Karl Kraus pointiert festgehalten: „Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, daß zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und daß in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat.“⁵ Die Pointe des Satzes besteht darin, dass sich vor dem

5 Karl Kraus: Die Fackel 389-390 (15.12.1913), S. 37.

evidenten Unterschied zwischen der Urne und dem Nachttopf ein zweiter, offenbar versteckter Unterschied artikuliert: jener zwischen Sprache und Wort. Dieser zweite, die Form der Darstellung betreffende Unterschied ist ebenso eklatant und vielleicht noch entscheidender als der erste, in der Sache begründete. Allerdings lässt der Aphorismus offen, was am wörtlichen Zeigen von Loos anders ist als am sprachlichen Zeigen von Kraus. Der Leser muss sich selbst seinen Reim darauf machen oder anderswo, d. h. in anderen Texten von Kraus oder Loos oder womöglich in einer noch weiteren Textumgebung, nach sachdienlichen Hinweisen suchen.

Eine ähnliche Metakommunikation hat auch Loos gerne betrieben, um auf die Komplexität und Dynamik seines Schreibens und des so formulierten Wissens aufmerksam zu machen. Paradigmatisch wird das im Vorwort von Loos' erster Aufsatzsammlung *Ins Leere gesprochen*, die 1921 im Verlag von Georges Crès in Paris und Zürich erschien. Loos montiert dieses Vorwort zu einem ebenso raffinierten wie intrikaten medienkritischen Triptychon⁶ (siehe Abb. 1). Ein Brief des Kurt Wolff-Verlags, bei dem Loos seine Aufsätze aus den Jahren 1897 bis 1900 zunächst veröffentlichen wollte, und ein Zeitungsausschnitt aus dem Morgenblatt der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 5. Februar 1921 mit der Pressemitteilung über die bevorstehende Neuerscheinung bei Crès rahmen eine kurze Erklärung des Autors zu den Publikationsumständen seines Buches. Und im Zentrum dieser Selbstdeklaration steht wiederum Loos' eigene „schreibweise“.⁷ Das Problem, das Loos hier direkt anspricht, sind die Änderungen und Streichungen, von denen der Wolff-Verlag die Herausgabe seiner Texte abhängig machte, und es ist insbesondere die Tilgung der Invektiven gegen den alten Schulfreund Josef Hoffmann, der als Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule und Gründer der Wiener Werkstätte zum Apostel der so genannten ‚angewandten Kunst‘ inzwischen und damit zum Intimfeind von Loos geworden war.⁸ Die dadurch erzwungene „verwässerte schreibweise“ hätte ihm, so gibt Loos im programmatischen Mittelteil zu Protokoll, noch „nach jahren beim lesen nervenschmerzen verursacht[]“.⁹ An der mode- und modernekritischen Wirkung seiner „paradoxe[n] schreibweise“ hätte das freilich nichts geändert.¹⁰ Und eben diese ‚parado-

6 Adolf Loos: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*, Paris: Crès 1921, Vorwort, S. 5ff.

7 Ebd., S. 6.

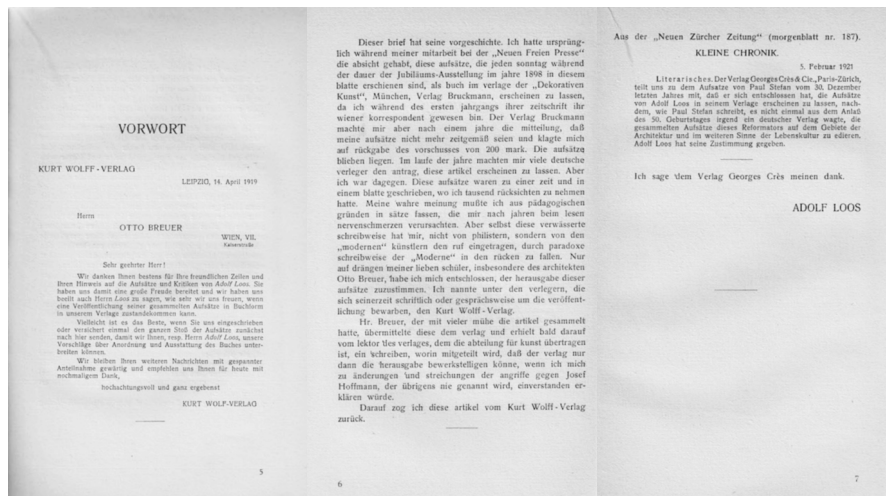
8 Vgl. Burkhard Rukschcio/Roland Schachel: *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg: Residenz 1982, S. 46–65.

9 Ebd., S. 6.

10 Ebd.

xe', also widersinnige oder noch genauer: einer Lehrmeinung (*doxa*) zuwider laufende Schreibweise führt zu einem zweiten Problem, welches Loos nunmehr indirekt formuliert. Dieses Problem zielt auf die entscheidende Bedeutung der medialen Umgebung für die in seinem Buch publizierten Texte. Loos wusste, dass es nicht gleichgültig war, wo seine Texte erschienen und wo oder wie sie wieder abgedruckt wurden. Ihm war klar, dass der Erscheinungsort das Geschriebene nicht erst in der Rezeptionssituation beeinflusst, sondern dass das anvisierte Publikationsmedium den Schreibenden bereits produktionsästhetisch bei der Konzeption beschäftigen muss. Aber Loos formuliert dieses Wissen des versierten Medienarbeiters auf der Höhe seiner Zeit eben nicht einfach nur, sondern er *zeigt* es vielmehr, indem er es typografisch modelliert. Bereits die subtile Dramaturgie, mit der hier eigene Formulierungen in die Fremdzitate hinein montiert werden, verleihen dem Text einen charakteristischen Zeigegestus. Denn die Verbindung zwischen den drei Gliedern des Vorwort-Triptychons (Brief – Selbsterklärung – Zeitungsausschnitt) wird nicht argumentativ hergestellt, sondern jeweils durch einen typografischen Zeigestab in der Gestalt eines englischen Geviertstrichs, —“ abgekürzt.

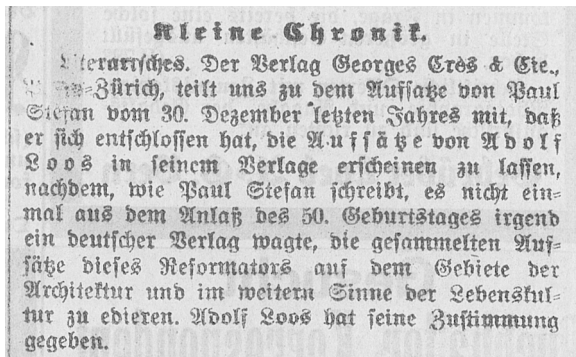
Abbildung 1: Textmontage im Vorwort von Loos' erster Buchpublikation Ins Leere gesprochen (1921). Adolf Loos. Ins Leere gesprochen, Paris: Éditions Georges Crès 1921, S. 5ff.



Die Textkürzungen, gegen die sich Loos verwahrt, weil sie seine Schreibweise verwässerten, führen also gerade nicht zum extensiven Argument, sondern ihrerseits zur abkürzenden Textgeste. Man könnte die Wörtlichkeit, die Kraus seinem

Freund (und Konkurrenten) Loos attestiert hat, daher so verstehen: als Reduktion auf das (be)deutende Wort und als Konzentration auf den signifikanten Buchstaben. Die Wörtlichkeit der im Vorwort von *Ins Leere gesprochen* vorgezeigten Zitate wäre in diesem Sinne ganz buchstäblich zu begreifen. Was das für die Lektüre des Textes bedeutet, zeigt ein Blick in die Originalausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung* (siehe Abb. 2).¹¹

Abbildung 2: Verlagsanzeige von Loos' *Ins Leere Gesprochen* bei G. Crès, in: *Neue Zürcher Zeitung* (05.02.1921), S. 1



Hier ist die Annonce aus dem Vorwort von 1921 in der damals üblichen Zeitungsfraktur der NZZ gesetzt – der Kontrast zum Antiquasatz der Buchausgabe ist evident. Und auch diese mediale Übersetzung ist von Loos sorgfältig kalkuliert, wie seine Erklärungen zur konsequenten Kleinschreibung als „logische folge der anwendung der antiquabuchstaben“ nach Jakob Grimm im Nachwort zur Buchpublikation von *Ins Leere gesprochen* belegen.¹² „Das starre festhalten an der schreibung der hauptwörter mit großen anfangsbuchstaben hat eine verwilderung der sprache zur folge“, führt Loos aus, „die davon herrührt, daß sich dem Deutschen eine tiefe kluft zwischen dem geschriebenen wort und der gesprochenen rede auftut. Man kann keine großen anfangsbuchstaben sprechen. Jedermann spricht, ohne an große anfangsbuchstaben zu denken.“¹³ Daher übersetzt Loos im dritten Flügel seines Vorwort-Triptychons also den Schrifttyp aus der schlechten

11 Vgl. die „Kleine Chronik“ im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* (Zweites Morgenblatt) vom 5. Februar 1921, S. 1.

12 Loos, *Ins Leere gesprochen*, Nachwort, S. 165.

13 Ebd.

alten Zeit ganz bewusst in die Norm, die in seinen Augen eine konsequent moderne Haltung forderte. Mit dieser Übersetzung der verfeindeten Typen in die einzige mögliche Schriftsprache der Moderne, die Antiqua, wird nun aber in der Buchausgabe von 1921 nicht allein die typografische Differenz getilgt. Es wird auch der Montageeffekt verschleiert, den die Zeigegeste des Trennungsstrichs eben noch gut sichtbar hervorgehoben hatte. Das Zitat, das so typografisch als Fremdkörper kenntlich gemacht wurde, wird unter Einsatz derselben typografischen Mittel im Handumdrehen dem eigenen Text wieder einverleibt. Der Autor Loos rechnete ganz offensichtlich nicht nur mit der Entfremdung von seinem Text durch die moderne Medienwirklichkeit. Er wollte gleichermaßen seine Autorität gegen diese mediale Wirklichkeit behaupten, indem er eines ihrer Basismittel – die mechanisierte Schrift – als Hebel gegen ihre Enteignungsgewalt einsetzt.¹⁴ Dass er dabei eindeutig am kürzeren Hebel saß, macht diese Textmanipulation umso subversiver.

Loos' Strategie der abkürzenden Textgeste changiert also zwischen triumphaler Mittelbeherrschung und trickreicher Subversion. Wie aber funktioniert diese Strategie im narrativen Zusammenhang? Und wie ist sie zu lesen? Ich versuche diese Frage an einem Beispiel zu beantworten, das im Vergleich mit anderen Loos-Texten ausgesprochen narrativ wirkt. Es handelt sich um die in der Theoriegeschichte der Architektur berühmt gewordene Anekdote vom tüchtigen Sattlermeister, der zum sezessionistischen Professor geht und von diesem wissen will, was ein moderner Sattel sei. Und weil ihm die Kunstgewerbesättel, die ihm der Professor zur Belehrung vorweist, nur fantastisch, aber keineswegs praktisch vorkommen, fabriziert der Meister am Ende einfach seine guten alten Sättel weiter. Diese Anekdote existiert in mindestens drei Fassungen, welche in kleinen, aber für unser Thema bedeutsamen Details voneinander abweichen. Die erste Fassung wurde am 15. Oktober 1903 in der zweiten (und zugleich letzten) Nummer von Loos' Zeitschrift *Das Andere* publiziert, die wie Karl Kraus' *Fackel* als Ein-Mann-Unternehmen funktionierte und als Beilage zu Peter Alten-

14 Der angeblich „unveränderte Neudruck“ von 1981 revoziert diese subtile Selbstbehauptungsstrategie durch die brachiale Rahmung des Medienzitats aus der *NZZ* in kruder Weise. Vgl. Adolf Loos: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*, Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe 1921, hg. von Adolf Opel, Wien: Prachner 1981, Vorwort, S. 21. Die von mir angestellten Überlegungen zu einer Lesehaltung, welche dem fachlichen Wissen und der publizistischen Sachkenntnis von Medienarbeitern wie Loos angemessen wäre, müsste so gesehen auch Konsequenzen für den editorischen Umgang mit vergleichbarem Textmaterial haben.

bergs Zeitschrift *Die Kunst* erschien. Derselbe Text wurde am 17. März 1910 in Herwarth Waldens expressionistischem Kampforgan *Der Sturm* wiederabgedruckt und schließlich 1931 in die Reihe von Aufsätzen aus dem frühen Zeitschriftenprojekt aufgenommen, welche Loos am Ende seines Lebens in seinem zweiten Sammelband mit dem halsstarrigen Titel *Trotzdem* publizierte.¹⁵ In der Fassung von 1903 konzentrieren sich die erzählstrategischen Abkürzungen auf die stakkatohafte Interpunktion, die eine elementare Syntax und eine rudimentäre Textkohäsion produziert. Die zentrale Episode zwischen dem Sattlermeister und dem Kunstgewerbeprofessor ist zwischen ein märchenhaftes „Es war einmal“ und das unvermeidliche „Und lebt nun glücklich und zufrieden“ eingespant und wird kurz, ja kurzatmig erzählt. Der entscheidende Wortwechsel beginnt mit einer für Loos' Schreibweise typischen Sequenz von narrativem Schuss und Gegenschuss:

Da kam in die Stadt eine merkwürdige Bewegung. Man nannte sie die Sezession. Die verlangte, daß man nur moderne Gebrauchsgegenstände erzeuge.

Als der Sattlermeister das hörte, nahm er einen seiner besten Sättel und ging damit zu einem der Führer der Sezession.

Und sagte zu ihm: Herr Professor – denn das war der Mann, da die Führer dieser Bewegung sofort zu Professoren gemacht wurden – Herr Professor! Ich habe von Ihren Forderungen gehört. Auch ich bin ein moderner Mensch. Auch ich möchte modern arbeiten. Sagen Sie mir: Ist dieser Sattel modern?

Der Professor besah den Sattel und hielt dem Meister einen langen Vortrag, aus dem er immer nur die Worte ‚Kunst im Handwerk‘, ‚Individualität‘, ‚Moderne‘, ‚Hermann Bahr‘, ‚Ruskin‘, ‚angewandte Kunst‘ etc. etc. heraushörte. Das Fazit aber war: Nein, das ist kein moderner Sattel.

Ganz beschämt ging der Meister davon. Und dachte nach, arbeitete, und dachte wieder. Aber so sehr er sich anstrengte, den hohen Forderungen des Professors nachzukommen, er brachte immer wieder seinen alten Sattel heraus.¹⁶

15 Adolf Loos: „ES WAR EINMAL ein Sattlermeister [...]“, in: ders., Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich, 1,2 (15.10.1903), S. 1-2.; Adolf Loos: „Der Sattlermeister“, in: Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste, 1,3 (17.3.1910), S. 20; Adolf Loos: „Der Sattlermeister“, in: ders., Trotzdem 1900–1930, Innsbruck: Brenner 1931, S. 15-16.

16 Loos, „ES WAR EINMAL ein Sattlermeister“, S. 1.

Mit einer auktorialen Geste, die sich auf die holzschnittartige Disposition der Handlung beschränkt und in qualifizierenden Kommentaren wie jenem über die Turbopromotion sezessionistischer Künstler zu Professoren artikuliert, werden die beiden Kontrahenten gegeneinander in Stellung gebracht. Indem er die verhassten Namen und Schlagworte aus dem feindlichen Lager ironisch vorbei paradieren lässt, macht der Regie führende Autor-Erzähler Loos auch gar kein Hehl aus seiner Parteilichkeit. Gegen den langfädigen Vortrag des Kunstgewerblers stellt er im gleichen Zug aber auch sein eigenes narratives Prinzip aus: Es ist das Prinzip der asyndetischen Abkürzung und elliptischen Verknappung. Wer die Namen und Debatten nicht kennt, kann auch die Schlagworte nicht als Parolen verstehen. Dennoch erschöpft sich das Kalkül dieser Abkürzung nicht im esoterischen Ausschluss nichtinformierter Leser auf der Ebene des *discours*. Das Nichtverständnis imitiert vielmehr gleichzeitig jenes des gesunden Menschenverstands, welcher auf der Ebene der *histoire* vor dem verquastenen Professorenpalaver kapituliert. Zu einem bescheidenen Sätzchen eingedampft, lautet dessen Fazit: „Nein, das ist kein moderner Sattel“. Und dagegen steht, nach dem lakonischen Bericht über eine hanebüchene Entwurfskonkurrenz in der Kunstgewerbelasse des Professors und ihre jämmerlichen Resultate, am Ende des Textes das ebenso lapidare Schlusswort des auktorialen Erzählers zur wahren Zukunft des Sattlermeisters: Er arbeitet weiter wie immer „und macht Sättel. (Punkt). Moderne? (Fragezeichen). Er weiß es nicht. (Punkt, Gedankenstrich) – Sättel.“ (Schlusspunkt).

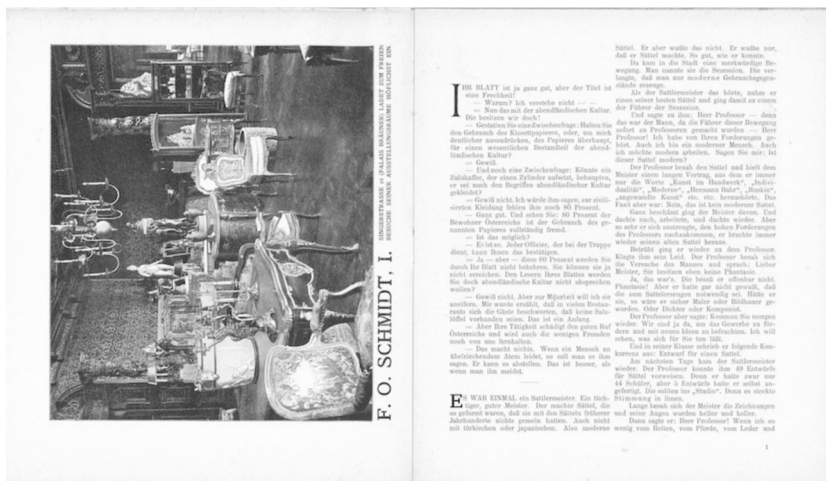
Soweit, so gut. Aber das ist eben noch nicht alles. Denn dasselbe Prinzip asyndetisch gegeneinander gestellter Positionen wird in der Erstveröffentlichung dieser Kurzprosa auch zwischen dem Text und den mit abgedruckten Fotografien installiert (siehe Abb. 3a). Als ironisches Frontispiz wirkt die ganzseitige Annonce für den Inneneinrichter Friedrich Otto Schmidt, der in der Bildlegende „zum freien Besuche seiner Ausstellungsräume“ im Stil des Späthistorismus „einladet“.¹⁷ Gegen diese ironische Bildspitze wird wiederum ein zweites Bildargument gerichtet, welches den darauffolgenden Artikel in Loos' Zeitschrift begleitet (siehe Abb. 3b). Die Fotografie zeigt eine Altwiener Ladenfront aus dem frühen 19. Jahrhundert, die Loos als ein vom Abbruch bedrohtes Zeugnis der „wahren österreichischen Kultur“ zur Musealisierung vorschlägt.¹⁸ Das Irritierende an dieser Bild-Text-Komposition ist, dass der theatralische Tierkadaver

17 Vgl. Adolf Loos (Hg.): Das Andere, 1,2 (15.10.1903), unpag. Rückseite des Titelblatts.

18 Vgl. Adolf Loos: [„AHA wird der Leser sagen...“], ebd., S. 2-3 (Abb. S. 2).

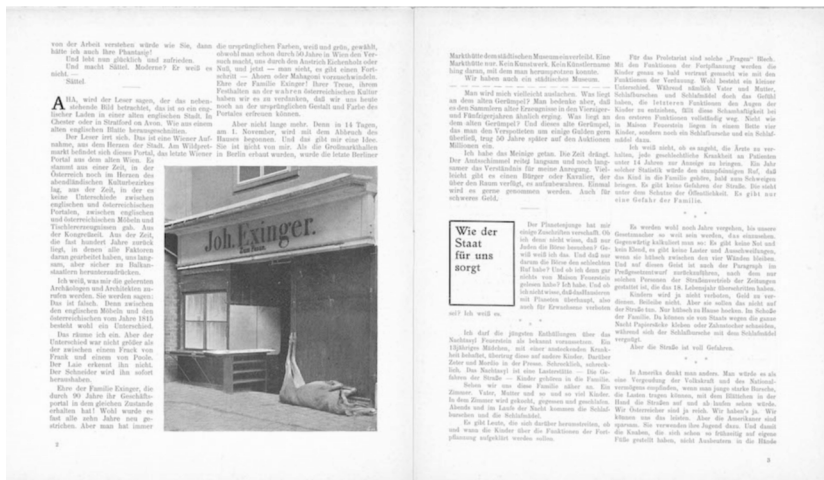
vor der mustergültigen Handwerksfassade in der rechten unteren Bildecke mit keinem Wort erwähnt wird. Die surrealistische Szenerie *avant la lettre* entfaltet so eine mehrdeutige bis widersprüchliche Bildlogik, deren Verhältnis zur eindeutigen Textlogik, die den „alten Gerümpel“ rehabilitiert, ungeklärt bleibt. Allein die in diese Lücke springende Textverbindung zwischen dem Sattlermeister und der Bildmeditation vermag die ironische Eigendynamik der Ladenfotografie einigermaßen zu regulieren, wenn auch mehr schlecht als recht, weil die Argumentation ja schon im Sattlermeistertext selbst durchlöchert ist. Liest man dann an anderem Ort nach, dass Loos jahrelang als Berater für den Inneneinrichter Schmidt gearbeitet hatte und die kostenlose Anzeige für Schmidts Stilmöbelkopien offensichtlich durchaus ernst gemeint war, obwohl Loos alle Stilimitation als Hochstapelei aufs Schärfste verurteilte,¹⁹ dann findet man als Leser endgültig nicht mehr aus dem Zeichendickicht zwischen Bild und Text heraus.

Abbildung 3a: Erstpublikation von ES WAR EINMAL ein Sattlermeister in Loos' Zeitschrift Das Andere von 1903 (Textanfang). Adolf Loos. Das Andere. Ein Blatt zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich, 1,2 (15.10.1903), Frontispiz und S. 1



19 Vgl. Eva B. Ottillinger: Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg: Residenz 1994, S. 71-80, und Rukschcio/Schachel, Adolf Loos, S. 42-43 und S. 46.

Abbildung 3b: Schluss von ES WAR EINMAL ein Sattlermeister (1903) mit nachfolgendem Bildkommentar. Adolf Loos. Das Andere. Ein Blatt zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich, 1, 2, (15. Oktober 1903), S. 2



Loos dokumentiert architektonisches und kunsthandwerkliches Wissen also nicht nur, sondern er propagiert und dementiert es gleichzeitig in polemischer Absicht. Durch die Abkürzungen im Text und die Kurzschlüsse zwischen den Bildern wird dieses Wissen ebenso prägnant wie problematisch. In den späteren Wiederabdrucken der Sattlermeisteranekdote fallen diese Bilder zwar weg. Durch diese erneute Informationskürzung wird das erzählte Wissen aber weder eindeutig klarer noch einfach unklarer. An die Stelle der problematisch-prägnanten Bilder treten nun nämlich minime Textänderungen, deren Verwirrungspotenzial kaum geringer ist. In der Textfassung des *Sturm* von 1910 werden die Absätze drei, vier und fünf zu einem einzigen Absatz zusammengekommen; die tendenziell aggrammatische Satzfolge „Betrübt ging er wieder zum Professor. Klagte ihm sein Leid“ wird durch ein Komma zum einwandfreien Satz „Betrübt ging er wieder zum Professor, klagte ihm sein Leid“ verbunden; die Ziffern 49, 44 und 5 werden in Worten ausgeschrieben. Durch diese Anpassungen wird der Text insgesamt im Sinne bürgerlicher Schriftkultur normalisiert. Einer solchen Normalisierung wirken andererseits der typografische Wechsel von der Fraktur zur Antiqua und die frühexpressionistische Textumgebung im *Sturm*-Heft entgegen. Und die Fassung von 1931 aus der Aufsatzsammlung *Trotzdem* intensiviert diesen Gegenschub noch: Die konservative Großschreibung wird durch die progressive Kleinschreibung ersetzt, und der Druck gibt sich durch einen größeren Durch-

schuss und einen breiteren Satzspiegel noch einen Tick asketischer modern. Aber die Retorte dieser gegenbürgerlichen Modernisierungsanstrengung ist und bleibt das klassische Bildungsmedium Buch! So widersprüchlich die Fügung ‚klassische Moderne‘ auch sein mag, auf die vom Architekturschriftsteller Loos entwickelte kleine Form trifft sie im Kern ebenso zu wie auf die Texturen, die Autoren wie Carl Einstein, Robert Walser, Gottfried Benn und andere gleichzeitig in der Literatur entdeckten.²⁰

II. ERZÄHLÖKONOMIEN: VERKNAPPUNG

Das Prinzip der Abkürzung verweist das architektonische Wissen in den kleinen Formen bei Loos also systematisch auf seine neuen und komplexen medialen Bedingungen. Der ambivalente Impetus zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptung ist als Problemlösungsversuch zu lesen, Autorität auf einem anonymisierten und kapitalisierten Markt möglichst wirklichkeitsadäquat – oder mit Loos gesprochen: *trotzdem* – durchzusetzen.²¹ Mit dem Prinzip der Abkürzung verbindet sich ein zweites, eng verwandtes Prinzip: das der Verknappung. Und dieses verweist bei Loos auch auf eine zweite Sorge dieses Hausvaters der Moderne: die Idee des Ökonomischen. Im Windschatten von Thorstein Veblens *Theory of the Leisure Class* (1899) postulierte Loos, dass eine wirklich moderne Kultur keinerlei Luxusproduktion vertrage, welche sich nicht dem Gebrauchswert eines Hauses, eines Möbels oder eines Kleidungsstücks unterordne. Dieser Gebrauchswert müsse sich durch Langlebigkeit, Benutzerfreundlichkeit und individuelle Anpassungsfähigkeit auch volkswirtschaftlich bewähren. Solange jedoch die Kunst mit ihrem verschwenderischen Regime kunstgewerblicher Formen regierte, würde das noch den vernünftigsten Hausherrn ruinieren.²²

Die Geschichte „Von einem armen, reichen Manne“, die Loos am 26. April 1900 im *Neuen Wiener Tagblatt* zum ersten Mal veröffentlichte, wirft ein erstes Schlaglicht auf seine Idee des Ökonomischen.²³ Von einem herrischen Kunstge-

20 Vgl. Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916, Tübingen: Niemeyer 1994.

21 Vgl. Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn: Schöningh 1981.

22 Vgl. Fedor Roth: Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen, Wien: Deuticke 1995.

23 Adolf Loos: „Von einem armen, reichen Manne“, in: ders., *Ins Leere gesprochen*, S. 159-163.

werbler *en détail* eingerichtet, verzehrt sich der arme Reiche im Studium seiner bequemen, aber anstrengenden Wohnung, um schließlich vor den Überwachungsfantasien des Architekten zu kapitulieren. „Jawohl! Er ist fertig! Er ist komplett!“²⁴ Auf diese Pointe spitzt Loos seine anekdotische Kritik am gestalterischen Totalitarismus des zeitgenössischen Kunstgewerbes am Schluss dieser Kurzgeschichte zu. Dem kunstgewerblichen Furor, der das Leben bis in die intimste Alltagspraxis des Wohnens hinein dirigieren möchte, wird mit diesem ironischen Schlusssatz eine Ästhetik der Verknappung auf das dem Bewohner Wesentliche entgegengesetzt. Und zwar regiert Verknappung diesen Text nicht nur inhaltlich, sondern vor allen Dingen formal: indem narrative Kürze hier noch einmal auf eine Pointe verkürzt wird.

Dass Wohnen „gelernt sein“ will und dass man sich in seinen „vier pfähle[n]“ nicht einfach von einem Spezialisten einrichten lassen kann, sondern dass jede Bewohnerin und jeder Bewohner sich selbst darin einrichten muss, das hat Loos seit der Parabel vom armen reichen Mann immer wieder gepredigt.²⁵ Die Logik der Verknappung, die diese Wohnungslehre beherrscht, vermittelt allerdings nicht nur die *histoire* und den *discours* in Loos’ Wohntexten. Sie wird in den Jahren nach dem Untergang der Habsburgermonarchie auch zu einer realpolitischen Notwendigkeit. In den von Loos herausgegebenen *Richtlinien für ein Kunstamt* nutzt dieser 1919 die Gunst der Stunde, um seine Architektur- und Kulturreform im Zeichen von Notwendigkeit, Sparsamkeit und Arbeitsmoral zu reformulieren.²⁶ Angesichts der *tabula rasa*, die der Erste Weltkrieg mit einem überkommenen Kulturbegriff in der Donaumonarchie noch konsequenter als anderswo gemacht hatte, waren die Realisierungschancen im Wien der 1920er Jahre auch tatsächlich größer denn je. Was aber geschieht mit dem ästhetischen Verknappungsdiskurs, wenn die ökonomischen und sozialen Ressourcen wirklich rar werden? Wie in einer Retorte lassen sich die entsprechenden Effekte an Loos’ Aufsätzen beobachten, die zwischen 1920 und 1924 entstanden, als er eine zuerst beratende und später leitende Rolle im neu gegründeten Wiener Sied-

24 Ebd., S. 163.

25 Ebd., S. 159-160, vgl. Ottilinger, Adolf Loos, S. 11-28.

26 Adolf Loos (Hg.): *Richtlinien für ein Kunstamt*, Wien: Lanyi 1919. Der Separatausgabe dieser vielleicht wichtigsten offiziellen Programmschrift von Loos war ein Abdruck in der Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur *Der Frieden* vom 28. März 1919 vorausgegangen. Als Mitarbeiter konnten u.a. Karl Kraus und Arnold Schönberg gewonnen werden. Vgl. Ruckschcio/Schachel, Adolf Loos, S. 229-235.

lungssamt spielte.²⁷ Der Plan war einfach: Anstelle der innerstädtischen Mietskasernen sollten nach dem Vorbild der englischen Gartenstädte am Stadtrand Einfamilienhäuser und genossenschaftliche Großsiedlungen mit Schrebergärten gebaut werden, auf deren Grundlage sich die Arbeiter und der pauperisierte Mittelstand als Selbstversorger ein Existenzminimum sichern konnten. Und auch Loos' Aufgabe war schlicht: Er musste Haustypen und Bebauungspläne entwerfen, mit denen das Wiener Stadtbauamt die chaotische Siedlerbewegung in den Nachkriegsjahren regulieren wollte, um die dramatische Wohnungsnot in der Stadt wirkungsvoller zu bekämpfen.

Für Loos' Texte aus der Siedlerzeit hatte diese auf das Nötigste eingeschränkte Zielvorgabe ihrerseits unmittelbar einschränkende Folgen. Die Texte verlieren an narrativer Prägnanz, weil ihnen oft jeder Anlass zur Polemik fehlte und weil ihre sozialpolitische Mission kaum noch eine ästhetische Profilierung vertrug. Dennoch versucht Loos auch in diesem neuen Publikationskontext Elemente aus der eigenen Pionierzeit in die – zeitlich knapp bemessene – Realisierungsphase hinüberzuretten. Und auch hier heißt die Lösung für diese erzählerischen Intarsien: kurz und knapp.

So liest sich der am 15. Mai 1921 im *Neuen Wiener Tagblatt* erschienene Aufsatz „Wohnen lernen!“ wie eine in die auflagenstarke christlichsoziale Zeitung mit kleinen Widerhaken eingehängte offizielle Verlautbarung des Siedlungsamtes, zu dessen Chefarchitekt Loos eben berufen worden war.²⁸ Der erste Widerhaken wird gleich nach der Exposition des Siedlungsproblems angebracht, wenn die Kulturfantasie eines „menschen mit modernen nerven“ in Österreich aus dem Genpool Amerikas heraufbeschworen wird:

Die neue bewegung, die alle bewohner dieser stadt wie ein fieber befallen hat, die *siedlungsbewegung*, verlangt neue menschen. Menschen, die [...] moderne nerven besitzen. Wir haben es leicht, menschen mit modernen nerven zu schildern. Wir brauchen unsere phantasie nicht anzustrengen. Sie leben schon fix und fertig, allerdings nicht in Österreich,

27 Zu den persönlichen Beziehungen und den programmatischen Verbindungen von Loos mit der Wiener Siedlerbewegung zwischen 1918 und 1924 vgl. ebd., S. 229-293, sowie Inge Podbrecky: Das Andere für alle. Adolf Loos und die Siedlerbewegung, in: Podbrecky/Franz (Hg.), *Leben mit Loos*, S. 131-147.

28 Adolf Loos: „Wohnen lernen!“ (1921), in: ders., *Trotzdem*, S. 188-193, vgl. Ruckschcio/Schachel, *Adolf Loos*, S. 243-246.

sondern etwas weiter westlich. Die nerven, die die amerikaner heute besitzen, werden unsere nachkommen erst erhalten.²⁹

Diese Realutopie führt Loos zu seinem „ersten programmpunkt“: Der Amerikaner und künftige Neuösterreicher mit den modernen Nerven wohnt „in zwei stockwerken“ und „trennt sein Leben scharf in zwei teile. [...] In wohnen und schlafen“.³⁰ Während man das Schlafen als physiologische Grundfunktion jedem ruhig selber anheimstellen kann, will das Wohnen aber gelernt sein. Es reduziert sich für Loos im Wesentlichen auf einen „tisch, um den sich die ganze familie zur mahlzeit versammeln kann“.³¹ Basta. In dieses minimalistische Setting, das der Modernist Loos provokativ mit der traditionellen Wohnökonomie in einem Bauernhaus verknüpft, wird eine fiktive Wiener Esstischszene als ein zweiter Widerhaken montiert: „Na, na, dös tun mer nöt!“, entrüstet sich ein „vorsorgender vater“ gegen die gegenbürgerliche „revolution“ aus dem wilden Westen, „Dös hab ich bei den bauern in Oberösterreich gsehen. Dort sitzn’s um an tisch und essen alle aus derselben schüssel. A na, wir san so was nöt gwöhnt. Wir essen einzeln.“³² Nicht genug damit, dass hier der Dialekt das Tischregime des arroganten Stadtvaters provinzieller macht als jenes des verachteten Bauern. Das rurale Mundwerk legt dem urbanen Hinterwäldler auch mit dem, was bei ihm auf den Tisch kommt, das Handwerk. Das Wiener „gabelfrühstück“, eine kuriose und komplizierte Institution, „die der engländer und der amerikaner nicht einmal dem namen nach kennen“, kontert Loos mit dem einfachen amerikanischen Hafergrütze-Frühstück, welches er als surreale Vignette an einen dritten Widerhaken in seinen Programmtext hängt: „In der amerikanischen familie ist das frühstück die schönste mahlzeit. [...] Der ganze tisch ist mit speisen besetzt. Zuerst ißt jeder einen apfel. Und dann teilt die mutter das oatmeal aus, diese herrliche speise, der Amerika seine energischen menschen, seine größe und seine wohl-fahrt verdankt.“³³ Und als wäre mit dieser grotesken Übertreibung das Maß noch nicht voll, schraubt Loos an einem vierten Widerhaken die absurde Behauptung in seine Argumentation hinein, dass die Wiener „alle ein gelindes grauen vor dem kochen empfinden“.³⁴ Die ganze Reihe dieser imaginären bis fantastischen

29 Loos, „Wohnen lernen!“, S. 188.

30 Ebd., S. 189.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 189-190.

33 Ebd., S. 191.

34 Ebd., S. 192.

Aperçus soll offensichtlich das offizielle Epimythion beglaubigen, dass, wer siedeln wolle, umlernen müsse, dass der Bauer ihm zeigen könne, „wie ers macht“, und dass wir überhaupt alle zuerst wieder einmal wohnen lernen müssten.³⁵ Inoffiziell jedoch bringen die episodischen Einlagen als widerspenstige Seitensprünge den Marschbefehl des Siedlungsamtes immer wieder aus dem Tritt. Liest man sie auf der Bildebene der Textparabel als Handlungskerne von eigenem Recht, dann entfalten sie insgesamt auch eine ganz eigene Bildlogik. Ihr Dienst an der Erzählökonomie ist dann durchaus widersprüchlich: Zu narrativen Intarsien verknüpft, sprechen sie für und agieren gleichzeitig gegen die existenzielle Verknappung, die sie propagieren.

III. ERZÄHLÄSTHETIKEN: VERDICHTUNG

Die Erzählstrategie der Verkürzung und die Erzählökonomie der Verknappung werden von Loos schließlich zu einer Ästhetik der narrativen Verdichtung integriert. Diese Erzählästhetik der Verdichtung konzentriert sich auf zwei Eigenschaften von Texten, die prototypisch aus der literarischen Rezeption bekannt sind. Pragmatisch geht es um die Textbewegung, die das Lesen eines Buches und das damit einhergehende Hantieren damit prägt. Und rezeptionsästhetisch wird die Eigenaktivität des Lesers gefordert, der das lückenhafte Schriftstück kraft seiner Fantasie zum ‚ganzen‘ Text komplettieren muss.

Wie umsichtig Loos das Modell der literarischen Verdichtung aufgenommen hat, zeigt die einmalige Aktion halböffentlicher Wohnungswanderungen, die Loos am 10. und 11. Dezember 1907 durch eine Reihe von Privatwohnungen mit Einrichtungen von seiner Hand veranstaltete. Die Publikation dieser *Wohnungswanderungen* beweist, wie wichtig für Loos auch hier die angemessene mediale Vermittlung seines Konzepts gewesen ist. Die publizistische Begleitung der Aktion besteht aus zwei Hälften: Am 8. Dezember 1907 annoncierte Loos seine Wohnungswanderungen im Feuilleton der Sonntagsausgabe der *Frankfurter Zeitung*, was die Aktion in einen internationalen Echoraum stellte.³⁶ Als eigentliche Begleitpublikation der Wohnungswanderungen selbst ließ er im Selbstverlag eine 16-seitige Broschüre drucken, die er den von ihm persönlich ausgesuchten Wanderlustigen um eine Schutzgebühr von 20 Kronen überließ und deren Erlös

35 Ebd., S. 193.

36 Adolf Loos: „Wohnungs-Moden“, in: *Frankfurter Zeitung* (Zweites Morgenblatt) Nr. 840 (8. Dezember 1907), S. 1.

karitativen Zwecken zugutekam.³⁷ Dabei verhält sich der Zeitungsartikel zum Privatdruck wie die umständliche Programmschrift zum lakonischen Formular. In der *Frankfurter Zeitung* resümiert Loos sein kulturkritisches Credo von einer Moderne, die frei ist vom Diktat der Stile, und von der modernen Wohnung, die der Handwerker ohne unnützes Ornament und ohne den Bärendienst eines Architekten nach dem langfristigen Bedarf der Bewohner einrichtet. Die Kommunikationsform, die dieser Wohnungspolitik entspricht, ist die Demonstration *ad oculos*, und die ihr gemäße Rezeptionsweise ist das Wandern:

Wir sollten trachten, bleibende Werte zu schaffen. Mir ist es nicht gegönnt, meine Lehre in die Herzen der kommenden Jugend zu verpflanzen. Mir ist es, da ich keiner Kunstliques angehöre, nicht gegönnt, in Ausstellungen mitzuwirken. Und so lade ich alle, die sich dafür interessieren, wie man eine Wohnung von bleibendem Wert einzurichten hat, ein, einen Gang durch eine Zahl von Wohnungen anzutreten, die unter meiner Anleitung geschaffen wurden.³⁸

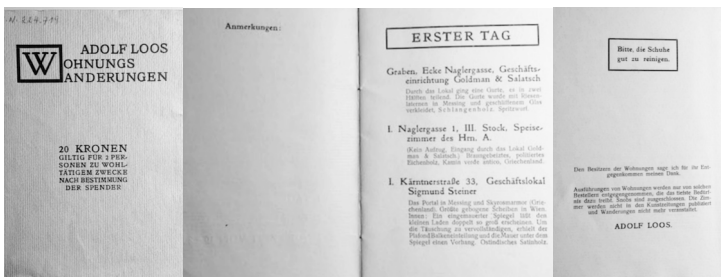
Sieht man von der narzisstischen Kränkung des Schreibenden einmal ab, der sich nur allzu gern zum Propheten im eigenen Land stilisierte, dann wird hier vor allem etwas in Szene gesetzt: das kommunikative Format der Wanderung im Kontrast zur akademischen Lehre und zur Publikumsausstellung. Von diesen beiden Gegenformaten unterscheidet sich die Wohnungswanderung zumal durch den dezenterten, weil indirekten Führungsanspruch des Architekten. Denn seiner

37 Adolf Loos: „Wohnungswanderungen“, Privatdruck, [Wien] 1907. Für die Überlassung von Scans dieser seltenen Broschüre aus dem Besitz von Loos' Freund, dem Wiener Schriftsteller Richard von Schaukal, danke ich Philipp Ramer M.A., Genf. Das Exemplar stammt aus den Beständen der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute Wienbibliothek im Rathaus), Signatur: I. N. 224.719. Die Broschüre ist zusammen mit einer erweiterten Textfassung der Annonce aus der *Frankfurter Zeitung* wiederabgedruckt in: Adolf Loos: *Die potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933*, hg. von Adolf Opel, Wien: Prachner 1983, S. 106-115, sowie in: Adolf Loos: *Über Architektur. Ausgewählte Schriften*, Wien: Prachner 1995, S. 55-63. Die kommentarlose Zusammenführung der Annonce mit der Begleitbroschüre ist problematisch, weil die mehrphasige publizistische Kampagne von Loos damit um ihre spezifische Pragmatik verkürzt wird. Ob es auch Exemplare der Broschüre gegeben hat, bei denen der Annoncentext aus der *Frankfurter Zeitung* mit abgedruckt bzw. eingebunden war, ist mir aufgrund der prekären Quellenlage nicht bekannt.

38 Adolf Loos: „Wohnungswanderungen“, in: ders., *Die potemkinsche Stadt*, S. 109.

„Anleitung“ unterstellt Loos zwar die Einrichtung der besuchten Wohnungen, nicht aber den Gang der Besucher durch diese hindurch. Folgt man den Loos-Spezialisten Burkhard Rukschcio und Roland Schachel, dann war Loos bei diesen Wohnungswanderungen tatsächlich nicht mit von der Partie. Er hatte sich in jenen Tagen mit der attraktiven Tänzerin Bessie auf den Semmering zurückgezogen.³⁹ Dass sich Loos ganz gezielt aus der Instruktionspflicht des Wohnungsreformers herausgenommen hat, wird durch eine Eigentümlichkeit des Separatdrucks bestätigt, der wie eine interaktive Wanderkarte angelegt ist: Neben einer Adressliste mit den Wohnungen und einem stichwortartigen Inventar ihrer Einrichtung auf der rechten Seite der Broschüre ist nämlich jeweils die linke Seite für persönliche Anmerkungen der Wohnungswanderer leer gelassen (siehe Abb. 4).⁴⁰

Abbildung 4: Adolf Loos. Wohnungswanderungen, Privatdruck, Wien 1907, unpag. [S. 2ff.] Programm des ersten Tages von Loos' Wohnungswanderungen (10. Dezember 1907) mit leerer Seite für Notizen der Teilnehmer.



Loos' Wohnungsführer hat es also ganz offensichtlich auf die Selbsttätigkeit seines handverlesenen Publikums abgesehen, dem lediglich eine Art Lückentext zur Orientierung ausgehändigt wurde. Und dieser Lückentext liest sich kurios ge-

39 Rukschcio/Schachel, Adolf Loos, S. 109-110. Die monumentale Loos-Monografie von 1982 ist eine der wenigen Quellen, in denen man Hinweise auf die einzigartige Reklameaktion finden kann.

40 Der Wanderführer wurde jeweils für einen „wohlgebornen Herrn“ mit Anhang ausgestellt, deren Namen auf der ersten Seite der Originalbroschüre handschriftlich eingetragen wurden. Auch hier bringt der Nachdruck den Text um seine Pragmatik, wenn er die unter dem Titel „Anmerkungen:“ in der Kopfzeile leer gelassenen Seiten für die handschriftlichen Notizen der Wohnungsbesucher auslässt.

nug! Wer es etwa am zweiten Tag bis in den 8. Bezirk geschafft hatte, betrat gegen halb eins (die Besuchszeit der Wohnungen war auf jeweils vier Stunden von 10 bis 14 Uhr beschränkt) zwei in der Josefstädterstraße einander gegenüberliegende Musterwohnungen mit folgender Depesche in der Hand:

VIII. Josefstädterstraße 68, im Hofe

beim Eingang nach dem Hofe auf den Knopf der Türklinke drücken.

Speisezimmer des Frä. Ella Hofer, früher Volkstheater, jetzt New-York. Ursprüngliches Haus des kais. Rates Hanusch. Das Zimmer außer jedem Verhältnis, Plafond mittelst Balkenplafond tiefer gelegt. Das schiefe Kabinett dazugeschlagen. Kamin aus Polcevere mit Donatelloabgüssen. Weißer Lack und Kirschholz, grüner Spritzwurf. An Stelle des großen Fensters ursprünglich 2 gewöhnliche Fenster. Das Zimmer war durch den großen Fensterpfeiler ganz finster, da Loggia vorgebaut.

VIII. Josefstädterstraße 73, II. Stock, Wohnung des Dr. G., vis-a-vis der vorigen. (Aufzug.)

Vorzimmer nicht von mir. Speisezimmer in weißem Lack und Mahagoni. Herrenzimmer: Es fehlt das Klavier; bietet gutes Beispiel für den Anfang meiner Wohnungen, da ich nur die Grundlinien angebe. Unfertig, da erst seit 14 Tagen bezogen.⁴¹

Die Besucherorientierung ist hier mehr als unordentlich, und der Text enthält neben den erwartbaren praktischen und materialästhetischen Hinweisen so manchen Faden, den der neugierige Besucher dieser Wohnungen aufnehmen und zur fantastischen Geschichte ihrer Bewohner weiterspinnen mag. Arbeitet das Fräulein Hofer in New York immer noch am Volkstheater oder ist sie inzwischen

41 Loos, Wohnungswanderungen, unpag. [S. 13], vgl. Loos, Die potemkinsche Stadt, S. 114.

vielleicht in höhere Gesellschaftssphären aufgestiegen? Und wer hat wohl dem gegenüberliegenden Herrenzimmer das Klavier entwendet? Unfertig sind nicht nur die mustergültigen Wohnungen, unfertig ist auch der Text, der den Leser in ihre Geheimnisse einführt. Den Schlüssel zu diesem Geheimnis gibt uns der Wohnungseinrichter Loos gleich selbst in die Hand, wenn er mit seinem „gute[n] Beispiel“ vorangeht: Da ist immer erst der „Anfang“ gemacht, und da sind stets „nur die Grundlinien“ der Gedankengebäude und Interieurs angegeben, die der Leser von Loos' Schriften wie der potenzielle Besteller von Loos' Wohnungen sich selber fertig erfinden muss. Die produktionsästhetische Verdichtung drängt auf ihre rezeptionsästhetische Ergänzung. Und das hat Methode, wie auch hier ein Blick auf die typografische Gestaltung der *Wohnungswanderungs*-Broschüre zeigt. Denn Loos hätte auf diesen Seiten mit ihrem großzügigen Satzspiegel und der zentrierten Textkolonne ein Vielfaches jener Informationen unterbringen können, die er dem Leser lediglich kurz und knapp aufzählt. So autoritär er im Zeitungsprogramm auftritt, so entschieden nimmt er sich im Wanderformular zurück. Auch wenn sich „ADOLF LOOS“ zu guter Letzt noch einmal unübersehbar zu Wort meldet, in den Majuskeln jener Type, die er in seiner Zeitschrift *Das Andere* zur Signatur *seiner* Moderne erklärt hatte – der respektvollen Aufforderung „Bitte, die Schuhe gut zu reinigen“, die als Warntafel zuoberst auf der letzten Seite thront, ordnet auch er sich unter.⁴² Dem Wohnungswanderer von damals mag diese Warnung die letzten Sätze von Loos' Zeitungsannonce in Erinnerung gerufen haben, in denen der Architekt und Autor das konsequente Missverständnis seiner Programme beklagt. Das Beispiel seines legendären *Café Museum* zumal hätte die Wiener „Architekten“ zu lauter schlechten Imitationen verleitet, weshalb „seit der Eröffnung dieses Kaffeehauses [...] alle Wohnungen so kahl wie ein Kaffeehaus aus[sehen]“ würden.⁴³ Statt irgendeinem Meister blind zu folgen und so „auf einen falschen Weg“ zu geraten,⁴⁴ wäre es dagegen klüger, selbst hinzugehen und gut hinzuschauen, wie es um die Sache bestellt sei, mit Respekt vor dieser Sache und den Sachverständigen (den Bewohnern) sowie mit viel gesundem Menschenverstand für den eigenen Wohnbedarf. Der Leser von

42 Unter dem Titel „Was man druckt“ kommentiert Loos im zweiten Heft seiner Zeitschrift den programmatischen Einsatz von Lettern „aus dem Jahre 1783“, die er „einem Freibriefe für Lehrlinge der Buchdruckerkunst der Stadt Wien entnommen“ habe und die er gegen die typografischen Experimente der Wiener Sezession verteidigt. Vgl. Adolf Loos: „Was man druckt“, in: *Das Andere* 1,2 (15.10.1903), S. 4.

43 Adolf Loos: „Wohnungswanderungen“, in: ders., *Die potemkinsche Stadt*, S. 110.

44 Ebd.

heute aber mag aus dieser Warnung vor blinder Gefolgschaft die Aufforderung herauslesen, Loos' eigene Texte nicht allzu wörtlich zu nehmen – vor allem dann nicht, wenn sich diese Wörtlichkeit auf die Positionen und Meinungen von Loos reduziert, die als Autorintention dogmatisch autorisiert werden. „Wie ich es aber gemeint habe, davon mögen sich recht viele Menschen überzeugen“.⁴⁵ Die Aufforderung, *sich selbst* zu überzeugen, gibt Loos auch seinen modernen Lesern mit auf den Weg. Dieser Weg führt direkt in die medialen Handlungszusammenhänge hinein, in denen Loos' Architekturtexte allein gewirkt haben und in denen sie *mutatis mutandis* auch weiterhin wirksam bleiben. Und er führt zwischen die Zeilen und Wörter, wo der Sinn dieser kleinen Geschichte(n) der modernen Architektur allererst zusammengelesen werden muss.

SCHLUSS: LESEN LERNEN!

Das Fazit aus dem Gesagten lässt sich, dem Thema des vorliegenden Bandes entsprechend, kurz und bündig ziehen. Ich hatte eingangs nach dem Bewegungsgesetz von Loos' Architekturtexten gefragt, welches sich an Bruchstellen und Lücken artikuliert und das je nach dem medialen oder publizistischen Kontext variiert. Aus den diskutierten Textbeispielen lassen sich *grosso modo* drei Bewegungstypen ableiten: Der erste Typ konzentriert sich auf charakteristische Zeigegesten, mit denen vor allem in den frühen Texten von Loos konsequent auf die wechselnden medialen Umgebungen hingewiesen wird. Die so indizierten Mediendifferenzen werden entweder explizit thematisiert oder implizit suggeriert. Dabei können wörtliche und buchstäbliche respektive typografische Mittel des Hinweisens, Abkürzens und Auslassens sowohl kooperieren als auch in Konkurrenz zu einander treten. Der zweite Typ besteht in der asyndetischen Fügung heterogener Perspektiven, durch die der Leser ins Kreuzfeuer konträrer bis widersprüchlicher Positionen gerät. Wohl ist der dominante Wille des Autors unübersehbar, die eigenen Überzeugungen in polemischer Absicht zu propagieren. Aber diese Propaganda wird durch kuriose bis groteske Perspektivwechsel beim Erzählen mit ‚harten Schnitten‘ ebenso unabweisbar immer wieder auch problematisiert. Der dritte Typ schließlich wird durch die ökonomische Verknappung nach dem Ersten Weltkrieg provoziert. Das sparsame Erzählen wird in diesem Zusammenhang aus dem Zentrum von Loos' späten Publikationen verdrängt, ohne jedoch gänzlich außer Kraft gesetzt zu werden. Die Ökonomie des

45 Ebd.

verkürzten und verknappten Erzählens zieht sich nunmehr in die Marginalien der Argumentation zurück, von wo aus die Nadelstiche der Kritik umso wirkungsvoller ins fetter gewordene Fleisch des offiziellen Diskurses getrieben werden können. Aus diesen und weiteren ähnlichen Bewegungstypen ergibt sich eine multiple Textdynamik, die in Projekten wie den Loos'schen Wohnungswanderungen so konsequent umgesetzt wird, dass ihre mehrgliedrige mediale Artikulation auch eine entsprechend rhythmisierte Rezeption einfordert. Wer Loos lesen will, muss mit variablen Kombinationen aus den genannten Textbewegungen rechnen und je nach Publikationszusammenhang flexibel auf weitere Bewegungstypen reagieren können. Damit wird eine ganz eigene Beweglichkeit des Lesens verlangt, das sich an die spezielle ‚Wörtlichkeit‘ (Kraus) von Loos' Architekturtexten in einer Hin-und-Herbewegung zwischen Schlagworten, Schriftzeichen und medialen Szenen allererst herantasten muss. Loos lesen heißt daher nichts anderes als immer wieder von neuem lesen lernen. Und das gilt für die kleine(n) Geschichte(n) der modernen Architektur nach Loos' Modell überhaupt. Wer dieser Alternative zu den großen Erzählungen auf die Spur kommen will, muss im Lückentext zwischen Wissen und Erzählen eine respektvolle, aber unroutinierte Bewegungsfreiheit entwickeln.

Wie erzählt man vom Augenblick?

Präsenzeffekte, Serialität und „Zeit-Wissen“ in Gertrude Steins frühen literarischen Portraits

HEIKE SCHÄFER

I. DIE POPULARITÄT DER KURZEN FORM IN ZEITEN DER BESCHLEUNIGUNG

Die derzeitige Konjunktur der kurzen Textformen stellt offenkundig eine Antwort auf die Beschleunigung von Arbeits-, Lebens-, und Kommunikationsprozessen dar. Die Verknappung von Inhalten und Kommunikationsformen, sowohl im Sinne einer Verdichtung als auch einer bloßen Skizzierung von Inhalten, erlaubt es uns, Informationen schneller zu übermitteln, zu sichten und auszuwerten. Insbesondere die sozialen Medien sind darauf ausgerichtet, Daten sofort und global zirkulieren zu lassen. Dabei werden die zeitliche Dauer und räumliche Ausdehnung der Kommunikationsprozesse ebenso komprimiert wie die Inhalte und sprachlichen Mittel. Das Versprechen der kurzen Formen ist somit zum einen die Zeitersparnis. In einer Kommunikationskultur, die auf Geschwindigkeit setzt, können lange Texte als risikobehafteter Störfaktor wirken. So werden im Web längere Blog-Einträge oder Kommentare gerne mit Warnhinweisen wie „Warning: Long Read!“ versehen.¹ Die kurzen Formen der digitalen Kommunikation ermöglichen jedoch nicht nur eine Beschleunigung des Informationsflusses.

1 Exemplarische Beispiele finden sich auf diesen Websites: <http://www.africanamerica.org/topic/warning-long-read-what-i-told-my-white-friend-when-he-asked-for-my-black-opinion-on-white-privilege> und <https://thenewyorkerblog.wordpress.com/2014/04/01/a-year-in-review-what-have-i-learned-this-year-warning-long-read/>

ses. Sie bieten in einer zunehmend mediatisierten Lebenswelt zugleich auch eine kompensatorische Erfahrung von Unmittelbarkeit. Wir können alles sofort, direkt und von jedem Ort aus mitteilen, lesen und kommentieren. Die digitale Kommunikation bewirkt eine Raum-Zeit-Kompression, die die Distanz zwischen Sendern und Empfängern und zwischen Prozessen der Textproduktion und -rezeption zu reduzieren scheint und es ermöglicht, diese als unmittelbar miteinander verbunden zu erleben. Der Boom der kleinen Formen unter den Bedingungen der Digitalisierung und Globalisierung resultiert also aus und bewirkt gleichzeitig einen Wandel der Zeitkultur.

Beschleunigung ist bekanntermaßen ein grundlegendes Merkmal der Moderne.² Die Gründe hierfür sind vielfältig. Zu den wesentlichen generativen Faktoren zählen sicherlich die Entstehung eines kapitalistischen Wirtschaftssystems und die Industrialisierung, die Zeit zu einer wertvollen Ressource im Produktions- und Arbeitsprozess werden lassen, sowie die Entwicklung neuer Technologien und Medien, die Transport-, Kommunikations- und Fertigungsprozesse beschleunigen, von der Eisenbahn und dem Telegrafen bis zum Fließband.³ Es erscheint daher sinnvoll, die derzeitige Konjunktur der kurzen Formen in der Geschichte der Beschleunigung der Moderne zu verorten und so das Wechselspiel von kurzen Erzählformen und Zeitkultur historisch zu perspektivieren. Zu diesem Projekt möchte der vorliegende Aufsatz einen Beitrag leisten, indem er sich mit einer früheren Phase dieser Entwicklung befasst, die ebenfalls von der radikalen Beschleunigung sozialer, ökonomischer und kommunikativer Prozesse geprägt war, nämlich den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel der frühen literarischen Portraits von Gertrude Stein, einer Hauptvertreterin des amerikanischen Modernismus, untersuche ich exemplarisch, wie modernistische Schriftsteller kurze Formen literarisch nutzten, um den Wandel der Zeitkultur in ihrer Epoche zu reflektieren und mitzugestalten.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts führte eine ganze Reihe sozialer, wirtschaftlicher, technologischer und wissenschaftlicher Umwälzungen zu einer grundlegenden Veränderung der Zeiterfahrung. Als Stichworte seien hier nur solche Entwicklungen genannt wie die Beschleunigung der Fortbewegung durch Motorisierung, die Temposteigerung des Arbeitslebens durch industrielle

2 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

3 Vgl. Stephen Kern: *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2003, S. 109–130; Nina Degele/Christian Dries: *Modernisierungstheorie*, München: Fink 2005, S. 160–169.

Massenproduktion und Taylorismus, die Großstadterfahrung und die Theoriebildung im Bereich der Naturwissenschaften, allen voran Einsteins Relativitätstheorie, der Psychologie, insbesondere der Psychoanalyse, und der Philosophie, wie beispielsweise in den Schriften Henri Bergsons.⁴ So überrascht es nicht, dass die Veränderung der Zeitkultur ein zentrales Thema der modernistischen Literatur ist. Sowohl in Europa als auch in Amerika versuchten Schriftsteller die neue Zeiterfahrung darzustellen, indem sie sich vom Verständnis der Zeit als einem linearen, chronologisch geordneten, objektiven Verlauf, wie er sich im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts findet, abwandten und neue Darstellungsweisen entwickelten, um die Subjektivität und Beobachterabhängigkeit der Zeiterfahrung, die Simultanität unterschiedlicher Zeitwahrnehmungen und Zeitebenen, wie etwa das Ineinandergreifen von Vergangenheit und Gegenwart, zu repräsentieren. Dabei bevorzugten sie allerdings nicht unbedingt kurze Erzählformen. William Faulkner, James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust und Virginia Woolf wählten allesamt die lange Form des Romans, um die komplexen subjektiven Prozesse des Zeiterlebens darzustellen.

Eine andere Vorgehensweise findet sich bei Gertrude Stein, die sich bei ihrem Versuch Zeiterfahrung zu beschreiben, einer literaturgeschichtlich eher randständigen Gattung zuwandte, nämlich dem literarischen Portrait. Steins avantgardistische Erzählexperimente sind im Kontext dieses Bandes besonders interessant, weil sie das innovative Potenzial einer literarischen Kurzform in Konkurrenz nicht nur zu literarischen Traditionslinien, sondern auch intermedial zu visuellen Formen des Portraits in der Malerei, Fotografie und dem Film ausloten. In ihren frühen Portraits bricht Stein mit den Konventionen realistischen Erzählens und entwickelt ein neues Darstellungsverfahren der seriellen Variation, um ein gewisses „Zeit-Wissen“, nämlich ein Bewusstsein der flüchtigen Präsenz

4 Siehe Jimena Canales: *The Physicist and the Philosopher. Einstein, Bergson, and the Debate That Changed Our Understanding of Time*, Princeton: Princeton University Press 2015; Tim Armstrong: *Modernism. A Cultural History*, Cambridge: Polity, 2005, S. 1-22; Ben Singer: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press 2001, S. 59-99; Daniel Singal: „Towards a Definition of American Modernism“, in: *American Quarterly* 39,1 (1987), S. 7-26; Malcolm Bradbury/James McFarlane: „The Name and Nature of Modernism“, in: Malcolm Bradbury/James McFarlane (Hg.), *Modernism, 1890-1930*, Harsocks: Harvester Press 1978, S. 19-55.

des unmittelbaren Augenblicks, zu vermitteln.⁵ Sie stellt den Lebensprozess als Abfolge von ineinandergreifenden Momenten dar, um den gegenwärtigen Augenblick, der sich unserer bewussten Wahrnehmung im Modus des alltäglichen Normalbetriebs gemeinhin fortwährend entzieht, im Leseprozess erfahrbar zu machen. Obwohl Steins frühe Portraits mit vielen der heute virulenten kurzen Textformen ein Streben nach Unmittelbarkeits- und Präsenzerfahrungen teilen, nutzen sie das Prinzip der Komprimierung in anderer Weise. Stein geht es nicht darum, durch eine Abkürzung, Verknappung oder Verdichtung von Inhalten eine Beschleunigung des Erzählens zu erzielen. Ganz im Gegenteil komprimiert sie in ihren Portraits das biografische Erzählen auf Momentaufnahmen der Portraitierten, um etwas darzustellen, das äußerst kurz und flüchtig ist: den unmittelbar gegenwärtigen Moment.

Wie aber kann man vom Augenblick erzählen? Etwa indem man schreibt: jetzt, jetzt, jetzt, jetzt? Solch ein insistierendes Wiederholen wäre wohl eher als deiktisch denn als narrativ zu bezeichnen. Um den flüchtigen Moment der unmittelbaren Gegenwart in den Blick zu bekommen, scheint keine Reduktion oder Verknappung der Beschreibung notwendig, sondern eine Dehnung, ein sprachliches Ausweiten. Stein wählt die Form des Portraits, um den Augenblick in der Darstellung zu einem wahrnehmbaren und evozierbaren Erfahrungsraum zu dehnen. Die kleine Form dient hier also nicht der Beschleunigung der Wissensvermittlung, sondern der Fokussierung der Wahrnehmung und der Produktion eines spezifischen „Zeit-Wissens“. Dieser Aufsatz sucht zu klären, wie Stein die Gattung des Portraits nutzt, um neue literarische Verfahrensweisen zu entwickeln, die eine bewusste Erfahrung der Gegenwart vermitteln und so in einem produktiven Dialog mit der Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts stehen.

II. „GONE IN THE INSTANT OF BECOMING“: ZUR DARSTELLBARKEIT DES GEGENWÄRTIGEN MOMENTS

Für Stein bestand eine der wesentlichen Aufgaben des Schriftstellers darin, die zeitgenössische Zeiterfahrung zu erkunden und darzustellen. Sie war überzeugt, „that every contemporary writer must find out what is the inner time-sense of his

5 Stein benutzt den Begriff „time-knowledge“ in ihrem Essay „How Writing is Written“, in: Richard Kostelanetz (Hg.), *The Gertrude Stein Reader*, New York: Cooper Square Press 2002, S. 438-449, hier S. 443.

contemporariness.“⁶ Die amerikanische Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts war für sie vor allem geprägt von der Erfahrung der Bewegung. „In the Twentieth Century you feel like movement. The Nineteenth Century didn't feel that way. The element of movement was not the predominating thing that they felt. You know that in your lives movement is the thing that occupies you most – you feel movement all the time“.⁷ Stein beschreibt hier einen Zustand unaufhörlicher Bewegung und Veränderung, der für viele ihrer Zeitgenossen in einem Gefühl nicht nur der Beschleunigung, sondern auch der Überstimulation mündete. In einer Art kompensatorischer Gegenbewegung konzentrierten sich daher viele modernistische Schriftsteller, Künstler und Philosophen auf die Erfahrung und Repräsentation des gegenwärtigen Moments.⁸ In einem Rückblick auf die ersten 30 Jahre ihres Schreibens bestimmt auch Stein die Darstellung des Augenblicks als das zentrale Anliegen ihres literarischen Schaffens. „I was trying to get this present immediacy without trying to drag in anything else. [...] I have been trying in every possible way to get the sense of immediacy, and practically all the work I have done has been in that direction“.⁹

Der Versuch die unmittelbare Gegenwart in der literarischen Darstellung aufzurufen, ohne ihr etwas hinzuzufügen, „without trying to drag in anything else“, ist offenkundig ein abenteuerliches Unterfangen, das eine ganze Reihe von Problemen in sich birgt. Zum einen nehmen wir die Gegenwart durch den Filter unserer vorangegangenen Erfahrungen und unserer Antizipation der Zukunft wahr. Unsere Wahrnehmung ist gefärbt durch Erinnerungen, Erwartungen und kulturelle Prägungen. Sie ist sprachlich, kognitiv und kulturell vermittelt, wie bereits Ralph Waldo Emerson in seinem Essay „Experience“ (1844) beklagte. Zum anderen ist sie ebenso wie die Erfahrung in sich prozesshaft und baut sich sukzessive auf, wie Steins Zeitgenosse John Dewey in *Art as Experience* (1934) erläuterte. In diesem Prozess durchleben wir zwar einen Moment nach dem ande-

6 Ebd., S. 447.

7 Ebd., S. 441.

8 Leo Charney: „In a Moment. Film and the Philosophy of Modernity“, in: Leo Charney/ Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, California: University of California Press 1995, S.279-294, hier S. 279. Eine ausführliche Analyse des um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitverbreiteten Interesses an der Erfahrung und Darstellbarkeit des Augenblicks bietet Mary Ann Doane: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2002.

9 Gertrude Stein, „How Writing is Written“, S. 444.

ren. Unser Bewusstsein hat jedoch Schwierigkeiten, unmittelbar zu erfassen, wie der gegenwärtige Moment auftaucht, sich entfaltet und in einem sich neu herausbildenden Augenblick aufgeht, weil es Zeit zum Verarbeiten der Informationen benötigt (und darüberhinaus wahrscheinlich von allem möglichen anderen abgelenkt ist). Wir erkennen das Jetzt im Alltagsmodus der Wahrnehmung daher zumeist nur im Nachhinein. Wie William James, der Begründer der amerikanischen Psychologie, bei dem Stein von 1893 bis 1897 in Harvard studierte, in seinem bahnbrechenden Werk *The Principles of Psychology* (1890) konstatierte: „Let any one try, I will not say to arrest, but to notice or attend to, the present moment of time. One of the most baffling experiences occurs. Where is it, this present? It has melted in our grasp, fled ere we could touch it, gone in the instant of becoming“.¹⁰ Der Augenblick weicht also beständig vor unserem Begreifen zurück. Statt reine Präsenz zu erleben, werden wir bei dem Versuch, den unmittelbaren Augenblick zu erfassen, dem fortwährenden Auftauchen und Vergehen von Momenten, also der Prozesshaftigkeit der Gegenwart gewahr. Diese Prozesshaftigkeit droht jedoch ebenso unserer Beobachtung und Sprache fortlaufend zu entgleiten, weil jeder Akt des bewussten Denkens und Benennens die Dinge unterscheidet, einordnet und festlegt und so das Fließen der Wahrnehmung und Zeit erstarren lässt. Die Wirklichkeit erhält für uns eine erkennbare, stabile und deutbare Form. Den unaufhörlichen Wandel der Gegenwart, das beständige sich Ausbilden und Auflösen von Augenblicken verlieren wir darüber jedoch aus dem Blick.

In Anbetracht dieser Schwierigkeiten stellt Steins Versuch, „to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express that complete actual present“,¹¹ sie vor grundlegende epistemologische und ästheti-

10 William James: *The Principles of Psychology*, Bd. 1 (1890), New York: Dover 1950, S. 608. Der Einfluss von James auf Stein ist vielfach erörtert worden. Für eine Analyse von Steins Poetik im Kontext des Pragmatismus (insbesondere in der Variante von James und Dewey) und Whiteheads Prozessphilosophie siehe Herwig Friedl: „Art and Culture as Emerging Events. Gertrude Stein, Pragmatism, and Process Philosophy“, in: Rudi Keller/Karl Menges (Hg.), *Emerging Structures in Interdisciplinary Perspective*, Tübingen: Francke 1997, S. 43-64. Steven Meyer untersucht die Beziehungen zwischen Stein und Emerson sowie Stein und James in *Irresistible Dictation. Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*, Stanford, California: Stanford University Press 2001, S. 129-164 und S. 207-270.

11 Gertrude Stein: „Plays“, in: *Lectures in America* (1935), Boston, Massachusetts: Beacon 1985. S. 93-131 und 104-105.

sche Probleme. Wenn wir die Herausforderung, die die Flüchtigkeit des unmittelbaren Moments und die Prozesshaftigkeit der Gegenwart an unser Denken stellt, auf den Bereich des literarischen Erzählens übertragen, stellt sich insbesondere die Frage, welche Art der Repräsentation es vermag, die unvermeidliche Diskrepanz zwischen der Abgeschlossenheit und klar umrissenen Form der Darstellung und dem unaufhörlichen Werden und Vergehen des gegenwärtigen Moments zu thematisieren, vorzuführen oder anderweitig zu evozieren. Stein erteilt hier realistischen Formen des Erzählens eine klare Absage und fordert eine radikale Umstellung von Denkgewohnheiten und Repräsentationsweisen. Der Effekt einer „present immediacy“ lasse sich durch die Transparenzeffekte realistischer Beschreibung nicht herstellen. Die Lösung sei vielmehr ein nicht-mimetisches Verfahren der seriellen Darstellung.

III. VON AUGENBLICK ZU AUGENBLICK & VON SATZ ZU SATZ: DIE GEGENWART ALS SERIELLER PROZESS IN STEINS PORTRAITS

In ihren frühen Portraits entwickelt Stein eine neue, serielle Form der Darstellung, die die Aufmerksamkeit der Leser beständig auf die sprachliche Bewegung des Textes lenkt und so auf die zeitliche Entfaltung des Textes, auf sein sequenzielles Fortschreiten von Wort zu Wort, Satz zu Satz, und von Moment zu Moment fokussiert. Die Gattung des Portraits eignet sich für dieses Unterfangen in besonderem Maße, weil es sich um einen kurzen Text handelt, der die typischen Eigenschaften einer realen Person durch Beschreibung, Anekdoten und Zitate darzustellen sucht und dabei im Gegensatz zur Langform der Biografie keine chronologisch aufgebaute Erzählung entwickelt.¹² In ihren Portraits versuchte Stein „to give the appearance of one time-knowledge, and not to make it a narrative story. This is what I mean by immediacy of description“.¹³

Dies sieht konkret so aus: In einem ihrer ersten veröffentlichten Portraittexte, „Picasso“ (1912), beschreibt Stein den Maler mithilfe des seriellen Wiederholens und Variierens:

12 Ulla Haselstein: „Gertrude Stein’s Portraits of Matisse and Picasso“, in: *New Literary History* 34 (2004), S. 723-743, hier S. 724. Haselsteins hellsichtige Interpretation ordnet Steins Texte in die Tradition der Portraitkunst in Malerei und Literatur ein.

13 Stein, „How Writing is Written“, S. 443.

This one was one who was working. This one was one being one having something being coming out of him. This one was one going on having something come out of him. This one was one going on working. This one was one whom some were following. This one was one who was working.¹⁴

Die Passage setzt sich, ebenso wie der Rest des Portraits, aus einer Abfolge serieller Satzpermutationen zusammen, die wie Momentaufnahmen aufeinander folgen. Stein bezeichnete diese Methode als „insisting“, also als Beharren, oder auch als „beginning again and again“.¹⁵ Ziel des Beharens ist es, in einem Satz einen Moment aufzurufen und diesen dann durch teilweise Wiederholung und Variation im nächsten Satz fortzuführen, so dass der Eindruck entsteht, dass sich der Moment über die Satzfolge auszudehnen scheint. Stein nannte diesen Eindruck eines sich immer weiter ausdehnenden gegenwärtigen Moments „a continuous present“, also eine „fortgesetzte Gegenwart“.¹⁶ Es ist ein Präsenzeffekt, der sich paradoxerweise der Prozesshaftigkeit der Darstellung verdankt.

Um diese Strategie am zitierten Beispiel zu verdeutlichen: Der Absatz beschreibt, wie Picasso in der Gegenwart lebt. Der erste Satz definiert ihn als jemanden, der arbeitet. „This one was one who was working“. Der Gebrauch der Verlaufsform des Verbs, „working“, dient dazu, den beschriebenen Augenblick zu verlängern. Die Verlaufsform des Präsens lässt Picassos Tätigkeit nicht als einmalig und abgeschlossen erscheinen, sondern als andauernd. Das ergibt auf inhaltlicher Ebene Sinn, da es im literarischen Portrait darum geht, typische Charakterzüge zu beschreiben, also Wesenszüge, die im Verlauf der Zeit konstant bleiben. Der nächste Satz wiederholt diese Geste, dehnt den Moment aber noch weiter aus. Der Anfang des ersten Satzes, „This one was one“, wird nun ge-

14 Gertrude Stein: „Picasso“, in: Catharine R. Stimpson/Harriet Chessman (Hg.), *Writings 1903-1932*, New York: Library of America 1998, S. 282-284., hier S. 283. Stein verfasste das Portrait im Jahr 1909 und veröffentlichte es 1912 gemeinsam mit ihrem Portrait „Matisse“ in Alfred Stieglitz’ Zeitschrift *Camera Work*. Die bisher umfassendste Studie von Steins Portraits ist Wendy Steiner: *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven, Conn.: Yale University Press 1978. Steiner listet 132 Portraits auf, die Stein zwischen 1908 und 1946 verfasste (S. 209-215).

15 Gertrude Stein: „Portraits and Repetition“, in: dies., *Lectures in America*, Boston, Massachusetts: Beacon 1985, S. 165-206, hier S. 166-167.; „Composition as Explanation“ (1926), in: *Writings 1903-1932*, S. 520-529, hier S. 522.

16 Stein, „Composition as Explanation“, S. 524-525.

streckt auf „This one was one being one“. Dieses Manöver definiert Picasso nun entweder über sein Sein, wenn wir „being“ betonen, „This one was one *being* one“, oder über seine Individualität oder auch seine Ganzheit, wenn wir „one“ betonen: „This one was one being *one*“. Der Satz in seiner Gesamtheit unterstreicht auf jeden Fall die aktive Qualität, die sowohl Picasso als auch sein Werk kennzeichnen. „This one was one being one having something being coming out of him“. Beide werden in Form von andauernder Tätigkeit dargestellt. Picasso ist „being one“ und „having something“, und das Werk ist ebenso aktiv und andauernd. Es ist „coming out of him“. So spezifiziert der zweite Satz den ersten. Der ungewöhnliche Satzbau deutet dabei an, dass Picassos kreatives Werk eher das Resultat einer expressiven Offenheit ist als durch gezielte Anstrengung entsteht, und dass es seine Vitalität und vielleicht gar seinen ontologischen Rang teilt. Es ist kein statisches Ding, sondern eine Form des Seins, „something *being* coming out of him“.

Die Sätze charakterisieren also zum einen Picasso und seine Kunst und führen gleichzeitig durch ihre grammatische Konstruktion das stetige sich Ausdehnen der Gegenwart in die Zukunft vor – einer Zukunft, die natürlich nicht als solche erfahren, sondern als ein neuer gegenwärtiger Moment erlebt wird. Diese „fortgesetzte Gegenwart“ wird in den nächsten zwei Sätzen auch inhaltlich thematisiert. „This one was one going on having something come out of him. This one was one going on working“. Picasso wird als konsequent, beständig und ausdauernd dargestellt. Er fährt fort, zu haben und zu arbeiten, also künstlerisch tätig zu sein. Er ist beharrlich – genauso wie Steins Portrait von ihm. So überrascht es nicht, dass der Absatz, nachdem er kurz Picassos Erfolg benannt hat, zum Anfang zurückkehrt und im Kreisschluss den ersten Satz noch einmal unverändert wiederholt. Picasso ist einer, der fortgesetzt arbeitet. Inhaltlich stellt die Passage Picassos Produktivität als seine wichtigste Eigenschaft dar. Strukturell scheint der Text jedoch weniger darauf angelegt zu sein zu definieren, wer Picasso ist, als vorzuführen, *wie* Picasso ist, also den Prozess zu verfolgen, in dem Picasso fortwährend derjenige wird und ist, als den ihn das Portrait bestimmt. In Steins Worten, „the making of a portrait of any one is as they are existing and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything“.¹⁷

17 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 175. Obwohl Stein auf der zeitlichen Unmittelbarkeit ihrer seriellen Texte bestand, baut sich unser Verständnis der Portraits offenkundig sukzessive auf und ist daher sehr wohl von unserem Erinnerungsvermögen abhängig. Das Insistieren funktioniert als Darstellungsstrategie, indem es die konstituti-

Serialität war somit Steins Antwort auf das zuvor benannte Dilemma, dass sich die flüchtige Präsenz des unmittelbaren Augenblicks unserer bewussten Wahrnehmung und Darstellung gemeinhin entzieht. Die kleine Form des Portraits und das Verfahren des seriellen Wiederholens und Variierens ermöglichen Stein, die Bedeutungserzeugung in signifikantem Maße von der referenziellen auf die strukturelle und performative Ebene zu verschieben. Denn Steins nicht-mimetische Texte erzeugen ihre Präsenzeffekte nicht durch die auf Transparenz zielenden Konventionen des realistischen Erzählens, sondern durch eine Verknappung des semantischen Gehalts der Texte und eine gleichzeitige Fokussierung auf literarische Vermittlungsprozesse. Sie sperren sich einem herkömmlichen inhaltlichen Lesen und erfordern eine bewusste Auseinandersetzung mit der medialen Verfasstheit der Texte.

Um dies anhand eines weniger bekannten frühen Portraittexts von Stein näher zu erläutern: In „Orta or One Dancing“ portraitiert Stein die Tänzerin Isadora Duncan.¹⁸ Duncan war ein geeignetes Subjekt für Stein, weil sie, ebenso wie Picasso, eine Künstlerpersönlichkeit war, die sich auf der Suche nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten über die Konventionen ihrer Kunst hinwegsetzte und so ein neues Repertoire an Repräsentationsmöglichkeiten schuf. Die Parallelen zur ihrem eigenen Schaffen ermöglichten es Stein, ihre Portraittexte zugleich als

ven Elemente des Textes kontinuierlich in neuen Konstellationen abbildet, sie also beständig in neue Beziehungen zueinander setzt. Wir können die Unterschiede zwischen diesen Variationen jedoch nur erkennen, wenn wir die unterschiedlichen Konfigurationen miteinander vergleichen. Dies ist nur möglich, wenn wir uns an frühere Satzvarianten und Permutationen erinnern (ebenso wie es die Autorin im Prozess des Schreibens auch tun musste). Stein formulierte das Paradox, das dem Insistieren als einem Versuch innewohnt, den unmittelbaren Augenblick zu erfassen, so: „I wish simply to say that I remember now“, aus Gertrude Stein: „Stanzas in Meditation“, in: Catharine R. Stimpson/Harriet Chessman (Hg.), *Writings 1932-1946*, New York: Library of America 1998, S. 121.

- 18 Obwohl der Text definitiv zu Steins frühen Portraittexten zählt, ist der genaue Zeitpunkt seines Entstehens unbekannt. Steiner ordnet den Text als eines der undatierten frühen Portraits ein, die Stein eventuell schon vor 1909 verfasste (*Exact Resemblance*, S. 209). Die Herausgeber von Steins *Writings 1903-1932* datieren den Text hingegen auf 1911-12 (S. 930). „Orta“ wurde zuerst posthum im Jahr 1951 in *Two, Gertrude Stein and Her Brother, and Other Early Portraits (1908-12)* veröffentlicht. Es existieren mehrere Fassungen des Manuskripts. Ich zitiere aus der Version in *Writings 1903-1932* (S. 285-303).

Selbstportraits zu entwerfen.¹⁹ Als Tänzerin verkörperte Duncan zudem das Prinzip, das Stein als das zentrale Merkmal ihres Zeitalters ausmachte – Bewegung. Da Steins Portrait darauf zielt, die wesentlichen Eigenschaften einer tatsächlich existierenden Person zu bestimmen, und somit eine referenzielle Dimension besitzt, folgt es einer wichtigen Genrekonvention der Portraitleistung.²⁰ Gleichzeitig ist Steins Portrait von Duncan, ebenso wie ihre anderen Portraitleistungen, nicht im geringsten an einer mimetischen Darstellung der porträtierten Person interessiert. Obwohl Duncan bereits im Titel als Tänzerin vorgestellt wird, verzichtet das Portrait darauf, ihre Tanzkunst, ihr Aussehen oder ihren Werdegang detailliert zu beschreiben. Über Duncans Tanzstil, ihre typischen Körperbewegungen, Kostüme, Bühnenbilder oder Musik erfahren wir ebenso wenig wie über die kulturelle Bedeutung von Duncans künstlerischer und pädagogischer Arbeit. Stattdessen wird die Tänzerin mittels solcher serieller Satzpermutationen charakterisiert: „She was thinking, she was believing, she was dancing, she was meaning. She was thinking, she was believing in thinking, she was thinking in believing, she was believing in dancing, she was thinking in believing in dancing. She was thinking in believing in dancing having meaning“.²¹

Wenn wir uns beim Lesen auf den Inhalt solcher Passagen konzentrieren, werden wir uns angesichts ihres geringen informationalen Gehalts vermutlich vor allem mit der Frustration unserer an realistischen Erzähltexten geschulten Leseerwartungen konfrontiert sehen. Wir treffen auf Abstraktionen statt auf detaillierte Beschreibungen. Die parallelen Satzkonstruktionen kombinieren ein einzelnes Personalpronomen mit verschiedenen Verben, ohne dass die Permutationen eine definitive (chrono-)logische Reihenfolge, kausale Ordnung oder emotionale Stimmung suggerieren würden. Wenn wir die Passage jedoch nicht vorrangig inhaltlich lesen, sondern aufmerksam verfolgen, wie die einzelnen Aussagen im Laufe des Insistierens kombiniert und rekonfiguriert werden, können wir auf dieser strukturellen und performativen Ebene eine Steigerung in der Bewegung und Komplexität des Textes wahrnehmen. Steins serielle Variationen könnten so als eine figurative Entsprechung der Anfangsbewegungen eines Tan-

19 In einer früheren Fassung des Portraits weist Stein explizit auf dieses Oszillieren des Textes zwischen Portrait und Selbstportrait hin. Sie schreibt über Orta, „she was then resembling some one, one who was not dancing, one who was writing“ (Writings 1903-1932, S. 930).

20 Haselstein, „Gertrude Stein’s Portraits“, S. 727.

21 Stein, „Orta“, S. 294.

zes erscheinen, in denen kleine, einfache Bewegungen sich langsam weiten und ausdifferenzieren.

In „Orta“ variiert Stein beständig die syntaktische und semantische Komplexität der Darstellung und reguliert so das Lesetempo. Dabei vervielfachen das minimalistische Vokabular und die abstrakte Art der Beschreibung die Interpretationsmöglichkeiten, während das inhaltliche Verständnis des Textes gleichzeitig durch die Rekursivität der seriellen Satzfolgen, die sparsame Zeichensetzung und die ungewöhnlichen grammatischen Konstruktionen, die sich aus dem beständigen Gebrauch der Verlaufsformen der Verben ergeben, erschwert wird. Das Portrait fordert so in erhöhtem Maße die aktive Beteiligung der Leser an der Bedeutungskonstitution des Textes ein. Der letzte Absatz ist hier beispielhaft:

In being one in being that one she was one. She was one and being that one she was that one. She was that one and being that one and being one feeling in believing completing being existing, and being one thinking in feeling in meaning being existing and being one being of a kind of a one and being of that kind of them and they being of a kind of them and complete connection being existing in her being one dancing between dancing being existing and her being one not being one completing being one, she was one dancing and being that one she was that one and being that one she was that one the one dancing and being the one dancing being that one she was the one going on being that one the one dancing. She was dancing. She had been dancing. She would be dancing.²²

Bereits der erste Satz stellt die Leser vor die Aufgabe, das Wort „one“ in drei unterschiedlichen Variationen zu deuten: „In being one in being that one she was one“. Der insistierende Satz wiederholt das Wort „one“ zwar mehrfach unverändert, je nach Satzposition und Wortkonstellation ergeben sich jedoch unterschiedliche Möglichkeiten der Auslegung. Statt die Bedeutung des Wortes also einmal festlegen und dann bei jedem weiteren Auftreten erneut in Anschlag bringen zu können, muss der Leser das Wort jedes Mal neu kontextualisieren und interpretieren. So verhindert der Text eine Stabilisierung der Wortbedeutung und öffnet sie einem fortwährenden Interpretationsprozess, einer Suchbewegung. Der erste Satz kann beispielsweise so verstanden werden: sie war ein Individuum, weil sie eine spezifische Person war („In being one in being that one“), und dies gab ihr ein Gefühl der Ganzheit („she was one“). Unzählige Alternativen sind möglich.

22 Ebd., S. 303.

Die Serialität und Rekursivität der Sätze situiert den Leser so in einer ähnlichen Position wie die Portraitistin: wir werden mit einem ‚Gegenstand‘ konfrontiert – in diesem Fall mit dem Wort „one“ statt einer zu malenden Person – und versuchen diesen durch eine Reihe von Beobachtungen und Deutungen zu fassen. Das Portrait entwirft Identität auf diese Weise nicht als etwas gegebenes, dem Text vorgängiges, sondern als das Resultat einer Zusammenarbeit zunächst zwischen dem Portraitierten und der Autorin und dann zwischen dem Text und den Lesern. Dabei lenkt die Serialität und Selbstreferenzialität des Textes die Aufmerksamkeit der Leser beständig zurück auf das Medium, in dem das Portrait existiert – das gedruckte Wort. Statt durch den Text quasi hindurchsehen und sich eine detailliert beschriebene Person konkret vorstellen zu können, bleiben die Leser an der Oberfläche des Textes und nehmen das Arrangement und die fortgesetzte Permutation seiner konstitutiven Elemente – Worte, Sätze, Absätze, Satzzeichen – von Moment zu Moment wahr. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf Aspekte des Textes wie die sequenzielle Anordnung von Worten und Sätzen, über die wir beim Lesen eines realistischen Textes normalerweise hinwegsehen würden, weil wir uns auf den Inhalt der Beschreibung konzentrieren. So gelingt es Stein, unsere Auseinandersetzung mit sprachlichen Verfahrensweisen zu einem Instrument zu machen, das unsere Aufmerksamkeit auf die flüchtige Erfahrung der Gegenwart lenkt – wieder und wieder und wieder.

Das serielle Variieren von Worten und Satzteilen dient also zum einen dazu, den Moment der Präsentation und Beobachtung, der Darstellung und Rezeption zu betonen und zum anderen dem Portrait, trotz der Abwesenheit von konsistenten Beschreibungen oder narrativen Entwicklungen, Kohärenz zu verleihen. Im langen dritten Satz des zitierten Absatzes stellen die Variationen beispielsweise Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Momenten in Ortas Leben her, ohne sie in eine chronologische Reihenfolge oder kausale Ordnung einzubinden. Um nur das Ende des Satzes zu betrachten: „[...] she was one dancing and being that one she was that one and being that one she was that one the one dancing and being the one dancing being that one she was the one going on being that one the one dancing.“ In parataktischer Reihung ersetzt eine Feststellung die nächste. Die Beobachtungen folgen aufeinander wie Augenblicke. Jetzt dies, dann dies, dann dies. Aus „one dancing“ wird „that one“ wird erneut „one dancing“ wird „the one going on“ wird wieder „one dancing“. Auch wenn die Leser versucht sein mögen, der inhaltlichen Unbestimmtheit und sprachlichen Redundanz des Textes zu begegnen, indem sie kausale Beziehungen zwischen den einzelnen Aussagen herstellen, – so wie ich dies gerade in der Interpretation des ersten Satzes des Abschnitts vorgeführt habe, – läuft diese Reaktion doch dem Beharren des Textes auf dem gegenwärtigen Moment als dem wesentlichen Zeit-

raum von Erfahrung und Darstellung zuwider. Die serielle Komposition des Portraits fordert die Leser auf, fortwährend Deutungen hervorzubringen und wieder loszulassen, damit der Prozess des Seins und Beobachtens, Präsentierens und Repräsentierens von Augenblick zu Augenblick fortschreiten kann.

Die serielle Variation als Repräsentationsstrategie zielt so darauf, sowohl die Gegenwärtigkeit als auch die Prozesshaftigkeit von Erfahrung, Identität und Wissen zu vermitteln. Steins frühe Portraits erkunden Prozesse der Persönlichkeitsentwicklung und Erkenntnisbildung und die dabei maßgeblichen Polaritäten von Beständigkeit und Veränderung, Stabilität und Wandel, um sich mit Fragen der Zeitlichkeit und den Polaritäten von Moment und Prozess auseinanderzusetzen. Die Portraits testen die Fähigkeit der Sprache, sowohl Bewusstseinszustände als auch die Entwicklung von Bewusstsein und Identität im Laufe der Zeit darzustellen. Durch die Verlaufsform der Verben und die Wiederaufnahme und Variation von Worten und Formulierungen schließt der Text die repräsentierten sukzessiven Momente in eine durchgängige ununterbrochene Abfolge zusammen, die den Eindruck einer „fortgesetzten Gegenwart“ erzeugt. Stein findet mit der Repräsentationsstrategie der seriellen Variation also in zweierlei Hinsicht eine praktische Lösung für die Herausforderung, vom Augenblick zu erzählen: Einerseits vermag sie auf diese Weise, in ihren Texten Präsenz und Prozess gleichermaßen zu evozieren, andererseits gelingt es ihr so, die selbst-reflexive Auseinandersetzung mit der sprachlichen und kognitiven Vermitteltheit unserer Erfahrung in den Dienst des Strebens nach Unmittelbarkeit zu stellen.

IV. STEINS „ZEIT-WISSEN“ IM KONTEXT EINER ZEITKULTUR DER RATIONALISIERUNG UND BESCHLEUNIGUNG

In welchem Verhältnis stehen nun Steins Erzählexperimente in ihren Portraits zu Versuchen in anderen Bereichen, ein „Zeit-Wissen“ vom Augenblick zu gewinnen? Das Interesse an einer Segmentierung von zeitlichen Prozessen in ihre kleinsten Einheiten war um die Jahrhundertwende weit verbreitet. Wir finden es beispielsweise in den wissenschaftlichen Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey in den 1880er und 1890er Jahren. Mithilfe der Chronofotografie konnten die einzelnen Phasen eines Bewegungsablaufs

sichtbar gemacht werden, die das natürliche Sehen nicht erfassen konnte.²³ So bewies z.B. Muybridges berühmte Serie von Aufnahmen eines galoppierenden Pferdes, „Horse in Motion“ (1878), zum ersten Mal, dass sich zu einem bestimmten Zeitpunkt der Bewegung tatsächlich aller vier Hufe des Tieres gleichzeitig in der Luft befinden. Die chronofotografischen Studien wurden zunächst in der zoologischen und physiologischen Forschung eingesetzt, dann jedoch sowohl für ästhetische als auch ökonomische Projekte fruchtbar gemacht. In der Malerei dienten sie als Bezugspunkt und Inspiration für die unterschiedlichsten Stilrichtungen vom Realismus zum Futurismus und Kubismus (man denke an Marcel Duchamps Furore machenden Akt „Nude Descending a Staircase“ [1912]).²⁴ Von besonderer Relevanz für meine Frage nach den Wechselwirkungen zwischen einer Zeitkultur der Beschleunigung und dem Interesse an der Darstellung der unmittelbaren Gegenwart ist aber vor allem die Nutzung dieser chronofotografischen Bewegungsstudien in der Wirtschaft. Dort wurde sie in den Dienst der Produktionssteigerung durch die Rationalisierung massenindustrieller Arbeitsprozesse gestellt.²⁵ Frederick Winslow Taylor, Frank und Lillian Gilbreth und andere Verfechter des sogenannten *scientific management* suchten Fabriken auf und dokumentierten durch Chronofotografie die Bewegungsabläufe der produktivsten Arbeiter. Sie zerlegten ihre Handgriffe in die kleinstmöglichen Einheiten, um so ein Modell für die Unterweisung der gesamten Belegschaft zu gewinnen, die diese als effizient eingestuftes Bewegungsabläufe nun nachzuahmen hatte.²⁶ Die Zeit- und Bewegungsstudien dienten hier also der Steuerung von industriellen Arbeitsprozessen. Die serielle Massenproduktion ging mit einer Standardisierung von Arbeitsabläufen und einer Rationalisierung der Zeit einher, die durch die Anpassung des menschlichen Körpers und Handelns an die Erfordernisse der maschinellen Massenproduktion die Individualität der Arbeiter zugunsten einer Effizienzsteigerung tilgte.

In diesem Zusammenhang ist es umso bemerkenswerter, dass Steins innovative modernistische Erzählexperimente ausgerechnet auf zwei Prinzipien der industriellen Massenproduktion – Serialität und Wiederholung – zurückgreifen,

23 Mary Warner Marien: *Photography. A Cultural History*, London: Laurence King 2002, S. 212-216.

24 Ebd., S. 213-214. Marta Braun: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago: University of Chicago Press 1992, S. 264-318.

25 Zum Einfluss der Chronofotografie auf die Arbeitswelt in Europa und Nordamerika, siehe Braun, *Picturing Time*, S. 320-348.

26 Marien, *Photography*, S. 217.

wie Julian Murphet überzeugend argumentiert.²⁷ Steins Kompositionsprinzip der seriellen Variation zielt jedoch nicht auf Homogenisierung und Geschwindigkeitserhöhung, sondern in die entgegengesetzte Richtung. Zum einen sind Steins Portraits nicht darauf ausgerichtet, Individualität zu nivellieren oder eine Standardisierung von Verhaltens- oder Denkweisen zu forcieren, sondern sie affirmieren im Gegenteil Einzigartigkeit und kreative Handlungsmacht. Dies signalisieren die Unterschiede zwischen den einzelnen Portraits und die geradezu obsessive Wiederholung des Wortes „one“ in den frühen Portraits. Zum anderen dient in Steins Portraits die Segmentierung der Zeit in sequenzielle Augenblicke weder einer Vereinheitlichung und Rationalisierung der Zeit noch einer Beschleunigung von kulturellen Techniken und kommunikativen Prozessen, sondern sie zielt darauf, Präsenzerfahrungen zu ermöglichen. Dabei geht es Stein insbesondere um die Darstellung einer sich stetig ausdehnenden Gegenwart – also um das Ineinandergreifen der Augenblicke im Lebensprozess – und nicht um eine Fragmentierung der Gegenwart, wie sie die Chronofotografie betreibt. Marey beispielsweise entwickelte eigens eine neue Kamera, die es ihm erlaubte, in seinen Bildfolgen Überblendungen und Unschärfen zu minimieren.²⁸ Ein Vergleich seiner frühen Studien wie „Demeney Walking“ (1883) mit späteren Bildern wie „Schenkel, Long Jump“ (1886), „Soldiers Walking with Packs“ (1891) oder „Sprinter“ (1890-1900) zeigt, dass in Mareys späteren Chronofotografien die einzelnen Bewegungsmomente klar voneinander isoliert und der kontinuierliche Bewegungsablauf in eine Sequenz separater Phasen zerlegt wird.²⁹ Im Gegensatz zur Mareys Bildfolgen sind Steins Satzpermutationen darauf ausgerichtet, sowohl das Jetzt der Wahrnehmung als auch den Fluss der Erfahrung darzustellen.

27 Julian Murphet: „Gertrude Stein’s Machinery of Perception“, in: ders./Lydia Rainford (Hg.), *Literature and Visual Technologies*, New York: Palgrave Macmillan 2003. S. 67-81, hier S. 72.

28 Braun, *Picturing Time*, S. 268; Marien, *Photography*, S. 212.

29 Braun, S. 82, S. 106-111. Mareys Studien können online betrachtet werden: Etienne-Jules Marey: „Demeney Walking“, „Schenkel, Long Jump“ auf der Seite der Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine et d’Odontologie of the Université Paris Descartes. „La Science du Movement et l’Image du Temps. 473 Plaques Photographique d’ Etienne-Jules Marey.“ Plaques 31-33, 132. <http://www.bium.univ-paris5.fr/marey/debut2.htm>, und Etienne-Jules Marey: „Untitled“ [Sprinter]. Museum of Modern Art. „The Collection“. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=50087

Es erscheint daher sinnvoller, Steins Verfahren mit dem der Kinematografie als der Chronofotografie zu vergleichen. Denn die besondere Repräsentationsleistung des Mediums Film besteht bekanntlich darin, eine projizierte Abfolge von diskontinuierlichen statischen Bildern in der Wahrnehmung des Betrachters zu einer einzigen kontinuierlichen Bewegung zusammenzuschließen. Wie Stein im Jahr 1934 rückblickend erklärte, um ihren Lesern ihre serielle Verfahrensweise in ihren avantgardistischen frühen Portraits nahezubringen: „I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing.“³⁰ Obwohl wahrnehmungsphysiologisch immer noch umstritten ist, warum der Film die Illusion einer durchgängigen Bewegung erzeugt,³¹ ist es genau dieser Effekt, der das Medium von früheren Formen der visuellen Repräsentation unterscheidet – daher stammt der Begriff Kinematografie (*kinema* ist das altgriechische Wort für Bewegung); im Englischen heißt der Film entsprechend auch *movie*. Für Stein war der Film das Medium, das die zeitliche Dimension der gelebten Erfahrung nicht in fragmentierter und statischer Form einfing wie die Fotografie, sondern das fähig war, eine zusammenhängende Bewegung zu präsentieren, die für die Zuschauer zeitliche Unmittelbarkeit besaß. Eben jene Repräsentationsleistung bescheinigte Stein mithilfe des intermedialen Vergleichs auch ihren eigenen insistierenden Texten:

In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the one before, and so in those early portraits [...] Each time that I said the somebody whose portrait I was writing was something that something was just that much dif-

30 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 176. Zu den kinematografischen Eigenschaften von Steins Werk, siehe neben Murphets „Gertrude Stein’s Machinery of Perception“ auch Susan McCabe: *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 56-92; Abigail Lang: „Stein and Cinematic Identity“, in: Sarah Posman/Laura Luise Schultz (Hg.), *Gertrude Stein in Europe. Reconfigurations Across Media, Disciplines, and Traditions*, New York: Bloomsbury 2015, S. 145-163 sowie eine frühere Fassung dieses Aufsatzes, die sich auf die Bezüge von Steins Portraits zum frühen Film konzentriert: Heike Schäfer: „The Cinema and Modernist Innovation. Serial Representation and Cinematic Immediacy Effects in Gertrude Stein’s Early Portraits“, in: Deborah L. Madsen/Mario Klarer (Hg.), *The Visual Culture of Modernism*, Tübingen: Narr 2011, S. 169-183.

31 Joseph Anderson/Barbara Anderson: „The Myth of Persistence of Vision Revisited“, in: *Journal of Film and Video* 45,1 (Spring 1993), S. 3-12.

ferent from what I had just said that somebody was and little by little in this way a whole portrait came into being, a portrait that was not description and that was made by each time, and I did a great many times, say it, that somebody was something, each time there was a difference just a difference enough so that it could go on and be a present something.³²

In den frühen Portraittexten stellt Stein die von ihr portraitierten Personen in seriellen Abfolgen einander überlappenden aber diskontinuierlicher Aussagen dar, die anzeigen, wie sich das Verhalten der Portraitierten und ihre Wahrnehmung durch den Beobachter von Moment zu Moment verändern. Steins Permutationen wandeln die Sätze so ab, dass sie einander sowohl ähneln, als auch sich genügend voneinander unterscheiden, um die Gegenwart als kontinuierliche Bewegung, als eine Sequenz ineinanderfließender Momente aufzurufen. Während sich ein Moment nach dem anderen herausbildet und verflüchtigt, vergeht die Zeit. Doch da die Portraits die Aufmerksamkeit fortwährend auf den Augenblick gerichtet halten, bleiben die Portraitierten in der Darstellung beständig gegenwärtig. So führt die schrittweise, oft nur minimale Veränderung der Formulierungen von Satz zu Satz in Texten wie „Picasso“ und „Orta“ performativ vor, wie sich unsere Erfahrung und Beobachtung als unabgeschlossene Prozesse in einer sich ständig verschiebenden Gegenwart entfalten.

In ihren frühen Portraits entwickelt Stein mithilfe einer seriellen und performativen Darstellungsweise diese Kurzform des biografischen Erzählens weiter, um eine bewusste Erfahrung des gegenwärtigen Augenblicks zu vermitteln und so die Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts mitzugestalten. Obwohl das literarische Portrait traditionell durchaus mit realistischen Repräsentationsmodi arbeitet und qua Genrekonvention einer antimimetischen Wende eher entgegenläuft, kommt die Gattung Steins Anliegen entgegen. Denn das Portrait ist als kurze Form der Biografie grundsätzlich auf Komprimierung angelegt. Ziel ist nicht das chronologische Erzählen eines Lebenslaufes, sondern die Verdichtung von Handlungen und Einsichten des Portraitierten in eine Art Destillat, in eine in sich geschlossene, kompakte Darstellung, die die wesentlichen Eigenschaften der beschriebenen Person vermittelt und darüber hinaus auch oft die performative Qualität der Portraittierungssituation offenlegt.³³ Schließlich handelt es sich bei Portraits oft um die Repräsentation einer inszenierten Selbstdarstellung. Steins Portraittexte akzentuieren diese Dimension mit ihrer Verknappung des semantischen

32 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 177.

33 Haselstein, „Gertrude Stein’s Portraits“, S. 724.

Gehalts und ihrer Fokussierung auf die Performativität der Darstellung radikal. Stein nutzt die Kurzform als ein Experimentierfeld, in dem sie realistische Formen der Repräsentation aufgeben und nicht-mimetische Verfahrensweisen entwickeln kann, um die gleichzeitige Präsenz und Prozesshaftigkeit der Gegenwart darzustellen. Insbesondere durch das Beharren auf der Relevanz des Augenblicks und das Prinzip der seriellen Repräsentation beteiligt sich Steins Werk an den gesellschaftlichen Debatten des frühen 20. Jahrhunderts darüber, wie sich der Status des Individuums und der Literatur in einer zunehmend beschleunigten, mediatisierten und von Technologien der industriellen Massenproduktion regulierten Lebens- und Arbeitswelt wandelt. Von der kulturellen Relevanz der Literatur überzeugt, stellte Stein bewusst einen Zusammenhang zwischen ästhetischen und industriellen Formen der Serialität her und ordnete ihr Werk in den Kontext moderner Populärkultur und Massenproduktion ein. Sie stellte kategorisch fest, „any one is of one’s period and this our period was undoubtedly the period of the cinema and series production. And each of us in our own way are bound to express what the world in which we are living is doing“. ³⁴ Steins innovative Portraittexte antworten auf die von Rationalisierung und Beschleunigung geprägte Zeitkultur des frühen 20. Jahrhunderts und setzen ihr ein „Zeit-Wissen“ vom Augenblick entgegen.

34 Stein, „Portraits and Repetition“, S. 177.

Professionelle Kondensierung

Die Annotation als Wissensformat im *Catalog* der American Library Association, 1893-1926

ALEXANDER STARRE

Wer versucht, die Essenz eines Buches auf wenige Worte zu reduzieren, zielt heutzutage oft auf einen humoristischen Effekt. So adaptieren die Chicagoer Studenten Alexander Aciman und Emmett Rensin in ihrem 2009 veröffentlichten Buch *Twitterature* kanonische Literatur in der Form von Tweets. Aciman und Rensin legen hier dem Ich-Erzähler Holden Caulfield aus J.D. Salingers *Catcher in the Rye* folgende Worte in den Mund: „Still surrounded by phonies! I bet you are all phonies, too. Ugh.“¹ Ishmael aus Herman Melvilles *Moby-Dick* schreibt an seine imaginären Twitter-Follower: „We set out. Follow @starbuck, @queequeg for long introspective soliloquies on the human soul. Or @tashtego if you like adorable kittens.“² Das Strukturprinzip dieser Tweet-Witze ist schnell erkannt, denn auch wenn das parodistische Spiel nur für Kenner des jeweiligen Quellentextes vertieften Sinn ergibt, sind die Stilbrüche auch für Uneingeweihte offensichtlich. Immerhin ergeben sich aus diesem Verfahren an einigen Stellen von *Twitterature* recht kluge Rückverweise auf die Originaltexte, beispielsweise mit Blick auf den amerikanischen Kultroman *On the Road*: „For TWITTERATURE of *On the Road* by Jack Kerouac, please see *On the Road* by Jack Kerouac.“³

1 Alexander Aciman/Emmett Rensin: *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, New York: Penguin 2009, S. 1.

2 Ebd., S. 179.

3 Ebd., S. 69.

Ein ähnlicher Impuls der humoristischen Reduktion liegt dem Eintrag „All Possible Humanities Dissertations Considered as Single Tweets“ auf dem offiziellen Blog der Zeitschrift *New Yorker* zugrunde. In den kurzen Sätzen dieser akademischen Nabelschau extrahiert Stephen Burt, Englischprofessor an der Harvard University, die Leitthesen imaginärer Doktorarbeiten wie in den folgenden zwei Beispielen: „A public event simultaneous with, but apparently unrelated to, a famous art work in fact shaped that work’s composition or reception“; „After a given date, a new technology meant that all of culture was somehow different“.⁴ Schließlich folgt bei Burt noch eine These, deren logische Struktur eine gewisse Affinität mit den folgenden Ausführungen zum ALA *Catalog* aufweist: „This short text, seen rightly, reveals the contradictions of a whole culture.“⁵

Neben ihrem humoristischen Gehalt eint die genannten Beispiele vor allem ihre kommunikative Funktion: diese Langtext-Kondensate setzen Wissen voraus. Wer ihrem Witz folgen möchte, benötigt ein breites Vorwissen, im ersten Fall zum klassischen Bildungskanon, im zweiten zu den Praktiken und Gepflogenheiten geisteswissenschaftlichen Forschens und akademischen Schreibens. Nun lässt sich fragen, ob und in welcher Weise extrem kurze Formen genutzt werden können nicht nur um vorhandenes Wissen aufzurufen, sondern um Expertenwissen breit zu streuen. Ein großangelegter, systematischer Versuch, das (Bücher-)Wissen der Welt zu ordnen und mittels kurzer Annotationen zu erschließen, geht auf den ehrgeizigen amerikanischen Bibliothekar Melvil Dewey (1851-1931) zurück, dessen Reformansätze eng mit der US-Kultur der Jahrhundertwende verflochten waren. Die Gesellschaft der Vereinigten Staaten war während der sogenannten Progressive Era (ca. 1890er-1920er Jahre) gekennzeichnet durch ideologische, institutionelle und mediale Transformations- und Modernisierungsprozesse, in deren Zuge klassische und innovative Wissensformen und Praktiken in gegenseitige Interdependenz- und Konkurrenzverhältnisse traten. In zahlreichen Feldern öffentlicher Kommunikation wurden diese epistemologischen Konflikte sicht- und lesbar, z.B. in neuen Publikumsmagazinen mit Bildungsanspruch, in Universitätsverlagen, im zunehmend professionalisierten Literaturbetrieb sowie in öffentlichen Bibliotheken.

4 Stephen Burt: „All Possible Humanities Dissertations Considered as Single Tweets“, *The New Yorker*, <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/all-possible-humanities-dissertations-considered-as-single-tweets>

5 Ebd.

Die Bibliothek gilt als paradigmatischer Wissensraum moderner Gesellschaften und spielt auch in der ideen- und wissenschaftsgeschichtlichen Forschung eine zentrale Rolle.⁶ Im Rahmen des gegenwärtigen *turn* zum Wissen als literatur- und kulturwissenschaftliche Analysekategorie hat der Erfahrungs- und Archivierungsraum der Bibliothek bisher jedoch nur wenig Aufmerksamkeit erfahren. Im Fahrwasser der *science studies* und der Akteur-Netzwerktheorie gilt stattdessen das Labor als primärer Wissensort der Moderne – und nebenbei auch als Sehnsuchtsort der Literaturwissenschaften in Zeiten der Digital Humanities.⁷ Gleichzeitig wird in einer stärker wirkungs- und nutzungsorientierten Literaturwissenschaft das Ästhetische als primäres Programm der Literatur hinterfragt und durch

-
- 6 Vgl. einführend die allgemeine Darstellung in Ian F. McNeely/Lisa Wolverton: *Reinventing Knowledge. From Alexandria to the Internet*, New York: W.W. Norton 2008. McNeely und Wolverton identifizieren die Bibliothek als eine der sechs zentralen institutionellen Entwicklungsstufen der westlichen Wissensgeschichte (neben Klöstern, Universitäten, der Gelehrtenrepublik, den akademischen Disziplinen und dem Labor). Der amerikanistische Forschungsstand zur Funktion der öffentlichen Bibliothek für verschiedene Wissensformationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist schlüssig aufbereitet in Christine Pawley/Louise S. Robbins (Hg.): *Libraries and the Reading Public in Twentieth-Century America*, Madison: University of Wisconsin Press 2013.
- 7 Zur zentralen Rolle des Labors als epistemischer Raum in den *science studies* und der ANT vgl. Bruno Latour/Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton: Princeton University Press 1986; Karin Knorr-Cetina: *Epistemic Cultures. How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1999. Prägend für den Labor-Ansatz der Digital Humanities war das an der University of Virginia angesiedelte SpecLab, zur Jahrtausendwende gegründet von Jerome McGann und Johanna Drucker. Hier entstanden mehrere prototypische Anwendungen zur Textanalyse und Archivierung, die das Selbstverständnis des Forschungsfeldes maßgeblich beeinflussten. Vgl. Johanna Drucker: *SpecLab. Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, Chicago: University of Chicago Press 2009. In den vergangenen Jahren zogen die großen privaten Eliteuniversitäten der USA mit Neugründungen wie dem Stanford Literary Lab oder dem Harvard Metalab nach. Nebenbei sei bemerkt, dass die Publikationspraxis solcher Digital Humanities-Labore zu einer Renaissance von (relativ) kurzen Formaten im Bereich zwischen den klassischen Einheiten der Monografie und des Zeitschriftenaufsatzes geführt hat. Besonders die Bezeichnung „Pamphlet“ erfreut sich hier einiger Beliebtheit, etwa in den *Mediawork Pamphlets* der MIT Press (ca. 2001-2005) oder neuerdings in den *Literary Lab Pamphlets* aus Stanford (<https://litlab.stanford.edu/pamphlets>).

epistemologische Eigenlogiken ergänzt. Wissen erscheint nun als stärker narrativ und diskursiv strukturiert – wie bereits in Lyotards *La condition postmoderne* (1979) dargestellt –, was sowohl eine poetologische Analyse wissenschaftsbezogener Texte als auch eine Neubeschreibung des literarischen Textes als Wissensspeicher ermöglicht.⁸

Mein Beitrag möchte nun weniger die Wissensbestände in literarischen Texten heben oder das ästhetische Erleben von Fiktion als indirektes, komplementäres Lernen von Fakten neu deuten. Stattdessen gilt mein Interesse vor allem der gesellschaftlichen Repositionierung von Literatur und Autorschaft in einem verstärkt von wissensbezogenen Institutionen durchsetzten Kontext. In seiner einflussreichen Studie *The Program Era* (2009) beschreibt Mark McGurl die amerikanische Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg als professionalisiertes System, in dem Studienprogramme und Verlage zu einem in sich geschlossenen, aber zugleich eminent produktiven und innovativen Mechanismus verschaltet wurden.⁹ Bereits wenige Jahrzehnte nach dem amerikanischen Bürgerkrieg lassen sich aber schon die ersten Konturen dieses Systems erahnen, in dem Wissensarbeiter bürokratische wie kreative Funktionen der Literaturvermittlung übernehmen.¹⁰ Ein bedeutendes frühes Betätigungsfeld dieser Wissensarbeiter waren die öffentlichen Bibliotheken.

Bei der Erkundung des amerikanischen Bibliothekswesens an der Schwelle des 20. Jahrhunderts stößt man schnell auf ein Artefakt, das das Interesse des vorliegenden Bandes an kurzen Formen geradezu idealtypisch bedient. Im *Catalog* der American Library Association (ALA) findet sich nicht weniger als das gesamte Wissen der Welt – zusammengefasst in einer Bibliografie von 5.000 Büchern auf ca. 600 Seiten. Die erste Auflage des *Catalog* erschien im Jahr 1893 begleitend zur Chicagoer Weltausstellung. Die World's Columbian Exposition

8 Grundlegende methodologische Überlegungen finden sich in Joseph Vogl: „Poetologie des Wissens“, in: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), Einführung in die Kulturwissenschaft, München: Fink 2011, S. 49–71. Die vielfältigen Ansätze zum Themenfeld „Literatur und Wissen“ bzw. „Literatur als Wissen“ sind übersichtlich aufbereitet in Roland Borgards et al. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler 2013.

9 Mark McGurl: *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2009.

10 Zum Begriff der Wissensarbeit und dem Typus des Wissensarbeiters, vgl. Alan Liu: *The Laws of Cool. Knowledge Work and the Culture of Information*, Chicago: University of Chicago Press 2004.

gilt als kulturhistorischer Kristallisationspunkt der aufstrebenden, zunehmend industrialisierten amerikanischen Gesellschaft nach dem Bürgerkrieg.¹¹ Neben der oft diskutierten Zusammenkunft neoklassizistischer Architektur und technologischer Innovation zeigte die World's Columbian Exposition auch die Professionalisierung der Wissensorganisation in den USA. Der 1876 gegründete Bibliotheksverband ALA errichtete im prächtigen Pavillon der U.S. Regierung auf dem Messegelände eine Modell-Bibliothek mit 5.000 Bänden, die einen empfohlenen Grundbestand für öffentliche Bibliotheken bilden sollte. Die ALA publizierte im Anschluss einen Katalog der gesammelten Bücher und erweiterte diesen in mehreren Auflagen bis 1926 auf einen Fundus von 10.000 Titeln. Während die erste Ausgabe noch aus unkommentierten Listen bestand, annotierten Experten und freiwillige Helfer in der Folge die einzelnen Einträge.¹²

In der kurzen Form der Annotation – der prägnanten Zusammenfassung wichtiger inhaltlicher und formaler Aspekte einzelner Werke – offenbaren sich die neu entstehenden Routinen von Wissensmanagement und die normativen Wertungspraktiken innerhalb einer Institution, die eine Vermittlerrolle zwischen Wissenschafts- und Kunstsystem und dem individuellen Alltagsleben einer breiten Öffentlichkeit einnahm. In seiner Dichte und seinem universellen Geltungsanspruch lässt sich der *Catalog* in Anlehnung an Hans-Jörg Rheinberger als ‚epistemisches Subjekt‘ beschreiben. Er ist nicht das von Rheinberger beschriebene „epistemische Objekt“ oder „Ding“, also der teils empirisch gegebene und teils konstruierte Gegenstand der wissenschaftlichen Analyse.¹³ Als epistemisches Subjekt – als handelnder Teil eines kollektiven wissensproduzierenden Systems – verspricht der *Catalog* Ordnung, Komplexitätsreduktion und Exper-

11 Vgl. Alan Trachtenbergs bis heute maßgebliche kulturhistorische Darstellung der Weltausstellung in seinem Aufsatz „White City“ in ders.: *The Incorporation of America*, New York: Hill and Wang 1982, S. 208-234.

12 Für den vorliegenden Aufsatz wurden die folgenden drei Ausgaben des ALA *Catalog* herangezogen: U.S. Bureau of Education. *Catalog of „A.L.A.“ Library. 5000 Volumes for a Popular Library Selected by the American Library Association and Shown at the World's Columbian Exposition*, Washington: Government Printing Office 1893; Melvil Dewey (Hg.): *A.L.A. Catalog. 8,000 Volumes for a Popular Library, with Notes*, Washington: Government Printing Office 1904; Isabella Mitchell Cooper (Hg.): *A.L.A. Catalog. 1926. An Annotated Basic List of 10,000 Books*, Chicago: American Library Association 1926.

13 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford: Stanford University Press 1997.

tise und trägt seinen Autoritätsanspruch affirmativ in die Welt.¹⁴ Im Hinblick auf die unzähligen Beiträger und Mitarbeiter sowie die institutionellen Rahmenbedingungen möchte man Bruno Latours Imperativ gehorchen und so vielen Akteuren wie möglich folgen.¹⁵ Der Umfang dieses Aufsatzes lässt allerdings nicht genügend Raum für den von der Akteur-Netzwerktheorie bevorzugten Ameisen-gang; stattdessen soll hier eine Annäherung an die kulturellen Wirkungspotenziale – oder wie es die anglophone Kulturwissenschaft formuliert, die kulturelle Arbeit – des ALA *Catalog* versucht werden, beginnend mit dem Aufkommen und der massenhaften Verbreitung der *Carnegie Libraries*. Die kurzen Annotationen des *Catalog*, so die hier vertretene These, sind frühe Zeugnisse des wenig später im Taylorismus dominierenden Effizienz-Postulats. Sie inszenieren Verknappung als professionelle Praxis des Wissensmanagements und vertreten implizit eine Epistemologie der Stabilität, Ordnung und Geschlossenheit. In ihrer Behandlung von Erzählliteratur unterminieren die Annotationen jedoch die eigene Zielsetzung und verdeutlichen die kontingenzbehaftete Selektivität von Kürzungsoperationen.

I. CARNEGIE BIBLIOTHEKEN UND DIE MASSENPRODUKTION VON WISSENSORTEN

Die erste amerikanische Leihbibliothek gründete Benjamin Franklin bereits im Jahr 1732. Während diese noch auf dem geschlossenen Subskriptionsmodell beruhte, etablierte sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts das Konzept der durch Steu-

14 Knorr-Cetina spricht im Zusammenhang von naturwissenschaftlichen Forschungsgruppen von einem „collective epistemic subject“ (Epistemic Cultures, S. 168). Mit Hilfe des Subjektbegriffs betont sie also v.a. die handlungstragenden Eigenschaften von überindividuellen und nicht-menschlichen Entitäten, ohne diesen ein eigenes Bewusstsein oder Intentionalität zuzuschreiben. Knorr-Cetinas „epistemic subject“ kann analog zum Akteurbegriff der Akteur-Netzwerktheorie verstanden werden, erlaubt aber in Hinblick auf Wissensproduktion eine Unterscheidung zwischen den Dingen, denen das Interesse der Forschung gilt (epistemische Objekte), und den Instanzen, die bei der Zirkulation von Wissensbeständen aktiv mitwirken (epistemische Subjekte).

15 Vgl. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press 2005, S. 12.

ermittel finanzierten öffentlichen Bibliothek.¹⁶ Nach Gründung der ersten großen Institution in Boston (1852) entwickelte sich langsam ein nationales Bibliothekswesen, das ab den 1870er Jahren von einer landesweiten Bibliotheksbewegung weiter gestärkt wurde. Stadtplaner und Amtsträger in größeren Städten sahen in Bibliotheken ein probates Mittel zur Linderung der sozialen Folgen der Masseneinwanderung und der industriellen Proletarisierung. In ländlichen Gebieten verschob sich der Fokus von der Erschließung zur Entwicklung; vormalige Siedlungspioniere versuchten, ihre Kleinstädte Stück für Stück an den kulturellen Standard der Ostküste anzupassen. Unter der Regie von *social clubs* der örtlichen Frauen wurden Bücher gesammelt und zirkuliert. Die zur Verfügung stehenden Mittel reichten aber selten zum Bau adäquater Bibliotheken. Zur Jahrhundertwende betrat schließlich ein Akteur das Feld, der öffentliche Bibliotheken zur Grundversorgung sowohl von Groß-, als auch von Kleinstädten erklärte. Der vom Stahlmagnaten zum Mäzen gewandelte Andrew Carnegie vergab ab den 1880er Jahren großzügige Zuschüsse, mit deren Hilfe insgesamt fast 1.700 Bibliotheken in den USA gebaut wurden. Als das Programm nach dem ersten Weltkrieg auslief, stammten annähernd die Hälfte aller amerikanischen Bibliotheksgebäude aus Carnegies Stiftungsmitteln.

Diese stifterliche Massen(ab)fertigung verlangte von der Carnegie Corporation ein ungeheures Maß an koordinatorischer Sorgfalt. Allein in den Jahren 1901 bis 1903 – dem Höhepunkt des Programms – vergab Carnegie etwa 460 einzelne Bibliotheksförderungen. Um den umfangreichen Schriftverkehr kümmerte sich Carnegies Sekretär James Bertram, der schnell ein effizientes System der Bewertung und Bewilligung etablierte. Bertrams Leitideologie war die *economy*, im ursprünglichen Sinn von Sparsamkeit, was sich nicht nur im Inhalt seiner Korrespondenz widerspiegelte, sondern auch auf signifikante Weise in deren knapper Form. Getreu dem *economy*-Prinzip setzten Bertram und Carnegie den einzelnen Gemeinden jeweils einen engen finanziellen Rahmen. Hier sollte stets nur so viel Geld zur Verfügung gestellt werden, wie für den schlüsselfertigen Bau der Bibliotheken nötig war. Im offiziellen Merkblatt der Corporation be-

16 Vgl. ausführlicher zum Carnegie-Bibliotheksprogramm sowie zum Begriff des Wissensorts Alexander Starre: „Building Knowledge. Carnegie Libraries as Epistemic Spaces“, in: Christian Klöckner/Simone Knewitz/Sabine Sielke (Hg.), *Knowledge Landscapes North America*. Heidelberg: Winter 2016, S. 67-84. Das Standardwerk zur Geschichte und Architektur der Carnegie Bibliotheken ist Abigail A. van Slyck: *Free to All. Carnegie Libraries & American Culture, 1890-1920*, Chicago: University of Chicago Press 1998.

schreibt Bertram das Leitziel in einer ‚simplifizierten‘ Schreibweise, die ebenfalls dem Sparsamkeitsgedanken verpflichtet war: „To obtain for the money the utmost amount of effectiv accommodation, consistent with good taste in bilding.“¹⁷ *Economy* wurde bei Bertram auch zum rhetorischen Schlüsselprinzip. Die Archive der Carnegie Corporation zeigen in vielen hundert Fällen das gleiche Bild: Bürgermeister, Kulturbeflissene, Lehrer, Priester und sogar Kongressabgeordnete ergehen sich in seitenlangen Elogen über den dringenden Bedarf an Bibliotheken in Orten wie Xenia, Ohio, Muncie, Indiana oder Knoxville, Tennessee. Als Antwort erhalten sie von Bertram einsilbige Schreiben, selten länger als drei bis vier Zeilen.¹⁸ In der bürokratischen Kommunikation der Jahrhundertwende reflektiert und produziert die Kürze der Form das Machtgefälle zwischen den Parteien. Wer weniger sagt, weiß mehr. Der kurze Satz muss genauer gelesen werden als der lange. Schließlich ist die Kürze hier auch eine Kompensationsstrategie für den *information overload*, die aufkommende Zivilisationskrankheit des 20. Jahrhunderts.

II. MELVIL DEWEYS EFFIZIENZDENKEN

Der Schritt von der Bücherstube im Hinterzimmer des Rathauses zur eigenständigen Carnegie Bibliothek brachte für viele Gemeinden einen kulturellen Professionalisierungsschub. Mit mehr Platz und mehr Geld sollten nun auch qualitativ hochwertigere und besser organisierte Sammlungen gefördert werden. Die Professionalisierung des Bibliothekarberufs wurde wie in anderen Feldern auch von Verbänden vorangetrieben, die sich in ihrer Gründungsphase häufig der Ausarbeitung von gemeinsamen Standards widmeten. Einer der frühesten und bis heute bestehenden Standards im bibliothekarischen Feld ist die Dewey Decimal Classification (DDC), ein Sortiersystem nach Sachgruppen, im Jahr 1873 von Melvil Dewey entwickelt. Die DDC ist seitdem fortlaufend aktualisiert worden und bildet seit 2004 auch die Sortiergrundlage der Deutschen Nationalbibliothek. Ihr Schöpfer Dewey war ein von Optimierung fast besessener Bürokrat, der den professionellen Trend zur Kürze sogar in der Schreibweise seines eigenen Na-

17 James Bertram: Notes on the Erection of Library Bildings, 1916. Carnegie Corporation of New York Archives, Columbia University, New York. VIII. A.3. Box 1. (Zur eigentümlichen Orthografie dieser Passage, siehe die Anmerkungen unten zum „simplified spelling“).

18 Vgl. Starre, „Building Knowledge“, S. 75-77.

mens Ausdruck verlieh. Geboren als Melville Dewey im Jahr 1851, ließ er im Alter von 23 Jahren strikt nach phonetischen Kriterien die letzten zwei Buchstaben seines Vornamens fallen. Vier Jahre später wandelte er auf offiziellen Schreiben und Drucksachen auch seinen Nachnamen um, der nun zwar einen gewöhnungsbedürftigen Eindruck hinterließ („Dui“), damit aber immerhin weitere zwei Buchstaben einsparte. Abermals vier Jahre später machte er diese zweite Änderung rückgängig, vermutlich weil sein gesteigertes Prestige als Angestellter der Columbia University nicht mehr mit dieser eigentümlichen Schreibweise in Einklang zu bringen war.¹⁹

Man greift jedoch zu kurz, wenn man Deweys Drang zur Kürze lediglich auf dieser oberflächlichen Ebene betrachtet. Das ‚Sich-Kurz-Fassen‘ hatte für ihn stets eine elementare Doppelbedeutung, einmal im Hinblick auf seine Biografie und zweitens als Baustein einer weitergefassten, reformorientierten Bewegung in den USA. Im alltäglichen Leben bemühte sich Dewey, Zeitverschwendung und Leerlauf so weit wie möglich zu eliminieren. Wie sein Biograf Wayne Wiegand anmerkt, predigten bereits Deweys evangelikale Eltern Effizienz, Strenge und Disziplin – im privaten wie im beruflichen Bereich.²⁰ Mit 17 Jahren erlitt Dewey beim Versuch, Bücher aus der Bibliothek seiner brennenden Schule zu retten, eine Rauchvergiftung, die zu einer schweren, langanhaltenden Atemwegserkrankung führte. Laut seinem Tagebuch gab ihm die ärztliche Prognose weniger als zwei Jahre zu leben.²¹ Obwohl Dewey vollständig geheilt wurde, befeuerte diese Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit seinen lebenslangen Willen zur Effizienz. Die Erlebnisse seiner Jugend, so Wiegand, „appeared to have created in Dewey an obsessive desire for doing what he perceived to be as much good for humanity as possible. What he had not yet figured out, however, was a way to do it“.²²

Während er noch selbst das amerikanische Schul- und Universitätssystem durchlief, beschloss er kurzerhand, seinen Innovationsdrang auf ebendieses System anzuwenden. Dabei beschäftigte ihn einerseits die englische Orthografie, die seiner Meinung nach dringend reformbedürftig war. Er propagierte eine strikt phonetische Schreibweise, die jegliche überflüssigen Buchstaben eliminieren

19 Zu Deweys Namensänderungen vgl. Wayne A. Wiegand: *Irrepressible Reformer. A Biography of Melvil Dewey*, Chicago: American Library Association 1996, S. 27, S. 63-64, S. 80.

20 Ebd., S. 6-7.

21 Ebd., S. 10.

22 Ebd., S. 11.

sollte – wie in „Dui“. Nach mehreren Rückschlägen gelang es ihm tatsächlich, als Mitglied des Simplified Spelling Boards eine Rechtschreibreform auf den Weg zu bringen, deren vereinfachte Orthografie Präsident Theodore Roosevelt für kurze Zeit zur offiziellen Leitlinie für Bundesdrucksachen erklärte – bevor die Reform stillschweigend beerdigt wurde. Die geistig-nationale Funktion verkürzter Schrift wird im ersten Rundschreiben des Simplified Spelling Board von 1906 ausführlich beschrieben:

[Current spelling] wastes a large part of the time and effort given to the instruction of our children, keeping them, for example, from one to two years behind the school children of Germany, and condemning many of them to alleged ‘illiteracy’ all their days. Moreover, the printing, typewriting, and handwriting of the useless letters which our spelling prescribes, and upon which its difficulty chiefly rests, waste every year millions of dollars, and time and effort worth millions more. If then, as is certain, the reasonable and gradual simplification of our spelling will aid the spread of English, with the attendant advancement of commerce, of democratic ideals, and of intellectual and political freedom, will economize the time of our school children and make their work more efficient, and will aid greatly in the cheapening of printing, is it not a matter which appeals to common sense, to patriotism, and to philanthropy?²³

Eine Liste von 300 vereinfachten Wörtern ist der kurzen einleitenden Sektion des Rundschreibens angehängt. Diese Liste wird, wie im Zitat ersichtlich, von einem ideologischen Überbau beherrscht, der die Kürze und Effizienz der Sprache in den Dienst des Nationalstaats und der Wirtschaft stellen möchte. Dabei sollen kürzere Wörter zunächst die Druck- und Übertragungskosten reduzieren. ‚Economy helps the economy‘, könnte man doppeldeutig formulieren. Darüber hinaus sei die Simplifizierung der Sprache von großem Nutzen für das zivilisatorische Projekt der amerikanischen Nation. Der Diskurs des unausweichlichen Fortschritts westlicher Zivilisation, mit dem diese imperiale Phase der amerikanischen Gesellschaft einhergeht, präsentiert sich hier in all seiner scheinbaren Harmlosigkeit. Jackson Lears hat die dazugehörige Geisteshaltung zuletzt treffend in der Formulierung „empire as a way of life“ gefasst.²⁴ Die tieferliegende rhetorische Figuration ist jedoch eine evolutionäre: Die phonetische Passgenauigkeit und Kürze ist der Ausweis natürlicher Selektion in der Sprache. Überflüs-

23 Simplified Spelling Board Circular 1 (1906), S. 7.

24 Jackson Lears: *Rebirth of a Nation. The Making of Modern America, 1877-1920*, New York: Harper Collins 2009, S. 276.

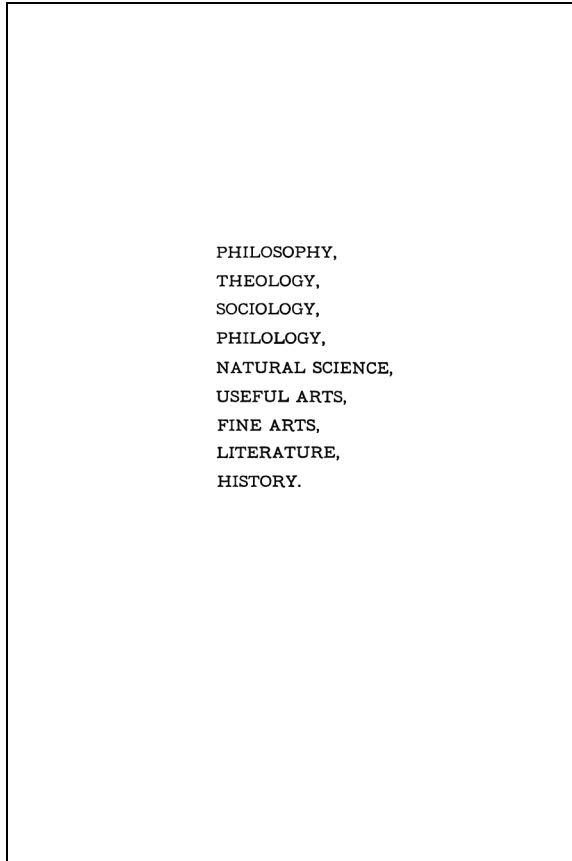
sige Lettern sind lediglich ornamentaler Ballast früherer Jahrhunderte. Das moderne englische Wort ist ein kurzes.

III. WISSENSFORMATIERUNG IM ALA CATALOG

Von der Effizienz der Sprache zur Effizienz der Wissensspeicherung und -verbreitung ist es bei Dewey dann auch nur ein kurzer Weg. Direkt nach seinem Studium in Amherst beginnt er als Aushilfe in der Universitätsbibliothek das klassifikatorische System zu entwickeln, das später zur Dewey Decimal Classification wird.²⁵ Statt eine komplett neue Systematik nebst zugehöriger Wissensphilosophie zu entwickeln, verschafft sich Dewey in kurzer Zeit einen Überblick zu den vielversprechendsten Ordnungssystemen amerikanischer Bibliotheken. Klarheit und intrinsische Logik sind für ihn dabei die wichtigsten Selektionskriterien. Der aufgeräumte, nüchtern-sachliche Stil seiner DDC sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sein Schema vor allem eine geschickte Adaption ist. Die erste gedruckte Ausgabe von 1876 beginnt mit der Listung der neun Hauptklassen des Wissens, die auf den Folgeseiten in jeweils neun Kategorien aufgeschlüsselt werden, die ihrerseits noch einmal in neun Unterkategorien gegliedert sind. In der zweiten Auflage von 1885 sind bereits alle Disziplinen so weit durchkategorisiert, dass sich kaum noch Leerräume finden. Trotz seiner feinen Verästelung bietet Deweys System dem Leser Orientierung: Die Einheit der Druckseite suggeriert inhaltliche Geschlossenheit (siehe Abb. 1). Sogar in der Interpunktion, besonders im Punkt nach der letzten Kategorie „History“, manifestiert sich Deweys Wille zur Kürze: Der Punkt markiert die kommunikative Schließung eines Felds sowie dessen Einheit. Hier ist alles gesagt.

25 Wiegand, *Irrepressible Reformer*, S. 21ff.

Abbildung 1: Dewey 1893



Bereits im Jahr 1877, also direkt im Anschluss an die Publikation seines Klassifikations-Systems, entwarf Dewey in einem Aufsatz das Konzept eines standardisierten Bibliothekskatalogs.²⁶ Als einflussreiches Gründungsmitglied überzeugte er die Führungsgremien der American Library Association von diesem Projekt. Nach einer hektischen Anfangsphase gerieten die Arbeiten aufgrund in-

26 Wayne A. Wiegand: „Catalog of ‚A.L.A.‘ Library (1893). Origins of a Genre“, in: Edward G. Holley/Delmus Eugene Williams (Hg.), *For the Good of the Order. Essays in Honor of Edward G. Holley*, Greenwich, Connecticut: JAI Press 1994, S. 237-254, hier S. 239-240.

terner Differenzen und fehlender Gelder schnell ins Stocken. Erst ein Jahrzehnt später wurde das Projekt wieder aufgegriffen. Dewey war inzwischen zum Direktor der Landesbibliothek von New York aufgestiegen und nutzte die anstehende Chicagoer Weltausstellung als Zugpferd zur Finanzierung des *Catalog*. Ausgehend vom großen Erfolg der ersten Auflage entstand unter der Leitung Deweys eine stark erweiterte zweite Auflage, die nun auch kurze Annotationen zu den einzelnen Titeln enthielt. Der Katalog von 1893 war für Dewey stets ein unvollendetes Projekt geblieben, da zum Zeitpunkt der Drucklegung die Zeit und die personellen Ressourcen zur Kompilierung eines Annotationsapparates gefehlt hatten.²⁷ Aufgrund seines gewachsenen institutionellen Prestiges und seiner geschickten Positionierung an mehreren Schaltstellen der ALA konnte er für die überarbeitete Neuauflage das gesamte editorische Prozedere auf die Erstellung von Annotationen ausrichten.²⁸ Publiziert im Jahr 1904, entfaltete diese Ausgabe eine noch breitere Wirkung im amerikanischen Bibliothekswesen. Wie oben erwähnt, stieg zu dieser Zeit die Anzahl öffentlicher Bibliotheken durch die immensen Zuschüsse aus Andrew Carnegies Stiftungskapital sprunghaft. Gleichzeitig erhöhte sich der Organisationsgrad innerhalb dieser Struktur, so dass neue Einrichtungen umfassender in höhergestellte institutionelle Netzwerke eingebunden wurden. Experten in staatlichen Bibliotheksgremien verstanden sich zunehmend als Multiplikatoren für professionelle Standards. In diesem Kontext fungierte der ALA *Catalog* als epistemisches Subjekt. Sein Inhalt und Stil schufen eine Aura der Autorität, der sich einzelne Bibliothekare nur schwer widersetzen konnten.

Die Sektion zur amerikanischen Literatur – gelistet unter der Nummer 810 nach der DDC – bietet einen besonderen Einblick in die Auswahl- und Wertungspraktiken des Herausgebergremiums. In Deweys ursprünglichem Sachgruppenraster existierte diese Kategorie noch gar nicht. Der frisch diplomierte Amherst-Absolvent sah offensichtlich keinen Anlass dazu, eine gesonderte Kategorie für diesen noch zu unbedeutenden Teil der Weltliteratur einzurichten. Wie die meisten neuenglischen Colleges hielt Amherst in diesen Jahren am Bildungsverständnis des 18. Jahrhunderts fest: „The curriculum was designed to communicate universal truths already known and unquestioned, not to expose

27 Im Vorwort der Ausgabe von 1904 schreibt Dewey: „As the notes were to be the chief feature of the *A.L.A. catalog*, the 1893 book was called *Catalog of the A.L.A. Library*, reserving the other name for a list including the all important notes as guides to the readers“ (S. 6).

28 Ebd., S. 247.

students to contemporary political issues or even to sample contemporary literature“.²⁹ Auch wenn die drei ersten großen Kataloge die neomodische Kategorie der amerikanischen Literatur aufführten, so füllten sie diese doch fast ausschließlich mit den weißen, männlichen Oberschichtsautoren, deren kanonischer Status von den Eliten derselben ethnisch-identitären Klasse für selbstverständlich erachtet wurde.³⁰

Die umfangreiche Kategorie 813 zur amerikanischen Erzählliteratur in der zweiten Auflage des *Catalog* repräsentiert also eine standardisierte und professionell beglaubigte Bestandsaufnahme kulturellen Wissens, die sehr eng mit den Präferenzen und Idiosynkrasien des Herausgebers Melvil Dewey verwoben ist.³¹ Gleichzeitig wirkt diese Kategorie auch als indirekte Selbstbeschreibung einer amerikanischen Kultur, die verstärkt auf der Eigenständigkeit ihrer Nationalliteratur beharrte und im effizienten Management von materiellen, personellen und ideellen Ressourcen ihren Hauptbeitrag zum industriellen Kapitalismus des frü-

29 Wiegand, *Irrepressible Reformer*, S. 15.

30 Vgl. auch Wiegand, „Catalog of A.L.A. Library“: „Dewey looked to the conventions and canons of a white male heterosexual Western (and for the most part Christian) dominant culture that were supported and endorsed in publications he trusted, and not to the tastes of a culturally pluralistic society reflected in public library circulation statistics and mass reading sales figures he did not“ (S. 247-248).

31 Betrachtet man die drei großen Ausgaben des ALA *Catalog* (1893, 1904, 1926) in diachroner Perspektive, so fallen einige Verschiebungen in der Behandlung von Literatur (speziell fiktionale Erzählliteratur) ins Auge. Die erste Ausgabe (1893) stellt den nach DDC geordneten Sachgruppen zwei Sektionen voran, die die zahlenmäßig größten Werkgruppen umfassen: „Biography“ und „Fiction“. In der Biografie-Sektion ist zu über 500 historisch wichtigen Personen eine jeweils aktuelle bzw. maßgebliche Biografie benannt. Die Erzählliteratur versammelt einen westlichen Kanon, der sich vor allem in Bezug auf Nord- und Mitteleuropa um die (teils repräsentative, teils eher exemplarische) Aufnahme möglichst vieler Nationalliteraturen bemüht. In der zweiten Auflage (1904) wird *fiction* in die jeweiligen DDC-Klassen eingeordnet, so dass nun in den Unterkategorien der Sachgruppe 800 umfangreiche annotierte Listen einzelner Nationalliteraturen enthalten sind (813 American Fiction, 823 English Fiction, 833 German Fiction, 843 French Fiction usw.). In der überarbeiteten Fassung von 1926 wandert die Erzählliteratur wieder zurück in eine eigene Sektion, die nun allerdings am Ende des Katalogs steht. Die Kategorie 813 „American fiction“ sowie die analogen Kategorien der anderen Nationalliteraturen werden ergänzt durch den Zusatz „History and criticism“ und sind ausschließlich für Sekundärliteratur reserviert.

hen 20. Jahrhunderts sah.³² Tatsächlich sind Deweys Arbeiten zur „library economy“ einflussreiche frühe Zeugnisse des emergenten ‚efficiency movement‘, das in den 1920ern im Anschluss an die weite Rezeption der Schriften von Frederick Winslow Taylor seinen Höhepunkt erlebte. Der Begründer des Taylorismus war als junger Student von Deweys effizienzsteigerndem Informationsmanagement inspiriert worden.

Einen zentralen Stellenwert im amerikanischen Kanon des *ALA Catalog* haben solche Autorinnen und Autoren, die nicht nur beim Publikum beliebt waren, sondern die auch eine dezidiert ‚amerikanische‘ Thematik und Ästhetik entwickelten. Ein Beispiel für ein derartiges Oeuvre findet sich bei James Fenimore Cooper und seinen *Leatherstocking-Tales*. Im *Catalog* werden die fünf Romane als Reihe aufgelistet. Inhaltlich wird wenig überraschend das Abenteuer-Element hervorgehoben. Ansonsten deuten die Annotationen vor allem auf die „descriptions of forest life and scenery“ und die unterschiedlichen Schauplätze: „northern New York“ in *Last of the Mohicans*, Lake Ontario in *The Pathfinder* und Lake Otsego in *The Pioneers*.³³ Eine ähnliche Ortsbezogenheit findet sich auch bei Sarah Orne Jewett, deren Romane in „rural New England“, „in a Maine seacoast village“ und „in an old New England seaport“ angesiedelt sind.³⁴ Die Werke der vielgelesenen Bostoner Autorin Louisa May Alcott finden sich säuberlich in Jugend- und Erwachsenenliteratur unterteilt – ersteres zu erkennen am Zusatz „Y“. Laut den Annotationen sind die Tage in der fiktionalen Welt Alcotts „busy and happy“ und die Figuren „wholesome“, „winning“ und „sensible“. ³⁵ In den Einträgen zum international kanonisierten Nathaniel Hawthorne liest man sowohl umfang- als auch abwechslungsreichere Beschreibungen. Statt der sehr einfachen Adjektive wird hier ein wesentlich breiteres Vokabular verwendet: „quaint, fanciful, grotesque“, „exhaustive“, „idealised“, „ingenious“, „joyous“. ³⁶ Der Kurzprosaband *Mosses from an Old Manse* erhält eine ungewöhnlich hyperbolische Annotation: „Unlike any other stories ever written anywhere else by anybody else“. ³⁷

32 Vgl. Colin B. Burke: *Information and Intrigue. From Index Cards to Dewey Decimals to Alger Hiss*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2014, S. 88.

33 A.L.A. Catalog (1904), S. 190.

34 Ebd., S. 199.

35 Ebd., S. 184.

36 Ebd., S. 196.

37 Ebd.

Bei der Lektüre all dieser Einträge stellt sich schnell der Eindruck einer kakophonischen Stimmenvielfalt ein, wo man als Leser aufgrund der Aufmachung des Katalogs eher uniforme und distanzierte Kurzbeschreibungen und -wertungen erwartet hätte. In der Zusammenschau der Einträge lassen sich mindestens drei verschiedene Stile der kondensierten Literaturbeschreibung ausmachen, die jeweils mit der Kommunikationsform und der Autorschaft zusammenhängen. In den Sektionen zur amerikanischen und zur britischen Literatur werden zahlreiche Annotationen aus einer einzigen Quelle übernommen, dem Band *A Descriptive Guide to the Best Fiction* (1903) von Ernest A. Baker.³⁸ Es verwundert sicherlich, dass für ein derart groß angelegtes Projekt wie dem *Catalog* so umfangreich aus Sekundärquellen abgeschrieben wurde. Dieses Verfahren deckt sich aber mit Deweys Verständnis von professioneller Arbeitsteilung. Seine gesamte Ideologie der Verknappung und Sparsamkeit ist auf die Vermeidung unnötiger Arbeit ausgerichtet. Wenn also in einem Feld bereits ein umfangreicher und allgemein akzeptierter Wissensfundus erarbeitet wurde, wäre es ineffizient und sogar moralisch verwerflich, diesen nicht zu nutzen.³⁹

Neben direkten Zitaten aus der Sekundärliteratur bilden Expertenmeinungen von Schriftstellern und Literaturkritikern die Basis des zweiten Annotationsstils. Man verlässt sich hier auf deutlich markierte Formen der Autorisierung und belegt die Expertise des jeweiligen Rezensenten mit institutionellen Einbettungen wie Universitätszugehörigkeit oder Publikationstätigkeit in prestigeträchtigen Periodika. Gelegentlich schafft der *Catalog* sogar in sich selbst Autorität. So darf etwa der heute vergessene Literat und Professor Brander Matthews Hawthornes Prosa als „strangely interesting, novel, varied and ingenious“ beschreiben, weil er selbst zwei Einträge in der Sektion für amerikanische Literatur bekommen hat.⁴⁰ Zahlreiche Expertenurteile stammen aus Rezensionen der angesehenen Feuilletons und Magazine wie *The Critic*, *The Nation* oder *Scribner's*. Zu Wort kommt aber auch C.F. Richardson vom Dartmouth College, einer der ersten Englischprofessoren, der schwerpunktmäßig amerikanische Literatur unterrichtete. Er bewertet Henry James' Roman *The Bostonians* mit den Worten „Very faithful and delicately humorous pictures of the life and scenery of Eastern Mas-

38 Ernest A. Baker: *A Descriptive Guide to the Best Fiction*. British and American, London: Swan Sonnenschein 1903.

39 Wiegand schreibt hierzu: „[I]n Dewey's mind, librarianship built on a base of 'good reading' determined by other professionals more expert at determining what that 'good reading' was" (Catalog of A.L.A. Library, S. 241).

40 A.L.A. Catalog (1904), S. 196.

sachusetts“.⁴¹ Janice Radway setzt die Autorisierungspraktiken dieser Zeit in direkten Zusammenhang mit dem Entstehen der modernen Forschungsuniversität und beschreibt die resultierende kulturelle Formation als „middlebrow authority“.⁴² Expertentum war gefragt und die Universitäten belieferten die amerikanische Gesellschaft mit einer stetig wachsenden Anzahl an *professionals*. Effizienz wurde dabei nicht nur ein zentrales Merkmal professioneller Arbeit; vielmehr ist die Performanz von Effizienz als sinn- und normenstiftendes Element eines besonderen Habitus zu verstehen, der von der aufsteigenden Mittelschicht zur Statusvalidierung und zur Gruppenidentifikation genutzt wurde.

Neue Hochschulabschlüsse verschafften den Bibliotheken *middlebrow authority*, ein weiteres Verdienst von Melvil Dewey, der den ersten akademischen Ausbildungsgang in diesem Feld einführte. Das vor allem bei jungen Frauen beliebte Studienprogramm in „Library Economy“ ist die Quelle der dritten Form von Annotationen. Die anonym mit N.Y. gekennzeichneten Einträge stammen aus der New York State Library in Albany, die unter Deweys Leitung ein bibliothekswissenschaftliches Studienprogramm anbot. Das Verfassen von Annotationen war fester Bestandteil des streng auf effizientes Management ausgerichteten Kurrikulums.⁴³ Die kurzen Annotationen des *Catalog* speichern also nicht nur

41 Ebd., S. 198.

42 Vgl. Janice Radway: „Research Universities, Periodical Publication, and the Circulation of Professional Expertise: On the Significance of Middlebrow Authority“, *Critical Inquiry* 31,1 (2004), S. 203–228.

43 Tatsächlich hatte sich hinter den Kulissen der New York State Public Library School in den 1890er Jahren ein schwelender Konflikt über das professionelle Selbstverständnis des Bibliothekarberufs entwickelt. Als Direktor trat Dewey für eine direkte Anlehnung an das kommerzielle Primat von Effizienz und Kundenorientierung ein. Seine Stellvertreterin Mary Salome Cutler favorisierte dagegen ein stärker auf selbstständige Lektüre, umfassende Bildung und Theoriearbeit ausgerichtetes Kurrikulum. Unter Cutler, die in diesen Jahren viel stärker als Dewey in die Lehre am Institut eingebunden war, lernten die angehenden Bibliothekarinnen und Bibliothekare die Ergebnisse eigener Lektüre für die Arbeit nutzbar zu machen. Hierzu gehörte auch das Verfassen von Annotationen, die Cutler als direkte Verarbeitung individueller Lektüre anfertigen ließ. In ihrem Lektüreseminar lasen die Studierenden zunächst eher extensiv anhand umfangreicher Literaturlisten. Nach und nach forderte Cutler aber spezialisierte Kenntnisse und „solid reading“ in ausgewählten Fachgebieten ein. „[E]very librarian“, so Cutler im Jahr 1899, „should be master of the solid literature of some field, however small“ (Cutler zitiert nach Wiegand, *Irrepressible Reformer*, S. 208).

kulturelles Wissen über ihre Bezugstexte; in ihnen enthalten ist auch eine durchlaufende Meta-Kommunikation von Bibliothekarinnen und Bibliothekaren über die Standards des eigenen Berufs.

Szenische Beschreibung und realistische Figurenzeichnung stehen bei den anonymen Autorinnen und Autoren der Annotationen hoch im Kurs.⁴⁴ Phrasen wie „Excellent description of battle of Gettysburg“, „Excellent in portrayal of times and character“ oder „Realistic descriptions of life in Michigan logging camp“ beschreiben hier Qualitätsmerkmale hochwertiger Literatur.⁴⁵ Im Hinblick auf die ästhetischen Partikularitäten einzelner Werke funktionieren diese Annotationen subjektiv sicherlich am schlechtesten. Gleichzeitig sind sie prototypische Deskriptionen von literarischen Inhalten unter einem vermehrt ökonomisch und naturwissenschaftlich ausgerichteten Wissensparadigma. Mit dem Gestus professioneller Neutralität lassen sich tatsächlich nur wenige Aspekte literarischen Erzählens in die Mikro-Form der Annotation transponieren.

Für diese Annotationen spielt das Erzählen selbst – also die chronologische und kausale Darstellung von Ereignissen – fast keine Rolle mehr. Stattdessen erfolgt eine konsequente Engführung auf die jeweilige Gattung sowie auf typenhafte Figuren und vor allem auf Schauplätze. Dies sind die *hard facts* der Literatur, wie sie im Titel von Philip Fishers gleichnamiger Studie benannt sind.⁴⁶ Ei-

Zur Jahrhundertwende beschäftigte sich Dewey wieder verstärkt mit der curricularen Ausrichtung und stützte Cutlers Ansätze im Hinblick auf die anstehende Überarbeitung des *Catalog* zurecht. Die Studierenden wurden nun angeleitet, ihre Annotationen nicht auf Basis der Primärtextlektüre, sondern anhand der Informationen aus Rezensionen von etablierten Organen der großen Fachdisziplinen und der literarischen Öffentlichkeit anzufertigen. Zur Cutler-Dewey Debatte vgl. Wiegand, *Irrepressible Reformer*, S. 206-211.

44 Die Einleitung zur 1904er Ausgabe des *Catalog* enthält den Abdruck eines Rundschreibens an die insgesamt ca. 250 externen Experten, die ihre Anmerkungen zu den Einträgen beisteuerten: „Either formulated notes, rough notes or comments as a basis for notes, original or quoted, whether giving your own estimate or facts useful to a reader trying to choose between different books, are specially requested [...]. Among important items for notes are point of view; trustworthiness; scope; characteristics of style (didactic, colloquial, interesting, witty, dry, involved or difficult to follow, etc.); scene; period; class of readers to which adapted“ (S. 9).

45 A.L.A. *Catalog* (1904), S. 199-200, S. 209.

46 Philip Fisher: *Hard Facts. Setting and Form in the American Novel*, New York: Oxford University Press 1987.

nige weitere Beispiele aus dem *Catalog* von 1904, an dieser Stelle losgelöst von den jeweils annotierten Werken, vermitteln einen Eindruck von den vorherrschenden rhetorischen Mustern:

The happy go lucky life of a southern family in a northern town (187); Revolutionary romance of love and adventure. Hero nephew of Sir William Johnson. Scenes, Mohawk valley, Pittsburg [sic] and Lexington (189); Scene: frontier village in foothills of the Rockies. Sketches of Cowboy life and character, and of the mountains and prairies (189); Story of Tennessee mountains; scene near Sewanee university (193); Story of mining interests and civil engineering in western Arkansas (194); Virginia love story of civil war period, from southern standpoint but without bitterness (194); Love comedy, alternating between England and Italy. Modern in setting but romantic in spirit (195); A young New England girl's voyage in a sailing vessel from Boston to Trieste and its outcome (197); Grim, powerful stories of white men in Alaska (199); Stirring story of the hero's fight in Michigan pine lands against a lumber trust (200); Characters and action center about the building of a lighthouse on the Connecticut coast (204).

Eindeutig zeigt sich in diesen Annotationen, dass die angehenden Bibliothekarinnen und Bibliothekare den üblichen normativen Wertungsjargon der Literaturkritik aus den Rezensionen herausfilterten. Im Gegensatz zu den aus Bakers *Descriptive Guide to the Best Fiction* entliehenen Anmerkungen wird hier ein möglichst neutraler Stil gepflegt, der sowohl auf generelle Einschätzungen der Qualität eines Werkes, als auch auf die vergleichende Wertung von Texten innerhalb des gesamten Oeuvre eines Autors verzichtet. Nach Ausschluss formalästhetischer Prämissen und vermeintlich ‚weicherer‘ Kriterien literarischer Kommunikation – mitsamt der dazugehörigen Beschreibungsformen literarischen Wissens als introspektiv, kulturell, affektiv etc. – bleibt schließlich als pragmatisches Differenzkriterium zur Unterscheidung einzelner Texte der jeweilige Schauplatz.

In diesem Kontext muss sicherlich noch einmal die Kommunikationsstruktur des *Catalog* beachtet werden. Der Schauplatz eines Werks fungiert als relativ unstrittige Beschreibungskategorie und wird so zu einer Art universellem Interface für das Sprechen über Literatur. In der Zusammenschau erscheint der Kanon des *Catalog* somit eher ortsgebunden als identitätsbezogen. Die Annotation nach Schauplätzen verdeckt geschickt die kulturelle Determinierung dieses weißen, christlichen, hauptsächlich männlichen Kanons. Gleichzeitig scheint hier ein Konzept literarischen Wissens durch, das dem Selbstverständnis der amerikanischen öffentlichen Bibliothek entspricht. Formalästhetische Vorlieben werden ausgeklammert und dem persönlichen Geschmack überlassen. Die Darstel-

lung einer breiten Fülle amerikanischer Regionen jedoch wird der im emphatischen Sinne ‚öffentlichen‘ Aufgabe der Bibliothek als nationalisierende und amerikanisierende Institution zugeschrieben.⁴⁷

Die systematische Betonung des Schauplatzes als handlungsdeterminierenden Element rückt die implizite Epistemologie des *Catalog* in die Nähe der poetologischen Prämissen der amerikanischen Naturalisten. Die Kultur der Effizienz und die Rekodierung des vormals als *leisure activity* aufgefassten literarischen Schreibens in eine Form von *professional work* beeinflussten die maskulin konnotierte Wissensästhetik des Naturalismus.⁴⁸ Die externe Determiniertheit des menschlichen Subjekts durch die Einbettung in einen spezifischen sozialen und räumlichen Kontext erhöht im Werk von Autoren wie Frank Norris, Theodore Dreiser, oder Jack London die handlungstragende Rolle des jeweiligen Schauplatzes. Als Pendant zum Typus des modernen, professionellen Autors entwirft der *Catalog* einen impliziten Idealleser, der sich zum Zweck der persönlichen Bildung mit den lokalen Gegebenheiten möglichst diverser nationaler und internationaler Kulturräume beschäftigt. Jedoch ist dieser Idealleser kaum in Übereinstimmung zu bringen mit den tatsächlichen Besuchern amerikanischer Bibliotheken, deren Interessen in diesen Jahren vermehrt auf schnell konsumierbare Populärliteratur zielten. Darüber hinaus unterläuft der *Catalog* durch die colla-

47 Bedeutenden Einfluss hat in diesem Bezug auch die Stellung des Regionalismus im amerikanischen Literatursystem des späten 19. Jahrhunderts. Nach dem Bürgerkrieg wurde die Regionalliteratur, wie Richard Brodhead feststellt, zum „principal place of literary access“ für neue Autoren abseits der professionalisierten Schriftstellerkreise von New York und Boston (*Cultures of Letters. Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*, Chicago: University of Chicago Press 1993, S. 116). Für Brodhead ist die soziale Vision des Regionalismus ein „real-sounding yet deeply fictitious America that was not homogeneous yet not radically heterogeneous either and whose diversities were ranged under one group’s normative sway“ (S. 137) – eine treffende Beschreibung auch für die imaginäre Nationalkultur des literarischen Kanons in Melvil Deweys *Catalog*.

48 Vgl. Christopher P. Wilsons Anmerkungen zum „literary professionalism“: „[T]he new literary professionals, like their counterparts in other fields, would emphasize specialized knowledge, national loyalties, and a scientific approach. [...] In sum, to a limited degree, literary professionalism may be considered part of the evolving ‘knowledge class’ so distinctive of late-industrial societies“ (*The Labor of Words. Literary Professionalism in the Progressive Era*, Athens: University of Georgia Press 1985, hier S. 14-15).

genhafte Annotationspraxis seine strukturelle Fiktion von dauerhafter Gültigkeit, Verdichtung und Verabsolutierung. Das amerikanische *efficiency movement* operierte mit der Zielsetzung, für ein Problem genau eine maximal effiziente Lösung zu präsentieren, die dann dauerhafte Gültigkeit haben würde.⁴⁹ Die kurzen Textkondensate des *Catalog* zeigen aber, wie sehr die Reduktion von literarischen Inhalten die zentrifugale Ausfächerung konkurrierender diskursiver Praktiken bestärkt. Auch wenn die kurze Form der Annotation die Narrativität der Literatur größtenteils neutralisiert, so enthält sie doch in den Seiten des ALA *Catalog* eine komplexe Metaerzählung epistemischer Konflikte und Verhandlungen – eine Miniaturform kultureller Grabenkämpfe der amerikanischen Progressive Era.

Eine abschließende Bewertung des Einflusses des ALA *Catalog* auf die Erwerbungen amerikanischer Bibliotheken und auf die Lesegewohnheiten des Publikums gestaltet sich schwierig. Festzuhalten ist, dass fast jede der neu gegründeten oder expandierenden Bibliotheken der 1900er und 1910er Jahre eine Ausgabe von Deweys Kompendium besaß. Daraus auf eine vollständige Durchdringung und Steuerung der Bestände zu schließen wäre aber sicherlich falsch. In einigen Bundesstaaten entstanden indirekte Subventionsmechanismen, die die Anschaffung der offiziell durch den *Catalog* empfohlenen Literatur mit Zuschüssen belohnten.⁵⁰ Eine Sanktionierung oder sogar Zensur auf zentraler Ebene fand aber nicht statt. Die oft hitzigen Debatten über Standardtexte und vermeintliche Skandalbücher waren damals wie heute kommunale Angelegenheiten.⁵¹

49 Auch die breit gestreute Errichtung der Carnegie Bibliotheken wurde von den Idealen maximal effizienter Planung und Umsetzung getragen, wie von van Slyck beschrieben: „A widespread cultural interest in the ideas of efficiency fostered a popular faith that there was one best solution to a given planning problem“ (Free to All, S. 45).

50 Vgl. Wiegand, *Irrepressible Reformer*, S. 199ff.

51 In einer vergleichenden Studie zu den Sammlungen und der Anschaffungspraxis von vier kleinstädtischen Bibliotheken im ländlichen Raum des amerikanischen Mittleren Westen stellt Wayne Wiegand fest, dass die örtlichen Bibliothekare sich zwar an den *Catalogs* und anderen offiziellen ALA Empfehlungen orientierten, ansonsten aber hauptsächlich den Vorstellungen lokaler Gremien folgten: „They often chose the popular fiction that library leaders regularly belittled, while they frequently ignored titles recommended by library professionals on controversial subjects that challenged dominant myths of American exceptionalism, egalitarianism, and consensus“ (Wayne A. Wiegand: *Main Street Public Library. Community Places and Reading Spaces in the Rural Heartland, 1876-1956*, Iowa City: University of Iowa Press 2011, S. 148).

Wie oben beschrieben war die Praxis der Verkürzung und Komprimierung auf vielschichtige Weise mit dem Aufkommen professionalisierter Wissensarbeit in den USA verwoben. In den *ALA Catalog* – dieses omnipräsente, aber fast unsichtbare epistemische Subjekt – haben sich verschiedenartige und teils konkurrierende Stile des wissenden Sprechens über Literatur eingeschrieben. Die Medialität des gedruckten Buches verleiht dem Katalog darüber hinaus jene Aura von epistemischer Einheit, die damals bereits in einer ausufernden Medienökologie von Massenmagazinen und Heftserien zu verschwinden drohte. Die ALA wider setzte sich diesem Trend nicht und startete im Jahr 1905, also direkt nach der Publikation von Melvil Deweys umfangreicher zweiter Auflage des *Catalog*, das Magazin *Booklist*, das Bibliotheken monatliche Anschaffungsempfehlungen basierend auf den aktuellen Neuerscheinungen zur Verfügung stellte. In ihrer äußeren Form sind die Einträge und die Annotationen in *Booklist* deckungsgleich mit denen des *Catalog*. Das serielle Publikationsformat nimmt den kurzen Anmerkungen aber den Anschein hart erarbeiteter Wissenskondensate. Während Deweys epistemisches Projekt stets auf die Ergänzung und Verbesserung eines festen Kanons zielte, schließt *Booklist* direkt an kommerzielle Buchhändler-Medien wie *Publishers Weekly* an, die Neuerscheinungen als zentrales Interessengebiet des Lesepublikums darstellten. Die Kürze der *Booklist*-Annotationen konnotiert also nicht Autorität und Schließung, sondern vielmehr Aktualität und Flüchtigkeit.

Die kurze Annotation bleibt jenseits von Twitter auch heute eine wichtige Form literaturbezogener Kommunikation, z.B. in der Bestseller-Liste der *New York Times*. Als „endorsement“ oder „praise“ beherrscht dieses Format auch den paratextuellen Raum von Buchcovern und Schutzumschlägen und steuert so die Rezeption im physischen wie im virtuellen Buchmarkt. Die Überzeugung, dass Kürze nicht nur eine pragmatisch-ökonomische Präsentationsform ist, sondern eine epistemische Eigenleistung vollbringt, hat seit dem frühen 20. Jahrhundert deutliche Spuren in der amerikanischen geisteswissenschaftlichen Praxis hinterlassen. Dies ist nicht zuletzt ein Verdienst des Büchleins *The Elements of Style* (1918), verfasst vom Anglisten William Strunk, Jr. Nach dem zweiten Weltkrieg bearbeitet und neuverlegt durch den Publizisten (und ehemaligen Studenten Strunks) E.B. White wurde es zur Stilbibel mehrerer Generationen von College-Studierenden. Eine der meistzitierten Sätze aus „Strunk & White“ – und zugleich ein angemessenes Schlusswort – ist die Anweisung „omit needless words“.⁵²

52 William Strunk/E.B. White: *The Elements of Style*, illustrierte Ausgabe, London: Penguin Books 2007, S. 39.

Clipästhetik in der Industriemoderne

Das frühe Kino und der Zwang zur Kürze¹

RUTH MAYER

In der frühen Phase des Kinos, zwischen 1880 und 1906, waren alle Filme technikbedingt kurz. Als sogenannte ‚one-reeler‘ (dt: Einakter) folgten sie der Zeit-taktung, die die Filmspule vorgab: nach spätestens zehn Minuten war Schluss. Viele der ganz frühen Filme sind deutlich kürzer, sie zeigen in einer Einstellung kurze Szenen aus dem ‚wahren Leben‘ oder replizieren Arrangements oder Tableaux aus dem Repertoire der klassischen Malerei und Illustration, des theatralen Melodrams oder der Vaudeville-Bühne und des literarischen Kanons.² Erst in den 1910er Jahren wurden die Filme deutlich länger, und der abendfüllende

-
- 1 Dieser Aufsatz folgt in Teilen der Argumentation, die ich auf Englisch in „Early Post-Cinema. The Short Form, 1900/2000“ entwickelt habe, publiziert in: Shane Denson/Julia Leyda (Hg.), Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film, Sussex: Reframe Books 2016. Web.
 - 2 Vgl. Ben Brewster/Lea Jacob: Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film, Oxford: Oxford University Press 1997; Andrew Erdman: Blue Vaudeville. Sex, Morals, and the Mass-Marketing of Amusement, 1895-1915, Jefferson, North Carolina: McFarland 2004, S. 163-168; Patricia McDonnell: On the Edge of Your Seat. Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century America, New Haven, Conn.: Yale University Press 2002; Richard Abel: The Red Rooster Scare. Making Cinema American, 1900-1910, Berkeley, California: University of California Press 1990; André Gaudreault: From Plato to Lumière. Narration and Monstration in Literature and Cinema, übers. von Timothy Barnard, Toronto: University of Toronto Press 2009.

Spielfilm kam auf. Nun konnten filmisch Geschichten erzählt werden, die nicht nur aus Szenen, Ausschnitten oder Verweisen bestanden. In der klassischen Filmgeschichtsschreibung wurde diese Entwicklung als Reifungsprozess gelesen. Der frühe ‚primitive‘ Film musste als unvollkommene Kurzform überwunden werden, damit die Filmkunst zu sich selbst finden konnte, so sah die Filmforschung für geraume Zeit die Anfangsphase des Kinos.³ Die Langform wurde als die ‚eigentliche‘ filmische Form verstanden, der der Kurzfilm als noch unvollendete ‚Vor-Form‘ gegenübersteht.

Im Zuge einer umfassenden Skepsis gegenüber teleologischen Entwicklungsgeschichten wurden solche filmhistorischen Lesarten zunehmend in Frage gestellt, und inzwischen wird der frühe Film weitgehend als ernstzunehmende Ausdrucksform mit einer ganz eigenen Ästhetik und Agenda wahrgenommen. Eine maßgebliche Rolle bei dieser Rehabilitierung spielten die Arbeiten der Filmhistoriker Tom Gunning und André Gaudreault. Gunning prägte 1986 in seinem gleichnamigen Aufsatz den Begriff „the Cinema of Attractions“ für das frühe Kino, der inzwischen die Rede vom ‚primitiven‘ Film ersetzt hat.⁴ In diesem Text wurde die Lesart vom frühen Kino als Vorphase der Filmgeschichte massiv in Frage gestellt und eher durch die Vorstellung eines ‚Experimentierfeldes‘ ersetzt. Der Clou des „Kinos der Attraktionen“ bestand für Gunning darin, dass es ganz andere Ziele verfolgte als das spätere Kino der Hollywoodphase. Der frühe Film stellt in dieser Lesart vor allem *die Möglichkeiten* des Mediums Film aus. Überraschende Effekte und spektakuläre Verfahren betonen die Neuheit und Andersartigkeit der Repräsentationsformen des Kinos; es geht nicht um die Konstruktion einer perfekten Illusionsmaschine, sondern um eine möglichst breite Vorführung dessen, was Kino leisten kann. Dieses Attraktionenkino, das auf Schnelligkeit, Kürze und Überraschungseffekte setzte, wurde mit dem Auf-

3 Vgl. Noël Burch: *Life to those Shadows*, übers. von Ben Brewster, Berkeley, California: University of California Press 1990; David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.

4 Tom Gunning: „The Cinema of Attraction[s]“, in: *Wide Angle* 8,3-4 (1986), S. 63-70; vgl. auch: André Gaudreault/Michel Marie: „Early Cinema as a Challenge to Film History“, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 365-380; André Gaudreault/Nicolas Dulac/Hidalgo Santiago (Hg.): *A Companion to Early Cinema*, London: Wiley-Blackwell 2012.

kommen des abendfüllenden Spielfilms nicht abgelöst oder aufgehoben, sondern Kurz- und Langformate wurden zunächst parallel eingesetzt (siehe Abb. 1).

Abbildung 1: Motion Picture News Cartoon von 1925



Danach ging das Format des Spektakulär-Kurzen ‚underground‘, indem es ‚kleine‘ Genres wie den Slapstick-Film, das Film Serial, den Trickfilm oder das Newsreel-Format bestimmte,⁵ um dann in der gegenwärtigen Phase des ‚Post-

5 Vgl. Ben Singer: „Feature Films, Variety Programs, and the Crisis of the Small Exhibitor“, in: Charlie Keil/Shelley Stamp (Hg.), *American Cinema's Transitional Era*, Berkeley, California: University of California Press 2004, S. 76-102; Rob King: *The Fun Factory. The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*, Berkeley, California: University of California Press 2008; Michael Barrier: *Hollywood Cartoons. American Animation in Its Golden Age*, New York: Oxford University Press 2003; Ilka Brasch/Ruth Mayer: „Modernity Management. 1920s Cinema, Mass Culture and the Film Serial“, in: *Screen* 57,3 (Fall 2016); Ruth Mayer: „Serielle Synchronizität. Zeitmanagement im US-amerikanischen Film Serial der 1920er Jah-

Cinematischen‘ mit voller Kraft wieder hervorzubrechen. *Cinema of Attractions Reloaded* heißt so ein vielzitiertter Sammelband von 2006 zum Gegenwartskino.⁶

Gunning insistierte darauf, dass das ‚Zeigen‘ in den frühen Formen cinematischer Unterhaltung weitaus wichtiger ist als das Erzählen:

Whatever differences one might find between Lumière and Méliès, they should not represent the opposition between narrative and non-narrative filmmaking, at least as it is understood today. Rather, one can unite them in a conception that sees cinema less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power (whether the realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière, or the magical illusion concocted by Méliès), and exoticism. [...] The story simply provides a frame upon which to string a demonstration of the magical possibilities of the cinema.⁷

Es stimmt nun sicherlich, dass im Kontrast zum klassischen Hollywoodkino mit seiner „Hegemonie des Erzählfilms“⁸ die Filme der frühen Phase sehr stark in der Erforschung des technisch und medial Möglichen befangen scheinen. Aber Charles Musser wies zu Recht darauf hin, dass auch das Attraktionenkino Geschichten erzählte, deren Suggestionskraft und ästhetische Geschlossenheit man nicht unterschätzen sollte.⁹ Wenn man die Geschichten des frühen Films als bloße Vehikel für Effekte und Experimente begreift, ignoriert man viel von dem, was ihre ursprüngliche Wirkkraft ausmachte. Die Erzählungen des frühen Kinos greifen das kulturelle Wissen ihrer Zuschauer auf, sie operieren mit Geschichten, Plotkonstellationen und Figurenarrangements, die sich in der Erzählliteratur und Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts bewährt haben. Die Verweise auf bereits Erzähltes und schon Gewusstes sind notwendigerweise ausschnittartig – kurz und gebrochen. Aber sie erschöpfen sich nicht im Nacherzählen oder in der

re“, in: Gabriele Brandstetter/Anne Schuh/Kai van Eikels (Hg.), *De-Synchronisieren. Leben im Plural*, Hannover: Wehrhahn (erscheint 2017).

6 Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, vgl. auch: Steven Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, Winchester: Zero 2010; Denson/Leyda (Hg.), *Post-Cinema*.

7 Tom Gunning: „The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, nachgedruckt in: Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, S. 381-388, hier S. 382-383.

8 Ebd., S. 381.

9 Charles Musser: „Rethinking Early Cinema. Cinema of Attractions and Narrativity“, in: Strauven (Hg.), *The Cinema*, S. 389-416.

Beschwörung des Bekannten und Vertrauten, sondern sie erschließen das Repertoire des kulturellen Wissens und das Erzählarchiv vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts neu. Obwohl die kurze Form für das frühe Kino keine freie Wahl war, erwies sie sich als glückliche formale Beschränkung, die es erlaubte, neue narrative Verfahren und neue narrative Funktionen auszutesten. Im frühen Film wird ein kulturelles narratives Archiv mit den Traditionen und neuen Möglichkeiten visuellen Erzählens über komprimierte Bilder und Bewegtbilder im wahrsten Wortsinne *kurzgeschlossen*. Der Zwang zur Kürze führte zur Herausbildung einer ganz eigenen – auch *narrativen* – Wirkungsästhetik des Films.

Natürlich wirken sich Längenbeschränkungen auf die Komplexität von Erzählungen aus, zumindest dann, wenn man das klassische Hollywoodkino oder die komplexe TV-Serie des Gegenwartsfernsehens als Referenzrahmen nimmt. Aber vielleicht sollte man den frühen Film ja auch nicht in Bezug zu epischen Formen des Erzählens im 19. Jahrhundert oder der Gegenwart setzen, sondern eher mit anderen narrativen Kurzformen der Gegenwart wie dem Handyfilm, dem *digital short* oder dem Youtube-Clip und deren Clipästhetik vergleichen.¹⁰ Mein Rekurs auf die Frühgeschichte des Films folgt der Methodologie der Medienarchäologie, die die Mediengeschichte als Abfolge von Brechungen und Verschiebungen begreift und nicht als glatte Kontinuität. Die Auseinandersetzung mit scheinbar überkommenen Kulturtechniken, mit Sackgassen und Diskontinuitäten der Filmgeschichte soll so nicht den Blick ins Kuriositätenkabinett des Kinos lenken, sondern eine alternative Wahrnehmung letztlich auch der Gegenwart ermöglichen.¹¹

10 Siehe hierzu auch: Ruth Mayer: „Early Post-Cinema“. Zur Clipästhetik vgl. die Beiträge von Lisa Gotto und Elke Rentemeister in diesem Band sowie zum Vergleich einer industriellen und einer digitalen Ästhetik des Kurzen und Spektakulären Miriam Hansen: „Early Cinema, Late Cinema. Permutations of the Public Sphere“, in: *Screen* 34,3 (1993), S. 197-210; Scott Bukatman: „Spectacle, Attractions and Visual Pleasure“, in: Strauven (Hg.), *Cinema of Attractions Reloaded*, S. 71-82; Henry Jenkins: „YouTube and the Vaudeville Aesthetics“, *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins* (2006); Teresa Rizzo: „YouTube. The New Cinema of Attractions“, in: *Scan* 5,1 (2008); Max Dawson: „Television’s Aesthetic of Efficiency. Convergence Television and the Digital Short“, in: James Bennett/Niki Strange (Hg.), *Television as Digital Media*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2011, S. 204-229.

11 Vivian Sobchack: „Afterword: Media Archaeology and Re-presenting the Past“, in: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka (Hg.), *Media Archaeology. Approaches, Applications,*

Diese ‚Revision‘ eröffnet Modi der Komplexität sowie Formate und Funktionen des Erzählens, die anders organisiert sind als die literarischen, filmischen und televisuellen Epen der Vergangenheit und unserer Tage. Die frühen kurzen Filme adoptieren eine modulare Verweislogik, indem sie narrative Versatzstücke schaffen, die sich in vielfältige Kontexte je unterschiedlich einsetzen lassen und intermedial flexibel sind. Sie erzählen mittels der Verfahren der Reihung, der Rahmung oder des Querverweises, und operieren mit Assoziationen, Implikationen und Konvergenzen. Sie konfigurieren genuin *moderne* – anschlussfähige, ergänzbare, verhandelbare – Bestände des kulturellen Wissens. In seiner Bezugnahme auf narrative Konventionen, Motive und Tropen der Vergangenheit eröffnet das frühe Kino so den Blick auf die Bedürfnisse und Ansprüche der Moderne als einer Epoche, die kulturelles Wissen zunehmend in den Termini von Kompetenzen eher denn Kanones begreift und heuristisch definiert. Der frühe Film setzt dabei, wie ich zeigen werde, paradoxerweise Verfahren der Verkürzung, Verfremdung und Verwirrung als Maßnahmen der Orientierungsstiftung ein.

I. KÜRZE ALS PARADIGMATISCHER MODUS DER MODERNE

Auf dem Scheitelpunkt der industriellen Moderne in Kerneuropa und den USA, zwischen 1880 und 1930, manifestiert sich ein enormer Zeitdruck als elementares Epochengefühl. Im selben Zuge und in enger Beziehung auf die Herausbildung einer Massenunterhaltungs- und Konsumkultur präsentiert sich Kontingenz als Grundbedingung der Moderne.¹² Die Parameter von Beschleunigung und Geschwindigkeit werden zu wesentlichen Faktoren in der Alltagserfahrung, der Wissensverarbeitung und der künstlerischen Repräsentation, so dass Kontingenz

and Implications, Berkeley, California: University of California Press 2011, S. 323-333, hier S. 324. Siehe auch: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka: „An Archaeology of Media Archaeology“, ebd., S. 1-26.

12 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993; Mary Ann Doane: The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2002; Elena Esposito: „The Arts of Contingency“, in: Critical Inquiry 31,1 (Autumn 2004), S. 7-25; Markus Holzinger: Kontingenz in der Gegenwartsgesellschaft. Dimensionen eines Leitbegriffs moderner Sozialtheorie, Bielefeld: transcript 2007; Michael Makropoulos: Theorie der Massenkultur, München: Fink 2008.

und Entfremdung eine fatale Kopplung eingehen. In der Folge erscheint die moderne Wirklichkeit tendenziell als Palette endloser Möglichkeiten ohne wirkliche Wahl:

[I]n spätmodernen Gesellschaften [lassen sich] Anzeichen für erstaunliche Prozesse oder zumindest Erfahrungen entdecken, die darauf hindeuten, daß gegenläufig zu den Phänomenen der weitverbreiteten Beschleunigung und Flexibilisierung, die den Eindruck vollkommener Kontingenz, Hyperoptionalität und unbegrenzter Zukunfts Offenheit erzeugen, keine wirklichen Veränderungen mehr möglich sind, sich das System der modernen Gesellschaft zunehmend schließt und die Geschichte an ein Ende kommt, das die Gestalt ‚rasenden Stillstands‘ [Paul Virilio] annimmt.¹³

Hartmut Rosa ordnet diese Effekte der Ära der ‚Spätmoderne‘ zu, die bei ihm nicht klar datiert wird, sich aber bis ins 21. Jahrhundert erstreckt. Während das Phänomen der Zeitnot nun tatsächlich ein Charakteristikum der industriellen und post-industriellen Moderne in ihrer *longue durée* sein mag, entfaltet sich der Umgang mit diesem Phänomen – ob nun im Rahmen politischer Theorie oder in kulturtheoretischen Ansätzen, im Kontext von Gesellschaftsorganisation und industrieller Verwaltung oder in der künstlerischen und kulturellen Auseinandersetzung und Adaption – ungleichmäßig und gebrochen.

Wie der Soziologe Michael Makropoulos ausführt, mag die wichtigste Kulturleistung in diesem Zusammenhang die Rekonzeptualisierung von Kontingenz sein, die sich um die Wende zum 20. Jahrhundert abzeichnet: Kontingenz wurde zunehmend als Bandbreite von Optionen begriffen und damit nicht mehr ausschließlich negativ (unter den Vorzeichen von Anomie und Entfremdung) gefasst.¹⁴ Um auf Rosa zurückzukommen: Die kontingenzbedingte ‚Hyperoptionalität‘ der modernen Erfahrung kann, vor allem mittels Mediatisierung und Narrativierung, durchaus produktiv gemacht werden, um Reflexion, Organisation und Orientierung zu ermöglichen (eher denn bloß ein Gefühl der Lähmung zu erzeugen), so dass trotz der unübersichtlichen, transpersonalen und entfremdeten Systemlogik so etwas wie Handlungsmacht entsteht. In der medialen und narrativen Formatierung (die sich oft als Verkürzung gestaltet) wird das spekulative und

13 Hartmut Rosa: Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 53. Vgl. hierzu auch: Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010 und Heike Schäfers Beitrag in diesem Band.

14 Makropoulos, Theorie der Massenkultur.

zukunftsweisende Potenzial der Moderne akzentuiert und aktiviert, und Makropolous weist darauf hin, dass die Massenkultur die Erzeugung und Zirkulation solcher Formate besonders intensiv und erfolgreich betreibt.¹⁵

Die Geschichte der Herausbildung und Bewältigung von Kontingenz ist komplex mit Überlegungen zur Verarbeitung und Verwaltung von Informationen verknüpft. Ein wesentliches Anliegen der Moderne, das sich bereits in der Entwicklung eines „print capitalism“ im 18. und 19. Jahrhundert manifestiert,¹⁶ aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders dringlich wird, ist die narrative Produktion, Speicherung und Vermittlung wissenschaftlichen und kulturellen Wissens. Die Relevanz der kurzen Formen in der Moderne hängt eng mit dem Trend zur Beschleunigung in der Wissensbildung, mit der Formierung einer globalen Öffentlichkeit und globaler Märkte und mit dem Entstehen neuer medialer Technologien und massenadressierender Medien zusammen. Kleine Genres und Formate gewinnen exemplarische Bedeutung in diesem Kontext. Martin Dillmann argumentiert, dass die Moderne und der Modernismus auf die Krise des Wissens und der Gewissheiten mit einer massiven Aufwertung der „modernistischen Kontingenzgattungen“ reagierte, für die Kürze und Fragmentenhaftigkeit zur Signatur wurde.¹⁷ Diese Aufwertung erstreckt sich weit über die Grenzen der modernistischen Literatur hinaus, und sie korreliert das Kleine und das Kurze in zunehmend komplexer Weise. Die modernen Kommunikations- und Unterhaltungsmedien – der Telegraf, die Kamera, das Telefon, das Radio – verursachen nicht nur eine Kontraktion von Raum und Zeit, sondern auch eine Kontraktion der Form: Mehr denn je zuvor bedeutet Knappheit in der Form Geschwindigkeit in der Übertragung. Sowohl die Effizienzhetorik der Informationsgesellschaft als auch das Zerstreuungsregime der Unterhaltungsindustrie fordern kompakte und kondensierte Effekte ein. Übertragung und Verarbeitung, Mediation und Re-

15 Ebd., S. 10.

16 Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarb. Ausgabe, London: Verso 1991.

17 Martin Dillmann: *Poetologien der Kontingenz. Zufälligkeit und Möglichkeit im Diskursgefüge der Moderne*, Wien: Böhlau 2011, S. 165. Vgl. auch: Wolfgang Preisendanz: „Gibt es Kontingenz-Gattungen?“, in: Gerhard Graevenitz/Odo Marquardt (Hg.), *Kontingenz (=Poetik und Hermeneutik, Band 17)*, München: Wilhelm Fink 1998, S. 451-453.; Claudia Öhlschlager: „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven“, in: dies./Sabine Autsch/Leonie Süwolto (Hg.), *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, München: Fink 2014, S. 9-20.

zeption, sollen schnell vonstattengehen und unmittelbar wirken. Die kurze Form mag Kontingenz generieren, weil sie notwendigerweise Zugeständnisse an den Anspruch nach Umfassendheit, Endgültigkeit und Vollständigkeit erfordert, aber sie trägt auch dazu bei, Kontingenz zu bewältigen, wie ich im Folgenden exemplarisch erläutern möchte.

II. MÄRCHEN, MODERNE, MÉLIÈS

Der frühe Literaturfilm unterscheidet sich deutlich vom narratologisch viel diskutierten Format der *Literaturverfilmung* – das frühe Kino konnte Literatur ja gar nicht ‚verfilmen‘, sondern aufgrund seiner Kürze allenfalls ‚in Szene setzen‘. Das funktionierte, weil die Handlungen von *Alice in Wonderland* (1903, Hepworth/Slow), *Uncle Tom's Cabin* (1903, Porter) oder *Hamlet* (1907, Méliès) ebenso wie die Erzählgegenstände von Volks- oder Kunstmärchen, die filmisch aufgegriffen wurden, als bekannt vorausgesetzt werden konnten.¹⁸

Die frühen Filme nutzen ihre literarischen Vorlagen dabei zweifellos eher als Starthilfen denn als verbindliche Bezugspunkte, aber sie probieren nicht nur aus, was technisch machbar ist, sondern ergründen parallel immer auch die narrativen Optionen, die die Weltliteratur (die hier im wahren Wortsinne zum ‚Stoff‘ im Sinne eines Füllmittels wird) für die Gegenwart der Moderne bietet. Vertraute Geschichten werden wie Passepartouts verwendet, um den Erfahrungen von Modernität und Modernisierung Ausdruck – oder besser: Form – zu geben. Das frühe Kino demonstriert somit exemplarisch die aktualisierende Kraft der Formgebung, die Sybille Krämer in ihren Überlegungen zur Distinktion von Medium und Form evoziert, wenn es aus einer Fülle medialer Möglichkeiten figurative und narrative Konstellationen schöpft und damit immer auf „abwesende, nicht

18 Zum Bildungshintergrund und -horizont früher Filmpublika und zur Rolle des Betrachters im frühen Kino und im Kino der sogenannten ‚Übergangszeit‘ siehe: Musser, *The Emergence of Cinema*; Miriam Hansen: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1991; Gregory Waller: *Main Street Amusements. Movies and Commercial Entertainments in a Southern City, 1896-1930*, Washington DC: Smithsonian Institution Press 1995; Janet Staiger: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1992.

realisierte Formversionen“¹⁹ oder „ausgeschaltete Possibilitäten“²⁰ verweist. In gewisser Weise führen die frühen Filme so auch vor, was aus dem kulturellen Erbe des 18. und 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert noch taugt und stellen damit ein wesentliches Prinzip der Medienwechsel vor Augen, die Mediengeschichte ausmachen: „[M]edia are only potentialities and their fundamental function is to make contingent something that was formerly indispensable“.²¹

Die Modernität des Films wird also nicht durch seinen Gegenstand ausgemacht. Auch wenn rasende Züge, Verfolgungsjagden, Verwechslungsszenarien und Überfälle zu beliebten Sujets des frühen Films wurden, konnten so auch – und vielleicht: gerade – Märchen fit für die Moderne gemacht werden. Denn Märchen und fantastische Erzählungen im weiteren Sinne eignen sich hervorragend dazu, Möglichkeitshorizonte zu markieren und zu eröffnen. Das führen die Filme von George Méliès, die nicht von ungefähr als Kernelemente des frühen narrativen Kinos gelten, exemplarisch vor. *Le voyage dans la lune* von 1902 (dt. *Reise zum Mond*) wurde auch zum Klassiker des frühen Films, weil er Motive der fantastischen Literatur anschlussfähig und originell ins Bild setzen konnte. Tom Gunning und andere Verfechter der Ästhetik der Attraktionen sahen als wesentliche Wirkmacht von Méliès' Filmen ihre technisch-formale Innovativität: den experimentellen Einsatz von Trickverfahren und *special effects* und die radikal neue Erschließung von cinematischen Räumen mittels Kameraeinstellungen und Mise-en-scène.²² Vor allem die *féeries* oder Märchenfilme von Méliès und seinen Zeitgenossen (Segundo de Chomón in Spanien oder Edwin S. Porter in den USA) wurden so oft als Beispiel dafür genannt, dass auf der Inhaltsebene

19 Sybille Krämer: „Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?“, in: Rechtshistorisches Journal 17 (1998), S. 558-573, hier S. 560.

20 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, zitiert in: Krämer, „Form als Vollzug“, S. 560.

21 Esposito, „The Arts of Contingency“, S. 12; vgl. auch: Lorenz Engell: „Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien“, in: Lorenz Engell/Joseph Vogl (Hg.), Mediale Historiographien, Weimar: Archiv für Mediengeschichte 2001, S. 33-56.

22 Vgl. Gunning, „Cinema of Attractions“, S. 382ff.; Matthew Solomon: „A Trip to the Fair; or, Moon-Walking in Space“, in: Matthew Solomon (Hg.), Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination, New York: State University of New York Press 2011, S. 143-160; Frank Kessler: „The *Féerie* Between Stage and Screen“, in: Gaudreault/Dulac/Hidalgo (Hg.), A Companion to Early Cinema, S. 64-79.

das Zeitlos-Vertraute reiteriert wurde, während man auf Produktionsebene mit Formen und Verfahren experimentierte. Aber wenn man den Erzählungen dieser Filme Aufmerksamkeit widmet und verfolgt, wie sie ihre Vorlagen aus der Volkskultur und Literatur sowohl formal-medial als auch narrativ aufrufen, dann zeigt sich schnell, dass das Narrativ hier nicht nur ein Mittel zum Zweck ist, sondern eigensinniger wirkt.

Die Kürze des frühen Films erweist sich dabei als integraler Teil der Modernität des Mediums. Der Märchenfilm führt durch seine Kürze eindrücklich vor Augen, wie die Modi von Attraktion und Repräsentation, Zeigen und Erzählen, ineinandergreifen. Realität wird immer gleichermaßen als Erfahrungsrahmen (Attraktion/Zeigen) adressiert und als Gegenstand (Repräsentation/Erzählen) inszeniert, so dass eine dynamische Abfolge von spektakulären Effekten und narrativen Signalen ins Werk gesetzt wird, die auf die Rekonfiguration des Vertrauten und Gewussten zielt. Die filmische Inszenierung populärer Geschichten verlässt sich wie die Literaturadaption im Allgemeinen auf das kulturelle Wissen der Zuschauer und auf ihr narratives und visuelles Gedächtnis, wenn einschlägige Szenen (die man aus den Druck- und Bühnenversionen der Erzählungen kennt) und ein ikonisches Repertoire von Illustrationen aufgerufen werden. Der Film, um den es mir im Folgenden exemplarisch gehen soll – George Méliès' *Barbe bleue* von 1901,²³ mit einer Länge von etwas über 10 Minuten – setzt so die Vertrautheit seiner Zuschauer mit Charles Perraults Märchenvorlage gleichen Titels von 1697 voraus und bedient sich dafür bei der populären Operettenversion, die Jacques Offenbach 1866 gestaltete. Darüber hinaus rekurriert er wesentlich auf die Ästhetik der Illustrationen zu Perraults Märchen von Gustave Doré.²⁴

Zunächst einmal scheinen frühe Märchenfilme wie *Barbe bleue*, aber auch William K. Dicksons *Rip van Winkle* (1896), Cecil Hepworths und Percy Stows

23 *Barbe bleue* (dt. Blaubart, F 1901, R: Georges Méliès).

24 Peter Verstraten: „Between Attraction and Narration. Early Film Adaptations of Fairy Tales“, *Relief* 4,2 (2010), S. 237-251. Vgl. zu den Verweisstrukturen bei Méliès auch: John Frazer: *Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès*, Boston, Massachusetts: G.K. Hall 1979; Staiger, *Interpreting Films*; Charles Musser: „A Cornucopia of Images. Comparison and Judgment across Theater, Film, and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century“, in Nancy Mowll Matthews (Hg.), *Moving Pictures. American Art and Early Film, 1890-1910*, Manchester, Vermont: Hudson Hills Press 2005, S. 5-38; Kristian Moen: *Film and Fairy Tales. The Birth of Modern Fantasy*, London: I.B. Tauris 2013; Jack Zipes: *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy Tale Film*, New York: Routledge 2011.

Alice in Wonderland (1903), Edwin S. Porters *Jack and the Beanstalk* (1902) oder Albert Capellanis *La belle au bois dormant* (1908), einfach und kunstlos in ihrer narrativen Entfaltung mittels szenischer Tableaux. Unvertraut wirkt auch die eigenartige Zuschauerführung der Filme: die Detailvielfalt in jeder Einstellung steht im Widerspruch zu Verfahren der Adressierung, wie sie das klassische Hollywoodkino später systematisch entwickelt hat: Identifikations- und Sympathienlenkung und narrative Orientierungsstiftung werden vernachlässigt und der Spannungsbogen der Geschichte wird trotz der Kürze der Repräsentation dauernd unterlaufen und gebrochen. *Barbe bleue* ist als eine Reihe von Panoramaszenen angelegt, die aufgebaut und vorgeführt werden, um dann mittels Überblendung ineinander überzuleiten. Die Struktur der einzelnen Einstellungen erinnert in ihrer räumlichen Gliederung in unterschiedliche Segmente und Ebenen an die visuelle Gestaltung des frühen Comic und dessen Wimmelbildästhetik.²⁵

Das zeigt sich etwa in der zweiten Tableau-Szene des Films, in der Blaubart seiner jungen Frau (und den Zuschauern) sein Schloss zeigt (siehe Abb. 2). Das Paar wird ausgerechnet in die eng gepackte und sehr aktive Küche des Anwesens geführt, die voll ‚bespielt‘ wird. Die Szene wirkt in ihrer theatralisch-künstlichen Kulissenhaftigkeit und in der Papp-Ästhetik ihrer Ausstattung zunächst plan, erhält dann aber durch die Bewegung des Hofstaats Tiefe und wird durch das Gefüge aus Treppen, Geländern und Balken, das den Raum strukturiert, noch zusätzlich mit Effekten gefüllt. Die grafische Gestaltung erinnert an Doré, aber bezeichnenderweise eher an die ‚modernistischen‘ Kupferstiche des Illustrators – etwa aus *London: A Pilgrimage* (1872) – als an seine Illustrationen zu Perrault. Méliès’ Raum wirkt gerade aufgrund dieser grafischen Reminiszenz cinematisch, weil er mit Bewegung gefüllt und durch Bewegung erschlossen wird. Das Paar betritt und verlässt die stilisierte Szene schnell, und der Ort spielt für die Folgehandlung der Geschichte keine Rolle. Wie die vorherige erste Szene des Films endet diese Szene in unmotiviertem slapstickhaften Chaos – überhaupt schwenkt die Stimmung im Film dauernd unvermittelt um. Auf dem Höhepunkt der Handlung, bevor die Frau die verbotene Kammer betritt, wird es dann fantastisch. Eine koboldhafte Dämonenfigur springt als Trickeffekt aus einem aufgeschlagenen Buch auf einem Lesepult, sie scheint die Frau in das verbotene Zimmer zu drängen. Später wird die Frau von Alpträumen heimgesucht; ihre Ängste materialisieren sich als riesige Schlüssel, die über ihrem Kopf tanzen (siehe Abb.

25 Christina Meyer: „Urban America in the Newspaper Comic Strips of the Nineteenth Century. Introducing the Yellow Kid“, in: ImageText: Interdisciplinary Comics Studies 6,2 (2012).

3), nachdem sie herausgefunden hat, dass sie das Blut nicht vom verbotenen Schlüssel wischen kann. Die Figur des Dämons taucht wieder auf und scheint nun die Ängste und Träume spöttisch zu dirigieren und zu kommentieren.

Abbildung 2: In der Schlossküche – ein Wimmelbild. Barbe bleue (1901)



Abbildung 3: Der Tanz der Schlüssel. Barbe bleue



Jede Szene des Films ist gepackt voller Aktion, die die Handlung nicht wirklich voranbringt. Noël Burch hat diese Kompositionsform des frühen Kinos als Ästhetik der ‚Dezentrierung‘ bezeichnet. Diese Ästhetik erfordert für Burch eine ‚topografische Lesart‘: „[...] a reading that could gather signs from all corners of the screen in their quasi-simultaneity, often without very clear or distinctive in-

dices immediately appearing to hierarchize them, to bring to the fore ‘what counts,’ to relegate to the background ‘what doesn’t count.’“²⁶

Burch verstand diese Ästhetik als explizit modernistisches Verfahren und sah Analogien zu den Avantgarde-Experimenten der Zeit in Kunst und Literatur. Ich denke nun auch, dass die visuelle Dezentrierung des frühen Films auf die Kontingenz und Reizüberflutung der modernen Wirklichkeit reagiert. Aber ich bin mir nicht so sicher, ob es wirklich um eine Replikation oder Übersteigerung der Wirklichkeitseffekte im Stile etwa der futuristischen oder dadaistischen Experimente ging, wobei ich nicht ausschließen will, dass einzelne Zuschauer die Filme so gesehen haben (es waren nicht von ungefähr begeisterte Kinogänger unter den Künstlern der europäischen und amerikanischen Avantgarde). Aber die eigentliche Funktion der Filmbilder, so meine ich, war eine andere. Ich behaupte, dass es in diesen Filmen nicht um *Abbildung* von Kontingenz geht, sondern um *Kontingenzbewältigung*. Der frühe Film übt systematisch in Modalitäten der Bedeutungskonstitution ein, und er tut das, indem er das Vertraute und das Neue ständig anders ins Verhältnis setzt. Ironischerweise sind es nun ausgerechnet die Trick-Elemente – und damit die formalen Elemente, die gemeinhin am engsten mit der Ästhetik eines sensationalistischen Kinos der Attraktionen assoziiert werden – die hier *narrative* Orientierungsstiftung bewirken. Der Dämon, dessen Erscheinen in *Barbe bleue* unvermittelt in die Szene montiert ist, wird aus den Seiten des Buches hervorgeschleudert, das die Geschichte, um die es auf der Leinwand geht, enthalten könnte. Das Erscheinen des Fantasiewesens weist so gleichermaßen auf die alte narrative Medientechnik des Buches und auf die neuen Möglichkeiten des Films als narrativer Anordnung. Für die Protagonistin ist die unheimliche Figur unsichtbar, für die Zuschauer aber ist sie unübersehbar und schockhaft vereinnahmend.

Das Wesen aus dem Buch agiert übertrieben und überzeichnet, es schafft ein Gefühl von Spannung und Dringlichkeit für die Zuschauer, zeugt aber zugleich von der Unabänderlichkeit des narrativen Ablaufs, seiner märchenhaften Vertrautheit. In der unkontrollierten Sprunghaftigkeit seiner Bewegungsabläufe stellt es paradoxerweise einen Fokus für die Betrachtung her. Damit erfüllt es eine Funktion, die an die des ‚Vorführers‘ im Vaudeville-Theater oder Nickelodeon erinnert. Der Vorführer, auch ‚Kommentator‘ oder ‚Erzähler‘ genannt, fungierte, bevor es Zwischentitel gab, bei den Stummfilmen als orientierungsstiftende Erzählinstanz, die mündlich hervorhob, „what viewers saw“ (oder sehen

26 Noël Burch, *Life to those Shadows*, S. 154.

sollten).²⁷ Ganz in diesem Sinne wirkt auch der Dämon als fokalisierendes Element oder als Orientierungspunkt für den irrenden Blick des Zuschauers.

Die Welt des Märchenfilms ist eine Fantasiewelt – fraglos abgesetzt von der modernen Wirklichkeit, wie sie im frühen Aktualitätenkino gefasst wurde, aber dennoch keineswegs völlig von ihr losgelöst. Die Mise-en-scène des Films präsentiert eine „intricate bricolage“, wie Richard Abel schrieb, „eclectically combin[ing] Renaissance and Second Empire architectural details, Belle Epoque fashions in women’s clothing, and, for publicity purposes, a giant bottle of Mercier champagne“.²⁸ Die Bedingungen der Moderne werden spielerisch adressiert und aufgehoben, wenn die vertraute Geschichte in eine Vielzahl von Nebenhandlungen proliferiert und wieder aus ihnen auftaucht. Die Zuschauer werden dabei dazu eingeladen, Resonanzen und Korrespondenzen, Reihungen und Spiegelungen zu identifizieren, Zusammenhänge herzustellen und Verbindungslinien zu erkennen. Die Reaktion des Dämons auf die Zwangslage der Protagonistin mag so durchaus die Reaktion des impliziten Betrachters skizzieren: Dem Film geht es nicht um die Herstellung von Identifikationsbezügen zu irgendeiner seiner Figuren, sondern er hält seine Zuschauer eher auf Distanz zum Geschehen. Primär für diese Zwecke mobilisiert der frühe Film meines Erachtens die Affektökonomie der Überraschung, des Staunens und des Thrills – nicht um den Schock und den Stress der Moderne zu zelebrieren, sondern um diese Impulse zu bewältigen.

Die Autoren von *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000* sehen als eine starke Korrespondenz zwischen der filmischen Imagination des frühen Films und der gegenwärtigen digitalen Ästhetik die „Medialisierung von Subjekten“, die in der Bezugsetzung der Diskurse Psychologie, Physiologie, Elektrizität und Datenverarbeitung vonstattengeht und in der Materialisierung und Externalisierung (oder dem Screening) von mentalen Aktivitäten wie Träumen, Gedanken, Visionen oder Ideen Ausdruck findet.²⁹ Wenn in Méliès’ *Barbe bleue* oder – um zwei von vielen weiteren Beispielen zu nennen – in Edwin S. Porters *Jack and the Beanstalk* oder in Porters und Wallace McCutcheons *Dream of a Rarebit Fiend* (1906) die Ängste und Träume der Protagonisten ‚projiziert‘ werden, kriegen die Zuschauer das Imaginäre, Unbewusste und Vorgestellte zu sehen, das, was man eigentlich nicht sehen kann. Aber was in der klassischen Hollywood-

27 Gaudreault, *From Plato to Lumière*, S. 126.

28 Richard Abel: *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, überarb. Auflage, Berkeley, California: University of California Press 1994, S. 70.

29 Nicola Glaubitz et al.: *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Siegen: Universi 2011, S. 89ff.

phase dazu dienen wird, intensive Momente der subjektiven psychologischen Identifikation zu erzeugen (man denke an die Visualisierung des Unbewussten bei Alfred Hitchcock mit der Hilfe von Salvador Dalí in *Spellbound* [1945]), wird in der Frühphase dazu benutzt, den Zuschauer vom emotionalen Apparat der Figur oder des Films abzukoppeln und Distanz zu schaffen.³⁰ Die Vorführung des Unbewussten wird so zum weiteren, vielleicht ultimativen Mittel, Kontingenz auszustellen und narrativ zu managen. Deshalb scheint es mir auch problematisch, solche Szenen „subjective inserts“ zu nennen, wie Elizabeth Ezra das tut,³¹ denn es mögen hier wohl Subjektivitäten repräsentiert werden, aber diese Repräsentation vollzieht sich mittels Objektivierung. Wenn die acht riesigen Schlüssel (oder die sieben weißen Körper ihrer Vorgängerinnen) über die Szene von Blaubarts (alp)träumender Frau geblendet werden, werden wir dadurch nicht in ihr Bewusstsein gezogen, sondern ihr Bewusstsein wird zur Bühne – oder besser: zur Leinwand. Unsere Zuschauerposition wird dabei durch die Perspektive des koboldhaften Wesens gelenkt, das sich an dem Spektakel der Darstellung des Nichtdarstellbaren delektiert.

Der frühe Film nutzt Tableaux oder szenische Arrangements – also Verfahren der Verlangsamung und Verräumlichung, aber auch des Einschlusses und der Verknappung – um das Flüchtige, das Chaotische, das Kontingente zu fassen und den Sog der Beschleunigung aufzuhalten. Die Repräsentation des Zeitlosen und Fantastischen wird genutzt, um ein Panorama von Optionen zu generieren, das betrachtet, gewichtet und aus der Distanz ausgewertet werden kann. Diese Strategien treten in eine interessante Wechselwirkung mit der Struktur der Kürze, weil auf formaler Ebene das Ineinandergreifen von Flüchtigkeit und Kontemplation repliziert wird. Die Kürze der filmischen Narration suggeriert zum einen eine gewisse Atemlosigkeit, Verknappung und Komprimiertheit des Vorgehens – gerade im Vergleich zu den älteren narrativen Möglichkeiten von Theater, Malerei oder Roman, der natürlich auf der Hand liegt. Aber gleichzeitig nimmt sich der Film ‚alle Zeit der Welt‘ für die Ausschmückung und Entfaltung

30 Vgl. Maureen Turim: *Flashbacks in Film. Memory & History*, New York: Routledge 1989; Leslie Halpern: *Dreams on Film. The Cinematic Struggle between Art and Science*, Jefferson, Missouri: McFarland 2003; Laura Marcus: *Dreams of Modernity. Psychoanalysis, Literature, Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press 2014; Stefanie Kreuzer: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*, München: Fink 2014.

31 Elizabeth Ezra: *Georges Méliès*, Manchester: Manchester University Press 2000, S. 39.

der ausgewählten Szenen, wenn er sie als intrikate Tableaux von fast gemäldehafter Qualität gestaltet und mit allen möglichen Nebenhandlungen ausstattet. Die spannungsgeleitete Narration des Films operiert in einem raffinierten Wechsel aus Beschleunigung und Arretierung, der die Wirklichkeitserfahrung der Moderne simuliert und organisiert und das kulturelle Wissen der Vergangenheit für die Gegenwart zurichtet und verfügbar macht.

„I dub thee vampiris“

Zur wissenschaftlichen Erklärung im Horrorfilm
der 1950er Jahre

HEIKO STOFF

Zu Beginn des spektakulären Horror- und Science Fiction-Films *The Mole People* (USA 1956, R: Virgil W. Vogel) wendet sich ein wissenschaftlicher Erzähler namens Dr. Frank C. Baxter, der tatsächlich Literaturwissenschaftler und ein bekannter TV-Experte war, an einem massiven, aber aufgeräumten Schreibtisch sitzend, an das Kinopublikum und klärt in einem Kurzvortrag über die Möglichkeit des Monströsen auf. In Großaufnahme singt Baxter das hehre Lied des menschlichen Entdeckergeistes, um gleich darauf einen Globus mit seinen großen Händen zu umfassen: Einzig das Innere der Erde sei noch unerforscht. Darauf verlässt der Professor seinen Arbeitsplatz, nimmt einen Zeigestock und präsentiert an einer Stehtafel Grafiken, die, so Baxter, „very curious and strange theories“ zum Erdinneren darstellten: John Cleve Symmes These aus dem frühen 19. Jahrhundert, wonach die Erde eigentlich hohl sei, aber aus immer kleineren, teilweise bewohnten Erdkugeln bestehe; Cyrus Reed Teeds Eingebung aus den 1870er Jahren, dass die Menschen eigentlich auf der Innenseite der Erdkugel lebten; sowie die Hohlwelttheorie, die sich Karl Neupert, der Verkünder des Kosmozentrischen Welt-Systems, zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausdachte. Streicher setzen ein, als Baxter zusammenfasst, dass all diese unwissenschaftlichen, aber deshalb nicht unwahrscheinlichen Theorien dem Begehren, ins Innere der Erde zu schauen, Ausdruck gäben. Denn könnte es nicht tatsächlich sein, dass eine ältere Kultur in der Erde versunken sei und dort weiterlebe? Die Existenz humanoider Maulwürfe erscheint geowissenschaftlich und evolutionsbiologisch betrachtet möglich. Und so beendet Baxter seinen Vortrag mit Ausführungen über Wissenschaft, Fiktion und Potenzialität: „This is science fiction of

course, it's a fiction, it's a fable beyond fiction. For I think if you'll study this picture and think about it, when it's over you'll realize that this is something more than just a story told. It's a fable with a meaning and significance for you and for me in the 20th century.“

Dieses Kurzreferat, das mit einer Länge von vier Minuten im Verhältnis zu anderen wissenschaftlichen Erklärungen im Horrorfilm der 1950er Jahre recht ausführlich geraten ist, präsentiert ostentativ Wissenschaftlichkeit (der echte Professor, das Büro, der Zeigestock, die Grafiken), referiert distanziert Pseudowissenschaft (die Innenwelttheorien gab es wirklich) und pointiert die Bedeutung der wissenschaftlichen Fiktion. In *The Mole People* bereiten Ideen das Erscheinen des Monströsen vor. Viel häufiger aber sind die Monster des Horrorfilms der 1950er Jahre eine Option naturwissenschaftlicher Praktiken, ein möglicher und deshalb wirklicher Effekt der experimentellen Hybridisierung des Lebens. Dies geht weit über die ermüdende Geschichte der von *mad scientists* produzierten Geschöpfe hinaus, ermöglicht eine Vielzahl an Szenarien, Typen, Charakteristiken und Erzählweisen, benötigt jedoch stets ein Signal von Faktizität in der fiktiven Erzählung. Die wissenschaftliche Erklärung ist dabei ebenso notwendig wie störend und deshalb in aller Regel kurz und knapp gehalten. Die Regisseure und Drehbuchautoren konnten darauf vertrauen, dass das Publikum Bescheid wusste und Naturwissenschaft und Technik als wahre Ursache des Monströsen verstand. Zugleich verlangt der *horror plot* nach einer stringenten Erzählweise und nach dem baldigen Auftritt des Monsters. Die wissenschaftliche Erklärung unterbricht den Handlungsablauf und beschleunigt den Wirklichkeitsbezug: *The-se monsters are real!*¹

Das Faktische autorisiert die Fiktion und das Fiktionale dramatisiert das Faktische. Fakten vom Fiktionalen abzugrenzen erweist sich jedoch als höchst problematisch: Ist Pseudowissenschaft eine faktuale Erzählung, weil sie sich des fehlgehenden Realitätsbezugs oft nicht bewusst ist, und ist das Pastiche, die künstlerisch bewusste, zugleich imitierende und huldigende Erarbeitung eines bestehenden Stils, eine fiktionale Erzählung, obwohl es Faktizität bravourös darzustellen weiß?² Wenn faktuales Erzählen nur einen Anspruch auf Wahrheit vo-

1 So ein Songtitel der Riot Grrrl-Band *Heavens to Betsy*. Zur „event-structure of narrative“ im Horrorfilm: Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Blackwell 1989, S. 108-111.

2 Vgl. Monika Fludernik/Nicole Falkenhayner/Julia Steiner (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen*, Würzburg: Ergon 2015; Tobias Klauk/Tilman Köppe (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2014; Christian

raussetzt, dann kann ihm auch eine besondere, nämlich mythische Funktion im fiktionalen Erzählen zukommen. Die wissenschaftliche Erklärung im Horrorfilm führt Wissenschaftlichkeit in die auf Spannung aufgebaute Geschichte ein und besetzt den fiktionalen Horror mit dem faktischen Schrecken. Die fingierte Existenz von Monstern geht mit dem beim Publikum vorausgesetzten wissenschaftlichen, genauer wissenschaftskritischen Diskurs eine Beziehung ein. Dass Fakten gemacht sind, lautet eine der Kernaussagen der Science Studies seit den späten 1970er Jahren, auch wenn über die Praktiken des Faktenmachens und über die Materialität der Dinge trefflich gestritten werden kann.³ Es ist in den letzten Jahren ausführlich thematisiert worden, dass dabei Narrativen eine konstitutive Funktion zukommt.⁴ Mit Hayden White erscheinen „story forms“ sogar bedeutender als „causal laws“. George Levines intensiv diskutierte These lautet wiederum, dass Wissenschaft und Literatur nur graduell unterschiedliche Diskursarten darstellen. Die Subdisziplin der Literature and Science Studies hat dazu seit den 1980er Jahren zahlreiche Studien hervorgebracht.⁵ Es ist also längst nicht mehr

Klein/Matias Martínez (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart: Metzler 2009; Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, München: Fink 1992, S. 11-40; Aleida Assmann: „Fiktion als Differenz“, in: *Poetica* 21 (1989), S. 239-260.

- 3 Dass etymologisch ‚Faktum‘ von ‚facere‘ abgeleitet ist, fungiert als eine beliebte Beweisführung von Bruno Latour über Karin Knorr-Cetina bis Donna Haraway. Vgl. Donna Haraway: *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge 1989, S. 3f.
- 4 Vgl. Safia Azzouni/Stefan Böschen: „Erzählung und Geltung. Ein problemorientierter Ausgangspunkt und viele Fragen“, in: Safia Azzouni/Stefan Böschen/Carsten Reinhardt (Hg.), *Erzählung und Geltung. Wissenschaft zwischen Autorschaft und Autorität*, Weilerswist: Velbrück 2015, S. 9-31; Michael Gamper: „Erzählen, nicht lehren! Narration und Wissensgeschichte“, in: Nicola Gess/Sandra Janßen (Hg.), *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 71-99; Christina Brandt: „Wissenschaftserzählungen. Narrative Strukturen im naturwissenschaftlichen Diskurs“, in: Christian Klein/Matías Martínez (Hg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart: Metzler 2009, S. 81-109.
- 5 Hayden White: „The Historical Text as Literary Artifact“, in: Brian Richardson (Hg.), *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Columbus, Ohio: Ohio State University Press 2002, S. 191-210, hier S. 195f. und George Levine: *One Culture. Essays in Science and Literature*, Madison, Wisconsin: University of Wis-

die Frage, ob Wissenschaft und Literatur, oder eben Wissenschaft und Film in einer Beziehung stehen; nun ist vielmehr von Interesse, auf welche Weise sich zwischen diesen Feldern Reziprozität herstellt.⁶

Die Rolle des Erzählens bei der wissenschaftlichen Erklärung wird einerseits epistemologisch problematisiert, andererseits didaktisch empfohlen. Bruno Latour hat die seit den 1950er Jahren gängige Unterscheidung zwischen *explanandum* und *explanans* aufgegriffen und auf die Differenzierung von Elementen, die erklärt werden müssen, und Elementen, die eine Erklärung liefern, reduziert. Nach der herkömmlichen Epistemologie, die Latour überwinden möchte, zeige sich die Macht der Erklärung darin, dass ein Element viele andere Elemente definiere. Je korrelierender und deduktiver deren Beziehung gefasst werde, desto mehr Theoreme und Formeln könnten Anwendung finden; je schwächer aber die Verbindung sei, desto mehr müsse erzählt werden. Erklärung und Erzählung besetzen nach diesem Narrativ in den Naturwissenschaften entgegengesetzte Pole. Latour zieht hingegen den Schluss, dass wir die Idee aufgeben sollten, dass Erklären grundsätzlich besser sei als Erzählen.⁷ Es dominiert jedoch weiterhin die Lehrbuchlogik, dass die Kürze einer Erklärung auf die Stabilität der Verbindung von *explanandum* und *explanans* verweist. Wesley C. Salmon hat dies so

consin Press 1987, S. 3. Vgl. auch Hubert Zapf: „Literature and Science. Introduction“, in: *Anglia* 133 (2015), S. 1-8; Albrecht Koschorke: „Wissen und Erzählen“, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 6 (2010), S. 89-102; Arne Höcker/Jeannie Moser/Philippe Weber (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2006; Matthias Michel (Hg.): *Wissenschaft und Welterzählung. Die narrative Ordnung der Dinge*, Zürich: Chronos 2003; Nicolas Pethes: „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 28 (2003), S. 181-231.

- 6 Jakob Tanner: „Populäre Wissenschaft. Metamorphosen des Wissens im Medium des Films“, in: *Gesnerus* 66 (2009) S. 15-39; Martin Willis: *Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*, Kent: Kent State University Press 2006; Peter Weingart: *Die Stunde der Wahrheit. Zum Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und Medien in der Wissensgesellschaft*, Weilerswist: Velbrück 2001, S. 231-253.
- 7 Bruno Latour: „The Politics of Explanation. An Alternative“, in: Steve Woolgar (Hg.), *Knowledge and Reflexivity. New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, Thousand Oaks: Sage 1988, S. 155-176, hier S. 157, S. 158f.; Carl G. Hempel/Paul Oppenheim: „Studies in the Logic of Explanation“, in: *Philosophy of Science* 15 (1948), S. 135-175.

zusammengefasst: „When a great deal of information about the world is contained in a short message, we have increased understanding“.⁸ Der Grundwiderspruch wissenschaftlicher Erkenntnis besteht im Verhältnis zwischen dem Anspruch einer möglichst kurzen Erklärung und der materiellen, narrativen, diskursiven, technischen, historischen, politischen, ökonomischen und sozialen Hybridität und damit Komplexität des Wissens, der Fakten und der Dinge.

I. PROSAISCHER HORROR

Das Horrorfilm-Genre der 1950er Jahre, das sich in enger Verbindung zum Science Fiction-Genre entwickelte, ist breit erforscht. Fiktionale Wissenschaft und biofaktischer Horror sind in diesem Jahrzehnt eine exzeptionelle Verbindung eingegangen.⁹ Auch deshalb lässt sich der Horrorfilm der 1950er Jahre nicht erschöpfend mit Theorien des Unheimlichen erklären, wie es Susan Sontag 1965 in Anlehnung an Freuds Thesen zum Unheimlichen als Zusammentreffen von „alien-ness“ und dem „grossly familiar“ andeutete.¹⁰ Die Horrorfilme der 1950er Jahre verhandelten nur bedingt das Spiel zwischen dem Vertrauten und Unvertrauten; der Horror war prosaisch und allumfassend.¹¹ In den 1950er Jahren spielten Geister, Vampire, Werwölfe und Dämonen nur eine untergeordnete Rolle, der Schrecken nahm – bevor in den 1960er Jahren Psychopathen in den Vordergrund des Horrorgenres traten – die Gestalt schrumpfender Männer und gigantischer Frauen an, er zeigte sich in Köpfen ohne Körper, in Menschfliegenhybriden, in Rieseninsekten und -spinnentieren, in Bienenfrauen oder humanoïden Maulwürfen.¹²

8 Wesley C. Salmon: *Four Decades of Scientific Explanation*, Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press 2006, S. 131.

9 Charles Derry: *Dark Dreams 2.0. A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson, North Carolina: McFarland 2009, S. 56; Mark Jancovich: *Rational Fears. American Horror in the 1950s*, Manchester: Manchester University Press 1996, S. 10.

10 Susan Sontag: „The Imagination of Disaster“, in: *Commentary* 40 (1965): S. 42-47, hier S. 42.

11 Dies ist die Hauptthese von Tudor, *Monsters*, S. 106.

12 Noël Carroll: *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. London: Routledge 2003, S. 118; vgl. allgemein Tudor, *Monsters*.

Die Lebenswissenschaften hatten seit dem späten 19. Jahrhundert versprochen, den Menschen zu überwinden und den *homo sapientissimus* zu erschaffen: doch im Horrorfilm der 1950er wurde behauptet, dass sie nur ein ABC der Monstrosität produzieren konnten.¹³ Die Horrorgeschöpfe Hollywoods waren Produkte der biologischen Wissenschaft, akromegalische Mischwesen, Manifestationen der gescheiterten Vernunft. Das Hauptkennzeichen dieser Horrorfilme war der „overreacher plot“, wie Noël Carroll schreibt: verbotenes Wissen und verbotene Experimente, die schief gehen.¹⁴ Die Filme bezogen sich dabei mehr oder weniger direkt auf die spektakulären biologischen Experimente, die seit den 1910er Jahren wissenschaftliche Innovation verkörperten und die Weltöffentlichkeit erregten: Geschlechtsumwandlungs- und Verjüngungsoperationen, die Verpflanzung von Körperteilen, plastische Chirurgie, Organ- und Hormontherapie. In all diesen Experimenten erscheint die Gestalt des Körpers verformbar, das Schreckliche erklärbar und das Schöne machbar, wenn auch zumeist nur das Hässliche gelingt.¹⁵ Es war, in Korrespondenz mit einer seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts virulenten rassistisch-hygienischen Paranoia, die Entgrenzung, die Angst machte, die Auflösung von Ordnungen, Gewissheiten, imaginierten Ganzheiten sowie Demarkationen zwischen den Geschlechtern und Rassen, zwischen Mensch und Tier sowie zwischen Mensch und Monster. In den B-Movies der Jahrhundertmitte kulminieren diese Ängste: Chimären und Hybride entstehen, Männer schrumpfen und Frauen wachsen, Menschen werden zu Tieren und Tiere zu Menschen, selbst Pflanzen zeigen sich animalisch. Alles zerfließt und setzt sich neu zusammen. Nichts ist sicher, alles austauschbar, transformierbar, verwandelbar.¹⁶ Die Horrorfilme realisieren die Möglichkeit einer von Monstren und Mutationen, aber nicht vom neuen Menschen bewohnten Welt, eines falschen utopischen Versprechens, das durch die dystopische Realität

13 Heiko Stoff: „Alraune, Biofakt, Cyborg. Ein körpergeschichtliches ABC des 20. und 21. Jahrhunderts“, in: Simone Ehm/Silke Schicktanz (Hg.), *Körper als Maß? Biomedizinische Eingriffe und ihre Auswirkungen auf Körper- und Identitätsverständnisse*, Stuttgart: Hirzel 2006, S. 35-50.

14 Carroll, *The Philosophy*, S. 118-125.

15 Heiko Stoff: „Verjüngungs-Rummel. Der Kampf um Wissenschaftlichkeit in den 1920er Jahren“, in: Veronika Lipphardt et al. (Hg.), *Pseudo-Wissenschaft. Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 194-222.

16 Harry M. Benshoff: *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, Manchester: Manchester University Press 1997, S. 77-121.

des Schreckens ersetzt wird. Die Möglichkeit der Wissenschaft schafft die Wirklichkeit des Monströsen.

Insbesondere den Hormonen, die seit den 1910er Jahren als lebensnotwendige, gestaltende, die Konstitution des Menschen prägende Wirkstoffe verstanden wurden, kamen in zahlreichen Filmen der 1950er Jahre eine entscheidende Rolle zu.¹⁷ Die Verjüngungsoperationen der 1920er Jahre, die sowohl auf der Transplantation von Keimdrüsen als auch auf der Aktivierung von Sexualhormonen beruhten, hatten schon zahlreiche Stummfilme thematisch versorgt und auch die Komödie *Monkey Business* (USA 1952, R: Howard Hawks) mit Cary Grant und Marilyn Monroe angeregt. In *The Man Who Could Cheat Death* (Großbritannien 1959, R: Terence Fisher) und *The Leech Woman* (USA 1960, R: Edward Dein) bedingen die Einpflanzung von Nebenschilddrüsen ermordeter junger Frauen sowie ein Hormon der Zirbeldrüse dann aber den moralischen Verfall der ewig jung Erscheinenden.¹⁸ Verjüngungsoperationen wurden in den 1910er und 1920er Jahren an der Biologischen Versuchsanstalt in Wien experimentell durchgeführt. Eben dort hatte auch ein gewisser Walter Finkler mit der Transplantation von Insektenköpfen für einige Aufmerksamkeit gesorgt.¹⁹ Sergei S. Bryukhonenko schloss in den 1920er sogar einen abgetrennten Hundekopf an eine Art Herz-Lungen-Maschine an. Der Chirurg Vladimir Demikhov orientierte sich an diesen Versuchen und experimentierte in den 1940er Jahren bei Hunden mit Herz- und Lungentransplantationen. Notorität erhielt er, als er 1954 einem Hund den Kopf abtrennte und einem anderen zusätzlich anpflanzte. Dies wurde in der westdeutschen Produktion *Die Nackte und der Satan* (BRD 1959, R: Victor Trivas) aufgegriffen. Einem gewissen Dr. Abel war es dort gelungen, „den Kopf des Hundes vom Rumpf zu trennen und vier Monate am Leben zu erhalten“. Entsprechende Experimente, sagte er wahrheitsgemäß aus, seien schon vor

17 So etwa in *Mesa of Lost Woman* (USA 1953, R: Ron Ormond), *Konga* (USA/Großbritannien 1961, R: John Lemont) und *The Wasp Woman* (USA 1959, R: Roger Corman/Jack Hill).

18 Bill Warren/Bill Thomas: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*, Jefferson, North Carolina: McFarland 2009, S. 544ff.; Heiko Stoff: *Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich*, Köln: Böhlau 2004, S. 66-67.

19 Heiko Stoff: „Hormongeschichten. Wie sie in den Jahren 1928 bis 1954 von den Wissenschaftsjournalisten Walter Finkler und Gerhard Venzmer erzählt wurden“, in: *Zeitenblicke* 7 (2008).

längerer Zeit in der Sowjetunion durchgeführt worden.²⁰ Die beliebige Vertauschung von Körperorganen und -teilen gehörte zu den großen chirurgischen Versprechen des 20. Jahrhunderts und wurde doch von Beginn an mit Horror assoziiert. Filme wie *Donovan's Brain* (USA 1953, R: Felix E. Feist), *Blood of the Vampire* (Großbritannien 1958, R: Henry Cass), *The Brain That Wouldn't Die* (USA 1962, R: Joseph Green) oder auch *Les yeux sans visage* (Frankreich 1960, R: Georges Franju) griffen dieses schon seit den 1910er Jahren ausfabulierte Transplantationsmotiv auf unterschiedliche Weise auf: Würden sich transplantierte Eigenschaften übertragen? Könnten neue Wesen erschaffen werden? Woher stammt eigentlich das Material? Würden Wissenschaftler nicht auch willkürliche Versuche durchführen?²¹

Der Akteur des Horrors ist dabei oft, aber nicht notwendigerweise ein *mad scientist*, ein promovierter Egozentriker mit fremdländisch klingendem Namen und megalomanischen Zielen.²² Faust und Frankenstein, ein Missverhältnis von Ethik und Machbarkeit, das Fanal von Hybris, Materialismus und Atheismus bilden den vertrauten Referenzpunkt für nahezu alle Horrorfilme der 1950er Jahre.²³ Seit den Nürnberger Ärzteprozessen war auch das Bild des heilenden Arztes nachhaltig destruiert. So manche *mad scientists* haben deshalb einen starken deutschen Akzent oder sind, wie der skrupellose Dr. Steigg in *Creature with the Atom Brain* (USA 1955, R: Edward L. Cahn), unzweifelhaft Naziwissenschaftler. Neben dem *mad scientist* existierte aber auch der eigentlich gutwillige Forscher, der selbst zum Opfer seiner Experimente wird. Der Prototyp hierfür ist André Delambre in *The Fly* (USA 1958, R: Kurt Neumann), der ein Gerät erfindet, das Dinge und Körper von einem Ort zum anderen beamen kann. Als seine Frau noch zweifelt und die Massivität der Materie anmahnt, liefert der idealistische Wissenschaftler die folgeschwere Erklärung, dass er Materie in Lichtgeschwindigkeit transportieren könne. Beim Selbstversuch befindet sich dann fa-

20 Patrick Gonder: „Like a Monstrous Jigsaw Puzzle. Genetics and Race in Horror Films of the 1950s“, in: *The Velvet Light Trap* 52 (2003), S. 33-44.

21 Stoff, Ewige Jugend, S. 116-130, S. 404-412.

22 Torsten Junge/Dörthe Ohlhoff (Hg.): Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader, Aschaffenburg: Alibri 2004; Georg Seeßlen: „Mad Scientist. Repräsentation des Wissenschaftlers im Film“, in: *Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen* 3 (1999), S. 44-48; David J. Skal: *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*, New York: Norton 1998; Tudor, *Monsters*.

23 Vgl. Rudolf Drux (Hg.): *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

talerweise eine Fliege im Apparat: Menschen- und Insektenmaterie vermischen sich.

Es ist nicht immer die mangelnde Moral des Wissenschaftlers, seine Unfähigkeit, Verantwortung für seine Geschöpfe zu übernehmen, sondern die moderne Wissenschaft selbst, die für den Schrecken der unvorhersehbaren Folgen eines Experiments verantwortlich ist. Denn am Anfang steht die Aktivierung. Latour hat luzide gezeigt, dass die Aufgabe des experimentierenden Forschers darin besteht, Phänomene und Eigenschaften zu stabilisieren, „um eine Kompetenz zu definieren, die sich dann in Laborversuchen in verschiedenen Performanzen ‚äußern‘ oder ‚manifestieren‘ kann“.²⁴ Bei der experimentellen Forschung müssen die neuen Dinge als eigenständig handelnde Akteure fungieren. Wie artifiziell der Aufbau des Experiments auch sein mag, „etwas Neues muß unabhängig von der experimentellen Anordnung auftauchen, emergieren, oder das ganze Unternehmen war umsonst“. Das Experiment sei eine vom Wissenschaftler bewerkstelligte Handlung, „durch die das nichtmenschliche Wesen dazu gebracht wird, von sich aus zu erscheinen“. Zu Beginn gibt es nach Latour einen äußerst aktiven Experimentator, der Phänomene hervorbringt, am Ende existiere hingegen ein aktives Ding.²⁵ Damit aber ständen das Monströse und der Horror im Zentrum der wissenschaftlichen Praxis. Etwas äußert sich, es taucht auf, erscheint und macht sich unabhängig. Wir wissen noch nicht was dieses Etwas ist, dem der Wissenschaftler den Weg bereitet hat, aber die Möglichkeit, dass es schrecklich ist, ist groß. Aus epistemologischer Notwendigkeit und moralischer Schwäche muss der Forscher das Monster in die Welt entlassen. Dies ist nirgends deutlicher erzählt als in dem seltsamen Film *The Tinger* (USA 1959, R: William Castle), in dem der Pathologe Dr. Warren Chapin die Existenz eines wurmartigen Wesens behauptet, das im Körper bei Angst entsteht und sich zwischen Steißbein und Halswirbelsäule ausdehnt, normalerweise aber durch Schreien wieder verschwindet. Durch die Autopsie einer zu Tode geängstigten Taubstummen möchte er dieses Parasiten habhaft werden. Und man ahnt, dass der überambitionierte Wissenschaftler auf diese Weise einen ‚tingler‘ aktiviert, der sich selbstständig machen wird. Der Antrieb für das prekäre wissenschaftliche Experiment konnte dabei durchaus auch die Lösung eines Menschheitsproblems sein. In *Tarantula* (USA 1955, R: Jack Arnold) versucht sich Professor Gerald Deemer an einem „non-organic nutrient“ zur Lösung des Problems der Überbe-

24 Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 145.

25 Latour, Die Hoffnung, S. 151, S 156, S. 159.

völkerung und Ernährungskrise. Allerdings weist der Nährstoff gewisse Nebenwirkungen des Riesenwachstums bei den Versuchstieren auf, und eine gigantische Tarantel verlässt das Laboratorium. Seit *Frankenstein* beginnt die Geschichte dann schief zu laufen, wenn der Experimentierende paralysiert ist und das nicht-menschliche Wesen zu handeln beginnt.

Der Horrorfilm der 1950er Jahre ist in der Forschung bereits komplett durchinterpretiert und ideologiekritisch auf das Invasionsnarrativ, moralische Restauration sowie den Kalten Krieg zugespitzt worden.²⁶ Susan Sontag diktierte 1965 einflussreich, dass die US-amerikanische Kultur sich zwischen den Extremen von „unremitting banality and inconceivable terror“ bewege. Das Fantastische, wie es sich auf standardisierte Weise in Science Fiction-Filmen zeige, diene, so Sontag, als eskapistische und normalisierende Betäubung angesichts der realen Gefahren wie „radiation, contamination, and destruction“.²⁷ Sontag hatte sicherlich Recht, dass gerade die „end-of-the-world-movies“ keineswegs politisch mobilisierten und eher abstumpfend wirkten. Allerdings wurden die Themen radioaktive Strahlung und Umweltgifte in den transatlantischen Gesellschaften durchaus intensiv diskutiert und mitnichten verdrängt. Kontaminationsängste, die keineswegs zuerst auf der Paranoia kommunistischer Unterwanderung beruhten, waren hochgradig sinnstiftende Narrative in einem Diskurs über Reinheit und Vergiftung, die drohende Auflösung einer imaginierten Ganzheit durch invasive Kräfte.²⁸ In *The Incredible Shrinking Man* (USA 1957, R: Jack Arnold) ist es die

26 Cyndy Hendershot: *I was a Cold War Monster. Horror Films, Eroticism, and the Cold War Imagination*, Bowling Green: Bowling State University Popular Press 2001; dies., *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Bowling Green, Ohio: Bowling State University Popular Press 1999; dies.: „The Invaded Body. Paranoia and Radiation Anxiety in *Invaders from Mars*, *It Came from Outer Space*, and *Invasion of the Body Snatchers*“, in: *Extrapolation* 39 (1998), S. 26-39; Jancovich, *Rational Fears*, S. 14-25. Für einen Überblick: Peter Biskind: *Seeing Is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York: Pantheon 1983.

27 Sontag, *The Imagination*, S. 42.

28 Sontag, *The Imagination*, S. 44f. Vgl. Heiko Stoff: *Gift in der Nahrung. Zur Genese der Verbraucherpolitik in Deutschland Mitte des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner 2015; Holger Nehring: „Cold War, Apocalypse and Peaceful Atoms. Interpretations of Nuclear Energy in the British and West German Anti-Nuclear Weapons Movements, 1955-1964“, in: *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* (2004), S. 150-170; Ilona Stölken-Fitschen: *Atombombe und Geistesgeschichte. Eine Studie der fünfziger Jahre aus deutscher Sicht*, Baden-Baden: Nomos 1995.

Kombination von radioaktiven Strahlen und Pestiziden, die einen Mann im besten Alter zum Schrumpfen bringen. Richard Matheson, Autor des Drehbuchs und der Romanvorlage, verband damit die zentralen Topoi kollektiver Ängste in den 1950er Jahren.²⁹ Der Konnex von Mutationen und radioaktiver Strahlung war ein wissenschaftlich intensiv bearbeitetes Forschungsgebiet der Nachkriegszeit. Strahleninduzierte Mutationen, Fallout und Radioaktivität bildeten zugleich ein Hauptthema der B-Movies der 1950er Jahre und erschaffen dessen monströsen Star, den Mutanten. Wobei es sich streng genommen allerdings nicht um mutagene, sondern um teratogene und kanzerogene Effekte, um somatische Schädigungen handelt: Die Strahlen bringen etwas zum Wachsen, was besser nicht wachsen sollte.³⁰ Rieseninsekten, Radioaktivität und unvorsichtige Wissen-

29 Alexander von Schwerin/Heiko Stoff: „Lebensmittelzusatzstoffe: Eine Geschichte gefährlicher Dinge und ihrer Regulierung, 1950-1970er Jahre“, in: Technikgeschichte 81 (2014), S. 215-228.

30 Alexander von Schwerin: Strahlenforschung. Bio- und Risikopolitik der DFG, 1920 bis 1970, Stuttgart: Steiner 2015, S. 132-159, S. 377; Soraya de Chadarevian: „Mutations in the Nuclear Age“, in: Luis Campos/Alexander von Schwerin (Hg.), Making Mutations. Objects, Practices, Contexts, Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 2010, S. 179-188; Alexander von Schwerin: „Der gefährdete Organismus. Biologie und Regierung der Gefahren am Übergang vom ‚Atomzeitalter‘ zur Umweltpolitik (1950-1970)“, in: Florence Vienne/Christina Brandt (Hg.), Wissensobjekt Mensch. Humanwissenschaftliche Praktiken im 20. Jahrhundert, Berlin: Kadmos 2009, S. 187-214; Allan M. Winkler: Life Under a Cloud. American Anxiety about the Atom, Urbana, Ill.: University of Illinois Press 1993. Zu Mutationen im Horrorfilm: Kim Newman: „Mutants and Monsters“, in: Darryl Jones/Elizabeth McCarthy/Bernice M. Murphy (Hg.), It Came From the 1950s! Popular Culture, Popular Anxieties, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011, S. 55-71; Ned R. McCrillis: „Science, Sin, and Uncertainty in Nuclear Monster Films“, in: George Aichele/Richard G. Walsh (Hg.), Screening Scripture: Intertextual Connections between Scripture and Film, Harrisburg, Pennsylvania: Trinity Press 2002, S. 42-57; Jerome F. Shapiro: Atomic Bomb Cinema, New York: Routledge 2002; Joyce A. Evans: Celluloid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb, Boulder, Colorado: Westview Press 1998; Nancy Anisfield: „Godzilla/Gojira. Evolution of the Nuclear Metaphor“, in: The Journal of Popular Culture 29 (1995), S. 53-62; Jane Caputi: „Films of the Nuclear Age“, in: Journal of Popular Film and Television 16 (1988), S. 101-107; Spencer R. Weart: Nuclear Fear. A History of Images, Cambridge: Harvard University Press 1988.

schaftler bilden jene heikle Einheit, die für den Horrorfilm der 1950er Jahre steht. In jedem dieser Filme ist es dabei eine kurze wissenschaftliche Erklärung, die den Konnex von Wissenschaft und Schrecken manifest macht.³¹

II. DAS PASTICHE DER WISSENSCHAFTLICHKEIT

Was die meisten Horrorfilme der 1950er Jahre kennzeichnet, ist die Ersetzung einer übernatürlichen Erklärung durch eine wissenschaftliche. Richard Matheson, in der Tat einer der in diesem Bereich maßgebenden Autoren, machte 1954 in seinem mehrfach verfilmten Roman *I am Legend* die Verwissenschaftlichung des Fantastischen selbst zum Thema.³² Als sich Robert Neville, der letzte Mensch auf Erden, das Aussterben der Menschheit, sein eigenes Überleben und die Existenz von Vampiren erklären muss, sucht er fieberhaft nach einer rationalen Lösung: Wie kann Bram Stokers *Dracula* widerlegt werden? Warum können die Vampire mit einem Holzpflöck ins Herz getötet werden? Warum wirkt Knoblauch? Wie reagiert eigentlich ein muslimischer Vampir auf das Kreuz? Neville, ein wissenschaftlicher Laie, bildet sich fort, experimentiert, überlegt sich eine Virentheorie, um schließlich im Mikroskop die bakterielle Ursache der Seuche zu ergründen: „The moment arrived; his breath caught. It wasn’t a virus, then. You couldn’t see a virus. And there, fluttering delicately on the slide, was a

31 William M. Tsutsui: „Looking Straight at THEM! Understanding the Big Bug Movies of the 1950s“, in: *Environmental History* 12 (2007), S. 237-253. Genannt seien nur *X-The Unknown* (Großbritannien 1956, R: Leslie Norman), *Them!* (USA 1954, R: Gordon Douglas), *It Came from Beneath the Sea* (USA 1955, R: Robert Gordon), *The Attack of the Crab Monsters* (USA 1957, R: Roger Corman), *The Beast from 20.000 Fathoms* (USA 1953, R: Eugène Lourié), *Godzilla* (Japan 1954, R: Ishiro Honda), *Killer from Space* (USA 1954, R: W. Lee Wilder), *The Amazing Colossal Man* (USA 1957, R: Bert I. Gordon), *The Attack of the 50 Foot Woman* (USA 1958, R: Nathan Juran), *Day the World Ended* (USA 1955, R: Roger Corman), *Beginning of the End* (USA 1957, R: Bert I. Gordon) und natürlich *Tarantula*. Noch Ende der 1960er Jahre erscheinen radioaktive Strahlen als Ursache der plötzlichen Zombifizierung in *Night of the Living Dead* (USA 1968, R: George A. Romero).

32 Der Roman, ein bedeutsamer Einfluss für das Zombiegenre, wurde verfilmt als *The Last Man on Earth* (Italien/USA 1964, R: Ubaldo Ragona/Sidney Salkow), *The Omega Man* (USA 1971, R: Boris Sagal) und *I am Legend* (USA 2007, R: Francis Lawrence).

germ. I dub thee vampiris. The words crept across his mind as he stood looking down into the eyepiece.“³³ Ein Bazillus, vom letzten Menschen unterm Mikroskop entdeckt und sarkastisch getauft, ist die Ursache des Vampirismus. Die Geschichte selbst ist nicht fantastisch, denn sie ist wissenschaftlich erklärbar. Neville erarbeitet, dass sich die Vampirisierung durch Bakteriophagen vollzog und durch Sporen verbreitet wurde. All dies, so triumphiert Neville, „without blood-eyed vampires hovering over heroines’ beds, [...], all without the supernatural.“³⁴ Die Benennung des Schreckens – „I dub thee vampiris“ – erlaubt eine materialistische Auffassung des Horrors.

Wie Ludwik Fleck schon 1935 hervorhob, entstehen Gewissheit, Einfachheit, Anschaulichkeit erst im populären Wissen.³⁵ Dem Film kommt dabei eine spezifische Funktion zu. Er bestätigt, ja beglaubigt erst naturwissenschaftliche Thesen, indem er wissenschaftliche Narrative reproduziert und zugleich im Sinne des *suspense* anpasst.³⁶ Bei der wissenschaftlichen Erklärung im Horrorfilm handelt es sich um eine pseudofaktuale Erzählung, ein Pastiche der Wissenschaftlichkeit. Erzählt werden reale Zusammenhänge, die fingiert sind.³⁷ Dabei

33 Richard Matheson: *I am Legend*, New York: Doherty 1995, S. 86.

34 Matheson: *I am Legend*, S. 88; Glenn Jelinek: „Last Person Narration. Cultural Imagination at the End of the World as We Know It“, in: Cheyenne Mathews/Janet V. Haedicke (Hg.), *Reading Richard Matheson. A Critical Survey*. Plymouth: Rowman & Littlefield 2014, S. 59-72.

35 Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 152. Zum Populärwissen vgl. Peter Faulstich (Hg.): *Öffentliche Wissenschaft. Neue Perspektiven in der Vermittlung der wissenschaftlichen Weiterbildung*, Bielefeld: transcript 2015; Ina Heumann: *Gegenstücke. Populäres Wissen im transatlantischen Vergleich (1948–1984)*, Köln: Böhlau 2014; Sybilla Nikolow/Arne Schirmacher (Hg.): *Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Campus 2007; Philipp Sarasin: „Das obszöne Genießen der Wissenschaft. Über Populärwissenschaft und ‚Mad Scientists‘“, in: ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 231-257.

36 Tanner, *Populäre Wissenschaft*, S. 20; Dirk Verdicchio: „Vom Außen ins Innere (und wieder zurück). Medialisierung von Wissenschaft in Filmen über den Körper“, in: *Historische Anthropologie* 16 (2008), S. 55-73.

37 Zum Fingieren: Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 2012, S. 13. Zum Pastiche: Ingeborg Hoesterey: *Pastiche. Cultural*

wird jenes Wissen referiert, das bereits gesellschaftlich etabliert ist und unmittelbar einleuchtet: die Plastizität des Lebendigen, die Gefahr von Strahlen und Giften, die Hybris der Wissenschaft. In den 1950er Jahren war es eine verbindliche Überzeugung, die deshalb in den Filmen nur kurz angespielt werden musste, dass das unwahrscheinlichste Risiko der Fall sein wird. Intendiert war jedoch keineswegs eine politische Intervention, wie sich dies Aldous Huxley zu Beginn der 1960er Jahre vom Zusammenspiel von Literatur und Wissenschaft erhoffen sollte.³⁸ Die Horrorfilme wirkten nie aufklärerisch, die Charaktere waren zumeist psychologisch viel zu gering ausgestattet, um als moralische oder unmoralische Akteure zu überzeugen.

Es gab Mitte des 20. Jahrhunderts nur wenige Horrorfilme, die ohne eine naturwissenschaftliche Erklärung, geliefert zumeist durch die besonders stereotype Figur des männlichen Wissenschaftlers, auskamen.³⁹ Wie Noël Carroll in seiner *Philosophy of Horror* schreibt, ist die wissenschaftliche Erklärung im Horrorfilm „usually a mixture of popular mechanics and sci-fi mumbo-jumbo“.⁴⁰ Während der *mad scientist* seine sinistren Pläne offenbart, sind zugleich ausgewiesene Experten mit Dokortitel dem verrückten Wissenschaftler auf der Spur, erklären den Schrecken auf rationale Weise, und konterkarieren als „gute Ärzte“ die „böse

Memory in Art, Film, Literature, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 2001.

38 Aldous Huxley: *Literature and Science*, London: Chatto & Windus 1963. Vgl. Joseph Gixti: *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*, London: Routledge 1989; Tudor, *Monsters*, S. 4-5.

39 Christopher Frayling: *Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema*, London: Reaktion books 2013; David A. Kirby: *Lab Coats in Hollywood. Scientists' Impact on Cinema, Cinema's Impact on Science and Technology*, Cambridge; Massachusetts: MIT Press 2011, S. 65-94; Petra Pansegrau: „Zwischen Fakt und Fiktion – Stereotypen von Wissenschaftlern in Spielfilmen“, in: Bernd Hüppauf/Peter Weingart (Hg.), *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld: transcript 2009, S. 373-386; Peter Weingart/Claudia Muh/Petra Pansegrau: „Of Power Maniacs and Unethical Geniuses: Science and Scientists in Fiction Film“, in: *Public Understanding of Science* 12 (2003), S. 279-287; Aylish Wood: *Technoscience in Contemporary Film. Beyond Science Fiction*, Manchester: Manchester University Press, 2002; Seeblen, *Mad Scientist*; Roslynn D. Haynes: *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore; Maryland: Johns Hopkins University Press 1994.

40 Carroll, *The Philosophy*, S. 119.

Wissenschaft“. Sie müssen ahnungslose Laien kurz und bündig über Verwandlungen und Erscheinungen aufklären, denn die Zeit drängt. Die Erklärung selbst ist niemals die ganze zeitgenössische Wahrheit, sondern verbindet autoritär vorgetragenes Wissen mit der Imitation wissenschaftlicher Ausdrucksweisen, Kausalität mit Jargon. Gebunden an eine Ökonomie sowohl der wissenschaftlichen Erklärung als auch der Spannung, wird Faktizität eingesetzt, um den Horror zu aktivieren und an eine Wirklichkeitserzählung anzuschließen.⁴¹ Fakten, die nicht für sich selbst sprechen können, brauchen durch Habitus und Titel beglaubigte Autorität, die Geste des Wissenschaftlers, das Signal der Wissenschaftlichkeit, den Akt des Erklärens.⁴² Zugleich stört die wissenschaftliche Erklärung jedoch den Filmplot, hält die Geschichte auf und verzögert den Auftritt des Monsters. Die Story muss weitergehen und braucht doch den Einschnitt, die knappe und präzise Erklärung als monologisierter Kurzvortrag, im Dialog oder im Rahmen einer Versammlung. Die Erklärung gestaltet sich oft als Debatte oder gar Streit, richtet sich an einen Assistenten oder seltener an eine Assistentin, an Kollegen, aber auch an Laien, an die Opfer, die polizeilichen Aufklärer oder die Angehörigen. Während sich beim Gespräch unter Kollegen eine stetige Ergänzung des Wissens vollzieht, offenbaren sich bei der Kommunikation mit Laien Sprachprobleme. Dabei hält auch der Handlungsablauf inne: eine Laborszene wird dargestellt, Gegenschüsse von Fragen und Erklärungen, der Wissenschaftler hantiert mit Geräten und Flüssigkeiten, benutzt das Mikroskop oder zeigt Röntgenbilder.⁴³ Die wissenschaftliche Erklärung fungiert als kleine Erzählung in der Filmerzählung, als spezifische imaginative Erfindung in der größeren imaginativen Erfindung des Horrorfilms.⁴⁴

41 Michael Friedman: „Explanation and Scientific Understanding“, in: *The Journal of Philosophy* 71 (1974), S. 5-19.

42 Safia Azzouni: „Autorität und Autorschaft in Paratexten der Populärwissenschaft“, in: dies./Bösch/Rinhardt (Hg.), *Erzählung und Geltung*, S. 159-176, hier S. 159ff.; Carroll, *The Philosophy*, S. 120.

43 Carroll, *The Philosophy*, S. 119. Zur Figur der Wissenschaftlerin im Film der 1950er Jahre vgl. Linda Levitt: „Women Scientists in 1950s B-Movies“, in: Laura Mattoon D'Amore (Hg.), *Smart Chicks on Screen. Representing Women's Intellect in Film and Television*, Plymouth: Rowman & Littlefield 2014, S. 59-72; Bonnie Noonan: *Women Scientists in Fifties Science Fiction Films*, Jefferson, North Carolina: McFarland 2005.

44 Vgl. Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien: Passagen 1979, S. 143.

Mathesons Roman *The Shrinking Man* aus dem Jahr 1956 erzählt vom Verlust der Männlichkeit des bürgerlichen Ehemanns und Vaters Scott Carey, der aus lange ungeklärten Gründen zu schrumpfen beginnt und dabei Arbeit, Ehefrau und Sex verliert, sich aber weiterhin den Anforderungen des Mannseins stellt.⁴⁵ Die Männlichkeitskrise Mitte des 20. Jahrhunderts ist also das eigentliche Thema, die Spannung, die sich durch die Konflikte des Mannes mit einer immer gigantischer werdenden Umwelt ergibt, hält dabei die Story am Laufen, die zudem durch die Suche nach der Ursache des Schrumpfens angetrieben wird. In der Verfilmung *The Incredible Shrinking Man*, in der die wissenschaftliche Erklärung deutlich geraffter dargestellt wird, wird Carey im California Medical Research Institute zahllosen Tests ausgesetzt, bis eine papierchromatografische Analyse den graduellen Mangel an Stickstoff, Kalzium und Phosphor im Stoffwechsel des Körpers offenbart. Der untersuchende Arzt kommt dem Schicksal der Veränderung in der molekularen Struktur der Körperzellen auf die Spur: Sei er denn Insektiziden ausgesetzt gewesen? Tatsächlich erinnert sich Carey, auf einem Spaziergang besprüht worden zu sein. Jedoch reicht dies als Erklärung nicht aus, es kann nur die Bedingung gewesen sein, irgendetwas muss das Insektizid in ein tödliches, Wachstum zerstörendes Gift verwandelt haben. Und so entsinnt sich Carey, einige Tage darauf während eines Bootsausflugs durch eine Wolke gefahren zu sein. Die Lösung liegt klar und offen dar: Eine bestimmte Menge Insektenspray ist durch eine bestimmte Strahlung verändert worden. Übriggeblieben ist ein Gift, ein „anti-cancer“, das für den Schrumpfungsprozess verantwortlich erscheint. Wissenschaft hat Scott Careys fantastische Verwandlung erst ausgelöst, sie scheint auch die einzige Lösung für sein Leiden anzubieten. Aber schließlich versagt sie fürchterlich, es findet sich kein Gegengift, und Carey wird seinem Schicksal der Reise in den Mikrokosmos überlassen.⁴⁶

Die wissenschaftliche Erklärung katalysiert als *science plot* den *horror plot*. Sie verweist dabei immer auf eine Ursache, im detektivischen Sinne auf eine

45 Richard Matheson: *The Shrinking Man*, London: SF Gateway 2014. Vgl. June M. Pulliam/Anthony J. Fonseca: *Richard Matheson's Monsters. Gender in the Stories, Scripts, Novels, and Twilight Zone Episodes*, Plymouth: Rowman & Littlefield 2016; Fernando Gabriel Pagnoni Berns: (Male) Matter and its Dissolution. Crisis of Masculinities as Horror in Richard Matheson's Short Stories“, in: Cheyenne/Haedicke (Hg.), *Reading Richard Matheson*, S. 103-116.

46 Amanda Hagood: „Giant Bugs and Shrinking Men. Domesticating Technology in the Shrinking Man“, in: Cheyenne/Haedicke (Hg.), *Reading Richard Matheson*, S. 89-102, hier S. 95.

Verursachung (ein Komplott) und einen Täter (wer hat das Monster gemacht?). Oder wie Latour pointiert feststellt: „[...] ‘accusation’ is thus implicated in all attempts at explaining something“.⁴⁷ So ließe sich auch zusammenfassen, dass die wissenschaftliche Erklärung dem Schema Überschreitung-Untersuchung-Anklage folgt. Alle drei Aspekte können aufbereitet werden: der verrückte Wissenschaftler kündigt sein Vorhaben an oder gesteht es; ein guter Wissenschaftler klärt die Ursachen der Existenz von Monstrosität auf; der Täter wird wissenschaftlich enttarnt. Wissenschaftlichkeit und Verständlichkeit stehen dabei in einem spannungsreichen, oft gehetzten Zusammenhang. Besonders deutlich wird dies in der Erklärung, die der Kriminalmediziner Dr. Chet Walker in *The Creature with the Atom Brain* abliefern, um den wissenschaftlich ahnungslosen Kriminalbeamten zu erklären, warum im am Tatort gefundenen Blut statt Hämoglobin Radioaktivität zu finden ist:

Walker: “Look, a diluted solution of hematin - two absorption bands between the Fraunhofer lines.”

First cop: “Oh, cut the double talk, Chet, and break it down to plain English.”

Walker: “Take a look. The so-called blood is a chemical composition.”

First cop: “Looks like a bunch of crystals to me.”

Walker: “Exactly. There are crystals in that concoction.”

Second cop: “What do you mean: concoction?”

Walker: “I’ll show you. Adrenaline. Sodium hydroxide and blood sugars. Throws the beam to the right dexters. No hemoglobin trace.”

First cop: “No hemoglobin? But then it isn’t blood!”

Walker: “Right, like I said before, it’s a chemical composition. Here we put it in the centrifuge and we’ll see what else it’s made of.”

First cop: “What? Why is that stuff luminous?”

Second cop: “That’s right, why is it luminous, Chet?”

Walker: “Just as I thought! The so-called blood is highly radioactive.”

Second cop: “Dangerously so?”

Walker: “Plus nine.”

First cop: “Is that a lot?”

Walker: “Enough to kill a man if he is exposed to it long enough. That’s about all we can do for tonight!”

47 Latour, *The Politics*, S. 156.

Dies ist der einzige Dialog im Film, in dem die Existenz eines radioaktiven Monsters wissenschaftlich erklärt wird. Über eine verdünnte Lösung von Hämatin konnte etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts gesprochen werden; die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Klassifikation der Elemente des Sonnenlichts eingeführten Fraunhoferlinien dienen der spektroskopischen Einordnung in der analytischen Chemie. Damit ist der Wissenschaftlichkeit genüge getan und Dr. Walker wird deutlich aufgefordert, sich von nun an verständlich auszudrücken. Entsprechend entwickelt sich kein wissenschaftlicher Vortrag, sondern ein Stakato an Schlussfolgerungen, während Walker routiniert an Apparaten und mit Chemikalien hantiert: Blut ist eine chemische Zusammensetzung aus Kristallen. Aber in dem Blut befindet sich kein Hämoglobin, sondern nur Radioaktivität. Radioaktivität ist tödlich. Es werden also durchaus anerkannte Fakten und wissenschaftliche Verfahren genannt, aber mit einer oftmals verblüffenden Schlussfolgerung verbunden.

Ein anderes Beispiel hierfür findet sich in *Tarantula*, als ein Dogma der chemischen Synthese eingeführt wird: „I thought that synthesis was impossible without a binding agent to hold everything together?“, fragt der vorgebildete Landarzt Dr. Matt Hastings. Für dieses Problem hat sich Professor Gerald Deemer eine überraschend einfache Lösung ausgedacht: „And we use the simplest of all: The atom! Let me show you!“. Hastings ahnt, worum es sich handelt: „That’s an isotope, isn’t it?“. Deemer spezifiziert: „A radioactive isotope. Ammoniac.“ Noch eine Nachfrage: „And that’s what binds your solution?“. Und die abschließende Erklärung: „Binds it and triggers it. Using it, Eric’s dream and mine may become a reality before ... [Telefonklingeln].“ Das läutende Telefon – eine Erinnerung, dass die Horrorstory schnell weiter erzählt werden muss – unterbricht das kurze Gespräch, in dem prägnant die Ursache des Horrors gigantischer Spinnen offenbart wird.

Die wissenschaftliche Erklärung ist dabei immer auch eine kriminalistische Inszenierung. Detektive fungieren als Wissenschaftler und Wissenschaftler als Detektive. In *The Thing From Another World* (USA 1951, R: Christian Nyby) arbeiten Militär und Wissenschaft sogar zusammen, um dem Rätsel eines angriffslustigen außerirdischen Pflanzenwesens auf die Spur zu kommen. In einigen Filmen werden zum Schluss, wenn der Fall gelöst und das Monster zur Strecke gebracht ist, auch alle Beteiligten versammelt und ihnen die Tat erklärt, der Täter oder das Monster offenbart. Das klassische *whodunit* wird durch ein *what-wasit* ergänzt: In *The Maze* (USA 1953, R: William Cameron Menzies), einem *gothic horror*, berichtet am Ende der Baronet of Craven seinen Gästen von der Existenz und dem Tod eines froschartigen Riesenwesens (bei dem es sich um seinen Vorgänger handelt) und verbindet dies mit einer bündigen evolutionsbio-

logischen Erklärung: „All I know is that the human embryo goes through all the stages of evolution from the invertebrate to the mammal. At one point the embryo is an amphibian. Sir Roger never developed behind that stage physically. But he continued to grow and to develop mentally. For two hundred years he suffered the torture of knowing that he was a monster. And feeling he was a man.“

Das Kinopublikum muss nicht mehr wissen, als das sich entweder gefährliche oder aufklärende Wissenschaft zeigt (wobei auch deutlich wird, dass das Gefährliche und das Aufklärende zwei Seiten einer Medaille sind). Im Film selbst klagten die Laien hingegen sofort einen Sprachwechsel und Teilhabe ein, der dozierende Wissenschaftler muss unterbrochen werden. Oft genug erinnert ihn jemand daran, den Fall doch verständlich darzustellen, zur Sache zu kommen, schnell, denn das Monster muss erledigt werden. In *The Creature With the Atom Brain* fordert ein Polizeibeamter Chet Walker deutlich auf, seinen Kauderwelsch sein zu lassen: „Oh, cut the double talk, Chet, and break it down to plain English!“. Auch in *The Thing From Another World* heißt es: „Speak English, Doctor“. Dabei kann einerseits zur Eile und zur Kürze angetrieben werden, andererseits soll die Erklärung wie in *X - the Unknown* aber auch so viele notwendige Informationen enthalten, dass auch Laien verstehen, worum es geht: „Don't skip anything. I was never very bright at school“. Und in *The Maze* stellt der Baron seiner kurzen evolutionsbiologischen Erklärung ein „I'll try to explain it as best as I can“ prophylaktisch voran. Diese kurze wissenschaftliche Erklärung funktioniert nur in der filmischen oder literarischen Erzählung. Anstatt sich gegenseitig auszuschließen, machen Erklärung und Erzählung den Plot erst funktionsfähig. Der Horrorfilm wird von nun an die Wissenschaft nicht mehr los und die Wissenschaft den Horror.

Die wissenschaftliche Erklärung (*science plotting*) ist ein Fremdkörper im Horrorfilm, welcher eben gerade ‚Fremdkörper‘ handelt, und doch unerlässlich, um die Geschichte zu gestalten und perspektivisch auszurichten. Sie funktioniert zeichenhaft, markiert Wissenschaftlichkeit, etabliert fingierte Realitäten, konnotiert wissenschaftskritische Narrative, um sogleich wieder unter- und abgebrochen zu werden. Die willkürliche Gestaltung von Lebewesen, der experimentelle Zwang, etwas Neues zu generieren und zum Erscheinen zu bringen, das sich dann selbstständig macht, schafft eine Möglichkeit des Monströsen, die Wissenschaft und Horror, Fakt und Fiktion wechselseitig aneinanderbindet. In der wissenschaftlichen Erklärung wird dieser untrennbare Zusammenhang von Horror und Wissenschaft erst offenbart. Das Pastiche der wissenschaftlichen Erklärung funktioniert dabei signalhaft, indem es auf die Regeln der Informationsdichte

und der Kausalität verweist. Fachtermini, elaborierte Sprache, autoritärer Habitus und die Laborsituation, in der sich zumeist die Erklärung abspielt, funktionieren unterstützend und gestalten erst überzeugend die wissenschaftliche Aura. Der Inhalt der Erklärung muss nicht wahr sein, aber muss Denkbare erfinden können. Entscheidend ist, dass das Publikum sofort den Zusammenhang versteht: Strahlen, Gifte, Hormone und generell naturwissenschaftliches Fehlverhalten produzieren Monstren! Erzählte oder bildhafte Verständlichkeit muss dann von den Laien, denen die Erklärung gilt, erst noch eingefordert werden.

Faktizität braucht keine Erzählung und ist idealerweise in der kurzen Form des Gesetzes, der Formel, des logischen Schlusses aufgehoben. Je länger erzählt wird, desto unglaubwürdiger erscheint die wissenschaftliche Behauptung. Während in einigen Horrorfilmen der 1950er Jahre Wissenschaft von zentraler und ausdauernd thematisierter Bedeutung ist, kommt ihr in der Wissenschaftserklärung zumeist vor allem katalytische Funktion zu: sie stellt kurz und knapp den Konnex von Horror und Wissenschaft her und bereitet den Auftritt des Monsters vor. Damit bestimmt zugleich der *horror plot* den *science plot* und zwingt ihn zur Kürze: der Sinnzusammenhang ist hergestellt (Wissenschaft produziert Monstrosität), der Forscher entmachtet und das nicht-menschliche Wesen erscheint.

Kurz und knapp? Oder doch komplex?

Wissen in Formeln

MAGDALENA GRONAU

I. EINFÜHRUNG

1909 druckte Karl Kraus in der *Fackel* eine inhaltlich durchaus fragwürdige, vor allem aber reichlich unorthodox formulierte These ab:

$$\text{Die Frauenseele} = \frac{x^2 + \sqrt{31,4 - 20 + 4,6 - (4 \cdot 2)} + y^2 + 2xy}{(x + y)^2 - 3,8 + 6 - 6,2} - 0,53 + 0,47)^1$$

Auf die umfängliche Formel, die noch dazu unter der prestigeträchtigen Gattungsbezeichnung ‚Aphorismus‘ veröffentlicht wurde, reagierte die Leserschaft offenbar einigermaßen irritiert: Die Umformung des mathematischen Teils des Gleichnisses gestaltete sich dem Anschein nach so schwierig, dass man mit einigem Recht auch von einem Rätsel sprechen könnte. Kraus jedenfalls fühlte sich dazu angehalten, in der folgenden Ausgabe der *Fackel* die Gleichung aufzulösen. Dass er das Ergebnis noch vor dem eigentlichen Textteil, zwischen Werbeanzeigen und dem Impressum, veröffentlichte und dabei jenen Part ausklammerte, der die Gleichung erst zu einem Gleichnis macht („Die Frauenseele =“), verstärkt den rätselhaften Charakter des Textes. Schließlich ist es ein Spezifikum von Zeitschriftenrätseln, dass die Ergebnisse entweder am Ende des Heftes oder in

1 Karl Kraus: „Aphorismen“, in: Die Fackel 288 (11.10.1909), S. 14-15, hier S. 15. Ich danke Sigurd Paul Scheichl für den Hinweis.

einer der folgenden Ausgaben, zumeist aber in einer Rubrik jenseits des Textteils und ohne (vollständigen) Wiederabdruck des Bezugstextes veröffentlicht werden.

Um zahlreichen Wünschen weiblicher Leser und männlicher Leserinnen zu entsprechen:

$$\frac{x^2 + \sqrt{31,4 - 20 + 4,6 - (4 \cdot 2)} + y^2 + 2xy}{(x + y)^2 - 3,8 + 6 - 6,2} - (0,53 + 0,47) = 0^2$$

In ihrem Rückgriff auf ein kontextatypisches Symbolsystem scheinen die beiden ‚Texte‘ (so man sie als solche bezeichnen will) eher in ein Mathematiklehrbuch denn in ein satirisch-literarisches Periodikum zu passen; wenigstens auf den ersten Blick fordern sie vor allem die rechnerischen Kompetenzen der *Fackel*-Leserschaft heraus. Die Pointe des ‚Aphorismus‘ zielt allenfalls vordergründig auf die ohnehin höchstens halbwitzege Desavouierung des weiblichen Geschlechts ab: Der komische Effekt resultiert primär aus Kraus’ souveränem Spiel mit genau jenen Zuschreibungen, die spezifisch für die gewählte Darstellungsweise sind. Mit anderen Worten, es ist (ausschließlich) die Form, die den Text über das Niveau eines nicht sonderlich geistreichen Herrenwitzes erhebt. Dass der *Fackel*-Beitrag mit Formelwissen und -darstellungen assoziierte Eigenheiten nicht nur wachruft, sondern im Dienst der Satire zuspitzt, übertreibt und dramatisiert, prädestiniert ihn geradezu für einen ersten Einblick in eine Weise der Wissenskommunikation und -distribution, die den schmalen Bereich des disziplinären Austauschs ebenso wie den etwas breiteren des populären Sektors längst schon hinter sich gelassen und Eingang in völlig differente Felder und Kommunikationssysteme gefunden hat.

Für Formeln und deren Funktion in der Vermittlung von Wissen scheint es paradigmatisch zu sein, dass die in unterschiedlichen Nachschlagewerken darunter subsumierten Begriffseinheiten ganz bestimmte Eigenschaften aufrufen, diese jedoch oft in markantem Widerspruch zu den Effekten stehen, die der Formelgebrauch realiter zeitigen kann. Der *Duden* etwa listet unter dem Lemma ‚Formel‘ folgende Bedeutungen auf:

2 Karl Kraus: Ohne Titel, in: *Die Fackel* 289 (25.10.1909), S. iii.

- 1) fester, sprachlicher Ausdruck, feste Formulierung für etwas Bestimmtes
- 2) Folge von Buchstaben, Zahlen oder Worten zur verkürzten Bezeichnung eines mathematischen, chemischen oder physikalischen

Sachverhalts

- 3) kurz gefasster Satz oder Ausdruck, in dem sich ein gedanklicher Zusammenhang erhellend fassen lässt³

So unterschiedlich die konkreten sprachlichen Realisationen dieser Bedeutungsvarianten aussehen mögen, die jeweils damit verknüpften Charakteristika stimmen doch auffällig in wenigstens zweierlei Hinsicht überein: Formeln zeichnen sich, so suggeriert es zumindest das Wörterbuch, in erster Linie durch Kürze und Prägnanz sowie beinahe zwangsläufig damit einhergehende Präzision und Eindeutigkeit aus.

Betrachtet man geläufige mathematische Formeln wie $a^2+b^2=c^2$ oder auch die mittlerweile ubiquitären Emoticons, die der unkomplizierten Signalisierung persönlicher Gefühlslagen dienen und als „feste Formulierung für etwas Bestimmtes“ dem *Duden*-Eintrag gemäß ebenfalls als Formel zu bezeichnen wären, so erscheint dieser Befund zunächst einmal durchaus plausibel. Dieser Eindruck relativiert sich freilich, wenn man an die zwar ungemein populären, allerdings außerhalb eines sehr kleinen Kreises von Expertinnen und Experten kaum jemandem zugänglichen Paradeformeln der modernen Physik wie $E=mc^2$ oder $H\Psi=E\Psi$ denkt – ganz zu schweigen von den bisweilen äußerst voluminösen Gleichungen der Mathematiker oder gar komplexen chemischen Strukturformeln, deren grafisch-räumliches, mitunter farbcodiertes Arrangement bisweilen eher an Produktionen der bildenden Kunst denn der Wissenschaft erinnert. Formeln, die angeblich in erster Linie auf die prägnante Vermittlung von Wissen abzielen, sind erstens nicht notgedrungen ‚kurz‘ und zweitens oftmals alles andere als ‚erhellend‘.

Karl Kraus greift in seinem ‚Aphorismus‘ genau solche Zuschreibungen auf: Plakativ überzeichnet und persifliert steht die Formel samt den ihr unterstellten Eigenschaften vermeintlich im Dienst der Wissenskommunikation, dient tatsächlich aber primär der Erzeugung von Komik. Über etwas, dessen angebliche Unklärbarkeit sprichwörtlich geworden ist, trifft Kraus’ kompliziert anmutende Gleichung eine scheinbar präzise und eindeutige, noch dazu mit dem Nimbus naturwissenschaftlicher Korrektheit versehene Aussage. Die Auflösung des Terms

3 Duden online, Lemma „Formel“. <http://www.duden.de/node/661782/revisions/1361976/view>. Die vierte Variante, die im Motorsport Verwendung findet („Formel 1“), ist hier irrelevant.

ist zwar alles andere als politisch korrekt und würde unter heutigen Bedingungen wohl einen veritablen Shitstorm hervorrufen. Jedoch entlarvt sie bei genauerem Hinsehen nicht nur die Komplexität der Frauenseele als illusionäres Konstrukt des männlichen (!) Diskurses über die Frau, sondern deckt auch und nicht zuletzt jene Friktionen auf, die sich vor allem im populärwissenschaftlichen Bereich bei der Verwendung von Formeln ergeben. Was dem Anschein nach der Verknappung und Präzisierung, der Reduktion auf den ebenso schlichten wie eindeutigen, womöglich empirisch nachweisbaren Sachverhalt dient, wird als unnötig komplizierter, Laien schwerlich nachvollziehbarer Komplex entlarvt, welcher *de facto* der wissenschaftlichen Camoufflierung von etwas reichlich Banalem dient. In dieser Lesart *suggestieren* Formeln zwar Konzision, Präzision und Klarheit, schaffen indes gerade keine solche, sondern befördern die Arkanisierung, Auratisierung und Isolierung von disziplinärem Wissen.

Der vorliegende Aufsatz geht dieser These nach, indem er die Besonderheiten formelhafter Wissenskommunikation zu fassen und an einem ausgewählten, an der Schwelle zwischen Spezial- und Populärwissen situierten Beispiel zu exemplifizieren sucht. Formeln als verdichtete Kürzest-Tatsachen begreifend, gehe ich zunächst auf die damit assoziierte vereindeutigende Funktion von Formeldarstellungen ein. Diese Tendenz zur Bedeutungsreduktion indes wird, so die These, begleitet, mitunter konterkariert, von bestimmten Nebeneffekten, welche ebenso wie Präzision und Klarheit als Folge der Verschiebung vom Buchstaben- zum Zahlencode auftreten. Solche Diskrepanzen wiederum können wenn auch nicht aufgehoben, so doch zumindest ohne Widerspruch synchron gedacht werden, wenn man sie im Kontext der Funktion diskutiert, die der Formelsprache vor allem für die Etablierung einer autonomen Wissenschaftsdisziplin zukommt. Ein Blick auf das Wesen der Formel aus einer eher narratologischen Perspektive beschließt die Untersuchung.

Zur Illustrierung der einzelnen Aspekte empfiehlt sich der Rückgriff auf ein Beispiel. Justus von Liebig's *Chemische Briefe*⁴ scheinen für solche Zwecke besonders geeignet: Als Galionsfigur der Chemie und bedeutender Forscher, der eine Schaltstelle in der Popularisierung der Disziplin und damit auch ihrer institutionellen Verfestigung besetzt, erreichte Liebig nicht nur die Münder der Massen mit seinem breit beworbenen „Fleischextrakt“, sondern wusste auch deren Ohren für seine Disziplin empfänglich zu machen. Mit den ursprünglich in der

4 Justus von Liebig: *Chemische Briefe*, 5. Auflage, Heidelberg: Winter Verlag 1865.

Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlichten, ungemein beliebten *Briefen*⁵ leistete er einen wesentlichen Beitrag zur Diskursivierung chemischen Wissens und damit auch zur öffentlichen Positionierung der Chemie als eigenständige Disziplin.

Zu Beginn seiner Veröffentlichungstätigkeit in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* zielt er augenscheinlich in erster Linie darauf ab, die Berechtigung und Relevanz der Chemie herauszustellen sowie das Interesse seiner Leserschaft zu wecken und dieses Interesse auf der Grundlage einer seriellen Veröffentlichung von gut aufnehmbaren Informationseinheiten in Briefform aufrecht zu erhalten.⁶ Die Integration von Formeln in den Fließtext, noch dazu nicht etwa von mehr oder minder geläufigen mathematischen, sondern spezifisch chemischen, die dem Publikum um 1850 beileibe nicht in dem Maße vertraut waren wie dem heutigen,⁷ scheint jedenfalls nicht unbedingt dazu angetan zu sein, Leserinnen und Leser zu binden. So lässt es sich zumindest erklären, dass grundsätzlich eher der experimentelle Charakter der Chemie als Erfahrungswissenschaft akzentuiert

-
- 5 Von der Beliebtheit der Briefe zeugt die Publikation in Sammelbänden – ein deutliches Konsekrationsanzeichen, das die Wahrnehmung Liebigs auch im kulturellen Feld belegt. Nicht zuletzt die noch zu Lebzeiten Liebigs erreichte Auflagenzahl spricht für seine anhaltende Popularität: 1865 wurde die fünfte Auflage seiner Briefe veröffentlicht.
 - 6 Das gelingt ihm nicht zuletzt durch eine Vorgehensweise, die man als essayistisch *avant la lettre* (die Gattungsbezeichnung wurde im Deutschen erst von Herman Grimm eingeführt) bezeichnen könnte: Durch geschickte Amalgamierung unterschiedlicher Diskursstränge (wissenschaftlich, wirtschaftlich etc.), aber auch durch selbstverständliche Demonstration eines weiten allgemeinen Bildungshorizontes gelingt es Liebig, seine Themen und Texte für eine breite Leserschaft zu öffnen und das darin verhandelte Fachwissen anschlussfähig über eng gesteckte Fachgrenzen hinaus zu machen. Vgl. dazu Rolf Parr: „Sowohl als auch‘ und ‚weder noch‘. Zum interdiskursiven Status des Essays“, in: Wolfgang Braungart/Kai Kauffmann (Hg.), *Essayismus um 1900*, Heidelberg: Winter Verlag 2006, S. 1-14; Urs Stäheli: „Das Populäre als Unterscheidung. Eine theoretische Skizze“, in: Gereon Blaseio/Hedwig Pompe/Jens Ruchatz (Hg.), *Popularisierung und Popularität*, Köln: DuMont Verlag 2005, S. 146-167, hier v.a. S. 160.
 - 7 Immerhin waren selbst innerhalb der Disziplin Formeln in der Art, wie Liebig sie verwendet, noch nicht allzu lange gebräuchlich. Vgl. dazu Ursula Klein: *Experiments, Models, Paper Tools. Cultures of Organic Chemistry in the Nineteenth Century*, Stanford, California: Stanford University Press 2003, S. 2.

wird und Summenformeln erst im 6. Brief Verwendung finden – wiewohl freilich bereits relativ früh in einer Art Prolepse die Chemie als Formalwissenschaft ausgewiesen und insbesondere deren mathematischer Anspruch hervorgehoben wird: „In vielen Beziehungen besitzt die Chemie Aehnlichkeit mit der Mathematik“; sie „lehrt ihn [den Menschen] eine eigenthümliche Sprache kennen, die ihm erlaubt, eine Reihe von Folgerungen auf eine außerordentlich einfache Art in Linien und Zeichen auszudrücken, die Jedem verständlich sind, der diese Sprache kennt.“⁸ Mehr noch: Die Chemie an sich wird dem Leser als *Sprache* vorgeführt; sie

lehrt die Mittel kennen, welche zur Kenntniß der mannichfaltigen Körper führen [...]. Wir studiren die Eigenschaften der Körper, die Veränderungen, die sie in Berührung mit andern erleiden. Alle Beobachtungen zusammengekommen bilden eine Sprache; jede Eigenschaft, jede Veränderung, die wir an den Körpern wahrnehmen, ist ein Wort in dieser Sprache.⁹

II. QUANTITÄTEN ANSTATT QUALITÄTEN: FORMELN ALS KÜRZEST-TATSACHEN

Die Vermutung, dass Präzision, Prägnanz oder Eingängigkeit keineswegs das Spezifische einer formelhaften Darstellung ausmachen, impliziert natürlich nicht, dass Formeln anderen Schreibweisen äquivalent oder gar unterlegen wären: Immerhin haben sich in diversen Wissenschaftsdisziplinen schon vor Jahrhunderten fachspezifische Notationsarten entwickelt und bis heute als praktikable Kommunikationsmodi erhalten. Ein erster kurzer Blick in das naturwissenschaftliche Feld liegt nahe: Worin gründet eigentlich seine Affinität zu formelhaften Darstellungsweisen? Und worin liegen deren Vorteile?

In einem etwas grob skizzierten und wohl auch deshalb nicht in jeder Hinsicht nachvollziehbaren,¹⁰ insgesamt aber recht erhellenden Aufsatz konstatiert der Medienphilosoph Vilém Flusser, dass sich

8 Liebig, *Chemische Briefe*, S. 4.

9 Ebd., S. 6.

10 Sigrid Weigel: „Die ‚innere Spannung im alphanumerischen Code‘. Buchstabe und Zahl in grammatologischer und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive“, in: Bernhard J. Dotzler/Sigrid Weigel (Hg.), „fülle der combination“. Literaturforschung und

seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts [...] herauszustellen [begann], daß Zahlen besser als Buchstaben dem Verschlüsseln naturwissenschaftlicher Erkenntnis dienen, daß die Natur zwar unbeschreiblich, dafür aber zählbar ist, oder daß das Buch der Natur, das ‚natura libellum‘, aus Zahlen und nicht aus Buchstaben zu bestehen scheint. Die Erklärung dafür mag sein, daß die Worte der gesprochenen, von den Buchstaben dargestellten Sprachen *nicht ebenso eindeutig sind wie die von den Zahlen dargestellten Mengen*.¹¹

Für Flusser erklärt sich die Verlagerung naturwissenschaftlichen Denkens auf den Zahlenraum also dezidiert mit der Unzulänglichkeit der sprachlichen Deskription, die letztlich die Substitution eines vornehmlich auf qualitative Erkenntnisse abgestellten Interesses durch eines an Quantitäten mit sich brachte. Dieses wiederum resultierte, so Flusser, in der Einführung von Zahlen und mathematischen Operatoren in die wissenschaftliche Notationspraxis: Die Naturwissenschaft wurde mathematisiert.¹²

Vor dem Hintergrund von Flussers Annahmen, dass die mit Zahlensystemen verknüpfte Eindeutigkeit sowie die Verlagerung des Erkenntnisinteresses von Qualitäten auf Quantitäten das Aufkommen von Formelsprachen im wissenschaftlichen Feld begünstigten, soll im Folgenden eine nähere Bestimmung der mit Formelwissen verbundenen Eigenheiten aus unterschiedlichen Blickwinkeln versucht werden. Gerade im Fall von schwer fassbaren Gegenständen empfiehlt sich eine Charakterisierung *ex negativo* oder von ihrem Gegenstück aus. Dementsprechend ist es mir insbesondere um jene Merkmale zu tun, die Formeldarstellungen von ihrem sprachlichen Korrelat und dem narrativen Textfluss unterscheiden.

Die ebenso verknappende wie vereindeutigende Wirkung von Formelschreibweisen lässt sich gut an einem Beispiel aus den *Chemischen Briefen* illustrieren. Im 25. Brief der fünften Auflage korreliert Liebig das spezifische

Wissenschaftsgeschichte, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 357-380, hier S. 364ff.

- 11 Vilém Flusser: „Die Auswanderung der Zahlen aus dem alphanumerischen Code“, in: Dirk Matejovski/Friedrich Kittler (Hg.), *Literatur im Informationszeitalter* (=Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen, Band 2), Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1996, S. 9-14, hier S. 9 (Herv. M.G.)
- 12 Zur Entwicklung einer Formelsprache am Beispiel der Chemie vgl. Klein, *Paper Tools. Zur ‚Codierung‘ der Natur bzw. des Lebens* vgl. auch Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, 2. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1989, S. 372.

Gewicht eines Stoffes mit messbaren Eigenschaften wie dem Siedepunkt.¹³ Die Bildung von analogen Reihen soll, so Liebig, die Ableitung von Gesetzmäßigkeiten ermöglichen, welche die Beziehung zwischen auf makroskopischer Ebene wahrnehmbaren Charakteristika und der direkten Beobachtung von verborgenen, allerdings mittels quantitativer Analysemethoden bestimmbaren Mengenverhältnissen beschreiben: Eine Gewichtszunahme um 2 Kohlenstoff-Wasserstoff-Äquivalente ($C_2H_2 = 2R$) entspricht einer Siedepunkterhöhung um $19^\circ C$.¹⁴ Da Summenformeln an dieser Stelle erstmalig zum Einsatz kommen, macht der didaktische Impetus der *Briefe* eine Aufklärung des interessierten Publikums über das Zustandekommen chemischer Formeln, ihre Funktion und ihre Relevanz nachgerade notwendig. Dementsprechend wird die Formelschreibweise um eine sprachliche Explikation ergänzt, die die Differenzen zwischen beiden Arten der Darstellung umso deutlicher hervortreten lässt:

Vergleicht man die Zusammensetzung der [...] Körper [gemeint ist damit jene Einheit, die heute unter dem Begriff „Molekül“ gefasst wird], [...], so ergibt sich Folgendes. Die Zusammensetzung des Holzgeistes wird durch die Formel $C_2H_4O_2$, die des Weingeistes durch $C_4H_6O_2$, die des Fuselöls durch die Formel $C_{10}H_{12}O_2$ bezeichnet.

Wenn wir nun eine Gewichtsmenge Kohlenstoff und Wasserstoff, welche der Formel CH (gleichen Äquivalenten) entspricht, mit R bezeichnen, so sieht man sogleich, daß die des Weingeistes ausdrückbar ist durch die des Holzgeistes + $2R$;

Holzgeist	Weingeist
$C_2H_4O_2 + C_2H_2 = C_4H_6O_2$	

Die des Fuselöls ist ausdrückbar durch die des Holzgeistes + $8R$.

Holzgeist	Fuselöl
$C_2H_4O_2 + C_8H_8 = C_{10}H_{12}O_2$	¹⁵

13 Liebig, *Chemische Briefe*, S. 232.

14 Ich verzichte hier wie bei allen weiteren Beispielen in der Regel darauf, auf Differenzen zwischen Liebigs Ausführungen und dem heutigen Wissensstand der Chemie hinzuweisen. Die aktuelle Gültigkeit bzw. Überholtheit spielt für die hier in Rede stehenden Probleme keine Rolle.

15 Liebig, *Chemische Briefe*, S. 232.

Die sprachliche Deskription wird in der Formelsprache auf jeweils eine einzige Zeile komprimiert, die dem kundigen Leser nicht nur einen schnellen Überblick verschafft, sondern zugleich durch Arrangement und Reihenbildung das zu erkennende ‚Faktum‘ (sprich: das ‚Naturgesetz‘, welches die Beziehung zwischen dem Kohlenstoff-Wasserstoff-Anteil und dem Siedepunkt reguliert) vor Augen führt. Ähnlich wie Liebig's Fleischextrakt nach der Entfernung des gewissermaßen überflüssigen, weil geschmacklosen und zudem die Haltbarkeit reduzierenden Wassers als konzentrierter Rückstand und geschmackliche Essenz übrig bleibt, so scheinen die Formeln als von allem Ballast befreite Kernaussagen die umfänglichen Explikationen auf das Wesentliche zu reduzieren. Konzentrierter Geschmack, der nach Bedarf durch die simple Zugabe von Wasser wieder in seinen ursprünglichen, genießbaren Aggregatzustand versetzt werden kann, auf der einen Seite; kondensiertes Wissen, das mithilfe fachmännischer Deutungskunst in die auch für Laien verdauliche sprachliche Form entfaltet werden kann, auf der anderen Seite: Liebig erweist sich in verschiedener Hinsicht als Meister der Verknappung und Verdichtung.

Lorraine Daston, die sich bereits vor mehr als zehn Jahren mit der Frage nach der Kürze von Tatsachenwissen auseinandergesetzt hat, begründet die ebenso selbstverständliche wie bei genauerer Betrachtung nicht unbedingt einleuchtende Forderung nach der Knappheit von ‚Fakten‘ mit Aufmerksamkeitsökonomien und damit einhergehenden Praktiken der Wissensproduktion. Die Beobachtung und schriftliche Fixierung von Tatsachen am Beginn der frühen Neuzeit „verlangte eine formale Disziplinierung, um der Gefahr einer Vermischung von Tatsache und Meinung vorzubeugen“.¹⁶ Aufgezeichnet werden empirische Beobachtungen – und zwar entkoppelt von potenziellen Deutungen, was den Vorteil mit sich bringt, dass separierte Einzeltatsachen, womöglich in Listen und Tabellen angeordnet, problemlos neu kombiniert, kontextualisiert und interpretiert werden können. Die Kürze des Faktums wäre mithin als zentraler Faktor in der Produktion neuen Wissens zu verstehen.

Zu kongruenten Schlussfolgerungen kommt Juliane Vogel, wenn auch aus einer etwas anderen Perspektive, nämlich mit Fokus auf das Stilideal der antiken bzw. mittelalterlichen *brevitas* und damit korrespondierenden Texturen und Genres. Der transitorische Zustand vorläufigen Faktenwissens führe notgedrungen zum „Merkmal der Kürze“; „Mobilität und Partikularität des Faktums erfordern,

16 Lorraine Daston: „Warum sind Tatsachen kurz?“, in: Barbara Büscher et al. (Hg.), *cut and paste* um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften (=Kaleidoskopien, Band 4), Berlin: Vice Versa Verlag 2002, S. 132-144, hier S. 137-138.

dass sein Umfang ein bestimmtes Maß nicht überschreitet.“¹⁷ Die von Vogel herausgearbeiteten Charakteristika, welche die „Aufzeichnung von Teilstücken des Wirklichen“¹⁸ Ende des 18. Jahrhunderts markieren, verdichten sich nun, so meine These, in der Anwendung einer formelhaften Schreibweise: „[K]ein Wort außer dem notwendigen [wird] herangezogen“, „durch die Sachen selbst [...], nicht durch Worte und nicht durch äußeren Schmuck“¹⁹ sollen die Adressaten überzeugt werden. Die formelhaft-verknappende Darstellung erschöpft sich nicht etwa darin, die rhetorische Ausgestaltung so weit als möglich zu reduzieren und die Sprache allen Beiwerks und schmückenden Ornaments zu entkleiden. Selbst auf die notwendigsten grammatikalisch-syntaktischen Elemente verzichtend, wäre die Formelschreibweise als Amplifikation, ja als für die neuzeitlich-moderne Wissenschaft konstitutiver Kulminationspunkt des antiken bzw. mittelalterlichen *brevitas*-Ideals zu verstehen. Während die einer solchen Rhetorik verpflichtete Aufzeichnung zwar präzise, fragmentierend und knapp sein kann, erfolgt sie immer noch, und das zwangsläufig, im Regime einer Sprache, die sich nicht zuletzt durch begriffliche Polyvalenzen und konnotative Vielfalt auszeichnet. Formeln dagegen bereinigen das darzustellende Faktum von semantischen Mehrdeutigkeiten. Das bedeutet freilich keineswegs, dass die Formel nicht der sprachlichen Ausdeutung bedürfe, um überhaupt lesbar zu sein. Liebig beispielsweise weist explizit auf das zum richtigen Verständnis notwendige Wissen hin, an dem es dem ausschließlich auf Zahlenverhältnisse Fokussierten fehlt:

Indem einige neuere Physiologen vergaßen, daß die Kenntniß der Beziehungen zweier Erscheinungen ihrem Ausdrucke in Zahlen vorangehen müsse, arteten die Formeln des Chemikers in ihren Händen zu einer sinnlosen Spielerei aus. Anstatt eines Ausdrucks für ein wirklich vorhandenes Abhängigkeitsverhältniß suchten sie durch Zahlen Beziehungen

17 Juliane Vogel: „Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800“, in: Helmut Lethen/Albrecht Koschorke/Ludwig Jäger (Hg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Probleme der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2015, S. 137-152, hier S. 140.

18 Ebd., S. 141.

19 Marcus Tullius Cicero: *De inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Über die beste Gattung des Redners* (=Sammlung Tusculum), hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag 1998, S. 69 (I 32).

herzustellen, die in der Natur nicht bestehen oder niemals beobachtet worden sind. Diese Eigenschaft kommt aber den Zahlen nicht zu.²⁰

Wendet man diese Überlegungen auf das Beispiel aus den *Chemischen Briefen* an, so ergibt sich folgender Befund: Wo „Fuselöl“, „Weingeist“ und „Holzgeist“ als sprachliche Entitäten ein weites Assoziationsfeld aufrufen, beschränken sich deren formelhafte Korrelate zumindest dem Anschein nach auf den materiell-stofflichen, quantitativ fassbaren Sachverhalt²¹ – die Anzahl der in einem Molekül enthaltenen ‚Grundbausteine‘. Die Formelsprache befreit also Tatsachen von einer bei aller Prägnanz und Kürze immer noch bestehenden Überdetermination, die sich aus dem Assoziationsreichtum einer von unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern benutzten Sprache ergibt. Die Einführung einer formalen Notationsweise stattet ein spezifisches Subsystem – in diesem Fall die chemische Disziplin – mit einer Sprache aus, die ausschließlich innerhalb dieses Systems Verwendung findet und ausschließlich auf die Be- und Verhandlung fachspezifischer Fragen und Probleme abgestellt ist; die dem gemeinsprachlichen Begriff anhaftenden Konnotationen werden dadurch getilgt.

In Albrecht Koschorkes 2012 erschienener Erzähltheorie findet sich ein eigenes Kapitel zu „Epistemischen Narrativen“, das dem intrikaten Wechselverhältnis von Wissen und Erzählen bedeutenden Raum beimisst. Obschon Narrative lange Zeit als „Gegenpol zu wissenschaftlichem Wissen“ gehandelt wurden, hat sich mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt, dass diese „ein wesentliches Element in der Organisation von Wissensordnungen sind“. Das Spezifische solcher Wissensformen wäre, dass sie

die Seinsart vieler sozialer Erzeugnisse [teilen], dass sie zwar nur unter spezifischen kulturellen Vorzeichen entstehen konnten, dann aber ihre kulturelle ‚Ladung‘ wie einen Ballast abwarfen und kulturell indifferent werden konnten. Sie können quer durch Zeiten und

20 Liebig, S. 239. Ebenso betont Luhmann, dass trotz der Tendenz zur Mathematisierung die Wissenschaft nicht von Kommunikation – und zwar sprachlicher – absehen kann. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1992, S. 607.

21 Wobei natürlich zu fragen wäre, ob nicht der häufige Gebrauch spezifischer Formeln zu einer konnotativen (Wieder-)Aufladung führt. Besonders offensichtlich wird diese Tendenz zur Re-Assoziation beim Transfer von Formeln in den alltagspraktischen Bereich (Beispiel: H_2O als beinahe jedem bekanntes Synonym für Wasser, das etwa in der Werbung gezielt eingesetzt wird, um besondere Reinheit anzuzeigen).

Räume bewegt werden, ohne ihre Bedeutung zu verändern [...]. Je leichter sich Wissen aus seinem sozialen Entstehungskontext herauslösen lässt, desto größer ist seine Diffusionsfähigkeit. In den verwendeten Begriffen mögen sich dann noch historische Spuren bewahren – etwa im Begriff ‚Arbeit‘ in der klassischen Mechanik –, die aber zusehends erblinden oder durch Formalisierung, sprich: Formelgebrauch, getilgt werden.²²

Indem er einzelne Begriffe als Mikronarrative auffasst, die sich jeweils über ihre assoziative Vielfalt, ihre „kulturelle Ladung“, definieren, vertritt Koschorke ein relativ weit gefasstes Erzählkonzept. Übertragen auf Liebig's Ausführungen wären sämtliche mit dem Terminus „Fuselöl“ oder „Weingeist“ verknüpften Aspekte – von der Historizität der Substanzen und ihrer Namen bis zu jeweils mit-schwingenden Begleitvorstellungen – unter einem Mikronarrativ zu subsumieren, das der Begriff aufruft und das durch die Übersetzung in eine begrifflich neutrale Formelsprache getilgt wird. Aus dieser Perspektive gipfelt die „narrative Trägheit“²³, die Lorraine Daston den fragmentierten und deshalb auch alternativ kombinierbaren, also der Entstehung von neuem Wissen offenen Einzel-Tatsachen attestiert, in der formelhaften Darstellung. Die Herauslösung von Sachverhalten aus ihrem begrifflichen Konnotationsfeld lässt Formeln – ungeachtet der Erkenntnis, dass die Wissenserzeugung stets narrative Akte mit einschließt oder sich gar über solche konstituiert – als ‚das Andere‘, als Gegenpol der Narration erscheinen.

III. AUFWERTUNG DER QUANTITÄT ZU LASTEN DER QUALITÄT

Es bleibt freilich zweifelhaft, ob die von Flusser konstatierte semantische Eindeutigkeit als universelles Unterscheidungsmerkmal eine klare Differenzierung zwischen sprachlicher und formelhafter Schreibweise erlaubt. Die kategoriale Verschiebung, welche die primär auf ‚Exaktheit‘ und damit vor allem Quantifizierbarkeit gepolte moderne Wissenschaft von der vormodernen unterscheidet, ist mitunter schließlich ebenso als Verlustgeschichte lesbar – wofür sich auch bei Liebig entsprechende Hinweise finden lassen. Denn die Formelschreibweise treibt zwar die Minimierung der assoziativen Komplexität, die der verknappen-

22 Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 2012, S. 348.

23 Daston, Tatsachen, S. 137.

den Darstellung von Tatsachen inhärent ist, auf die Spitze, indem sie sämtliche dem Namen anhaftenden Konnotationen abschneidet und kulturelle Ladungen tilgt. Umgekehrt stellt Liebig aber gerade den *Namen* einer Substanz als *eindeutig* heraus – sind diesem doch nicht nur gemeinsprachliche Eigenschaften, sondern auch sehr spezifische, nur dem mit entsprechendem Fachwissen Ausgestatteten vertraute und vor allem messbare Charakteristika wie Farbe, Konsistenz, Reaktivität, Siede- und Schmelzpunkt eingeschrieben: „So ist z. B. der Name Luft, atmosphärische Luft, für den Chemiker ein Inbegriff von Eigenschaften [...]“.“²⁴ In Abhängigkeit vom systemischen Verwendungszusammenhang vermag ein Begriff, selbst wenn er ‚dasselbe‘ außersprachliche Objekt referenziert, völlig unterschiedliche Bedeutungsinhalte zu transportieren (wobei außerhalb eines naturwissenschaftlich-positivistischen Weltbildes natürlich zu diskutieren ist, ob das Signifikat tatsächlich in beiden Fällen dasselbe wäre).

Im Vergleich dazu enthält die Summenformel zwar Informationen über Mengenverhältnisse, welche ihrerseits die makroskopischen Eigenschaften der Substanz determinieren,²⁵ erweist sich allerdings im Vergleich mit der namentlichen Designation als wesentlich weniger eingängig und charakteristisch. Qualitative Information und Eindeutigkeit werden unter Umständen zugunsten quantitativen Wissens aufgegeben – und zwar, wie gleich zu zeigen sein wird, nicht im Sinne einer hierarchischen Transformation von qualitativem Wissen in quantitatives Wissen, das die qualitative Information miteinschließt, sondern bisweilen unter Inkaufnahme eines Informationsverlustes.

In Anbetracht der bis heute anhaltenden Favorisierung quantitativer Erkenntnis, die die Geistes- und Sozialwissenschaften keineswegs ausklammert, erscheint diese Behauptung zunächst einmal fragwürdig. Auch Liebig hebt die Vorteile einer quantitativen Darstellungsweise hervor und betont, dass die Formel für den chemisch versierten Fachmann ausschließlich Mengenverhältnisse abbilde, sondern auch ein damit verknüpfted qualitatives Wissen beinhalte. Schließlich, so Liebig, sei es selbst

dem Unkundigen einleuchtend, daß die Verschiedenheit der Eigenschaften zweier Körper entweder abhängig ist von einer verschiedenen Ordnungsweise der Elemente, woraus sie bestehen, oder von einem quantitativen Unterschiede in der Zusammensetzung. Die For-

24 Liebig, Chemische Briefe, S. 6.

25 „Die Bedeutung der Formeln des Chemikers ist hiernach klar. Die richtige Formel eines Körpers drückt die quantitativen Beziehungen aus, in welchen der Körper zu einem, zwei oder mehreren anderen steht.“ Ebd., S. 239.

meln des Chemikers sind Ausdrücke der verschiedenen Ordnungsweise oder der quantitativen Verschiedenheiten, welche die qualitativen begleiten.²⁶

Anders gesagt, qualitative Differenzen zwischen einzelnen Verbindungen (womit hier eben empirisch feststellbare Eigenschaften gemeint sind) ergeben sich einerseits aus der Verschiedenheit der in einem gegebenen „Körper“ enthaltenen Atome oder aber deren Anordnung bzw. Konnektivität innerhalb desselben. Die Formel, so stellt Liebig es dar, gebe Aufschluss über beides. Diese Behauptung trifft freilich nur sehr eingeschränkt zu – und zwar nicht nur aus heutiger Perspektive, sondern auch nach damaligem Wissensstand: Summenformeln der Art, wie Liebig sie verwendet, lassen lediglich Rückschlüsse auf die in einem Molekül enthaltenen Elemente und deren Proportionen zu; Aussagen über die „Ordnungsweise“ können keineswegs getroffen werden. Postuliert wird freilich gerade das, nämlich ein in der Formel enthaltenes Wissen über die Struktur eines Moleküls.

Dass Liebig's These, welche die Macht der (Summen-)Formel doch einigermaßen idealisiert, etablierte Erkenntnisse der zeitgenössischen Forschung ausklammert, mag zwar mit Blick auf die pädagogische Funktion der *Briefe* nachvollziehbar sein. Eingedenk Liebig's Eigenschaft als Mitentdecker der chemischen Isomerie erscheint diese Simplifizierung dennoch frappant: Bereits Jahrzehnte vor Abfassung der *Chemischen Briefe* hatte Liebig gemeinsam mit Friedrich Wöhler nachgewiesen, dass Substanzen mit identischer Summenformel denkbar (und auch existent) sind, die zwar die gleichen Atome in gleichen Mengenverhältnissen enthalten, sich hingegen in deren Konnektivität, der Verbindung und räumlichen Anordnung, unterscheiden.²⁷

Was nun also chemische Summenformeln betrifft, so ist zwar mit deren Einführung eine Bedeutungsreduktion in dem Sinne assoziiert, dass gemeinsprachli-

26 Ebd., S. 238.

27 Beispielhaft wäre die Unterscheidung von Silberfulminat und Silbercyanat, zwei durch ihre namentliche Designation klar voneinander abzugrenzende Substanzen mit völlig unterschiedlichen Eigenschaften. Indes verfügen sie über dieselbe Summenformel (AgOCN), sind also in dieser Schreibweise nicht voneinander unterscheidbar. Die Abweichungen in den Eigenschaften gründen in der differentiellen Anordnung der Atome innerhalb des Moleküls – zu deren Symbolisierung eine andere und sperrigere Schreibweise nötig wäre. Einen sehr knappen Überblick über verschiedene Ausprägungen von Isomerie liefern z.B. Charles E. Mortimer/Ulrich Müller: *Das Basiswissen der Chemie*, 12. Auflage, Stuttgart: Georg Thieme Verlag 2015, S. 482ff.

che Konnotationen systematisch ausgeklammert werden. Eindeutigkeit ist damit freilich nicht zwangsläufig gegeben. Ruft der Name (zumindest für den Chemiker) ein ganz bestimmtes Set von Eigenschaften auf, das eine Substanz mehr oder minder präzise zu erfassen vermag, so kann dies die Summenformel – aller Vorteile zum Trotz – unter Umständen nicht. Es bedarf einer anderen, komplexeren und noch spezifischeren Darstellungsweise, um solchen Problemen beizukommen.

IV. FORMELDARSTELLUNG: AUSDIFFERENZIERUNG UND DISTINKTION

Die Verschiebung von Qualitäten zu Quantitäten muss also nicht unbedingt und in jeder Hinsicht zu Eindeutigkeit führen – was der Flusser'schen Denkfigur vom Primat der Zahl über den Buchstaben klar widerspricht.²⁸

Konklusiver scheint es, Einführung und Verwendung einer Formelsprache ebenso wie darin eingeschlossene Paradoxien exemplarisch als Symptome des fortschreitenden Ausdifferenzierungsprozesses zu lesen. Weckt das sprachliche Korrelat noch eine Reihe von Konnotationen aus dem gemeinsprachlichen Bereich, so referenziert die Formelsprache im Idealfall eine einzige, außersprachliche Entität. Und wenn sie das nicht tut, wie im Fall von isomeren Verbindungen, dann handelt es sich um dermaßen spezifische Probleme, dass sie sich nur demjenigen eröffnen, der über ein ebenso spezifisches disziplinäres Wissen verfügt. Daraus können sich dann unter Umständen neue Probleme ergeben, die freilich nur innerhalb des Systems operativ anschlussfähig sind und sich dementsprechend als produktive Faktoren im fortschreitenden Ausdifferenzierungsprozess erweisen.²⁹ Luhmann beschreibt die Mathematisierung der Physik „als eine Technik, die Reduktion von Komplexität zum Neugewinn von Komplexität ausnutzt und die Isolierung der wissensfähigen Sachverhalte re-systematisiert“.³⁰

28 Wie man sich in Anbetracht von Quantitäten codierenden Buchstaben oder gerade auch naturwissenschaftlichen Formeln, die ihre Wirkung vor allem aus der Kombination von Zahlen und Buchstaben beziehen, ohnehin fragen könnte, ob es sich bei dieser Idee nicht um ein allzu simples Phantasma der Wissenschaftsgeschichte handelt. Vgl. dazu auch Weigel, Buchstabe und Zahl, S. 362.

29 Vgl. allgemein zur Mathematisierung der Wissenschaft Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft, S. 201.

30 Ebd., S. 153.

Ganz ähnlich kann auch die Formalisierung der Chemie gedeutet werden, die durch Weiterentwicklung und immer feinere Nuancierung zwar präziser, zugleich aber auch – im Sinne einer Exklusion gegenüber Fachfremden – auratischer wird.³¹ So bildet sich zusätzlich zu den Summenformeln im Laufe des 19. Jahrhunderts eine noch differenziertere Darstellungsweise aus, die nun tatsächlich qualitative und quantitative Informationen miteinander zu verkoppeln weiß: Strukturformeln geben sowohl Auskunft über Mengenverhältnisse als auch über die Konnektivität der Atome und ihre räumliche Anordnung.

Binnendifferenzierungsprozesse vollziehen sich als komplexes Zusammenspiel von Faktoren, die sowohl funktionale Gesichtspunkte als auch Rollenerwartungen und vor allem Kommunikationschancen mit anderen Teilsystemen einschließen. Dabei spielt nicht nur die operative Anschlussfähigkeit systemspezifischer Artefakte und Kommunikationsweisen eine Rolle; die Ausdifferenzierung eines Binnensystems wird mitunter begleitet und forciert von Distinktionsgesten, die auf die Legitimierung und Perpetuierung der systemischen Autonomie abzielen.

Solche Gesten lassen sich auch in Liebig's Reflexionen über Funktion und Relevanz von Formeln festmachen, wenn beispielsweise vom „unschätzbare(n) Werth“³² der chemischen Formelsprache die Rede ist. Augenfällig wird dieser Impetus insbesondere dann, wenn Liebig die Chemie mit anderen Wissenschaften parallelisiert, deren Ausdifferenzierung um 1850 bereits weitgehend abgeschlossen war: In Analogie zu den sogenannten ‚exakten‘ Wissenschaften, etwa der Physik und der Astronomie, die ihrerseits die Mathematik als jene Wissenschaft mit dem höchsten Abstraktionsgrad als „völlig unentbehrliches Instrument“³³ benutzen, stellt er auch im Fall der Chemie ein entsprechendes Hilfsmittel als notwendig heraus, das eben jenen Schritt von der vormodern-qualitativen Zugangsweise zur quantitativen und damit modernen Analyse ermöglicht. Eine Formelsprache, die Qualitäten wie Quantitäten gleichermaßen berücksichtigt, fungiert mithin nicht nur als notwendiges Tool zur Erzeugung und produktiven Bearbeitung systemspezifischer Fragestellungen, die wiederum neue systemspe-

31 Aus dieser Perspektive wären wissenschaftliche Formelsprachen auch als Amplifikation wissenschaftlicher Fachterminologien zu deuten: Als Medium esoterischer Fachkommunikation befördert die Wissenschaftssprache die Abschottung der Disziplin. Die Formelnotation indes schließt aufgrund ihrer absoluten Unlesbarkeit für Nicht-Eingeweihte den Kommunikationskanal nach außen völlig ab.

32 Liebig, *Chemische Briefe*, S. 69.

33 Ebd., S. 4.

zifische Probleme aufwerfen. Darüber hinaus ist sie ein wichtiges Distinktionsmerkmal, das eine wissenschaftliche Disziplin von der Aura des Nebulös-Vormodernen, vom Vorwurf der Kontamination mit religiösen oder magischen Wissensformationen befreit und ihr den Nimbus einer Wissenschaft verleiht, die empirisch-rationalen, modernen Kriterien genügt.

Dieser Nimbus manifestiert sich auch in der Tatsache, dass Liebig zwar im Dienste der Popularisierung die Eingängigkeit und Simplizität der Formelsprache herausstellt, die „[j]edem verständlich [sei], der diese [eigenthümliche] Sprache kenn[e]“. ³⁴ Verständlich ist sie tatsächlich aber gerade *nicht* jedem, sondern *ausschließlich* den Kennern: *En passant* akzentuiert Liebig damit zugleich, um mit Ludwik Fleck zu sprechen, den esoterischen Charakter der Formelsprache. ³⁵ Nur demjenigen, der über ein entsprechendes Fachwissen verfügt, erschließt sich die Bedeutung einer Formel. Und dabei genügen keineswegs rein mathematische Kompetenzen – erst das spezifisch chemische Wissen erlaubt eine adäquate *Interpretation*, ³⁶ so dass sich mit einigem Recht zumindest von der Exklusivität von Formelwissen im Sinne eines Ausschlusses von Unberufenen sprechen ließe, wenn nicht gar von einer damit zwangsläufig einhergehenden Arkanisierung disziplinären Wissens, die in paradoxem Widerspruch zum vordergründig didaktischen Gestus der *Chemischen Briefe* steht: Uneingeweihten bleibt der Sinn der Formel verborgen.

V. FORMELZAUBER UND ZAUBERFORMELN

So ergibt sich ein frappanter Konnex: Naturwissenschaftliche Formeln weisen bei genauerer Betrachtung Parallelen gerade zu jenen Wissensregimes auf, die

34 Ebd., S. 4.

35 Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, hg. von Lothar Schäfer/Thomas Schnelle, 3. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1994, S. 146ff.

36 Vgl. dazu: „Wenn Sie ihm [dem Mathematiker] die Aufgabe, wenn Sie ihm die Bedingungen zur Lösung einer Frage geben, so gelingt es ihm, durch die Vornahme der ihm geläufigen Operationen zu einer Antwort zu gelangen, ausgedrückt in einer Formel, in gewissen Zeichen, deren Sinn ihm durchaus unverständlich ist, weil zur Beurteilung der Wahrheit dieser Formel ihm wieder andere Bedingungen fehlen.“ Liebig, *Chemische Briefe*, S. 4.

dem rational-aufgeklärten modernen Wissenschaftsverständnis diametral entgegenstehen. Oder, um nochmals Flusser zu Wort kommen zu lassen:

[...] und es schien im 19. Jahrhundert, als ob wir nun in der Lage seien, die Welt arithmetisch zu erfassen, und damit auf dem Weg, allwissend und allmächtig zu werden. Der dafür zu zahlende Preis war allerdings, daß die Manipulation des Zahlencodes, die sogenannte ‚höhere Mathematik‘ immer schwieriger wurde, und daß es nur für einige wenige möglich war, dank jahrelanger Disziplin in diese Manipulation eingeweiht zu werden. Der Zahlencode wurde immer deutlicher zu einem Geheimcode.³⁷

Das rückt nun freilich auch den Wissenschaftler in ein zumindest fragwürdiges Licht: Gleich einem Priester, Magier oder Seher verfügt er über ein spezifisches und exklusives Arkanwissen, und gleich einem solchen „allwissend[en]“ Mittler vermag er Zeichen und Spuren mithilfe bestimmter Codes zu übersetzen, einem breiteren Publikum Zugang zu einer ihm verborgenen Welt hinter den Dingen zu eröffnen und nicht zuletzt diese Zeichen für die Zukunft fruchtbar zu machen. Allwissenheits- und Allmachtsphantasmen sind schließlich nicht nur charakteristisch für magische Denkformationen, sondern durchziehen auch den aufgeklärten naturwissenschaftlichen Diskurs.³⁸

In einem längeren Aufsatz zu Indizien und Spurenlese postuliert Carlo Ginzburg³⁹ beiläufig eine kontrastive Relation zwischen der Erzählung und dem Zauberspruch. Während erstere in der Kombination und Ordnung von Spuren und dürren Fakten zu einer zusammenhängenden und schlüssigen Erzählfolge gründe – der Erzählung, so könnte man ergänzen, also eine Fixierung auf Vergangenes inhärent ist –, so zielen Zauberspruch, Invokation und damit verbundene Praktiken wie die Beschwörung mittels *Zauberformel* gerade auf das Gegenteil ab, nämlich auf die divinatorische Beeinflussung und Steuerung der Zukunft.

Formeln wären in einer Grauzone zwischen Narration und Divination zu verorten – sind sie doch, so eindeutig sie bisweilen anmuten mögen, zumindest

37 Flusser, *Auswanderung der Zahlen*, S. 11.

38 Insbesondere die Kritik an der angeblichen Selbst-Deifikation der modernen Naturwissenschaft, der Hybris und Präpotenz ihrer Vertreter lässt diese Tendenz (selbst wenn es sich nur um eine von den Kritikern imaginierte handeln sollte) deutlich zutage treten.

39 Carlo Ginzburg: „Indizien. Morelli, Freud und Sherlock Holmes“, in: Umberto Eco/Thomas A. Sebeok (Hg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei*. Dupin, Holmes, Peirce, München: Wilhelm Fink Verlag 1985, S. 125-179, hier S. 136.

in Hinblick auf ihre zeitliche Komponente zweideutig. Sie verfügen über eine der Vergangenheit zugewandte Seite insofern, als sie bereits getätigte Beobachtungen in der gebotenen Kürze darstellen, allerdings – und das entspricht nun, was den Umgang mit Vergangenen betrifft, keineswegs der Regel – nach Möglichkeit entkleidet von allem narrativen, mithin deutungsorientierten, sinnstiftenden Beiwerk. Indes ragen sie auch und in gleichem Maße in die Zukunft hinein, da das Merkmal der Kürze konnotativ nicht nur Ausschnitthaftigkeit oder gar gewaltsam-beschneidende Zurichtung aufruft, sondern auch auf potenzielle Neuordnungen verweist.⁴⁰ Die formelhafte Zuschneidung, Verknappung und Fragmentierung bildet einerseits die Voraussetzung zur vorläufigen Ordnung von gewonnenem Wissen, zur unumgänglichen Trennung von Beobachtung und Interpretation. Andererseits trägt sie dazu bei, ein Re-Arrangement bereits vorhandenen Wissens zu ermöglichen, das schließlich zur Entstehung von neuem Wissen führt. Zwar schneidet die komprimierende Darstellungsweise Informationen ab, indem sie Wissenseinheiten ihres narrativen Umhangs entkleidet und ‚nackte‘ Einzel-Tatsachen deutungslos stehen lässt. Gerade diese Nacktheit ist es jedoch, welche die Anlage für künftiges, mithilfe der Formel hervorzubringendes Wissen in sich birgt.

Helmut Lethen sprach in einem Vortrag⁴¹ vom „magischen Denken“ der Kulturwissenschaften. Symptomatisch dafür sei die in kulturwissenschaftlichen Aufsätzen ebenso ubiquitäre wie fragwürdige, Kausalbezüge anzeigende *Formel* „[e]s ist kein Zufall, dass ...“. Magisches Denken, so Lethen in Anlehnung an Arnold Gehlen, überschätze den Ordnungsgedanken in der Natur. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen konzentrieren sich gemeinhin auf die Analyse von Vergangenen; nackte und „scheinbar unerhebliche“ ‚Spuren‘ werden zu einer „kohärenten Ereignisfolge“⁴² zusammengefügt, deren Ziel vor allem eines ist: die Substitution von Kontingenz durch Sinn. Und so wäre zu fragen, ob eine vergleichbare, vielleicht gar potenzierte Form magischen Denkens nicht auch im naturwissenschaftlichen Feld existiert und ob diese in gerade jener Darstellungs-

40 Erhellend dazu auch Juliane Vogel, die Prägnanz nicht nur im Sinne von ‚präzise‘, ‚genau‘ deutet, sondern auch den Bezug zu ‚pregnant‘ – schwanger, trächtig, keimhaft – und das damit verbundene schöpferisch-produktive Potenzial der Kürze akzentuiert. Vgl. Vogel, *Kürze des Faktums*, S. 152.

41 Helmut Lethen: „Amsterdam, June 1964. The Transgressive Magic of the Single ‘Twist and Shout’“, Konferenz: *The Legacy of Transgressive Objects* (Los Angeles, 14.05.2015).

42 Ginzburg, *Indizien*, S. 136.

weise von Wissen, die als Inbegriff von Rationalität, Exaktheit und Eindeutigkeit, als Versprechen der Quantifizier- und Berechenbarkeit, genauer: der *Voraus*berechenbarkeit und damit auch der Steuerbarkeit der Welt und deren Zukunft gilt, ihren paradoxen Kulminationspunkt findet. Ihrem vormodernen Antonym und Homonym – der Zauber-Formel – verwandter, als man denken möchte, erweisen sich Formeln bisweilen als nichts anderes denn als Formel-Zauber. Bezeichnend dafür ist ein kleiner (und sicherlich nicht satirisch gemeinter) Fehler, der dem übrigens für seine Genauigkeit und seine exzessiven Fahnenkorrekturen berühmten Herausgeber der *Fackel* gerade bei seinem Formel-Aphorismus unterlaufen ist – *nicht zufällig*, wie der Kulturwissenschaftler sagen würde:

$$\text{Die Frauenseele} = \frac{x^2 + \sqrt{31,4 - 20 + 4,6 - (4 \cdot 2) + y^2 + 2xy}}{(x + y)^2 - 3,8 + 6 - 6,2} - \mathbf{0,53 + 0,47}^{43}$$

Der umfangreiche Bruch lässt sich unter Anwendung mathematischer Grundkenntnisse auf 1 vereinfachen. Damit sich für den gesamten Term wie in Kraus' eigener Lösung in Summe 0 ergibt, müsste vor dem vorletzten Posten (0,53) korrekterweise eine Klammer stehen, die nach dem letzten geschlossen wird. Nur *mit* der (in der Auflösung im Folgeheft übrigens stillschweigend eingefügten) Klammer werden sowohl 0,53 als auch 0,47 abgezogen: $1 - (0,53 + 0,47) = 1 - 0,53 - 0,47 = 0$. Beinahe noch mehr als die von Kraus tatsächlich intendierte parodistische Überzeichnung entlarvt dieses Manko die Formel als Zauber, und zwar als faulen. Dem hier freilich nicht etwa der Naturwissenschaftler aufsitzt, sondern der Sprachkritiker und Aktant des kulturellen Feldes, der glaubt, im Revier des Anderen wildern zu müssen (oder vielmehr: es zu können).

43 Kraus, Aphorismen, S. 15 (Herv. M.G.)

Nach der Paranoia

Don DeLillos Spiel mit der kurzen Form

LAURA BIEGER

Fundamentally, although imperfectly, often blindly, even going against the grain of grammatical constraints, every brief literary form, by virtue of a powerful urge, inscribed in the being of language itself, in the being-of-language, has a tendency to lean toward what would be the pure present.

Paul Zumthor¹

Don DeLillo, einer der kunstfertigsten und seismografischsten amerikanischen Gegenwartsautoren, der seine Romane bis heute auf einer manuellen Schreibmaschine schreibt, sieht seine Zunft durch den massiven Einfluss neuer Technologien bedroht. Die Beschleunigung und Verdichtung von Zeit und Raum sei im Begriff, das menschliche Bedürfnis nach Erzählungen zu vermindern – zumindest das Bedürfnis nach Erzählungen wie wir sie kennen. Romane würden immer verbraucherorientierter. Nicht nur würden sie demnächst gemäß den persönlichen Vorlieben, Bedürfnissen und Stimmungslagen ihrer Leser per Mausklick entworfen; Leser würden sogar bald ihre eigenen Romane entwerfen und wahrscheinlich darin selbst die Hauptrolle spielen.

The world is becoming increasingly customized, altered by individual specifications. This shrinking context will necessarily change the language that people speak, write, and read.

1 „Brevity as Form,“ in: Narrative 24,1 (Januar 2016), S. 73-81, hier S. 78.

Here is a stray question (or a metaphysical leap): will language have the same depth and richness in electronic form that it can reach on the printed page? Does the beauty and variability of our language depend to an important degree on the medium that carries the words? Does poetry need paper?²

DeLillos jüngste Romane reagieren auf die hier vorgestellte Entwicklung mit einer kompakten Doppelstrategie. Sie sind auffallend kurz und sprachlich verknapp. *The Body Artist* (2001), *Cosmopolis* (2003), *Falling Man* (2007), *Point Omega* (2010) und jüngst *Zero K* (2016) sind allesamt weniger als 250 Seiten lang; zwei von ihnen, *The Body Artist* und *Point Omega*, haben weniger als die Hälfte dieses überschaubaren Umfangs und eine poetisch besonders verdichtete Sprache. Im Schaffen DeLillos, der sich mit Werken von epischer Breite einen Namen gemacht hat, ist dies eine markante Entwicklung. Sie verleitete John Banville in seiner Rezension zu *Point Omega* zu der spitzen Bemerkung, DeLillos dicke Bücher seien seine Romane und die dünnen seine Lyrik.³ Mit nur 117 locker gesetzten Seiten ist *Point Omega* – das Buch, um das es hier vorrangig gehen soll – in der Tat DeLillos schmalstes Buch, und auch das Spiel mit der lyrischen Verdichtung ist hier auf die Spitze getrieben. Insofern hat Banville also durchaus recht mit seiner Lyrik-Referenz. Und selbstverständlich hat das Lyrische eine Affinität zum Kurzen und Knappen. Paul Zumthor hebt diese Achse in seiner umsichtigen und eingangs zitierten Abhandlung zu Kürze als Form ausdrücklich hervor. Erzählen beinhaltet für ihn eine lineare Verkettung von interdependenten Einheiten, und diese herzustellen geht einher mit einer gewissen Länge (sowie einer Affinität zum Dramatischen); Lyrik ist von einem ungeordneten oder zirkulären Hinzufügen von mehr oder weniger autonomen Einheiten geprägt („the addition, circular or unordered, of more or less autonomous units“) und daher tendenziell kurz (und gnomisch).⁴ Ohne diese nützliche Unterscheidung überstrapazieren zu wollen (Zumthor selbst ist bedacht, dies nicht zu tun) lässt sich festhalten, dass die innige Verbindung des Lyrischen mit der kurzen Form (Gedichten, Liedern, Aphorismen) nicht ohne weiteres mit der Produktivi-

2 „An Interview with Don DeLillo“, <http://pen.org/transcript-interview/interview-don-delillo>. DeLillo gab das Interview anlässlich seiner Auszeichnung mit dem PEN/Saul Bellow Award for Achievement in American Fiction 2010. Das Interview wurde per Fax geführt.

3 John Banville: „Against the North Wall“, in: *The New York Review of Books* (8. April 2010), S. 40-41, hier S. 40.

4 Zumthor, „Brevity as Form“, S. 78.

tät des Erzählens zu verbinden ist. Denn Lyrik neigt zunächst einmal dazu, durch einen höchst performativen und ritualistischen Sprechakt eine Gegenwart (und dabei oft auch eine gnomische Wahrheit) zu affizieren.⁵

All dies geschieht auch in *Point Omega*. Und doch lässt sich diesem Roman (sofern man denn gewillt ist, dem performativ anmutenden Titelzusatz „A Novel“ zu folgen) nicht absprechen, dass er erzählt. Er erzählt uns von einer Gruppe entfremdeter, isolierter Figuren auf der Suche nach etwas, das ihrem Leben Bedeutung und Halt geben möge. Doch was mich an diesem in seinen Grundzügen durchaus roman- oder zumindest novellenhaften Erzählen am meisten interessiert, hat unmittelbar mit dem Aspekt seiner lyrischen Verdichtung zu tun; genauer gesagt: mit dem hier so konsequent betriebenen Ineinandergreifen von radikal stilisierter Sprache und nicht minder radikaler Perforierung traditionellen Erzählens. Mit Erzählen ist üblicherweise ganz einfach und grundlegend gemeint, eine Kette von Ereignissen so zu *emplotten*, dass sich rekonstruieren lässt, was passiert ist.⁶ Doch *Point Omega* erzählt anders – schon deswegen, weil in diesem Roman praktisch nichts passiert. Und das bedeutet auch, dass Wissen hier weitgehend von der Rekonstruktion von Ereignissen entkoppelt ist. Weitgehend, aber eben nicht ganz. Und wenn kurze Formen nun „ihre epistemologische und poetologische Bedeutung pragmatisch durch ihre Relation zu längeren, ausgedehnten und größeren Formen“ gewinnen, an denen sie ihre „Verfahren und Signale der Verdichtung, Prägnanz, des Weglassens und des Abbruchs, aber auch der Tentativität und Vorläufigkeit“⁷ ausrichten, so gibt es im Fall von DeLillos kurzen Romanen gleich zwei augenfällige Bezugspunkte.

Da ist zum einen die vom Autor selbst benannte und von den digitalen Möglichkeiten des *self-publishing* massiv befeuerte Entwicklung hin zum Roman als Dienstleistung, die Mark McGurl jüngst so eindrücklich in seinen Ausführungen zur Fiktion im Zeitalter von Amazon beschrieben hat⁸ und der DeLillo beherzt seinen „metaphysischen Sprung“ ins papierlose Jenseits der Literaturproduktion

5 Vgl. hierzu auch Heinz Schlaffer: „Die Aneignung von Gedichten: Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik“, in: *Poetica* 27,1-2 (1996), S. 38-57, hier S. 54-57. Zur ritualistischen Dimension von Lyrik vgl. Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2015.

6 Vgl. Albrecht Koschorke: „Wissen und Erzählen“, in: *Nach Feierabend. Züricher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 6 (2010), S. 89-102.

7 Vgl. die Einleitung von Michael Gamper und Ruth Mayer zu diesem Band.

8 Mark McGurl: „Everything and Less: Fiction in the Age of Amazon“, in: *Modern Language Quarterly* 77,3 (September 2016), S. 447-471.

entgegenstellt. Und dann sind da DeLillos frühere, lange Romane, insbesondere *Underworld* (1997), mit seinen mehr als 800 dichten Seiten ein denkbar starker Kontrast zu den schmalen Büchern, die DeLillo seit dessen Vollendung geschrieben hat. Für viele, meine Person eingeschlossen, markiert *Underworld* den Endpunkt einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit dem Amerika des Kalten Krieges.⁹ DeLillos Spiel mit der langen Form, das in diesem Monumentalwerk seinen Höhepunkt findet, ist wirkungsästhetisch nicht von dem Anliegen zu lösen, einen Zustand kollektiver Nachkriegsparanoia literarisch erfahrbar zu machen. Und wenn das unheimliche Gefühl eines „everything is connected“,¹⁰ das das zentrale Motiv und Thema jener früheren Auseinandersetzung war, nach der langen Erzählform geradezu *verlangte*, um das Labyrinth schier endloser Verbindungsmöglichkeiten zur Darstellung zu bringen, dann stellt sich die Frage, ob die poetologische Verbindung von Kurzem und Lyrischem ebenso emblematisch für DeLillos Erkundungen des Amerikas nach dem Kalten Krieg sein könnte. Ob in den kurzen Romanen eine vergleichbar konsequente Wirkungsästhetik am Werke ist, die auf die Kartografierung der Gegenwart zielt, und wenn ja, welche Rolle dem Kurzen und Lyrischen dabei zukommen.

Um der besonderen Form des Erzählens in DeLillos kurzen Romanen auf die Spur zu kommen, ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass seine Prosa immer schon lyrisch war. Gemäß einer frühen Einsicht DeLillos, dass Sprache nicht nur Instrument, sondern auch Gegenstand seines Schreibens ist,¹¹ erweist sich seine realistische Sprachgestaltung durchgehend (und ganz ähnlich wie bei Hemingway) als lyrisch-ritualistisch. Sprache ist für ihn „the final enlightenment and the final revelation“. ¹² Man denke beispielsweise an den berühmten Moment, in dem der Protagonist von *White Noise* seine Tochter im Schlaf die Worte „Toyota Cecilia“ murmeln hört – leere Worte aus der Welt des Konsums, die zusammen so schön und bedeutungsvoll klingen, dass sie für die lauschenden Va-

9 Leonard Wilcox, „Don DeLillo’s *Underworld* and the Return of the Real.“ *Contemporary Literature*, 43,1 (Spring 2002), S. 120-137.

10 Don DeLillo: *Underworld*. 1997, New York: Scribner Paperback Fiction 1998, S. 825.

11 Tom LeClair: „An Interview with Don DeLillo“, in: Thomas DePietro (Hg.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson: University Press of Mississippi 2005, S. 3-15, hier S. 5.

12 Marc Chénétier/François Happe: „An Interview with Don DeLillo“, in: *Revue française d'études américaines* 87 (Januar 2001), S. 102-111.

ter ein erhabenes Gefühl von Präsenz auf den Plan rufen, wenn nicht gar „a moment of splendid transcendence“.¹³

Doch in den früheren, langen Romanen waren Momente wie diese die Ausnahme, die eine eng und labyrinthisch geplottete Erzählung jäh unterbrach. In den kurzen, nach *Underworld* verfassten Romanen ist diese Struktur nun porös und das lyrische Ritual auf eine neue, eindringliche Art tonangebend geworden. Und nach dem Erscheinen von DeLillos jüngstem Roman, *Zero K*, der zwar auch kurz und auch lyrisch-poetisch, aber in seinem Erzählduktus wieder deutlich konventioneller ist, steht fest, dass *Point Omega* den vorläufigen Extrempunkt dieser Entwicklung markiert.

Point Omega erzählt die Geschichte von zwei Männern: Richard Elster, einem alternden Intellektuellen mit einschüchternder Eloquenz, die ihn zuletzt ins Pentagon brachte, um dem zweiten Irakkrieg Worte zu geben („I wanted a haiku war, ... a war in three lines“),¹⁴ und Jim Finley, einem obsessiven und nicht sonderlich erfolgreichen Filmemacher in seinen Mit-Dreißigern, der als Erzähler des Hauptteils fungiert. Finley folgt Elster an seinen abgelegenen Rückzugsort in der kalifornischen Wüste, um ihn für einen Film zu gewinnen. Das Projekt lässt an *Fog of War* von Errol Morris (USA 2003) denken, in dem McNamaras „Geständnisse“ über den Vietnamkrieg auf Celluloid gebannt wurden. Finleys Film soll (und auch dies ist ein filmgeschichtlicher Querverweis, diesmal auf Alexander Sokurovs *Russian Ark* [Deutschland/Russland 2004]) aus einer einzigen Einstellung bestehen – ein Mann vor einer Wand, der über seine Zeit im Pentagon spricht. Der Mann: Elster.

Dort draußen in der Wüste, „somewhere South of nowhere“,¹⁵ wirbt Finley für seinen Film. Aber die meiste Zeit sitzen die beiden Männer herum, trinken, denken, reden: über Wände, Wörter und Krieg, über Zeit und Dauer, über Leben, Sterben und Tod, über Wahrnehmen, Erzählen und Benennen, über Bedeutung und die Frage nach ihrem möglichen Gegenteil. All dies sind vertraute Themen in DeLillos Erzählwelt. „His are novels of ideas, less narratives than speculations, unsettling and provocative with characters who don't so much talk as think

13 Don DeLillo: *White Noise*, hg. von Mark Osteen, 1985, New York: Viking 1998, S. 155.

14 Don DeLillo: *Point Omega*, London: Picador 2010, S. 29.

15 DeLillo, *Point Omega*, S. 20.

aloud, their conversations polished and accomplished“.¹⁶ Doch in *Point Omega* sind diese Gespräche nicht nur formvollendet; sie sind nachgerade artifiziell. Hier sind zwei von zahllosen Beispielen:

“You just want to sit here.”

“The house is mine now and it is rotting away but I let it. Time slows down when I am here. Time becomes blind. I feel the landscape more than I see it. I never know what day it is. I never know if a minute has passed or an hour. I don’t get old here.”

“I wish I could say the same.”

“You need an answer. Is that what you are saying?”

“I need an answer.”

“Do you have a life back there?”

“A life. That may be too strong a word.”¹⁷

“Heat.”

“That’s right,” Jessie said.

“Say the word.”

“Heat.”

“Feel it beating in.”

“Heat.”¹⁸

Niemand redet so, und genau dieser Effekt ist gewollt. Die vielen Wiederholungen, semantisch und syntaktisch, der dadurch entstehende Rhythmus, der sorgsam komponierte Wechsel aus kurzen und langen Sätzen, die sparsam verwendeten Satzzeichen, all dies sind vertraute Stilmittel lyrischer Komposition. Vergeblich sucht man nach authentischer Umgangssprache, wie sie in den längeren kurzen Romanen durchaus noch hin und wieder zu finden sind, nach Gesprächen, in denen Dinge gesagt werden wie: „I never thought you would marry so soon. But what do I know? I have chickpeas mashed up and I have eggplant stuffed with rice and nuts.“¹⁹ *Point Omega* (wie auch *The Body Artist*) ist frei von solchen alltagsprachlichen Momenten; die Diktion ist hier durchgehend artifiziell.

16 Joseph Dewey: *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, Columbia: The University of South Carolina Press 2006, S. 3.

17 DeLillo, *Point Omega*, S. 23f.

18 Ebd., S. 64-65.

19 DeLillo, *Cosmopolis*, London: Picador 2003, S.161.

Kritiker haben diese Sprache als blutlos und maniert gewertet, doch dabei unterschlagen sie, dass diese Sprache eine für den Roman elementare Funktion erfüllt – den Lesefluss zu entschleunigen.²⁰ Durch die radikal stilisierte Sprache wird das Lesen dieses Textes dem Lesen von Lyrik angeglichen, und anders als konventionelle Prosa lässt diese sich kaum schneller lesen, als sie gehört werden kann; im Grunde verlangt Lyrik ein Lesen mit unterdrückter Stimme. Für Heinz Schlaffer, dessen rezeptionsästhetischem Ansatz ich hier folgen möchte, geht das Lesen von lyrischer Dichtung mit einer besonderen Art der Vereinnahmung des Textes einher.²¹ Denn die Notwendigkeit des lauten, stimmhaften Lesens bringt es mit sich, dass die Leserin den Text auf eine besonders unmittelbare, leibhaftige Weise verkörpert. Und das bedeutet auch, dass die Leserin auf eine besonders direkte Weise in die Rolle der Sprecherin tritt. Diese Sprecherrolle in der lyrischen Dichtung (oft ein lyrisches Ich) ist laut Schlaffer praktisch Gemeingut; strukturell anonym wird sie von jeder Leserin im Akt des Lesens appropriiert. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Leserin zur Autorin oder Erzählerin wird; vielmehr verleiht das Lesen der Sprecherin (oder genauer: den Worten der Sprecherin) Gegenwart.²²

Lyrische Dichtung ist in diesem Sinne ganz der Gegenwart verschrieben. Sie ist kein Text, der aufgeschrieben wurde, um eine Handlung zu rekapitulieren; kein Text, der darauf wartet, gelesen zu werden, um diese Handlung noch einmal zur Darstellung zu bringen. Für Schlaffer *ist* ein Gedicht eine Handlung. Und diese Handlung zielt nicht so sehr darauf, einer aufgeschriebenen Welt Gegenwart zu verleihen; dies wäre das Anliegen eines von Erzählung (einschließlich erzählerischer Dichtungsformen wie z.B. der epischen Dichtung). Lyrische Dich-

20 Siehe z.B. Banville, „Against the North Wall“ und Michiko Kakutani: „Make War. Make Talk. Make It All Unreal“, in: The New York Times (01.02.2010). Dass diese Kritiker für den *New York Review of Books* bzw. für die *New York Times* schreiben, gibt ihrer Einschätzung besonderes Gewicht.

21 Schlaffer beschäftigt sich ausschließlich mit dieser lyrischen Form. Doch nicht alle Dichtung ist lyrisch, und die häufige Gleichsetzung von Lyrik mit Dichtung (und das mit ihr einhergehende Breitbandverständnis von Dichtung als subjektiver Ausdrucksform) ist angesichts eines wiedererstarkenden Interesses an Lyrik und Dichtung zu recht moniert worden. Vgl. Lytle Shaw: „Framing the Lyric“, in: *American Literary History* 28,2 (2016), S. 403-413; Culler, *Theory of the Lyric*; Brian McHale, „Beginning to Think about Narrative in Poetry“, in: *Narrative* 17,1 (January 2009), S. 11-27, hier S. 12ff.

22 Schlaffer, „Die Aneignung von Gedichten“, S. 43-47.

tung strebt danach, den Akt des Sprechens selbst gegenwärtig zu machen. Und das bedeutet auch, dass die Sprecherin eines lyrischen Textes bestrebt ist, Kraft ihres Sprechaktes eben jener Welt Gestalt zu verleihen, von der die Rede ist.²³

Point Omega spielt mit diesem lyrisch-poetischen Aneignungsmuster. Mehr noch: der Roman agiert mit diesem Spiel eines seiner zentralen Anliegen aus und gibt ihm eine Erzählform: die Verlangsamung der Zeit durch die Kunst (und wie wir sehen werden, strebt die Zeit für DeLillo immer auf den Tod hin). Das Buch beginnt in dieser Hinsicht programmatisch. Bevor die Haupterzählung einsetzt, befinden wir uns im New Yorker Museum of Modern Art, wo eine Arbeit des Videokünstlers Douglas Gordon zu sehen ist: ein tonloses Screening von Hitchcocks Film *Psycho*, verlangsamt auf das gletscherhafte Tempo von vier Bildern pro Minute, das die Zeit, den Film zu sehen, auf volle vierundzwanzig Stunden ausdehnt. DeLillos Begegnung mit dieser Arbeit war die ursprüngliche Inspiration für seinen Roman gewesen, und es passiert in der Tat etwas sehr ähnliches mit der Zeit, wenn seine Figuren sich in die Wüste begeben: die Zeit der Uhren, die das moderne Leben bestimmt, erfährt eine geologische Öffnung und wird zu der Zeit „that precedes us and survives us“.²⁴ Und dieser Befund erlaubt nun auch eine erste Bestandsaufnahme dessen, was sich in DeLillos lyrisch-poetischer Diktion in den kurzen Romanen verändert hat. Denn der lyrische slow motion-Aspekt, von dem *Point Omega* so systematisch Gebrauch macht, zielt auf die Intensivierung der Erfahrung eines verborgenen Wirklichen ab – und zwar in Form eben jener Abwesenheit von Bedeutung, die sich in der Überführung von Menschen-Zeit in Ding-Zeit offenbart. Das Wissen um ein Nicht-Wissen, könnte man sagen; oder gar um ein Nicht-Wissbares, dass sich hier im lyrisch-poetischen Vollzug der Verlangsamung von Zeit offenbart.

Das erste der vier Kapitel des Hauptteils von *Point Omega* ist formal ganz dem Prozess der Verlangsamung verschrieben. Nach einer diffusen Abfolge von Tagen in der Wüste, die rückblickend mit „somewhere around twenty-two“²⁵ beziffert wird, hört Finley auf, die Tage zu zählen. Bald danach tritt Elsters Tochter auf den Plan, eine junge Frau nicht von dieser Welt, die von ihrer Mutter in die Wüste geschickt wurde, um eine sich anbahnende Beziehung mit einem Mann zu unterbinden, mit dem sie sich zu Hause in New York eingelassen hat. Jessies grazile Gegenwart verändert die Dynamik zwischen den Männern – so sehr, dass

23 Ebd., S. 54.

24 DeLillo, *Point Omega*, S. 44.

25 Ebd., S. 66.

Finley sich zuweilen fragt, ob sie auf dem Weg seien, eine Familie zu werden, um im nächsten Momenten über Sex mit Jessie zu fantasieren. Doch weil wir praktisch nichts über diese Figuren erfahren (und zwar weder über deren Innen- noch über deren Außenleben), bleibt uns nur das Spekulieren darüber, warum sie tun, was sie tun und sagen, was sie sagen. Hat Elsters Faszination mit Szenarien des Aussterbens und Fossilisierens (dem End- oder Omega-Punkt, über den er zu fabulieren liebt), etwas mit dem zu tun, was er hinter verschlossenen Türen in jenem *war room* des Pentagon erlebt hat, von dem hin und wieder kursorisch die Rede ist? Was sind die Gründe für Jessies rätselhaften Mangel an Verbindung mit der Welt? Und Finley? Fantasiert er über Jessie aus Langeweile, echter Anziehung oder um sich an ihrem Vater zu rächen, weil er nichts von seinem Film wissen will?

Kritiker haben sich über den Mangel an Tiefe dieser Figuren beschwert.²⁶ Ich meine dagegen, dass die höchst opake Flachheit von DeLillos Figurenzeichnung ebenso elementar für das wirkungsästhetische Unterfangen dieses Buches ist wie die lyrisch-poetische Diktion seiner Sprache. *Point Omega*s Figuren sind in der Tat reine Oberfläche, und bei genauerem Hinsehen bringt uns diese holografische Beschaffenheit (holografisch, im Übrigen, wie die Leinwand von Douglas Gordons *24 Hour Psycho*) zurück zum programmatischen Anliegen der Suspension von Zeit. Im Fall der Figuren ist es die zeitliche Logik des Emplotment, die aus den Angeln gehoben wird. Denn die Verweigerung von Tiefe bricht mit dem normativen Horizont des literarischen Realismus, der auf der Plausibilität und der psychologischen Entwicklung von Figuren besteht.

Gemeinsam mit den extremen, laborgleichen Umgebungen, in denen wir diesen Figuren begegnen (dem entlegenen Haus in der Wüste, der dunklen Galerie im Museum) mag das Fehlen von Entwicklung auf den ersten Blick geradezu naturalistisch anmuten. Doch während der Naturalismus an den handlungstreibenden Impulsen erzählerischer Entwicklung festhält, um sie von der Ebene der Psyche auf die Ebene äußerer Kräfte zu verschieben, betreibt *Point Omega* eine andere Art des literarischen Experiments.

Im Einklang mit dem wirkungsästhetischen Anliegen, unsere gewöhnliche Zeitwahrnehmung zu suspendieren, wird hier eine Textur geschaffen, die den zeitlichen Antrieb des Emplotment – die unumkehrbare Bewegung vom Anfang zum Ende – weitgehend lahmlegt, indem sie die Erzählung räumlich zergliedert. Je-

26 Exemplarisch sind hier ein weiteres Mal Banville, „Against the North Wall“ und Kakutani, „Make War“.

des der vier Kapitel des Hauptteils besteht aus einer Reihe von Episoden, die in ihrer Länge zwischen einigen Zeilen und wenigen Seiten variieren. Es handelt sich um kurze Episoden, einige so kurz wie lyrische Strophen. Innerhalb der jeweiligen Kapitel sind Episoden untereinander austauschbar, ohne dass dadurch der innere Zusammenhalt des Kapitels affiziert würde. Zwei aufeinanderfolgende Episoden beginnen sogar mit den exakt gleichen Worten, so dass der Eindruck entsteht, die Zeit stünde still; oder als würden zwei mögliche Realitäten nebeneinandergestellt. In dieser Art des Erzählens ist Bedeutung niemals fix; sie wird in poetischen Gesten ausprobiert.

Und das bedeutet auch, dass das Erzählen hier nicht in der unumkehrbaren und für die Regulierung und Gestaltung von Wissen oft so maßgeblichen Abfolge von Ursache und Wirkung seinen Zusammenhalt gewinnt. Stattdessen ist es in einer (teilweise frustrierend) losen Struktur von Bedeutungsklustern organisiert. Leerzeilen trennen die einzelnen Episoden, und wie die Balken (*gutter*), die in einem Comic ein Bild vom nächsten absetzen, markieren und produzieren diese Leerzeilen zeitliche Diskontinuität. Sie sind *Leerstellen*, die in der Bewegung durch den Text nicht einfach übergangen werden können, sondern im Akt des Lesens mit Bedeutung anzufüllen sind (wie viel Zeit ist vergangen? in welchem Verhältnis steht die gelesene Episode zur vorherigen Lektüre?). Und so werden diese *leeren Zeilen* zu Resonanzräumen für das lyrisch-poetische Sprachspiel der Erzählung. In ihnen verschränkt sich die Aneignung der lyrischen Sprecherrolle mit dem Entwurf semantischer Offenheit. Und das verweist zurück auf das bereits angesprochene Zusammenspiel von lyrischer Verdichtung und narrativer Verknappung. In *Point Omega* geht es hier nicht nur um ein enges Bezugsgefüge, sondern um ein tatsächliches Abhängigkeitsverhältnis. Denn *plot* oder *fabula* sind gerade genug organisiert, um *story* oder *sujet* Gestalt annehmen zu lassen; aber zu wenig, als dass sie sich ohne die evokative Kraft der lyrisch-poetischen Diktion des Sprechaktes erzählerisch verdichten können.

Halten wir also fest, dass die räumlich-episodische Struktur des Erzählens das zeitliche Regiment des Emplotments spürbar einebnet – und zwar indem die Gesetzmäßigkeiten von Ursache und Wirkung, Vorher und Nachher perforiert und die Wahrnehmung der Zeit auf das gletscherhafte Tempo des Anschauens bzw. Lesens von individuellen Bildern (im cinematischen Sinne von *frames*) verlangsamt wird. Und doch wird der Eindruck von zeitlichem Ablauf (einschließlich der Suche nach Mustern von Ursache und Wirkung) nicht gänzlich aufgegeben. Denn auch wenn hier die Intensivierung der Erfahrung eines verborgenen Wirklichen (also die Offenbarung der Abwesenheit von Bedeutung in der oben erwähnten Überführung von Menschen-Zeit in Ding-Zeit) als tragender Effekt des lyrischen Sprachspiels mit Macht zum Einsatz kommt, so strebt das Erzählen

dennoch und bei bei aller Verlangsamung ganz unvermeidlich auf ein Ende zu. Umso gewichtiger wird das Projekt der Verlangsamung: „It take close attention to see what’s going on in front of you. It takes work, pious work, to see what you are looking at“.²⁷

Die quasi-liturgische Suche nach Mustern von Ursache und Wirkung intensiviert sich nun just um eben jene seltenen Momente herum, in denen etwas passiert – oder vielleicht besser: in denen etwas passiert *ist*. Geschehen manifestiert sich hier als verspätete Erkenntnis, wie im Fall von Jessies spurlosem Verschwinden. Diese „unerhörte Begebenheit“ (und hier zeigt sich wiederum die Nähe zur kleinen Form der Novelle, deren Erzählimpuls sich aus dieser Art von Ereignissen speist) verändert das Gespräch der beiden Hauptfiguren grundlegend und brutal. Jessies Verschwinden bereitet den aufgeblähten metaphysischen Spekulationen der beiden Männer ein jähes Ende, indem es sie erbarmungslos vor die Aufgabe stellt, sich mit seiner undurchdringlichen Rätselhaftigkeit zu befassen. Es vergehen Tage, bevor Elster zu fragen wagt, was passiert ist. „Not what I thought or guessed or envisioned. What happened, Jimmy?“²⁸ Verknappung führt in dieser Erzählwelt nicht zur Fokussierung auf Indizien. Was (wie das von den Suchtrupps in der Wüste gefundene Messer) wie ein Indiz aussehen mag, ist ein reines Spekulationsobjekt; es führt uns (mit Sicherheit) nirgendwo hin.

Und während die Geschichte sich mit Macht auf ihr Ende zubewegt, stellt Finley angesichts dieser minuziös inszenierten Brüchigkeit von Bedeutung folgende Frage: „Has she strayed past the edge of conjecture or were we willing to imagine what had happened?“²⁹ Sind die Männer noch bereit ihr zu folgen, sich den Ort, den Zustand vorzustellen, an und in dem Jessie jetzt sein mag? Doch das Umgekehrte gilt ebenso: können sie aufhören sich zu fragen, wo sie jetzt ist und wie es ihr geht?

Im Gegensatz zu den beiden Männer in der Geschichte gibt es für uns Leser eine weitere Komponente in der porösen Form des Erzählens, die den Umgang mit diesen Fragen bestimmt. Denn die vier Kapitel des Hauptteils, vage datiert mit „2006 Late Summer/Early Fall“, werden von zwei präzise datierten Sektionen eingefasst. Diese spielen am 3. und 4. September, tragen die Titel „Anonymity“ und „Anonymity 2“ und versetzen uns in die bereits erwähnte Galerie im New

27 DeLillo, Point Omega, S. 13.

28 Ebd., S. 87.

29 Ebd., S. 81.

Yorker Museum of Modern Art, in der Douglas Gordons *24 Hour Psycho* gezeigt wird. Beide Teile sind durch einen namenlosen Mann fokalisiert, der kaum sichtbar an der Nordwand des Raumes steht. Und während er den Film und die Leute genau betrachtet, findet er großen Gefallen an der Vorstellung, dass niemand ihn anschaut. In dieser Galerie, einem der vielen kleinen Räume, aus denen in DeLillos Erzählwelt Probleme entwachsen, begegnen wir Elster und Finley das erste Mal. Jedenfalls werden wir durch die Beschreibungen im nachfolgenden Hauptteil dazu angehalten, die beiden Männer aus dem Haus in der Wüste rückblickend als jene zwei Museumsbesucher zu identifizieren, die am 3. September gemeinsam den Galerieraum betreten. An diesem Punkt sind sie noch namenlose Individuen im Visier eines mysteriösen Mannes mit Gewohnheiten, die skurril, wenn nicht gar pervers oder psychotisch anmuten.

Elster erzählt seiner Tochter von der Gordon-Arbeit, und wir erfahren von *ihrem* Museumsbesuch am Ende des Buches in „Anonymous 2“. Jedenfalls werden wir ebenso sehr dazu angehalten, die Frau im Epilog als Jessie zu identifizieren, wie uns das Zusammenspiel von Hauptteil und Prolog zur Identifikation der beiden Männern einlädt. Aber bereits bevor wir herausfinden, dass „Jessie“ dort auf den seltsamen Mann getroffen ist, ein Gespräch mit ihm begonnen und ihm bereitwillig ihre Telefonnummer gegeben hat, fordert die Erzählung uns auf, Verbindungen zwischen dem Rahmen und seinem Inhalt herzustellen: zwischen der Verlangsamung der Zeit in Gordons Filmkunst und der Verlangsamung der Zeit in DeLillos Wüste; zwischen Jessies Ankunft im Hause ihres Vaters und Janet Leighs Ankunft im Motel ihres Mörders; zwischen Finleys Zur-Seite-Zerren des Duschvorhangs während der verzweifelten Suche nach Jessie und dem Duschvorhang in der ikonischen Mordszene in *Psycho*; zwischen dem blitzsauberen Messer, das Suchtrupps in der ‚wahren‘ Welt des Romans in der Wüste finden und der Mordwaffe in der ‚fiktionalen‘ Welt des Films. Wieder ist die Suche nach kausalen Verbindungen eher frustrierend als erhellend. Doch während der Epilog einerseits unsere schlimmsten Sorgen zu bestätigen scheint, untermiiniert, ja torpediert er sie auch. Denn als der unheimliche Mann ‚Jessie‘ fragt, ob sie sich vorstellen könne, in ein anderes Leben zu schlüpfen, antwortet sie lapidar: „That’s too easy. Ask me something else“.³⁰ Aber wenn es so einfach für sie ist, sich ein anderes Leben vorzustellen, heißt das nicht vielleicht auch, dass sie jetzt dorthin verschwunden sein könnte?

Klein – winzig – wie diese Möglichkeit angesichts der vielen erzählerischen Signale, die unsere Vorstellung in eine andere Richtung lenken, auch sein mag:

30 Ebd., S. 111.

sie eröffnet doch die Chance, dass unsere Bilder von Jessie als Opfer eines entsetzlichen Verbrechens bloße Projektionen sind. Über dieses intrikate Spiel mit Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit schreibt Michael Wood in einer Rezension: „The point is not the probability of violence but the chance of it; it is the chance that we cannot get out of our minds“.³¹ Dies ist eine luzide Beobachtung, und doch sehe ich die Dinge in einem entscheidenden Punkt anders als Wood. Denn für ihn steht dieses Spiel mit dem Zufall in der direkten Fortführung mit dem Motiv der Paranoia, das DeLillos Schreiben bis einschließlich *Underworld* so nachhaltig prägte – hier mit dem unheimlichen Verdacht, die Welt könnte vor unseren Augen verschwinden. Als Motor von Wissensproduktion markiert Paranoia im Grunde die narzisstische Subjektposition (und psychische wie narrative Disposition) einer im Gewimmel möglicher Verbindungen undurchsichtig gewordenen und doch unausweichlich verheerenden Ordnung.³² Und genau deswegen sehe ich *Point Omega* als Abkehr von DeLillos früherer Obsession mit Paranoia, wenn nicht gar als ausgemachtes Gegenmanöver. Denn anstatt schier endlose Möglichkeiten von Verbindungen herzustellen, die sich schließlich alle als Teil einer unaufhaltsamen Bewegung auf das Ende hin erweisen, sind die Optionen, die dieser kurze Text uns anbietet, sehr übersichtlich. Im Grunde gibt es nur drei Möglichkeiten, die klaffende Lücke in der Erzählstruktur zu schließen, die Jessies Verschwinden gerissen hat: Mord, Selbstmord und das spurlose Verschwinden in ein anderes Leben. Und damit steht es 2:1 gegen das Leben, für den Tod.

In *Libra* lässt DeLillo eine seiner Figuren sagen, dass alle Plots sich auf den Tod zubewegen, und Plots (auch im Sinne von Verschwörungen) entwickeln in diesem Roman in der Tat nicht nur Erzählstränge mit Anfang und Ende; sie führen alle in den Tod. *Point Omegas* Titelreferenz ruft auch einen Endpunkt auf, doch dieser gestaltet sich anderes. In Teilhard de Chardins originärer Verwendung des Begriffs kann der „Omega-Punkt“ einen Zustand spiritueller Transzendenz (im Sinne einer Offenbarung des Göttlichen) hervorbringen. In DeLillos abgründigem Spiel mit ihm ist dieser Endpunkt eher ein Zustand entropischer Stille (im Sinne eines Kontrapunkts zum Göttlichen – das Nichts, die Unbelebtheit der Dinge nach aller Zeit). Doch eines ist sicher: der Plot dieser Erzählung

31 Michael Wood: „The Paranoid Elite“, in: The London Review of Books 32,8 (22. April 2010), S. 39-40, hier S. 40.

32 Ernest Keen: „Paranoia and Cataclysmic Narrative“, in: Theodore R. Sarbin (Hg.), Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct, New York: Praeger 1986, S. 174-190.

führt nicht in den Tod, weil er zu porös dazu ist. DeLillos Umkehr der Wörter („point omega“ statt „omega point“) mag der Tribut an ein Ende sein, das die Wahrscheinlichkeit des Todes zugleich relativiert und erschöpft in den Anfang kollabiert. Denn anstatt die Erzählung zu schließen, führt die finale Sektion zurück in den dunklen Raum im MoMA – und zu dem Tag, der auf den Tag des Prologs folgt und der *vor* dem Hauptteil der Erzählung liegt.

Die Art und Weise, in der das Ende uns an den Anfang zurückführt, birgt nicht nur Wiederholung; sie eröffnet die Möglichkeit einer Revision der gesamten Geschichte. Die eigentümliche Zeitstruktur des Romans lädt zu solchen Plot-Experimenten ausdrücklich ein. Die zwei aufeinanderfolgenden Septembertage des Prologs und Epilogs umschließen die chronologisch später gelegene Zeit des Hauptteils, so dass die Erzählung in ihrer zeitlichen Bewegung vom Anfang zum Ende die räumliche Choreografie des Rahmens zugleich wiederholt und auf sie zustrebt. Die Arbeit von Douglas Gordon etabliert diese Choreografie des Rahmens bereits auf den ersten Seiten. Doch erst am Schluss der Geschichte verstehen wir, das wir nicht nur auf das Ende hin gelesen haben, sondern auch auf die Schließung des Rahmens. In Analogie zu *24 Hour Psycho* haben wir dabei möglicherweise keinen zeitlichen Ablauf gelesen, sondern Projektionen in einen einzigen, gletscherhaft verlangsamen *frame*.

Doch es bedarf der Bereitschaft zu *glauben*, um Jessie am Leben zu halten. Das lyrisch-poetische Sprachspiel und der von ihm geforderte Akt der Vereinnahmung des Textes helfen dabei – helfen, indem sie die Leerstellen in der Erzählstruktur füllen, und zwar nicht mit Bildern (wie Lyrik es so häufig tut), sondern mit Wörtern. „I keep seeing the words“, sagt Finley an einer frühen Stelle, die sich wie ein Meta-Kommentar zu dem Sprachspiel liest, das dieses Buch so kunstvoll ausagiert. „They’ve become physical states of mind. I am not sure what that means. I keep seeing figures in isolation, I see past physical dimension into the feelings that these words engender, feelings that deepen over time“.³³

Was zunächst wie ein modernistisches Bekenntnis zur Materialität von Sprache klingen mag, nimmt bei genauerer Betrachtung eine religiöse, ja transzendente Dimension an – und zwar kraft der erlösenden Kapazität von Sprache, die ihrer Materialität innewohnt.³⁴ Von *The Names* über *Libra* bis *Zero K* ist dies

33 DeLillo, Point Omega, S. 19.

34 Philip Nel liest das sehr ähnliche Sprachspiel in *The Body Artist* als Rückkehr zu einer modernistischen Auseinandersetzung mit Form, während Cornel Bronca es im Sinne einer existenziellen Suche nach Immanenz deutet (Philip Nel: „Don DeLillo’s Return

der metaphysische Horizont von DeLillos lyrisch-poetischem Ritual. Oder vielleicht noch treffender, in den Worten des amerikanischen Land Art-Künstlers Robert Smithson (und Land Art ist nicht zufällig ein regelmäßiger Bezugspunkt für DeLillo): Es ist ein „intraphyischer“ Horizont, innerhalb und nicht außerhalb der materiellen Welt verortet und ausgerichtet auf einen „transcendental state of matter“.³⁵

Aus dieser materiellen Verfasstheit der Sprache – von dort, wo sie zunächst einmal *ist* und nicht verweist, wo sie mehr klingt als bedeutet – generiert DeLillo einen wesentlichen Erzählimpuls für seine Geschichten. Und wenn die evokative Dimension des Lyrischen, die in den kurzen Romanen tonangebend wird, in ferner Vergangenheit dazu dienlich war, Geister zu vertreiben und mit den Göttern zu reden, dann haucht *Point Omega* dieser archaischen, beschwörenden Funktion neues Leben ein, indem er (wie kein anderer von DeLillos kurzen Romanen) das Geschichtenerzählen auf ein erzählbares Minimum reduziert.

DeLillo probiert sich an dieser Verknappung, um in unserer unsicheren, krisenbeutelten Welt – und über diese Welt – Geschichten zu erzählen. Dass existenzielle Fragen dabei merklich an Gewicht gewinnen, mag zum einen an DeLillos fortgeschrittenem Alter liegen. Wie schon die frühere Beschäftigung mit Paranoia als Grundgestimmtheit der Vereinigten Staaten während des Kalten Kriegs stehen diese Fragen aber auch in Resonanz mit einer kollektiven Befind-

to Form. The Modernist Poetics of *The Body Artist*“, in: Contemporary Literature 43,4 (Winter 2002), S. 736-759; Cornel Bronca: „Being, Time and Death in DeLillo's *The Body Artist*“, in: Pacific Coast Philology 37 (2002), S. 58-68. Das Gewicht, dass ich hier auf die mythische, religiöse, potenziell transzendente Dimension lyrischer Sprache lege, verbindet meine Lesart mit den Arbeiten von John McClure, Amy Hungerford und Peter Schneck, insbesondere mit deren Anliegen, rigide Trennungen zwischen Moderne und Postmoderne, Säkularem und Postsäkularem entlang der ritualistischen Funktion von Literatur zu überdenken. John A. McClure: „DeLillo and Mystery“, in: John N. Duvall (Hg.), The Cambridge Companion to Don DeLillo, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 166-178; Amy Hungerford: „Don DeLillo's Latin Mass“, in: Contemporary Literature 47,3 (Fall 2006), S. 343-380; Peter Schneck: „The Great Secular Transcendence“. Don DeLillo and the Desire for Numinous Experience“, in: Peter Schneck/Philipp Schweighauser (Hg.), Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo, New York: Continuum 2010, S. 204-220.

35 Smithson zitiert in Jennifer L. Roberts: Mirror Travels. Robert Smithson and History. New Haven, Conn.: Yale University Press 2004, S. 9.

lichkeit, in der die Sorge um Leben und Tod eine neue Dringlichkeit annimmt – durch Krieg, Terror, humanitäre Katastrophen und das praktisch unvermeidbare *Wissen* um diese Ereignisse durch ihre unmittelbare und flächendeckende Verbreitung in Bildern, die DeLillo in seinem jüngstem Roman über die Bildschirme des fensterlosen Unsterblichkeitslaboratoriums in einer Wüste auf dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion flackern lässt. Das Wissen über diese Welt, das sich in der kurzen, porösen Erzählform von *Point Omega* transportiert, ist das erzählerische Einräumen einer fundamentalen Nicht-Wissbarkeit. Ein Wissen (wenn man es denn so nennen will), das in der post-paranoiden Erzählwelt eines alternen Mannes mit seismografischen Antennen das Glauben zumindest als literarisches Experiment nötig macht.

Kurz & souverän

Twittern als sozioliterarische Praxis¹

JOHANNES PASSMANN

I. „TWEETS ARE ALL ABOUT BREVITY“

Spricht man über Twitter und Tweets, so wird in der Regel auf ihre Kürze verwiesen. Dies gilt für wissenschaftliche Annäherungen an Twitter genauso wie für die Selbstbeschreibung der Nutzerinnen und Nutzer – vor allem dann, wenn grundlegende Veränderungen anstehen und man so sein Handeln explizit „accountable“² machen will, d.h. im Sinne Harold Garfinkels: verstehbar, zurechenbar, darstellbar, rechtfertigbar. Im Sommer 2008 fand genau solch eine grundlegende Veränderung statt. Auf der damals noch relativ kleinen Plattform Twitter stand zur Debatte, ob man die Form des *Retweetens* verändern soll.³

-
- 1 Mein besonderer Dank gilt Lena Teigeler und Lisa Gerzen für die Diskussion des Artikels.
 - 2 Harold Garfinkel: *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge: Polity 1967.
 - 3 Hierbei und im Folgenden fasse ich z.T. einige Ergebnisse meiner Dissertation *Was war Twitter? Eine Medien-Ethnographie* zusammen, die bislang unpubliziert ist und im Juni 2016 verteidigt wurde. Sie befasst sich im ersten Teil mit Twitters Mediengeschichte, umfasst im Hauptteil eine Ethnografie erfolgreicher, nicht-professioneller deutschsprachiger Twitterer, für deren Praktiken Retweet und Fav bzw. Like zentral sind, und entwickelt aus beidem im Schlussteil eine Theorie sozialer Medien, die sich insbesondere mit den als sozialen Medien verstandenen Aktivitäten Retweet und Fav bzw. Like befasst. Einen entscheidenden Teil der Ethnografie macht die poetologische Analyse von Tweets aus.

Einen Tweet zu retweeten heißt letztlich, ihn an die eigenen Follower weiterzuleiten. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es eine ganze Reihe von Retweet-Verfahren. Das häufigste war, vor die weiter geleitete Nachricht „Retweet“ zu schreiben und den Nutzernamen des Originalautors zu nennen (inklusive @ davor). Die Entwickler der weit verbreiteten Twitter-Software *TweetDeck* fragten damals, ob es in Ordnung sei, wenn sie eine Funktion einführten, die statt „Retweet@username“ automatisch „RT@username“ einfügt – was sich daraufhin durchgesetzt hat und zum Standard-Verfahren wurde, bis Twitter ab November 2009 einen Retweet-Button einführte. Anders als man aus heutiger Sicht erwarten würde, wurde diese Frage allerdings kontrovers diskutiert. So gab es etwa die Position, dass man das Zirkulieren der Texte anderer durch solche Abkürzungen nicht auch noch erleichtern solle, schließlich heiße die Plattform Twitter und nicht Retwitter.⁴ Die Verkürzung von „Retweet“ zur „RT“ wurde positiv bewertet: „Since tweets are all about brevity, shorthand seems like a smart move [...]“ – bei Tweets geht es um *brevitas*. In der Folge wurde Twitter mehr und mehr zur Distributionsplattform für die effiziente Verbreitung von Nachrichten, Witzen und anderen Texten aller möglicher Provenienz.⁵

Nun ist es eine der wichtigsten Erkenntnisse der Ethnomethodologie nach Garfinkel, dass das Darstellen der eigenen Praktiken nicht unbedingt etwas mit diesen selbst zu tun hat, sondern wiederum eine davon zu unterscheidende Praktik der Darstellung, Rechtfertigung, Plausibilisierung, des Verständlich-Machens usw. ist. Die beiden Ebenen des Handelns und des ‚making accountable‘ hängen zwar miteinander zusammen, insofern jedes Handeln auf eine *accountability* hin angelegt ist, die selbst wieder performative Effekte hat. Aber wenn man fragt „was tust Du?“, bekommt man zunächst einmal nur eine Diskursivierung dessen, was der Befragte tut.

Das heißt: Die Kürze ist eine Tatsache. Aber es bleibt zu fragen, ob man etwas Spezifisches, Wesentliches oder anderweitig Relevantes über Twitter oder das Twittern erfährt, wenn man sich dem Phänomen unter den Vorzeichen der Kürze und ihrer Traditionen wie der *brevitas*-Rhetorik nähert. Das Charakteristikum der Kürze ist eng mit dem Medium Twitter verknüpft und prägt so auch als Diskursivierungspraxis die Mediengeschichte Twitters ganz grundlegend, wie das Beispiel der Rechtfertigung des Übergangs von „Retweet@username“ zu „RT@username“ zeigt. In den Monaten nach dieser Entscheidung wuchs die Anzahl an Retweets in dieser Kurzform exponentiell an, um sich dann am 4.

4 Ebd.

5 Ebd.

November 2008 – dem Tag der ersten Obama-Wahl – zu verdreizehnfachen. Danach war diese Praktik etabliert und hatte keine Konkurrenz mehr durch „Retweet@“ oder andere Alternativen.⁶ Die Annahme, dass die Kürze das Wesen von Twitter ausmache, fungierte so als zentrales Argument für die Schließung der ‚interpretativen Flexibilität‘⁷ des Retweets – um hier den wohl wichtigsten Begriff der *Science & Technology Studies* (STS) für die Karrieren technischer Erfindungen und deren soziale Konstruktion zu nennen. Twitter wurde durch die Verkürzung zum Wahlkampfmedium, mit dem eine ganz neue Form der Informationszirkulation möglich wurde – eine Art Infrastruktur, auf der nachfolgende Wahlkämpfe teils, manche auch größtenteils, ausgetragen wurden.

Diese Kürze hat allerdings eine längere Mediengeschichte, in der sich ‚harte‘ Technik und ‚weiche‘ Praktiken (und Rechtfertigungspraktiken) nicht trennen lassen. In den Gründungsjahren der Plattform, als Smartphones noch nicht verbreitet waren, funktionierte Twitter mobil nur über SMS, die auf 160 Zeichen begrenzt sind. Die ersten 20 Zeichen wurden für die Nutzernamen reserviert, sodass 140 Zeichen für Tweets übrigblieben. Die 160 Zeichen der SMS wiederum sind ein Relikt aus der Automobiltelefonie der frühen 1980er Jahre: Als die Europäische Konferenz der Post- und Fernmeldeverwaltungen (CEPT) an einem europäischen Mobilfunkstandard (GSM) arbeitete, fiel auf, dass man ohne größeren Aufwand in einem zweiten Kanal Textmitteilungen versenden konnte – mit maximal 128 Zeichen. Aber wer würde schon Nachrichten in dieser Kürze versenden wollen?

Da die Entdecker dieser Möglichkeit kein Geld für Marktstudien hatten, machte man eine sogenannte Plausibilitätsprüfung, indem man die Nachrichtenlänge von Faxen, Telexen und vor allem Postkarten zählte. Ihr Ergebnis: 128 Zeichen sind zu wenig, mit 160 Zeichen ließen sich aber eine für die Zeit übliche Nachrichtenlänge herstellen, und so baute man die Nachrichtentechnologie leicht um, sodass man so eben auf 160 Zeichen kam. Die Mediengeschichte von Twitters Kürze begründet sich also in der alltagsliterarischen Tradition der Postkarte

6 Johannes Paßmann: „Retweet buttons before 2009. Systems and practices“, Paper präsentiert auf AoIR 2016. The 17th Annual Meeting of the Association of Internet Researchers, Panel: „App Studies: Platform Rules and Methodological Challenges“, Berlin, 5.-8. Oktober 2016, sowie ders.: Was war Twitter?

7 Trevor J. Pinch/Wiebe E. Bijker: „The Social Construction of Facts and Artefacts: or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other“, in: *Social Studies of Science* 14, 3 (1984), S. 399-441.

und ähnlichen Medienpraktiken der verkürzten oder informellen Kommunikation.⁸

Dies alles bietet ohne Frage für die Literaturwissenschaft Anlässe, Tweets mit ihren bewährten Kategorien zu vermessen und sie als aufmerksamkeitsträchtigen Gegenstand in das Museum ihrer Gegenstände einzusortieren. Immerhin kann man so zeigen, wie aktuell das Fach weiterhin ist. Diese Strategie erscheint auch insofern erfolversprechend, als es genügend Tweets gibt, die die Klassifizierung als ‚Literatur‘ ermöglichen. Umso wichtiger ist es aber, Praxis und Praxisdarstellung nicht zu verwechseln, und die Forschungspraxis nicht dem Vorwurf des Ethnozentrismus auszusetzen, den Clifford Geertz als „[...] härteste[s] Wort des Ethnologen für einen moralischen Fehltritt“⁹ bezeichnet. So wie die Kunst des 18. Jahrhunderts ‚den Wilden‘ als „kostümierten Europäer“ darstellte,¹⁰ neigt die Forschung unserer Tage dazu, die Twitterer in die Kategorien der Aphoristiker kleidet. In sozialer wie in literarischer Hinsicht muss man achtgeben, dass man nicht Maßstäbe an die Gegenstände anlegt, „[...] die für die [D]argestellten [...] selbst belanglos sind“¹¹ und so viel eher Dokument der eigenen Fremdheitserfahrung gegenüber dieser Kultur sind als ein wesentlicher Aspekt der untersuchten Praktiken. Eine wissenschaftliche Darstellung, die dies nicht berücksichtigt, würde eine „Vertauschung von Subjekt und Objekt“¹² vornehmen, weil sie mehr über ihre eigene Perspektivität bzw. ihre ‚Filter Bubble‘ sagt als über ihren vermeintlichen Gegenstand. Im schlimmsten Fall würde man so ein literaturwissenschaftsethnografisch interessantes Artefakt erzeugen, aber nichts über Twitter herausfinden.

Der Ausgangspunkt darf daher nicht die Frage sein, wo bekannte literarische Verfahren in Tweets wiederauftauchen (das wäre die Vertauschung von Subjekt und Objekt). Diese etablierten Verfahren dürfen nur insofern relevant werden, als sie eine Erklärung dafür bieten, warum diese oder jene Form für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer dieser Kultur als Äußerung ‚funktioniert‘, mit der sie sich vergemeinschaften, von der sie sich abgrenzen, die sie liken, über die sie

8 Paßmann: Was war Twitter?

9 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, hier S. 34.

10 Fritz Kramer: „Die social anthropology und das Problem der Darstellung anderer Gesellschaften“, in: ders./Christian Sigrist (Hg.), Gesellschaften ohne Staat. Bd. 1: Gleichheit und Gegenseitigkeit, Frankfurt a.M.: Syndikat 1978, S. 9-27, hier S. 16.

11 Ebd., S. 17.

12 Ebd., S. 21.

empört sind, die sie mit Stolz erfüllt, die ihnen nicht auffällt und so weiter. Der Maßstab, so könnte man es mit dem „wichtigste[n] Postulat der Akteur-Netzwerk-Theorie“¹³ formulieren, „ist die Leistung der Akteure selbst“.¹⁴

Aus Sicht der ANT wäre die 140-Zeichen-Begrenzung natürlich ebenfalls ein Akteur. Der vorliegende Aufsatz thematisiert Kürze daher in erster Linie als medientechnische Tatsache mit praktischen Folgen. Mit den 140 Zeichen muss man als Twitterer ‚umgehen‘, darauf kann man sich aber auch berufen; zur *accountability*¹⁵ des Twitterns gehört es daher unweigerlich dazu, dass man für weitere Erklärungen (oder Erzählungen) keinen Platz hat. Dies hat nicht nur Folgen für politische Diskussionen (die man jederzeit mit der Begründung abbrechen kann, dass Twitter nicht der richtige Ort für ‚komplexe‘ Themen sei), sondern auch für die Form der von Twitterern als literarisch empfundenen Tweets und überdies für die soziale Praxis auf dieser Plattform und um sie herum.

Kurz sind nämlich nicht nur die Tweets, sondern auch die Likes, Favs, Retweets, Picks, Followings und all die anderen *platform activities*, die in ihrer Binarität an Währungen, früher so genanntes „Primitivgeld“¹⁶ oder Gaben des Kula Rings,¹⁷ erinnern: Ihre soziale Funktion ergibt sich gerade aus dem Nicht-Erklären der eigenen Handlung, weshalb sie sich im Rahmen meiner Feldforschung immer dann als Anlässe sozialer Krisen erwiesen haben, wenn Beteiligte sich auf Twitter-Treffen persönlich trafen und die interaktive Kürze aufgelöst wurde. Man spricht etwa mit einem vermeintlichen Fan, der täglich die eigenen Tweets favt bzw. likt, und erfährt dabei frustrierenderweise, dass diese Anerkennung ganz andere Gründe hatte oder anders wahrgenommen wurde, als man

13 Erhard Schüttelpelz/Sebastian Gießmann: „Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand“, in: *Navigationen* 15,1 (2015), S. 7-55. Preprint online verfügbar unter https://www.mediacoop.uni-siegen.de/wp-content/uploads/2016/06/schuettpelz_giessmann_kooperation.pdf

14 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2008, hier S. 319.

15 Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*.

16 Für die Diskussion um die Einordnung und einen Überblick über zentrale Positionen um ‚Primitivgeld‘ siehe George Dalton: „Primitive Money“, in: *American Anthropologist* 67, 1 (1965), S. 44-65.

17 Bronislaw Malinowski: *Argonauten des westlichen Pazifiks. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea* (1922), 4. unv. Auflage, übers. von Heinrich Ludwig Herdt, Frankfurt a.M.: Verlag Dietmar Klotz 2007.

selbst annahm. So lernt man mitunter, dass man eigentlich eher selbst als der Fan gesehen wird, bei dem der andere sich hin und wieder mit einem Like revanchiert, um das Karussell aus Anerkennung und Aufwertung per Like und Retweet am Laufen zu halten.¹⁸ All die Anerkennung, die einem die Likes in ihrer Kürze bedeutet haben, verschwindet, sobald sie kontextualisiert und erklärt werden. Die Kürze erzeugt also auch eine *Vagheit*, die gerade deshalb gut funktioniert, weil man sich gegenseitig (und vielleicht auch sich selbst) nicht versteht.¹⁹

II. FOLLOW THE NATIVES: SOUVERÄNITÄTSGESTEN

Meine Forschung über erfolgreiche Amateur-Twitterer in Deutschland basiert auf einer knapp fünfjährigen teilnehmenden Beobachtung, die insofern die strengen Anforderungen der „unique adequacy requirements of methods“²⁰ der Ethnomethodologie erfüllt, als ich selbst einen Twitter-Account betrieben habe, der während der Feldforschungsphase zeitweise zu den 50 reichweitenstärksten Accounts in Deutschland, Österreich und der Schweiz zählte. Ich habe Treffen von Twitterern in Deutschland und Österreich besucht, dort Freundschaften geschlossen, mich an sogenannten Retweet-Kartellen beteiligt, Netzwerkanalysen mit den Mitteln der Digital Methods erstellt, selbst viele ‚virale‘ Tweets geschrieben und überdies vieles mehr getan, was zur ethnografischen Erforschung einer solchen Kultur dazu gehört. Mein Ausgangspunkt für die Erforschung der Twitter-Praktiken ist also deren Erlernen und Beherrschen und nicht ihr Herauslesen aus Interviews, Tweets, Softwares, Datenbanken oder Netzwerkdiagram-

18 Paßmann: Was war Twitter?

19 D.h. hier finden wir entscheidende Parallelen zwischen den *platform activities*, wie es sie auf allen Social Media-Plattformen gibt, und den *boundary objects* nach Star und Griesemer, die „Kooperation ohne Konsens“ ermöglichen. Diese soziale Praxis funktioniert also nicht obwohl, sondern gerade weil die Frage nach Konsens ausgeklammert wird und die Akteure in ihren sozialen Welten verbleiben können. Vgl. Susan L. Star/James R. Griesemer: „Institutional Ecology, ‘Translations’ and Boundary Objects. Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology“, in: *Social Studies of Science* 19,3 (1989), S. 387-420.

20 Harold Garfinkel/D. Lawrence Wieder: „Two Incommensurable, Asymmetrically Alternating Technologies of Social Analysis“, in: Graham Watson/R.M. Seiler (Hg.), *Text in Context. Studies in ethnomethodology*. Newbury Park: Sage 1992, S. 175-206.

men – die alle ebenfalls Quellen meiner Arbeit sind, aber eben nur um genauer zu erforschen, was in der teilnehmenden Beobachtung erschien.²¹

Die Kategorie der Kürze spielt in den Diskursivierungspraktiken der Szene zweifellos eine Rolle, etwa wenn erfolgreiche Twitterer ihre Bewunderung für die Fertigkeiten des anderen äußern: Dann wird die Kürze als eine Art Handicap betrachtet, mit der man – als Ausweis literarischer Fertigkeit – besonders kunstvoll umgehen kann.²² Solche Diskursivierungen der Produktionsverfahren anderer sind im Sinne der Ethnomethodologie eher als Rechtfertigung zu verstehen denn als Dokument über die Praktiken selbst: Es geht darum zu *begründen*, bzw. zu *rechtfertigen*, dass @personaldebatte oder @mogelpony (siehe Fußnote) gute Twitterer sind, und nicht unbedingt darum zu erforschen, warum ihre Tweets von vielen Teilnehmerinnen und Teilnehmern als hochwertig angesehen werden.

Ich habe deshalb in einer Mischung aus Analyse der eigenen (insbesondere der erfolgreichen) Tweets im Verbund mit der Befragung anderer Twitterer Produktionssituationen herauszuarbeiten versucht. Ich wollte beschreiben – und dieser Versuch ist Teil des Twitter-Alltags – wie ein Tweet entsteht, der so populär wird, dass er ‚viral‘ zirkuliert, d.h. der von Personen außerhalb des eigenen sozialen Netzwerks retweetet wird (also nicht bloß, weil man dem Schreiber einen Gefallen tun möchte). Als zentrale Beschreibungskategorie erschien dabei das „Knacken“ zweier scheinbar disparater Elemente „gegeneinander“; hier eine Sequenz aus einem Interview²³ mit @PeterBreuer:

21 Paßmann: Was war Twitter?

22 Ein Beispiel dafür wäre die folgende Interviewsequenz mit @PeterBreuer, einem sehr reichweitenstarken Twitterer. Wir sprechen darüber, was an Twitter neu ist im Vergleich zu älteren literarischen Kurzformen: „[...] Neu ist ein [nennt den Beruf von @Personaldebatte] wie Personaldebatte, der Stimmen imitieren kann. Der in 140 Zeichen auf Kinderschänder-Bonbononkel um-/schaltet und wieder zurück zu einer normalen Sprechstimme. Oder eben Mogelpony, der vermutlich gar nicht literaturaffin ist, aber so//einen eigenen Code entwickelt.“ Es geht hier, wie gesagt, nicht darum, diese Selbstbeschreibung als wissenschaftliche Kategorie aufzufassen. Von Interesse ist vielmehr, dass die gegenseitige Bewunderung erfolgreicher Twitterer damit begründet wird, dass sie in 140 Zeichen tun, was sie tun. [Dieses Interview wurde per Direct Message (DM) geführt, das ist Twitters privater Messenger, der zu dieser Zeit noch auf ebenfalls 140 Zeichen begrenzt war. Mit „//“ wird der Übergang zwischen zwei DMs gekennzeichnet].

23 Hierbei ergab sich das methodische Problem, dass mir stets nur die Produktion solcher Tweets beschrieben wurde, in deren Entstehung bereits eine narrative Struktur ange-

Ganz viele Tweets hab ich geschrieben, wenn ich mit dem Hund draußen war und dann habe ich irgendwas erlebt, draußen, und auf dem Rückweg mit dem Hund habe ich überlegt, ich hab jetzt einen ersten Satz, der ganz vielversprechend ist und wie könnte der jetzt ausgehen? Und dann habe ich einen zweiten Satz dazugeschrieben und habe beide Sätze blitzschnell in den Rechner eingetippt und dann habe ich den ersten Teil des Satzes, der eigentlich der Ausgangspunkt war, ausgetauscht gegen etwas anderes, nachdem ich die Pointe hatte. Es sind einfach zwei Sachen, die gegeneinander knacken.²⁴

Diese Praktik ist eine Art Kontrastmontage, bei der zwei unterschiedliche Sachverhalte kollidieren (@PeterBreuer ersetzt ja den ersten Teil, also den Ausgangspunkt des zweiten Teils, durch einen anderen) und so beim Lesen ein Drittes, d.h. das „Knacken“ erzeugen. Dies ist auf einer allgemeinen Ebene etwa das Grundprinzip des Tweets in Abbildung 1.

Abbildung 1: Tweet von @PeterBreuer vom 24. November 2016, Screenshot aus Twitters Web-Interface



legt war, so etwa hier durch einen Spaziergang im Wald, nach dem man heimkehrt. Ein anderer solcher Fall war @goganzeli, die mir von Situationen in verschiedenen Räumen ihrer Wohnung berichtete, die gegeneinander einen Kontrast bildeten. Selbstaussagen der Autoren sind hier insofern Quellen von begrenztem Wert, die erst im Verbund mit anderen Quellen, wie der Introspektion, dem *close reading* anderer Tweets oder den Netzwerkanalysen der Digital Methods Validität gewinnen. Diese Begrenzung gilt – wenn auch in anderer Weise – auch für die eigenen Aufzeichnungen: Die Tweets, in deren Entstehung bereits eine narrative Struktur angelegt ist, erinnert man besser und man fühlt sich auch leichter motiviert, dies im Feldtagebuch zu dokumentieren.

24 Paßmann: Was war Twitter?

Die zwei „Sachen“ sind hier einerseits ein *fun fact* und andererseits ein Sprechakt, in dem dieser *fun fact* scheinbar ernst genommen wird. Das „Knacken“ ergibt sich dadurch, dass der *fun fact* sich zu einem vermeintlichen Erfahrungsbericht transformiert: Im zweiten Teil ‚stellt sich heraus‘, dass er nicht ausgerechnet oder gelesen hat, dass man mit einem Kugelschreiber eine Linie von zweieinhalb Kilometern zeichnen kann, sondern er hat es ausprobiert, und zwar nicht einfach auf die dümstmögliche Weise, sondern auf eine, die den *fun fact* absolut ernst nimmt: In einer einzigen Linie. Die Komik ergibt sich durch das geradezu kindliche Wörtlich-Nehmen einer Darstellungsform, die darauf beruht, das Gewöhnliche in eine ungewohnte Konstellation zu bringen. Diese Ernsthaftigkeit gegenüber dem *fun fact* kumuliert darin, dass er sich über die Nachteile seiner Methode scheinbar aufregt: Er muss „[z]urücklatschen“. Hätte er statt „Zurücklatschen“ „Zurückgehen“ geschrieben, wären dafür sicher nicht über 850 Likes zusammengekommen: Latschen ist im Gegensatz zum Gehen eher schwerfällig, langsam und widerwillig, d.h. es handelt sich hier um ein unnötiges oder unangenehmes Gehen; man regt sich darüber auf, den Aufwand des Gehens auf sich nehmen zu müssen (im Sinne von: ‚weil du mich nicht abgeholt hast, musste ich nach Hause latschen‘).

Im Zentrum steht hier also eine Haltung der scheinbar naiven oder kindlichen Ernsthaftigkeit, die der Sprecher einnimmt: Er regt sich über etwas auf, das er selbst verschuldet hat, und zwar dadurch, dass er trivialste Mehrfachbedeutungen der alltäglichen Medienkommunikation (die *fun facts*) pointiert nicht versteht. Das heißt, er spielt den naiven Beobachter, und posiert dabei als Berufsmensch im weberianischen Sinne, der in seiner rationalisierten Systemwelt die Möglichkeit der kindlichen Beobachtung nicht verloren hat. So nimmt er eine Haltung ein, die sich den Codes systemweltlicher Seriosität spielerisch entzieht.

Dass dies nun handwerklich dadurch vollzogen wird, dass zwei kurze ‚Sachen‘ miteinander kontrastiert werden, erscheint eher trivial. Dies ist nur der *erzählbare* Teil dieser Technik, im Kern kommt es auf etwas an, das man vielleicht imitieren, aber nicht explizieren kann, d.h. auf ein *tacit knowledge*²⁵ davon, wie man eine solche Haltung ausstellt. Die Kürze fungiert hier eher als Hardware, auf der die Programme laufen. Sie stellt Grundbedingungen, erklärt aber keines-

25 Michael Polanyi: *Personal Knowledge*, London: Routledge 1958, sowie für einen aktualisierten Überblick über die Debatte (inkl. Polanyis Beispiel des Fahrradfahrens): Harry M. Collins: „What is Tacit Knowledge?“, in: Theodore R. Schatzki/Karin Knorr-Cetina/Eike von Savigny (Hg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London: Routledge 2001, S. 107-119.

falls die Praktiken, mit denen man einen 850-Like-Tweet schreibt – das versuchen Zigtausende täglich, aber nur sehr wenige schaffen es, weil es keine auf Montage-Verfahren reduzierbare Fertigkeit ist.

Vielmehr erscheint die Reduktion auf diese Montage als eine Praktik des *black boxing*,²⁶ mit der man etwas beschreibt, das man selbst nicht versteht, aber benennen muss. Wie bei jeder anderen Kulturtechnik auch – man denke etwa an Schwimmen oder Fahrradfahren – kommt es dabei nicht darauf an, die Praxis beschreiben zu können, sondern sie zu beherrschen. Die Interviews und die dabei erzeugte Diskursivierung der Praxis bringen mit ihren groben Beschreibungen deshalb eher die Tatsache der Nicht-Beschreibbarkeit hervor als die Praxis selbst. Das Funktionieren eines populären Tweets auf die Kollision zweier kurzer ‚Sachen‘ zu reduzieren, wäre insofern in etwa so, wie Fahrradfahren dadurch zu erklären, dass ein Mensch und ein Fahrrad zusammenkommen müssen. Entscheidend ist aber, was genau passiert, wenn sie zusammenkommen; @PeterBreuer nennt dies „knacken“, d.h. wie beim Zusammenbauen eines Gestänges müssen zwei Teile so zueinander gebracht werden, dass sie plötzlich *funktionieren*. Dabei ist die Praxis dem Erkennen vorgängig: Man ‚baut‘ erst händisch an den Teilen herum, um dann zu bemerken, dass etwas, das man gerade mehr oder weniger ungeplant getan hat, funktioniert. Die wissenschaftliche Analyse muss nun gerade über dieses *black boxing* hinauskommen und mehr hervorbringen als Dokumente der Unbeschreiblichkeit.

So wie für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer kommt es hierbei ebenfalls darauf an, zu *bemerk*en, was funktioniert, d.h. man muss den Effekt gewissermaßen am eigenen Körper nachvollziehen können und per Substitutionsprobe wie in einem naturwissenschaftlichen Experiment unabhängige Variablen verändern (hier z.B. „latschen“ variiert durch „gehen“), um so deren Effekte auf die abhängigen Variablen (hier die Komik des Tweets) feststellen zu können. Das bedeutet, hier muss man die Komik so nachempfinden können, dass einem einleuchtet, dass dieser Tweet viele hundert Likes bekommen musste. Wenn er ei-

26 Siehe für diese Form des *black boxing* insbesondere Karin Knorr Cetina: „Scientific Communities or Transepistemic Arenas of Research? A Critique of Quasi-Economic Models of Science“, in: *Social Studies of Science* 12,1 (1982), S. 101-130, hier S. 102, Bruno Latour: *Science in Action. How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1987, S. 21 und S. 131, sowie Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press 1972, S. 39-40.

nem bloß trivial vorkommt, kann man dies kaum feststellen, weil einem die abhängige Variable fehlt.

Die Praktik der vermeintlichen Selbsterniedrigung, die sich im Zusammenspiel aus diesen zwei Seiten ergibt, ist für populäre Tweets sehr verbreitet. Ein wichtiges Verfahren der Tweetproduktion ist deshalb das Absuchen von Alltagshandlungen, der Umwelt oder der eigenen Wahrnehmung nach Absurditäten, die man in diesem Zweischritt entfalten kann. Populär sind daher vor allem auch solche Tweets, die genau diese Such- und Findepraktiken des Twitterns selbst thematisieren (und wiederum deren Absurdität demonstrieren). Mehr als in Interviews über das Twittern erfährt man daher in populären Tweets über das Twittern. In Abbildung 2 sieht man einen solchen Tweet von @Pokerbeats, d.i. Christian Huber, dessen Twitter-Popularität letztlich dazu geführt hat, dass er zum Gag-Autor von Jan Böhmermanns *Neo Magazin Royale* wurde – eine Karriere, die er konkret und in vergleichbarer Weise (andere schreiben etwa wegen ihres Twitter-Erfolgs für die *Heute Show*) mit einigen anderen Teilnehmerinnen und Teilnehmern meiner ethnografischen Studie teilt.

Abbildung 2: Tweet von @Pokerbeats vom 29. Mai 2013, Screenshot von Favstars Web-Interface



@Pokerbeats beschreibt eine Umcodierung peinlicher Erlebnisse: Vor seiner Twitter-Initiation gab es Geheimnisse, die man vor anderen zu bewahren und derer man sich zu schämen hatte. Twitter verkehrt dieses Erlebnis ins Gegenteil

und macht das Geheimnis zur Ressource.²⁷ Das Peinliche ist daher nicht mehr, was man vermeiden möchte, sondern etwas, das man geradezu braucht. Die Komik dieses Tweets rührt nicht bloß daher, dass @Pokerbeats sich als jemand outet, der sich seiner Peinlichkeiten schämt. Vielmehr kippt diese Selbstpathologisierung ins Absurde: Der gute Tweet ist wichtiger als das ganze Leben. So stürzt er gewissermaßen von einem Problem ins nächste; seine Scham wird durch eine Art Twitterkrankheit abgelöst. Aus der individuellen (und letztlich nicht unüblichen) Selbstscham wird die kollektive Pathologie der Jagd nach dem Peinlichen, die nur ‚wir schräge Twiterrögel‘ teilen. Auch hier wendet sich der zweite Teil des Tweets in einer Weise gegen den ersten, die den Sprecher als vermeintlichen Naivling erscheinen lässt. Diesmal nicht, weil er das offensichtlich Uernste ernst nimmt, sondern weil er ein alltägliches, d.h. ein kleines Problem durch ein gravierenderes, größeres ersetzt.

Eingeleitet wird dies durch „Jippie“, also einen Ausdruck infantiler Freude. Die Infantilität reiht sich in die Beschreibung früherer Peinlichkeit ein: Er schreibt nicht nur „[b]oah, wie peinlich“, sondern inszeniert sich auch als besorgt, dass diese devianten Aspekte seiner Person öffentlich werden: „Das erzähle ich nie. Niemals. Hoffentlich bekommt das niemand mit“ wiederholt die geplante Geheimhaltung und die Angst vor der Veröffentlichung der Peinlichkeit dreimal. In einer Art zwangsgestörtem Selbstgespräch hofft man offenbar, dass die eigenen Pathologien nicht herauskommen, statt sich ihnen zu stellen; genau dies würde man eigentlich eher unerwachsenen Vertuschungsversuchen zurechnen.

Diese Beschreibung kippt aber vom Infantilen ins Post-Infantile, denn die Infantilität wird ja explizit reflektiert: Der Sprecher handelt nicht nach den Regeln vermeintlichen Erwachsenseins, sondern gibt sich mit voller Absicht den Prakti-

27 Damit steht Twitter in einer netzkulturellen Tradition, die so alt ist wie das Social Web: Das berühmteste Beispiel hierfür wäre wohl Justins Links from the Underground (links.net). Seit Anfang der 1990er Jahre – also mit der Popularisierung des World Wide Web – gibt es dort schon sehr vieles, was dann später auch für Twitter typisch wird: Auf dieser Website wurden nicht nur Links geteilt, sondern sowohl Poesie als auch das Teilen des Peinlichen sind hier zentrale Motive. Justin Hall, der Initiator der Website, hat hierüber eine Dokumentation gemacht, die Cory Doctorow, ein berühmter Science Fiction-Autor und Internetaktivist, auf dem nicht minder berühmten Netzkultur-Blog Boing Boing als „the first social media/blogging“ bezeichnet hat. Dort findet sich auch die Dokumentation: <http://boingboing.net/2015/08/11/overshare-justin-halls-biop.html>

ken des Infantilen hin. Er verstößt gegen die Regeln vermeintlich souveräner Selbstdarstellung ja nicht, weil er es nicht besser weiß, sondern weil er darübersteht. Damit markiert er eine übergeordnete Souveränität, ja mehr noch: er entdeckt ein alltagspsychologisches Phänomen, das (exzessive) Twitternutzerinnen und -nutzer kennen. Dadurch werden der Tweet und die seine Beobachtung bestätigenden Likes zu einer Art kollektivem Eingeständnis und zur Einsicht, dass Twittern tatsächlich eigenartige Einstellungen zum sozialen Alltag erzeugt.

Diese post-infantilen Souveränitätsgesten²⁸ sind insbesondere für das deutschsprachige Twitter bis etwa 2015 typisch.²⁹ Das Phänomen besteht zwar weiter und ist auch weiterhin sehr populär, wird aber in weiten Teilen der Community als überkommenes Schema wahrgenommen, dem man seinen Willen zur Souveränität mehr und mehr ansieht und das sich nicht mehr sichtbar weiterentwickelt. Etwa ab 2015 sind alternative Souveränitätsgesten vermeintlicher Selbsterniedrigung zu beobachten. Besonders bekannt für diese Techniken sind etwa @ciedem oder @KurtProedel.

28 In Anlehnung an Carl Schmitts berühmtes Diktum, souverän sei, wer über den Ausnahmezustand entscheide (Ders.: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität (1922), 10. Auflage, Berlin: Duncker & Humblot 2015, S. 13), begreife ich Souveränität als „Fähigkeit zur Form“, wie Thomas Weitin und Niels Werber für die Literaturwissenschaft ausgeführt haben („Einleitung“, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 165,1 (2012), S. 5-9, hier S. 6). Souveränität in einem literarischen Sinne heißt also, kenntlich machen zu können, dass man die Formen, die man verwendet, aus eigener Kraft wählt und nicht deshalb, weil man sich an gegebene Regeln hält. Der Bruch üblicher Regeln wäre daher ein typisches Charakteristikum für das, was ich als Souveränitätsgeste bezeichnen möchte. Beispiele für solche Souveränitätsgesten wären etwa die Linguistik-Professorin, die ihre E-Mails nur in Kleinschreibung verfasst, der Vorstandsvorsitzende eines Weltkonzerns, der nur in Turnschuhen, Jeans und Rollkragenpullover auftritt oder der Suhrkamp-Autor, der auf einer Lyrik-Lesung den Wikipedia-Artikel zu Bibi Blocksberg vorliest. Es geht also nicht bloß um Regelverletzung, sondern vielmehr darum zu demonstrieren, dass man die Regeln der eigenen Verfahren selbst und aus freien Stücken bestimmt. Niemand diktiert sie einem, sie ergeben sich noch nicht einmal aus dem Bedürfnis zur Regelverletzung selbst. Die Regelverletzung ‚passiert‘ dabei dann gewissermaßen als Kollateralschaden der Souveränitätsgeste und nicht, weil man das System verletzen will, das von diesen Regeln getragen wird. Damit ist die Dialektik der Souveränitätsgeste natürlich auch offenbar: Mit fortschreitendem Erfolg richtet sie sich gegen sich selbst.

29 Paßmann, Was war Twitter?

Der Account @ciedem wird von einer deutsch-kurdischen Lehramtsstudentin aus Ostwestfalen betrieben. Auf den ersten Blick unterscheiden sich ihre Tweets von – gemessen an Twitters Eigenzeit – klassischen Accounts wie @PeterBreuer dadurch, dass sie in mehreren Hinsichten als ‚schlecht‘ erscheinen. Ihre „Bio“, d.h. die kurze Selbstbeschreibung, die man standardmäßig in Twitters Formulare einträgt, lautete zuletzt „STudentin 23 interessiert an Schule“. Allein hier sind mehr Tippfehler als man vermutlich in @PeterBreuers sorgfältig komponierten Tweets innerhalb eines Jahres findet. Die Fehler sind aber Imitationen typischer Tipp- und Flüchtigkeitsfehler: die ersten beiden Buchstaben eines Nomens erscheinen groß, wenn man die Feststelltaste zu lange gedrückt hält, die beiden Leerzeichen zwischen „an“ und „Schule“ könnte man ebenfalls als Signal für eine Äußerungsform betrachten, die sich entweder nicht um die korrekte schriftliche Selbstdarstellung schert oder grundsätzlich kein Gefühl für den maschinenschriftlichen Ausdruck hat.

Gerade im Verhältnis zum vermeintlichen Interesse „an Schule“ ergibt sich hier ein performativer Widerspruch, wie man ihn auch bei den beiden oben abgebildeten Tweets finden kann: @Pokerbeats beschreibt ein Überwinden vermeintlicher Sozialpathologien, während er eine größere offenbart, @PeterBreuer regt sich scheinbar über ein Ärgernis auf, das er selbst durch Missverstehen des fast Unmissverständlichen verursacht hat. Und @ciedem gibt vor, sich als Studentin für die Schule zu interessieren, drückt dies aber auf eine Weise aus, die den reklamierten Bildungsstatus ebenso wie das Interesse gleich wieder in Frage stellt.

Hier müsste man noch sehr viel mehr hinzufügen. So setzt etwa das Angeben von Interessen in der Twitter-Bio nach meiner Teilnehmer-Wahrnehmung ein Signal der mehr oder weniger naiven Selbstüberschätzung, weil es dem Twitter-Account die Anmutung einer Fachzeitschrift gibt, in deren Autorenprofilen ‚Expertise‘ und ‚Spezialwissen‘ ausgewiesen werden. Oft verweisen solche Bios auch auf den Anspruch der Intellektualität („Interessen: Klassische Musik, Literatur, Menschen“) und den Versuch, die eigenen Tweets wie ein journalistisches oder künstlerisches Angebot zu präsentieren. Das ‚Programm‘ das sich solche Accounts geben, halten sie in aller Regel nicht ein. @ciedem führt gewissermaßen den performativen Widerspruch vor, den diese Bio-Texte mit ihren Interessensangaben fast immer vollziehen. Indem sie sich also scheinbar selbst lächerlich macht, macht sie andere lächerlich.

Nun ist es grundsätzlich schwierig, Tweets in gedruckten Texten zu thematisieren, weil dies nicht das Dispositiv ist, in dem sie empirisch vorkommen (sie erscheinen in der Regel in der Timeline, in der die Tweets im Sekundentakt vorbeirauschen und nicht gewissermaßen ‚um Ruhe bitten‘, so wie es der gedruckte

Text impliziert). Bei @ciedems Tweets wird dieser Umstand besonders augenfällig, allein deshalb, weil sie ihren Account sehr oft löscht. Mal betreibt sie ihn ein paar Monate am Stück, mal löscht sie ihn im Wochenrhythmus. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Aufsatzes ist ihr Account gelöscht, und so steht nur ein Tweet von ihr zur Verfügung, den ich in einem älteren Chatverlauf zitiert habe. Man kann aber prinzipiell jeden halbwegs populären Tweet nehmen, da die Gesten, um die es mir geht, ein allgemeines Prinzip sind, das die Praktiken des populären (aus emischer Perspektive: poetischen)³⁰ Twitterns durchgängig prägt.

Beim Fußballspielen muss man sich an gewisse Regeln halten, diese Regeln muss man kennen. Den Ball mit der Hand berühren? Ein absolutes Nogo (Tweet von @ciedem vom 17. April 2016, 18 Retweets, 106 Likes)

Dass es hier nicht darum geht, die Regeln des Fußballspielens zu erklären, erscheint offensichtlich, aber warum kommt dieser Tweet auf 106 Likes? Es fällt schwer, hier eine Pointe wie bei den Tweets von @PeterBreuer oder @Pokerbeats auszumachen. Dies ändert sich, wenn man sich klarmacht, dass hier eine in der Netzkultur typische Figur imitiert wird. Was passiert hier genau?

Die Verfasserin schreibt nicht nur, dass man sich beim Fußballspielen an Regeln halten muss, sondern an „gewisse“ Regeln, d.h. schon dieser Halbsatz suggeriert ein Expertentum in Bezug auf ein Feld, das vom Alltagswissen quasi vollständig abgedeckt ist. Hier geht es aber nicht bloß um die Spezifität dieser Regeln, wie die Substitutionsprobe zeigt. Die Formulierung „gewiss“ impliziert darüber hinaus, dass man etwas kennt, was man nicht genauer benennt, d.h. sie suggeriert Experten-, vielleicht sogar Arkanwissen – so als würde man als Metropolit einem Provinzler sagen, dass man in diesem oder jenem Großstadclub ‚ein gewisses Auftreten‘ braucht, um hineingelassen zu werden. Die Andeutung des Expertenwissens wird damit zu einer Herablassung.

30 Als Medienwissenschaftler möchte ich mich nicht an Grenzaushandlungen des Literaturbegriffs beteiligen, sondern nur noch einmal kurz explizit machen, dass ich ‚Literatur‘ immer als emische Kategorie begreife, und zwar nicht nur in völkerkundlicher Hinsicht: Wann z.B. ein Raptext literarisch ist, entscheidet sich unter den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der jeweiligen Hip-Hop-Praxis. Ob dabei aus Sicht bildungsbürgerlicher Klassifikationsverfahren literarische Texte vorliegen, ist für die Praxisgemeinschaft bildungsbürgerlichen Bewertens interessant, aber für die Hip-Hop-Forschung weitgehend irrelevant.

Allein der erste Halbsatz enthält also schon den performativen Widerspruch, den alle hier bisher analysierten Texte aufweisen. Diese ‚gewissen‘ – d.h. der Sprecherin bekannten, aber dem Adressaten vorenthaltenen – Regeln werden nun kontrastiert mit der Belehrung, dass man diese Regeln kennen müsse – was das Wesen von Spielregeln ist: Man kann kein Spiel spielen, dessen Regeln man nicht kennt. @ciedem nutzt aber die knappe Ressource der 140 Zeichen, um diese zweite Binsenweisheit zu ihrem vermeintlichen Expertinnenanspruch hinzuzufügen. Der zweite Teilsatz steigert also den performativen Widerspruch des ersten Teilsatzes und verleiht dem Tweet erst die Bestimmtheit naiver Selbstüberschätzung.

Dann benennt die Autorin eine dieser „gewissen“ Regeln, und zwar jene, die für das Fußballspielen so grundlegend ist, dass sie dem Sport seinen Namen gibt. D.h. sie nimmt eine scheinbar herablassende Expertinnenhaltung ein, die sie auf der Kenntnis genau der Regel begründet, für die *am wenigsten* Expertinnenwissen nötig ist. Diese Regel wird in Form einer Frage formuliert. Damit unterstellt sie den Adressaten, dass sie dies beim Fußball für eine realistische Handlungsoption halten. Entscheidend ist dann der Schlusssatz bzw. im Besonderen das letzte Wort. Den Ball mit der Hand zu berühren wird nicht als Regelverletzung, Ursache für Rote Karten oder Elfmeter bezeichnet, sondern als „Nogo“ bzw. „absolutes Nogo“.

Würde man nun die Verwendungspraxis des aus dem Risikomanagement stammenden Wortes „No-Go“ erforschen, so wäre das Ergebnis wohl, dass damit weder gesetzliche noch moralische Verstöße gemeint sind, sondern eher so etwas wie Modesünden, für das eigene Wohl schlechte Entscheidungen (so wie z.B. in einer „No-Go-Area“ Urlaub zu machen) oder anderweitige Warnungen vor *Risiken*, d.h. im Sinne Niklas Luhmanns Entscheidungen, bei denen man einen möglichen zukünftigen Schaden in Kauf nimmt.³¹ Indem @ciedem das Handspiel im Modus der Risiko-Beratung adressiert, erscheint es nicht als Regel-Erklärung, sondern vielmehr als *guter Rat*, so wie man jemandem rät, keine Tennissocken in Anzugschuhen zu tragen. Das No-Go hat hier also auch die Semantik des peinlichen Auftritts oder des stilistischen Tabus.

Eine besondere Rolle spielt hierbei auch die Autorschaft @ciedems. Sie postet oft Fotos von sich, auf denen man sieht, dass sie außergewöhnlich hübsch ist. No-Go-Ratschläge von ihrem Account rücken dadurch in eine Nähe zu den erfolgreichsten Figuren jüngerer Internet-Kultur: Mode- und Beauty-Vloggerinnen wie Dagi Bee oder Bianca „Bibi“ Heinicke (die beide jeweils ca. 4 Mio YouTu-

31 Niklas Luhmann: Soziologie des Risikos. Berlin: De Gruyter 1991.

be-Abonnenten und ca. 1,6 Mio. Twitter-Follower haben). So wie die Beauty-Vloggerinnen Tipps über ein „gewisses“ kosmetisches Auftreten zu entscheidenden Fragen des alltäglichen Lebens hochstilisieren, deren „absolute Nogos“ demnach möglicherweise aus einer genauso performativ widersprüchlichen Position heraus gegeben werden, gibt @ciedem Fußball-Tipps, die sich innerhalb von 140 Zeichen dreimal gegen sich selbst wenden. Die Geste aus ihrer „Bio“ taucht hier wieder auf: Indem sie sich scheinbar selbst blamiert und Fußball wie eine Schminktechnik thematisiert, macht sie den Hype um YouTubes Beauty-Stars lächerlich.

Gleichzeitig spielt sie so mit den Klischees, die man von der Deutsch-Kurdin haben kann, wenn man ihre Darstellungen nicht versteht. Ihre Tippfehler (oft sind es auch Grammatik-Fehler wie „nimmt“ statt „nehmt“) greifen das Vorurteil der ungebildeten Migrantentochter auf, was zum Stilmittel wird, sobald man bemerkt, dass diese Fehler als dem Gegenstand angemessenes literarisches Verfahren wirken, für das sich die Autorin bewusst entscheidet. Ebenso unterminiert sie das Klischee der hübschen Internet-Berühmtheit, die auf ihrem Aussehen ihre Online-Karriere gründet.

Wie wichtig das Kriterium der freien Wahl dieser Mittel ist, fiel mir auch im Rahmen meiner teilnehmenden Beobachtung auf: Mit @ciedem habe ich mich als Teilnehmer dieser Twitter-Praktiken angefreundet und ihr in diesem Zusammenhang natürlich offenbart (was auch aus meiner Twitter-Aktivität ersichtlich ist), dass ich Medienwissenschaftler bin. Im Verlauf dieser Beziehung schickte sie mir öfter Hausarbeiten; eine über praxeologische Unterrichtsforschung, eine andere über Dekonstruktion nach Derrida. Als dies öffentlich wurde, fragten mich mehrere Twitterer, wie sie denn so schreibe, wenn sie wissenschaftlich arbeite; ob sie dort auch dieselben Fehler mache.

@ciedems Tweets halten die Frage nach Hintergrund ihrer vielen Fehler bewusst in der Schwebe. Man weiß nie, ob sie nur klischiert und ad absurdum führt oder ob sie nicht doch all diese Klischees tatsächlich erfüllt. Und genau diese Unsicherheit begründet sich aus der Kürze und Vagheit der Tweets. So wird die Unterscheidung, ob jemand Vorurteile erfüllt oder nur die Vorurteile des Lesers zurückspiegelt, zum Teil der ästhetischen Erfahrung.

Eine solche Aneignung von Stereotypen kann man etwa auch bei dem in kurzer Zeit sehr erfolgreich gewordenen @KurtProedel beobachten. Bei ihm findet man auch die zum Stil gewordenen Tippfehler, wie etwa die ständige Verwechslung von n und m. Die Besonderheit seiner Tweets besteht in einem speziellen narrativen Verfahren (siehe Abb. 3).

Abbildung 3: Tweet von @KurtProedel vom 22. Juni 2016, Screenshot Twitters Web-Interface



Zunächst einmal liegt hier eine auf ein narratives Skelett³² reduzierte Erzählung eines maximal unwahrscheinlichen Ereignisses vor: Ein Bettler fährt mit der Kölner Zoo-Seilbahn über den Rhein und stürzt dabei ab. Dabei fällt er zufällig in ein über den Rhein fahrendes Speedboot. Der Fahrer ist ein Geschäftsmann, der sich als sein Sohn herausstellt. Als sie dies bemerken, weinen sie. Der Plot ist also eine unwahrscheinliche Vater-Sohn-Zusammenführung; man könnte sogar sagen, dass dies die spiegelverkehrte Version des Gleichnisses vom verlorenen Sohn ist: Der Sohn kehrt nicht arm zum Vater zurück, sondern der verarmte Vater fällt arm dem reich gewordenen Sohn zu. Dies ist natürlich eine Formel populären Erzählens, die sich @KurtProedel zu eigen macht und in ein lokales Setting platziert. Das scheint mir hier entscheidend zu sein: Es handelt sich bei der Spiegelverkehrung nicht um eine Art *mundus inversus* des biblischen Gleichnisses, sondern um die Kreuzung dieser einen populären Erzählstruktur mit einer zweiten: derjenigen des *American dream* und seiner Dialektik von Armut und Reichtum. Es wird also nicht nur eine Unwahrscheinlichkeit auf die nächste gestapelt (es reicht nicht, dass der Bettler aus der Seilbahn in ein Boot fällt, sondern es muss ein *Speedboot* sein, in das der Fall allein schon der Geschwindigkeit wegen noch unwahrscheinlicher wäre), sondern der Tweet bastardisiert auch populäre Erzählschemata, sodass er gewissermaßen unter dem Ge-

32 Für den Hinweis auf die Skeletthaftigkeit der Abfolge danke ich Ruth Mayer.

wicht seiner eigenen stilistischen Überladung zusammenkracht. Wenn @PeterBreuer also das dümmstmögliche Missverständnis des Unmissverständlichen konstruiert, @Pokerbeats die denkbar schlechteste Strategie gegen die scheinbaren Pathologien des Alltags feiert und @ciedem die offensichtlichste Tatsache zum Arkanwissen stilisiert, baut @KurtProedel in einer Art Bricolage³³ die absurdest-mögliche Kombination populärer Erzählformen.

Der reiche Geschäftsmann, der armen Leuten auf scheinbar selbstlose Weise hilft – etwa indem er an der Kölner REWE-Kasse den Warentrenner hochhebt und der armen Bettlerin zuzwinkernd bedeutet, dass er beide Einkäufe bezahlt –, ist deswegen bei @KurtProedel eine wiederkehrende Figur. Er thematisiert damit vor allem auch eine kommerzialisierte Form von Sentimentalität, deren größte Gefühle sich dann zeigen, wenn der Kapitalismus gnädig gegenüber seinen Opfern ist. Insofern könnte man schlussfolgern, dass er Prinzipien der Kulturindustrie im Sinne von Horkheimer/Adorno ad absurdum führt: Die thematisierten Narrationsformen und ihre ästhetischen Effekte legitimieren die soziale Ungleichheit, indem sie ihre temporäre Aufhebung feiern. Wenn die größten Gefühle durch den Warentrenner an der Supermarktkasse verdinglicht werden, kann dies nur deshalb als Anlass zum gerührten „[W]eimen“ genommen werden, weil man anerkennt, dass „1 Geschäftsmann“ eigentlich das Recht hat, den Warentrenner dort liegen zu lassen, wo er ist. Die Haltung, die der Verfasser einnimmt, ist also die des Opfers der Kulturindustrie, das nicht bemerkt, dass es genau das als ästhetisch hochwertig ansieht, was seine Unterdrückung zuallererst ermöglicht. Wenn @Pokerbeats und @PeterBreuer die Haltung des Kindes einnehmen, nimmt @KurtProedel hier die der sogenannten Unterschicht ein – der Kölner Unterschicht, um genau zu sein.

Hinzuzufügen wäre hier vor allem noch, dass die Ersetzung von „ein“ bzw. „eins“ durch die Ziffer „1“ eine Tradition in einer bestimmten Szene deutschsprachigen Raps hat, die sich vor allem um den österreichischen Rapper Money Boy gruppiert (auch bekannt als *Why SL Know Plug*), der diese Ausdrucksweise bekannt gemacht hat. @KurtProedels Tweet-Formen hängen insofern mit dieser deutschsprachigen Rap-Szene um Money Boy zusammen, die auf Twitter sehr

33 An Claude Lévi-Strauss' Konzept des *bricoleur* (ders.: *Das wilde Denken* (1962), 17. Auflage, übers. von Hans Naumann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973) wurde vor allem kritisiert, dass er ihn gegenüber dem westlichen Ingenieur abwertet. Genau darum geht es mir hier aber: Es ist die (natürlich absichtlich) maximal schlechte Bastelei, die die populären Erzählformen durch das Sampling ihrer omnipräsenten Verfahren hier ad absurdum führt.

aktiv ist, und es stellt sich die Frage, ob es hier auch um die enttäuschte Erwartung gegenüber der Hip-Hop-Kultur geht, die einst als bürgerrechtliches Sprachrohr prekärer Milieus galt, sich dann aber – sichtbar etwa durch die Formen des ‚Bling-Bling‘ – in weiten Teilen zur ostentativen Kapitalismus-Affirmation entwickelt hat.³⁴

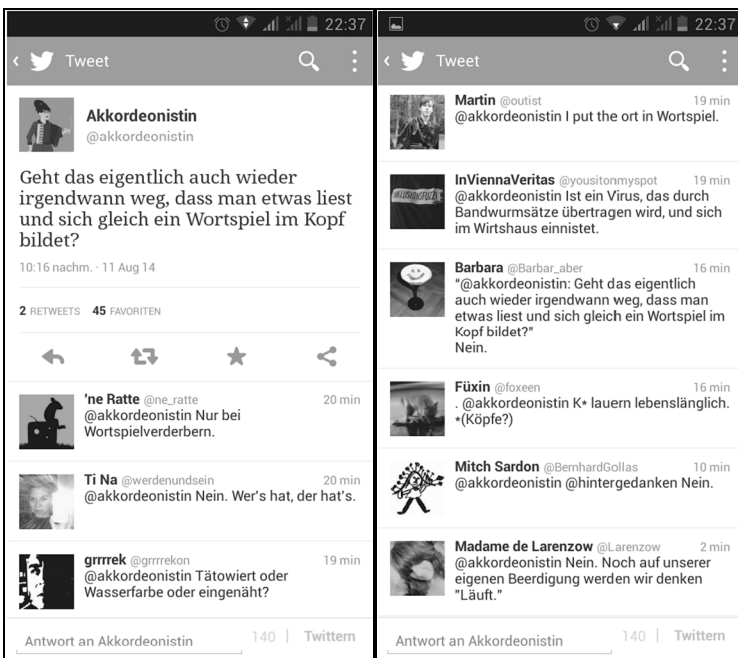
In jedem Fall würde ich diese beiden Gesten – die in diesem Aufsatz einerseits durch @PeterBreuer und @Pokerbeats repräsentiert werden und andererseits durch @ciedem und @KurtProedel – insofern unterscheiden, als sie verschiedene Souveränitätsgesten ausführen: Auf einer einfachen Ebene könnte man feststellen, dass für erstere ein Tippfehler eher peinlich wäre, während er für die letzten beiden ein Stilmittel ist. Dies ist nicht trivial: Während die ältere Form – nennen wir sie Twitter I – mit der biografischen Unterscheidung zwischen Infantilität und Erwachsensein spielt, tut ‚Twitter II‘ etwas Ähnliches mit der stratifikatorischen bzw. milieumäßigen Unterscheidung zwischen gebildeten und ungebildeten Sprecherinnen und Sprechern. Seine Autorinnen und Autoren thematisieren nicht eine Differenz *derselben Person*, sondern eine Milieu-Differenz, d.h. einer Differenz *zwischen verschiedenen Personen*, die Angehörige verschiedener sozialer Gruppen sind.

Neben dieser Differenzierung ließen sich hier einige weitere Kontinuitäten beobachten und Abgrenzungen begründen. So könnte man etwa die Verbindungslinie zwischen verschiedenen Tweet-Formen herstellen, indem man fragt, welche weitere Praktiken des Geständnisses es gibt, das besonders deutlich in @Pokerbeats’ Tweet angelegt ist. Damit verwandt erscheint nämlich das Heteronomie-Eingeständnis in Abbildung 4, das einen biografischen Übergang innerhalb der Twitter-Kultur thematisiert. Die Sprecherin hat ihn noch nicht durchlaufen, die Adressaten aber wohl – es verhält sich also in etwa so, als würde ein Jugendlicher seinen fünf Jahre älteren Bruder fragen, ob die Malaisen der Pubertät irgendwann wieder weggehen. Damit inszeniert die Verfasserin sich als Novizin, die die Transformationen einer Initiation durchläuft und dabei die größere Erfahrung der generalisierten anderen anerkennt. Auf den ersten Blick erscheint dies unterwürfig. Auf den zweiten Blick stellt es sich aber anders dar: Denn „[g]eht das eigentlich auch wieder irgendwann weg [...]“ impliziert, dass das beschriebene Symptom nicht als integraler Teil der eigenen Person anerkannt wird, und zweitens benennt es eine Heteronomie-Erfahrung, die andere einlädt, sich wiederzuerkennen – erfolgreich, wie sich in den Replies zeigt. Insofern handelt es

34 Vgl. etwa Jeff Chang: *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, Picador: New York 2005.

sich um ein Vergemeinschaftungsangebot, das angenommen wird: @akkordeonistin fragt, ob sie die einzige sei, die derart vom Twittern fremdbestimmt ist (oder ob dies nur daran liegt, dass sie Novizin ist), und die anderen antworten sinngemäß: ‚Nein, dies ist eine Erfahrung die wir alle teilen, es hat nichts mit Novizentum zu tun, sondern vielmehr mit Zugehörigkeit zur Gruppe‘. Wie in der klassischen Theorie der Subkultur nach Cohen in den 1950er Jahren beschrieben,³⁵ wird also ein Merkmal sozialer Devianz in eine sozialer Zugehörigkeit umcodiert. Wenn man die Replies auf diesen Tweet aber genauer ansieht, wird ein feiner Unterschied im Argumentationsgang deutlich.

Abbildung 4: Tweet von @akkordeonistin vom 11. August 2014 inklusive @replies, Screenshot von Twitters offizieller Android-App



35 Albert K. Cohen: „A General Theory of Subcultures“ [1955], in: Ken Gelder (Hg.), The Subcultures Reader, 2. Auflage, New York: Routledge 2005, S. 50-59.

Die Beschreibung einer Heteronomieerfahrung wird von @Larenzow nämlich nicht nur bestätigt, sondern überboten, wenn sie antwortet: „Nein. Noch auf unserer eigenen Beerdigung werden wir denken ‚Läuft.‘“ Die Verkörperung der Kulturtechnik greift also – in ihrer hyperbolischen Beschreibung – derart tief, dass sie das leibliche Dasein überlebt; die Praktiken des Twitterns bestimmen die Twitterer stärker als der Tod. In Bezug auf das Vergemeinschaftungsangebot heißt das: ‚Deine Lage ist innerhalb unserer Gruppe nicht deviant, ganz im Gegenteil, die normale Heteronomie-Erfahrung ist *noch viel stärker*‘. Diese Antwort wiederholen im Prinzip alle in Abbildung 4 abgedruckten Accounts mehr oder weniger pointiert, @Larenzow geht aber noch eine Stufe höher. Und diese Radikalität konnten wir durchgängig in allen bisher thematisierten populären Tweets feststellen.

III. TWITTERN ALS SOZIOITERARISCHE PRAXIS DER ÜBERBIETUNG

Was man bei den populären Tweets beobachten kann, sind *sich überbietende Signale* der Vergemeinschaftung, des Prestiges und anderer, hier nicht thematisierter Sozialformen. Diese gegenseitige Überbietung ist ein Phänomen, das Franz Boas und Marcel Mauss unter dem Begriff Potlatch fassen:³⁶ die bis zur Verausgabung gehende Überbietung mit Geschenken. An anderer Stelle wurde darauf hingewiesen, dass Likes, Retweets, Favs etc. in vielen Hinsichten als Anerkennung visualisierende Gaben funktionieren,³⁷ mit denen Infrastrukturen der Distribution, aber auch die Anbahnung persönlicher Beziehungen konstituiert werden.³⁸ Hier wird nun sichtbar, dass die Gabe nicht nur im routinemäßigen Li-

36 Franz Boas: *The Social Organisation and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, Washington: G.P.O. 1895, S. 341ff.; Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* (1925), übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.

37 Den Beleg dafür kann ich an dieser Stelle nicht erbringen; ich verweise auf die erwähnte Dissertation. Grundsätzlich lässt sich dieser Umstand aber bereits daran erkennen, dass in den Profilen vieler Nutzerinnen und Nutzer explizit steht, dass „retweet“ nicht „endorsement“ bedeutet. Gerade weil es unkommentiert als Anerkennungsakt funktioniert, muss man explizieren, wenn dies nicht der Fall ist.

38 Benjamin Jörissen: „Transritualität im Social Web. Performative Gemeinschaften auf Twitter.com“, 2011. Online verfügbar unter <http://joerissen.name/wp-content/uploads/>

ken, Faven und Retweeten auftaucht, sondern auch als Sprechakt, und zwar als souveräner. Diese souveräne Gabe ist der praktische Kern des Twitterns. Denn nur sie kann dort die Anerkennung garantieren, die das Twittern ausmacht.

Für diesen Überschuss gibt es mehrere Gründe, und hier kehren wir zur Kürze zurück. Denn mit medienvermittelter Kommunikation im Allgemeinen, aber mit der Kürze Twitters im Besonderen geht prinzipiell ein Informationsdefizit einher. Auf die Erwartung der Unwahrscheinlichkeit hinreichender Information wird nun aber dadurch reagiert, dass man *viel mehr* über sich preisgibt als nötig, ja sogar als angebracht zu sein scheint. Es wird nicht nur *genug* Information über die Schreibenden geboten, sondern solche, die man im sonstigen sozialen Alltag eher geheim hält, weil sie als peinlich gilt.

Die zirkulierende Information bleibt aber knapp, d.h. der Tweet muss die Elemente, die seine Äußerungssituation konstituieren, sozusagen dabei haben. Die Details dieser Situation können aufgrund der Kürze der Nachricht dann auch nicht expliziert werden, sondern es können gewissermaßen nur deren Eckpfeiler (d.h. die *äußersten* i.S.v. *radikalsten* Posten) geliefert werden, der Rest muss vage bleiben. Gerade daraus ergibt sich dann die Möglichkeit eines größeren sozialen Mit- oder Nebeneinanders. Denn die Vagheit erlaubt es, die Frage nach Konsens auszuklammern, weil jede Äußerungsform so im Stile eines *boundary object* in vielen verschiedenen „sozialen Welten“ mit unterschiedlichen Bedeutungen anschlussfähig wird, die nicht miteinander konfliktieren, solange die Äußerung nicht (wie z.B. auf einem Twitter-Treffen) weiter spezifiziert wird.³⁹ Gleichzeitig ist so die Unmöglichkeit, ‚genug‘ Information mitzuliefern, aus zwei Gründen zur großen Stärke der Social Media-Plattform geworden. Erstens bleibt es in der Regel Sache der Nutzerinnen und Nutzer, wie die Vagheit konkretisiert und imaginativ ausstaffiert wird. Erst das persönliche Treffen, d.h. das Verlassen der Pfade des Kurzen und Knappen bringt diese Praxis in die Krise. Solange man in der Twitter-Interaktion verbleibt, sind Konflikte unwahrscheinlich, weil Knappheit und Vagheit solche gar nicht erst aufkommen lassen. Zwei-

J%C3%B6rissen-Transritualit%C3%A4t-im-Social-Weberweiterte-Web-Fassung-2011-02-28.pdf; Johannes Paßmann/Thomas Boeschoten/Mirko Tobias Schäfer: „The Gift of the Gab: Retweet Cartels and Gift Economies on Twitter“, in: Katrin Weller et al. (Hg.), *Twitter and Society*, New York: Peter Lang 2013, S. 331-344; Alberto Romeo/Marta Severo: „The Economy of the Digital Gift. From Socialism to Sociality Online“, in: *Theory, Culture & Society* 33,5 (September 2016), S. 43-63; Paßmann, Was war Twitter?

39 Star/Griesemer, *Institutional Ecology*.

tens motiviert die Knappheit zum überbietenden Potlatch, der die ästhetische Wucht der kurzen Formen ausmacht, und so nicht nur besondere Texte produziert, sondern auch die Vergemeinschaftung in Gang setzt, die der Gabentausch in so vielen anderen Zeiten und Orten der Menschheitsgeschichte konstituiert hat.

Micro Movies

Zur medialen Miniatur des Smartphone-Films

LISA GOTTO

Filme sind beweglich. Als Bewegtbilder unterliegen sie der Bewegung und bringen selbst Bewegung hervor: Das gilt seit Beginn der Kinematografie. Im Zeitalter der Digitalisierung sind Filme jedoch viel mobiler als sie es in der Industrialisierung sein konnten: Das gilt sowohl für ihre Produktion und Rezeption als auch für ihre Distribution. Nirgendwo zeigt sich das deutlicher als beim Smartphone-Film. Nicht nur ist die Kamera, die wir im Smartphone stets bei uns tragen, mobiler geworden. Auch das, was sie aufnimmt, kann ohne zeitliche Verzögerung oder räumliche Separation bearbeitet und betrachtet, verteilt und vernetzt werden.

Im Smartphone-Film fusionieren mediale Mobilität und mobile Medialität. Das gibt zu denken und führt zu Fragen: Inwiefern verleiht die Mobilität der Smartphone-Praxis den komprimierten filmischen Formen, die sie hervorbringt und vorantreibt, eine spezifische Dynamik? Welche ästhetischen Neuerungen können daraus entstehen? Und schließlich: Wie lässt sich die mediale Beweglichkeit der Verfahren theoretisch und methodisch fassen? Diesen Fragen werde ich im Folgenden in drei Abschnitten nachgehen. Der erste befasst sich mit der Transformation von Alltagspraktiken, denen das mobile Filmemachen im digitalen Zeitalter einerseits unterliegt und die es andererseits selbst hervorbringt, der zweite untersucht die sich im und durch den Smartphone-Film neu konstituierende filmische Ästhetik und der dritte diskutiert die Frage, wie sich die Untersuchungsmethoden der mobilen Medialität selbst in Bewegung bringen lassen. Dabei werde ich davon ausgehen, dass mit den Operationen und Dynamiken des mobilen Medienhandelns ein neues Bildwissen entsteht – wobei der Smartphone-Film dieses Wissen nicht als bereits Feststehendes proklamiert, sondern durch mobile Verfahren überhaupt erst generiert.

I. MOBILE PRAKTIKEN

Filme bringen etwas zum Laufen – und sie können selbst laufen. Längst haben sie ihre angestammten Plätze verlassen und sind vom Filmstudio, vom Schneide-raum und vom Kino ausgewandert. Wenn nicht an ihre Stelle, so doch an ihre Seite treten neue Orte und Verortungen. Zu ihnen gehört das Überall und Jeder-zeit, mithin die Möglichkeit, Filme über mobile Medien situativ an jedem Ort zu drehen und zu sehen. Das erste Kennzeichnen mobiler Praktiken besteht somit in der gesteigerten Verfügung über die Mittel der Bildproduktion. Die Digitalisie- rung erleichtert nicht nur den Konsum und Besitz, sondern auch und vor allem die Herstellung der Bilder. Zwar begann die Entwicklung von Amateurkameras bereits um 1900 und expandierte seitdem kontinuierlich – von der leicht bedien- baren 35mm-Kamera mit Handkurbelbetrieb über die Federwerkkamera, von der 16mm-Kamera der Home Movie-Ära bis zum Camcorder des Videozeitalters. Jedoch ermöglicht erst die Integration von digitalen Kameras in mobile netzfähi- ge Geräte eine nutzungsspezifische Verbreitung, die das Filmemachen für immer mehr Akteure erreichbar macht. Mit der Mobilisierung geht die Steigerung von Leistung und Geschwindigkeit einher. Dabei spielt die Rechenkapazität der bild- generierenden Maschinen eine entscheidende Rolle. Sie organisiert nicht nur die Länge, sondern auch die Anzahl möglicher Aufnahmen: Wo die Filmrolle oder das Videoband noch ein Ende haben, sieht die digitale Aufnahmeapparatur das potenziell Unendliche vor.

Damit verbunden ist das zweite Kennzeichen mobiler Praktiken: das erwei- terte Editieren. Beweglicher sind die Bilder nämlich nicht nur in Bezug auf ihre Herstellung, sondern auch in Bezug auf ihre Bearbeitung. Dabei besteht die grundlegende Steigerung der Digitalisierung im direkten Zugriff auf das Bildma- terial. Jede Schnittfassung kann sofort auf dem Bildschirm dargestellt und so- gleich auch revidiert werden. Hier unterscheidet sich die digitale Montage von der analogen in zwei wesentlichen Punkten, nämlich in der Loslösung vom Zeit- pfeil und der Aufhebung des Picture Lock. „Das Plus des digitalen Bildes“, da- rauf hat Lorenz Engell hingewiesen,

liegt stets in der Dekomponier- und Rekomponierbarkeit, darin also, dass das Bild gerade nicht der Abschluss- oder Endzustand, nicht die gültige Fassung [...] und nicht zuletzt

deshalb auch aus sich heraus kein Dokument sein kann – außer dem des Verarbeitungszustands selbst.¹

Ihre Spezifität, so Engell weiter, „ihr besonderes, von allen anderen Bildern unterschiedenes Charakteristikum entfalten die digitalen Bilder daher weniger als Bilder denn als Prozesse.“² Diese Prozessualität betrifft nicht nur das einzelne Bild, sondern auch und vor allem ihre Verknüpfung und Verkettung. Insofern ist auch das digitale Editieren der Bilderfolge immer schon durch den Status des Vorläufigen gekennzeichnet. Dabei erfolgt der Zugriff auf die Bilder mittels nonlinearer Steuerung ihrer Auswahl und Rekombination – mittels eines Verfahrens also, dass das Prozessuale der Bildverarbeitung noch einmal deutlich hervorhebt.

Damit einher geht das dritte Kennzeichen des mobilen Medienhandelns: die gesteigerte Distribution. Smartphone-Filme lassen sich nicht nur schnell verarbeiten, sondern auch schnell verteilen: Sie können an einzelne Adressaten verschickt, auf Video-Plattformen bereitgestellt oder auf Social Media-Seiten gepostet werden. Hier eröffnet sich die Verbindung von Mobilität und Konnektivität als ein Charakteristikum, das den Smartphone-Film sehr deutlich von jeder anderen Form der mobilen Filmpraxis unterscheidet. Denn dadurch, dass der Smartphone-Film sogleich weitergeleitet werden kann, ist er auch für andere verfügbar und damit erweiterbar. Er rückt damit ein in den Bereich des Kollektiven und Kollaborativen. Dabei geht es weniger darum, dass die Filme von möglichst vielen Nutzern an möglichst vielen Orten gesehen werden können. Entscheidend ist vielmehr, dass sie durch Anschlussoperationen weiterverarbeitet werden. Pierre Lévy unterstreicht:

Damit Kollektive Sinn teilen können, reicht es also nicht aus, dass jedes Mitglied dieselbe Botschaft empfängt. Die Rolle kollaborativer Programme besteht eben gerade darin, nicht nur Texte, sondern auch Assoziations-, Anmerkungs- und Kommentarnetze gemeinsam zu

1 Lorenz Engell: „Die Liquidation des Intervalls. Zur Entstehung des digitalen Bildes aus Zwischenraum und Zwischenzeit“, in: ders., *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar: VDG 2000, S. 183-205, hier: S. 198.

2 Ebd., S. 197-198.

erstellen, in denen sie von den einen oder anderen erfasst werden können. Dadurch wird die Konstituierung des gemeinsamen Sinnes sichtbar und quasi materialisiert.³

Smartphone-Filme können nicht nur verteilt werden, sie können darüber hinaus über die mit ihnen in Zusammenhang stehenden Kommentarfelder und Diskussionsforen Hinweise auf ihre Sinnerzeugung geben. Als mobile Medienpraxis zeichnet sich der Smartphone-Film auch dadurch aus, dass er in andere mediale Systeme zu diffundieren vermag, dass er also über etablierte Grenzen hinweg in neue Kontexte gestellt werden kann. Diese Kontexte und Umgebungen sind nun ihrerseits höchst beweglich – nicht nur, weil alte Kommentare gelöscht und neue hinzugefügt werden können oder neue Kommentare die alten rekonfigurieren, sondern auch weil die Verbindungen zwischen Bildern, Filmen und Texten im digitalen Dispositiv nie abgeschlossen sind, sondern immer für ein Update offenbleiben. Social Media Seiten, Videoplattformen oder Diskussionsforen im Internet weiten den Rahmen des Bild- und Textgefüges. Sie dehnen ihn aus und ermöglichen dadurch den Übergang von der feststehenden, unabänderlichen Anordnung des Sinnangebots zur prozessuralen Form der Sinnerzeugung.

Die mobile Medienpraxis des Smartphone-Films ist dadurch charakterisiert, dass sie nicht länger von festen oder exklusiven Orten ausgeht – Orten der Produktion, Edition und Distribution. Ihr Spezifikum besteht vielmehr in einer besonderen Form der Beweglichkeit – einer Beweglichkeit der Geräte, Akteure, Verfahren und Übertragungen. Dieser tiefgreifende Wandel hat Folgen nicht nur praktischer, sondern auch ästhetischer Art. Eine Grundüberzeugung der Medientheorie besteht darin, dass textuelle Artefakte nicht unabhängig von den Praktiken und Prozeduren ihrer Hervorbringung betrachtet werden können. Wenn es also zutrifft, dass mit den neuen Möglichkeiten des mobilen Medienhandelns ein verändertes filmisches Verständnis zusammenhängt, dann müsste dieses Verständnis ausgedehnt werden auf die Frage nach der Herausbildung neuer Formen, Darstellungs- und Inszenierungsweisen. Diese wiederum müssten, um als Neue beobachtbar zu werden, sich vom Alten abwenden und dabei das Bekannte verstören. Es sind genau diese Störmomente, die mich im Folgenden interessieren werden.

3 Pierre Lévy: „Die Metapher des Hypertextes“, in: Claus Pias et al. (Hg.), Kursbuch Medienkultur. Die wichtigsten Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart: DVA 1999, S. 525-528, hier: S. 527.

II. MOBILE ÄSTHETIKEN

Beginnen wir mit einem ersten beweglichen Beispiel. Es zeigt einerseits die neue Kamera-Mobilität, ihre Entfesselung und potenzielle Grenzenlosigkeit und andererseits auch ihre Störung, insofern es dabei um den Zusammenbruch des geregelten und planvollen Ablaufs geht. Das Beispiel trägt den Titel „Seagull Steals a Camera“ und ist auf YouTube zu finden.⁴ In einer Minute und 39 Sekunden entfaltet sich das Geschehen auf ebenso rasante wie überraschende Weise.

Ein Abend in Cannes. Eine Kamera läuft. Der unveränderte Bildausschnitt lässt darauf schließen, dass sie statisch ausgerichtet ist; vermutlich liegt sie auf einem Tisch, an dem ein Abendessen eingenommen wird. Doch unversehens kommt es zu einer Umkehrung. Während die Kleinkamera des Touristen wohl allein die entspannte Abendstimmung einfangen sollte, wird sie nun selbst gefangen. Plötzlich erscheint eine Möwe, läuft auf das Gerät zu, nimmt es mit dem Schnabel auf und fliegt davon. War der Vogel zunächst vor der Linse platziert und als Aufnahme-Objekt zu sehen, bringt er die Aufnahme-Situation durch sein Eingreifen abrupt in eine neue Lage. Im Schnabel getragen, fliegt die portable Kamera in einem Gleitflug über Gebäude und Straßen und eröffnet dabei eine veritable Vogelperspektive. Zu sehen sind wechselnde Bildausschnitte, dynamisierte Reißschwenks, der Wechsel von hell und dunkel, Fragmente von Flügeln und Fassaden – und schließlich, nachdem die Möwe auf einem Dach gelandet ist und die Kamera abgeworfen hat, der Anblick der Protagonistin mittels eines direkten Blicks in die Kamera. Der Vogel kreischt, hackt einige Male mit dem Schnabel auf das Display und verschwindet dann ebenso plötzlich wie er erschienen war.

4 „Seagull Steals a Camera“ (RealJap, Upload 25.6.2011), <https://www.youtube.com/watch?v=gcEIMJl6cPQ>

Abbildung 1: Möwenmobilität



So klein und unauffällig die Aufnahmeapparatur geworden ist, so schnell kann sie auch entwendet werden, um ihrer eigentlichen Bestimmung enthoben und neuen Zwecken und Zielen zugeführt zu werden. Die mobile Kamera vermag nicht nur die Reichweite der Aufnahmemöglichkeit zu steigern, sondern zugleich auch den reibungslosen Ablauf des Aufzeichnens durch Störungen in Frage zu stellen. Es sind jene Abweichungen und Irritationen, die etwas bemerkbar werden lassen, das jenseits der großen Form der geregelten Wissensordnung liegt.⁵ War die Sinnproduktion der filmischen Aufnahme über weite Strecken durch die technologisch-apparative Anordnung, etwa die Ausrichtung an den Erfordernissen von Licht- und Tonaufnahme organisiert, so sorgt die neue Kompaktheit des Dispositivs für eine ungleich durchlässigere Aufzeichnungssituation. Wo keine Scheinwerfer aufgestellt und keine Tonangeln eingesetzt werden müssen, wo die Szene nicht eigens eingerichtet und abgedichtet werden muss, da kann immer auch etwas ins Bild hineingelangen, das für die Aufnahme eigentlich nicht vorgesehen war. Der Zwischenfall ist auch ein Zweifelsfall: Er wirft das Medium auf seine Grundlagen zurück und erweitert damit die Grenzen des Überschau- und Erwartbaren.

Zu diesen Grundlagen gehört, folgt man Béla Balázs, von jeher „die Beweglichkeit und die stete Bewegung der Kamera“⁶ – für Balázs ist sie sogar eines der

5 Zur Produktivität von Fehlern in der Mediengeschichte und für die Mediengeschichtsschreibung vgl. Butis Butis (Hg.): *Goofy History. Fehler machen Geschichte*, Köln: Böhlau 2009.

6 Béla Balázs: „Die produktive Kamera“ (1930), in: ders., *Der Geist des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 14-15., hier: S. 14.

wichtigsten „Grundelemente jener optischen Sprache“,⁷ die der Film formuliert und artikuliert. Denn die Kamera zeigt

nicht nur immer neue Dinge, sondern auch immer neue Distanzen [...]. Und das ist das historisch absolut Neue an dieser Kunst. Gewiß hat der Film eine neue Welt ent-deckt, die vor unseren Augen bislang ver-deckt gewesen ist. So die sichtbare Umwelt des Menschen und seine Beziehung zu ihr. Raum und Landschaft, das Gesicht der Dinge und den heimlichen Ausdruck des schweigenden Daseins. Aber der Film hat nicht nur Stofflich-Neues gebracht im Laufe seiner Entwicklung. Er hat etwas Entscheidendes getan. Er hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben; jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat.⁸

Balázs' Bemerkungen zur medialen Spezifik der Filmsprache, also ihres Vermögens, Bewegungen nicht nur im Bild, sondern auch und vor allem als Bewegungen des Bildes zu fassen, lassen sich nun dahingehend erweitern, dass sich die Aufhebung der Distanz im Zeitalter des Smartphone-Films vom Bild des Films auf seine Geräte überträgt. Die Möwenmobilität ist ein Beispiel dafür. Als Momentaufnahme einer Bewegung zeigt sie den fließenden Wechsel von Positionen jenseits der sinnhaft-strukturierten Anordnung, verlegt sich also auf „die reine Visualität des Unbestimmten“.⁹ Dabei entsteht ein „Bild des Wissens, das die Zufälle, die Kontingenzen und Arbitraritäten stärker hervorhebt als das Geplante und Erwartete.“¹⁰ Der Zwischenfall verweist auf eine Lücke. Er ermöglicht „eine Abkehr von den übergreifenden Orientierungen“¹¹ und richtet den Blick auf jene Leerstellen, aus denen heraus Neues entstehen kann.

Mit dem Zusammenhang der unerwarteten Neuausrichtung hat auch das zweite Beispiel viel zu tun. Es handelt sich dabei um eine Episode aus der Web-Serie „Glove and Boots“, einer Puppen-Comedy-Show, die über einen eigenen

7 Ebd., S. 14.

8 Ebd., S. 14-15.

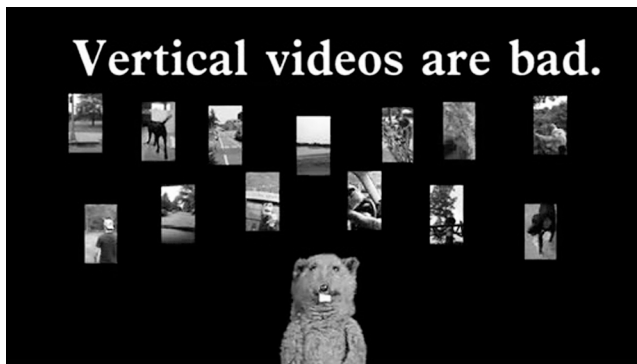
9 Béla Balázs: „Die Bilderführung“ (1924), in: ders., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 84-95, hier: S. 85.

10 Bernhard J. Dotzler/Henning Schmidgen: „Einleitung: Zu einer Epistemologie der Zwischenräume“, in: dies. (Hg.), *Parasiten und Sirenen. Zwischenräume als Orte der materiellen Wissensproduktion*, Bielefeld: transcript 2008, S. 7-18, hier: S. 7.

11 Ebd., S. 7.

YouTube-Kanal ausgestrahlt wird. In der Folge „Vertical Video Syndrome“¹² beschäftigen sich die Protagonisten Mario und Fafa mit einem mobilen Medien-Phänomen, das vertraute Blickanordnungen durcheinander bringt. Auch hier geht es um eine Umkehrung, genauer: um den Wechsel von der horizontalen zur vertikalen Bildausrichtung. Im Zentrum steht dabei die Beobachtung, dass die Mobilität des Smartphones, d.h. die Beweglichkeit der Kamera-Positionierung, zu einer dramatischen Ausbreitung von hochkant aufgenommenen Videos führt. „Vertical Videos happen when you hold your camera the wrong way“, konstatiert Mario, „Your video will end up looking like crap“. Umgeben von zahlreichen vertikal aufgenommenen Handy-Videos erklärt Fafa im Anschluss, worin die eigentliche Bedrohung der vermehrt auftauchenden neuen Formen bestehe. Sie seien nicht nur fehlerhaft und unschön anzuschauen, sondern passten auch nicht zu bestehenden Bild- und Blickkonventionen: „Vertical Video Syndrome is dangerous. Motion pictures have always been horizontal. Televisions are horizontal. Computer screens are horizontal. People’s eyes are horizontal. We aren’t built to watch vertical videos.“

Abbildung 2: Vertical Video Syndrome



Diese Beobachtung weist Mario und Fafa als medienhistorisch geschulte Betrachter aus: Sie haben einen klaren Blick für historisch variierende Aufzeichnungstechnologien und Präsentationssysteme, für jene Ensembles also, die Sichtweisen und Blickverhältnisse je spezifisch produzieren und organisieren. Ihre besondere Aufmerksamkeit für das horizontale Bildformat als Zielvorgabe

¹² „Vertical Video Syndrome“, (Glove and Boots, Upload 25.6.2012), <https://www.youtube.com/watch?v=Bt9zSfinwFA>

des ästhetisch Akzeptablen erweist sich damit als ein Richtwert im doppelten Sinn. Sie etabliert die horizontale Ausrichtung von Bildern und Bildschirmen als unhinterfragte Grundbedingung, nach der das Medium angeordnet und ausgerichtet wird; und sie macht das, was jener Definition zuwiderläuft, zur unerwünschten Abweichung.

Vertikale Videos sind deshalb tatsächlich gefährlich. Ihr vermehrtes Aufkommen lässt darauf schließen, dass wir es nicht mit einer einzelnen Verwerfung, sondern mit der Häufung von Fehlleistungen zu tun haben. Schließlich ist ja nicht vom Symptom die Rede, sondern vom Syndrom, also nicht vom einzelnen Störzeichen, sondern vielmehr vom gleichzeitigen Auftreten verschiedener Defekte. In dieser Häufung liegt die eigentliche Erweiterung. Denn Störungen wirken nicht nur irritierend, sondern auch katalysierend. Sie sind innovationsfördernd, insofern sie nach neuen Verfahren im Umgang mit Störfällen fragen. Derlei Verfahren könnten sich einerseits auf den Ausschluss des nicht Formatgerechten beziehen, oder, interessanter, auf sein Produktivwerden. Denn das würde zeigen, dass sich neue Formen nicht nur imitierend an alten ausrichten, sondern über sie hinausweisen. Sie würden dann neue Perspektiven suchen und eigene Dynamiken entwickeln, sich also auf ihre mediale Spezifik besinnen, auf das, was sie sind, was sie können und was sie von anderen bereits etablierten Formen unterscheidet.

Das dritte und letzte Beispiel der mobilen Ästhetik soll für den Übergang von der experimentellen Phase mit all ihren Störungen und Irritationen zur Etablierung eines eigenen Bildstils stehen. Das Beispiel ist die Handy-App Vine, die im Januar 2013 veröffentlicht wurde und seitdem ein eigenes soziales Netzwerk ausgebildet hat. Das Prinzip ist ebenso einfach wie kompakt: Die User der App drehen 6 Sekunden lange Videos, die von der Software in eine Endlosschleife überführt werden. Dabei läuft die Aufnahme exakt so lange, wie der Finger des Nutzers den Bildschirm berührt; der Schnitt (so man ihn noch so nennen kann) ist also in die Aufnahmeapparatur integriert und die Aufnahmedauer zeitlich begrenzt. Die fertigen Filme werden dann über die Vine-Plattform veröffentlicht und sind dort abrufbar und vernetzbar.¹³

Auch bei Vine wird der Umschwung von der horizontalen zur vertikalen Rahmung ausgestellt; hier allerdings nicht als plötzliche Irritation, sondern als selbstverständlich gewordene Operation. Das zeigt etwa ein Stop Motion-Clip, der eine animierte Puppe beim vertikalen Ausrichten eines iPhones auf einem

13 Vgl. zu diesem Thema auch den Beitrag von Elke Rentemeister in diesem Band.

biegsamen Miniatur-Stativ präsentiert.¹⁴ Die Puppe nähert sich dem Stativ, fixiert das Gerät, justiert es ein wenig, bis die richtige Position gefunden ist, und läuft dann vor die Kamera, um sich dort als Aufnahmeobjekt zu posieren.

Abbildung 3: Kamera/Aufbau



Hier manifestiert sich eine ästhetische Reflexion des eigenständig gewordenen Smartphone-Films, der nicht länger Anleihen und Anlehnungen bei anderen Medien sucht. Zudem verweist der Transport des Smartphones zum flexibel auszurichtenden Stativ auf den Produktionsvorgang des Films selbst: der Stop Motion-Trick entsteht durch eine Bewegungssillusion, die das mobile Gerät still stellt, um einzelne Bilder von unbewegten Motiven aufzunehmen und anschließend wieder in Bewegung zu bringen.

Im Gegensatz zum Stop Motion-Verfahren, das den Film in kleinste Aufzeichnungs-Segmente unterteilt, sind auch ununterbrochene Aufnahmen möglich. Häufig handelt es sich dabei um kurze Alltagsszenen, die durch den Loop allerdings gedehnt werden. Was unserer Aufmerksamkeit im Moment des Geschehens und Aufzeichnens entgeht, das kann durch die wiederholende Dauerschleife vielleicht überhaupt erst bemerkt werden. In einem Clip mit dem Titel „Simple Pleasures Café“¹⁵ beispielsweise markiert das Flüchtige und Ephemere einer Kleinstbewegung (das leichte Tanzen eines Vorhangs, die Kombination

14 „Untitled“ (Ian Padgham, Upload 30.5.2013), <https://vine.co/v/bYwPIluIipH>

15 „Simple Pleasures Café“, (Lisbetho, Upload 8.2.2013), <https://vine.co/v/bnFwEFVLzxF>

von statischen und kinetischen Schattenwürfen, die Anordnung von Bildern und Objekten, die Verschränkung von Innen und Außen) einen Übergang vom Alltäglichen zum Ästhetischen.

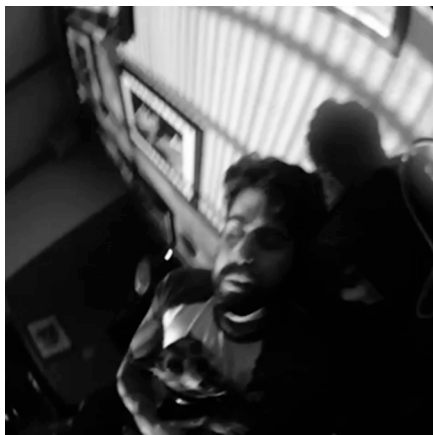
Abbildung 4: Licht/Schatten



Weiterhin können auch komplexe Narrationen entstehen – wie etwa im Vine-Video „... then I woke up in Calgary“ des Hollywood-Schauspielers Adam Goldberg.¹⁶ Der Film zeigt die verzerrte Perspektive einer traumgleichen Szenerie. Er befasst sich mit einer Situation, die zwischen Fahrten und Drehbewegungen oszilliert und wechselnde Raum- und Landschaftseindrücke kombiniert: eine komplexe Überlagerung von Wirklichkeitssegmenten und Wahrnehmungsfragmenten. Wo der Traum beginnt und wo er endet, an welchem Punkt sich Bewusstes und Unbewusstes begegnen, ist nicht auszumachen. In einem Strudel von Bildeindrücken dreht sich der Loop ins endlos Unausgeglichene.

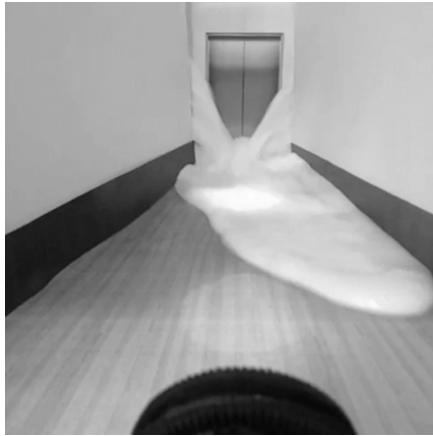
16 „... then I woke up in Calgary“, (Adam Goldberg, Upload 7.12.2013), <https://vine.co/v/hxYxbTKDXQA>

Abbildung 5: Wach/Traum



Schließlich können Bilder von Smartphone-Filmen auch auf Bilder von anderen Filmen Bezug nehmen. Das zeigt beispielsweise der animierte Alptraum eines Oreo-Cookies¹⁷ – eine Horror-Vision als Referenz auf *Shining* (USA/GB 1980, R: Stanley Kubrick). War es in Stanley Kubricks Film das sehr kurze, sublimale und immer wiederkehrende Bild eines Blutstroms, der aus dem Aufzug des Overlook-Hotels quillt, sieht sich im Vine-Video „The Spilling“ ein Oreo-Keks mit seinem Inneren, einem auf ihn zuströmenden Milchschorr, konfrontiert.

17 „The Spilling“ (Oreo Cookie, Upload 28.10.2013), <https://vine.co/v/hDq2L9PeVTX>

Abbildung 6: The Shining/The Spilling

Erkennbar wird in dieser kleinen Auswahl, dass die mobile Ästhetik des Smartphone-Films einen eigenen medialen Charakter zu entwickeln beginnt. Eine zentrale Rolle spielen dabei Kleinheit und Kürze, Bewegung und Beweglichkeit. Smartphone-Filme beziehen sich nicht auf das Dispositiv des Kinos, sondern auf die Bedingungen der mobilen Bildschirme und Betrachter: Ihre Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt. Jenseits der großen Dramaturgien, etwa des narrativen Kinofilms oder der seriellen Erzählung des Fernsehens, operieren sie mit der kurzen Aufmerksamkeitsspanne und dem verringerten Produktionsaufwand. Ihr Merkmal ist das Vorläufige und Veränderbare, ihr Kennzeichen die volatile Visualität.

Als Micro Movies kann man Smartphone-Filme erst in Abgrenzung von der Tradition der langen Filme bezeichnen, zu denen sie sich auf besondere Weise ins Verhältnis setzen. In der Frühphase der Kinematografie war die Kürze der Filme eine produktionstechnische Grundbedingung. Die Begrenztheit des Materials regulierte die Aufnahmedauer, so dass ein Vergleich zu längeren Formen ausgeschlossen war. Das Kurze und Kleine war keine bewusst gewählte Verdichtungsform, sondern der ästhetische Normalfall.¹⁸ Mit der Entwicklung und Verfestigung der langen Form zur narrativen Konvention tritt in der Folgezeit ein Wandel ein, der die kurze Form marginalisiert und fast vollständig verdrängt. Ihre Rückkehr kommt durch mediale Modalitäten zustande, die erst im Zeitalter der Digitalisierung technisch möglich und ästhetisch anschlussfähig werden.

18 Vgl. hierzu auch Ruth Mayers Beitrag in diesem Band.

Deutlich wird dabei, dass die Formen der Micro Movies über jene Kategorien hinausweisen, die die Filmtheorie traditionellerweise für die Auslegung von Filmtexten in Anschlag bringt: nämlich Werk, Autor und Narration. Wie wäre dem methodisch beizukommen? Danach soll abschließend gefragt werden.

III. MOBILE METHODEN

Die besondere Beweglichkeit des Smartphone-Films, seine mobile Medialität, legt es nahe, nach der Beweglichkeit von Untersuchungsansätzen zu fragen. Wenn wir also mit den etablierten filmanalytischen Kategorien nicht weiterkommen – wo könnten wir dann ansetzen?

Eine erste Möglichkeit wäre, sozusagen im Rückgriff auf den ersten Punkt, die neuen Praktiken des mobilen Films genauer in den Blick zu nehmen. Denn die Mikrodramaturgien, die sich im und durch den Smartphone-Film entwickeln, hängen mit einer transformativen Mobilität zusammen, die sich an der Kleinheit der Geräte ausrichtet. Mit dem Smartphone haben wir sowohl die Kamera als auch den Bildschirm immer schon im Griff: Unsere Hand umschließt das gesamte Dispositiv, bringt es zum Laufen und hält es in Bewegung. Das ist keine unbedeutende Kleinigkeit, sondern möglicherweise der Beginn einer neuen Epoche des filmischen *Begreifens*. War die filmische Hand im Zeitalter der Industrialisierung gewissermaßen ausgelagert und nur in den Handgriffen des Kameramanns, des Cutters oder des Film-Vorführers als Schaltstelle von filmischen Operationen in Bewegung, so können wir nun alle als Produzenten-Rezipienten händisch aktiv werden. Weiterhin rücken unsere Hände den Bildern selbst immer näher. Denn anders als bei der distanzierten Betrachtung des projizierten Leinwand-Bilds, das ganz klar auf Abstand setzt, fordert der Touch-Screen zur Berührung und damit zur Handbewegung auf.

Miniaturisierung und Mobilisierung sind auch deshalb interessant, weil sie das Haptische und damit das Handhabbare ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Die Hand findet hier neue Betätigungsfelder; es lohnt sich also, ihre Praktiken und Prozeduren im Zeitalter der Digitalisierung genauer in den Blick zu nehmen. Einen Vorschlag dafür hat Michel Serres unterbreitet. In seiner *Liebeserklärung an die vernetzte Generation* bezeichnet er deren Angehörige als „petite poucette“, also als kleine Däumlinge – ihrer Fähigkeit wegen, die Welt über den Touchscreen des Smartphones zu erschließen. Die Däumlinge, schreibt Serres,

haben sich im Virtuellen eingerichtet. [...] Durch ihr Handy sind ihnen alle Personen zugänglich, durch GPS alle Orte, durch das Netz das gesamte Wissen. Während wir in einem metrischen, durch Entfernungen konstruierten Raum leben, bewegen sie sich in einem topologischen Raum der Nachbarschaften.¹⁹

Interessanterweise bezieht Serres dieses System der Nachbarschaft und Nahverhältnisse auch auf die Praktiken des Lesens und Schreibens. Er erkennt dort eine Verlagerung vom Blättern zum Wischen, von der formatierten, abgrenzbaren Papierseite zum fließend abrollenden Text, vom distanzierten Erschließen zum involvierten Erfassen.

Damit ist ein wichtiges Bezugsfeld angesprochen – und mit ihm die mediale Hand. Denn das Erfassen und Begreifen der Welt wird im digitalen Zeitalter maßgeblich durch taktile Techniken organisiert: durch Fingerfertigkeiten und Handpraktiken, die nicht mehr vom Abstand und Abgrenzbaren ausgehen, sondern vom Nahen und Berührbaren. Eben hier könnte auch eine Medientheorie des digitalen Bildes ansetzen. Sie müsste nach dem Status der berührbaren Bilder fragen, nach ihrer Gestaltbarkeit und Veränderbarkeit, etwa, wenn wir am Smartphone Bilder nicht nur aufrufen, sondern auch mit unseren Fingern größer oder kleiner ziehen, wenn wir jedes Bild, das wir sehen, mit einem anderen Bild in Berührung bringen können. Es müsste also danach gefragt werden, was passiert, wenn nicht länger der Bildschirm oder die Leinwand Form und Format vorgeben, sondern die Bilder erst über taktile Verfahren generiert und erschlossen werden – und weiterhin, was passiert, wenn die Sinnesmodalitäten von Visualität und Taktilität nicht länger als getrennte Sphären existieren, sondern über die Berührung aneinander vermittelt werden.²⁰

Für die Filmtheorie, die sich über lange Strecken auf das Primat des Visuellen konzentriert hat, muss das eine Herausforderung sein. Denn eine Ideologie des Blicks, die das Sehen als bevorzugten Zugang zur Erkenntnis oder als Garant der Transparenz behauptet, stößt durch die apparativ bedingte Konjunktur der Taktilität auf Widerstand: Hier meldet sich etwas zurück, das dem Augenschein entgeht. Im erfahrbaren Raum der Tastbarkeit werden die wahrnehmbaren Dinge auf einer vom Betrachtenden und vom menschlichen Auge getrennten Ebene neu

19 Michel Serres: *Erfindet Euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation*, übers. von Stefan Lorenzer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 14-15.

20 Zur Medialität dieses Verhältnisses vgl. Lisa Gotto: „Kontaktieren. Zur medialen Begegnungszone von Visualität und Taktilität“, in: Daniela Wentz/André Wendler (Hg.), *Die Medien und das Neue*, Marburg: Schüren 2009, S. 17-28.

angeordnet. Dabei fordert das, was tastend erschlossen werden kann, eine besondere Form der Partizipation. Der Rezipient ist nicht länger ein passiv Außenstehender, sondern ein aktiv Teilnehmender: Er wird gleichsam mobilisiert.

Wer etwas ertastet, bleibt in Bewegung. Der Wahrnehmungsmodus des Taktilen selbst konstituiert sich durch Prozessualität und Variabilität. Denn anders als beim Überblick oder der Gesamtschau wird das zu Ertastende sukzessive erfasst. Bereits 1935 schreibt Erwin Strauss:

Das Momentane gehört zu jedem Tasteindruck, „Moment“ im zeitlichen Sinne wie im Sinne der Bewegung verstanden. [...] In der Tastwelt gibt es keinen geschlossenen, erfüllten Horizont; es gibt nur Momente, darum aber auch den Drang fortzugehen von Moment zu Moment. Die Tastbewegung wird darum zum Ausdruck einer ruhelosen und endlosen, nie ganz erfüllten Annäherung.²¹

Beim Tasten geht es um ein prozessuales Erkunden und Ermitteln, um eine unabschließbare Bewegung innerhalb beweglicher Konstellationen. Das Taktile impliziert nicht das Geschlossene, sondern das zu Erschließende, also etwas, das erst im Werden aufgeht. Dabei wird das Fragmentarische, das Weiterrücken von Moment zu Moment, nicht zuletzt durch die variable Positionierung ermöglicht. Durch die Bewegung ist der Tastende in besonderer, nämlich dynamischer Weise involviert und stets unterwegs. Jeder Haltepunkt ist zugleich ein potenzieller Ansatzpunkt – nicht Abschluss, sondern Anschluss.

Eine mobile Methodik müsste eben hier ansetzen. Sie müsste mobile Medien als praktische Hervorbringungen betrachten, die auch prozedurale Beschreibungen erforderlich machen. Sie müsste das Nachdenken über Mobilität, Ubiquität und Konnektivität in ihr Zentrum rücken und sich dabei immer wieder verunsichern lassen. Sie müsste Vögel als Autoren sehen und Flüge und Fahrten als un abgeschlossene Texte verstehen. Sie müsste sich für nicht-lineare Narrationen interessieren, für rekursive Drehungen und Loops. Sie müsste die Beweglichkeit möglicher Archive samt ihrer löscher- und erweiterbaren Operationen im Blick haben: Tags, Kommentare, Bildverknüpfungen mit oder ohne Worte. Sie müsste ihre Fragen mobilisieren und ihr Erkenntnisinteresse auf die Spezifik des Kurzen und Kleinen konzentrieren.

Als mediale Miniatur zeichnet den Smartphone-Film ein besonderes Verhältnis zur Kleinheit aus. Die Kompaktheit der Geräte sorgt für eine neue Ver-

21 Erwin Strauss: Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie (1935), Berlin: Springer 1978, S. 361.

füßbarkeit: Aus Betrachtern werden Nutzer, aus passiven Konsumenten werden aktive Produzenten. Weiterhin, und das ist entscheidend, lassen uns die mobilen Kleingeräte die Dinge nicht nur anders sehen, sondern auch ganz anders aufnehmen. Auf diese Weise können die Fragmente der Alltagsrealität medial verarbeitet und ästhetisch produktiv gemacht werden. Durch die allzeit verfügbare Smartphone-Kamera kann jeder noch so kleine Moment sofort eingefangen und fixiert werden, kann gerade das Beiläufige und Flüchtige umstandslos aufgezeichnet und bearbeitet werden. Möglich wird dadurch eine Form der Zeugnenschaft, die im gewöhnlichen Kleinen den Zugang zu Welterkundung und Welterschließung findet. Die Affinität des Films zum Alltäglichen beschreibt Siegfried Kracauer in den 1960er Jahren folgendermaßen:

Von den kleinen Zufalls-Momenten, die dir und mir und dem Rest der Menschheit gemeinsame Dinge betreffen, kann in der Tat gesagt werden, dass sie die Dimension des Alltagslebens konstituieren, diese Matrize aller anderen Formen der Realität. Es ist eine sehr subtile Dimension. [...] Als Produkte von Gewohnheiten und mikroskopisch kleinen Wechselwirkungen bilden sie ein elastisches Gewebe [...]. Filme tendieren dazu, dieses Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten. [...] So helfen sie uns, unserer gegebene materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überallhin auszudehnen. Sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause.²²

Was Kracauer hier als filmisches Vermögen herausstellt, nämlich die spezifisch mediale Fähigkeit, sich an die kleinen Alltagsdinge zu heften und sie so erst sicht- und auslegbar zu machen, erscheint im digitalen Zeitalter enorm gesteigert. Denn dadurch, dass das Smartphone allzeit zuhanden ist, macht es die Dinge auf besondere Weise handhabbar. In der Folge entsteht eine mobile Erfassung des Kleinen, eine bewegliche Art des Filmemachens, das sein Rohmaterial jenseits der Studios sucht und in der Routine des Alltags findet. Insofern sind Micro Movies, intensiver noch als ihre Kino-Vorgänger, ganz besonders dazu geeignet, „aus der Welt virtuell unser Zuhause“²³ zu machen.

Jede kleine Form ist Teil einer Geschichte der Formen, die sie adaptiert, interpoliert und transformiert. Für die Micro Movies gilt, dass sie das Flüchtige nicht neu entdecken, wohl aber neu formatieren. Ihre ästhetischen Formen sind eingelassen in die Beschleunigungsprozesse des digitalen Zeitalters, in die Dy-

22 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, 1960, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 394.

23 Ebd.

namisierung und Verdichtung von Informations- und Narrationsfragmenten. Gerade aus dieser medialen Disposition erwächst ihr besonderes Potenzial, das Kurze epistemologisch aufzuladen:

Das, was formal der Flüchtigkeit des Augenblicks geschuldet ist und beschleunigtes Zeiterleben in ein entsprechendes Format bringt, erweist sich zugleich als ein kleines Archiv polychroner Zeiterfahrung: Vielleicht wurde die unumgängliche Differenz zwischen der Präsenz, der Gegenwärtigkeit des Augenblicks und seiner gleichzeitigen Flüchtigkeit und Unverfügbarkeit nie deutlicher erlebt als im Zeitalter einer enormen Informationszirkulation und -dichte sowie den technologisch scheinbar grenzenlosen möglichen Zugriffen darauf.²⁴

Micro Movies sind nicht nur Resultate einer neuen Praxis der Alltagserkundung, sondern auch Ausdruck der Ausbreitung von Bewegtbildern über vormals begrenzte Produktions- und Rezeptionsbereiche hinweg. Durch die Möglichkeit der internetbasierten Verknüpfung bilden sie eine neue, kaleidoskopartige Struktur der Sichtbarkeit aus. Insofern ist ihre Kleinheit nicht als Bruch- sondern als Teilstück zu verstehen, als ein Verweiselement, das uns dazu einlädt, selbst Verbindungslinien zu ziehen. Eben darin liegt das besondere Potenzial der Micro Movies: Durch die Unabgeschlossenheit der Momentaufnahmen und die Ausdehnungsfähigkeit des Netzes wird die Entfaltung unseres Wahrnehmungsvermögens prozessual vorangetrieben, wird unser Blick nicht nur geschärft, sondern auch erneuert und erweitert.

24 Sabiene Autsch/Claudia Öhlschläger: „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven“, in: dies., Leonie Sütowto (Hg.): *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 9-17, hier: S. 10-11.

Snap!

ELKE RENTEMEISTER

Herr Wichtig marschiert mit stolz geschwellter Brust, die Nase hoch erhoben, von rechts nach links und führt dabei seinen persönlichen roten Teppich mit, der sich von einer Rolle vor seinen Füßen ab und hinter ihm auf eine zweite Rolle sofort wieder aufrollt. Diese drei Zeilen reichen aus, den Inhalt von Katja Schiendorfers Beitrag zum *Kürzestfilm Wettbewerb 5-10-20* in Luzern zu beschreiben. Mit *Herr Wichtig* gewann sie im Jahr 2010 den ersten Platz in der Kategorie fünf Sekunden.¹ In den Jahren 2007 bis 2011 hat die Hochschule Luzern fünf Mal den *5-10-20* Wettbewerb ausgerichtet. Die eingereichten Beiträge durften keinen Ton enthalten und eine Länge von exakt fünf, zehn oder zwanzig Sekunden nicht überschreiten. Insgesamt wurden in den fünf Jahren annähernd 1400 Beispiele für kürzeste Bewegtbilder gesammelt, die das vom Schweizer Nationalfonds geförderte Projekt *Ultrashort* seit 2013 untersucht.² Einen zweiten Korpus dieses Projekts bilden Kurzfilme des hauptsächlich Smartphone-basierten Online-Video-Dienstes Vine. Die Dauer der Mini-Clips ist hier auf sechs Sekunden beschränkt und radikalisiert damit als Ergebnis technischer, sozialer, ökonomischer Konvergenzen und Medienüberschreitungen eine Verkürzung audiovisueller Narrationen, die auch in anderen Medien offenbar wird: zahlreiche Smartphone-Apps, Out-of-home-Displays, Internet-basierte Video-

1 Die Beiträge des Wettbewerbs sind verfügbar unter <http://5-10-20.ch>

2 Dem Kernteam des SNF-Projekts Ultrashort gehörten Robert Müller, Elke Rentemeister und Fred Truniger vom Competence Center Visual Narrative der Hochschule Luzern Design & Kunst an sowie Stefanie Bräuer und Ute Holl vom Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel.

plattformen, Film Festivals, Werbespots, Gebrauchsanweisungen oder technische Anleitungen bedienen sich kürzester Bewegtbilder, mit oder ohne Ton.

Unser Projekt versteht diese ultrakurzen Bewegtbilder aufgrund ihrer Besonderheiten als ein eigenständiges Medienformat, für das wir zur Abgrenzung von traditionellen Filmen oder Videos den Begriff *ultrashort* vorschlagen. *Ultrashorts* sind nicht länger auf einen inhaltlichen oder medialen Kontext, eine Präsentationsform, ein Display beschränkt, sondern wandern vom Festival, dem Display im Bahnhof, der Werbung im Fernsehen, dem Smartphone-Video auf Websites im Internet, Apps, Emails – und zurück. Ihre Rezeptionskontexte sind nicht dauerhaft fixiert, sondern zeichnen sich durch ihre Flexibilität und Unbestimmtheit aus, die nur sehr eingeschränkt den Paradigmen der Bewegtbilder im Kino oder Fernsehen entsprechen. Vielmehr remediatisieren³ *ultrashorts* diese und andere ‚alte‘ Medien, nicht in der Form eines simplen Recodings – einer Umrechnung der Daten auf andere Medien und Formate – sondern in einer neuen, kulturellen Meta-Sprache, die Lev Manovich bezogen auf ‚neue Medien‘ allgemein euphorisch als mindestens so bedeutsam wie Buchdruck und Kino beschreibt.⁴

Viele *ultrashorts* aus dem 5-10-20 Wettbewerbs-Korpus wurden mit einem sehr hohen Professionalisierungsgrad realisiert – ein großer Teil sind Animationen, deren Herstellungsaufwand hoch und abhängig von entsprechenden gestalterischen und technischen Kompetenzen ist.⁵ Es finden sich aber auch eher einfach realisierte Beiträge, die erst durch ihren Titel und den Rezeptionskontext einen künstlerischen Mehrwert zu erhalten scheinen. Bei Vine ist das Verhältnis von professionell zu einfach gerade umgekehrt, die Plattform wird primär von Amateuren mit Bildern aus ihrem Privatleben bestückt, es werden aber in geringerem Maße auch Inhalte von Künstlern, Filmemachern oder werbendes Material von Firmen angeboten. Über die unterschiedlichen Medienformen und Kontexte hinaus bleiben als Gemeinsamkeit die radikal beschränkte Dauer, mediale Hybridität und flexible Distribution der Mini-Clips. Aus diesen Charakteristika ergeben sich die Ästhetik, die darstellbaren Inhalte und die sozialen Funktionen

3 Vgl. Jay David Bolter/Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press 1999.

4 Vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2001, S. 98.

5 Vgl. Robert Müller: „Animationen in kürzesten Bewegtbildformaten“, in: Elke Rentemeister et al. (Hg.), No. 5 – *ultrashort|reframed*, Luzern: Hochschule Luzern 2015, S. 24-27, hier S. 24.

der *ultrashorts*. Zentral für die aktuelle Mediennutzung sind die kurzfristig via digitaler Kamera oder Smartphone akquirierten bewegten und unbewegten Bilder, geteilt über Apps, Plattformen, Netzwerke oder Out-of-home-Displays, die den Moment festhalten und mit dem Schnappschuss zugleich die mediale Flüchtigkeit und deren Stabilisierung zelebrieren. Sie sollen gemeinschaftsstiftend wirken und gewinnen ihren Anschein von Authentizität und Aktualität gerade aus ihrem instabilen Charakter. Das audiovisuelle Material wird, über den materiellen Wert der Bilder (Abdruckrechte), der Plattformen (Werbeträger) und Techniken (Kameras, Objektive, Filme und anderes Zubehör) hinaus, potenziell zur Währung in einer sozialen Ökonomie der Sinnstiftung und Sinnerhaltung.

I. ÄSTHETIK: DIE DAUER DER KÜRZE

Eine extreme Verkürzung auf wenige Sekunden bringt spezifische Auswirkungen für die Ästhetik und die gestalterischen Mittel mit sich. Die im Kontext dieses Aufsatzes relevantesten Eigenheiten der *ultrashorts* umfassen die Reduzierung ihrer audiovisuellen Elemente, den Loop als strukturelles Merkmal und Narrationen, die bis zum reinen Andeuten komprimiert sind.

Ton und Bild müssen sich bei *ultrashorts* gleichermaßen beschränken. Der Ton beeinflusst die Zeitstruktur und -wahrnehmung bei Audiovisionen⁶ und kann die *ultrashorts* kürzer (schnelle Wechsel oder Rhythmen) oder länger (etwa durch den gänzlichen Verzicht auf Ton) erscheinen lassen. Darüber hinaus grenzt die Kürze im wörtlichen Sinne das Sagbare ein, in wenigen Sekunden sind Dialoge oder Erklärungen kaum möglich. Der Raum für den Einsatz auditiver Kontrapunkte, komplexer Harmonien oder Stimmungen ist äußerst knapp und fordert eine zielgenaue Reduktion, um nicht zu verwirren. Die Beiträge auf Vine haben zwar eine Tonspur, aber es ist für Amateure schwierig, Ton sinnvoll einzusetzen, besonders da Vine die Beiträge in kontinuierlichem Loop zeigt. Weil nur wenige Nutzer diesen Loop auf der Tonspur mit einem eleganten Übergang herstellen konnten, führte Vine mit *Snap to Beat* ein zusätzliches Feature ein. Hat der Nutzer ein Video aufgenommen und entscheidet sich dafür, Fremdtöne hinzuzufügen, kann er ein Musikstück als Audioquelle auswählen, dieses wird analysiert, eine passende Stelle und Dauer für einen nahtlosen Ton-Loop automatisch ausgewählt, das Videomaterial entsprechend getrimmt und

6 Vgl. Barbara Flückiger: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg: Schüren 2001, S. 140.

beides kombiniert.⁷ Viele Beiträge behalten allerdings den Originalton bei, der oftmals aufgrund von wechselnder Lautstärke, schlechter Aussteuerung oder vielen Nebengeräuschen eher anstrengend zu hören ist. Die Möglichkeit Vine stumm zu schalten ist denn auch gleich in der App eingebaut. Für den *Kürzest-film Wettbewerb* wurde daher bewusst der Verzicht auf eine auditive Komponente vorgegeben: Der Wettbewerb entstand im Kontext von Untersuchungen zu Out-of-home-Displays, deren technische Verbesserungen – beispielsweise was Größe und Tageslichttauglichkeit angeht – in zunehmendem Maße einen Einsatz an öffentlichen Plätzen erlaubten. Da die Umgebung im öffentlichen Raum die Rezeption von Ton zumindest behindert, wenn nicht gänzlich unmöglich macht, wurden gezielt Gestaltungen ohne Tonspur gesucht. Diese fehlende zusätzliche Informationsebene scheint die *ultrashorts* zu entschleunigen und erlaubt die Konzentration auf ihre Bilder.

Die in der Kürze notwendige Komplexitätsreduktion bedingt eine visuelle Gestaltung, die häufig mit Abstraktionen, Symbolbildern, Klischees oder Zitaten arbeitet, in einigen Fällen wird ergänzend (sehr selten ausschließlich) geschriebener Text verwendet, als Textinsert, Zwischentitel oder gedruckt auf die Bekleidung des Protagonisten⁸. Katja Schiendorfers *Herr Wichtig* ist eine klassische Zeichentrick-Animation, die problemlos ohne Ton oder ausdifferenziert dargestellten Hintergrund auskommt und sich auf die Figur und ihr Accessoire beschränkt. Den Hintergrund bildet ein weißes Zeichenpapier, die Figur ist mit schwarzer Tusche gezeichnet, der Teppich monochrom rot koloriert (siehe Abb. 1). Die verwendete Animationstechnik erlaubt nicht nur die Konzentration auf das Wesentliche, sondern auch eine Überspitzung, die Realfilm in der Kürze schwerfallen dürfte. Robert Müller macht in seiner Analyse einiger Animationen des 5-10-20 Wettbewerbs-Korpus deutlich, dass die unterschiedlichen Animationstechniken in besonderem Maße geeignet sind, komprimierte Bewegtbilder zu erstellen, sei es durch Zeichentrick- und Volumenanimationen, Zeitraffer, Zeit-

7 Vgl. <http://blog.Vine.co/search/sound>

8 Today (CH 2011, R: Simon Schnellmann) gewann 2011 den Publikumspreis. Der Protagonist trägt ein T-Shirt mit dem Text „SAME SHIT“, er zieht einen Pullover über, auf dessen Vorderseite „EVERY DAY“ geschrieben steht, als er sich umdreht, kann man auf der Rückseite „BUT NOT“ lesen, nachdem er eine Jacke mit dem Text „TODAY“ angezogen hat, bewegt er sich zur Tür im Hintergrund und man sieht ihn das erste Mal vollständig und bemerkt, dass der Protagonist beim Verlassen der Wohnung keine Hosen trägt.

lupe oder Pixilationen (Stop Motion Animationen aus Einzelbildern).⁹ Die letztgenannten drei gehören inzwischen zum Standardangebot von Smartphone-Apps und werden so auch für Amateure einfach verfügbar. Vine bietet mit seiner *Ghost*-Funktion¹⁰ die Option, den letzten Frame einer Video-Aufnahme transparent auf dem Display anzuzeigen, während man die nächste Aufnahme vorbereitet, den gewählten Ausschnitt justiert und filmt. Damit wird es für Amateure problemlos möglich, sehr akkurate Anschlüsse der einzelnen Aufnahmen zu erreichen und längere Ereignisse oder Handlungen ästhetisch erfolgreich auf sechs Sekunden zu reduzieren. *Instagram* hat mit *Hyperlapse* seit August 2014 eine eigene App im Angebot, die Zeitraffer-Aufnahmen erlaubt, ohne Stativ oder andere technische Voraussetzungen.¹¹ Eine weitere Ergänzung *Instagrams* war im Oktober 2015 die App *Boomerang*, mit der Nutzer eine Reihe von Fotografien zu Kürzest-Videos zusammenfügen können, die vorwärts und rückwärts geloopt werden.¹²

Abbildung 1: Herr Wichtig



9 Vgl. Müller, „Animationen“, S. 24-27.

10 Vgl. <http://blog.Vine.co/search/ghost> (03.07.2013).

11 Vgl. <http://blog.instagram.com/post/95829278497/hyperlapse-from-instagram> (26.08.2014).

12 Vgl. <http://blog.instagram.com/post/131684343987/boomerang-from-instagram> (22.10.2015).

Der Loop ist ein wiederkehrendes strukturelles Merkmal in kurzen und kürzesten Medienformen. Bereits seit den 1980er Jahren können *GIF*-Dateien (graphic interchange format), kürzeste geloopte Animationen, aus einer Reihe von Einzelbildern erstellt werden. Diese Formatierung erfährt aktuell scheinbar ein Revival. Ein *GIF* kann theoretisch aus nur zwei in Sekundenbruchteilen wechselnden Einzelbildern bestehen, die Beiträge auf Vine sind länger, der Loop ist bei beiden mehr als ein rein technisches oder gestalterisches Element. Die Wiederholung ist gegebenenfalls verständnisfördernd oder sinnverändernd. Gleiches gilt für die Beiträge des 5-10-20 Wettbewerbs, die zwar nicht automatisch geloopt werden, aber ebenfalls zum mehrfachen Schauen einladen und manchmal zwingen. Der Automatismus des Loops bringt allerdings eine Qualität ein, die über die Gestaltungen und Inhalte hinaus geht: Durch den Loop bekommen aller kürzeste Bewegungsbilder eine potenziell endlose Dauer, die das Konzept der Kürze ad absurdum und gleichzeitig in eine klarer wahrnehmbare Ausdehnung überführt. Die Endlosschleife perpetuiert dabei gänzlich selbstreferenziell den immer gleichen Inhalt, bis dessen Bedeutung entschlüsselt ist oder Langeweile aufkommt. Maria Poulaki verweist auf die besondere Verbindung, die Kürze, Loop und Endlosigkeit bereits seit dem frühen Kino eingehen, wobei der Loop sich dadurch auszeichne, in sich geschlossen zu sein und doch gleichzeitig durch den *looping point* auf etwas Anderes zu deuten. Poulaki versteht den *looping point* als einen Moment der Reflexivität, der die Bewegung des Loops zur Unendlichkeit unterbricht und uns stattdessen an einem einzelnen Punkt in der Gegenwart verankert.¹³ Diese Ästhetik findet für Poulaki eine Entsprechung in Modellen der Kognitionspsychologie und Neurowissenschaft, die Wahrnehmung nicht als kontinuierliche Totalität verstehen, sondern als Gefüge distinkter Teile, als Abfolge oder Netzwerk.

The piecemeal architecture of our mind and the cognitive, technological, and epistemological models reflecting it are a continuation of those that defined cinema's intermittent temporality in its emergence before the beginning of the last century and still influence some paths of the post-cinematic as the loop goes on. In the nothing-but-sequential network culture, the duration of the loop is an emergent epiphenomenon of the network.¹⁴

13 Maria Poulaki: „Featuring shortness in online loop cultures“, in: *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication* 5,1-2 (2015), S. 91-96, hier S. 94.

14 Ebd., S. 94-95.

Der Loop stellt eine abgegrenzte Einheit im unendlichen Wahrnehmungsfluss dar, mit klar definierten Rändern trotz seiner potenziell endlosen Dauer. Über die Ausdehnung und gleichzeitige Abgrenzung hinaus hat die symbiotische Verbindung von Kürze und Loop Auswirkungen auf die Narration. In den Anfängen des Filmemachens zeigt das Kino der Attraktionen weniger narrative als vielmehr spektakuläre Bilder.¹⁵ Poulaki spricht von minimalen Narrationen, die sich bereits im frühen Kino und heute noch in aktuellen Beiträgen auf Vine finden ließen. Eine oberflächliche Erzählung diene dabei allein als Einfassung eines visuellen Clous, der eigentlichen Attraktion, und nach mehrfachen Schauen bliebe nur der Witz, das Spektakel, als Anreiz für die weitere Wiederholung des Loops. „The event acquires its dynamics not from a narrative goal to be executed but from the loop’s movement and self-generated dynamics.“¹⁶

Viele heutige *ultrashorts* scheinen Attraktionen zu zelebrieren – in Fail-Videos, cat and celebrity content, ungewohnten Einsichten in das Leben anderer, Animationen, Witzen, die aber auch narrative Elemente aufweisen. H. Porter Abbott definiert als minimale Voraussetzung für eine Narration die Repräsentation mindestens eines Ereignisses oder einer Handlung.¹⁷ Eine Abfolge von zwei oder mehr Ereignissen ist für ihn ebenso wenig notwendig wie kausale Zusammenhänge dieser Ereignisse oder eine Erzählerin, was seine Definition auch für Bilder, Fotografien oder Filme öffnet. Wolf Schmidt hat die Repräsentation der Veränderung eines Zustandes als minimale Bedingung für Narrativität beschrieben, die ebenfalls nicht explizit dargestellt werden muss, sondern impliziert werden kann.¹⁸ Die Offenheit dieser Definitionen macht sie zwar unscharf, aber im Gegensatz zu literarisch geprägten und auf längerdauernde Medienformen ausgelegten Erzähltheorien wie der von Gérard Genette nahezu auf alle *ultrashorts* anwendbar, für die sich Analysekatégorien wie Zeitlichkeit, Modus oder Erzählperspektive kaum produktiv anwenden ließen.

Klassische Drei-Akt-Narrationen werden notwendigerweise verkürzt; häufig zeigen die Beiträge des 5-10-20 Wettbewerbs und von Vine nur zwei Akte, das „narrative Moment entwickelt sich in Form eines Umschlagpunktes, der am En-

15 Tom Gunning: „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: bfi 1997, S. 63-70. Vgl. auch Ruth Mayers Beitrag in diesem Band.

16 Poulaki, „Featuring shortness“, S. 93.

17 Vgl. H. Porter Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 12.

18 Vgl. Wolf Schmidt: *Elemente der Narratologie*, Berlin: De Gruyter 2005, S. 13.

de der Erzählung für eine plötzliche Veränderung sorgt.“¹⁹ Fred Truniger wendet das Konzept der Script-Opposition aus Salvatore Attardos und Viktor Raskins Humortheorie auf *ultrashorts* an und zeigt, wie von den *ultrashorts* Bekanntes abgerufen wird und durch eine Punch- oder Jabline die vermeintliche Einfachheit der Narration Komplexität erhält: der Zuschauer wird durch widerstreitende Informationen aktiviert und führt die gegenläufigen Scripte zu einer Deutung, dem Witz, zusammen. Einen ähnlichen Effekt bezeichnet Abbott in Bezug auf Andrew Wyeths Gemälde *Dr. Syn* (1981) als „narrative jamming“. Hier würden narrative Erwartungen zunächst geweckt und dann nicht erfüllt.²⁰

Bei *Herr Wichtig* ist die Narration auf einen Akt reduziert und entspricht damit gerade noch Abbotts oder Schmidts minimalen Voraussetzungen: der Protagonist geht von rechts nach links, Ende des Ereignisses. In Sascha Panepintos *Dai che ce la fai...* (CH 2007) versucht ein Kälbchen zu trinken, der Bildausschnitt zeigt nur das Euter der Mutter und den Kopf des Kalbs, das sich 20 Sekunden lang vergebens müht. Die klare Fokussierung, unbewegte Kamera und gleichbleibende Handlung, ohne Spannungsbogen oder kathartische Auflösung, scheinen die Zeit in diesen *ultrashorts* still zu stellen. Obwohl noch Bewegungen zu sehen sind, bleibt selbst die Zustandsveränderung aus, es passiert einfach nichts. Es handelt sich um Momentaufnahmen, die ihre narrative Zuschreibung erst in der Rezeption der aktiven Zuschauenden erfahren, sie beschreiben nicht explizit in ihren eigenen Bildern, sondern implizieren in ihrer Diegese weiteres Geschehen, Handlungen, Veränderungen: die Zuschauerin malt die Strichzeichnung von Herrn Wichtig mit eigenen Erfahrungen solcher Typen aus, der Augenblick im Leben eines frustrierten Kalbs wird zeitlich ausgeweitet in ein Vorher (wie jung mag es sein, wenn es noch nicht trinken kann?) und Nachher (das in die Zukunft gerichtete ‚du schaffst das schon‘, das der Titel *Dai che ce la fai...* andeutet). Dies ist natürlich nicht neu, Tom Gunning hat bereits in einigen Experimentalfilmen der 1980er Jahre Erzählungen knapp unterhalb der Wahrnehmungsgrenze aufgezeigt,²¹ und Ed Halter verlagert die Konstruktion der Erzählung im Experimentalfilm auf die Zuschauenden.²² Matthias Brütsch hebt gene-

19 Fred Truniger: „Wie schnell ist ein Witz?“, in: Rentemeister et al., No. 5, S. 16-19, hier S. 16.

20 Abbott, The Cambridge Introduction, S. 9.

21 Vgl. Tom Gunning: „Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon“, in: Motion Picture 3,1-2 (1989/90), S. 2-5.

22 Vgl. Ed Halter: „Stephanie Barber: Submerged Narratives“, in: Afterall online (29.07.2010).

rell im Blick auf den Kurzfilm die häufig allegorische Erzählweise und die Arbeit mit Überraschungseffekten hervor. So sei trotz der begrenzten zeitlichen Ausdehnung und daraus resultierenden Typisierung von Figuren ein emotional besetzter Klimax möglich, da die Zuschauerin die Leerstellen mit Vorwissen und Affekten füllt.²³ In der Rezeptionsästhetik verweisen Konzepte der Leerstelle²⁴ oder Unbestimmtheitsstellen²⁵ auf die Auslassungen, die von Leserin oder Zuschauerin ergänzt oder in Beziehung zueinander gesetzt werden müssen. Lars Blunck spricht bezogen auf die Wirklichkeit der Fotografie von einer „Leerstelle, an der die Imagination partizipierend einspringen und das Bild um etwas ergänzen kann, was es gar nicht zeigt, ja bisweilen nur sehr bedingt impliziert.“²⁶ Der in der Fotografie gezeigte Ausschnitt evoziert die Frage nach der abgebildeten Wirklichkeit, dem bildvorgängigen Geschehen und lädt damit ein, die Leerstellen zu füllen.

Dieses Potenzial kommt den *ultrashorts* zugute, auch wenn ihre Bilder nicht zwangsläufig indexikalischer, also fotografischer oder real-filmischer Natur sind. Aus einer kulturrelativistischen Perspektive liegt die Indexikalität genau wie die Erzählung in den Signifikationsprozessen der Betrachterin und in der Lesart, die diese an die *ultrashorts* heranträgt: etwa als dokumentarisch oder fiktional. Ausschlaggebend für die Narration ist die aktive Bedeutungszuschreibung der Betrachterin, die mit ihrem Vorwissen, Kontext und Rezeptionsbedingungen variiert.

23 Vgl. Matthias Brütisch: „The art of reduction: notes on the dramaturgy of the short fiction film“, in: *Short: The Journal of Small Screen Studies* 1,1 (2008), S. 1-9, hier S. 4.

24 Vgl. zur Leerstelle im Film: Dorothee Kimmich: „Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie“, in: Wolfgang Adam/Holger Dainat/Günter Schandera (Hg.), *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?* (= Beihefte zum *Euphorion* 44), Heidelberg: Winter 2003, S. 319-339. Zur literarischen Leerstelle: Wolfgang Iser: „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“ (1970), in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Fink 1988.

25 Vgl. Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 46ff.

26 Lars Blunck: „Fotografische Wirklichkeiten“, in: ders. (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld: transcript 2010, S. 9-36, hier S. 35.

II. SCHNAPPSCHUSS: „DON'T THINK, JUST SHOOT“²⁷

„Don't think, just shoot“ lautet das Motto der Lomographic Society International, die sich seit 1992 der analogen Schnappschuss-Fotografie verschrieben hat (die sie jedoch digital auf ihrer Website teilt und deren Materialien, wie Kameras, Objektive und Filme, ebendort äußerst gewinnbringend verkauft werden). Instagram kündigt bei seiner Einführung im Oktober 2010 den zukünftigen Nutzerinnen an, es mache Fotografien „*fast, simple, & beautiful*“.²⁸ Vine wirbt bei seinem Start im Januar 2013 ebenfalls mit den schönen, ultrakurzen Videos als „fun and easy.“²⁹ Die zumindest technisch bedingte Einfachheit des Gebrauchs ist sicherlich eine Bedingung für den Schnappschuss und seine ubiquitäre Verbreitung seit 1888, als die erste Kamera von Kodak für Amateure auf den Markt kam. Inzwischen sind auch ‚neue Medien‘ wie das Smartphone nicht mehr so neu, sondern können bereits als habitualisierte oder ritualisierte Formen von Kommunikation verstanden werden.³⁰ Die immer kleineren und multifunktionaleren mobilen Geräte haben dabei die Einfachheit des Gebrauchs noch um eine größere Spontaneität der Verwendung ergänzt: während analoge oder digitale Fotoapparate eine Vorentscheidung in der Auswahl potenzieller Nutzungszusammenhänge erfordern – man muss sie erst mal dabei haben – und Bourdieu im Kontext analoger fotografischer Praxis noch darauf verweist, fotografiert würde in Familien, um wichtige Momente festzuhalten,³¹ ist die Smartphone-Kamera nahezu allgegenwärtig und differenziert nicht mehr zwischen wichtigen und unwichtigen Augenblicken. Die Multiplikation der Bilder ist im Apparat des Smartphones eingebaut und steigt durch die Symbiose von Kamera und Kommunikationsmedium Telefon weiter an. Allgegenwärtig, mit unzähligen Möglichkeiten des Speicherns und Teilens ausgestattet, stellt das Smartphone geradezu den Imperativ des Fotografierens dar, eine Einschätzung, die durch Studien zur Smartphone-Nutzung – telefoniert wird jedenfalls nur am Rande – gestützt

27 <https://www.lomography.com/about/the-ten-golden-rules>

28 <http://blog.instagram.com/post/8755272623/welcome-to-instagram> (05.10.2010).

29 <http://blog.Vine.co/post/55514427556/introducing-Vine> (24.01.2013).

30 Vgl. Rich Ling: *New Tech, New Ties. How Mobile Communication is Reshaping Social Cohesion*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2009.

31 Vgl. Pierre Bourdieu: „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“ (1965), in: ders. et al. (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2014.

wird.³² Die Ergebnisse dieser geradezu manischen Fotografie von Amateuren sind mit Vorurteilen behaftet, deren überraschend positive Umwidmung im Motto der Lomografie wiederkehrt:³³ undurchdachte Bilder, alltägliche, langweilige Gemeinplätze, die Bedeutung nur für die Fotografierenden und deren Nächste haben. Schnappschüsse werden in diesem Sinne von Richard Chalfen definiert als

photographic pictorial forms, generally made by nonprofessional photographers, that visually represent personally important subject matter, for use and interpretation in private contexts of interpersonal communicative relationships. [...] snapshots are also intimately embedded in, and inseparable from, a process of symbolic and social communication. Snapshots conform to a particular pattern of social, aesthetic and technical factors.³⁴

Die hier angedeutete Konformität der Schnappschüsse hebt auch Geoffrey Batchen hervor. Er bezeichnet Schnappschüsse als den schlimmsten Alptraum der Kunstgeschichte,³⁵ denn was sie auszeichnet ist ihre Masse. Schnappschüsse sind weder innovativ noch originell und widersetzen sich damit einem wissenschaftlichen Zugriff, der die Einzigartigkeit eines Künstlers oder Kunstwerks in den Vordergrund stellt: „most snapshots are cloyingly sentimental in content and repetitively uncreative as pictures, having little value in the marketplace of either ideas or commodities.“³⁶ Bereits zu Beginn der Amateurfotografie etablieren sich Anleitungen für die Handhabung der Kamera, die implizit normative Erwar-

32 Vgl. Wolfgang Hagen: „‘Being There!’. Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie“, in: Gundolf S. Freyermuth/Lisa Gotto (Hg.), Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur, Bielefeld: transcript 2013, S. 103-131, hier S. 124.

33 Das Versprechen der Lomografie liegt in der Behauptung, dass ihre zufälligen Bilder gerade nicht langweilig sind, weil sie einerseits ungeplante Einsichten erlauben und außerdem die heute gewollte technische Beschränktheit der ursprünglich russischen Kameras zu unerwarteten (unscharfen, unter- oder überbelichteten etc.) Ergebnissen führt – die in der klassischen Fotografie tendenziell wohl als unbrauchbar gelten würden.

34 Richard Chalfen: „Redundant Imagery. Some Observations on the Use of Snapshots in American Culture“, in: *Journal of American Culture* 4,1 (1981), S. 106-113, hier S. 106.

35 Geoffrey Batchen: „Snapshots. Art History and the Ethnographic Turn.“ *Photographies* 1,2 (2008), S. 121-142, hier S. 121.

36 Ebd., S. 123-124.

tungen kommunizieren. Dieselben Posen und Bildinhalte finden sich millionenfach variiert in individuellen Fotografien wieder und erscheinen nur den Fotografierenden immer wieder neu und einzigartig.

Während die Schnappschuss-Fotografie sich durch die Konventionalität ihrer Inhalte und Ästhetik auszeichnet, ist es aus Sicht der Nutzer gerade ihre Individualität, die die Fotos relevant macht. Die Bilder richten sich an ästhetischen wie sozialen Konventionen aus (bis vor wenigen Jahren gab es zwar Unmengen Fotografien von Hochzeiten, aber eher wenige von Scheidungen) und werden gleichzeitig als Ausnahme vom Regelhaften und Langweiligen verstanden. Lynn Berger bezeichnet den Schnappschuss so als einen visuellen Zwilling des Klischees. Beide Repräsentationsformen verfolgten denselben Zweck: „Both are generally seen as the commonplace antithesis of romantic originality and creativity, and both are associated with a loss of individuality. Yet at the same time they perform vital social and personal functions – as containers of memory much more ancient than their industrial and modern nature suggests.“³⁷

Fotografien wird immer noch eine Erinnerungsfunktion zugeschrieben, wie sie sich in den ‚Zeitzeugnissen‘ historischer Fotografien oder im analogen Fotoalbum von Familien am deutlichsten manifestiert. Berger kommt dennoch zu dem Schluss, dass die Handlung und Erfahrung des Fotografierens spätestens mit der digitalen Fotografie wichtiger als die tatsächlichen Bilder werden, denn die Bilder werden zwar gemacht, aber nur selten zu einem späteren Zeitpunkt betrachtet. Für José van Dijck hat die Digitalisierung der Fotografie Auswirkungen auf ihre sozialen Funktionen. Die Identitätskonstruktion des Individuums und die Kommunikation von Erfahrungen gewinnen bei der digitalen Fotografie größere Bedeutung als zuvor und werden mindestens genauso wichtig wie die Erinnerungsfunktion.³⁸ Mit der frühen Amateurfotografie seien zwar alle diese Funktionen bereits angelegt, doch ließen sich aktuell wachsende Unterschiede erkennen zwischen älteren und jüngeren Mediennutzerinnen mit grundlegenden Verschiebungen „from family to individual use, from memory tools to communication devices and from sharing (memory) objects to sharing experiences“.³⁹ Mit Smartphones werden Fotografien nach Lynn Berger in zunehmenden Maß genutzt, um eine Nachricht zu schicken sowie Zuneigung und Zusammengehörig-

37 Lynn Berger: „Snapshots, or: Visual Culture’s Clichés“, in: *Photographies* 4,2 (2011), S. 175-190, hier S. 183.

38 Vgl. José van Dijck: „Digital Photography. Communication, Identity, Memory“, in: *Visual Communication* 7,1 (2008), S. 57-76.

39 Ebd., S. 60.

keit zu demonstrieren. Damit näherten sie sich dem gesprochenen oder geschriebenen Wort an. Das einzelne Bild und das Andenken verlieren dabei an Wert, während gleichzeitig die visuelle Kommunikation und der Moment aufgewertet werden.⁴⁰

Verbindet man diesen Exkurs zur Schnappschuss-Fotografie mit den *ultrashorts*, fallen zahlreiche Parallelen ins Auge, deren Ursprung nicht zuletzt in der Remediation von Fotografie liegen mag. Die Logik des Schnappschusses findet ihre augenscheinlichste Entsprechung sicherlich in den *ultrashorts* von Vine und ähnlichen sozialen Medien. Doch alle Medien fördern Kommunikation und sind daher zwangsläufig sozial, und die Beiträge des 5-10-20 Wettbewerbs zeigen zumindest in Teilen ähnliches Verhalten und Nutzungen auf wie die kommunikativen Momentaufnahmen Vines. Die Einfachheit des Gebrauchs in der Produktion wie auch der Rezeption gilt sowohl für die Beiträge auf Vine als auch des 5-10-20 Wettbewerbs. Auf Vine kommen Aufnahme, Bearbeitung, Verbreitung und Abspielen in einer App zusammen, neue Funktionen werden kontinuierlich eingeführt, um den Prozess weiter zu vereinfachen oder die Ergebnisse attraktiver zu gestalten. Die vorgegebene Kürze und der Verzicht auf Ton machen die Beiträge des 5-10-20 Wettbewerbs weniger aufwändig und sehr viel günstiger in der Produktion als Langfilme.

Was die ubiquitäre Verbreitung angeht, gelten für Vines *ultrashorts* annähernd dieselben Bedingungen wie für die Smartphone-Fotografie. Hierfür sind die reduzierte Dauer und damit einhergehende Größe und Teilbarkeit von *ultrashorts* von entscheidender Bedeutung. In einer medienethnografischen Analyse kommt Christian Ritter zu dem Ergebnis, dass Handyfilme üblicherweise offline geteilt werden.⁴¹ Die Filmenden zeigen das Material direkt auf dem eigenen, zum Filmen benutzten Smartphone. Der Wunsch, mit den Videos die Aufmerksamkeit und Zustimmung von Freunden zu erhalten, bleibt dennoch zentral, und ein Grund, die Handyfilme eher offline zu teilen, mag in den Dateigrößen und technischen Übermittlungsproblemen zu finden sein. Bei nur noch sechs Sekunden Dauer und der daraus resultierenden überschaubaren Datenmenge, verbunden mit dem Zusammenfallen von Aufnahmegerät nicht nur mit dem Abspielgerät sondern vor allem der Sharing Plattform,⁴² stellt die Speicherung und Über-

40 Berger, „Snapshots“, S. 183-187.

41 Vgl. Christian Ritter: „Von Wachsbomben und Feuerbällen. Eine medienethnografische Betrachtung von Handyfilmen“, in: Rentemeister et al., No. 5, S. 45-49.

42 Lei Zhang, Feng Wang und Jiangchuan Liu weisen darauf hin, dass über die Vine-App die Videos direkt aus dem Zwischenspeicher des Smartphones in die Cloud

mittlung für Vine kein Problem dar. Produktion und Verbreitung sind bei Vine in derselben Weise instantan wie bei der Smartphone-Fotografie, was vielleicht den größten Unterschied zu den 5-10-20 Beiträgen ausmacht. Letztere waren während des Wettbewerbs auf Out-of-home-Displays im Bahnhof zu sehen, wurden und werden auf der Wettbewerbs-Website präsentiert sowie teilweise von den Autoren auf Vimeo, YouTube oder ihren eigenen Websites gezeigt. Sie sind nicht auf spezifische Inhalte oder Themen beschränkt und ihre Rezeptionssituation ist ebenfalls relativ offen, wenngleich nicht im selben Ausmaß ubiquitär wie die Smartphone-Fotografie. Ihre Produktion dauert zwar zumeist länger und ist deutlich separiert von ihrer ersten Distribution, ihre Verbreitung kann jedoch – sind die Beiträge einmal digitalisiert oder online verfügbar – genauso schnell erfolgen wie das Teilen eines Links oder das Verschicken einer Fotografie.

Die *ultrashorts* des Wettbewerbs und von Vine zeigen wie Schnappschüsse häufig nur einen Moment, stillgestellt, voller Implikationen. Jörn Glasenapp konstatiert mit Verweis auf Roland Barthes, Philippe Dubois und Christian Metz, dass die Remedialisierung der Fotografie im Film „mitnichten ihre bloße Fortsetzung unter leicht modifizierten Vorzeichen“ bedeute. „Vielmehr stellt sie einen radikalen Schnitt dar, der nicht weniger als einen Abschied vom Tod bzw. einen Eintritt ins Leben markiert“.⁴³ Während die Bewegung oder Dauer sicherlich Möglichkeiten bieten, Fotografie und Film auf Basis ihrer Materialität zu unterscheiden, erscheint dies für *ultrashorts* wenig hilfreich: diese sind zwar mehr oder weniger bewegt, allerdings führt ihre Momenthaftigkeit, die Fixierung ihres Gegenwartsbezugs durch Inhalte, Ästhetik und instantane Verbreitung, die Notwendigkeit eines aktiven Nutzers sowie ihr sozialer Gebrauch sie verdächtig nahe an die Fotografie heran. Die beschränkte Dauer führt zu einer Bevorzugung der Momentaufnahme, auch wenn diese längere Narrationen implizieren kann. In ihrer geloopten Form wird ihre Gegenwärtig- und Momenthaftigkeit noch zusätzlich betont. Selbst Vine-Beiträge wie Thomas Sanders' Reihe *Narrating Pe-*

hochgeladen werden, noch bevor die Nutzerin entscheidet, ob sie das Video teilen möchte („Understand Instant Video Clip Sharing on Mobile Platforms. Twitter's Vine as a Case Study“, in: NOSSDAV '14 Proceedings of Network and Operating System Support on Digital Audio and Video Workshop, 2014, S. 3). Dies erscheint zwar kontraintuitiv, doch macht es den klaren Fokus von Vine auf das Teilen der Bilder offensichtlich.

43 Jörn Glasenapp: „Der Beweis, das Schweigen, der Gebrauch und der Tod“, in: Gundolf S. Freyermuth/Lisa Gotto (Hg.), *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld: transcript 2013, S. 71-97, hier S. 97.

ople's Lives beanspruchen zwar im Titel, eine der längsten möglichen Geschichten zu erzählen, liefern aber nur immer neue Augenblicke von verschiedensten Personen. In Thomas Sanders' *At the Café*⁴⁴ sieht man zunächst den Filmemacher selbst in die Kamera schauen und „Storytime“ sagen. In der nächsten Einstellung nähert er sich einem jungen Paar, das in einem Café am Straßenrand sitzt. Beide wenden sich Sanders zu, als dieser zu sprechen beginnt: „This was the moment the lad would propose to the girl“. Die junge Frau nimmt die Hand vor den Mund und sieht überrascht ihren Freund an, der sofort „no“ sagt, unterstrichen von einer abwehrenden Handbewegung, dann noch einmal „no!“ wiederholt, diesmal an die Kamera gerichtet, im Off hört man Sanders lachen. Sanders' Erzählung behauptet hier einen Augenblick im Leben zweier Menschen zu beschreiben und gewinnt ihre Spannung aus der Opposition zwischen der fiktionalisierenden Behauptung (die als solche durch das einleitende „Storytime“ angekündigt wird) und der Wirklichkeit, die die Reaktionen der Protagonisten andeuten. Es handelt sich nicht um eine klassische Narration, sondern eher um einen Fall von Script-Opposition oder „narrative jamming“.⁴⁵

Die Nutzerinnen interpretieren Mann und Frau im Café als Paar, die überfallartige Annäherung Sanders' und die Reaktionen der beiden als Ausweis für die Spontaneität nicht-gestellter Aufnahmen. Beides wären Elemente, die für die Wahrnehmung von Schnappschüssen wesentlich sind: das Erkennen konventionalisierter Posen und Inhalte, kombiniert mit dem Versprechen, ein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit zu zeigen. *Ultrashorts* funktionieren als ein attraktives Medienformat in ihrer Verkürzung ähnlich, weil sie ihre jeweiligen Leseanweisungen visuell ausstellen – sei es als dokumentarisches Bild in den sozialen Medien oder künstlerisches Werk bei *5-10-20* – und mit derselben Unterscheidung von „same but different“⁴⁶ spielen, die Geoffrey Batchen als ein Grundprinzip der Schnappschuss-Fotografie postuliert. Klischees werden auf Vine oder

44 <https://Vine.co/v/MPOhZJPgQED> (07.07.2014). Sanders beginnt alle Beiträge der Reihe mit einer kurzen Einstellung von sich selbst und dem Wort „Storytime“. Dies ist das Signal, das die sofortige Zuordnung zu Sanders' Autorschaft und zur Reihe erlaubt.

45 Abbott, *The Cambridge Introduction*, S. 12.

46 Batchen, „Snapshots“, S. 125. Batchen beschreibt außerdem das Phänomen, dass Schnappschüsse von Künstlerinnen in deren eigenen Ästhetik aufgegriffen werden oder die Schnappschüsse anderer als künstlerische Werke ausgestellt werden, als einen Umdeutungsprozess, der die Fluidität dieser Leseanweisungen und Zuschreibungen verdeutlicht und auf *ultrashorts* übertragbar ist.

bei den 5-10-20 Beiträgen erkannt, positiv umgedeutet als Witz, Ironie oder audiovisuelle Kontaktaufnahme und funktionieren so als beschleunigte Kommunikation von Zusammenhängen, die über die reine Dauer ihrer akuten Mediatisierung hinausgeht.

Dies verweist auf ihre sozialen Funktionen, die ähnlich der digitalen Fotografie nicht dominant in der Erinnerung, sondern vielmehr in der Kommunikation und Identitätskonstruktion bestehen. *Ultrashorts* bieten sich zum Etablieren einer Marke oder zum Setzen von Themen oder Agenden aufgrund ihrer komprimierten Information, niedragschweligen Produktion und hohen Teilbarkeit an. Beispiele hierfür finden sich sowohl im 5-10-20-Korpus als auch auf Vine. Betrachtet man Vine als soziales Netzwerk scheint dies den Aspekt der Identitätskonstruktion und der Stabilisierung sozialer Beziehungen zu stärken. Lei Zhang, Feng Wang und Jiangchuan Liu⁴⁷ analysieren Vine diesbezüglich basierend auf Daten von 1.151.938 Nutzerinnen. Sie kommen zu dem Ergebnis, dass die sozialen Beziehungen zwischen *follower* und *following* auf Vine im Gegensatz zu anderen sozialen Netzwerken nicht abhängig sind von den offline-Beziehungen der Nutzerinnen. Sie begründen dies mit dem ungleichen Verhältnis zwischen der Anzahl der *follower* (im Durchschnitt 244,4) und *following* (im Durchschnitt 102,4), das keine lineare Wechselseitigkeit anzudeuten scheint, wobei die Werte außerdem sehr viel höher als die durchschnittlichen Twitter-Zahlen seien. In dieser Differenz sehen Zhang, Wang und Liu den Hinweis darauf, dass die Beziehungen auf Vine keine offline-Bekanntschaft voraussetzen. Zudem seien die zehn Nutzerinnen mit den meisten *followern* außerhalb Vines unbekannt, also keine Berühmtheiten irgendeiner Couleur oder Nachrichtenquellen, wie sie in anderen sozialen Netzwerken typisch wären. Die Nutzerinnen sind demzufolge eher an kreativen, spannenden Medieninhalten als an der Fortführung von offline-Beziehungen orientiert.⁴⁸

Eine derartige Betonung des Inhalts gegenüber den sozialen Beziehungen wirkt auf den ersten Blick überraschend. Sie verweist auf die Hybridität von *ultrashorts* als Medienformen, die in ihrer Ästhetik und Technik ebenso wie in ihren sozialen Gebrauchsweisen zwischen vielfältigen Möglichkeiten oszillieren. Es gibt offensichtlich einige Stars auf Vine, denen viele Nutzerinnen folgen, weil ihre Beiträge spannend, witzig, kreativ sind. Parasoziale Beziehungen wie sie bereits 1956 von Donald D. Horton und R. Richard Wohl für die Massenmedien

47 Vgl. Zhang/Wang/Liu, „Understand“, S. 5.

48 Ebd.

Film, Radio und Fernsehen beschrieben wurden,⁴⁹ erscheinen ebenso als denkbare Erklärungsmuster für die Beziehungsmuster auf Vine. Dies schließt persönliche und auch aus der offline-Welt übertragene Beziehungen jedoch nicht aus. Ein „Editor’s Pick“ auf Vine war im September 2015 ein Beitrag von Arthur Sellati.⁵⁰ Ein Paar steht händchenhaltend mit dem Rücken zur Kamera vor einer Fensterfront zur Dachterrasse, auf der ein Feuerwerk brennt, vor den nächtlichen Lichtern einer Stadt. Versehen ist dies mit dem Text: „Mum look at me, I’m really okay. Trust me, everything is gonna be fine“. Während dies durchaus eine persönliche Nachricht sein könnte, zeigen sieben Monate später die Anzahl der Loops (mehr als 40.000.000), Likes (mehr als 467.700) aber vor allem die mehr als 85.200 ReVines (Einbettungen in die Vine Kanäle anderer Nutzerinnen, die man als Aneignungsprozesse sehen kann) die Fluidität der Grenzen persönlicher Kommunikation auf. Es ist unwahrscheinlich – aber nicht ausgeschlossen – dass auch einige der ReVines persönliche Nachrichten an die eigenen *follower* sind, die meisten basieren vermutlich eher darauf, dass Sellatis Beitrag als ästhetisch ansprechend und interessant genug zum Teilen empfunden wurde. In der Logik sozialer Netzwerke wären gerade diese verschiedenen Akte des Austausches zentral, denn notwendige Voraussetzung für ihr Funktionieren ist das kontinuierliche Kreieren, Kommentieren und Teilen von Inhalten. Die von Zhang, Wang und Liu vorgelegten Zahlen weisen darauf hin, dass viele Vine-Nutzerinnen wenigen anderen folgen aber insgesamt die ‚Folgerei‘ stärker ausgeprägt ist, als bei Twitter – also mehr Menschen auf Vine netzwerktypische, dauerhafte Kontakte und Interaktionen herstellen.

III. WÄHRUNG: „HÄSCH MER EN STUTZ?“ „HÄSCH MER EN ZRUGG?“

Vines, Werbespots, Kurzestfilme auf Festivals, Out-of-home-Displays oder im Internet sind keine vereinzeltten Erscheinungen, sondern bilden Serien gleichartiger Elemente. Unabhängig von Inhalt, Kontext oder Medium eines *ultrashort* werden diese zumeist in ihrer Gruppierung, als Schwarm, sichtbar. Ein einzelner

49 Donald D. Horton/R. Richard Wohl: „Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz“, in: Ralf Adelman et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK 2002.

50 Mum look at me, I’m really okay (Arthur Sellati); <https://Vine.co/v/et7PMJAzDIM> (06.09.2015).

ultrashort fällt nicht weiter auf, dagegen arbeitet die Sammlung mehrerer Beiträge in einem Festival-Programm, auf einer Website oder in einer App, das Abonnieren von Kanälen oder der Loop und die Playlists bei Vine. Der Zuschauer erkennt die mediale Logik und die Programmatik der extremen Verkürzung für *ultrashorts* durch die Serialisierung, die zudem zu einer Gewöhnung an das Format beiträgt. Zhang, Wang und Liu führen im Hinblick auf Vines spezifische Nutzererfahrung die Begriffe „batch view“ und „passive view“ ein: aufgrund der extremen Verkürzung sehen die Nutzerinnen eine große Menge von ultrakurzen Beiträgen in minimaler Zeit. Abgesehen davon ist im Medium das passive Ansehen von Clips angelegt, da Vine mit Playlists arbeitet, über deren innere Ordnung die Nutzerinnen keine Kontrolle haben und aktives Überspringen einzelner oder mehrerer Clips nur unpräzise über schnelles Scrollen auf dem Touchscreen möglich ist.⁵¹

Die Serialisierung bietet außerdem die Option, eine Geschichte in mehreren *ultrashorts* zu erzählen, beispielsweise aus verschiedenen Perspektiven oder wie in TV-Serien mit einem übergreifenden Handlungsbogen. Die Selbstportraits in sozialen Medien sind typisch für diese Art der Darstellung, in denen der Nutzer durch kontinuierliche Posts über einen längeren Zeitraum und gegebenenfalls unterschiedliche Plattformen von sich selbst erzählt. Bei den 5-10-20-Beiträgen fallen ebenfalls Serialisierungen auf: viele Teilnehmer reichten Variationen um ein Thema oder eine Ästhetik ein. So finden sich von Katja Schiendorfer noch fünf weitere Zeichentrick-Animationen auf einem weißen Hintergrund, in *Rägewolkemeitli* (CH 2010, Animation: Katja Schiendorfer) und *Gumpigott* (CH 2010, Animation: Katja Schiendorfer) geht oder hüpfte wie in *Herr Wichtig* jeweils die titelgebende Figur über ein Blatt. Spannender noch sind Beispiele wie der Gewinner 2008 in der Kategorie „5 Sekunden“, *Armes Buch* (CH 2008, Animation: Simon Schnellmann), dessen Bildsprache und Idee die Autorin des Beitrags *Bankä* (CH 2009, Animation: Kastanie Pestalozzi, 10 Sekunden) aufgreift und inhaltlich aktualisiert: in *Armes Buch* sieht man ein schwarzes Notizbuch vor blauem Hintergrund, auf dem Titel des Buches steht „Häsch mer en Stutz?“ („Gibst du mir einen Franken?“). Das Buch wird aufgeklappt, man sieht eine gezeichnete, offene Hand, in die eine reale Hand ein reales Geldstück legt. Die nächste Seite zeigt ebenfalls gezeichnet eine geschlossene Faust, das Buch wird zugeklappt und auf der Rückseite steht „Dankä“ („Danke“). *Bankä* gestaltet sich als eine Antwort hierauf und auf die Bankenkrise. Das schwarze Notizbuch liegt hier auf einem roten Grund, der Titel lautet „Häsch mer en zruigg?“ („Gibst

51 Zhang/Wang/Liu, „Understand“, S. 3.

du ihn mir zurück?“). Aufgeklappt sieht man zuerst die gezeichnete Faust, das nächste Umblättern zeigt eine geöffnete Hand, in der ein reales Geldstück liegt, eine reale Hand nimmt dies aus dem Buch und klappt es zu, auf der Rückseite steht nun „Bankä“ („Banken“).

Ultrashorts sind anscheinend ansteckend, was man sehr deutlich auf Vine beobachten kann: das Material anderer Nutzerinnen wird nicht nur kommentiert, bewertet, weitergeleitet und in Websites eingebettet, sondern auch zitiert, kopiert, remade. Vincent Marcus zitiert Sanders' Reihe *Narrating People's Lives* (2015) in einem eigenen Beitrag: er filmt sich, während er „Storytime“ in die Kamera sagt, dann nähert er sich Sanders, der mit zwei anderen Männern redend auf der Straße steht. Marcus spricht Sanders an: „How does it feel for the narrator to become the narrated?“ Sanders zuckt zuerst überrascht zusammen und antwortet dann „Very awkward!“⁵²

Das audiovisuelle Material des Online-Dienstes Vine wird mittels App über Smartphones produziert, distribuiert sowie rezipiert. Diese ständige Verfügbarkeit von Kameras und die Konvergenz von Aufnahme- und Abspielgerät machen aus den Rezipierenden Prosumer, die Medieninhalte gleichermaßen aktiv konsumieren wie produzieren. Lev Manovich konstatiert bereits 2001 – und damit vor der nahezu flächendeckende Einführung von Smartphones⁵³ sowie schnellem mobilem Internet – für die neuen Medien einen charakteristischen Wandel von der Zuschauerin zur Nutzerin. In der kontinuierlichen Steigerung wird diese zum Prosumer und als solcher Teil einer von Henry Jenkins⁵⁴ beschriebenen partizipativen Kultur, die abhängig ist von den Möglichkeiten des Web 2.0⁵⁵. Die Eigenheit von *ultrashorts* liegt in der Konvergenz von Medien einerseits sowie von Interaktion und Partizipation andererseits, ästhetisch gekennzeichnet durch fragmentarisches Erzählen, das über Loop und Serialisierung Dauer und Kontinuität gewinnt. Rich Ling untersucht die Auswirkungen, die Mobiltelefone auf

52 <https://Vine.co/v/eIWetBL5QtF> (08.11.2015).

53 Das erste iPhone kommt 2007 auf den Markt und steht am Anfang der Entwicklung von Smartphones kombiniert mit schnellem mobilem Internet, die Prosumerism eines neuen Ausmaßes möglich macht.

54 Vgl. Henry Jenkins: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press 2006, und ders.: *Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture*, New York: Routledge 2006.

55 George Ritzer/Nathan Jurgenson: „Production, Consumption, Prosumption. The Nature of Capitalism in the Age of the Digital ‘Prosumer’“, in: *Journal of Consumer Culture* 10,1 (2010), S. 13-36.

zwischenmenschliche Interaktionen haben. Die ritualisierte Nutzung von mobiler Kommunikation über die reine Telefonie hinaus festigt seinen Untersuchungen zufolge den Zusammenhalt und die sozialen Beziehungen der Nutzerinnen.⁵⁶ *Ultrashorts* können in diesem Sinne eine spezifische soziale Funktion des Herstellens von Anschlusskommunikationen und sozialer Gemeinschaft erfüllen, eine Funktion, die in Anlehnung an Malinowski als phatische Kommunikation bezeichnet werden kann.⁵⁷ *Ultrashorts* fordern und fördern als soziale Praxis Interaktion, Engagement und Partizipation und erklären gleichzeitig die eigenen Inhalte und Themen beinahe zu Nebensächlichkeiten einer Kommunikation, die primär auf das Aufrechterhalten des Kontakts zielt.

Aus einer ökonomischen Perspektive ist diese Anschlusskommunikation in zweierlei Hinsicht bedeutsam. Bei plattformbasierten Social Media-Angeboten handelt es sich um *two-sided markets*, die gleichzeitig die Nutzergruppen der sozialen Medienangebote und Nutzerinnen aus Wirtschaftsunternehmen bedienen, die beispielsweise auf den Plattformen Werbung schalten oder die erhobenen Daten erwerben, um sie für *targeting* zu verwenden. Der Wert einer Plattform für die Wirtschaft ergibt sich direkt aus der Menge der individuellen Nutzerinnen, dass heißt, die Plattform muss zuallererst für diese attraktiv sein. Vine überholte existierende Video-Apps und war kurz nach ihrem Start im Januar bereits Anfang April 2013 die meistgeladene, kostenlose App im iOS Store, ein Prozess der möglicherweise durch den Multi-App-Ansatz mit Twitter befördert wurde.⁵⁸ Poulaki vermutet, dass durch die Verbindung zu Twitter cross-selling – von Micro Blogging zu Micro Video Blogging – den Erfolg von Vine begründet habe.⁵⁹ Die Nutzerinnenzahlen oder der Wert von Nutzerdaten allein sind jedoch nicht ausreichend, um Phänomene von *two-sided markets* zu erklären, zentral ist vielmehr die kontinuierliche Befriedigung der Interessen aller Beteiligten. Geoffrey G. Parker und Marshall W. Van Alstyne verweisen beispielsweise in ihrer sehr positiven Auslegung darauf, dass es im Interesse von Unternehmen wäre, gute Angebote für beide Seiten des Marktes zu machen, und dass diese gegeb-

56 Vgl. Ling, *New Tech, New Ties*.

57 Bronisław Malinowski: „The Problem of Meaning in Primitive Languages“ (1923), in: Charles K. Ogden/Ian A. Richards (Hg.), *The Meaning of Meaning A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London: Mariner Books 1972, S. 146-152.

58 Vgl. <http://techcrunch.com/2013/04/08/just-six-months-after-being-acquired-twitters-Vine-hits-1-free-spot-on-apples-app-store> (08.04.2013).

59 Vgl. Poulaki, „Featuring shortness“, S. 92.

nenfalls außerdem ein Produkt anbieten könnten, was in traditionellen Märkten nicht (kostenlos) möglich wäre.⁶⁰ Bereits bei der klassischen Fotografie finden Aushandlungsprozesse zwischen Kameraherstellern, Nutzerinnen und Veröffentlichungsorganen bzw. -kontexten statt, die neben der Steigerung von Verkaufszahlen soziale Praxen beeinflussen. So richtet die Eastman Kodak Company die Werbekampagne für ihre Brownie-Kameras mit dem über Jahrzehnte kontinuierlich wiederkehrenden Kodak Girl – dargestellt als aktive Fotografin, nicht als passives Objekt – lange Zeit dominant an Frauen,⁶¹ die damit als Hüterinnen des Familiengedächtnisses adressiert und gleichzeitig als Fotografinnen etabliert werden: „Kodak was selling the idea of women taking pictures“.⁶² Wolfgang Hagen äußert in seinen Überlegungen zur kulturellen Praxis der Smartphone-Fotografie den Verdacht, dass die Amateurfotografie schon mit den ersten Kameras von Kodak eine neue Industrie, einen neuen Markt repräsentierte, wobei das Knipsen als Herstellen „von Momentaufnahmen aller Art und zu jeder Gelegenheit mit einfachem Kameraboxen auf billigem Filmmaterial“⁶³ fachliterarische Geringschätzung gerade erfuhr, weil die Marketingstrategien dahinter so offensichtlich waren.

Bedeutsamer als die Ökonomie von *two-sided markets* sind aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive die individuellen Prosumer von *ultrashorts* und die symbolischen Aushandlungsprozesse bzw. Gratifikationen der Nutzung, die zur massenhaften Produktion und Distribution von Bildern führen. Betrachtet man die ultrakurzen bewegten Bilder analog zu den fotografischen Schnappschüssen und fokussiert auf ihre konventionalisierten Formen und Inhalte, gebündelt mit ihrem Potenzial für phatische Kommunikation, zeigen sie eine überraschende neue Qualität auf: Oliver Wendell Holmes spricht bereits im 19. Jahrhundert von der Visitenkarten-Fotografie als soziale Währung: „Card portraits, as everybody knows, have become the social currency, the ‘green-backs’ of civilization.“⁶⁴ José van Dijck verwendet im Zusammenhang mit der Smartphone-Fotografie ebenfalls das Konzept der Währung und korreliert die Bilder

60 Vgl. Geoffrey G. Parker/Marshall W. Van Alstyne: „Two-Sided Network Effects“, in: *Management Science* 51,10 (2005), S. 1494-1504, hier S. 1503-1504.

61 Vgl. John P. Jacob: *Kodak Girl. From the Martha Cooper Collection*, Göttingen: Steidl 2011.

62 Zitat von Martha Cooper, <http://www.collectorsweekly.com/articles/an-interview-with-early-kodak-advertising-collector-martha-cooper> (15.04.2010).

63 Hagen, „„Being There!““, S. 104.

64 <http://www.photographymuseum.com/histsw.htm>

mit dem gesprochenen Wort: „Pictures become more like spoken language as photographs are turning into the new currency for social interaction“. ⁶⁵ Bereits seit dem Ende der 1920er Jahre ist von einer Inflation der Bilder die Rede, ⁶⁶ deren Masse von täglich hochgeladenem Material wissenschaftlich thematisiert oder künstlerisch illustriert wird. ⁶⁷ Wenn alle Nutzerinnen gleichermaßen über die Möglichkeit der Medienproduktion verfügen, kann man tatsächlich von einer ‚Inflationsgefahr‘ sprechen. In einer solch einfachen Übertragung greift allerdings das Bild der Währung ein wenig zu kurz. Weder den Fotografien noch den *ultrashorts* wohnt eine Kaufkraft inne, die in hinterlegten materiellen Werten fundiert ist und mit Preissteigerungen oder Produktionsmitteln assoziiert werden kann, wie dies bei den meisten Währungen der Fall ist. Vielmehr evoziert das Konzept einer sozialen Währung eine mittels symbolischer Generalisierung auf Austausch basierende und damit auf Dauer gestellte Kommunikation. Die *ultrashorts* funktionieren nicht als eine soziale Währung, weil sie einen festgelegten Wert haben, der sich materiell bestimmen ließe, sondern weil sie allgemein akzeptierte symbolische Formen sind, deren Inhalte relevant sein können, aber nicht müssen. Betrachtet man sie als hochgradig konventionalisierte Momentaufnahmen, als Schnappschüsse, sind sie vor allem verbunden mit spezifischen sozialen Praxen des Teilens, worüber soziale Beziehungen hergestellt und stabilisiert werden. *Ultrashorts* sind eine Form der Kommunikation, eine Sprache, und damit ein für intersubjektive Bindungen notwendiges Medium sozialen Handelns. Die *ultrashorts* des 5-10-20-Korpus gewinnen ihren Wert aus ihrem unterhaltenden, künstlerischen Potenzial, das zum weiteren Schauen und eingeschränkt auch Verbreiten animiert, wenn die Betrachterin diese Qualitäten mit ihrer aktiven Bedeutungszuschreibung akzeptiert. Dies kann für die Beiträge auf Vine ebenfalls gelten, hier sind aber die Verbreitung und die Kontinuität des Austauschs ebenso wichtig wie bei der digitalen Fotografie, so die Nutzerin den Konventionen der sozialen Medien folgt. Der zentrale Aspekt, der *ultrashorts* in einem solchen Sinne der Währung von Langformen unterscheidet ist denn sehr simpel: es gibt eine besondere Ästhetik der Kürze, deren reduzierte audiovisuelle

65 Dijk, „Digital Photography“, S. 62.

66 Vgl. Olivier Lugin: „‚Photo-Inflation‘. Image Profusion in German Photography, 1925-1945“, in: History of Photography 32,3 (2008), S. 219-234.

67 Erik Kessels hat für seine Installation „24 Hrs in photos“ die an einem Tag auf Flickr hochgeladenen Fotografien ausgedruckt und zu eindrucksvoll hohen Papierbergen angehäuft. Bei seiner ersten Installation 2011 waren dies bereits über eine Million Bilder täglich.

Gestaltungsmittel und implizierte Narrationen notwendig sind für eine effektive und attraktive Kürzestkommunikation – aber sie remediatisiert und radikalisiert Elemente, die aus Langformen bekannt sind. Die mit der Schnappschussfotografie angestoßene und mit neuen Technologien fortgesetzte Entprofessionalisierung und Demokratisierung von Medienproduktionen ist wichtig, da erst sie die Partizipation von Prosumern ermöglicht – doch auch diese wären nicht beschränkt auf kürzeste Formen. Die Serialisierung und Verstetigung einer idealerweise wechselseitigen Kommunikation hingegen gehen eine geradezu symbiotische Verbindung mit *ultrashorts* ein, denn gerade weil sie nicht lang sind, sind sie nutzbar. Was sie unterscheidet ist ihre ultrakurze Handlichkeit, die sie für den Austausch als soziale Währung prädestiniert.

Autorinnen und Autoren

Hans-Georg von Arburg ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Lausanne. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der deutschsprachigen Literatur und Ästhetik vom 18. bis 20. Jahrhundert, Literatur in intermedialen Konstellationen (v.a. mit der Architektur und Musik) und in ihrem Verhältnis zur Wissensgeschichte. Thematisch verwandte Publikationen u.a.: *Alles Fassade. ‚Oberfläche‘ in der deutschsprachigen Literatur- und Architekturästhetik 1770-1870* (Fink 2008), „Türen und Tore. Hermeneutik und Hermetik bei Musil und Le Corbusier“, in: *Poetica* 43 (2011), „Elementares Bauen im Exil: Semper und Stifter (*Abdias*)“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 90 (2016).

Laura Bieger ist Professorin für amerikanische Literatur und Kultur an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Zuvor unterrichtete und forschte sie an der Freien Universität Berlin, der University of California at Berkeley und der Universität Wien. Ihr Buch *Ästhetik der Immersion* (transcript 2007) beschäftigt sich mit urbanem Raum, der die Schnittstelle von Welt und Bild zum Gegenstand von ästhetischer Erfahrung macht. Ihr zweites Buch *Belonging and Narrative* (im Erscheinen) entwickelt eine räumlich und anthropologisch versierte Erzähltheorie und liest mit ihr amerikanische Romane aus vier Jahrhunderten. Ihre Aufsätze und Rezensionen sind in *American Studies/Amerikastudien*, *REAL*, *ZAA* und *New Literary History* erschienen. Sie ist Mitherausgeberin der Aufsatzsammlung von Winfried Fluck *Romance with America?* (Winter 2009), der Bände *Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss* (Fink 2012), *Revisiting the Sixties* (Campus 2013) und *The Imaginary and its Worlds* (University of New England Press 2013).

Janine Firges, Dr. des.: war wissenschaftliche Mitarbeiterin am EXC 16 der Universität Konstanz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musik und Literatur, Drama und Oper des 18. Jahrhunderts, sowie Lyrik des 20. Jahrhunderts. Ausgewählte Publikationen: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo* (Diss., Konstanz 2016); mit Juliane Vogel: „Gradatio. Zur Darstellung des Gefühls im Theater des 18. Jahrhunderts“, in: Martin v. Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen* (DeGruyter 2016).

Michael Gamper ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Kulturgeschichte des Wissens, Verflechtungsgeschichte von Wissen und Ästhetik sowie gesellschaftliches Imaginäres und Kollektivphänomene. Seine wichtigsten Publikationen sind „*Die Natur ist republikanisch*“. *Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert* (Königshausen&Neumann 1998); *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930* (Fink 2007); *Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität 1740-1870* (Wallstein 2009); *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas* (Wallstein 2016).

Lisa Gotto ist Professorin für Filmwissenschaft an der ifs Internationale Film- und Fernsehstudien Köln. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Filmtheorie und Filmgeschichte, Bildästhetik und digitale Medienkultur. Zu ihren Publikationen gehören *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur* (Mit-Hg., transcript 2013), *Jean Renoir* (Hg., edition text+kritik 2014) und *Serious Games, Exergames, Exerlearning. Zur Transmedialisierung und Gamification des Wissenstransfers* (Mit-Hg., transcript 2014).

Magdalena Gronau ist Postdoc-Stipendiatin am Institut für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Erfurt. Zu ihren Schwerpunkten zählen die Literatur- und Wissensgeschichte des 20. Jahrhunderts, Wissenschafts- und Kulturkritik, nicht-fiktionale Prosa sowie das Wechselverhältnis von Literatur und Journalismus. Zuletzt erschienen sind u. a. *Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts* (Hg., Winter 2016) sowie „Reden über Nichts. Die Kolumnen von Max Goldt als Persiflage der Gattung Essay“, in: *Zeitschrift für Germanistik* (2015).

Patricia A. Gwozdz ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Potsdam mit dem Schwerpunkt der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Beziehungen zwischen Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, Theorie und Geschichte der Populärwissenschaft mit Schwerpunkt der Biologie, Feldtheorie und Expertenkulturen sowie Gedächtnistheorien und Intermedialität (Film/Literatur). Zu ihren Publikationen zählen *Topographien des Verschwindens* (Akademische Verlagsgemeinschaft München 2011) und *Homo academicus goes Pop* (Velbrück 2016).

Dr. Michael Homberg ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Forschergruppe „Transformations of Knowledge“ des Research Lab der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne. Derzeit vertritt er eine Assistenz am Historischen Institut der Universität zu Köln. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Theorie und Geschichte der Globalisierung, die Genese der Kleinen Form der Nachrichtenliteratur sowie die Theorie literarischer Unterhaltung. Seine Dissertation trägt den Titel *Reporter-Streifzüge. Metropolitane Nachrichtenkultur und die Wahrnehmung der Welt, 1870-1918* (Vandenhoeck & Ruprecht 2017).

Maren Jäger ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Flensburg und betreut dort ein Projekt zur *Rekonstruktion des Europadiskurses als Modellgeschichte gelungener und gescheiterter Aneignungsprozesse*. Sie promovierte über *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945* (Niemeyer 2009) und arbeitet derzeit an einer Habilitation mit dem Titel *Brevitas. Kürze zwischen Ästhetik und Ökonomie. Studien zu einer vernachlässigten Kategorie der Poetik*. Weitere Arbeitsgebiete sind z.B. Rhetorik & Poetik, Lyriktheorie, Metrik & Versgeschichte sowie die deutschsprachige Lyrik der Gegenwart.

Ruth Mayer ist Professorin für *American Studies* an der Leibniz Universität Hannover. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Globalisierungs- und Transnationalisierungsbewegungen, populäre Serialität sowie Massenkultur und Modernität. Ihre Publikationen umfassen *Diaspora* (transcript 2005) und *Serial Fu Manchu: The Chinese Super-Villain and the Spread of Yellow Peril Ideology* (Temple University Press 2014).

Elisabetta Mengaldo ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leibniz Universität Hannover. Sie hat über die Lyrik Georg Trakls promoviert („*L'ultimo oro di stelle cadute*“. *Strutture e genesi testuale della lirica di Georg Trakl*, Pacini Editore 2009) und arbeitet zur Zeit an einer Habilitationsschrift über Kurzprosa im naturwissenschaftlichen Diskurs um 1800. Ihre Schwerpunkte umfassen Lyrik des 20. Jahrhunderts (*Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik* [Hg. zus. mit Uta Degner, Fink 2014]), Textgenese bei Wolfgang Koeppen (Wolfgang Koeppen: *Jugend. Digitale textgenetische Edition*, (Hg. zus. mit K. Krüger und E. Schumacher, DeGruyter 2016)) und Rhetorik und Poetik der Kurzprosa.

Johannes Paßmann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Digitale Medientechnologien an der Universität Siegen. Im Juni 2016 wurde er mit der Arbeit *Was war Twitter? Eine Medien-Ethnographie* promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte sind Social-Media-Plattformen und Digital Methods, jüngste Publikationen befassen sich mit dem Messenger Telegram sowie Lyrik auf YouTube.

Elke Rentemeister ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Competence Center Visual Narrative an der Hochschule Luzern, Design und Kunst. Zur Zeit arbeitet sie im SNF-Projekt *Ultrashort – Zur medialen Logik kürzester a/v-Formen* an der Erforschung der Ästhetiken und sozialen Praxen audiovisueller Miniaturen. Eine erste Sammlung von Texten und künstlerischen Beiträgen erschien 2015 in *No. 5: Ultrashort, Hyperframe* (Hochschule Luzern).

Heike Schäfer ist Professorin für Literatur- und Kulturwissenschaft Nordamerikas an der Universität Konstanz. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die amerikanische Literatur im Kontext der Medienkulturgeschichte sowie die Beziehungen zwischen literarischen und geistes- und naturwissenschaftlichen Wissenskulturen. Ihre Publikationen umfassen *Mary Austin's Regionalism. Reflections on Gender, Genre, and Geography* (University of Virginia Press 2004), *Network Theory and American Studies* (Hg., *Amerikastudien/American Studies* [2015]) und *In Search of Immediacy. Literary Innovation and the Emergence of Photography, Film, and Television (1839-1993)* (im Erscheinen).

Alexander Starre ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am John-F.-Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin sowie Visiting Assistant Professor im Department of American Studies an der Brown University. Seine Forschungsschwerpunkte sind Wissenskulturen und institutionelle Wissensproduktion, amerikanische Gegenwartsliteratur, *book studies* und Materialität von Text. Er ist der Autor von *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization* (University of Iowa Press 2015).

Heiko Stoff ist Privatdozent am Institut für Geschichte, Ethik und Philosophie der Medizinischen Hochschule Hannover. Seine Forschungsschwerpunkte sind Medizin-, Wissenschafts- und Körpergeschichte sowie die Geschichte der Sexualitäten, des Konsumismus und der Dinge. Seine Publikationen umfassen *Gift in der Nahrung* (Steiner 2015), *Wirkstoffe* (Steiner 2012) und *Ewige Jugend* (Böhlau 2004).

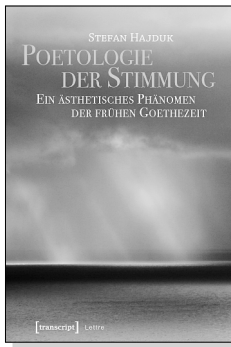
Bettina Wahrig ist Professorin für Pharmazie- und Wissenschaftsgeschichte an der Technischen Universität Braunschweig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Geschlecht, Wissen und Macht im Medizinalwesen sowie, Arzneimittel und Geschlecht. 2015 organisierte sie gemeinsam mit Heike Klippel die Tagung „Prekäre Identitäten.: Gift und Vergiftung in Wissenschaft und Film“. Zuletzt erschien „Eigenes und Fremdes: Paolo Mantegazza und die Geburt der europäischen Coca“, in: Larissa Polubojarinova/Marion Kobelt-Groch/Olga Kulishkina (Hg.): *Phänomenologie, Geschichte und Anthropologie des Reisens* (Solivagus Verlag 2015).

Literaturwissenschaft



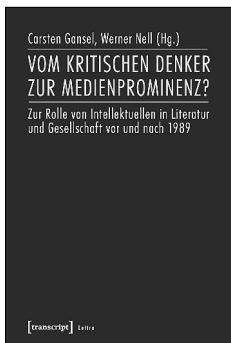
Uta Fenske, Gregor Schuhen (Hg.)
Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht
Narrative von Männlichkeit und Gewalt

September 2016, 318 S., kart., 34,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3266-8
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3266-2



Stefan Hajduk
Poetologie der Stimmung
Ein ästhetisches Phänomen
der frühen Goethezeit

Juli 2016, 516 S., kart., 44,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3433-4
E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3433-8



Carsten Gansel, Werner Nell (Hg.)
Vom kritischen Denker zur Medienprominenz?
Zur Rolle von Intellektuellen in Literatur
und Gesellschaft vor und nach 1989

2015, 406 S., kart., 39,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3078-7
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3078-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Tanja Pröbstl
Zerstörte Sprache – gebrochenes Schweigen
Über die (Un-)Möglichkeit,
von Folter zu erzählen

2015, 300 S., kart., 29,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3179-1
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3179-5



Heinz Sieburg (Hg.)
›GESCHLECHT‹ in Literatur und Geschichte
Bilder – Identitäten – Konstruktionen

2014, 262 S., kart., 32,99 € (DE),
ISBN 978-3-8376-2502-8
E-Book: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-2502-2



*Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)*
Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
7. Jahrgang, 2016, Heft 1

Juli 2016, 216 S., kart., 12,80 € (DE),
ISBN 978-3-8376-3415-0
E-Book: 12,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-3415-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

