

Michael Gamper; Ruth Mayer

Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13302>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gamper, Michael; Mayer, Ruth: Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung. In: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.): *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2017, S. 7–22. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13302>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839435564-001>

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>

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 Quintillianus: 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 Reiners: 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 Nietzsche 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 einklammern oder verlangsamen (man denke an die Lyrik des Imagismus 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 vereinseltigen.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 begrifflich 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.