

MARTANNE SCHULLER, GUNNAR SCHMIDT

M I K R O L O G I E N

Literarische und philosophische
Figuren des Kleinen

[transcript]

Mikrologien

Marianne Schuller studierte Medizin, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft an der Universität Heidelberg und an der Freien Universität Berlin. Sie ist Professorin für Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Zwischenzeitlich arbeitete sie als Dramaturgin am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und am Bremer Theater. Sie forscht im Grenzgebiet von Literatur und Wissen (Medizin, Psychiatrie, Anthropologie und Psychoanalyse).

Gunnar Schmidt studierte Anglistik, Politologie und Pädagogik in Hamburg. Promotion und Habilitation. Er arbeitet auf dem Grenzgebiet von Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft; nebenher ist er musikalisch-künstlerisch tätig.

MARIANNE SCHULLER, GUNNAR SCHMIDT
Mikrologien
Literarische und philosophische Figuren des Kleinen

[transcript]



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

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

© 2003 transcript Verlag, Bielefeld
Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Satz: digitron GmbH, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-168-X

Inhalt

Vorbemerkung

M.S./G.S.

7

Vor-Worte

M.S./G.S.

Kleines Wunder

11

Mikrophysik der Macht

15

Körner

17

[K]ein Kinderspiel

19

Nanologie

22

Small is Beautiful

26

Objekt a

28

Monade

Von Tropfen und Spiegeln.

Medienlogik und Wissen im 17. und frühen 18. Jahrhundert

G.S.

33

Scherben.

W. Benjamins Miniatur »Das bucklichte Männlein«

M.S.

58

Keim

Das Kleine der Literatur.
Stifters Autobiographie

M.S.

77

Anfangen – ohne Ende.
Samuel Becketts »Breath«

G.S.

90

Vor dem Objekt des Erzählens.
Eine Mäuse-Geschichte Kafkas

M.S.

100

Atom

Zu klein für zwei.
Eine Anekdote Kleists

M.S.

113

Rauschen: Von Zwergen und Atomen.
Assoziationen zu V. Woolf und F. T. Marinetti

G.S.

124

Medienumwelt | Sprachgeschehen.
Über die Miniaturisierung der Sprache in der Moderne

G.S.

145

Anhang

Literatur

169

Abbildungsverzeichnis

180

Vorbemerkung

Die Figur des *Kleinen* hat viele Gesichter. Das Kleinliche, das Nebensächliche, Triviale und Haarspalterische verbinden sich damit ebenso wie die großartige Vorstellung, dass im Kleinen eine ganze Welt beschlossen liege. Diese Spannweite betrifft auch den Begriff der *Mikrologie*. Er meint die Lehre von den kleinen Dingen, die mit der Erfindung des Mikroskops ihre wissenschaftliche Nobilitierung erfahren hat. Wie der mikroskopische Blick als Verfahren von den Wissenschaften der Natur in die Geisteswissenschaften übergeht und die Lektüre symbolischer Gebilde steuert, so stellt sich auch hier die Frage: Erschöpft sich dieser Blick in Haarspalterei, die sich an ihrem eigenen Eifer erfreut, oder erschließt er etwas, das abgründig, heimlich und unheimlich in den Dingen keimt, wimmelt, monaden- und atomhaft haust?

Der die *Mikrologie* als Gegenstand und Verfahren auszeichnende Zug ins Vielfältige und Vielgestaltige auf den Ebenen von Motivik, *Episteme* und Poetologie lässt eine systematische oder entwicklungsgeschichtliche Darstellung ebenso wie eine allgemeine Theorie des *Kleinen* als problematisch erscheinen. Sie läuft Gefahr, ihren Gegenstand einzuebnen und seiner Wirkkraft zu berauben. Diese Gefahr ist an Sigmund Freuds Untersuchung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) ablesbar. In dem Maße, wie sich der Witz, der als Inbegriff einer Figur des *Kleinen* gelten kann, einer allgemeinen Theorie widersetzt, sieht sich Freud vor eine Darstellungsproblematik gestellt. In Rücksicht auf die bisher unternehmen Theoretisierungsversuche heißt es:

Die von den Autoren angegebenen und im vorigen zusammengestellten Kriterien und Eigenschaften des Witzes [...] erscheinen uns zwar auf den ersten Blick als so sehr zutreffend und so leicht an Beispielen erweisbar, daß wir nicht in die Gefahr geraten können, den Wert solcher Einsichten zu unterschätzen, aber es sind *disiecta membra*, die wir zu einem organisch Ganzen zusammengefügt sehen möchten. Sie tragen schließlich zur Kenntnis des Witzes nicht mehr bei als etwa eine Reihe von Anekdo-

ten zur Charakteristik einer Persönlichkeit, über welche wir eine Biographie beanspruchen dürfen.¹

Das Dilemma, in dem sich Freud befindet, sticht ins Auge. Als Wissenschaftler sieht er sich genötigt, dem Witz im Modus der Theorie das anzuhängen, was dieser gerade aufsprengt: Konsistenz, Kontinuität, Einheit und Sinnfälligkeit nach dem Modell der Biographik.² Während Freuds Studie nicht zuletzt dadurch beflügelt, dass durch die Sprengkraft der Witze und ihrer scharfen Analysen der angepeilte Zusammenhang »Biographie« immer wieder verstört und zu Fall gebracht wird, folgen die hier versammelten Aufsätze eher dem Verfahren der *Fallstudie*. Als »Fall von« bezieht sich das in der Medizin des 19. Jahrhunderts und in der Psychoanalyse ausgebildete Erkundungs- und Darstellungsverfahren *Fallstudie* auf einen vorgegebenen Kontext und trägt zugleich der unabsehbaren Singularität des einzelnen Geschehens Rechnung.

Noch vor den mikrologischen Lektüren einzelner Fälle sind ein paar Vor-Worte angebracht, in welchen die *diseiecta membra* des *Kleinen* aufscheinen.

1. Sigmund Freud: »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1978, Bd. VI, S. 11-12.

2. Vgl. hierzu grundlegend Samuel Weber: *Freud-Legende*, Olten, Freiburg i.Br. 1979.

VOR-WORTE

Kleines Wunder

Das literarische Großprojekt *Wilhelm Meisters Wanderjahre* figuriert in geradezu unheimlicher Hellsicht die sich ankündigende moderne Gesellschaft.¹ Sie zeichnet sich aus durch geopolitische Expansion, Kolonisation, eine sich globalisierende Geld- und Warenzirkulation, Verregelung und Verdattung des Subjekts und Vorherrschaft der Schrift über die Mündlichkeit.

Innerhalb dieser neuen prosaischen Weltordnung findet sich, neben einigen Novellen, ein Märchen eingestreut, das Dinge voller Wunder zu erzählen weiß. Es trägt den Titel *Die neue Melusine*, der das alte Märchen *Die schöne Melusine* aus dem Volksbuch aufscheinen lässt. Die »schöne Melusine« ist eine dem Brunnen entstiegene Wassernymphe, die den Grafen von Lusignan aus einer Lebenskrise herauszuführen verspricht, wenn er sie zur Gemahlin nimmt. Die Rettung ist an Bedingungen geknüpft, die Lusignan einzuhalten verspricht, die er aber bricht und damit Melusine zurück treibt ins Elementarreich des Wassers.

Hatte Goethe, seinem eigenen Bekunden zufolge, das alte Märchen schon früh, bereits in der Sesenheimer Zeit, in mündlichem Vortrag umgearbeitet², so stellt sich die Frage nach Neugestaltung sowie danach, welche Bedeutung der Einarbeitung des in seiner Jugend vorgetragenen und 1817 und 1819 bereits publizierten Märchens³ in dem späten Roman von der »Prosa der Verhältnisse« (Hegel) zukommt.⁴

1. Johann Wolfgang von Goethe: »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entzagenden«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethes Werke in 10 Bänden. Hamburger Ausgabe*, München 1988, Bd. 8.

2. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: »Dichtung und Wahrheit«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethes Werke in 10 Bänden. Hamburger Ausgabe*, München 1988, Bd. 9, S. 446-448.

3. Vgl. J.W. v. Goethe: »Wanderjahre«, S. 693.

4. Vgl. hierzu grundsätzlich Oskar Seidlin: »Melusine in der Spiegelung der

Zunächst wird das Märchen von einem Barbier in Ich-Form erzählt, der, einst ein Bruder Leichtfuß, die Geschichte in all ihrer Wunderhaftigkeit als wirkliche Episode seines früheren Lebens ausgibt. Wenn auch inzwischen dem der Moderne zugewandten Bund der Auswanderer angehörig, hat er dennoch an etwas Märchenhaftem teil.

Auf einer seiner abenteuerlichen Reisen trifft er eine schöne Dame, die ihn bittet, für ein Kästchen, das er niemals öffnen darf, Sorge zu tragen. Im Tausch gegen ein üppiges Wohlleben geht der Barbier, wie er erzählt, darauf ein und macht nun, gemäß dem Märchenschema, den Wechsel zwischen Bedingung, Versprechen und Übertretung durch. Wie die Schöne auf wunderbare Weise erscheint und verschwindet, kehrt sie auf ebenso wunderbare Weise zu ungeprübtem Liebesglück wieder, das sie in den Zustand guter Hoffnung versetzt. Durch Zufall, ohne es darauf anzulegen, wird der Barbier ihres Geheimnisses ansichtig und verrät sie schließlich.

Anders aber als im alten Märchen, wird das Geheimnis der wunderbaren, für das Wohlleben unerschöpflich sorgenden Geliebten von dem Barbier durch einen Zufall entdeckt. Eines Nachts bricht aus dem Kästchen der »Schein eines Lichtes«, der »aus dem Kästchen hervorbrach, das einen Riß zu haben schien.«⁵ Durch den Spalt erblickt der erstaunte Barbier einen königlichen Saal voller Kostbarkeiten und darin seine Frau:

Indem kam von der andern Seite des Saals ein Frauenzimmer mit einem Buch in den Händen, die ich sogleich für meine Frau erkannte, obschon ihr Bild nach dem allerkleinsten Maßstab zusammengezogen war. Die Schöne setzte sich in den Sessel ans Kamin, um zu lesen, legte die Brände mit der niedrigsten Feuerzange zurecht, wobei ich deutlich bemerken konnte, das allerliebste kleine Wesen sei ebenfalls guter Hoffnung [...] als ich wieder hineinsehen und mich überzeugen wollte, daß es kein Traum gewesen, war das Licht verschwunden, und ich blickte in eine leere Finsternis.⁶

Nachdem er also seine Geliebte in ihrer Zwergengestalt entdeckt hat, erscheint sie ihm erneut und erzählt ihm die wundersame Geschichte ihrer Herkunft. Von zweierlei Gestalt, gehört sie der Welt des Menschen und zugleich als Tochter eines Zwergenkönigs, der ein Zwergenreich regiert, einer geister- und gnomenhaften Welt an. Da die Zwerge, zumal die königliche Familie, dadurch bedroht sind,

Wanderjahre«, in: Stanley A. Corngold/Michael Curschmann/Theodore I. Ziolkowski (Hg.), *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, S. 146-162.

5. J.W. v. Goethe: »Wanderjahre«, S. 361.

6. Ebd., S. 362.

dass sie beständig geringer, kleiner und immer kleiner werden, muss von Zeit zu Zeit ein weibliches Mitglied der königlichen Familie in die Welt des Menschen hinauf, um diesem Prozess durch die Geburt eines Menschenkindes entgegen zu wirken. So auch die geisterhaft weiß gekleidete Schöne:

Man hätte vielleicht noch lange gezaudert, eine Prinzessin wieder einmal in das Land zu senden, wenn nicht mein nachgeborener Bruder so klein ausgefallen wäre, daß ihn die Wärterinnen sogar aus den Windeln verloren haben und man nicht weiß, wo er hingekommen ist. Bei diesem in den Jahrbüchern des Zwergenreichs ganz unerhörten Falle versammelte man die Weisen, und kurz und gut, der Entschluß ward gefaßt, mich auf die Freite zu schicken.⁷

Mit der Aufdeckung des Geheimnisses droht auch der Zauber der Liebe abzunehmen. Jedenfalls verrät der Barbier seine Geliebte zum wiederholten Male und ihm wird, anders als im alten Märchen, auch in diesem Falle noch einmal unter der Bedingung verziehen, dass er mit der Geliebten klein wird und als Schwiegersonn ins Königreich der Zwerge einzieht.

Dieser Vorschlag gefiel mir nicht ganz, doch konnte ich mich einmal in diesem Augenblick nicht von ihr losreißen, und ans Wunderbare seit geraumer Zeit schon gewöhnt, zu raschen Entschlüssen aufgelegt, schlug ich ein und sagte, sie möchte mit mir machen, was sie wolle.⁸

Unter Schmerzen, mittels eines Zauberringes wird der Barbier verkleinert und tritt, als Gemahl der Zwergenprinzessin und Schwiegersonn des Zwergenkönigs, ins Reich der Zwerge ein. Doch zieht es ihn unwiderstehlich in die Welt der Menschen zurück, was er weniger durch ein Wunder, als durch harte Arbeit realisiert: Indem er den seine Kleinheit garantierenden Zauberring zersägt, erscheint er in voller Menschengröße wieder auf der Erde. Er kehrt, nachdem er das für ihn inzwischen wertlose Kästchen verkauft hat, an den Ort zurück, von dem seine wunderbare Reise ihren Ausgang genommen hatte:

Die Schatulle schlug ich zuletzt los, weil ich immer dachte, sie sollte sich noch einmal füllen, und so kam ich denn endlich, obgleich durch einen ziemlichen Umweg, wieder an den Herd zur Köchin, wo ihr mich zuerst habt kennen lernen.⁹

7. Ebd., S. 369.

8. Ebd., S. 371.

9. Ebd., S. 376.

Die Reise ins Märchenland, in der sich Wunderbares und rational Erklärbares verschränken, scheint vergeblich gewesen. Es scheint, als hätte das im Märchen transportierte Wunderbare¹⁰ an der im Roman sich abzeichnenden Schwelle der Moderne ausgedient. Im Schein des Abgesanges macht sich jedoch ein anderer Zug geltend. Weder besiegelt Goethe das Ende, noch hält er an einem Fortleben des alten Wunderbaren fest. Vielmehr figuriert Goethe es neu, indem er es klein werden lässt. Darin, im Kleinen, liegt das Neue. Als Kleines aber ist es, wie der genealogischen Geschichte der Zwergeprinzessin zu entnehmen, keineswegs gesichert, sondern bedroht. Es ist bis zum Aussterben bedroht durch Verkleinerung und Verniedlichung. Im Kleinen zeigt sich die Bedrohtheit und Zerbrechlichkeit von Wunder und Rätsel als Formen des Fremdartigen im Gefüge der Moderne an.

In der *Neuen Melusine*, welche das alte Märchen palimpsestartig überschreibt, ist der Ort des Wunderbaren und Geheimnisvollen ein Kästchen, das, wie es heißt, »am Platz der dritten Person«¹¹ steht. Seit der Antike ist das Kästchen, das im Umschließen und in der Verschlussheit einen geheimnisvollen Raum produziert, ein erotisches Symbol, das Freud als Symbol des rätselhaften Weiblichen analysiert hat.¹² Spricht sich darin das Moment des Produktiven, Leben Spendenden aus, so verschwindet das Kästchen auch dann nicht, wenn der Barbier es als wertlos gewordenen Gegenstand losschlägt. Vielmehr mäandert ein Kästchen in der Funktion eines wunderbaren Liebesmotivs durch die *Wanderjahre* von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende. Nicht in der alten Form, aber verwandelt ins Kleine kommt das Wunderbare über die Schwelle der Moderne – ein kleines Wunder.

10. Zum Wunderbaren im Zusammenhang der *Neuen Melusine* vgl. Jocelyn Holland: »Singularität und Verdopplung: Goethes Aufnahme französischer Literatur«, in: Marianne Schuller/Elisabeth Strowick (Hg.), *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg i.Br. 2001, S. 345-357, bes. S. 354ff.

11. J.W. v. Goethe: »Wanderjahre«, S. 360.

12. Vgl. zur antiken Tradition Ernst Friedrich Ohly: »Zum Kästchen in Goethes »Wanderjahren«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* Bd. 91 (1961/62), S. 255-262; vgl. zum Kästchen als Symbol der Frau Sigmund Freud: »Das Motiv der Kästchenwahl«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1973, Bd. X, S. 23-37.

Mikrophysik der Macht

Als die Naturkundler des 17. Jahrhunderts mit Mikroskopen und Infinitesimalrechnung sich der Unermesslichkeit des Kleinen näherten, beginnt auch, Foucault zufolge, die Mikrophysik der Macht.¹ Nicht nur stattet die Beobachtung die Fein- und Kleinheiten der Natur mit religiös-metaphysischem Sinn aus, im Bereich der menschlichen Verhaltensweisen treten Überwachungsmaßnahmen auf den Plan. Der Mensch macht sich selbst zum Insekt unter der Lupe. Die Eigensinnigkeiten des Körpers und der Gedanken erlebt der diszipliniert-disziplinierende Mensch als Drohungen des Entzugs, den er nicht gestatten will. Moral wird atomistisch konstruiert: In der Architektur des moralischen Seins muss sich jedes Lebenszeichen funktional einfügen, subjektiviert werden. Denn hier, in den Fugen des Großen und Ganzen, im Unscheinbaren der Regungen und Erregungen lauert die Erosion der Macht. Entsprechend werden mikrologische Techniken entwickelt, die die Subversion zu verhindern suchen:

Die Kleinlichkeiten der Reglements, der kleinliche Blick der Inspektionen, die Kontrolle über die kleinsten Parzellen des Lebens und des Körpers werden im Rahmen der Schule, der Kaserne, des Spitals oder der Werkstätten jenem mystischen Kalkül des unendlich Kleinen und Großen bald einen weltlichen Inhalt, eine ökonomische oder technische Rationalität verleihen.²

Geburt des modernen verinnerlichten Zwangs, gar der Zwangsneurose? Wissen über die feinsten Anzeichen anhäufen, die unendliche Selbstbefragung gestatten – die Prozeduren bewirken die Psychologisierung des Subjekts. Und es ist der Beginn einer ubiquitären Ausbreitung des Zweifels. Der Zweifel steht dem noch nicht Unterworfenen oder namentlich Registrierten mit Misstrauen gegenüber. Gegen ein mögliches Aufbrechen der Fügung gilt es, Schutzmaßre-

1. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/Main 1994, S. 178ff.
2. Ebd., S. 180.

geln zu ergreifen. Ist aber erst einmal die Sensibilität auf das Kleine gerichtet, sieht sich der Zweifel genötigt, einen Schritt weiter zu gehen und noch das »indifferenteste Kleinste«³ zu bedenken.

Die minutiöse Beobachtung des Details mutiert zu Techniken der Kontrolle. Es werden Rezepte, Institutionen und Verfahren entworfen, die die Individuen zu Wahrnehmungsfeldern machen. Die Disziplinen, »also die Gesamtheit der winzigen technischen Erfindungen«⁴, bestimmen das Gesetz der Handlungen und zeugen das sich selbst objektivierende Subjekt. Foucault: »Aus diesen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten ist der Mensch des modernen Humanismus geboren worden.«⁵

Das ist nun allerdings keine Kleinigkeit.

3. Sigmund Freud: »Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose«, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1973, Bd. VII, S. 31-103, hier S. 97.

4. M. Foucault: *Überwachen*, S. 283.

5. Ebd., S. 181.

Körner

Das Atom, das Molekül und die Zelle sind Bausteine. Man kann sie anstoßen, verändern, zerschlagen. Ihre Dimension wird sich nicht grundsätzlich dadurch verändern.

Anders der Keim. Seine Kleinheit birgt das Große als Möglichkeit. Im Markus-Evangelium schon wird er als Gleichnis für das Reich Gottes eingesetzt.

Gleichwie ein Senfkorn, wenn es gesät wird aufs Land, so ist's das kleinste unter allen Samen auf Erden; und wenn es gesät ist, so nimmt es zu und wird größer denn alle Kohlräuter und gewinnt große Zweige, also daß die Vögel unter dem Himmel unter seinem Schatten wohnen können.¹

Die religiöse Rhetorik der Veranschaulichung, die den Gegensatz von kleinem Anfang und großem Ende ins Bild bringt, spielt mit der Spannung von Wunder und alltäglicher Naturerfahrung. Das biblische Bild reizt die Phantasie, die in dem Zwischen von beobachtbarer Winzigkeit des Kornes und unvorstellbarer Erhabenheit siedelt. Aber genau diese Phantasie regt zur Nachfrage an. Im Zuge der empirischen Erkundung und spekulativen Theoriebildungen des 17. Jahrhunderts mochte man sich mit der bloßen Feststellung des Wunders nicht zufrieden geben. Denn nur allzu dringlich war darin das Problem aufgegeben, was im Keim sich befand, das die enorme Metamorphose zu bewerkstelligen in der Lage war. Die Präformisten behaupteten, dass im Keim miniaturhaft vorgebildet ist, was einmal erwachsen sein wird. Unsichtbar steckt die ganze Pflanze, das Tier, der Mensch mit allen Gliedern und Organen im winzigen Gehäuse des Kornes, des Eies oder des Spermatozoens. Dagegen argumentierten die Epigenetiker, die im Inneren einen unstrukturierten Anfang wähten, aus dem erst die differenzierten Gebilde sich hervorbidden würden.

Das Korn ist Ursprung, aus dem eine Totalität hervorwächst.

1. Markus 4, 31-32.

Ins Metaphysische gewendet, ließe sich sagen, dass die Winzigkeit »konzentrierteste Bedeutung«² darstellt, die zu lesen erst gegeben ist im Moment der erwachsenen Vollendung. Eine literarische Inszenierung dieser Keimidee ist von Gershom Scholem übermittelt worden. Gemeinsam mit Walter Benjamin, der bekanntlich Kleines und Splitterhaftes zu interpretieren und literarisch zu gestalten wusste, besucht er 1927 das Musée Cluny. Dort zeigt ihm Benjamin in einer »ausgestellten Sammlung jüdischer Ritualien ganz hingerissenen zwei Weizenkörner [...], auf denen eine verwandte Seele das ganze *Schma Israel* untergebracht hatte.«³

Keimschrift, Schrift als Keim: Was hier als allegorisches Inbild vorgestellt wird, ist in der gegenwärtigen Genforschung zur materiellen Praktikabilität geworden. Im Winzigen haust das Unsichtbare einer Zukunft, die ihre Buchstaben dem Lesen und Deciffrieren zugänglich macht. Damit ist eine neue Mächtigkeit aus der Welt des Mikroskopischen entstanden. Bei aller hoch entwickelten und technologisch gestützten Begründetheit der Forschungsergebnisse hat sich – zumindest bei den Biologen unter den modernen Genetikern – die Phantasie vom perfekten Inhalt, die bereits das religiöse Bewusstsein bestimmte, in die Gegenwart hinüber gerettet. Von den Körpermerkmalen über das Verhalten bis zum sozialen Schicksal soll alles in der Kernschleife vorgebildet sein. Die Container-Schrift, so die neueste Behauptung, ist entschlüsselt und folglich die Totalität am Ursprung nicht nur vorherzubestimmen, sondern auch zu manipulieren.

Kündigt sich also eine profane Göttlichkeit an, die eine neue Wirklichkeit über uns spannen wird, in dessen Schatten wir wohnen werden?

2. Hannah Arendt: »Walter Benjamin«, in: dies., *Menschen in finsternen Zeiten*, München 1989, S. 185-242, hier S. 201.

3. Gershom Scholem: »Walter Benjamin«, in: *Neue Rundschau* 76 (1965), S. 1-21, hier S. 5.

[K]ein Kinderspiel

Das wahrscheinlich letzte Blatt eines Handschriftenkonvolutes Kafkas vom Herbst 1920 enthält die Aufzeichnung einer parabelhaften Erzählung, die Max Brod unter dem Titel *Der Kreisel* in der Sammlung *Beschreibung eines Kampfes* gesondert publiziert hat.¹ In dieser in der Zeitform der Vergangenheit stehenden Erzählung ist von einem Philosophen die Rede, der sich ein einziges Ziel gesetzt hat: Er will anhand der Erkenntnis einer »kleinsten Kleinigkeit« zur Erkenntnis des Allgemeinen gelangen. Diese »kleinste Kleinigkeit« stellt sich als ein Kinderspiel dar: einen sich drehenden Kreisel.

Ein Philosoph trieb sich immer dort herum wo Kinder spielten. Und sah er einen Jungen, der einen Kreisel hatte, lauerte er schon. Kaum war der Kreisel in Drehung, verfolgte ihn der Philosoph um ihn zu fangen. Daß die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug abzuhalten suchten kümmerte ihn nicht, hatte er den Kreisel, solange er sich noch drehte, gefangen, war er glücklich, aber nur einen Augenblick, dann warf er ihn zu Boden und ging fort. Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also z.B. auch eines sich drehenden Kreisels genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch, war die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel. Und immer wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er Hoffnung, nun werde es gelingen und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen Laufen nach ihm die Hoffnung zur Gewißheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.²

1. Vgl. Franz Kafka: »Nachgelassenen Schriften und Fragmente II«, herausgegeben von Jost Schillemeit, in: Jürgen Born/Gerhard Neumann/Malcolm Pasley/Jost Schillemeit (Hg.), *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe, Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1992, Apparatband, hier S. 74; wenn nicht anders vermerkt, wird im Folgenden aus dieser Ausgabe zitiert.

2. Ebd., S. 361-362.

Der Philosoph genießt nicht das Kinderspiel, sondern er lauert. Laut Grimm bedeutet »lauern«, zumal wenn es ohne Objekt gebraucht wird, ein »spähen, aufpassen in feindlicher gesinnung, zur verfolgung, aus dem hinterhalt betrachten«, das mit der Haltung von Räu-bern in Zusammenhang gebracht wird.³ Die feindliche Gesinnung betrifft das Objekt der Erkenntnis, das als die »kleinste Kleinigkeit« qualifiziert wird. Der Philosoph geht nach dem experimentellen Verfahren vor: Es sieht eine Unterbrechung und Reduktion des sozialen Zusammenhanges – des Kinderspiels – vor, wodurch sich das ökonomische Prinzip des größten Ertrages bei geringstem Aufwand zur Geltung bringt. Das experimentelle Vorgehen aber führt nicht zum Erfolg, sondern zum Misslingen. Die ersehnte Erkenntnis stellt sich nicht ein. Denn kaum ist der Philosoph des Kreisels habhaft geworden, hört der Kreisel auf zu kreiseln und damit Kreisel zu sein. Wie ein Kind, dem die Puppe ihre tote Seite zeigt, wirft er das, was nunmehr nur ein toter Gegenstand ist, zu Boden.

Damit wäre die Geschichte eigentlich am Ende. Denn längst ist klar geworden, dass sich das Umschlagen von Hoffnung in Enttäuschung immer wiederholt. Der berichtende Erzähler jedoch fügt eine Sequenz hinzu, die sich dadurch auszeichnet, dass sie zwischen der Figurierung einer Wiederholung und einem einmaligem Ereignis oszilliert. Handelt es sich um den Nachtrag eines exemplarischen Ablaufs, wenn davon die Rede ist, dass *ihm*, dem Philosophen, im Laufen nach *ihm*, dem sich drehenden Kreisel, die Hoffnung auf Erkenntnis zur Gewissheit wurde, so zerschlägt sich diese Hoffnung in dem Moment, in dem er »das dumme Holzstück« in der Hand hält; der Moment in dem er die Außenwelt in Gestalt des Geschreis der Kinder wahrnimmt, das ihn, körperlich mitgenommen, verjagt. Unentscheidbar bleibt, ob mit dem Ende der Geschichte auch das Ende der philosophischen Erkenntnisbemühung und ihres Ablaufs angezeigt ist oder ob es in einen neuen Anfang mündet. Drehen sich die erzählten Dinge, dreht sich die Erzählung im Kreis oder kündigt sich mit der mimetischen Anverwandlung an das der Erkenntnis ver- schlossene Objekt ein Aufbruch an?

Dass der Text Kafkas eine entschiedene Antwort schuldig bleibt, verdankt sich nicht zuletzt dem Umgang mit der Zeitform der Vergangenheit. Durchgängig verwendet, ist es gleichwohl nicht auszumachen, ob von zurückliegenden Begebenheiten berichtet wird oder ob die Vergangenheitsform in iterativer Funktion eingesetzt ist, die das Moment der Wiederholung betont. Ebenso kann nicht immer

3. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, Bd. 12, Spalte 304-306.

zwischen der Stimme des Erzählers und der erlebten Rede der erzählten Figur unterschieden werden, wie auch die dicht aufeinander folgende Wiederkehr des gleichen Personalpronomens »ihm« auf eine Verschränkung zwischen der Figur des Philosophen und des sich drehenden Kreisels verweist. Kurz: Auf der Ebene der Zeitform, auf der narrativen und der pronominalen Ebene kündigen sich Anverwandlungen zwischen der Welt des Erzählers und der von ihm erzählten Welt an, Anverwandlungen, die im Schlussbild in gesteigerter Form kulminieren: Während der Philosoph sich das Fremde *qua* Erkenntnis aneignen wollte, ähnelt er sich nun selbst in einer Mimesis ans andere, dem unbegreiflichen Fremden an, das ihn peitscht, schlägt und als Fremdes in ihn einzieht.

Dieses durch die Mimesis erzeugte Moment der Fremdheit im Ähnlichen ist es, das Kafka im Hinblick auf sein eigenes Anverwandlungsvermögen in Tagebuchaufzeichnungen reflektiert. Er habe, so schreibt er, eine »starke Verwandlungsfähigkeit«, die – und das ist das Bemerkenswerte – niemand bemerke, weil das »fremde Wesen« dann »deutlich und unsichtbar« in ihm sei.⁴

Das Paradox einer Deutlichkeit und Unsichtbarkeit zugleich⁵ kann nun auf jene »kleinste Kleinigkeit« bezogen werden, um deren Erkenntnis sich der Philosoph vergeblich bemüht hat oder noch bemüht. Danach wäre die »kleinste Kleinigkeit« nicht ein fassbarer Gegenstand oder gar das Modell des Allgemeinen, sondern ein unauffindbares Fremdes im Ganzen. Wie es der auf Erkenntnis lauernernden philosophischen Bemühung widersteht, so insistiert es deutlich und unsichtbar in Kafkas Schreiben, das es, [k]ein Kinderspiel, taumelnd umkreist.

4. Franz Kafka: »Tagebücher«, herausgegeben von Hans Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, in: J. Born/G. Neumann/M. Pasley/J. Schillemeit (Hg.), *Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1990, S. 46.

5. Rainer Nägele hat in einem, meine Überlegungen anregenden Aufsatz zwischen Kafkas Mimesis und Benjamins Konzept einer »unsinnlichen Ähnlichkeit« eine Verbindung gelesen. Vgl. dazu: »Vexierbilder des Andern: Kafkas Identitäten«, in: Rainer Nägele, *Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur*, Eggingen 2001, S. 9-30, hier S. 27.

Nanologie

Owen Warland ist Feinmechaniker. Er verabscheut die gewaltigen Produkte der industriellen Revolution. Die Dampfmaschine erscheint ihm in ihrer Größe und Mächtigkeit monströs und unnatürlich. »Owen's mind was microscopic and tended naturally to the minute, in accordance with his diminutive frame and the marvellous smallness and delicate power of his fingers.«¹ Owens Begabung besteht darin, das Unscheinbare wahrzunehmen, die Bewegungen der kleinen Tiere zu studieren. Er schaut der Natur ihre subtile Mechanik ab und stellt winzige Objekte her. Und es gelingt ihm sogar, ein wunderbares Meisterstück herzustellen. Er erschafft einen künstlichen Schmetterling, der selbständig durch die Luft zu flattern vermag.

Das feine Tierchen lebt jedoch nur kurz. Als Owen seine Erfindung vor Menschen präsentiert, zerquetscht ein kleines Kind den Schmetterling zu einem Häuflein glitzernder Fragmente.

Nathaniel Hawthorne hat diese Geschichte erfunden und 1844 veröffentlicht. In ihr exponiert der Autor eine unzeitgemäße Sensibilität für das Winzige und Feine in einer Epoche, die auf Schwere setzte, die die grobe Kraft und die Mächtigkeit unmenschlicher Industrien verehrte. Das Kunst-Stück Owen Warlands trägt mit sich das Ideal einer vergangenen Epoche, die das Winzige zum Gegenstand der Verwunderung auswählen konnte. Fast vergessen ist die Mikrobilderei, die ihre feinsten Kunstwerke im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hervor gebracht hat. Mikrobilder sind kleine Elfenbeinreliefs, die ihrer Zartheit wegen als Mirabilien, Wunderdinge, bezeichnet wurden. Es gibt keine anderen plastischen Bildwerke, die in derart kleinen Dimensionen ausgearbeitet sind. Die Technik zu ihrer Herstellung ist nicht überliefert. Wohl schon zu Zeiten Hawthornes hatte das kulturelle Vergessen darüber einge-

1. Nathaniel Hawthorne: »The Artist of the Beautiful« (1844), in: ders., *Tales*, herausgegeben von James McIntosh, New York, London 1987, S. 159-177, hier S. 161.

setzt, wie die Künstler zum Beispiel bei den Landschaftsbildern die nur wenige hundertstel Millimeter breiten Zweige der Bäume und Sträucher ausarbeiteten, bei denen auch die Zwischenräume stellenweise nur 0,01 mm betragen.²

Mikrobild, 18. Jahrhundert



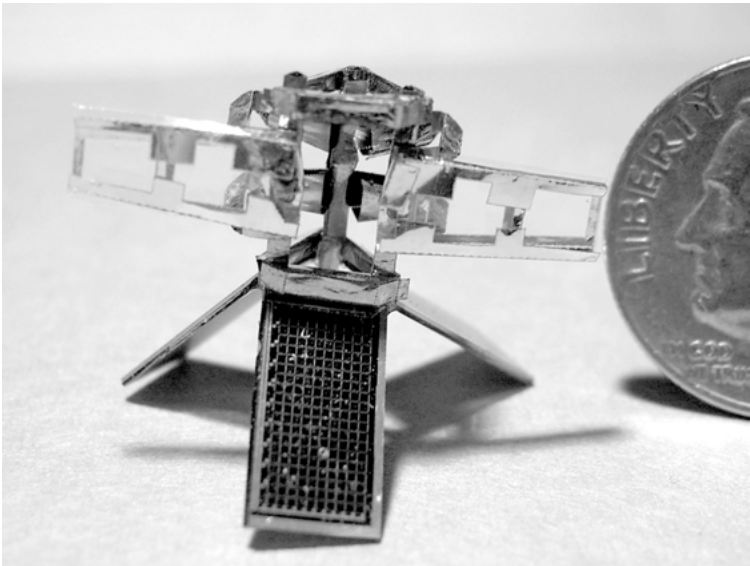
Die Erzählung Hawthornes ruft das Vergessene noch einmal auf. Aber die szenisch aufgeführte Kritik am Industrialismus endet tragisch – und ist gleichzeitig lächerlich. Denn es ist ein Kind, Inbild

2. Vgl. P.W. Hartmann: *Mikrobilder. Wunder der Bildhauerkunst*, Wien 1999.

der Schwäche, das alles mit einem Schlag zu vernichten vermag. Das Kind beweist die lebensferne Subtilität der Erfindung, denn das Sterben hat letztlich seine Begründung in der schönen Nutzlosigkeit der Sache. Der Schmetterling ist gering, weil er sich nicht in die Logik der Verwertung einfügt. Owen Warlands Produkt existiert nur für sich und bleibt als *l'art pour l'art* vom Leben ausgesperrt.

Im zeitgenössischen Gefüge erscheint Warlands Kunst als reaktionär. Nachträglich, aus heutiger Sicht, ist sie visionär. In der gegenwärtigen postindustriellen Kultur wäre die Empfindsamkeit und Kompetenz für das Kleine zum Phänomen der Gleichzeitigkeit geraten.

Micromechanical Flying Insect 25 mm (wingtip-to-wingtip), 2001



Fortschrittlichkeit zeigt sich zunehmend in Dingen, die, manchmal bis in den Atomarbereich hinein, miniaturisiert werden. Vorbei ist die Zeit, als Größe, Kraft und Hitze als die alleinigen Ausweise für Avanciertheit galten. Im Bereich der *Hard Science* spielen mehr und mehr die Präfixe *Mikro* und *Nano* eine beschreibende und propagandistische Rolle, um eine Situation anzumelden, wo Prozesse gestaltet und beherrscht werden, die jenseits des anthropomorphen Maßes liegen: Nano- und Mikrochiptechnologie, Mikrobiologie, mikroinvasive Chirurgie, Quantencomputer, Elektronenrastermikroskopie. Winzige Rechner und Roboter werden erdacht, die, versteckt in Geräten und Körpern, Arbeiten verrichten. Diese Zwergenwelt ist

alles andere als schwach und gewiss nicht mehr zu schlagen. Im Gegenteil, als ubiquitäre Anwesenheit kommt ihr eine Mächtigkeit zu, die bisweilen paranoisch erlebt wird. Die erfahrene Dienstbarkeit der Mikrowesen verkehrt sich nur allzu schnell in die Angst vor einem vorgestellten Eigenleben. Die intelligenten Maschinchen schlagen zurück, indem sie ausfallen, Programmierfehler haben, sich kontingent verhalten, undurchschaubar halten und sich dem Zugriff entziehen. Das Kleine in technischer Form ist kein schöner Schmetterling, es ist eine verstreute Großtechnologie.

Small is Beautiful

Mit dem Erscheinen von E.F. Schumachers Buch *Small is Beautiful* im Jahre 1973 war ein Slogan geboren, der sich trotzig gegen ein Selbstverständnis richtete, das alles Große als ehrwürdig und leistungsstark erachtete. Nun sollte das Kleine als schön gelten, weil es Konvivialität bedeutete im Gegensatz zur Destruktivität von Großtechnologien und Megainstitutionen. In der Gleichung *klein ist schön* lag mehr als eine ästhetische oder geschmackliche Aussage. Das Politikum steckte in einer Auslassung; die gemeinte Botschaft lautete: *Das Kleine ist freundlich und darum ist es schön.*

Solches Denken hatte Vorboten. Was am Ende des 20. Jahrhunderts als Gegenentwurf einer Alternativkultur auftrat, erlangte in der Mitte des 18. Jahrhunderts ästhetologische Nobilitierung. Edmund Burkes wirkungsreiches Buch *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* operiert bereits mit der kategorialen Opposition von Erhabenheit und Schönheit. Das Erhabene, das Burke in großen schrecklichen Objekten findet – grandiose Landschaften, allumfassende Stille oder gewaltige Unwetter –, ist niemals schön, weil es Schrecken im Rezipienten hervorruft. Dagegen sind schöne Objekte klein. »Liebe«, schreibt Burke, »betrifft kleine, angenehme Objekte«. Die Beobachtung an der Sprache begründet die Aussage. Die Verwendung von Diminutiva sind nämlich fast durchweg »Zeichen der Zuneigung und Zärtlichkeit«. Mit der Small-is-Beautiful-Philosophie teilt Burke die Vorstellung, dass das Klein-Schöne nicht als reine Dingverfasstheit aufzufassen ist, sondern eine Beziehungsformation zwischen Sache und erlebendem Subjekt beschreibt. Allerdings fehlt der Konstruktion aus dem 18. Jahrhundert der Protestgehalt; sie reagiert nicht auf gesellschaftliche Realien. Als Produkt der vorindustriellen Epoche bleibt sie einem Konzept von Natürlichkeit verhaftet. Vor diesem Hintergrund ist die Verknüpfung von *klein* und *schön* keine Behauptung, die sich gegen eine fetischistische Verliebtheit in das Große und Mächtige durchsetzen muss. Burke geht es um klassifikatorische Feststellungen. Deswegen kann die Logik der Aussage sich

auch umkehren, statt *Small is beautiful* heißt es bei Burke »schöne Objekte sind klein«.

Hinter den Differenzen steht im Kern dennoch eine gemeinsame Erfahrung. Das Kleine ist das Ohnmächtige, es macht keine Angst. Burke geht soweit zu sagen, dass wir dasjenige lieben, »was sich uns unterwirft«. Das Erhabene verursacht Bewunderung, das Kleine verursacht Liebe – ein »sehr erheblicher Unterschied«.¹

1. Edmund Burke: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, S. 152-153.

Objekt a

Geringschätzung verkleinert. Was als unbedeutend gilt, kann bis zur Unsichtbarkeit wegschrumpfen. »Ich mache mich klein«, sagt jemand, dem es an Wert mangelt.

Freud weist in einer Bemerkung darauf hin, dass die Empfindung der Kleinheit eine Reaktion einrufen kann, die er als Religiosität qualifiziert:

Kritiker beharren darauf, einen Menschen, der sich zum Gefühl der menschlichen Kleinheit und Ohnmacht vor dem Ganzen der Welt bekennt, für »tief religiös« zu erklären, obwohl nicht dieses Gefühl das Wesen der Religiosität ausmacht, sondern erst der nächste Schritt, die Reaktion darauf, die gegen dies Gefühl eine Abhilfe sucht.¹

Die Reaktion auf die Erfahrung der Kleinheit ist nicht immer die Suche nach dem Phänomenal-Großen. Fast spiegelbildlich wird oftmals die symbolische Mächtigkeit in kleinen Dingen – Details oder Absplitterungen – gewahrt. Im religiösen Kontext ist das Abendmahl als paradigmatisch anzusehen, wo die Oblate und der Tropfen Wein die Wucht des Sakralen vermitteln.² Das Real-Winzige wird das metaphorische Große, welches die Überfülle an Sinn oder Präsenz enthalten soll.

Solche Kleinobjektigkeit und Großsinnigkeit muss nicht notwendig religiös umrahmt sein. Es gibt Verschiebungen, Ersatzreligionen in Form von *Objekten*, die einen fantasmatischen Mehrwert vermitteln. Wer nicht groß heraus kommt, kann durch ihren Gebrauch in sich die Repräsentanz seines Selbst aufblähen. Zwischen

1. Sigmund Freud: »Die Zukunft einer Illusion«, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1980, Bd. IX, S. 139-189, hier S. 166.

2. Auf diesen Zusammenhang weist Georges Didi-Huberman hin in: *Was wir sehen blickt uns an*, München 1999, S. 65. Didi-Huberman macht die Bemerkung über das triviale Objekt, um die Differenz zur minimalistischen Kunst zu kennzeichnen, die, so seine These, auf das Detail verzichtet, weil sie ein Objekt ohne Verweis, ohne metaphysische Aufladung aufstellen möchte.

Perversion und Psychose spielen sich Szenen der Vereinigung ab, die aus dem kleinsten Moment einen Akt des Glaubens machen.

Profane Fetische, Luxusgüter, Unterscheidungsmerkmale, ein Blick, Drogen vermögen das Subjekt mit großen Gefühlen auszustatten, es in den Mittelpunkt zu rücken, das Selbstbild mit einer Glorie der Kostbarkeit auszuzeichnen: Das Menschlein verwandelt sich im Nu in einen Übermenschen. Man frisst sich gleichsam vollkommen, um ins Sakrale, Erhabene oder Ozeanische abzudriften.

Immer gibt es etwas, einen vorgestellten Anderen, der gibt, ja sagt, damit der Möglichkeitssinn sich vermehrt. Ein kleiner Haltepunkt kann genügen, ein Funkeln, eine *Kostbarkeit*, um den Abhub in die Bedeutsamkeit zu bewirken.³

Sachen, Rauschmittel, Worte, Blickpunkte – was haben diese kontingenten Objekte gemeinsam? Nach psychoanalytischer Auffassung sind sie vier Registern zuordenbar, auf denen Versuche der Wiederaneignungen eines verlorenen *Körpers* sich abspielen. Jacques Lacan nennt diese Objekte »a«, gesprochen: »klein a«. Um das *a* gruppieren sich Phantasien auf der Suche nach den Urobjekten: Fäzes, Brust, Stimme, Blick. Aber sie sind entrückt, entwischt, nur noch unendlich kleine konturlose Atome am Grund des Begehrens. Was danach kommt, ist Ersatz – profan oder religiös.

Ersatz, das klingt gering, billig. Doch ist die Geringfügigkeit offen für Anknüpfungen, die die Verhältnisse umkehren. »Das Sakrale hat an allen Gegenständen teil, die der teure Lacan dem Oberbegriff Objekt des Begehrens/Wunsches zuordnet, d.h. am Detail, am Partiellen, dem Körperstückchen, das nicht die Ganzheit des Körpers ist, und sogar an seinen Abfällen.«⁴

Ohne Abfall ist das Subjekt ernüchtert oder arm. Der zitierte Satz Freuds setzt sich fort: »Wer nicht weiter geht, wer sich demütigt mit der geringfügigen Rolle des Menschen in der großen Welt scheidet, der ist vielmehr irreligiös im wahrsten Sinne des Wortes.«⁵

3. Vgl. Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten, Freiburg i.Br. 1980, S. 101ff.

4. Catherine Clément/Julia Kristeva: *Das Versprechen*, München 2000, S. 130.

5. S. Freud: »Die Zukunft«, S. 167.

MONADE

Von Tropfen und Spiegeln.

Medienlogik und Wissen im 17. und frühen 18. Jahrhundert

Einleitung

Innerhalb der wissenschaftlichen und philosophischen Erkundungen des 17. Jahrhunderts wird ein Interesse für das Kleine und Winzige artikuliert, das bis dahin ungekannt war. Angeleitet durch der Frage nach dem Aufbau der Materie und der Welt wird die antike atomistische Theorie neu rezipiert; es werden Korpuskulartheorien entwickelt; das Mikroskop wird erfunden und es werden damit aufsehenerregende Entdeckungen gemacht (Zelle, Bakterien, Blutkörperchen, Spermatozoen, Insektenanatomie etc.); in der mathematischen Wissenschaft arbeiten Newton und Leibniz die Infinitesimalrechnung aus, die es zum ersten Mal ermöglicht, mit *unendlich kleinen Entfernungen* rechnerisch umzugehen. Parallel dazu widmen sich die Philosophen der Zeit – u.a. Bacon, Berkeley, Locke, Pascal, Leibniz, Descartes –, dem Kleinen, Mikroskopischen und Unsichtbaren in Form von Wissens- und Wahrnehmungstheorien und von Metaphysiken.¹ Der neue Wissensreichtum verlangt nach Ordnung, nach Orientierung.

Im Folgenden werden einige Texte aus unterschiedlichen Gattungen zusammengeführt und kommentiert, die auf je eigene Weise – empirisch, poetisch, mythisch – das Winzige und die strukturierende Ordnung thematisieren und zusammen ein epistemisches Feld beschreiben.² Die Auswahl und Anordnung der genre-hete-

1. Vgl. Catherine Wilson: *The Invisible World. Early modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Oxford 1995.

2. Die theoretische Inspirationsquelle für meine Überlegungen ist Michel Serres' Philosophie der Präpositionen, die den Relationen zwischen unterschiedlichen

rogenen Texte erfolgt dabei unter einer motivlichen Vorgabe: In allen Quellen werden optische Medientechniken zur Sprache gebracht. Damit dokumentieren sie auch einen historischen Schnitt, denn mit der Verbreitung opto-mechanischer Medien im 17. Jahrhundert beginnt *eine* der Geschichten der Modernisierung. Von nun an bindet sich Technik an den Leib, um als dessen prothetische Supplementierung Wahrnehmung und Erkenntnis zu generieren. Bedeutsam an dieser Modernisierung ist, dass sie nicht allein als Evolution auf der Ebene der Technik stattfindet, sondern dass durch sie die Idee einer Unmittelbarkeit von Welterfahrung prekär wird. Die optischen Medien spielen also nicht nur in den experimentellen Wissenschaften eine sachhaltige Rolle. Zum einen springen sie als Generatoren neuer Seh-Erfahrungen auf metaphysische Diskurse über und nehmen dort die Gestalt metaphorischer Wissensbegriffe an; zum anderen haben sie formierend Einfluss auf ästhetische Erzeugnisse.³

Es sind vor allem zwei Medientechniken, die im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Prominenz erlangen: das Mikroskop und der Spiegel.⁴

Das *Mikroskop*: Dieses optische Gerät gibt bei den ersten Benutzern Anlass zum Erstaunen, denn mit ihm macht man die Erfahrung, dass das Nächste durchaus das Fremde sein kann, dass Entdeckungsreisen nicht immer in die Ferne führen müssen. »De Nieuwe Wereld.«⁵ (Die neue Welt) ruft Constantijn Huygens am Beginn des Jahrhunderts aus, als er durch eines dieser »kijker« (Gucker) schaut. Unter medialer Perspektive ist das Mikroskop bedeutsam, weil mit ihm eine Disproportionalität zur natürlichen Wahrnehmung spürbar wird, die dem Wissen einen neuen Status verleiht. Locke konnte ironisch fragen, wozu denn »mikroskopische Augen« gut sein sollen, wenn man mit ihnen nicht auch zum Markt oder zur Börse finden könne.⁶ Er trifft damit ins Herz der Problematik: Mit

kulturellen Produktionssphären nachgeht. Vgl. Michel Serres: *Bruno Latour: Conversations on Science, Culture, and Time*, Ann Arbor 1999, S. 127.

3. Vgl. Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung*, Köln 1985, die Mikroskop und Spiegel im Zusammenhang der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erörtert.

4. Die Linsentechniken Teleskop und Brille bleiben im Folgenden unberücksichtigt.

5. De Jeugd van Constantijn Huygens door hemself beschreven, aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von A.H. Kan, Rotterdam, Antwerpen 1946, S. 122.

6. John Locke: *Über den menschlichen Verstand*, Berlin 1962, Bd. 1, S. 376.

dem Sichtapparat ist eine Realität entstanden, die allein visuell begründet ist. Das anthropomorphe Maß verliert seine Gültigkeit. Es wird eine Nahwelt evoziert, die vom Tastsinn abgekoppelt ist, »a new scene of visible objects«, wie Berkeley anmerkt.⁷ Die materielle Welt erstrahlt als immaterielle Tiefe.

Neben der Vergrößerungsoptik gewinnt auch der *Spiegel* medientechnische Dignität. Nur Detail in der Technikgeschichte sind die Entwürfe für Reflexionsmikroskope, in denen der Konkavspiegel statt der Linse als Vergrößerungshilfe fungiert.⁸ Bedeutsamer ist die Tatsache, dass in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf der Basis neuer Produktionstechniken⁹ große Spiegeltafeln hergestellt werden können, die das Material für die barocken Spiegelzimmer und -kabinette sind.¹⁰ Diese Architektur als Medientechnik auszuweisen, mag zunächst erstaunen, ist sie doch in mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht nicht mehr als der Ausdruck einer illusionsbedürftigen, auf Theatralität ausgehenden Adelsschicht. Dagegen ist herauszustellen, dass sich in ihr auch das epochenspezifische Wissensinteresse für Licht, Strahlen, Brechungs- und Reflexionsgesetze verdinglicht. Das Kabinett ist Schauspiel *und* optisches Labor.¹¹

Mit dem Mikroskop unterhält das Spiegelzimmer eine homologe Beziehung, denn hier wiederholt sich – visuell-illusionär – die Erfahrung von Weitung und bildhaft aufscheinender Kleinwelt, die auch der mikroskopischen Beobachtung eigen war: Die reflektierten Reflexionen öffnen das Innen ins Unendliche, verschachteln sich in diminuierenden Wiederholungen. Der Spiegel ist mehr als ein simpler Abbilder, er ist eine Wahrnehmungsprothese, mit deren Hilfe das natürliche Sichtfeld ausgedehnt und der einfache perspektivische Raum aufgerissen wird: Spiegelbild im Spiegelbild im Spiegelbild. Wo ist die Mitte, das Zentrum? Überall oder nirgends.

Beide, Spiegel und Mikroskop, erzeugen Heterotopien, Orte, die gleichzeitig real und unreal sind, sichtbar aber unerreichbar,

7. George Berkeley: *The Works of G.B. Bishop of Cloyne*, herausgegeben von A.A. Luce/T.E. Jessop, London, Edinburgh, Paris u.a. 1948, Bd. I, S. 206.

8. Vgl. Emil-Heinz Schmitz: *Handbuch zur Geschichte der Optik. Das Mikroskop*, Bonn 1990, S. 634.

9. Ab 1665 werden die ersten großen Spiegeltafeln mit einer Blastechnik hergestellt, 1688 entsteht die erste Spiegelgussfabrik.

10. Zur Architektur des Spiegelkabinetts siehe Heinrich Kreisel: *Deutsche Spiegelkabinette*, Darmstadt 1953. Gustav F. Hartlaub: *Zauber des Spiegels*, München 1951, S. 55-57. Serge Roche/Germain Courage/Pierre Devinoy: *Spiegel*, Tübingen 1985.

11. Vgl. Rolf Haubl: *›Unter lauter Spiegeln ...‹*, Frankfurt/Main 1991, Bd. 2, S. 726-737.

lokalisierbar und doch nur virtuell vorhanden.¹² Vor den Spiegeln ist der Mensch – ebenso wie jener, der durch die Vergrößerungslinse schaut – im Reich der Bilder. Der Mensch steht in einer Welt, zu der er lediglich über die Sichtbarkeit Zugang hat, eine Welt, die sich nur als gebrochene und reflektierte darstellt. Der englische Dichter Thomas Traherne widmet diesem Aspekt des optischen Transports eine Gedichtstrophe, in der er das Licht als unsichtbaren Übermittler von Bildern beschreibt, die erst im Spiegel ihre Schönheit dem Auge offenbaren. Im Spiegel zeigt sich ein Reichtum, der doch eigentlich woanders zu suchen ist:

As fair Ideas from the Skie,
 Or Images of Things,
 Unto a Spotless Mirror flie,
 On unperceived Wings;
 And lodging there affect the Sence,
 As if they first came from thence;
 While being there, they richly Beautifie
 The Place they fill, and yet communicat
 Themselvs, reflecting to the Seers Ey,
 Just such is our Estate.¹³

Henry Powers Experiment

1664 veröffentlicht Henry Power seine *Experimental Philosophy*, ein Buch, das u. a. eine Reihe mikroskopischer Untersuchungen enthält. Sein Betrachtungsinteresse gilt diversen mineralischen, botanischen und zoologischen Gegenständen. In der vierunddreißigsten Beobachtung bespricht er in einem kurzen Text das Quecksilber.

A small Atom of Quicksilver

An Atom of Quick-silver (no bigger then the smallest pins-head) seemed like a globular Looking-glass where (as in a Mirrour) you might see all the circumambient Bodies; the very Stancheons and Panes in the Glass-windows, did most clearly and distinctly appear in it: and whereas, in most other Mettals, you may perceive holes,

12. Ich übernehme den Terminus Heterotopien von Michel Foucault: »Of other Spaces«, in: *Diacritics* (Spring 1986), S. 22-27.

13. Thomas Traherne: *Poemes, Centuries and Three Thanksgivings*, herausgegeben von Anne Ridler, London, Oxford, New York, Toronto 1966, S. 45. Traherne (1637-74) äußert sich ausführlicher zu dem hier poetisch erfassten Zusammenhang in den »Centuries« (II,78 und IV,84).

pores, and cavities; yet in ☿ none at all are discoverable; the smallest Atom whereof, and such one, as was to the bare Eye, *tantum non invisibile*, was presented as big as a Rounseval-Pea, and projecting a shade; Nay, two other Atoms of ☿, which were casually layd on the same plate, and were undiscernable to the bare eye, were fairly presented by our *Microscope*.¹⁴

Dieser kleine Text gehorcht in seiner nüchternen Sachlichkeit dem neuen wissenschaftlichen Ethos der Naturbeobachtung. Es scheint, als genüge die schlichte Feststellung von Sachverhalten, um das Wissen von den Weltzuständen zu befördern. »Es gibt nichts zu begreifen, man braucht nur zu schauen.« Mit diesem Satz umschreibt Bachelard den Geist des »farbenprächtigen Empirismus« im klassischen Zeitalter.¹⁵ Auch wenn Powers Beobachtung nicht den Standard wissenschaftlicher Akribie, Reflexion und Originalität im 17. Jahrhundert repräsentiert¹⁶, so zeigt sie doch etwas von dem Wunsch, im Kleinen und Winzigen Neuigkeiten zu entdecken, ist an ihr das forschende Staunen zu erspüren, das Henry Power bei seiner Untersuchung erlebt haben mag. Wie er im Vorwort seiner Schrift anmerkt, möchte er in den kleinen Lebewesen und stofflichen Proben die feine Architektur und Mathematik, die unsichtbaren Bewegungen der Natur erkunden. Seine Vision ist cartesianisch oder newtonsch: Er hofft, in einer unbestimmten Zukunft, unter Zuhilfenahme verbesserter Geräte, die kleinsten Teile der Materie, die *globuli* und Lichtkorpuskeln, im Mikroskop erblicken zu können, von denen die großen Forscher nur spekulativ sprechen konnten.¹⁷

14. Henry Power: *Experimental Philosophy*, London 1664, S. 43: »Ein kleines Quecksilber-Atom. Ein Atom des Quecksilbers (nicht größer als der kleinste Nadelkopf) glich einem kugelförmigen Glas, in dem man (wie in einem Spiegel) all die umgebenden Dinge sehen konnte; sogar die Rahmen und Scheiben des Glas-Fensters erschienen darin äußerst klar und deutlich: und wo in den meisten anderen Metallen Löcher, Poren und Höhlungen wahrzunehmen sind, so ist davon im ☿ nichts zu entdecken; das kleinste Atom daraus, von solcher Art, daß es dem bloßen Auge *tantum non invisibile* [beinahe unsichtbar] war, zeigte sich so groß wie eine Rounseval-Erbse und warf einen Schatten; mehr noch, zwei weitere Atome des ☿, die zufällig auf der gleichen Platte lagen und mit dem bloßen Auge nicht wahrgenommen werden konnten, wurden mit unserem Mikroskop gänzlich dargeboten.« (Übersetzung G.S.)

15. Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes*, Frankfurt/Main 1987, S. 68.

16. Man vergleiche Powers Schrift mit Robert Hookees mikroskopischen Beschreibungen, die nur ein Jahr nach Powers Buch erschienen sind. Vgl. Robert Hooke: *Micrographia*, London 1665.

17. Vor Power haben – das Mikroskop war gerade erst entwickelt worden –

In der zitierten vierunddreißigsten Beobachtung begnügt er sich zunächst jedoch mit der Beschreibung einiger hingelegerter Quecksilbertropfen. Was zeigt das Metall, das des Notats wert ist? Die Charakterisierung ist äußerst knapp; Power benennt mit wenigen Worten die materiellen Qualitäten des Metalls: die glatte Oberflächlichkeit, die Kugelförmigkeit, die Zerteilbarkeit. Im letzten Satz bekennt er sich indirekt zu Descartes, wenn er die Ausdehnung noch der kleinsten Partikel, die das bloße Auge nicht wahrzunehmen in der Lage ist, herausstellt. Er nimmt damit eine naturphilosophische Behauptung aus dem Vorwort auf, wo es heißt: »Now as Matter may be great or little, yet never shrink by subdivision into nothing.«¹⁸

Powers Ausführungen erschöpfen sich nicht in diesen spärlichen Bemerkungen zur Materialität seines Gegenstandes; bemerkenswert ist, dass der Naturforscher sich zuerst von den Lichterscheinungen, den Bildern auf dem Quecksilber betören lässt. Das Wundersame und Mitteilenswerte liegt darin, dass sich auf den Partikeln die Dinge der Umgebung abbilden. Power sieht und beschreibt nicht nur die Sache, er öffnet seinen Blick für die Sache auf der Sache. Ist es die scheinbare Unvereinbarkeit zwischen der Kleinheit des konvexen Spiegels und seiner Eigenschaft, das Große deutlich zu repräsentieren, die Power bewogen hat, die Beobachtung in seine Sammlung aufzunehmen?

Er ist nicht der erste, der die Eigenschaft des Rundspiegels bemerkt, ganze Umwelten auf kleiner Fläche darstellen, gleichsam Weltrepräsentanzen liefern zu können. Ungeachtet der Tatsache, dass bereits im Mittelalter Konvexspiegel sehr verbreitet waren, sind es vor allem – wie Jurgis Baltrusaitis darlegt – Zeitgenossen des 17. und 18. Jahrhunderts, die die Eigenschaften des Rundspiegels kommentieren.¹⁹ Power zeigt also eine epochenspezifische Wahrnehmungssensibilität. Allerdings radikalisiert sein an der mikroskopischen Linse geschulter Blick den Sinn für das Verkleinerungsphänomen, er verlässt die anthropomorphe Dimension, um in die subperzeptive Sphäre vorzudringen.

Dass Power aus all den auf dem Quecksilber sich abzeichnenden Gegenständen allein das Fenster erwähnt, ist sicherlich dem

auch andere diesen Wunsch nach der Inblicknahme des Atoms ausgesprochen. Vgl. Christoph Meinel: »Das letzte Blatt im Buch der Natur«. Die Wirklichkeit der Atome und die Antinomie der Anschauung in den Korpuskulartheorien der frühen Neuzeit«, in: *studia leibnitiana* 20 (1988), S. 1-18, hier S. 8-9.

18. H. Power: *Philosophy*, o.S. (Preface).

19. Vgl. Jurgis Baltrusaitis: *Der Spiegel*, Gießen 1986, S. 288-297.

einfachen Umstand geschuldet, dass es aufgrund seiner Helligkeit am deutlichsten auf dem Kügelchen erkennbar war. Die frühen Mikroskopisten mussten in Fensternähe bei Tageslicht arbeiten, da die Möglichkeiten der Kunstlichtverwendung noch kaum gegeben waren. Doch schärft der Ausblick auf die Welt, in den Himmel, auf die Weite und Unendlichkeit den Gegensatz von Quecksilberteilchen und Weltgröße, der im gleichen Zuge durch die Repräsentation aufgehoben wird. Das Außen kommt ins Innen; auf einem kleinen Kügelchen zeigt sich etwas, das auf der großen Kugel statthat. Power, der im Vorwort das Projekt der Erforschung der Teilchen und der Zusammengesetztheit der Materie ausgesprochen hat, wird durch das Bild *verführt*: Er schaut in den Mikrokosmos und erblickt den Makrokosmos.

Van Helmonts paradoxer Diskurs

Hat Franz Mercur van Helmont (1614-1699) Henry Powers Text gekannt? Im Jahre 1685 erscheint in englischer Sprache sein *Paradoxical Discourse*, der 1691 ins Deutsche übersetzt wird. Van Helmont war Arzt, Philosoph, Okkultist und Reisender. In seinem Buch begegnen wir dem powerschen Experiment, das nun allerdings in einen neuen Kontext und eine andere Erfahrungshaltung einsortiert wird. Van Helmont interessiert nicht die Analyse der physischen Qualität des Quecksilbers, es geht ihm um eine analogisch-metaphysische Dimension.

Frage. Ist denn aus dem/was bißher gesagt worden nicht zu ersehen/daß gleichsam (in der Auswuerckung so wol der Sonnen/wenn sie auß ihr selber den Mond und Sternen gebietet; als von dem Mond und Sternen in ihrer Herfuerbringung des untern Materialischen Wassers) alle und jeweder Theil der Außgeburth/(als die Circumferenz) vollkommen in ihm das ganze und das ganze Centrum, welches in dieser proportion in eine Art der Unendlichkeit außzulauffen scheint/begreiffet?

A. Es ist in der That also/und mag klaerlich genug durch ein Exempel vom Quecksilber erwiesen werden/welches wie ein Spiegel ist/als das ein rundes oder kugelformiges Metallisches Wasser ist. So wir von diesem Mercurio einen guten Theil nehmen/und es an einen Ort unter den freyen Himmel hinlegen/so koennen wir den ganzen Horizont mit allen seinen Theilen und Objectis sehr deutlich in demselben fuergestellet sehen/und wenn auß diesem Mercurio ein sublimat gemacht/und vermittelst der Sublimation in unzehlich viel kleine Kuegelein oder Kugelrunde Leiberlein zertheilt wird (welche wegen ihrer Kleinigkeit durch ein Vergroeerungs Glas muessen unterschiedlich erkannt werden) so werden wir befinden/daß der ganze Horizont vorbesagter massen in einem jedweden derselben zugleich auff gleiche Weise wird zu sehen seyn/wie in der groeßern Menge des Quecksilbers zu sehen gewesen

und im fall gemeldete Zertheilung noch weiter in noch kleinere Theilgen/als diese in dem Sublimat solten gebracht werden/wuerde dennoch diese Erscheinung allezeit in demselben zu sehen seyn.²⁰

Alle Teile der powerschen Versuchsanordnung sind bei van Helmont versammelt: das Quecksilber, der Himmel, das Vergrößerungsglas. Und doch interessiert ihn mehr als das Metall die Kosmogenie.²¹ Seine Frage ist eine These: Das Kleine soll aus dem Großen geboren werden, die Teile sollen die Struktur des Ganzen in sich tragen. Er sieht die Sonne, die Welt der Himmelskörper mit ihren Zentren und Zirkumferenzen; diese Proportion ist das Modell für das materielle Universum insgesamt.

Van Helmont stellt sich nicht – wie Power – ans Fenster, sondern geht hinaus, um das Ganze des Horizonts einzufangen. Die mikroskopische Observation wandelt sich unversehens zu einer mythischen Spekulation über die Weltstruktur. Wie die einleitende Frage insinuiert, werden der Himmel, das Leben der Sterne unter Zuhilfenahme der Denkfigur der *aemulatio*²² auf die Erde gebracht. War das reflektierte Fenster bei Power lediglich ein Beispiel für die Spiegelfähigkeit des Metalls, wird der abgebildete Horizont nun zum eigentlichen Inhalt der Erörterung: Die makrokosmischen Zustände reflektieren sich im mikrokosmischen Element. Van Helmont zeigt sich nicht als sachkalter Empiriker, sondern bemüht sich um Sinnstiftung. Sein Diskurs entfaltet sich ganz auf der Ebene der Bilder, der Simulakren, des inszenierten Analogons. Das Spiegelbild im Quecksilbertropfen ist Zusammenfassung universeller Ordnung und in dieser Verkleinerung Teil der Ordnung.

Wie jedoch ist diese Konstruktion zu verstehen, spricht der Philosoph metaphorisch, analogisch, allegorisch, exemplarisch? Als Mythologe benötigt van Helmont diese erkenntniskritische Unterscheidung nicht. Der Ausdruck ist die Sache selbst. Das Spiegelbild in den Kügelchen verweist auf eine optisch ausgelegte Weltlogik: Das Universum ist ein unendlicher Prozess sich gebender gleicher Abbildungen; vom Großen bis zum Kleinen reproduziert sich das

20. Francisci Mercurii Freyherrn van Helmont: *Paradoxical Discourse Oder: Ungemeine Meynungen von dem Macrocosmo und Microcosmo*, Hamburg 1691, S. 16-18.

21. Zu erwähnen ist, dass das Quecksilber in der Alchemie als Wandlungssubstanz galt. Merkur wurde als *filius hermaphroditus* aus der Vereinigung von Sonne und Mond begriffen. Diese Bedeutungen sind offenkundig als Konnotationen in Helmonts Text gegenwärtig.

22. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1974, S. 48ff.

Universum als optische Angleichung. Das Universum ist vollgestellt mit Spiegeln.

Das Epistem einer sich reproduzierenden Ordnung gehört zum mytho-philosophischen Wissensbestand des 17. Jahrhunderts. Van Helmont steht in einer langen Tradition, die von der Antike über das Mittelalter bis in die Renaissance reicht. Die Vorstellung eines Mikrokosmos', der eine prinzipielle oder strukturelle Übereinstimmung mit dem Makrokosmos zeigt, ist immer wieder spekulativ bearbeitet worden.²³

Van Helmonts Text stellt allerdings keine bruchlose Fortführung dieser Tradition dar, er gibt ihr eine zeitgemäße, nämlich medientechnisch motivierte Umdeutung. War bis zum 17. Jahrhundert der Mikrokosmos gleichbedeutend mit dem Menschen, so erzwang der neue Blick durchs Mikroskop offenbar eine Revision. Das optische Gerät erschloss einen neuen Raum, eine neue Wirklichkeit, die sich unterhalb der anthropomorphen Dimension erstreckte. Die *kleinen Welten* waren fortan jene subhumanen Partikel, Lebewesen und Strukturen, die vor der Erfindung des Mikroskops unsichtbar geblieben waren: »there is a new visible World discovered to the understanding.«²⁴ Die neuen Entdeckungen mit Hilfe des Mikroskops forderten die Logik heraus und inaugurierten die Idee einer unendlichen mikrokosmischen Teilbarkeit: »They who knew not Glasses had not so fair a pretence for the Divisibility ad infinitum.«²⁵ Die anti-atomistische Perspektive brachte die Naturphilosophen nicht zur Anerkennung eines universellen Chaos oder einer heterogenen Vielheit; sie waren im Gegenteil darum bemüht, weiterhin die tradierten Harmonie- und Ordnungsvorstellungen im Beobachteten einzurichten. Mehr noch, man versuchte, einen theoretischen Zugang zum Unendlichen jenseits der Sichtbarkeit zu finden, an jene Grenze zu gehen, wo die Beobachtung versagt. Exemplarisch drückt diese Haltung Pascal aus, wenn er schreibt:

Ich will ihm [dem Menschen] nicht allein das sichtbare Universum schildern, sondern auch die Unermeßlichkeit, die man sich bei der Natur im geschlossenen Raum dieses verkleinerten Atoms vorstellen kann, er soll dort unendlich viele Welten erblicken, von denen jede einzelne ihr Firmament, ihre Planeten, ihre Erde hat, die es im gleichen Verhältnis wie bei der sichtbaren Welt gibt.²⁶

23. Siehe Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5, Basel, Stuttgart 1980, unter »Makrokosmos«.

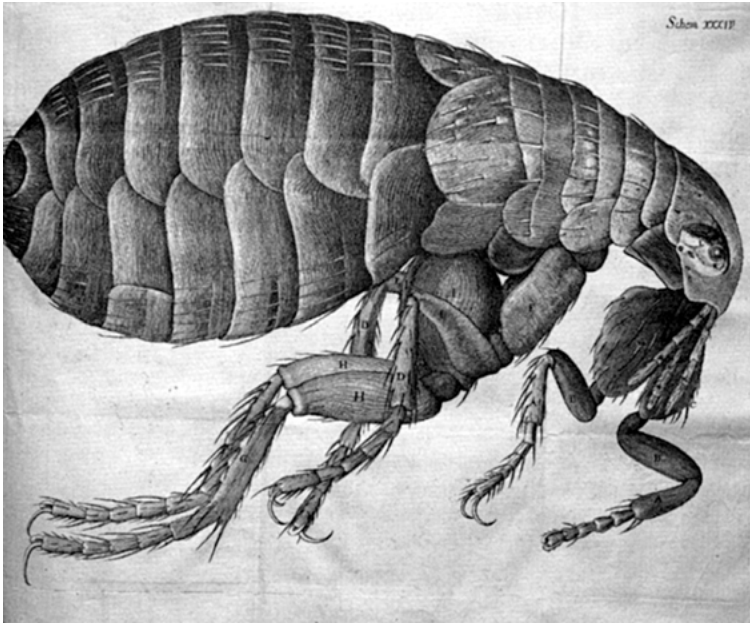
24. R. Hooke: *Mikrographia*, o.S. (Preface).

25. G. Berkeley: *The Works*, S. 30.

26. Blaise Pascal: *Gedanken*, Leipzig 1992, S. 97. Im Anschluss an die mi-

Alt- und Neuwissen werden homogenisiert, die neue wissenschaftliche Erfahrung mit dem Mythos verschnürt. Die empirische Beobachtung wird nicht als Positivierungsleistung wahrgenommen, sondern in das Muster tradiierter Weltkonzeptionen eingetragen. Es muss kaum gesagt werden, dass diese Verklammerung ein Gewaltakt gegenüber der Evidenz der Anschauung darstellt. In keinem Text wird die Analogie von Makro- und Mikrokosmos am Befund dargelegt.

Robert Hooke, Micrographia, 1665



Bereits Jonathan Swift war scharfsinnig genug, um aus diesem Dilemma einen Scherz zu machen. Seine Erfindung der Orte Lilliput und Brobdingnag nimmt das Philosophem von den sich wiederholenden Welten beim Wort. Anders als die Naturphilosophen, die Ähnlichkeit in der Natur immer ohne den Menschen stattfinden lassen, kann Swift *anthropos* in der Fiktion das eine Mal in grotesker

kroskopische Erfahrung äußert sich ähnlich Nicolas Malebranche: *The Search after Truth*, herausgegeben von Thomas M. Lennon/Paul J. Olscamp, Cambridge 1997, S. 26-27.

Verkleinerung, das andere Mal in hässlicher Vergrößerung erfinden. Mit dieser Konstruktion reflektiert er das epochenspezifische Problem der Relativität von Wahrnehmung durch Größenverschiebung, eine Relativität, die durch die optische Erfahrung inspiriert ist: Braucht Gulliver in Lilliput eine Brille, sind seine »nackten Augen« in Brobdingnag, wo alles in übergroßer Deutlichkeit erscheint, besser als ein Mikroskop.²⁷ Wenn der forschende Beobachter des 17. Jahrhunderts ein Insekt unter der Linse als Ungeheuer wahrzunehmen bereit ist²⁸, dann macht Swift daraus eine Erzählung über den Kampf mit einem gefährlichen Hyperinsekt.²⁹

Die Satire aus dem Jahre 1726 ist vielleicht schon eine kritische Reaktion des klassischen Zeitalters auf das Barock, in dem für einige Naturphilosophen die Welt in der Höhe und in der Tiefe mikroskopischer Lebewesen, Partikel und Atome eine Abfolge stetig und unendlich sich wiederholender Formen war: Welt in der Welt in der Welt ... Michel Serres erfindet zur Beschreibung dieser Teilchenwelt den Neologismus »Munduskel«.³⁰ Zwischen System und Teilchen gibt es keine Differenz, denn in jedem Teil ist das System enthalten, jedes System als Teil wahrnehmbar.

Van Helmont steht in dieser Denktradition, die zwischen Naturerkenntnis und Mythologie den Riss nicht aufmachen will. Wenngleich er nicht der originäre Erfinder des Weltbildes der Selbstähnlichkeit ist, zeigt er Originalität in seinem argumentativ-inszenatorischen Kniff zur Begründung dieses Weltbildes. Seine von Mikroskop und Spiegel inspirierte Sicht funktioniert auf der Basis einer kühnen Kombination der neuen Medientechniken: Das Mikroskop wird – neuzeitlich – als technische Sehhilfe eingesetzt, der Spiegel hingegen – traditional – mythisch betrachtet. Scheinbar eine naturwissenschaftliche Beobachtung zitierend, kümmert van Helmont sich nicht um Brechungs- und Reflexionsgesetze, sondern wertet den paradoxalen Aspekt der visuellen Erscheinung auf, den

27. Swift erwähnt einige Male optische Geräte – Brille, Teleskop, Mikroskop, Vergrößerungsglas – in seinem Text. Vgl. Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*, herausgegeben von Paul Turner, Oxford, New York 1992, S. 23, 82, 95, 105.

28. Descartes glaubte, unter der Linse einen Floh in der Größe eines Elefanten zu sehen, und Galileo erschienen Fliegen so groß wie Lämmer. Siehe René Descartes: *Dioptrik*, herausgegeben von Gertrud Leisgang, Meisenheim am Glan 1954, S. 114; Savik Bradbury: *The Evolution of the Microscope*, Oxford 1967, S. 15.

29. Paul Turner äußert die Vermutung, dass Swifts Fiktion vergrößerter Insekten von den Fliegen- und Floh-Illustrationen in Robert Hooke's *Micrographia* inspiriert sein könnte. Vgl. Paul Turner: »Notes«, in: J. Swift, *Gulliver's Travels*, S. 330.

30. Michel Serres: *Hermes IV. Verteilung*, Berlin 1993, S. 124.

bereits Henry Power notiert hatte, um daraus ein Welterklärungsmodell zu extrahieren. Die Widerspiegelung des unendlichen Horizonts in einem mikroskopisch kleinen Kügelchen Quecksilber führt nun das Schauspiel der Schöpfung auf. Was Power als sachliche Einzelfeststellung niederschreibt, wird von van Helmont aufgenommen und in einer Logik visueller Evidenz metaphysisch hochgerechnet: Welche Größe auch die Kugelspiegel aufweisen, immer zeigen sie das gleiche Bild und bezeugen die Homogenität der *ad infinitum* aufgeteilten Räumlichkeiten. Es gibt kein Außen, man ist immer in einem bildhaften Innen, das sich unbegrenzt ausdifferenziert.³¹ Was als Gewimmel, Schwärme, Unordnung erscheint, sind in der mikroskopischen Metaphysik regionale Universen; jedes dieser Universen ist das genaue Abbild des anderen.

Andrew Marvells und John Donnes metaphysische Dichtung

Vielleicht hat der englische Dichter Andrew Marvell (1621-1678) nie durch ein Mikroskop geschaut. Und doch verfügt er über den Feinblick des Miniaturisten, über die Neugier für das Kleine, die auch die Mikroskopisten seiner Zeit zu ihren Untersuchungen führten. Doch ist Marvell weder Naturalist, sachkalter Empiriker, noch Kosmologie-Begründer. Seine metaphysische Dichtung vereinigt die genaue Beobachtung mit der philosophisch-theologischen Reflexion, um dem Philosophem von der *kleinen Welt* eine anthropologische Wendung zu geben.

On a Drop of Dew
 See how the Orient Dew,
 Shed from the Bosom of the Morn
 Into the blowing Roses,
 Yet careless of its Mansion new,
 For the clear Region where 'twas born,
 Round in itself incloses,
 And in its little Globe's Extent,
 Frames as it can its native Element.
 How it the purple flow'r does slight,
 Scarce touching where it lyes,
 But gazing back upon the Skies,

31. Vgl. Gilles Deleuze: *The Fold. Leibniz and the Baroque*, Minneapolis 1992, der diese Ausdifferenzierung nicht unter dem Aspekt der Optik, sondern den der Falte beschrieben hat.

Shines with a mournful Light;
 Like its own Tear,
 Because so long divided from the Spear.
 Restless it rouses and unsecure,
 Trembling lest it grow impure:
 Till the warm Sun pitts its Pain,
 And to the Skies exhale it back again.
 So the Soul, that Drop, that Ray
 Of the clear Fountain of Eternal Day,
 Could it within the humane flow'r be seen,
 Remembering still its former height,
 Shuns the sweet leaves and blossoms green;
 And, recollecting its own Light,
 Does, in its pure and circling thoughts, express
 The greater Heaven in an Heaven less.
 In how coy a Figure wound,
 Every way it turns away:
 So the World excluding round,
 Yet receiving in the Day.
 Dark beneath, but bright above:
 Here disdainful, there in Love,
 How loose and easie hence to go:
 How girt and ready to ascend.
 Moving but on a point below,
 It all about does upwards bend.
 Such did the Manna's sacred Dew distil;
 White, and intire, though congeal'd and chill.
 Congeal'd on Earth: but does, dissolving, run
 Into the Glories of th' Almighty Sun.³²

32. Andrew Marvell: *Gedichte*, übertragen und herausgegeben von Werner Vordtriede, Berlin 1962, S. 11-13. Das Gedicht wurde wahrscheinlich in den 50er Jahren abgefasst. Die deutsche Fassung lautet: »Auf einen Tautropfen/Sieh, wie vom Osten Tau/Vom Morgenbusen niederrann/In diese Rosenblüten,/Ohn Acht doch für sein neues Haus,/(Denn Klarheit war, wo er begann)/Im eignen Rund behütet:/So daß das Kügelchen umschließt,/Wies kann, das Ursprungsland, das es verließ./Die Purpurblume ehrt er schlecht,/Liegt und berührt sie kaum,/Blickt nur zurück zum Himmelsraum,/Glänzt mit betäubtem Licht./Sich selber Zähre,/Weil er so lang getrennt ist von der Sphäre./Er rollt ruhlos und ungeübt/Und zittert, ob ihn etwas trübt,/Bis Sonne, fürsams für den Gram,/Ihn himmelwärts rückhaucht, woher er kam./ So auch die Seele, Tropfen, Strahl/Des klaren Brunnens ohne Zeit und Zahl./Säh man sie in der Menschenblume glühn,/Gedenk der Höhn, da sie entsprang,/Die sü-

Geburt des Kleinen aus dem Großen, Homogenität der Substanzen, spiegelnde Abbildlichkeit – in den ersten Versen sind die gleichen Argumentationselemente eingearbeitet, die auch van Helmonts Begründung des Universalkonnexes ausmachten. Das Element des Wassers – Urelement – dient Marvell dazu, das Nahe und Ferne, das Leichte und Unermessliche, das Vergängliche und Ewige genealogisch-spekulär zu verbinden. Der Tautropfen beinhaltet das Wasser des Himmels – partikulierte Ursprungsland (»native Element«) – und zeigt die lichte Klarheit des Morgens, der ihn gebar. Neben der Substanzgleichheit und der Formanalogie von Erdglobus und Tau (»in its little Globes Extent«) wird die optische Reflexion (»gazing back«) argumentativ eingesetzt, um die Verwandtschaft der Sphären zu bedeuten. Bemerkenswert an dieser poetischen Konstruktion ist die Gleichsetzung von Lichtreflexion auf dem Tropfen und Blick. Zwei Aspekte sind an dieser Metaphorisierung bedeutsam. Zum einen wird durch die Homogenisierung von Blick und Widerschein der erkenntniskritische Gegensatz zwischen Objektivität und Subjektivität unscharf: Der Spiegelungskomplex fasst Wahrnehmung nicht als strukturierende Tätigkeit auf, sondern als von der Welt strukturierte Passivität. Für die Erkenntnis heißt das, dass die blickende Instanz letztlich nur sich selbst im Andern-Ort sieht, wie auch dieser Ort im Blickenden als Bild gegenwärtig ist. Zum anderen gelingt es Marvell mit der Blick-Metaphorik, einen Erlebnisinhalt, die Semantik der Einsamkeit einzuführen. Dem Verhältnis von Welt und Repräsentanz wird durch die Einschaltung des Blicks ein Sehnsuchtsaspekt hinzugefügt. Der Tropfen ist nicht nur Auge, er ist Träne, in der sich die Melancholie nach einem Verlust versinnbildlicht (»Shines with a mournful Light;/Like its own Tear,/Because so long divided from the Sphear«). Die poetische Konstruktion um die Spiegelungsmetapher nimmt einen Aspekt der medialen Verfasstheit in die Dimension des Existentiellen: Das *schauende* Medium vermittelt – aber es zeugt damit auch von Distanz und Getrenntheit.³³

ßen Blüten scheuend und das Grün,/Nach eignem Licht zurück ihr Drang,/Bezeugte sie in runder Denkbahn klar/Im kleinren Himmel, was der größere war./Ganz verschüchtert eingerollt./Abgewandt, wo sie mag sein./Schließt sie rundum aus die Welt/Und läßt doch den Tag herein./Dunkel unten, licht darob,/Dort verschmähend, hier voll Lob,/Wie leicht und lose fortzugehn,/Nach oben schon im Reisekleid,/Auf kleinstem Punkte sich zu drehn./So ganz allum zur Höh bereit./So tropfte heiliger Tau, der Manna ward,/Weiß, unversehrt und doch zu Frost erstarrt./Irdisch erstarrt und fließt doch, nicht mehr dicht,/Den Prächten zu, dem allgewaltigen Licht.«

33. Vgl. Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, Berlin 1927, S. 91ff.

Wo es Medien gibt, dort besteht immer auch ein Raum der Leere, den es zu überbrücken gilt.

Blick – Auge – Spiegel: Den darin eingelagerten Komplex von Repräsentation, Welterfassung und Separation hat vor Marvell bereits John Donne (1572-1631) in Liebesgedichten poetisch ausgeführt. Die Spiegelmetapher ist ein sinnfälliger Ausweis dafür, dass das Subjekt sich nicht mehr als vollkommen von der Natur absorbiert erfährt, sondern – als Spiegel – eine abgesonderte Identität zeigt. Donne konturiert in seinen Texten das mediale Verhältnis von blickhafter Welterfassung, bildhaftem Auflösungswunsch im anderen und Gefahr des Bildverlusts durch Medienausfall.

Wie geht er dabei vor? In »The Canonization« poetisiert er den Augenglanz mit einer alchemistischen Metapher, wodurch das Sehorgan in ein Glas, einen Spiegel verwandelt wird.³⁴ Hier leuchtet die große Welt als Abriss oder Miniatur auf. Wie Marvell unterscheidet Donne nicht zwischen Spiegelung und Wahrnehmung, zwischen Sehen und Gesehenwerden; was sich in der Spiegelung zeigt, ist auch das, was der Spiegelnde sieht:

Who did the whole worlds soule extract, and drove
 Into the glasses of your eyes,
 So made such mirrors, and such spies,
 That they did all to you epitomize,
 Countries, Townes, Courts³⁵

Die Welt, das sind nicht nur die Länder, Städte und Höfe, das sind für Donne auch die Liebenden, die einander als Spiegel gegenüberstehen und sich gegenseitig reflektieren. In »The Good-Morrow« wird der Mikrokosmos *Mensch* ins Spiegelkabinett liebender Blicke gestellt. Bildete, wie erwähnt, in den traditionellen Mikrokosmos-Vorstellungen der Mensch die letzte Stufe in der Analogienkette, wird er hier noch einmal im glänzenden Auge des Gegenüber verkleinert.³⁶ Donne eröffnet durch diese Anordnung implizit die sich

34. Vgl. Helen Gardners Kommentar in John Donne: *The Elegies and The Songs and Sonnets*, herausgegeben und kommentiert von Helen Gardner, Oxford 1965, S. 204.

35. John Donne: »The Canonization«, in: ders., *The Metaphysical Poets*, ausgewählt und herausgegeben von Helen Gardner, Penguin Books 1977, S. 62.

36. Vgl. Don Parry Norford: »Microcosm and Macrocosm in Seventeenth-Century Literature«, in: *Journal of the History of Ideas* Bd. 38, Nr. 3 (1977), S. 409-428. Norford zitiert ebenfalls die Gedichte Donnes, vernachlässigt in seinem Kommentar aber den medialen Aspekt.

wiederholende Unendlichkeit der Reflexionen: Ich-Welt in der Du-Welt in der Ich-Welt ...

Let us possess our world, each hath one, and is one.
 My face in thine eye, thine in mine appears,
 And true plaine hearts doe in the faces rest,
 Where can we find two better hemispheres³⁷

Die gegenseitige bildhafte Aufnahme im Konvexspiegel der Augen hat die monadische Abgegrenztheit zur Voraussetzung. Erst durch das Medium kommt es zur Zusammenkunft, Kenntnisnahme des anderen – dazwischen liegt der Raum der Strahlungen. Mit dieser medial verknüpften Beziehung ist aber auch eine Verletzbarkeit, Unterbrechungsmöglichkeit gegeben. In »A Valediction: of Weeping« und »Witchcraft by a Picture« benennt Donne die Abgesondertheit als fragile Existenzweise, die vom Tod durch Bildverlust bedroht wird. Er erkennt in der Träne, die das Auge verlässt, das Medium, das das Bild des anderen empfängt und darin zum Globus, ja zur Welt erwächst (»A globe, yea world by that impression grow«). Jedoch ist die Spiegel-Träne zu zart und vergänglich, als dass sie ihre bildgebende Kapazität im Tränenfluss bewahren könnte (»Till thy teares mixt with mine doe overflow/This World, by waters sent from thee, my heaven dissolved so«³⁸). Die Tränen machen Bildstörung, erzeugen den Abbruch der Kommunikation:

I fix mine eye on thine, and there
 Pity my picture burning in thine eye,
 My picture drown'd in a transparent tear,
 When I look lower I espy;
 Hads thou the wicked skill
 By pictures made and marr'd, to kill³⁹

37. John Donne: »The Good-Morrow« in: ders., *The Metaphysical Poets*, S. 58.

38. John Donne: »A Valediction: of Weeping«, in: ders., *The Metaphysical Poets*, S. 69.

39. John Donne: »Witchcraft by a Picture«, in: ders., *Metaphysische Dichtungen*, aus dem Englischen übertragen von Werner Vordtriede, Frankfurt/Main 1961, S. 32. »Ich richt mein Aug auf deins, da faßt/Mich Mitleid mit dem Bild, das dort erschien./Mein Bild, verschwemmt in einer Träne Glast./Erspäh ich aber drunterhin./Hast du verruchte Kraft,/Die Bilder, um zu töten, schafft?«

Donne zeigt ein ausgeprägtes, modernes Medienbewusstsein: Wo das Bild verschwindet, dort verschwindet auch die Welt.

Die Medientechnik *Spiegel* mit ihrer Möglichkeit der verkleinernden Repräsentation wird sowohl in Donnes wie auch in Marvells Lyrik als Bild benutzt, um den Einfall der Welt ins Subjekt beschreiben zu können. Auge, Träne, Seele sind Teile des Menschen, in denen das Ganze zur Anschauung kommt. Wer den mikroskopischen Blick hat, wird in den blanken Medien den Reichtum wiederentdecken, der sichtbar die große Welt ausmacht. Beide Lyriker bleiben in der Tradition der Makro-/Mikrokosmos-Analogie, doch verschiebt sich ihr Interesse: Nicht die kosmologische Begründung ist das primäre Ziel – sei es im Sinne einer Analogie von Weltbau und menschlichem Leib oder von Welt- und Individualseele –, sondern die Auslegung eines anthropologischen Selbstverständnisses.

Gegen Donne, der die mythische Konzeption der Äquivalenz von großer und kleiner Welt als mediale Konstruktion in den Liebescode einpflanzt, gleichsam privatisiert, setzt Marvell in seiner Vergleichsrhetorik auf die christliche Tradition. Die individualisierte Seele – Sphärenbild, in die Welt getropftes melancholisches Sein – hat Hoffnung auf Tröstung. Die Traurigkeit der *Monade* ist nicht mehr als ein Moment des Innehaltens in der Form. Die Verse entwerfen eine Zirkularität von Formbildung und Auflösung. Wie die Sonne den kleinen, klaren, vergänglichen Tautropfen wieder auflöst und zum Himmel dampfen lässt, gerade so wird die Seele auffahren und zum Ursprung zurückfinden. Der melancholische Riss ist nur ein Aspekt universaler Harmonie. Wenn Marvell von der astronomisch-meteorologischen Vorstellung des Himmels zur theologischen wechselt, dann dient diese Rhetorik dazu, das Seelenleben als eingebettet in die Zirkularität von abbildender Schöpfung und Rückführung aufzufassen.

Für den vorliegenden Argumentationszusammenhang soll jedoch das Augenmerk bei der Form bleiben. Die Tropfenseele ist Ort der spekulären Aufhebung, hier soll die große Bewegung im Kleinen walten. Mag die Seele auch nur ein Punkt sein, so kreisen in dieser unsichtbaren Miniatur die Gedanken (gleich den Gestirnen?), sind sie der kleine Himmel, der dem großen Ausdruck gibt. Das Gedicht übernimmt das naturphilosophische Konzept des Spiegelverhältnisses in den Substanzen, weitet es jedoch zu einer Metaphysik des Denkens. Danach gehorcht das Denken nicht einem Eigensinn, es ist ganz und gar Nachvollzug und darin Abbild übergeordneter Strukturen.

Welch ein erstaunliches Konstrukt, das Marvell hier entwirft: die Seele als beweglicher, stets entweichender Punkt, der die Welt

ausschließt und doch empfänglich für den Tag ist, d.h. als Repräsentations- und Spiegelstelle der großen Ordnung fungiert.

Dieser poeto-paradoxe Entwurf liest sich wie die Vorwegnahme einer anderen Theorie, die ebenfalls die spiegelhafte Punktualität der Seele mit Aussagen der Naturphilosophie und Theologie, mit Hilfe des wissenschaftlichen Rasonnements und der Spekulation zu begründen sucht.

Leibniz' Monadologie

1714, zwei Jahre vor seinem Tod, verfasst G.W. Leibniz eine kleine Schrift, die später als *Monadologie* Berühmtheit erlangt. In diesem Text kreuzen sich die Debatten des vorangegangenen Jahrhunderts, die das Winzige zum Thema gemacht hatten: Pascal, Descartes, van Helmont, die Mikroskopisten Leeuwenhoek und Swammerdam stellen die Vorgaben, aus denen Leibniz seine mikroskopisch-spekuläre Monadenkonzeption ableitet.

Zum ersten Mal benutzt Leibniz den Terminus *Monade* im Jahre 1696 in einem Brief. Der Begriff findet sich schon in der griechischen Philosophie. Leibniz übernimmt ihn allerdings von van Helmont, mit dem er regelmäßig im Jahre 1696 in Hannover zusammentrifft. Bevor sich die Philosophen kennenlernten, hatte Leibniz die Schriften dieses holländischen Gelehrten bereits zur Kenntnis genommen, darunter den *Paradoxical Discourse* und den *Cabbalistical Dialogue*, in dem van Helmont seine Monadenlehre darstellt.⁴⁰

»Die Monaden, von denen meine Schrift handeln wird, sind nichts weiter als einfache Substanzen, welche in dem Zusammengesetzten enthalten sind. Einfach heißt, was ohne Teile ist.«⁴¹ So lautet der erste Satz der *Monadologie*. Leibniz, dies könnte man glauben, beginnt mit der Darstellung einer materialistischen Atomtheorie. Wenn Leibniz emphatisch die Monaden als »die wahren Atome der Natur« bezeichnet, dann wendet er sich jedoch gerade ab von einer materialistischen Vorstellung: »Nun ist aber da, wo es keine Teile gibt, weder Ausdehnung, noch Figur, noch Zerlegung möglich.«⁴² Es deutet sich an, dass es ihm um etwas geht, das jenseits der Fassbarkeit oder möglicher Sichtbarkeit liegt. Die Monade ist ein infinitesi-

40. Siehe Carolyn Merchant: »The Vitalism of Francis Mercurius van Helmont: Its Influence on Leibniz«, in: *Ambix* Bd. 26, Teil 3 (November 1979), S. 170-183.

41. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Hermann Glockner, Stuttgart 1994, S. 13.

42. Ebd.

maler, metaphysischer Punkt, in dem die Aktivitäten der Seele – Wahrnehmen, Denken, Vorstellen – gedacht werden. Leibniz ist ein Wahlverwandter Marvells; wie der Dichter wendet er die mikroskopische Forschung vom Materiellen zum Subjekt, um seine Struktur und Kapazitäten zu erläutern.

Leibniz' Ansatz ist holistisch. Er wendet sich dem Punktuel- len nicht mit einem partikularistischen Interesse zu; nicht um New- tons Korpuskel oder Descartes' *globuli* geht es ihm, sondern um eine strukturelle Logik, durch die das Subjekt als eine in einen geordne- ten Weltaufbau eingebundene Entität erfassbar wird. Die spezifi- sche Konzeption wird u.a. vom zeitgenössischen biologischen Wis- sen gestützt. Nicht nur in der *Monadologie*, auch in anderen Schrif- ten reflektiert Leibniz argumentativ die holländischen Mikroskopis- ten Swammerdam und Leeuwenhoek, welche Kleinstlebewesen und Keimzellen untersucht haben. Die Entdeckung der »unermeßlichen Verschiedenheit der Naturdinge«⁴³ und einer »unerfaßbaren Subti- lität«⁴⁴ wird von Leibniz aber eben nicht einzig empiristisch beur- teilt, sondern ganz nach Maßgabe des Systems der *kleinen Welten* geordnet. Die Aufteilung, Vervielfältigung und reproduktive Systematik der Natur behandelt er in einigen Abschnitten; zitiert werden soll nur eine Stelle, wo er zu einer bildhaften Formulierung findet:

Jedes Stück Natur kann als ein Garten voller Pflanzen und als ein Teich voller Fische aufgefaßt werden. Aber jeder Zweig der Pflanze, jedes Glied des Tiers, jeder Tropfen seiner Säfte ist wiederum ein solcher Garten oder ein solcher Teich.⁴⁵

Anders als Marvell, der den Tropfen in seinem Gedicht rein meta- phorisch benutzte, verwendet Leibniz das Wort in seiner referentiel- len Funktion. Er meint die Tropfen, die die holländischen Mikrosko- pisten auf ihre Objektträger brachten. Gleichzeitig jedoch verliert er die metaphysische Dimension nie aus dem Blick. Michel Serres weist darauf hin, dass Leibniz wiederholt Öl- und Regentropfen als Beispiele zur Veranschaulichung der Ultrastruktur benennt.⁴⁶ Die Vorstellung von der Erfülltheit und Geordnetheit, die für die physi- sche Realität des Tropfens gelten soll, setzt sich auf monadischer Ebene fort; die Welt-in-der-Welt-in-der-Welt-Struktur wiederholt sich in der einfachen Substanz.

43. Ebd., S. 21.

44. Ebd., S. 29.

45. Ebd. Vgl. B. Pascal: *Gedanken*, S. 96-97, der eine ganz ähnliche Formu- lierung findet.

46. Vgl. Michel Serres: *Hermes III. Übersetzung*, Berlin 1992, S. 161.

Zur Charakterisierung dieser Struktur benutzt Leibniz nicht nur die mikroskopische Analogie. Bekanntlich haben die Monaden keine Fenster, »durch die etwas hinein- oder heraustreten kann«. ⁴⁷ Monaden sind Spiegel, in denen prästabil alles enthalten ist. Mit der Hereinnahme der Spiegelmetapher ins philosophische Vokabular kann Leibniz Welterfahrung als über Repräsentationen vermittelte ausweisen, ihre perspektivische und auf Brechungen beruhende Qualität beschreiben. Er übersetzt damit naturwissenschaftlich-mathematische Einsichten in den metaphysischen Diskurs. Leibniz hatte sich schon frühzeitig mit der Optik befasst und sich um die mathematische Grundlegung von experimentell bestätigten Spiegelungs- und Brechungsgesetzen bemüht (»Ein gemeinsames Prinzip für die Optik, die Katoptrik und die Dioptrik«). ⁴⁸ Bei der Begriffsbildung mögen zudem ästhetisch-medientechnische Erfahrungen eine Rolle gespielt haben. So erwähnt Leibniz in der *Theodizee* die Anamorphosen, die mit Hilfe eines auf bestimmte Weise geformten Spiegels als »schöne Zeichnungen« erscheinen. ⁴⁹ Die unklaren Gegenstände werden erst durch die technisch gelenkte Perspektivierung im Anamorphot erkennbar. Das kleine Spiel mit den Strahlen, zu dem die Anamorphose animiert, hat Leibniz aber auch im großen Maßstab kennengelernt: Während eines Parisaufenthaltes in den 70er Jahren hat er den soeben fertig gestellten großen Spiegelsaal des Versailler Schlosses gesehen. Die Spiegeltafeln, die die gegenüberliegenden Bogenfenster imitierten, holten die geordnete Gartenlandschaft ins Innere des Schlosses, wie auch die Wasserflächen (die *mirroirs d'eau*) draußen den Himmel auf die Erde brachten.

Es geht Leibniz um die Dimension der Umwandlung: Etwas, das draußen ist, kommt als Bild ins Innen. So schreibt er in der *Monadologie*, dass »die Seelen lebende Spiegel oder Abbilder der Kreaturen-Welt« ⁵⁰ sind, »Spiegel einer unzerstörbaren Welt«. ⁵¹ Das Wie

47. G.W. Leibniz: *Monadologie*, S. 14. Will Marvell Ähnliches aussagen, wenn er über die Seele schreibt: »Every way it turns away;/So the World excluding round«? Vgl. Fußnote 32.

48. Vgl. Eric J. Aiton: *Gottfried Wilhelm Leibniz*, Frankfurt/Main 1991, S. 172-173, 422.

49. Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: »Theodizee«, in: ders., *Philosophische Werke*, herausgegeben von Artur Buchenau/Ernst Cassirer, Leipzig 1925, Bd. 4, S. 210. Leibniz benutzt die Anamorphose als Sinnbild, um die universelle Schönheit zu begründen, die oft nur von der falschen Perspektive verstellt wird.

50. G.W. Leibniz: *Monadologie*, S. 33.

51. Ebd., S. 32. Vgl. Eduard Dillmann: *Eine neue Darstellung der Leibnizschen Monadenlehre*, Hildesheim, New York 1974, S. 312ff, der aus Leibniz' Werken

der Abbildung ist abhängig von der Stellung der Monade im Kontext des Weltverbunds, jede Monade stellt ihre je individuelle Perspektive her:

Da nun infolge der durchgängigen Erfüllung der Welt alles miteinander in Verbindung steht, und jeder Körper, je nach der Entfernung, mehr oder weniger auf jeden anderen Körper einwirkt und so durch dessen Reaktion betroffen wird, so folgt daraus, dass jede Monade ein lebendiger, der inneren Tätigkeit fähiger Spiegel ist, der das Universum aus seinem Gesichtspunkte darstellt und ebenso eingerichtet ist wie das Universum selbst.⁵²

Diese Passage ist bedeutsam, denn sie offenbart einen sonderbaren Entwurf des Spiegelmechanismus': In der Monade gibt es zwischen Abbildung und Strukturiertheit, zwischen Spiegelbild und Spiegel keine Differenz. Die Monade dürfen wir uns nicht vorstellen als körperlichen Träger mit einer blanken Oberfläche, die nichts als Bilder reflektiert und ins Bewusstsein sendet. Sie nimmt die Welt als mikrokosmische Struktur in sich auf. *Darstellung* und *Geregeltheit*, *Spiegelrepräsentanz* und *mikroskopische Ordnung* kommen ineinander. Diese Ordnung ist nicht statisch, es gibt Bewegung und jeder Körper wirkt auf jeden anderen, »jede Substanz [drückt] durch die Beziehungen, in welchen sie allenthalben steht, alle übrigen Substanzen genau aus.«⁵³ Trotz der Fensterlosigkeit gibt es Wirkkräfte, die einander beständig kreuzen und entweder als Apperzeptionen ins Bewusstsein gelangen oder als »kleine Perzeptionen« zu einer Art vorbewussten Verworrenheit beitragen⁵⁴; »jede deutliche Perzeption der Seele [enthält] eine unendliche Anzahl undeutlicher Perzeptionen [...], die das ganze Universum einschließen.«⁵⁵

Wenn die Monaden nach Leibniz allumfassende Durchdringungs- und Wirkmächtigkeit zeigen, dann hat dieser Umstand Konsequenzen für die Spiegelkonzeption. Die leibnizsche Philosophie geht nicht auf eine einfache, plane Abbildlichkeit, ihr ist eine Topografie der Vervielfältigung immanent. Die Spiegelmetapher weitet sich unversehens zum Modell des Spiegelkabinetts. Eine Monade (als Spiegel und Konzentration des Universums) spiegelt sich in

eine ganze Reihe weiterer Belege für diese Metaphernverwendung zitiert und kommentiert.

52. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, Hamburg 1982, S. 5. Siehe auch ders., *Monadologie*, § 56.

53. G.W. Leibniz: *Monadologie*, S. 27.

54. »Verworrenheit« bedeutet bei Leibniz Undeutlichkeit der Vorstellung.

55. G.W. Leibniz: *Vernunftprinzipien*, S. 19.

allen anderen Monaden, die wiederum auf die Monade zurückstrahlen. Wie gegenüberstehende Spiegel, die einander bis ins Unendliche reflektieren, einander miniaturisierend wiederholen, falten die Monaden ohne Ende Weltreproduktionen ineinander. Es gibt unzählige Spiegel, die die Bilder der anderen empfangen und zurückwerfen.

Dies ist eine Welt des unendlichen Innen mit einem fraktalen Horizont. In Leibniz' Metaphysik wird die Wahrnehmungs- und Denkstruktur als komplexes System gedacht, in dem Welt als homogene Fältelung selbstähnlicher Abbilder erscheint.

Erkenntnisräume

Jemand befindet sich in einem dunklen Raum – ohne Licht, ohne Fenster. Er sticht ein Loch in die Wand, um Helligkeit herein zu lassen. Ein Lichtstrahl durchschneidet den Raum. Auf der Wand gegenüber des Einlasses sieht der Bewohner ein verkehrtes Bild. Ein Stück aus dem Panorama der Wirklichkeit steht als heller Punkt auf der dunklen Wand. Der Bewohner schaut nicht durch das Loch in die Welt, empfängt nicht ihren Geruch, ihren Lärm, er beobachtet die Projektionen, zeichnet ihre Konturen und Farben nach: Das ist das Leben des modernen Wissenschaftlers in der dunklen Kammer.

Aufklärung/Aufklärung: Die *camera obscura* sorgt für Licht, Einsichten. Sie ist nicht nur ein optisches Instrument, sie gewinnt für die Denker der Aufklärung eine Modellfunktion, an der sich Sehen, Wahrnehmen, Erkennen exemplifizieren lassen.⁵⁶ In den dunklen Kopf fällt durch die Augenöffnungen das Licht der Welt: Ich sehe, also habe ich Wissen. Die Repräsentation der Wirklichkeit geschieht als Lichtpunkt, als Aus-Schnitt.

Die *camera obscura* ist das Konkurrenzmodell zum Spiegelkabinett; und sie hat in der Erkenntnistheorie der Neuzeit gewiss die grundlegende Rolle gespielt. Hier begegnen wir dem selbstverantwortlichen, von den Traditionen sich abwendenden einsamen Subjekt. Es imaginiert sich als Mittelpunkt, von dem aus die Welt perspektiviert wird. Es trennt sich von den Umständen, den Ablenkungen, dem Reichtum, den erotischen Verführungen, um die libidinöse Energie im Auge zu konzentrieren. Das Loch, die Linse wird sein Filterorgan, sein anatomisierendes Messer. Gewissermaßen körper-

56. Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*, Massachusetts 1993. Ders.: »Modernizing Vision«, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 29-44.

los wird der Bewohner der Dunkelkammer zur reinen Beobachtungsinstanz. Das plane Bild simuliert die Perspektive; die Ausdehnung wird durch Rahmung begrenzt. So gewinnt der Forscher – Partikularist, Sammler, Abzeichner, Empiriker – Überblick. Er gewinnt Autonomie als Subjekt, weil es ihm gelingt, das Innen vom Außen zu trennen, die Objekte auf Distanz zu halten. Er verharret, erstarrt, um einen Blickpunkt einnehmen zu können. Ist er der »Rationalist des Details«, von dem Foucault meint, dass er mit dem »kleinlichen Blick der Inspektion« die »kleinsten Parzellen des Lebens« zu beherrschen sucht?⁵⁷

Wir werden nicht sagen, dass dieser Puritaner falsch liegt. Er hat seinen Ort gewählt. Der andere Bewohner, der das barocke Fest zwischen vorgetäuschten Fenstern feiert, sieht eine andere Welt. Für ihn gibt es nicht den Blickpunkt; er befindet sich immer, wohin er schaut, in einem Blickraum. Dieser Raum entwirft sich ohne Außen. Das Spiegelkabinett ist eine katoptrische Maschine, die nicht nur Einzelbilder erzeugt, sondern ein ganzes Welt-Modell abgibt. Hier vergegenständlicht sich der Gegenentwurf zum Perspektivismus, wie er seit der Renaissance entwickelt wurde, zum antihermeneutischen Monokularismus und zum Empirismus.⁵⁸ Die blanken Flächen spiegeln die Dinge, sich selbst, den Schauenden. Ihre Tiefe und ihr Reichtum ist die Wiederholung. Das Subjekt steht inmitten der Bilder, in denen es sich selbst erblickt. Das Objekt ist zugleich auch das Subjekt. Diesem Bewohner gelingt nicht die Einzelbeobachtung, die Abtrennung, immer ist er mit der Struktur konfrontiert, die die reflektierte Reflexion vor ihm abbildet. Im Spiegelraum ist das Subjekt stets Strukturalist, Weltbeobachter, Holist.

In der Dunkelkammer versucht der Betrachter, die Dinge im Bild zu erkunden.⁵⁹ Im Glaskabinett sieht der Schauende Bilder in den Dingen, das Bild im Bild, die Struktur in der Struktur. Hier herrscht unermessliche Tiefsicht statt Aufsicht. Wenn Leibniz, Theoretiker der Spiegelkammer, sich auf die *camera obscura* als Erkenntnismodell einlässt, dann wird in seiner Modifikation der dunkle Bildraum in einen Bildersaal verwandelt.

Um die Ähnlichkeit [zwischen Betrachter und *camera obscura*] noch zu vergrößern, müsste man annehmen, dass in dem dunklen Zimmer eine Leinwand ausgespannt wä-

57. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/Main 1994, S. 179-180.

58. Vgl. Martin Jay: »Scopic Regimes of Modernity«, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3-23.

59. Vgl. Richard Rorty: *Der Spiegel der Natur*, Frankfurt/Main 1987, S. 59.

re, um die Bilder aufzunehmen, daß diese Leinwand aber keine ganz ebene Fläche bildete, sondern durch Falten (die die eingeborenen Erkenntnisse darstellen würden) unterbrochen wäre: daß weiter diese Leinwand oder Membran, wenn man sie spannt, eine Art Elastizität oder Wirkungskraft besäße, ja daß sie eine Tätigkeit oder Reaktion auszuüben vermöchte, die sowohl den älteren Falten als den neueren, die aus dem Eindruck der Bilder von außen stammen, angepaßt wäre.⁶⁰

Vom Ein-Bild-Raum zum Mehr-Bild-Raum, von der Glätte zur Multiplikation: Jeder Bilddruck trägt zur Faltung bei. Die aufgebrochene, zur Tiefe gebrachte und vervielfältigte Projektionsfläche kreiert eine Bild-Raum-Architektur, die an das Spiegelkabinett denken lässt. Hier flirren die Bilder ineinander und lösen die Endlichkeit der einfachen Zweidimensionalität in der Unendlichkeit der Dreidimensionalität auf, die aus vielfachen Zweidimensionalitäten besteht.

Das Winzige als das »Absolute des Behältnisses.«⁶¹ Die Motivuntersuchung zum Kleinen, zu Tropfen und Spiegel, sollte exemplarisch diese andere Denk- und Wahrnehmungshaltung der Tiefenschau anschaulich machen. So unterschiedlich die kommentierten Texte sind, sie treffen darin ineinander, dass die beobachtende und denkende Einlassung aufs Kleine gleichzeitig eine Aussicht auf das Ganze der Welt einbegreift. Wo der Partikularist lediglich die Objektivität und die Objektalität begründet, dort sinnt der Strukturalist auf den Systemcharakter der Erscheinungen; für ihn gibt es kein Entrinnen aus der Welt.

Zwei Räume, zwei epistemologische Modelle. Die Grundverschiedenheit deutet auf die Trennung der Naturwissenschaft von der Philosophie, die das 18. Jahrhundert vollziehen wird: dort die Sachverständigen der Objekte, hier die Systemerbauer. Erinnern wir uns an Henry Powers Beobachtung des Quecksilberkügelchens. Der Wissenschaftler zeigt eine gewisse Unentschiedenheit gegenüber den Erkenntnismodellen. Für einen Moment schwankt der Empiriker; es scheint, als verliere er die *Sache* aus dem Blick und schaut statt dessen in den Spiegel, durchs Fenster, hinaus in die Welt. Van Helmont, Marvell und Leibniz sind dagegen eindeutig am Konnexen interessiert. Sie sind Systemtheoretiker, Konstruktivisten; ihre Spekulation organisiert nicht weniger als den Aufbau der Welt und des Subjekts.

Dieser totalen Sicht, die als Überschätzung der Erkenntnisfähigkeit erscheinen mag, wohnt aber ein Schrecken über die Macht-

60. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Ernst Cassirer, Hamburg 1971, S. 126.

61. M. Serres: *Hermes III*, S. 172.

losigkeit inne. Denn der Spiegelkammertheoretiker sieht sich ins Unendliche geworfen, wo das menschliche Maß keine Bezugsvorgabe darstellt. An der Welt teilzunehmen, bedeutet letztlich, von ihrer vollständigen Erkenntnis ausgeschlossen zu sein. Mehr noch: In dieser Anthropologie wird der Mensch selbst zum infinitesimalen Kleinheitspunkt. Dazu abschließend Pascal, der diese *Unmenschlichkeit* der Welt und die Grenzen der Erkennbarkeit bedenkt:

Die ganze sichtbare Welt ist nur ein unscheinbarer Strich im weiten Kreis der Natur. Keine Idee reicht an sie heran, wir können unsere Gedankenbilder noch so sehr über die vorstellbaren Räume hinaus ausweiten, wir bringen doch nur Atome im Vergleich zu den wirklichen Dingen hervor. Es ist eine unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall und deren Peripherie nirgendwo ist. [...] Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume erschreckt mich.⁶²

62. B. Pascal: *Gedanken*, S. 96, 103.

Scherben.

W. Benjamins Miniatur »Das bucklichte Männlein«

Die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* rechnet Walter Benjamin zu seinen »zerschlagenen Büchern«. So schreibt er an Gershom Scholem im Herbst 1935: »Manchmal träume ich den zerschlagenen Büchern nach – der Berliner Kindheit um neunzehnhundert und der Briefsammlung – und dann wundere ich mich, woher ich die Kraft nehme, ein neues ins Werk zu setzen.«¹ Die Wendung vom »zerschlagenen Buch« bezieht sich auf Benjamins missglückte Versuche, die in Miniaturen aufgezeichnete Erinnerung an seine Kindheit in Buchform zu veröffentlichen. Nicht das Buch, sondern das Feuilleton war ihr publizistisches Geschick. Einzelne und auf verschiedene Zeitungen verteilt, sind die Text-Stücke zwischen 1932 und 1938 erschienen. Aufgrund der Nazi-Herrschaft teils unter Pseudonym. Theodor W. Adorno war es, der zusammen mit Gershom Scholem die verstreuten Texte auf der Grundlage ihrer Kenntnisse zu einem Buch zusammengestellt und – zuerst 1950 – publiziert hat.

1981 hat Giorgio Agamben in der Pariser *Bibliothèque Nationale* eine Version der *Berliner Kindheit* entdeckt, die von Benjamin selbst stammt. Wahrscheinlich 1938 entstanden, trägt sie die Aufschrift »Handexemplar komplett«.² Dieser mit einem Vorwort versehene Text unterscheidet sich wesentlich von der Ausgabe Adornos: Neben einer Umstellung der Abfolge finden sich im »Handexemplar komplett« anstatt einundvierzig nur dreißig Stücke und die

1. Walter Benjamin: »Gesammelte Briefe 1935-1937«, herausgegeben von Christoph Göttsche/Henri Lonitz, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), *Gesammelte Briefe*, Frankfurt/Main 1999, Bd. V, S. 189. »Briefsammlung« bezieht sich auf »Deutsche Menschen«, vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften (GS)*, herausgegeben von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, Bd. IV.2, Anmerkungen, S. 942ff.

2. Vgl. die ausführlichen Anmerkungen der Herausgeber in W. Benjamin: *GS*, Bd. VII.2, S. 699ff.

interne Bearbeitung der einzelnen Miniaturen ist durch einen verstärkten Zug ins Kleine ausgezeichnet. Die Miniaturen werden kürzer. Sie schrumpfen.

In der Wendung vom »zerschlagenen Buch« jedoch schwingt neben dem pragmatischen noch ein anderer Sinn mit. In dem Maße, wie das Buch, das hätte zerschlagen werden können, zum Zeitpunkt der Äußerung Benjamins noch gar nicht existiert hat, zeichnet sich die Idee eines zukünftigen Buches ab: die Idee eines Buches, in der die mit dem Medium *Buch* verknüpfte Vorstellung von Einheit und Geschlossenheit zerschlagen ist, die Idee eines in sich zerschlagenen Buches. Diese Idee korrespondiert mit einer Konzeption des Kleinen oder Winzigen, wie sie sich bei Benjamin andeutet. In einem Brief vom 10.11.1932 an Adorno heißt es: »Ein neues Manuscript – ein, winziges, Buch – bringe ich mit, das Sie wundern wird.«³ Trennt man den Relativsatz – »das Sie wundern wird« – ab, so bleibt ein über die Anzahl der Wörter, über die Zeichensetzung und über die stark ausgeprägte Rhythmik dreigliedriger Hauptsatz übrig. In der Mitte, eingeschlossen von Kommata und Gedankenstrichen, steckt das Wörtchen *winzig*. Das angekündigte Buch *Berliner Kindheit* scheint der kunstvollen Formulierung nach, nicht nur vom äußeren Umfang her, sondern durch ein inwendiges Moment zu einem *kleinen* bestimmt zu sein. Das *Winzige* scheint ein Zug des erträumten »zerschlagenen Buches« zu sein. Das Gedächtnis- und Erinnerungsbuch *Berliner Kindheit* wäre ein Mitbringsel, eine Gabe des Winzigen. An dieses Versprechen scheint sich Benjamin in seiner späteren, durch einen Zug ins Kleine ausgezeichneten Bearbeitung, erinnert zu haben.

Wie in allen Ausgaben so bildet auch in Benjamins späterer Bearbeitung die Miniatur »Das bucklichte Männlein« den Schluss. Während die vorausgehenden Stücke, in engem Bezug zur antiken Mnemotechnik⁴ Orte des Gedächtnisses zum Gegenstand haben – Loggien, Tiergarten, Siegessäule, Brauhausberg, Zwinger des Fischotters zum Beispiel – und sich zugleich selbst als Gedächtnisorte darstellen, taucht in der letzten Miniatur das Subjekt als Schauplatz der Erinnerung auf.⁵ Auf diesem Schauplatz stellt sich – unge-

3. Zit. nach W. Benjamin: *GS*, Bd. IV.2, S. 964–65.

4. Vgl. Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim, Berlin 1990.

5. Anna Stüssi: *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Göttingen 1977, hier S. 59. Stüssis Untersuchungen zur *Berliner Kindheit* sind nach wie vor grundlegend.

schickt und ungerufen – ein anderer ein: das bucklichte Männlein. Was hat es damit auf sich?

Solange ich klein war, sah ich beim Spaziergehen gern durch waagerechte Gatter, die erlaubten, vor einem Schaufenster auch dann sich aufzustellen, wenn gerade unter ihm ein Schacht sich auftat. Er diente dazu, die Kellerluken in der Tiefe mit etwas Licht und Lüftung zu versorgen. Die Luken gingen kaum ins Freie, sondern eher ins Unterirdische. Daher die Neugierde, mit der ich durch die Stäbe jedes Gatters, auf dem ich gerade fußte, heruntersah, um aus dem Souterrain den Anblick eines Kanarienvogels, einer Lampe oder eines Bewohners davonzutragen.⁶

Ein waagerechtes Gatter stellt eine durchbrochene Grenze dar. Es trennt die obere helle Welt von der unteren, dunklen. Diese getrennten Welten sind sozial bestimmt: Die lichte Welt der Waren, wie sie sich im Schaufenster präsentiert und die dunkle Welt großstädtischer Armut, wie sie in den Souterrains haust, stehen sich gegenüber. Das Gatter ist der Ort, der heimliche Blicke in die armselige Welt der Kellerlöcher ermöglicht, deren Anblick dem Bürgerkind des Berliner Westens sonst verschlossen ist. Es ist die verschlossene Welt der unteren Klasse, die der faszinierte Blick ergattert. Die Gegenstände der Armut – der Kanarienvogel, der in einem Käfig lebt; die Lampe, die am Tage brennt und damit das Dunkle ausstellt; ein Bewohner als Insasse eines sozialen Gefängnisses – verwandeln sich unter dem heimlichen und faszinierten Blick des Kindes in magische Dinge aus einem unheimlichen Bezirk. Unheimlich, weil das, was im Verborgenen bleiben sollte, hervorgetreten ist.⁷ Das Unterirdische aber stellt nicht nur eine Konnotation zur mythischen Unterwelt, sondern seit Freuds archäologischer Topographie des Psychischen auch eine zum Unbewussten dar. Diese Konnotation wird bei Benjamin aktiviert, wenn er von der unbewussten Welt des Traumes spricht. Im Traum passiert etwas: da nämlich kann sich der Spieß umdrehen.

Wenn ich dem bei Tage vergebens nachgetrachtet hatte, drehte die nächste Nacht den Spieß zuweilen um und im Traume zielten Blicke, die mich dingfest machten, aus solchen Kellerlöchern. Gnomen mit spitzen Mützen warfen sie. Kaum hatten sie mich bis ins Mark erschreckt, so waren sie schon wieder fort.⁸

6. Walter Benjamin: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«, in: ders., GS, Bd. VII.1, S. 385-433, hier S. 429.

7. Vgl. Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1986, Bd. XII, S. 227-268, hier S. 236.

8. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 429-430.

Im Traum hat eine Umdrehung stattgefunden. Nun ist es das Kind, das von Blicken aus der Unterwelt getroffen wird. Die Unterweltler sind unstet, ihre aggressiven Augen-Blicke im raschen Wechsel zwischen Fort und Da zeigen nichts wie ortlose Augenblicklichkeit. Wenn die Blicke des Traumgelichters auf das Bürgerkind zielen, dann nicht mit dem Ziel, dessen *gehobene* Stelle im Gesellschaftsgefüge einzunehmen. Vielmehr geschieht etwas anderes, weitaus Schrecklicheres: Der Spieß dreht sich im Traum in der Weise um, dass die optikanaloge Ordnung mit ihren »geometralen«⁹ Trennungen in Außen und Innen, Oben und Unten, Licht und Dunkel, in Beobachter und Beobachtetes in ihren Grundfesten erschüttert wird. Der Schrecken des Traumes besteht darin, dass sich nicht einfach die Verhältnisse, sondern die etablierten Vorstellungen von der Umkehr der Verhältnisse umdrehen. Denn nun zeigt sich, dass der Außen-Standpunkt des Kindes, der Beobachter-Standpunkt gegenüber der Unterwelt im sozialen, politischen und mythischen Sinne selbst in Gefahr ist. Es fragt sich: Wer ist der Gefangene? Wo beginnt, wo ist, wo endet der Käfig? Draußen? Drinnen? Wo ist draußen? Wo ist drinnen? Vom Souterrain aus gesehen, steht das Kind hinter Gittern, ist es selbst ein dingfest gemachter Gefangener.

In der Eingangssequenz also verkehrt sich der Außen-Posten der Beobachtung zur Schwelle im Innern eines Geschehensraumes. Mit der Grenze als Außen eines Innen wie als Innen eines Außen konstituiert sich ein in sich geteilter heterogener Raum, der, anders als der geometrale, kein Außen kennt. Ein Raum wie der einer Pariser Passage des 19. Jahrhunderts, die sich in ihrer gläsernen Durchsichtigkeit mit jedem Fenster nach Innen öffnet. Ein fensterloser Raum mit Fenstern. In gewisser Weise ein monadischer Raum. Auf kleinstem Raum verschränken sich in der hoch verdichteten Eingangssequenz subjekttheoretische, mythische, soziale und nicht zuletzt revolutionstheoretische Überlegungen. Denn die Rede von der Umkehr – da kehrt sich der Spieß um – ist politisch überdeterminiert: Sie konnotiert die Revolution als Umkehr der sozialen und politischen Verhältnisse. In seiner monadischen Verdichtung jedoch kehrt Benjamin die kanonische Vorstellung von der revolutionären Umkehr der Verhältnisse noch einmal um: Nicht die Umbesetzung, sondern das In-Bewegung-Setzen von Gesellschaftsordnung stellt sich als Aufgabe.

9. Jacques Lacan: »Die Spaltung von Auge und Blick«, in: ders., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, übersetzt und herausgegeben von Norbert Haas, Berlin, Weinheim 1997, S. 73-126, hier S. 91.

Ich wußte darum gut, woran ich war, als ich eines Tages im »deutschen Kinderbuch« den Versen begegnete: »Will ich in mein Keller gehn,/Will mein Weinlein zapfen;/ Steht ein bucklicht Männlein da,/Thut mir'n Krug wegschnappen.« Ich kannte diese Sippe, die auf Schaden und Schabernack versessen war, und daß sie sich im Keller zu Hause fühlte, war selbstverständlich. »Lumpengesindel« war es. Die Nachtgesellen, die sich auf dem Nußberge an das Hähnchen und das Hühnchen heranmachen – die Nähadel und die Stecknadel, die da rufen, es würde gleich stichdunkel werden, waren vom gleichen Schlag. Sie wußten wahrscheinlich mehr von dem Buckligen. Mir selbst kam er nicht näher.¹⁰

Die Verse des »deutschen Kinderbuches« kommen aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos Volksliederbuch *Des Knaben Wunderhorn*, während das in Anführungsstriche gesetzte Wort »Lumpengesindel« das gleichnamige Märchen aus der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm herbeizitiert. Es sind also Wesen, die sich in Texten finden, die aus Texten kommen: aus Volks-, Kinder- und Märchenbüchern. Ist das Märchen nach Benjamin ein ins Kleine transportierter Mythos, so tun sich im Märchen »Lumpengesindel«, lauter winzige Gestalten zu einem nächtig-unheimlichen Zug zusammen: Es sind das Hähnchen und das Hühnchen, die Stecknadel und die Nähadel, die, ein Abhub der lichten Welt der Erscheinungen, dem Menschen hinterrücks Schaden und Unheil zufügen. Wenn das Lumpengesindel aufkreuzt, wird es für den Menschen in seiner körperlichen Integrität und in seiner imaginären Selbstgewissheit bald stichdunkel werden.

»Stichdunkel« ist das alte Wort für stockdunkel, das an unentwirrbare Nächtigkeit gemahnt. Der Stich in Konstellation zu Steck- und Nähadel aber konnotiert auch Gewebe und Textur: Wie die Nähadel so ist auch die Stecknadel ein Instrument, das Gewebe-Stücke zusammenfügt oder montiert. Aber was für ein Stück-Werk zeichnet sich da ab? Wie das Wort »Gesindel« eine Verkleinerungsform von »Gesinde«¹¹ als der niederen Dienerschaft ist, gleichsam die Erniedrigung von etwas Erniedrigtem, so sind Lumpen alte zerrissene Kleidungsstücke, Fetzen, Lappen. Und der Lump ist ein kleiner Gauner deswegen, weil er zerlumptes Zeug trägt.¹²

Benjamin nun hat der Figur des Lumpensammlers größte Aufmerksamkeit geschenkt. Als »Lumpenproletarier im doppelten

10. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

11. Duden: *Das Herkunftswörterbuch Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim, Wien, Zürich 1989, Bd. VII, S. 237.

12. Vgl. ebd., S. 428.

Sinn, in Lumpen gekleidet und mit Lumpen befaßt«¹³, wird die Figur des Lumpensammlers zum auffordernden Emblem des benjaminischen Textverfahrens und seiner Historiographie. Hatte die Marx'sche Theorie das Lumpenproletariat eher ausgeschlossen, wird der »Abfall und Abhub bei Hegel nur als ›faule Existenz‹ und nicht als permanentes Ärgernis eines Systems vorkommen, das bei aller Anstrengung des Begriffs seine Reste niemals restlos *aufheben*«¹⁴ kann, so hat Benjamin seit dem *Passagen-Werk* den »Abfall der Geschichte« zum Material und Ausgangspunkt seiner Textarbeit gemacht.

Nach Benjamin verfügt die Figur des Lumpensammlers über den allegorisch fetischistischen Blick des Sammlers, der »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens« entdeckt. Er sieht in den aufgelesenen, lumpigen Restposten ein Reservoir aus »kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern«¹⁵, die zur Montage zusammentreten können. In den Aufzeichnungen zum *Passagen-Werk* heißt es:

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.¹⁶

Die Zitation des »Lumpengesindels« hat's also in sich: Die herausgesprengten Details – Hühnchen und Hähnchen, stichdunkel und das Lumpengesindel in Anführungszeichen – sind Einzelmomente, in denen sich das benjaminische Textverfahren kristallisiert. Der Text regruppirt sich aus »Abfall«, zu dem die Figuren der vorgeschichtlichen Märchenwelt gehören. Der Text: ein Stück zwischen Stich und Dunkel, zwischen Kalkül und Unbewusstem, zwischen Rauschen und Kontur, zwischen Trieb und Feder. Und das bucklicht Männlein? Es ist vom »gleichen Schlag« wie die »Nachtgesellen« und das »Lumpengesindel«. Wie ein Gespenst zeigt es sich in keinem Spiegel und sein Aufenthaltsort ist nicht auszumachen: blitzschnell ist es da, blitzschnell ist es fort. Aber immer ist der Bucklige zur Stelle, wenn etwas zu Bruch gegangen ist, wenn es etwas zu erhaschen, wenn es etwas einzuverleiben gibt.

13. Walter Benjamin: »Das Passagen-Werk«, in: ders., *GS*, Bd. V.1, S. 441.

14. Irving Wohlfarth: »Et Cetera? Der Historiker als Lumpensammler«, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München 1984, S. 70-95, hier S. 75.

15. W. Benjamin: »Das Passagen-Werk«, S. 575.

16. Ebd., S. 574.

Erst heute weiß ich, wie er geheißen hat. Meine Mutter verriet mir das. »Ungeschickt läßt grüßen«, sagte sie, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder gefallen war. Und nun verstehe ich, wovon sie sprach. Sie sprach vom bucklichten Männlein, welches mich angesehen hatte. Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen: »Will ich in mein Küchel gehn,/Will mein Süpplein kochen;/Steht ein bucklicht Männlein da,/Hat mein Töpflein brochen.«¹⁷

Wenn etwas zerschlagen, wenn etwas entzwei gegangen, etwas zerbrochen, wenn das Kind zu Fall gekommen, wenn etwas beschädigt, unrichtig, wenn es halb geworden ist, dann ist das bucklicht Männlein mit von der Partie. Das Müslein: »Hat's schon halber gessen«; das Hölzlein: »Hat' mir's halber gstholen«; »tut mir den Krug wegschnappen«; »Läßt mir das Rad nicht gehen«. Es bricht, es unterbricht. Es ist der Blick, der ihm die Kraft der Zerlegung und Zerschlagung verleiht. Es ist die destruktive Kraft des Blicks, welche das Verhältnis zu den Dingen verstellt wie sie die Figuren der Vorstellung beschädigt. Wie die Heinzeln-, wie die Butzemännchen, wie die Zwerge und all das andere lichtscheue Gesindel der Volksmärchen ist auch das bucklicht Männlein unsichtbar. Aber es hat Blick. »Allein ich hab es nie gesehn. Es sah nur immer mich.«¹⁸ Es ist ein unfassbarer und unheimlicher Blick, der – im logischen Sinne – noch vor der auf die Optik bezogenen Spaltung in sichtbar und unsichtbar liegt. Der unsichtbare Blick ist das, was das Subjekt angeht wie er, wenn sich der Spieß umdreht, das ist, was das Subjekt zu ergreifen wünscht. Dieser unfassbare Blick – Benjamin hat ihn an anderer Stelle als *auratischen* theoretisch zu umschreiben gesucht – ist an kein empirisches Objekt gebunden und kann sich gerade deswegen an unterschiedliche empirische Objekte heften. Er bezeugt auf phantasmatische Weise den un(be-)greifbaren Anderen, den das Subjekt ebenso begehrt wie er ihm Angst macht. »Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen.«¹⁹

Jedoch: Wer ist es, der in Scherben schlägt? Das Männlein? Das Kind? Was ist es, das in Scherben schlägt? Was wird zerschlagen? Welche Dinge sind zerschlagen worden? Wie hat sich der Vorgang des Zerbrechens abgespielt? Der Text sagt es nicht. Vielmehr spart die elliptisch konstruierte Anordnung der Sätze den Vorgang des Zerschlagens selber aus. Sie gibt nur ein Vorher und ein Nach-

17. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

18. Ebd.

19. Ebd. Vgl. auch J. Lacan: *Die vier Grundbegriffe*, S. 73-126.

her an. Im Sprung dazwischen, in der Zeitfalte des Futurums der Vergangenheit wird der Bruch stattgefunden haben, der das Kind auf traumatische Weise trifft. Elliptisch, in der Figur eines Ausfalls der Darstellung stellt sich ein traumatisches Moment der Subjektwerdung und der Übernahme des Geschlechts dar: »Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen.« Wenn nach Freud das Trauma im Leben des Subjekts ein Ereignis ist, auf das es keine adäquate Antwort gibt²⁰, so ist es im Bild der Scherben aufgerufen. Wenn die Kindheit zerschlagen liegt, ein Scherbenhaufen, wird der Erwachsene geboren sein. Aber in gewisser Weise auch die Kindheit. Denn sofern von der Kindheit gesprochen wird, ist sie verloren und zugleich hervorgebracht: als notwendig verlorenes Objekt. Wenn also bei Benjamin Destruktion und Produktion ineinander greifen, so unter Wahrung des traumatischen Moments. Benjamin wird ihm in seiner ästhetischen Praxis begegnen. Nicht zuletzt in der Ausarbeitung einer *Kunst des Chocks*.

In seinen Baudelaire-Studien hat Benjamin Freuds Theorie des Chocks²¹ für eine Analyse moderner Künstlerschaft fruchtbar gemacht.²² Nach Freuds topographischer Konstruktion des psychischen Apparates ist der Chock das, was den im Widerstand gegen Reizungen von innen wie von außen sich bildenden Reizschutz durchbricht. Wenn der Reizschutz als eine Art Schirm vorgestellt wird, welcher das System Wahrnehmung/Bewusstsein vor den anstürmenden Reizen der Außenwelt in gewisser Weise sichert, kommt es im Durchschlagen des Schirms zu einer Berührung des dahinterliegenden anderen Schauplatzes, den Freud das Unbewusste nennt. Der Chock hat insofern einen historischen Index, als sich die moderne Industriegesellschaft mit ihren großen Städten durch ein sprunghaftes Anschwellen der Außen-Reize auszeichnet. Nach Benjamin ist Baudelaire ein Moderner nicht zuletzt deswegen, weil er

20. Vgl. Sigmund Freud: »Der Mann Moses und die monotheistische Religion«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1961, Bd. XVI, S. 101-246.

21. Vgl. Sigmund Freud: »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders., *Gesammelte Werke*, London 1955, Bd. XIII, S. 1-69.

22. Benjamin schreibt: »Im Jahre 1921 erschien der Essai ›Jenseits des Lustprinzips‹, der eine Korrelation zwischen dem Gedächtnis (im Sinne der *mémoire involontaire*) und dem Bewußtsein aufstellt. Sie hat die Gestalt einer Hypothese. Die Überlegungen, die sich im folgenden an sie anschließen, werden [...] sich begnügen müssen, die Fruchtbarkeit derselben für Sachverhalte zu überprüfen, die weit von denen abliegen, die Freud bei seiner Konzeption gegenwärtig gewesen sind.« Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *GS*, Bd. I.2, S. 605-653, hier S. 612.

der Chock-Kundige ist. Er sucht den Chock in dem Maße wie er ihn abwehrt. Denn je größer die Chockabwehr, desto gewaltiger der Durchbruch: »[Baudelaire] spricht von einem Duell, in dem der Künstler, ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit. Dieses Duell ist der Vorgang des Schaffens selbst. Baudelaire hat also die Chock-erfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.«²³ Wenn im Herzen der artistischen Arbeit der Chock steht, so steht im Herzen des Chocks der Schrei: Schmerzschrei, welcher passiert im chockhaften Aufriss der für das Subjekt notwendigen symbolischen Separation. Nicht zuletzt die Suche nach dem Chock in den Ambivalenzen von Abwehr, Faszination und Heimsuchung ist es, die Baudelaire, den vom Chock Besiegten, in den Augen Benjamins zu einem modernen Heros macht.

Denn mit der *Kunst des Chocks* ist die Möglichkeit der »Emanzipation« von der Vorherrschaft eines »vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raumes« gegeben, eine »Emanzipation«, die Benjamin mit dem emphatischen Begriff der »Erfahrung« belegt. Es ist die *Kunst des Chocks*, die bei Benjamin ästhetische Praxis und Erkenntnis verschränkt. So wird der Film, der von einem ideologiekritischen Standpunkt als Illusionsmaschine kritisiert wurde, bei Benjamin aufgrund seiner Chock-Technik umgekehrt zu einem erkenntnissteigernden Medium. Wie die Psychoanalyse in ihrer Sprech- und Hörtechnik den Fluss der Rede, so zerhackt die Kamera mit ihrem »Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren« die Wahrnehmung mit dem Effekt, dass durch die Unterbrechung »völlig neue Strukturbildungen der Materie« zum Vorschein kommen.²⁴

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.²⁵

Im Aufsprengen der Kontinuität, im Entstehen eines leeren Raums ist Platz geschaffen für eine andere Denk-Bewegung als die teleologische: für ein Denken als Reisen ohne Ziel.

23. Ebd., S. 615-616.

24. Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *GS*, Bd. I.2, S. 431-508, hier S. 500.

25. Ebd., S. 499-500.

In der *Berliner Kindheit* ist es das Männlein, das mit seiner Arbeit der Unterbrechung und Destruktion das Kind in die *Kunst des Chocks* einführt. Noch einmal:

Erst heute weiß ich, wie er geheißt hat. Meine Mutter verriet mir das. »Ungeschickt läßt grüßen«, sagte sie, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder gefallen war. Und nun verstehe ich, wovon sie sprach. Sie sprach vom bucklichten Männlein.²⁶

»Ungeschickt läßt grüßen« ist eine Alltagswendung, die von der Mutter in ironisch-strafender Weise wiederholt wird. Die Alltagswendung aber wird semantisch aufgeladen und verrätselt: In ihr steckt, wie die Mutter verrät, ein Name: der Name »Ungeschickt«. Schwingt in Verraten die reichhaltige Bedeutung von Verbergen, Geheimnis, Aufklärung und Betrügen mit, so wird das mütterliche Verraten erst spät, erst »heute«, erst an der Zeitstelle des Textes verstanden. Worin aber besteht das Verständnis? In nichts anderem als darin, in der Wendung »Ungeschickt läßt grüßen« einen Namen zu lesen. Wenn der Engel ein Bote, ein Abgesandter, ein Geschickter Gottes ist, so ist der Name »Ungeschickt« der Un- oder Nicht-Engel, der Un- oder Nicht-Bote, der Nicht-Geschickte, der als solcher den Menschen trifft. Und zwar so, dass der unbegreifliche Schlag als schicksalhaft, als von Gott geschickt erscheint. Wenn Rumpelstielzchen seinen Namen selbst verrät und sich damit seiner Zauberkraft begibt, so übt das Männlein seine Macht auf das Kind in dem Maße aus, wie das Verraten seines Namens durch die Mutter nicht verstanden wird. Worin aber besteht die Macht des Männleins? Es produziert in der Trennung und Teilung, im Zerschlagen von Einheiten, wozu die symbiotische der Mutter-Kind-Dyade gehört, Zeit: »Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn«. Mit dem ungeschickten Erscheinen oder dem Erscheinen des Ungeschickten entsteht Zeit, in der sich die Geschichte des Subjekts mit Namen Walter Benjamin einstellt. Solange sie nicht als Un-geschickt oder als von Gott Un-Gesandte verstanden wird, bleibt sie ein Alp: jener Alp der Vergangenheit, von dem Marx im 18. Brumaire gesprochen hat.

Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn. Ein Nachsehn, dem die Dinge sich entzogen, bis aus dem Garten übers Jahr ein Gärtlein, ein Kämmerlein aus meiner Kammer und ein Bänklein aus der Bank geworden war. Sie schrumpften, und es war, als wüchse ihnen ein Buckel, der sie dem Männlein zu eigen machte. Das Männlein kam mir überall zuvor. Zuvorkommend stellte sich's in den Weg. Doch sonst tat er mir nichts,

26. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den Halbpant des Vergessens einzutreiben: »Will ich in mein Stüblein gehn,/Will mein Müslein essen;/Steht ein bucklicht Männlein da,/Hats schon halber gessen.«²⁷

Das Wort »Nachsehn« wird zunächst metaphorisch gebraucht. Wenn jemand das Nachsehen hat, dann ist ihm etwas entgangen; er hat ein begehrtes Objekt nicht bekommen. Wer das Nachsehen hat, ist nicht um einen Besitz, sondern um das beraubt, was er begehrt. Im Nachsehen zeigt sich nicht nur ein Nicht-Haben, sondern ein Nicht-Bekommen. Die metaphorische Wendung spielt damit auf einen kastrativen Zug im Subjekt an, der das Begehren hervorruft und wach hält. Ins Wörtliche übersetzt stellt die Wendung eine Szene dar, in der sich die Dinge dem Blick entziehen. Sie ziehen davon, sie entfernen sich, sie werden mit der räumlichen Entfernung immer kleiner. So geschieht es auch mit der Kindheit im Zuge des Erwachsen-Werdens. In eine zeitliche Ferne entrückt, wird sie immer kleiner und kleiner.

Die Wendung vom Nachsehen, dem die Dinge sich entzogen, ist jedoch doppeldeutig: Sie besagt auch, dass sich die Dinge dem Nach-Sehen, dass sie sich der Sichtbarkeit entziehen. Dieses der Sichtbarkeit Entzogene wird als Buckel imaginiert. Von den Dingen heißt es: »Sie schrumpften, und es war als wüchse ihnen ein Buckel, der sie dem Männlein zu eigen machte.« Ein Buckel ist eine entstehende Ausbuchtung, eine harte Last, die dem Rücken aufliegt. Es ist eine Missgestalt, die nach der Logik des benjaminschen Bildes durch das Einschrumpfen des lebendigen Körpers zustande kommt. Wenn es jedoch heißt, es war als wüchse den geschrumpften Dingen ein Buckel, so wird die niederdrückende Last von einer leichten, auffahrenden Bewegung ergriffen. In der Wendung »es war als wüchse ihnen ein Buckel« klingt – entstellt – das Echo des romantischen Topos von der beflügelt sich aufschwingenden Seele an. Eichendorff: »Und meine Seele spannte/Weit ihre Flügel aus,/Flog durch die stillen Lande,/Als flöge sie nach Haus.« Ist der romantische Topos angespielt und entstellt, so verdichtet sich die Wendung noch durch einen Bezug zur vorletzten Miniatur »Zwei Blechkapellen«. Diese endet damit, dass sich das Kind von einer Last in Gestalt von Schlittschuhen befreit. Es heißt dort: »Ruhte dann der Schenkel schräg auf dem Knie und lockerte der Schlittschuh sich, so war's als wüchsen Flügel uns an beiden Sohlen und mit Schritten, die dem gefrorenen Boden zunickten, traten wir ins Freie. Von der Insel

brachte Musik mich noch ein Stück nach Haus.«²⁸ Einmal die – allerdings ins Komische verkehrte – Anspielung an den Götterboten Hermes, einmal die Erdschwere des Buckels. Über die Ähnlichkeit der sprachlichen Wendung in nachbarschaftlicher Nähe jedoch behält das Bild vom Buckel auch etwas vom geflügelten Götterboten ein.

»Schrumpfen« dagegen ist eine Form der Verkleinerung im Zuge von Schrumpeln, Zusammenziehen, von Einziehen und Nach-Innen-Ziehen, von Faltungen und Verfaltungen. Wenn etwas schrumpft, gibt es Falten. Und in jeder Falte steckt, winzig, wieder eine Falte. Benjamin hat diese Verschachtelung ins Kleine als Form der Erinnerung reflektiert. In der *Berliner Chronik* heißt es:

Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: [...] und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, von Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.²⁹

Die Reflexion der *Berliner Chronik* korrespondiert nicht nur mit Proust, sondern mit dem Denken der Monade bei Leibniz.³⁰ Nach Leibniz ist die Monade durch eine virtuell unendliche Prozedur von Faltungen in Faltungen ausgezeichnet, die sich in keinem Augenblick ganz ausfalten lassen. Die Monade, so heißt es bei Leibniz, »kann nicht auf einmal alle ihre Einfaltungen auseinanderlegen, da diese ins Unendliche gehen.«³¹ Wie im Bild vom »Fächer der Erinnerung« mit seinem Vermögen der Interpolation im unendlich Kleinen³² eine Erinnerung an die *Monadologie* steckt, so ist darin auch ein Bezug zur romantischen Reflexion eingefaltet. Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, das seinerseits das monadische Denken inkorporiert, stellt Benjamin die von Calderon übernommene romantische Reflexion als Verkleinerungsbewegung im Stil der *mise en*

28. Ebd., S. 429.

29. Walter Benjamin: »Berliner Chronik«, in: ders., *GS*, Bd. VI, S. 465-519, hier S. 467-468.

30. Vgl. Rainer Nägele: »Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins *Monadologie*«, in: *Modern Language Notes* 106 (1991), S. 501-527.

31. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*, übersetzt und herausgegeben von Hartmut Hecht, Stuttgart 1998, § 61, S. 47.

32. Vgl. Walter Benjamin: »Einbahnstrasse«, in: ders., *GS*, Bd. IV.1, S. 83-148, hier S. 117.

abyrne dar. Dem Drama Calderons, so heißt es, ist die Reflexion, »was der gleichzeitigen Architektur die Volute. Ins Unendliche wiederholt sie sich selbst und ins Unabsehbare verkleinert sie den Kreis, den sie umschließt.«³³ Das Kleine der *Berliner Kindheit* erweist sich als ein anderes: Es entsteht nicht in der Potenzierung, sondern im Schrumpfen der Reflexion. Jedenfalls dann, wenn die Reflexion ein Modus ist, welcher die Dinge immer »von neuem zu umrahmen und zu verkleinern« versteht.³⁴ Damit setzt die romantische Reflexion, der Benjamin seine Dissertation gewidmet hatte, immer noch ein optikanaloges Außen, das die Dinge rahmt. Die Arbeit des Buckligen in der *Berliner Kindheit* aber besteht darin, den Dingen auch diese Rahmung und damit diesen Typ der Reflexion zu entziehen.

Das Männlein kommt zuvor, es verstellt den Weg. Es zerschlägt, entzieht und blockiert. In der Destruktion aber kommt den Dingen etwas zu: ein Buckel. Und der Buckel ist es, der die Dinge dem Männlein zu eigen macht. In einer schwierigen Formulierung heißt es bei Benjamin:

Das Männlein kam mir überall zuvor. [...] Doch sonst tat er mir nichts, der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den Halbart des Vergessens einzutreiben: »Will ich in mein Stüblein gehn,/Will mein Müslein essen;/Steht ein bucklicht Männlein da,/Hats schon halber gessen.«³⁵

Das bucklicht Männlein treibt nicht das Vergessene, sondern das Vergessen ein. Aber auch vom Vergessen nur die Hälfte. Nur das halbe Vergessen: Halb-Part. Mit dem Eintreiben des halben Vergessens nimmt der Bucklige nicht nur, sondern er gibt etwas: Die Möglichkeit der Erinnerung. Die Erinnerung aber kann sich nie ganz präsentieren. Schon deshalb nicht, weil nur das halbe Vergessen einbehalten worden ist. Wenn es eine Haupteigenschaft des Vergessens ist, dass es sich selbst vergisst³⁶, so erinnert das Männlein buckelnd zuvorkommend und in einer gewaltsamen Geste des Entreibens, des Eintreibens wie man Steuern eintreibt, ans Vergessen. Und schafft damit die Voraussetzung für die Erinnerung. Wie die Kunst des Chocks dem Trauma, begegnet der Bucklige dem Verges-

33. Walter Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: ders., *GS*, Bd. I.1, S. 203-430, hier S. 262.

34. Ebd.

35. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

36. Vgl. Walter Benjamin: »Franz Kafka Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: ders., *GS*, Bd. II.2, S. 409-438, hier S. 429.

sen, indem er es zuvorkommend zerbricht. Das handgreiflich vorgestellte Zerbrechen der Vergessenheit ahmt mit der Geste des Entzugs und Entreißens nicht nur das Vergessen nach, sondern fährt ihm in die Parade. Das Männlein dreht, zuvorkommend, den Spieß um. Wie die Kunst des Chocks dem Trauma, wie das Ungeschick dem Schicksal pariert, so kommt die Kunst des halben Vergessens dem Vergessen des Vergessens zuvor. Und schafft so, im Entzug, die Möglichkeit der Erinnerung.

Benjamin hat die Figur der zuvorkommenden Umkehr im Denkbild »Der destruktive Charakter« als eine notwendige entworfen. Es heißt dort: »Die Natur ist es, die [dem destruktiven Charakter] das Tempo vorschreibt, indirekt wenigstens: denn er muß ihr zuvorkommen. Sonst wird sie selber die Zerstörung übernehmen.«³⁷ Hier ist es die Natur, in der *Berliner Kindheit* ist es die traumatische, vom Vergessen des Vergessens heimgesuchte Subjekt-Geschichte, welche zur Haltung einer zuvorkommenden Umkehrung zwingt. Die schwierige Geste zuvorkommender Umkehrung setzt voraus, was sie herausstellt: dass Geschichte wie Subjekt-Geschichte – entgegen allem Anschein – immer nur in Trümmern, Splittern, in Scherben überkommen ist. Das Werk der Zerstörung hat – entgegen allem Anschein – immer schon stattgefunden und findet immer statt. Nur ist diese Zerstörung in Vergessenheit geraten. Wenn die zerstörerische Geste zuvorkommender Wiederholung die Vergessenheit aufbricht, so setzt sie die Arbeit des Zerschlagens fort. Dem einsamen Tun des Zerschlagens, Auflesens, Lesens tut sich in jedem Bruchstück das Vergessen als neuer Stein des Anstoßes auf: in der kleinsten Scherbe eine unabsehbare winzige monadische Welt. Gegenüber der leibnizschen ist sie entstellt. Bei Leibniz erscheint die Monade im Bild kultivierter Lebendigkeit: im Bild des Gartens und des fischreichen Teiches:

Jeder Materiepartikel kann als ein Garten voller Pflanzen und ein Teich voller Fische aufgefaßt werden. Aber jeder Zweig der Pflanze, jedes Glied des Tieres, jeder Tropfen seiner Körpersäfte ist noch ein solcher Garten oder ein solcher Teich.³⁸

Bei Benjamin ist das Monadische ins Harte, Schwere, Knochige entstellt: in den Buckel als lastendem Reservoir von halben Vergessenheiten, welche die entlastende Kunst der Unterbrechung herausfordern. Hatte Benjamin in seiner späteren Passagen-Arbeit notiert,

37. Walter Benjamin: »Denkbilder«, in: ders., *GS*, Bd. IV.1, S. 304–438, hier S. 397.

38. G.W. Leibniz: *Monadologie*, § 67, S. 49.

dass er die Lumpen, den Abfall nicht inventarisieren, sondern verwenden wolle³⁹, so besteht die Verwendung in der methodischen Destruktion des Verborgenen und der Verborgenheit; im Verrat oder Verraten der Verborgenen, die es zum Geheimnis macht. Dann nämlich stellt sich heraus, dass in jedem Stück Abfall bei geeigneter Belichtung und Lesart, dass »in der Analyse des kleinen Einzelmoments de[r] Kristall des Totalgeschehens«⁴⁰ steckt. Nicht als Substanz, sondern als Forderung nach Interpolation, vom Kleinen ins Kleinste ins Winzigste.

Nicht nur die letzte Miniatur »Das bucklichte Männlein«, sondern die Komposition des geschrumpften »Handexemplar komplett« selbst untersteht dem doppelten Zug: monadische Einfaltetheit und Häftigkeit, Teilung, Destruktion. Wie der Buckel etymologisch auf eine Ausbuchtung – ursprünglich auf einem Schild, dann auch dem Rücken – und, über das Französische, auf die Mundhöhlung verweist, so komponiert Benjamin auch die *Berliner Kindheit* als eine Art Hohlraum. Am Anfang steht unter dem Namen »Loggien« die Miniatur, die allegorisch als Wiege des Autors Benjamin ausgestellt ist: als »Mulde«, in der sich das Kind mit seinen Träumen bildete.⁴¹ Am Anfang die Mulde, am Ende der Buckel, der in sich selbst noch einmal im Wortsinn die Ausbuchtung nach außen und die Höhlung nach innen enthält. Wie im Wort »bucklicht«, wenn man es zerteilt, das »Licht« abfällt, so fordern Benjamins verrätselnde Miniaturen zum Verraten ihrer Verrätselung heraus, zu deren ungeschickter Unterbrechung, die das Buch zu einem zerschlagenen macht.

Das bucklichte Männlein entpuppt sich zum Schluss als die Figur, die von Anfang an die Miniaturen mitgeschrieben hat. Der Halbpast des Textes der *Berliner Kindheit* kommt von dort. Benjamin schreibt:

Allein ich hab es nie gesehn. Es sah nur immer mich. Es sah mich im Versteck und vor dem Zwinger des Fischotters, am Wintermorgen und vor dem Telefon im Küchenflur, am Brauhausberge mit den Faltern und auf meiner Eisbahn bei Blechmusik.⁴²

Als Mitautor der Miniaturen ist die kleine Figur des bucklicht Männlein, das lässt sich wohl verraten, niemand anders als der Andere des kleinen Walter und des erwachsenen Autors Benjamin. Einer-

39. Vgl. W. Benjamin: »Das Passagen-Werk«, S. 574.

40. Ebd., S. 575.

41. Vgl. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 386.

42. Ebd., S. 430.

seits hat der Bucklige seine Arbeit getan, er hat wie ein überflüssiger König abgedankt. Heimlich, leise wispernd aber wird er sie fortsetzen.

Es hat längst abgedankt. Doch seine Stimme, die wie das Summen des Gasstrumpfs ist, wispernd mir über die Jahrhundertschwelle die Worte nach: »Liebes Kindlein, ach ich bitt,/Bet' für's bucklicht Männlein mit!«⁴³

Das Kinderlied aus des *Knaben Wunderhorn* besteht aus lauter vierzeiligen Strophen. Die wahrscheinlich von Brentano hinzugefügte letzte Strophe ist zweizeilig: eine zerbrochene, eine halbe Strophe. Davor heißt es: »Wenn ich in mein Bänklein knie,/Will ein bißlein beten,/Steht ein bucklicht Männlein da,/Fängt als an zu reden«. ⁴⁴ Das Gebet wird von der Bitte des Männlein ums Gebet unterbrochen. »Liebes Kindlein, ach ich bitt,/Bet' für's bucklicht Männlein mit!«⁴⁵

Nur so, in der Unterbrechung, kann es – vielleicht – anders und immer wieder anders weitergehen: unvorhergesehen. Eben: Ungeschickt.

43. Ebd.

44. L. Achim von Arnim und Clemens von Brentano: »Das Buckliche Männlein«, in: dies., *Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder*, München 1957, S. 824-825, hier S. 825.

45. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430. Vgl. auch Werner Hamacher: »Bogengebete«, in: Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Aufmerksamkeit*, Liechtensteiner Exkurse III, Eggingen 1998, S. 11-43.

KEIM

Das Kleine der Literatur. Stifters Autobiographie

Mit der Literatur Adalbert Stifters verbindet sich die Vorstellung einer Neigung zum Kleinen, zum Unbedeutenden, zum Detail. Diese Neigung ist bereits von den Zeitgenossen namhaft gemacht und gelegentlich kritisiert worden. Die Kritik ist insofern von Interesse als sie den bei Stifter vorherrschenden Darstellungsmodus der Beschreibung mit der Detailversessenheit verschränkt. Weil der Dichter im Beschreiben des Details verharret, so Julian Schmidt, weil er nicht einmal den Versuch macht, eine »zusammenhängende verständliche Geschichte zu erzählen«, bleibt alles »Charade und Rätsel«. ¹ Für Emil Kuh ist die »unpoetische Bevorzugung des Geringfügigen« Symptom einer Angst, der Angst, »vom Rätsel des Lebens umstrickt zu werden«. ² Sofern die Beschreibung nach Kuh das Angst auslösende, rätselhafte Leben dingfest zu machen verspricht, wird dieser Darstellungsmodus unter der referentiellen Funktion von Sprache gesehen. Friedrich Hebbel hingegen exponiert die selbstreferentielle Funktion der Gattung *Beschreibung*, indem diese sich, dem dramatischen Antipoden Stifters zufolge, weniger auf den Gegenstand als vielmehr reflexiv auf das Beschreiben des Beschreibens bezieht. »Was wird hier nicht Alles weitläufig betrachtet und geschildert; es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt.« ³ Wenn auch in scharf ablehnender Absicht verfasst, zeugt die Kritik Hebbels von einer das Beschreiben

1. Julian Schmidt: ohne Titel, in: Moriz Enzinger (Hg.), *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*, Wien 1968, S. 173-175, hier S. 175.

2. Emil Kuh: »Adalbert Stifter«, in: M. Enzinger (Hg.), *Adalbert Stifter im Urteil*, S. 292-314, hier S. 302, 305.

3. Friedrich Hebbel: »Der Nachsommer. Eine Erzählung von Adalbert Stifter«, in: Richard Maria Werner (Hg.), *Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke*, Berlin 1903, Bd. 12, S. 184-185, hier S. 185.

betreffenden sprachtheoretischen Sensibilität: Danach ist das Beschreiben genötigt, seinen eigenen Worten wiederum beschreibend hinterher zu laufen und so in die sich fort drehende Spirale der Reflexion auf Sprachlichkeit zu geraten.⁴

Indirekt, über den Umweg kritischer Stimmen, sind damit einige Züge und Konstituenten des Kleinen bei Stifter skizziert. Sie stehen keineswegs im Widerspruch zu der Ausdehnung der Texte, sondern bringen diese hervor: Denn zum einen führt die mit dem Beschreiben aufgerufene Referenzfunktion der Sprache dazu, dass der Bezugsgegenstand, gerade um ihm treu zu bleiben, immer weiter detailliert und fragmentiert werden muss. Zugleich ist es die Logik des Beschreibens selbst, die den Zug ins Kleine in Gang bringt: In dem Maße, wie das Wort nie mit dem Gegenstand übereinstimmt, tendiert das Beschreiben zum Beschreiben des Beschreibens, dessen geschlossener Selbstbezug unmöglich ist.

Nun gibt es einen späten Text Stifters, der sich zunächst dadurch auszeichnet, dass er nur wenige Seiten umfasst. Im Hinblick auf die Ausdehnung ist es ein kurzer, ein kleiner Text. Im Nachlass aufgefunden, ist er von den Herausgebern der so genannten *Reichenbergausgabe* mit dem an Jean Paul⁵ angelehnten Titel »Mein Leben« versehen worden. Dieser Titel bestimmt zugleich die Gattungszugehörigkeit: Danach handelt es sich um einen autobiographischen Text, der, nicht zuletzt aufgrund seiner Kürze, in der Regel als »autobiographisches Fragment« firmiert.⁶ So hat der Biograph Alois Raimund Hein von dem unersetzlichen Verlust gesprochen, den »Poesie und Literatur dadurch erlitten, daß Stifter seine Lebensbeschreibung, die er einst, in seinen späteren Jahren begonnen, nicht vollenden konnte.«⁷ Angesichts der Ausdehnung der zwi-

4. Vgl. hierzu die hervorragende Arbeit von Eva Geulen: *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, München 1992, bes. S. 82-86. Gerhard Neumann spricht dagegen vorsichtiger von einer »autobiographischen Skizze«, vgl. ders.: »Zuversicht«. Adalbert Stifters Schicksalskonzept zwischen Novellistik und Autobiographie«, in: Walter John Johannes Hettche/Sibylle von Steinsdorff (Hg.), *Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 163-187.

5. Vgl. Jean Paul: »Mein Leben (Bruchstück)«, in: Eduard Berend (Hg.), *Jean Pauls Werke in 5 Bänden*, Berlin o.J., Bd. 1, S. 829-886.

6. Vgl. Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995, S. 95ff.

7. Alois Raimund Hein: *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke*, Wien, Bad Bocklet, Zürich 1952, S. 19. – Zur komplizierten Manuskript-Lage vgl. ebd., S. 26 sowie Helmut Pfothenhauer: »Einfach ... wie ein Halm«. Stifters komplizierte kleine

schen »Novellistik und Autobiographie«⁸ oszillierenden Erzählungen Stifters und angesichts des Umstandes, dass der hochrangigen Gattung Autobiographie – nicht zuletzt durch die Vorbilder Goethe und Jean Paul – großes literarisches Gewicht zukommt, liegt die Charakterisierung des kleinen Textes als eines Bruchstückes nahe. Vielleicht aber liegt die Faszination des Textes, den Stifter 1867, im Jahr vor seinem Tode geschrieben hat, nicht zuletzt darin, dass er eine solche Klassifikation selbst in Frage stellt: nicht abgebrochene, auf die früheste Kindheit fokussierte Erzählung eines Schriftstellerlebens, sondern Umschreiben dessen, was sich rätselhafter Weise erst zu einem späteren Zeitpunkt, also nachträglich, als Entstehung von Sprache herausgestellt haben wird.

Zum Text: Ohne dass es im Schrift- bzw. Druckbild in Erscheinung tritt, besteht der kleine Text aus zwei Teilen: Im ersten Teil stellt Stifter die Topoi seiner Philosophie zusammen, wie er sie gebündelt in der »Vorrede« zur Buchfassung der Erzählungssammlung *Bunte Steine*, die Anfang Dezember 1852 mit der Jahreszahl 1853 erschienen sind, vorgetragen hatte.⁹ Wie schon in der »Vorrede« knüpft Stifter, wenn auch in kondensierter Form, an die Tradition der Monadologie um 1700 sowie an die neuplatonische Spiegelung von Mikro- und Makrokosmos an, die beide unsere Sinnes- und Vorstellungskraft überschreiten und eben deshalb, im Anschluss an den Diskurs über das Erhabene, das Subjekt als das herausfordern, was diese Grenze reflektieren kann und muss. Kurz: In der Haltung eines Beobachters und im Nachhall der »Vorrede« zu den *Bunten Steinen* kommen in wohl gesetzter Anordnung der philosophische Diskurs des Erhabenen wie der über naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten, kommen Monadologie und Atomistik ins Spiel. Wird traditionsgemäß das *Sandkorn* zum Emblem des Kleinen im atomistischen Sinne, so appelliert die Rede von den »ungeheuern Räume[n]« an das Große des Makrokosmos. Unzugänglich der menschlichen Erkenntnis, bezeugen diese Topoi aus Philosophie

Selbstbiographie«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), S. 134-148, hier S. 134-135. – Der Text wird im Folgenden nach der Reichenbergausgabe zitiert: Adalbert Stifter: »Mein Leben«, in: ders., *Sämtliche Werke in 24 Bänden*, herausgegeben von Klaus Zelewitz, Hildesheim 1979, Bd. 25, S. 176-181 (Nachdruck der Reichenbergausgabe von 1904-1939). Im Folgenden abgekürzt als PRA.

8. So der Untertitel von G. Neumanns Aufsatz, »Zuversicht«, S. 163.

9. Vgl. zur »Vorrede« den Kommentar der Herausgeber der *Historisch-Kritischen-Gesamtausgabe* (HKG): Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald (Hg.), *Adalbert Stifters Werke und Briefe*, Stuttgart, Berlin, Köln 1995, Bd. 2.3, S. 90-120.

und Naturwissenschaft, wie Stifter im Nachklang der »Vorrede« bekundet, ein Rätsel, ein Geheimnis, ein Wunder:

Es ist das kleinste Sandkörnchen ein Wunder, das wir nicht ergründen können. Daß es ist, daß seine Theile zusammen hängen, daß sie getrennt werden können, daß sie wieder Körner sind, daß die Theilung fort gesetzt werden kann, und wie weit, wird uns hienieden immer ein Geheimniß bleiben.¹⁰

Wenn Stifter auch nicht müde wird, zu Anfang seines Textes das Rätselhafte, Geheimnisvolle und Wundersame von »Welt« und »Leben« zu betonen, so ist der Modus der Rede, ihre Aussageform doch klar, durchsichtig und stabil. In dem Augenblick aber, in dem das Wörtchen »ich« auftaucht, tritt schlagartig eine Änderung ein: War zunächst das Außen als Objekt unter dem Namen »Natur« und »Leben« als rätselhaft prädiert worden, so wird jetzt der Redemodus selbst enigmatisch. Ohne einen Absatz gegenüber der über ein Objekt urteilenden Rede zu bilden¹¹, heißt es übergangslos und plötzlich: »Ich bin oft vor den Erscheinungen meines Lebens, das einfach war, wie ein Halm wächst, in Verwunderung gerathen.«¹²

Wie kommt der irritierende Effekt, den die Formulierung bewirkt, zustande? Nicht durch den Vergleich¹³, sondern durch die Verschränkung der unterschiedlichen Zeitformen Präsens, Perfekt und Imperfekt. Obwohl im Deutschen grammatisch möglich, entsteht über die ungewöhnliche Fügung der Zeiten eine gespenstische Szene: Es scheint, als ob das schreibende Ich gar nicht mehr lebte, als sei es eine veräußerlichte, erstarrte Instanz, die, wie der Leser seines eigenen Textes, auf die Erscheinungen des vergangenen Lebens blickt und darüber immer wieder, bei jeder erneuten Lektüre, in Verwunderung gerät. Während also der Vergleich gerade das *Einfache* hervorhebt, wird das Einfache zu einer komplizierten Szene auseinander getrieben. Diese Szene, in der sich *qua* Verschränkung von Gegenwart – »wie ein Halm wächst« – und Vergangenheit – »das einfach war« – die Szene einer Mortifikation abzeichnet, die sich wiederum über das Verb *wachsen* mit dem Lebendigen ver-

10. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 176.

11. Bezeichnender Weise fügen die anderen Ausgaben vor der Ich-Rede einen Abschnitt ein.

12. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 177.

13. Die den Titel des Aufsatzes von H. Pfothenhauer »Einfach ... wie ein Halm« bildende Zitation trifft in ihrer Einfachheit gerade nicht das im Untertitel inaugurierte Komplizierte des Textes, vgl. H. Pfothenhauer: »Einfach ... wie ein Halm«, S. 134.

schränkt¹⁴, entpuppt sich bereits im nächsten Satz als Bestandteil einer Schreibszene:

Das ist der Grund und die Entschuldigung dafür, daß ich die folgenden Worte aufschreibe. Sie sind zunächst für mich allein. Finden sie eine weitere Verbreitung, so mögen Gattin, Geschwister, Freunde, Bekannte einen zarten Gruß darin erkennen, und Fremde nicht etwas Unwürdiges aus ihnen entnehmen.¹⁵

In dem Maße, wie durch die verschränkte Zeitlichkeit eine Schreib- und Leseszene, in der zuallererst das schreibende Ich als Leser spekuliert wird, sich entwirft, können auch wir, die Leser dieses Textes, nicht mehr mit Gewissheit entscheiden, ob die angesprochene Verwunderung nicht ihrerseits die Wirkung von Geschriebenem ist: Mit der Inaugurierung einer Schreib- und Leseszene, die den »folgenden Worten« der Autobiographie vorgeschaltet ist, wird nicht nur ein Stück Erinnerung an die Zeit des Kindes Albert vor der symbolischen Separation zu erzählen versucht, sondern zugleich die Nachträglichkeit der Schrift in Szene gesetzt, die paradoxer Weise das hervorbringt, was vergeblich gesucht wird: den »Abgrund des Rätsels«¹⁶, das unzugängliche Wunder, das Geheimnis des Lebens.

»Man könnte«, so schreibt Christian Begemann, »den Eindruck gewinnen, Stifter schildere eine Vertreibung aus dem Paradies. Wie ›Inseln‹ liegen die frühesten Bilder ›feen- und sagenhaft in dem Schleiermeere der Vergangenheit, wie Urerinnerungen eines Volkes.«¹⁷ In einer geradezu unheimlichen Nähe zu Konzepten der Psychoanalyse nach Freud werden Zuständlichkeiten eines mythisch gefärbten Urzustandes wachgerufen, in dem es noch keine Spaltung zwischen Ich und Welt, Innen und Außen gibt. Es heißt:

Weit zurück in dem leeren Nichts ist etwas wie Wonne und Entzücken, das gewaltig fassend, fast vernichtend in mein Wesen drang, und dem nichts mehr in meinem künftigen Leben glich. Die Merkmale, die fest gehalten wurden, sind: es war Glanz, es war Gewühl, es war unten. Dies muß sehr früh gewesen sein; denn mir ist, als liege eine sehr weite Finsterniß des Nichts um das Ding herum./Dann war etwas Anderes, das sanft und lindernd durch mein Innres ging. Das Merkmal ist: es waren Klänge./

14. Im Sinne von Wachs verknüpft sich im Wort *Wachs* seinerseits das Tote und das Lebendige, vgl. Rainer Nägele: »Puppet Play and Trauerspiel«, in: *Qui Parle. Journal of Literary Studies* 3 (1989), S. 24-52.

15. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 177.

16. Vgl. ebd.

17. C. Begemann: *Welt der Zeichen*, S. 96; vgl. auch grundsätzlich, H. Pfothenhauer: »Einfach ... wie ein Halm«.

Dann schwamm ich in etwas Fächelndem, ich schwamm hin und wider, es wurde immer weicher und weicher in mir, dann wurde ich wie trunken, dann war nichts mehr.¹⁸

In dieser autobiographisch erinnerten Zuständlichkeit tauchen zerstreute Objekte auf, die, im Anschluss an die Psychoanalyse, als Objekte des Triebes zu umschreiben wären: Statthalter eines ursprünglichen, an die mütterliche Position gebundenen Befriedigungserlebnisses, das als solches unwiederbringlich verloren ist. Stimme, Blick, Arme, dunkle Flecken – ein polymorph sexualisiertes Körperhaftes *vor* dem imaginären, gestalthaft codierten Körperbild als Korrelat des sich bildenden Ich.

Eine Stimme, die zu mir sprach, Augen, die mich anschauten, und Arme, die alles milderten: Ich schrie nach diesen Dingen. [...] Immer mehr fühlte ich die Augen, die mich anschauten; die Stimme, die zu mir sprach, und die Arme, die Alles milderten. Ich erinnere mich, daß ich das »Mam« nannte. [...] Es waren dunkle Flecke in mir. Die Erinnerung sagte mir später, daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb mir waren.¹⁹

Mit der Erinnerung an ein Ereignis, das strukturell traumatische Züge trägt, setzt sich der Text stockend fort. Das Kind, so erfahren wir durch die nach dem Unfall aufgeführten Worte der Großmutter, hat sich beim Zerschlagen eines Fensters blutende Schnittwunden zugezogen, die von »Mam, was ich jetzt Mutter nannte«²⁰ verbunden werden. Hier der Text:

Ich fand mich einmal wieder in dem Entsetzlichen, Zugrunderichtendem, von dem ich oben gesagt habe. Dann war Klingen, Verwirrung, Schmerz in meinen Händen und Blut daran, die Mutter verband mich, und dann war ein Bild, das so klar vor mir jetzt dasteht, als wäre es in reinlichen Farben auf Porzellan gemalt. [...] in mir war die Erleichterung, die alle Male auf das Weichen des Entsetzlichen und Zugrunderichtenden folgte, und ich sagte: »Mutter, da wächst ein Kornhalm.« [...] Ich sehe den hohen schlanken Kornhalm so deutlich, als ob er neben meinem Schreibtische stände.²¹

Zweifellos fällt es – von heute her – schwer, den Wunden-Schnitt nicht als Symbol der traumatischen Separation vom mütterlichen Körper zu deuten, welche das Kind in die symbolische Ordnung der Sprache einführt. Dass der Wunden-Schnitt als Trauma artikuliert

18. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 177.

19. Ebd., S. 178.

20. Ebd., S. 178-179.

21. Ebd., S. 179.

ist, erweist sich nicht zuletzt in der Zweizeitigkeit, wie sie Freud für das Trauma reklamiert²² hat: Nicht das Ereignis *selbst* kommt zur Sprache, vielmehr muss es rückwirkend, aus den Folgen erschlossen werden. Und was sind die Folgen? Das plötzliche Da eines Bildes, klar und fest wie auf Porzellan gemalt sowie das plötzliche Hinstellen eines grammatisch korrekten Satzes. Wenn die als Trauma gestaltete Separation ein Vorstellungsbild und einen wohl artikulierten Satz zur Folge haben, dann erweist sich diese symbolische Produktion von einem Verlust getragen, von dem sie zugleich ablenkt, den sie verdrängt: »Mutter, da wächst ein Kornhalm.«

Dieses syntaktisch korrekte Syntagma, das der Klarheit des Bildes korrespondiert, hat in seiner einfachen Aussageform etwas Absurdes. In seiner Isoliertheit und gefrorenen Kontingenz geht von ihm eine halluzinativ anmutende Bildpräsenz auf, die sich einer emblematischen Bedeutung zu verschließen scheint. Dieses Sich-Verschließen ist es, das Aufmerksamkeit erregt. Denn einerseits schließt die Rede vom »Kornhalm« an die für Stifter typische Bildvorstellungen der Rede von Korn- und Getreidefeldern²³ an, die sich wie die Rede vom »Wald« durch die Texte des Dichters ziehen und diese miteinander verbinden. So etwa in der »Vorrede« zu den *Bunten Steinen* die Wendung, welche die berühmte Vorstellung vom »sanften Gesetz« als dem Gesetz der Literatur präluziert:

Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind.²⁴

In der Autobiographie jedoch ist gerade nicht vom *Getreide*, sondern von einem *Kornhalm* die Rede. Während *Korn* sowohl als Einzelding als auch als Synonym für das Kollektivum *Getreide*²⁵ gebraucht wird,

22. Vgl. Sigmund Freud: »Der Mann Moses und die monotheistische Religion«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1961, Bd. XVI, S. 101-246.

23. Bekanntlich unterhielt Stifters Vater einen Flachs- und Getreidehandel; er ist durch einen umgekippten Getreidewagen zu Tode gekommen.

24. Adalbert Stifter: »Vorrede«, in: ders., »Bunte Steine Buchfassung«, herausgegeben von A. Doppler/W. Frühwald (Hg.), *HKG*, Stuttgart, Berlin, Köln 1982, Bd. 2.2, S. 9-16, hier S. 10. Zum »sanften Gesetz« vgl. ebd., S. 12.

25. Vgl. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, Bd. 6, Spalte 4453.

stellt das Kompositum *Kornhalm* ein nicht auf das Kollektivum Korn zu verrechnende Einzelding dar: ein Einzelnes, sofern *Kornhalm* weder im Hinblick auf das Erscheinungsbild, also die Buchstabenfolge, noch im Hinblick auf die Bedeutung mit dem Kollektivum *Korn* bzw. *Getreide* identisch ist. Das Moment der Einzelheit konturiert sich in dem Maße, wie ein Teil des Signifikanten *Kornhalm* mit dem philosophischen und poetologischen Topos *Sandkorn* identisch ist, das den Text thematisch eröffnet. Während aber das Wort *Sandkorn* im Text als Emblem einer als atomistisch zu kennzeichnenden Konzeption eingeführt ist, stellt sich in der Autobiographie nicht zuletzt aufgrund der unvermittelten Positionierung des Wortes *Kornhalm* ein Einzelnes dar, das sich konzeptionell nicht fügt, ein Unfug.²⁶ Und dieser Unfug führt auf etymologisch verschlungenen Wegen zur Literatur Stifters.

Wie der Wortgeschichte zu entnehmen, kann *Halm* sowohl den Stängel mit der Frucht als auch, wie etwa in *Strohalm*, den abgelebten toten Rest der Getreidefrucht bezeichnen. Wie sich Fülle und Leere, Lebendiges und Totes verschränken, so nimmt *Halm* über die indogermanische Wurzel *kal* im Sinne von »treiben, bewegen«, bzw. über »holm, erhöhung, hügel« eine phallische Bedeutung an.²⁷ Diese überträgt sich auf Schrift, sofern *Halm* nicht nur *Rohr*, sondern auch *Schreibrohr* bedeutet und damit metonymisch einen Bezug zu *Schrift* herstellt. Das Schreibrohr ist ein Stift, mittels dessen die Schrift auf-, beziehungsweise eingetragen oder gestiftet wird. Wie Stifter nicht nur Schriftsteller, sondern auch Maler war, so kehrt in *Halm* ein verstellter Bezug zu *Mal* wieder: Während *Mahl* ein Anagramm von *Halm* ist, und Korn Inbegriff von Speise, so ist das Wort gleichlautend mit *Mal*. Kehrt danach das *Wundenmal* im Wort und ins Wort verstellt wieder, so setzt das Syntagma »Mutter, da wächst ein Kornhalm« ein Mal: reines, dem Verstehen unzugängliches, libidinös besetztes Wort-Ding, ein Kleines, welches der Lückenhaftigkeit, der Zerstückeltheit, dem Unfug des autobiographischen Textes entspringt. Nicht Zeichen von gestaffelter Bedeutungsdichte hinter der Sprach-Oberfläche, sondern der Moment, in dem diese hervortritt. Die den autobiographischen Text zerreißen den Wort-Dinge wie Arme, Augen, Wald, Schwere, Unten kristalli-

26. Vgl. Elisabeth Strowick: *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Stuttgart, Weimar 1999, S. 278ff., hier S. 279 und den dort angesprochenen Bezug zu Freud.

27. Vgl. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, Bd. 10, Spalte 237-240.

sieren sich als kleine Dinge oder Unfug, welche das Unbegreifliche eines präödpalen Nicht-Körpers tragen. Wenn Stifter in einem Brief schreibt, »die kleinen Dinge schreien drein«²⁸ und wenn es heißt: »Ich sehe den hohen schlanken Kornhalm so deutlich, als ob er neben meinem Schreibtisch stände«, so stellt sich der autobiographische Text als Suche nach dem schreienden Unfug oder den kleinen Dingen dar. Das aber heißt: Nachträglich, nach dem autobiographischen Text entdecken sich die narrativen Fügungen, denen Stifters Literatur in ihrer Dichte und Ausdehnung folgt, als Wirkung der Verdrängung im Sinne einer symbolischen Funktion; der Verdrängung jenes Kleinen als Mal und Fleck und Riss. So heißt es in der nachfolgenden Sequenz:

Dann sagte die Mutter, der Zimmersepp wird uns einen Tisch machen, auf dem das Osterlämmlein ist. Der Tisch wurde fertig, und bildete meine große Freude. Dessen, der früher gewesen war, erinnere ich mich nicht mehr. Der Tisch war genau viereckig, weiß und groß, und hatte in der Mitte das röthliche Osterlämmlein, mit einem Fähnchen, was meine außerordentliche Bewunderung erregte. An der Dikseite des Tisches waren die Fugen der Bohlen, aus denen er gefügt war, damit sie nicht klaffend werden konnten, mit Doppelkeilen gehalten, deren Spizen gegen einander gingen. Jeder Doppelkeil war aus einem Stücke Holz, und das Holz war röthlich wie das Osterlamm. Mir gefielen diese rothen Gestalten in der lichten Dike des Tisches gar sehr. Als dazumal sehr oft das Wort »Conscription« ausgesprochen wurde, dachte ich, diese rothen Gestalten seien die Conskription.²⁹

Der Tisch, der einen anderen ersetzt, ist klar und einfach. Die einfache Ganzheit ist allerdings erzwungen: Damit er nicht aus den Fugen gerät, damit seine Risse nicht klaffen, sind Keile angebracht, die ihn zusammenhalten. Auf diesem Tisch »ist«, wie das autobiographische Ich die Mutter sagen lässt, das Osterlämmlein. Das Lamm ist ein alttestamentarisches Opfertier, das im neuen Testament figural auf Christus als das die Welt erlösende Opferlamm übertragen wird. Somit ist im Bild des Osterlamms das Thema der christlichen Transsubstantiation als Prozess der Zeichenbildung angespielt. Danach gerät der Tisch zu einem mächtigen Symbol: gleichsam zu einem Altar, der mit dem Bild des Lamm Gottes, in dem Jesus figuriert ist, zugleich die Symbolizität als Wirkung eines stellvertretenden Opfervorganges darbietet. Obwohl das autobiographisch erinnerte

28. Adalbert Stifter: *Die kleinen Dinge schreien drein 59 Briefe*, herausgegeben von Werner Welzig, Frankfurt/Main, Leipzig 1991, S. 88.

29. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 180.

Ich die Bedeutung von »Conscription« im Sinne von Truppenaushebung nicht kennt³⁰ und eine sozusagen falsche Referenz auf das Bild des Opferlammes herstellt, wird gleichwohl die im Symbol artikuliert Opferlogik aufgerufen: Sofern »Conscription« wörtlich übersetzt Zusammenschreiben heißt, lässt sich nachträglich die beschriebene Szene auf die zu schreibende Literatur Stifters übertragen. Dies umso mehr als Stifter an diesem sich über die Symbolik als Altar darstellenden Tisch sein literarisches Leben zugebracht und die Worte zu Literatur konskribiert hat.³¹

Dem Lesen und dem Konskribieren gilt auch die Schlusszene des Textes. Den Ort gibt wieder ein Fenster ab; doch nun ist es ein wohlbehaltener eingerichteter Platz, der drinnen und draußen trennt und verbindet. Hier, auf dem breiten Fensterbrett ereignet sich das, was nachträglich als Urszene des Lesens erscheint. Sie ereignet sich im Hervortreten narrativ unverfugter, dem Zusammenhang entrissener einzelner Worte, die sich inzwischen, nach der hier angestellten Lektüre als Keime oder KornWorte wahrnehmen lassen:

Auf diesem Fensterbrette war es auch allein, wenn ich zu lesen anhob. Ich nahm ein Buch, machte es auf, hielt es vor mich, und las: »Burgen, Nagelein, böhmisch Heidelberg.« Diese Worte las ich jedes Mal, ich weiß es, ob zuweilen noch andere dabei waren, dessen erinnere ich mich nicht mehr.³²

Es sind diese dem Verstehen unzugänglichen KornWorte, aus denen, so ist der Autobiographie zu entnehmen, die stifterschen Texte hervorkeimen. Damit wächst der Figur des Keimes eine poetologisch wirksame Funktion zu, die sich in dem Maße artikuliert, wie sich KornWorte auch in anderen Erzählungen Stifters an dem Punkt einstellen, der den unbekanntem Ursprung poetischer Produktion markiert. So etwa in Stifters später Erzählung *Der Waldbrunnen*: Auf der Schwelle zwischen stummer Wildheit und Kulturation schreibt die im Zentrum stehende Figur des »wilden Mädchen« einzelne sinnlee-

30. Es wird angespielt auf den Krieg gegen Napoleon.

31. Vgl. hierzu auch die Szene im »Nachsommer«, in der Risach seine Lebensgeschichte erzählt. Dort ist vom gefugten Tisch ebenso wie von der Conscription die Rede, die allerdings als »Kriegserhebung« auftaucht, also nicht den Bezug zum Schreiben unterhält. Adalbert Stifter: »Der Nachsommer Eine Erzählung«, herausgegeben von Wolfgang Frühwald/Walter Hettche, in: A. Doppler/W. Frühwald (Hg.), *HKG*, Stuttgart, Berlin, Köln 2000, Bd. 4.3, hier S. 142-143.

32. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 180-81.

re Worte zusammen, welche ihren Gönner in höchstes Erstaunen versetzen:

[D]er alte Mann erstaunte auf das Höchste, da er die Schrift las. Es war nirgends das, was auf der Vorschrifttafel stand, abgeschrieben, oder etwas geschrieben, was in die Feder gesagt worden sein konnte, oder was man sich selbst zu denken vermochte, sondern ganz andere seltsame Worte: Burgen, Nagelein, Schwarzbach, Suselein, Werdehold, Starau, zwei Engel, Zinzilein, Waldfahren und Ähnliches.³³

Im Wiederhall der Worte entsteht eine poetologische Figur, nach der sich Stifters Literatur als die aus KornWorten aufgegangene Saat beschreibt. Im Sinne dieser Poetologie ist auch die Schlussequenz des autobiographischen Textes zu lesen. Er endet mit der Erinnerung an eine anfängliche Schreibszene, die sich um ein KornWort bildet. An dieser Stelle ist es das Wort »Schwarzbach«, das ebenso im Wort-Arsenal des »wilden Mädchens« enthalten ist. Der Text lautet:

Auf diesem Fensterbrette sah ich auch, was draußen vorging, und ich sagte sehr oft: »Da geht ein Mann nach Schwarzbach, da fährt ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Weib nach Schwarzbach, da geht ein Hund nach Schwarzbach, da geht eine Gans nach Schwarzbach.« Auf diesem Fensterbrette legte ich auch Kienspäne ihrer Länge nach an einander hin, verband sie wohl auch durch Querstäbe, und sagte: »Ich mache Schwarzbach.«³⁴

Bei der Sequenz scheint es sich um die Beschreibung von Beobachtungen zu handeln, welche das Kind macht. Damit scheint die Abbildfunktion von Sprache aufgerufen, die den Darstellungsmodus der Beschreibung fundiert. In dem Maße jedoch, wie die Reihe der Sätze sich als semantisch absurd erweist, tritt in der Litanei der Wiederholung ein anderer Gesichtspunkt hervor: Die Einrichtung von Sprachlichkeit, die sich, noch vor dem Sinn durch Wiederholung etabliert. Sehr oft, so heißt es, sagt das Ich die absurden Sätze, deren Sinn im Sagen dessen besteht, dass sie sagen. Nicht so sehr der neben dem Geburtsort Stifters liegende Ort, sondern der Name »Schwarzbach« ist es, der das Ziel der sich durch Wiederholung einerbenden Rede bildet.

33. Adalbert Stifter: »Der Waldbrunnen«, in: ders., *Sämtliche Werke in 24 Bänden*, herausgegeben von Gustav Wilhelm, Graz 1960, Bd. 13.2, S. 303-350, hier S. 323-324.

34. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 181.

Wenn die Szene, gegenläufig zu der angespielten Referenzfunktion, eher die Entstehung von Sprache darstellt, entbindet das Wort »Schwarzbach« eine auf Sprache/Schrift reflektierende Bedeutung: Mit dieser Wendung wird sich *schwarz* auf Tinte, die wie ein Bach aus der Feder fließt, beziehen lassen wie auf die schwarzen Buchstaben auf weißem Papier. Als KornWort gelesen, keimt aus dem Wort »Schwarzbach« der Text hervor, den das autobiographische Ich im Modus einer aus Kienspänen hergestellten Anordnung zusammen bringt. Als Modell von Schrift im Sinne einer differentiellen Anordnung gelesen, stellt sie her, wovon sie spricht: Schwarzbach. Dieser Verbund, der die Matrix *poesis* im Sinne von Machen bildet, ist aus Kienspänen zusammengestellt. *Kienspan* bedeutet ein »gespaltenes Stück von Kienholz«, also ein totes Stück harzigen Holzes, das nicht nur vorwiegend zum Feueranmachen, sondern früher auch als Lichtspender, als Fackel gedient hat.³⁵ *Span* wiederum bezeichnet »zunächst die durch jede Art von abtrennen entstandenen kleineren Stücke, besonders vom Holz«, das sich, der späteren Bedeutungsentwicklung zufolge, »hauptsächlich auf ein dünneres Stückchen Holz« bezieht, das beim Holzhandwerk als Abfall gewonnen wird.³⁶

Es handelt sich also um ein totes Stückchen Holz, das zugleich Licht und Feuer spendet. Indem das Ich die Kienspäne schwarz auf weiß³⁷ zu einer Schrift anordnet, sagt es: »Ich mache Schwarzbach.« Klingt in diesem einfachen und zugleich beunruhigenden Satz die Schöpfungsgeschichte nach, in der die Worte Gottes Licht und Finsternis voneinander scheiden³⁸, setzt er das Ich an die Stelle des Schöpfergottes. So enthält nicht nur das KornWort »Schwarzbach« die Finsternis und das Lichte, sondern diese Pole markieren auch den autobiographischen Text: Das Dunkle, der Wald, der, durch die Zusammenstellung mit dem »Unten« sexuell aufgeladen ist, auf der einen Seite und das Sommerliche, Lichte, das die Vorstellung von Getreide trägt, auf der anderen.

Wie aber endet der autobiographische Text? Mit der Erinnerung an »lauter Sommer«. »In meiner Erinnerung ist lauter Sommer, den ich durch das Fenster sah, von einem Winter ist von damals gar

35. Vgl. J. Grimm/W. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, Spalte 685.

36. Ebd., Bd. 16, Spalte 1862.

37. Angeblich ist das Wort *Buchstabe* von *Buchenbaum* abgeleitet, woraus sich eine Nähe zwischen Kienspan und Buchstabe ergibt. Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka«, in: Gerhard Kurz (Hg.), *Der junge Kafka*, Frankfurt/Main 1984, S. 213-241, hier S. 226.

38. Vgl. 1. Buch Mose, 1-2.

nichts in meiner Einbildungskraft.«³⁹ Nach dem Satz »Ich mache Schwarzbach«, nachdem er gemacht ist, kommen der Sommer, die Wärme, das Licht. Der Winter, das Dunkle, die Kälte sind in der Einbildungskraft verschwunden. Im Zuge der Lektüre könnte man auch sagen: verdrängt. In dem Maße nämlich, wie »Schwarzbach« als KornWort genommen wird, ist das Dunkle nicht einfach verschwunden, sondern im Namen bewahrt: am Grunde des Baches in seiner flinken, lichten Klarheit ist das Schwarze, eine Finsternis.

Auf beunruhigende Weise umkreist der autobiographische Text das Geheimnis der stifterschen Texte. Wie die Beschreibung niemals den Ort (in) der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit des Beschreibens erreicht, so stellt sich die Literatur Stifters nach der Autobiographie über einem (verdrängten) Dunkel her, das ihrer Transparenz und Helligkeit unterlegt ist. Das heißt aber auch: Der autobiographische Text Stifters spricht davon, dass seine Literatur immer etwas im Dunkel lässt, das sie nicht los wird. Insofern beinhaltet die Autobiographie nicht nur KornWorte, aus denen sie hervorgeht, sondern sie stellt sich selber als Keimtext dar: Als Keimtext ist die Autobiographie weder Fragment noch Skizze, sondern die der Literatur Stifters eingelagerte Figur eines Kleinen, die das Geheimnis der Literatur Stifters weniger preisgibt als umschließt.

39. A. Stifter: »Mein Leben«, S. 181.

Anfangen – ohne Ende.

Samuel Becketts »Breath«

Vorstellungen

»A voice comes to one in the dark. Imagine.«

Samuel Beckett: »Company«¹

Mit diesem Satz beginnt Beckett seinen Kurzroman *Company*. Mit einer Stimme, einem Schrei in der Halbdunkelheit lässt Beckett auch sein Stück »Breath« [1969] beginnen – und wieder enden. Wo der Roman einer Atmosphäre Platz gibt, dort lässt das Stück kaum Zeit für die *Vorstellung* oder die Imagination. Denn das Stück währt nur wenig mehr als die Länge zweier Atemzüge.

Curtain

1. Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

Curtain

Rubbish

No verticals, all scattered and lying.

Cry

Instant of recorded vagitus. Important that two cries be identical, switching on and off strictly synchronized light and breath.

1. In: ders., *Nohow On*, New York 1996, S. 1–46, hier S. 3.

Breath

Amplified recording.

Maximum Light

Not bright. If 0=dark and 10=bright, light should move from about 3 to 6 and back.²

Ursprünglich war »Breath« eine Auftragsarbeit für die erotische Revue *Oh! Calcutta!*. In der Funktion einer Eröffnungsszene oder eines Vor-Spiels ist das Stück eine ironische Geste, die jede Erwartung, die ein Besucher an eine erotische Revue hat, enttäuschen muss. In der Knappheit und Armut verweigert es jede imaginäre Befriedung.³ Offenkundig ist Becketts Prolog eine Antithese zum Zirkus, Spektakel, zur Frivolität und zur lauten Attitüde. Ein Scherz also, ein kleiner Protest gegen den Konsumismus, gegen den Wunsch nach dem Bild, dem Körper? Die Sache ist zu ernst, denn es geht auch um den Tod. »On entre, on crie/Et c'est la vie./On crie, on sort,/Et c'est las mort.«⁴ Diese Verse zitiert Beckett in einem Brief als lakonischen Nachhall auf sein Stück, um zu sagen, worum es geht.

Das Leben, der Tod – was hat die Kunst in 35 Sekunden dazu zu sagen? Anders: Was macht das Drama, wenn das Dramatische nicht mehr existiert?

Anfänge

Die kurze Zeit zwischen dem wiederholten Schrei zeigt und gibt zu hören einen Anfang ohne Fortgang. Alles schließt sich, kaum dass es begonnen hat.

Das Stück hat keine Zeit, Geschichte zu machen, Welt zu evozieren. Stattdessen bringt es die Zeit des Anfangens im Modus des verdichteten Plurals auf die Bühne: Es sind mehrere Anfänge, die dieses Stück in sich trägt. Dieses scheinbar leere, kurze, personenlose Werk ist schwanger mit Anfängen.

2. Samuel Beckett: »Breath«, in: ders., *The Complete Dramatic Works*, London, Boston 1990, S. 371.

3. Tatsächlich kam es nach der Erstaufführung zum Streit zwischen Beckett und dem Produzenten, der es zugelassen hatte, daß nackte Leiber mit dem Müll auf der Bühne lagen. In der Folge ließ Beckett jede weitere Aufführung in Verbindung mit der Revue untersagen. Siehe dazu James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London 1996, S. 565-566.

4. Zit. nach J. Knowlson: *Damned*, S. 565-566.

1. *Anfang: Der Körper – die Geschichte.* Schrei, Atem, Licht. Das ist die Geburt. Mit dem Schrei beginnen: Was soll der Zuschauer zu hören bekommen, am Anfang, wenn es im Text lediglich heißt: »cry«. Das sagt sehr wenig oder zuviel. Beckett präzisiert, was er meint, mit einer ungewöhnlichen Ersetzung oder Übersetzung. Er beschreibt den Schrei nicht, sondern charakterisiert ihn, indem er vom Englischen ins Lateinische wechselt. »Instant of recorded vagitus.«⁵ heißt es in der Regieanweisung, *Vagitus*, das ist der Schrei des Neugeborenen. Ein Wort genügt Beckett zur inhaltlichen Bestimmung. Es scheint, als medikalisiere Beckett die Sprache⁶, um sie zu präzisieren.

Der Wechsel von der Konnotation zur Denotation ist – auf der Textebene – die eigentliche thematische Eröffnung des Stückes: Denn dieser Schrei des Neugeborenen ist in der Wortbedeutung ein Wimmern, fast ein Röcheln oder Atemrasseln.⁷ Ausdruck des Schmerzes, der noch nicht Schrei ist. Der Schrei, in seiner expressiven Bedeutung, das wäre schon eine (Selbst-)Behauptung, die den Anfang hinter sich gelassen hat. Soweit geht Beckett nicht. Sein Anfang ist klein, vage, unausgefüllt. In diesem Sinne provoziert dieser aufgeschriebene⁸ Signifikant, *vagitus*, weitere Assoziationen, die das Thema des Beginns stützen: *vagus/vage* (engl. *vague*), unbestimmt; *Vagina/Scheide*.⁹ Und: *vag/itus; itus*, das Gehen, der Gang, die Abreise. Die Scheide öffnet sich für das Neugeborene – hinaus, fort –, das noch unbestimmt ist. Was wird es einmal sein, nachdem es gegangen ist?

So lässt Beckett zwar hören und sehen den Moment der ersten Differenz: Vom Dunkel ins Helle, von den Tönen zur Stimme, vom Schutz zum Schmerz, von der Wärme in die Kälte. Aber knüpft sich daran schon Ausdruck und Bedeutung? Dieser Moment ist umnachtet, dunkel; niemand hat daran eine Erinnerung. Beckett führt

5. S. Beckett: »Breath«, S. 371.

6. »*vagitus uterinus*«, damit ist das Schreien der noch nicht geborenen Kinder im Uterus gemeint, wenn nämlich Luft in denselben gelangt, wodurch das vorzeitige Atmen ermöglicht wird. Vgl. unter diesem Eintrag *Medizinische Terminologie*, bearbeitet von Herbert Volkmann, Berlin, München 1947. Generell: In den Texten Becketts finden sich immer wieder medizinische Terme, die Krankheiten bezeichnen.

7. In einem Brief spricht Beckett von »a tiny vagitus-rattle«. *rattle* bedeutet Röcheln, Atemrasseln. Vgl. J. Knowlson: *Damned*, S. 565.

8. Hier zeigt sich sinnfällig, dass *sehen/hören* und *lesen* einen Unterschied machen.

9. Dieser Hinweis stammt von Hans Naumann (Hamburg), bei dem ich mich nicht nur für diese, sondern auch für weitere Anregungen bedanke.

uns vor die Erinnerung, vor die Geschichte, an den Anfang von Geschichte/Geschichten, dorthin, wo der Körper noch nicht Subjekt, ohne Expression ist.

2. *Anfang: Die Sprache.* Schrei, Atem. Wir entschließen uns nicht zu atmen oder zu schreien, wir entschließen uns nicht, nicht zu atmen oder nicht zu schreien.

Es schreit, es atmet.

Kann man deshalb sagen, dass der Schrei und der Atem nur vegetative Funktion erfüllen? Mehr als Körper, weniger als Sinn? Richten sie sich an jemanden – trotz ihrer Unwillkürlichkeit, ihrer Absichtslosigkeit? Anfang der Sprache, Anfang der Rede? Beckett bringt uns an die Stelle vor der Sprache, an die Stelle, wo Körper und Zeichen noch ganz nah beieinander sind, wo der Sinn gerade erst beginnt, sich aus dem Körper zu reißen. Atem, Stimme – ohne das gibt es keine Rede, keine Kommunikation. Aber sie sind vielleicht mehr als nur die Bedingung von Sprache, sie sind das, was in die Sprache eingehen wird – als unbeachteter körperlicher Anteil. Das, was überhört wird.

Im Jahre 1937 schreibt Beckett einen Brief; darin heißt es (fast) programmatisch:

Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreißen muss, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen. [...] Gibt es irgendeinen Grund, warum jene willkürliche Materialität der Wortfläche nicht aufgelöst werden sollte [...]?¹⁰

Zurück, dahinter, an den Anfang. Auch mit dem Anfang muss begonnen werden. Vorhang, Schleier auf. Dahinter: der Schrei, der Atem.

Mit dem ersten Atem, mit dem ersten Schrei ist immer ein Schnitt mitzudenken. Durchtrennung der Nabelschnur. Schnitt in den Körper, Schnitt zwischen zwei Körper, Schnitt zwischen Körper und Sinn? Das macht Schmerz, Verzweiflung, vielleicht auch Lust. Soll also etwas entschieden werden: schneiden, scheiden, entscheiden?¹¹ Das ist nicht klar, ganz und gar nicht klar. Der Text sagt nichts dazu. Das Stück gibt nur zu hören und zu sehen.

Es bleibt dabei: Atem, Stimme – das sind Signale der Trennung ohne Sprache zu sein. Ich nenne sie Zeichen, besser: Proto-Zeichen, d.h., genetisch gesprochen, Zeichen vor den Zeichen. Be-

10. Samuel Beckett: *Disjecta*, London 1983, S. 52.

11. Vgl. Michel Serres: *Der Hermaphrodit*, Frankfurt/Main 1989, S. 49.

ckett bringt auf die Bühne die Geburt der (Vor-)Sprache aus dem Körper – ein Körper, der schon nicht mehr auf der Bühne erscheint. Abgeschnitten. Der Ton, der Klang verlässt den Körper, überlässt sich der Enteignung. Diese Theatralisierung, diese Tele-Fonie, die den Klang vom Klangkörper trennt, bringt uns auf die Spur der Bedeutung des Vorbedeutungshaften.

3. *Anfang: Der Mythos.* »Breath« ist ein Text über einen Text, der vom Anfang erzählt und selber Anfang ist: Genesis.

Ich zitiere den Anfang:

1. Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.
2. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster aus der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.
3. Und Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht.
4. Und Gott sah, daß das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis
5. und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.¹²

Wir finden in Becketts Stück die Elemente, die auch diesen Anfangstext ausmachen: Es gibt das Licht, das auf die Bühne kommt, in dessen Schein das Durcheinander, das *thohu wa-bhohu*, die Leere und Verlassenheit sichtbar werden. Becketts Wüste besteht aus »miscellaneous rubbish [...] all scattered and lying«¹³. Beckett, der sonst sehr genau anweist, bleibt hier ungenau – jedoch in einem präzisen Sinn. Er verbietet explizit »verticals«, also Dinge, die hervorragen, die deutlich, die Gestalt oder Symbol sind. Er weiß, dass auf der Bühne sich nichts zeigen darf, das irgend einen Sinn, eine Funktion, eine Geschichte hätte. Beckett will Ungeschiedenes, Vages sehen lassen.

Mit diesem Bühnen-Environment wird der Bibeltext *pervertiert*. Der mythische Sinn wird profaniert, denn das *thohu wa-bhohu* ist nicht die Ursuppe, aus dem die Welt erstehen wird, sondern Abfall, Schund, das allerweltliche Ende.

Neben Licht und Wüstenei tritt ein drittes Element hinzu, durch dessen Einsatz der Autor eine weitere Drehung am biblischen Mythos vornimmt: Schwebt in der Bibel der Geist Gottes auf dem Wasser, ertönt in »Breath« der Atem und der Schrei – gerade dem (Frucht-)Wasser entkommen – über dem Müll. Auch wenn Becketts Stück gottleer ist, so bringt das Bibelfragment als referenzieller Sub-

12. 1. Buch Mose, 1-5.

13. S. Beckett: »Breath«, S. 371.

text dennoch eine Konnotation in jenes Wort, das dem Stück den Titel gegeben hat. Denn zwischen Atem und Geist besteht eine enge semantische Beziehung. In der hebräischen Bibel heißt Geist *ruach*, was aber auch mit Hauch oder Atem übersetzt werden kann. Ähnlich verhält es sich im Lateinischen, wo *anima* Seele bedeutet und sich vom Griechischen *anemos* ableitet, was der Wind ist. Mit dem Atem und dem Wind kommt immer die Seele oder der Geist. So sprechen wir nicht zufällig davon, dass uns Leben eingehaucht wird oder wir das Leben aushauchen. Aus dem Mund kommt die Seele; sie verbreitet sich, findet ein Ohr – oder verhallt in der Wüste. Dann stirbt sie.

Der biblische Geist ist beredt. »Und Gott sprach«, heißt es im Buch Mose. Wort und Geist bilden eine Union oder sind gar synonym zu verstehen. Bei Beckett hingegen erklingt kein Wort; sein Atem, seine Seele, sein Geist ist stumm. Er bringt keine Unterscheidungen in die Welt, wie er auch keine Welt erschafft. Dieser Geist ist am Nullpunkt – der Schöpfung, der Kommunikation, des Ausdrucks. Man könnte sagen, der beckettische Atem korrespondiert mit der Wüste auf der Bühne; er ist der Wind, der über das Ungeordnete, Chaotische geht und selber Unordnung und Entropie bezeugt. Denn der Atem ist nichts als ein Rauschen, also genau das, was – kommunikationstheoretisch gesprochen – Feind jeder Verständigung ist.

Anders als in der Bibel, erstet keine Welt, keine Ordnung. Es gibt zwischen Tag und Nacht keine Geschichte, keine Entwicklung, keine Klärung, keine dramatische Zuspitzung. Nichts bewegt sich. Die Seele/der Atem richtet nichts aus. Die Schöpfung sistiert: Am Ende, nach dem Ausatmen, steht der wiederholte identische Schrei. Alles fällt zurück, ins Dunkel, von wo es kam. Keine Differenz, kein Ereignis. Beckett geht an den Anfang – doch ist sein Ende kein Fortkommen, kein Wachsen, kein Entstehen. Paradox formuliert: das ereignislose Ereignis.

Ich zitiere aus *Westward Ho* eine kurze Passage, die diese Festklammerung, dieses Nicht-in-die-Geschichte-kommen-können bespricht: »Say a body. Where none. No mind. Where none. That at last. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in. On in. Still.«¹⁴

14. Samuel Beckett: *Westward Ho*, Frankfurt/Main 1989, S. 7. »Ein Körper sagen. Wo keiner. Kein Geist. Wo keiner. Wenigstens das. Ein Ort. Wo keiner. Für den Körper. Wo er sein kann. Wo hinein. Von wo hinaus. Wohin zurück. Nein. Kein Hinaus. Kein Zurück. Nur hinein. Darin bleiben. Weiter drin. Noch immer.«

Steckenbleiben. Die Reise nicht beginnen. Noch nicht Körper sein, nicht Geist, ortlos.

Ist das die Depression? Oder die pessimistische Absage an die Erlösung? Oder die Einsicht in einen Kampf, der hinter der Illusion von Freiheit und Fortschritt wütet?

Körper, Geist, Ort – das sind die Stichworte, die uns Beckett zur Meditation aufgibt. Wie kommen sie in die Welt, wie entsteht das eine aus dem anderen?

Vor-Orte

Warten auf ... Gott? Warten auf den Tod? Wer wartet, dem fehlt die Opposition, ein Punkt außerhalb. Beckett inszeniert die Unsicherheit, die aus diesem Mangel entsteht. Es gibt keine Selbsterschaffung. Ohne Opposition bleibt das, was Seele, Geist, Subjekt werden soll, ein Rohstoff, eine rauschende Welle.¹⁵ Dieses Noch-Nicht erschafft nichts, wenn es nicht erschaffen wird. Die Stimme, das Licht – sie sind ohne Versicherung, ohne Konstanz, ohne Ort.

»By the voice a faint light is shed. Dark lightens while it sounds. Deepens when it ebbs.«¹⁶

Jemand liegt unbeweglich im Dunklen. Die Stimme leistet Gesellschaft, *Company*. Die Stimme hören, dem Licht gehören. Ich denke an die von Freud mitgeteilte Szene:

Ein Kind, das sich in der Dunkelheit ängstigte, hörte ich ins Nebenzimmer rufen: »Tante, sprich doch zu mir, ich fürchte mich.« »Aber was hast Du davon? Du siehst mich ja nicht;« darauf das Kind: »Wenn jemand spricht, wird es heller.«¹⁷

Das Kind findet Sicherheit in der Stimme, denn es kennt den Sprecher. Anders bei Beckett. Die Stimme hat keinen sicheren Ort. Daraus entspringt die prinzipielle Ungewissheit für den unsichtbaren Namenlosen. Alles war vielleicht nur eine Halluzination. Becketts

15. Einatmen/ausatmen, das ist auch als Welle zu hören, die heran- und abläuft. Und es ist darauf hinzuweisen, das im Französischen *vague* Welle, Woge bedeutet.

16. S. Beckett: »Company«, S. 12.

17. Sigmund Freud: »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1969, Bd. I, S. 393.

Motiv des Lichts und der Stimme, die aus undurchdringlichem Dunkel kommen, ist religiös – jedoch ohne den Trost der Religion.

In »Breath« ist die Stimme, der Atem ebenfalls ortlos. Unbenennbarer Ursprung. Die Bühne bringt einen Ort vor Augen, an dem nicht zu leben ist, weil es dort kein identifizierbares Leben, keine Opposition gibt.

Sprachlos, unbestimmt. Das Wimmern, das diffuse Licht, die kurze Zeit der Betrachtung – sie geben dem Zuschauer keine Welt.

Die Unbestimmtheit des Wahrgenommenen, die Topografie des Nicht-Ortes. Der verstreute Müll im Halbdunkel der Bühne von »Breath« zeigt eine Gegebenheit, wie sie im Oeuvre Becketts immer wieder vorkommt: der ziellose Weg, die einsame Kammer, der Erdhügel, das Bett, der Schaukelstuhl, die Tonne, das Quadrat, die Dunkelheit, etc. Diese Gegebenheiten sind allesamt ortlose Orte.

Was ist ein ortloser Ort?

»Ein Ort ist ein Punkt mit einer Umgebung.« So definiert Michel Serres den Begriff und schreibt weiter: »Die Landschaft versammelt Orte.«¹⁸ Becketts Orte haben keine Umgebung, keine Landschaft. Deshalb nenne ich sie ortlose Orte oder Vor-Orte. Sie sind ausweglos, ohne Markierungen.

Disappear again and reappear again at another place again. Or at the same. Nothing to show not the same.¹⁹

Der ortlose Ort erlaubt trotz Bewegung keine Entgrenzung. Das ereignislose Ereignis realisiert sich hier als Wiederholung, Ritual, als Erschöpfung.²⁰ Die Orte stellen Verlassenheiten dar, die nicht verlassen werden können. Manchmal gibt es Fenster, den Himmel, die Erinnerung; sie lassen noch ahnen oder sehen, dass es ein Außerhalb, Umgebung, den Anders-Ort gibt. In »Breath« jedoch glimmt nur kurz das zeichenlose Licht auf, das wie eine Aura etwas anzukündigen scheint, das nie kommen wird: der Tag, der Himmel, das Bild im Fenster, die Erinnerung, der andere. Wie die Stimme und der Atem ist dieses Licht Bedingung, Rohstoff, Beginn – ohne *Entwicklung*: Es gibt kein Bild.

18. Michel Serres: *Die fünf Sinne*, Frankfurt/Main 1993, S. 323.

19. Samuel Beckett: *Stirrings Still*, Frankfurt/Main 1991, S. 14. »Wieder verschwinden und wieder an einem anderen Ort wieder erscheinen. Oder demselben. Kein Zeichen daß nicht derselbe.«

20. Vgl. Gilles Deleuze: »Erschöpft«, in: Samuel Beckett: *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*, Frankfurt/Main 1996, S. 51-101.

So ist die empfängliche Seele ohne Versicherung und am Ende, am Anfang *armselig*.

Zeit unterscheiden

Die Spieldauer von »Breath« beträgt 35 Sekunden. Diese reale Dauer ist überraschend. Ist sie zu deuten als Absage an das Theater, ans Drama, an die dröhnenden Schritte schwerer Körper auf hölzerner Bühne, an die Dialoge und Monologe? Oder – im Gegenteil – ist die Kürze als ein Anfangen zu verstehen? Mit dem Drama beginnen – ohne es zu Ende zu führen. Wie immer man es versteht: Die Realzeit von 35 Sekunden provoziert symbolische Zeit. Folgen wir dem Gesagten, folgen wir von Anfang zu Anfang, dann verdichtet Beckett die Zeit von zwei Atemlängen mit der Zeit vom ersten bis zum letzten Atem, die ein Leben einfasst, mit der Zeit der Erdgeschichte und der Menschheit. Beckett geht aufs Ganze.²¹ Und gibt ihm gleichzeitig keine Chance. Das Stück entscheidet sich nicht, unterscheidet nicht zwischen dem Moment und der Ewigkeit, zwischen Anfang und Ende. Physikalische Zeit, erlebte Zeit, mythische Zeit – Beckett entlässt uns nicht in die Entscheidung.

An die Stelle rückt das ereignislose Ereignis, die spiegelbildhafte Symmetrie des Geschehens: Vorhang, Schrei, Atem, Stille, Atem, Schrei, Vorhang. Die Symmetrie schwebt über den Resten, den Abfällen, sie berührt sie nicht. Einatmen, Inkorporation, Licht, *Inspiration* – Beseelung? Nein. Der Prozess des Zusammentreffens von Leben und Welt zeigt keine wirkliche Veränderung, keine Produktion. Er wird lediglich verkehrt: Ausstoßung, Dunkelheit, *Exspiration* – das Leben aushauchen.

Das Ereignis, wie ich es verstehe, hat *keine* Symmetrie; es

21. An dieser Stelle ist auf eine Performance des Minimalkünstlers Robert Morris aus dem Jahre 1961 hinzuweisen, die eine strukturelle Ähnlichkeit mit Becketts Stück aufzuweisen scheint: Morris lässt auf einer Bühne einen Vorhang aufgehen. Eine graue Sperrholzsäule wird freigegeben. Nichts weiter. Dreieinhalb Minuten vergehen. Plötzlich fällt die Säule. Wieder vergehen dreieinhalb Minuten. Der Vorhang schließt sich.

Der Unterschied zu Beckett liegt im *Detail*: Morris zeigt ein Ereignis ohne Details, ohne Symbolizität. Ich folge hier Georges Didi-Huberman, der im Minimalismus den Versuch erkennt, ein Objekt erstehen zu lassen, das nur für sich steht und jegliche Imagination, Metaphorizität und Metaphysik auszublenden sucht. Verknappend könnte man sagen: Beckett ruft das Sakrale auf, Morris die Physik. Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an*, München 1999.

wirft uns hinaus, macht wach, verzweifelt, begierig, offen, kämpft mit den Resten.

[...] das Kommende indessen, das Vorausweisende, herrscht im Rest: Er ist mein Zufall, meine Zeit, meine Geschichte, mein Leben. Was würde ich ohne ihn machen? Ich lebte nicht länger in meinem Kopf, wäre vielleicht ein Insekt, geometrisch, angepasst.

Wir hoffen auf die Abweichung – das erzeugt die Zeit. Sie bringt uns aus dem Gleichgewicht, destabilisiert uns. Daher unser Treiben, unsere Geschichte, Odysseus' Irrfahrten, in widrigen Winden, Kolumbus gen Amerika, der Drang nach Westen, das Abenteuer Wissenschaft. Nie bleiben wir stehen, stöbern ständig mit der Nase im Gestrüpp, mit den Füßen im unberührten Dreck.²²

Auf nach Westen, *Westward Ho?* Bei Beckett ist – im Gegensatz zu Serres – der Aufbruch immer eine Parodie oder vom Scheitern gekennzeichnet. Zwar gibt es bei ihm auch Zeit, Dreck oder Rest. Doch sind die zirkuläre, ereignislose, geometrische Zeit – Zeit ohne Abweichung – und der unberührbare Dreck zu wenig, um Körper, Geist oder Seele, Ort und geschichtliche Zeit hervorzubringen. Unbeirrt und kontaktlos geben sie nichts her.

Diesem Stück, so meine AbschlussThese, ist die Gewalt der Ambivalenz eingeschrieben: Der Atem, der das Licht und die Zeit strukturiert, ist Negation und gleichzeitig Voraussetzung – von und für was? Leben, Kommunikation, Ausdruck, Geschichte, Tod. Beckett zeigt die Geburt, die nicht zu Ende gebracht wird. Der Schnitt wird gesetzt und rückgängig gemacht.

Darin liegt die Gewalt – dass es keine Entscheidung gibt.

22. Michel Serres: *Ablösung*, München 1988, S. 16.

Vor dem Objekt des Erzählens.

Eine Mäuse-Geschichte Kafkas

In Kafkas Schriften bilden Mäuse ein wiederkehrendes Thema. Nicht nur ist die letzte von Kafka zum Druck vorbereitete Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*¹ eine Mäusegeschichte, sondern ganze Briefe sind mit Nachrichten von Mäusen gefüllt. Die an die Prager Freunde gerichteten Briefe aus Zürau vom Spätherbst 1917 sprechen davon, dass sich Kafka von den heimlich herumspukenden Tieren verfolgt und in Angst versetzt findet. Das Treiben, das »Gefühl der Stille, der heimlichen Arbeit eines gedrückten proletarischen Volkes, dem die Nacht gehört«, erfüllt Kafka, wie er an Felix Weltsch schreibt, mit »Ekel und Traurigkeit«.² Dabei ist es vor allem die Kleinheit der nächtens hin und her huschenden Tiergestalten, die (sich) Kafka mitteilt. An den Freund Max Brod schreibt er Anfang Dezember 1917:

Das was ich gegenüber den Mäusen habe, ist platte Angst. Auszuforschen woher sie kommt, ist Sache der Psychoanalytiker, ich bin es nicht. Gewiß hängt sie wie auch die Ungezieferangst mit dem unerwarteten, ungebetenen, unvermeidbaren, gewissermaßen stummen, verbissenen, geheimabsichtlichen Erscheinen dieser Tiere zusammen,

1. Der Text wird zitiert nach Franz Kafka: »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«, herausgegeben von Wolf Kittler/Hans-Gerd Koch/Gerhard Neumann, »Drucke zu Lebzeiten«, in: Jürgen Born/Gerhard Neumann/Malcolm Pasley/Jost Schillemeit (Hg.), *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe, Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1994, Bd. 7.1, S. 350-377; vgl. hierzu grundsätzlich: Marianne Schuller: »Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung ›Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse‹«, in: Marianne Schuller/Elisabeth Strowick (Hg.), *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg i.Br. 2001, S. 219-234; vgl. auch Wolf Kittler: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über Das Reden, Das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Frank Kafka*, Erlangen 1985.

2. Franz Kafka: »Briefe 1902-1924«, in: *Franz Kafka. Gesammelte Werke*, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt/Main 1996, S. 198.

mit dem Gefühl, daß sie die Mauern ringsum hundertfach durchgraben haben und dort lauern, daß sie sowohl durch die ihnen gehörige Nachtzeit als auch durch ihre Winzigkeit so fern uns und damit noch weniger angreifbar sind.³

Nach der Beschreibung erscheinen Kafka die Mäuse lauern, verborgen, geheim, unfasslich, unkenntlich, ununterscheidbar wie Partisanen. Im Gewimmel und Gewisper wird die Unterscheidung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen Stummheit und Geräusch unklar. Die Kleinheit verweist auf Ungeschiedenheit, auf unheimliches Rauschen, das keine Position und Positionierung erlaubt. Zugleich aber wird das Kleine in den Mäusebriefen Kafkas in entgegen gesetzter Weise bestimmt: Kleinheit ist mit einer Art Überzeichnetheit, Überformtheit und Übergestalthaftigkeit verbunden.

Besonders die Kleinheit gibt einen wichtigen Angstbestandteil ab, die Vorstellung z.B., daß es ein Tier geben sollte, das genau so aussehen würde wie das Schwein, also an sich belustigend, aber so klein wäre wie eine Ratte und etwa aus einem Loch im Fußboden schnaufend herauskäme – das ist eine entsetzliche Vorstellung.⁴

Deutlich ist dieses überzeichnete Wesen als Objekt einer bildhaften Vorstellung eines Einzelwesens markiert. Das Vorstellungsbild dieses Einzelwesens wirkt insofern besonders plastisch und konturiert, als es in einen eklatanten Gegensatz zum allgegenwärtigen Rauschen und Wimmeln tritt. Mit der oppositionalen Anordnung von Rauschen einerseits und pointierter Einzelgestalt andererseits formuliert sich eine kleine Szene, die weniger psychologisch als vielmehr poetologisch aussagekräftig ist. Danach erscheint das sich abzeichnende Vorstellungsbild als das, was sich in der (mühsamen) Abtrennung vom Rauschen konstituiert. Denn es sind diese Trennung und dieser Gegensatz, die den Verlauf und den Inhalt der Miniszene bestimmen. Mühselig, schnaufend wie ein erschöpfter Mensch beim Treppensteigen⁵ kommt das von Kafka als sein Vorstellungsbild beschriebene Einzelwesen in der Gestalt eines auf die Größe einer Ratte komprimierten Schweines hervor. Und woher kommt es? Es zwängt sich von unten, aus dem Keller, aus dem Dunkel hervor, das in unserer Kultur mit Schmutz, Triebhaftem und Schweinischem wie auch mit dem Rattenhaften verknüpft ist. Die

3. Ebd., S. 205.

4. Ebd.

5. Vgl. »Schnaufen« in: Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, Bd. 15, Spalte 1206ff.

sich präsentierende Gestalt erscheint jedoch so, dass sie diese Herkunft verstellt. Davon spricht die Drastik der Gestalt: In aufdringlicher Bildlichkeit erscheint die durch die Komprimierung ins Kleine pralle Schweinegestalt als das, was das Loch, aus dem sie gekrochen ist, zugleich verschließt. Meldet sich in dieser verstellenden Überpräsenz das Entsetzliche, so entspringt der kleinen Szene auch eine poetologische Pointe: In abgründiger Ironie wird die Schweinerei einer Poetik der Gestalt aufgerufen, sofern diese sich in ihrer Überformtheit gegenüber dem absetzt, was sich als das Dunkle und das unbestimmte Rauschen kundgetan hat. In dieser oppositionalen Anordnung und Funktion erregt die Schweinerei einer Poetik der Gestalt bei Kafka nicht nur Angst, sondern auch Ekel und Traurigkeit.

Wenn die Nachrichten von Mäusen zugleich ein poetologisches Vexierbild⁶ darstellen, dem eine Poetik der Gestalt eingeschrieben ist, so stellen sich Bezüge zu Kafkas Überlegungen zur *Kleinen Literatur* her. In den Tagebuch-Aufzeichnungen zur *kleinen Literatur* von 1912⁷ erstrahlt die große Literatur der bürgerlichen Epoche im Glanz der Phänomenalität ihrer bedeutenden, gemäß einer Poetik der Gestalt wohl artikulierten Erzählobjekte. Mit Kafka wird diese große Literatur mit ihren großen Sujets und Bilderwelten ihrerseits als Wirkung einer Reduktion lesbar: Sie ist, wie die Schweinegestalt, reduziert um das Dunkle, das Rauschen, dem sie entspringt. Anders als die in den Mäusebriefen aufgerufene Opposition zwischen Rauschen und Gestalt, zwischen Licht und Dunkel, lässt die kleine Literatur Kafkas *in* der Gestalt das Rauschen und das Dunkel, das dunkel bleibt, in vollem Licht geschehen.

Was innerhalb großer Litteraturen unten sich abspielt und einen nicht unentbehrlichen Keller des Gebäudes bildet, geschieht hier in vollem Licht, was dort einen augenblicksweisen Zusammenlauf entstehen lässt, führt hier nichts weniger als die Entscheidung über Leben und Tod aller herbei.⁸

Während die Mäusebriefe Figuren Angst erzeugender Opposition durchspielen, sind die Aufzeichnungen zur *kleinen Literatur* durch eine Verschrängungsdynamik gekennzeichnet. Wie weitere Splitter

6. Vgl. Rainer Nägele: *Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur*, Eggingen 2001.

7. Nach wie vor grundlegend hierfür: Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main 1976.

8. Franz Kafka: »Tagebücher«, herausgegeben von Hans Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, in: J. Born/G. Neumann/M. Pasley/J. Schillemeit (Hg.), *Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1990, Bd. 3.1, hier S. 322.

in dem hier zusammen gelesenen poetologischen Mosaik zum Kleinen zeigen, wird der Verschränkung von Rauschen und Gestalt ein Zug ins Destruktive entspringen. Unter diesem Blickwinkel treten zwei Aufzeichnungen im Oktavheft G von 1918 hervor, denen Kafka, so steht zu vermuten, in all ihrer Dunkelheit besondere Aussagekraft zugesprochen hat. Denn er überträgt sie fast unverändert von einer Oktavheft-Eintragung in das so genannte, im Frühjahr 1918 angelegte, »Aphorismen-Zettelkonvolut«. Hier die beiden aufeinander folgenden Notate:

Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. Das erste ist Vollendung, also Untätigkeit, das zweite Beginn, also Tat.

Und gleich darauf:

Zur Vermeidung eines Wort-Irrtums: Was tätig zerstört werden soll, muß vorher ganz fest mit Blick und Hand gehalten werden; was zerbröckelt, zerbröckelt, kann aber nicht zerstört werden.⁹

Die erste Aufzeichnung wirkt wie ein Irrtum, weil sie »klein machen«, also eine Tätigkeit, mit Vollendung und Untätigkeit, »klein sein« dagegen mit Beginn und Tat verknüpft.¹⁰ Die zweite Aufzeichnung nimmt, so scheint es, auf diese seltsame Verkehrung Bezug.¹¹ Unter dieser Annahme würde sich der »Wort-Irrtum« auf die Worte »Tat« bzw. »tätig« beziehen, die nun, bezogen auf das Kleine, eine neue Bedeutung annehmen. Danach stimmt »klein sein« deswegen nicht mit Vollendung überein, weil es – und sei es in seinen Ausdehnungen noch so klein und kompakt – an Objekthaftigkeit und

9. Franz Kafka: »Nachgelassene Schriften und Fragmente II«, herausgegeben von Jost Schillemeit, in: J. Born/G. Neumann/M. Pasley/J. Schillemeit (Hg.), *Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1992, Bd. II, S. 78; in der Aphorismen-Sammlung ist eine Sequenz der zweiten Aufzeichnung verändert. Anstatt dem komplizierteren »muß vorher ganz fest mit Blick und Hand gehalten werden« heißt es in der Aphorismen-Sammlung »muß vorher ganz fest gehalten worden sein;« ebd., S. 133.

10. Während Max Brod diesen vermeintlichen Irrtum stillschweigend emendiert hat, hat Werner Hamacher zwar die Kritische Ausgabe zitiert, sich aber dennoch im Wortlaut wie in der Interpretation an die Textvorgabe Brods gehalten. Vgl. Werner Hamacher: »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, in: ders., *Entferntes Verstehen, Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt/Main 1998, S. 280-323, hier S. 311-312 Anm. 32.

11. Den Hinweis, die beiden Aphorismen in der Lektüre aufeinander zu beziehen, verdanke ich Roland Reuß.

auch an Phänomenalität gebunden ist und diese Bindung, Kafka zufolge, eine Aufforderung enthält: die Aufforderung zur tätigen Zerstörung. Demnach ist die *kleine Literatur* nicht nur durch kleine Themen bestimmt, »die nur so groß sein dürfen, daß eine kleine Begeisterung sich an ihnen verbrauchen kann«¹². Vielmehr wird die kleine Literatur nach Kafka klein, indem sie die Erzählobjekte ausbildet und tätig zerstört. Diese (unmögliche) Figur des Kleinen stellt sich weniger im Fragment als der Figur eines Zerbrochenen, als in der Figur der Zerbrechlichkeit dar, die nie *selbst* zur Darstellung kommen kann. Notwendig an das fest im Blick und in der (Schreib-) Hand gehaltene Erzählobjekt gebunden, teilt sie sich in dessen Vorhandenheit wie in dessen Zerstörung mit. Kommt in der Zerstörung des Objekts das dunkle Rauschen des unbegreiflich Lebendigen zum Zuge, so ist den kryptisch und dunkel formulierten Stücken einer Poetologie des Kleinen die Zerbrechlichkeit als das einfache, bescheidene und unfassliche Geheimnis des Lebens eingelagert.¹³

Kafkas letzte Erzählung ist eine von einer Maus erzählte Mäusegeschichte: *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*.¹⁴ Die Erzählung hatte zunächst den Titel »Josefine, die Sängerin«; spät erst, kurz vor seinem Tode, hat sich Kafka für den umständlichen Oder-Titel entschlossen. In diesem »Oder« spricht sich die Figur der Verschränkung aus, die, nach einer Poetologie der Zerbrechlichkeit, die Opposition von Gestalt *versus* Rauschen überwindet. An Max Brod schreibt er:

Die Geschichte bekommt einen neuen Titel. Josefine, die Sängerin – oder – Das Volk der Mäuse. Solche Oder-Titel sind zwar nicht sehr hübsch, aber hier hat es vielleicht besonderen Sinn. Es hat etwas von einer Waage.¹⁵

Das Bild der Waage ordnet die Sängerin Josefine und das Volk der Mäuse gegenpolig an. Der Mäuseerzähler nimmt, wie er zu erkennen gibt, den Platz dazwischen ein. Er gehört zum Volk und ist doch, als halber Angehöriger einer oppositionellen Gruppierung, sowohl

12. F. Kafka: »Tagebücher«, S. 322.

13. Vgl. Michel Serres: »Zerstückelung«, in: *Das Fragment – Der Körper in Stücken* (Ausstellungskatalog), Frankfurt/Main 1990, S. 33–37.

14. F. Kafka: »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«, vgl. Anm. 1.

15. Max Brod: *Franz Kafka Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente)*, Frankfurt/Main 1962, S. 251. – Wie schon des Öfteren hervorgehoben, ist die Titeländerung auch als Anspielung an Schillers Gedicht *Die Macht des Gesanges* sowie an Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* zu betrachten. Vgl. Joseph Vogl: *Ort der Gewalt Kafkas literarische Ethik*, München 1990, hier S. 224.

gegenüber Josefine als auch gegenüber dem Volk auf halber Distanz. Diese distanzierte Position aber erweist sich als eine unabdingbare Voraussetzung für die Performanz des Erzählens. Während der Erzähler die Auffassung einiger Oppositioneller teilt, dass es sich bei den Verlautbarungen der Sängerin Josefine eher um ein landesübliches Pfeifen denn um Gesang handelt, so ist auch diese Auffassung oder gar Erkenntnis an eine Distanz gebunden. »Opposition«, so heißt es in einer sich auf Struktur von Erzählen selbst beziehenden Bemerkung, »treibt man nur in der Ferne; wenn man vor ihr [Josefine] sitzt, weiß man: was hier pfeift, ist kein Pfeifen.«¹⁶

Die Titel gebende Figur hebt sich vom Volk der Mäuse ab, indem sie als einzige einen Namen trägt, der zugleich ein Künstlername ist: Josefine, die Sängerin. Entsprechend dieser Einzigartigkeit hält sie sich auch selbst für eine Auserwählte, die mit allen Mitteln danach strebt, vom Volk als Künstlerin anerkannt zu werden. Mit ihrer über den Zähnen niedlich gekräuselten Oberlippe, mit dem nicht mehr dehnbaren Hals, dem Hinken, den gespreizten, ein wenig zu kurz geratenen Armen und den undeutbaren Tränen ist sie mit allen Allüren einer exzentrisch erscheinenden Vorstadt-Diva im Stile der Josefine Baker und anderer Soubretten ausgestattet, die nicht ganz zufrieden sind mit dem Zustand der Welt und des Theaters. Kurz: Josefine erscheint als die kleine und verspätete Ausgabe eines bürgerlichen Kunstideals, das den Künstler in die symbolische Position des auserwählten Genies rückt. Von daher muss Josefine – das gebietet das Kunstideal, das sie repräsentiert – die Anerkennung und Instituierung als Künstlerin im Sinne der Einzigartigkeit fordern. Diese Anerkennung besteht – und darauf besteht Josefine – in einem vom Volk getragenen symbolischen Akt der Freistellung von der Arbeit. Diesem Begehrt Josefines jedoch kommt das Volk der Mäuse nicht nach. Ruhig und ohne sich mit einer Begründung sonderlich abzumühen, lehnt es die Forderungen Josefines ab.¹⁷

Schon seit langer Zeit, vielleicht schon seit Beginn ihrer Künstlerlaufbahn, kämpft Josefine darum, daß sie mit Rücksicht auf ihren Gesang von jeder Arbeit befreit werde [...] was sie anstrebt, ist also nur die öffentliche, eindeutige, die Zeiten überdauernde, über alles bisher Bekannte sich weit erhebende Anerkennung ihrer Kunst. Während ihr aber fast alles andere erreichbar scheint, versagt sich ihr dieses hartnäckig. [...] nun muß sie schon mit dieser Forderung stehen oder fallen.¹⁸

16. F. Kafka: »Josefine«, S. 354.

17. Vgl. ebd., S. 369.

18. Ebd., S. 368-370.

Selbst die schlimmsten Drohungen wie etwa die, die Koloraturen zu kürzen oder sogar zu streichen, verfangen nicht. So berichtet und kommentiert der Erzähler:

Sie hat angeblich ihre Drohung wahr gemacht, mir allerdings ist kein Unterschied gegenüber ihren früheren Vorführungen aufgefallen. Das Volk als Ganzes hat zugehört wie immer, ohne sich über die Koloraturen zu äußern, und auch die Behandlung von Josefines Forderung hat sich nicht geändert. Übrigens hat Josefine, wie in ihrer Gestalt, unlegbar auch in ihrem Denken manchmal etwas recht Graziöses.¹⁹

Mit der Weigerung des Volkes, Josefines Verlautbarungen und Vorstellungen über den Akt einer Institutionalisierung als Kunst anzuerkennen, ist eine Veränderung der Auffassung und der Funktion von Kunst verbunden: Mit dem Volk der Mäuse wird die Repräsentationsfunktion von Kunst in den Wind geschlagen. In der Weigerung der Anerkennung als Kunst spricht sich aus, dass das Volk der Mäuse sich nicht in Josefines Künsten repräsentiert findet. Wie das Volk der Mäuse die Institutionalisierung der Kunst als Unterscheidung zur Arbeit ablehnt, so kennt es auch keine anderen Institutionen, mit denen es übereinstimmen könnte:

Wir haben keine Schulen, aber aus unserem Volke strömen in aller kürzesten Zwischenräumen die unübersehbaren Scharen unserer Kinder [...] immer, immer wieder neue, ohne Ende, ohne Unterbrechung, kaum erscheint ein Kind, ist es nicht mehr Kind, aber schon drängen hinter ihm die neuen Kindergesichter ununterscheidbar in ihrer Menge und Eile, rosig vor Glück.²⁰

Und doch geht von Josefines Gesang oder Pfeifen eine Bindekraft aus. Wenn Josefine ihre Vorstellung gibt, versammelt sich das Volk. Diese Bindung, so wundert sich der Erzähler, entspringt aber nicht der Kraft und Fülle des Vortrages, sondern seltsamerweise der Reduktion, Minderung und Schwächung der künstlerischen Darbietung. Was bewirkt die Schwäche? Die Schwäche teilt der Darbietung und stimmlichen Verlautbarung das Moment der Zerbrechlichkeit mit, durch das sich das »Volk der Mäuse« verbunden fühlen kann. In dem Maße wie in die Darstellung das Moment der Zerbrechlichkeit einwandert, scheint in der Darstellung ein Undarstellbares auf, das sich in der Erzählung auf das Volk der Mäuse überträgt. Ein Lebendiges, ein durch Josefines dünnen Gesang schwach rhythmisiertes Gewimmel und Gerausche, in dem sich die Figur mystifikatorischer

19. Ebd., S. 373.

20. Ebd., S. 364.

Verschmelzung ebenso wie die einer antagonistisch ausformulierten Gesellschaftsformation bricht.²¹ Während Josefine sich *qua* Kunst zur Repräsentationsfigur aufschwingen möchte, ist das unfassbare Lebendige des Volkes der Mäuse an das Undarstellbare seiner Gemeinschaft²² geknüpft. Von den Vorführungen Josefines heißt es:

[D]ie eigentliche Menge hat sich – das ist deutlich zu erkennen – auf sich selbst zurückgezogen. Hier in den dürftigen Pausen zwischen den Kämpfen träumt das Volk, es ist, als lösten sich dem Einzelnen die Glieder, als dürfte sich der Ruhelose einmal nach seiner Laune im großen warmen Bett des Volkes dehnen und strecken. Und in diese Träume klingt hie und da Josefines Pfeifen; sie nennt es perlend, wir nennen es stoßend; aber jedenfalls ist es hier an seinem Platze, wie nirgends sonst, wie Musik kaum jemals den auf sie artenden Augenblick findet. Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit.²³

Was bringen Josefines Vorführungen mit sich? Etwas von der armen kurzen Kindheit, etwas vom verlorenen, nie wieder aufzufindenden Glück. Josefines Vorführungen bringen einen Verlust, der etwas gibt: die Erinnerung an ein verlorenes Objekt in seiner unwiederbringlichen Verlorenheit. Mit dem Schauspiel, das sie mit schwacher Stimme bietet, wird eine kleine Unterbrechung eingeführt, eine Lücke, welcher nachträglich das Objekt der Erinnerung und seine Verlorenheit entspringen: die Kindheit, die niemals stattgefunden hat, das Glück. Glück ist die Gabe des Verlustes, den Josefines schwacher kleiner Gesang dem Volk der Mäuse gibt.

Aber nicht nur die Stimme Josefines, sondern auch die ihres Erzählers ist durch Schwäche und schließlich durch Verschwinden ausgezeichnet. Der Erzähler aber räsoniert nicht nur über sein Erzählobjekt Josefine oder das Volk der Mäuse, sondern sein Erzählen selbst ist durch Schwächung und schließlich durch einen Untergang ausgezeichnet. Der Erzähler lässt Josefine noch vor der Zeit ihres wirklichen Sterbens verschwinden, während das Volk, das von ihr, wie der Erzähler sagt, »diesmal völlig verlassen« ist, »ruhig, ohne sichtbare Enttäuschung [...] weiter seines Weges« ziehen wird. Dabei stellt sich das Verschwinden des Erzählobjekts Josefine dem Erzähler zufolge als Akt einer Erlösung dar:

21. Vgl. hierzu ausführlicher J. Vogl: *Ort der Gewalt*, S. 202ff.

22. Vgl. Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.

23. F. Kafka: »Josefine«, S. 366-67.

Mit Josefine aber muß es abwärts gehn und ich sehe schon die Zeit kommen, wo ihr letzter Pfiff ertönt und verstummt. Sie ist eine kleine Episode in der ewigen Geschichte unseres Volkes und das Volk wird den Verlust überwinden. [...] Vielleicht werden wir also gar nicht sehr viel entbehren, Josefine aber, erlöst von der irdischen Plage, die aber ihrer Meinung nach Auserwählten bereitet ist, wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes, und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder.²⁴

Wovon wird Josefine erlöst? Warum ist von Erlösung die Rede? Josefine ist erlöst von der Figuriertheit, die, wie Kafka erzählt, für das Erzählen absolut notwendig und, bezogen auf die Repräsentierbarkeit des Volkes der Mäuse, zugleich absolut verfehlt ist. Wie das Volk der Mäuse sich in Josefines Gesang keineswegs repräsentiert gefunden, sondern das Paradox eines gebenden Verlustes aufgespürt hat, so braucht der Erzähler die durch Eigen- und Künstlernamen ausgezeichnete und überzeichnete Figur, um die Undarstellbarkeit des Volkes der Mäuse im Medium einer verfehlten Darstellung zu erzählen. Mit der narratologisch gebotenen Verstellung ins Einzelne, deren Inkarnation das Künstlersubjekt ist, wird eine für die Unfassbarkeit und Unbegreiflichkeit des ununterscheidbaren Mäusevolkes notwendige Differenz eingeführt, die das Erzählen ermöglicht. Gerade indem sich Josefine fälschlicher und verfehlter Weise als Repräsentantin, als alles umfassendes Symbol und als Führerin des Volkes aufspielt, figuriert sie eine Verfehlung, über die das Volk der Mäuse allererst erzählbar wird. Nun, nachträglich stellt sich heraus, dass Josefine, die Sängerin, nicht entgegen den Missverständnissen und Missverhältnissen, sondern gerade wegen dieser Verfehltheiten das Erzählen eines unfassbaren Lebendigen ermöglicht hat. Wohl wissend um diese Funktion ist der Erzähler bereit, dieser seiner Figur, die auch ihn figuriert, seine Referenz und seine Dankbarkeit zu erweisen: Trotz aller gebotenen Strenge macht er sie zum liebenswürdigen Objekt seiner Liebe und der unsrigen.

Wenn der Erzähler schließlich sein Objekt verloren gibt, dann wird nicht nur Josefine, sondern auch der Erzähler erlöst. Unter diesem Gesichtspunkt des Zusammenhanges von Zerstörung und Erlösung tritt das von Kafka herangezogene Bild der Waage weniger in seiner topologischen als vielmehr in seiner allegorischen Bedeutung in Kraft. Wenn das Bild als Allegorie der Gerechtigkeit verstanden wird, dann erweist sich der Untergang des Erzählobjektes Josefine wie der des Erzählers als Akt der Gerechtigkeit. In der Defigurierung der kleinen, präziösen, um sich und ihre Kunst zu

24. Ebd., S. 376-377.

recht so besorgten und bekümmerten Figur der Josefine kommt zum Zuge, was sie im Modus der Negation und des Abzuges mit hervor-gebracht hat: Das Rauschen des Ungeschiedenen, das sich, wie der Gesang, nachträglich als unaussprechliche Voraussetzung des Erzählens erweist. Denn auch der Gesang ist das, was sich nach Kafkas Erzählung als das herausstellt, was *vor* dem Objekt im Sinne des artikulierten Wohlklangs geschieht.

Während die Briefe das unheimliche Gewimmel einerseits und das unheimlich überzeichnete Objekt andererseits mitteilten, geht die Erzählung hin, indem sich die Erzählobjekte auf das unerreichbar kleine *Vor* hin öffnen. Damit hat sich zugleich die Angst der Briefe ins Glück transformiert, das die kleine Erzählung Kafkas schenkt. Denn wie Josefine dem Volk der Mäuse, so gibt uns die verschwindende kleine Erzählung Kafkas die Gabe eines Verlustes, die mehr ist, als wir Menschen uns hätten träumen lassen.

АТОМ

Zu klein für zwei.

Eine Anekdote Kleists

Die *Berliner Abendblätter*, die Kleist in täglicher Folge vom 1. Oktober 1810 bis zum 30. März 1811 herausgegeben hat, sind von Anekdoten durchsetzt. Diese kleine Erzählform war um 1800 verbreitet. Die Spanne reicht von Anekdotensammlungen um Friedrich II, also von Herrscheranekdoten bis zu der kunstvollen Kalendergeschichte eines Johann Peter Hebel. Reiz, Geltung und Popularität gewinnt die Anekdote daraus, dass sie ein bemerkenswertes, singuläres und vor allem wirkliches Ereignis zum Besten zu geben verspricht.

Die Anekdoten der *Berliner Abendblätter* stehen in räumlicher Nähe zu den so genannten *Tagesbegebenheiten* und den Polizeiberichten, die der erste Berliner Polizeipräsident Justus Gruner in großer Zahl geliefert hat.¹ Themen und Personal der Anekdoten entsprechen häufig dieser kriminalen *chronique scandaleuse locale* mit ihren merkwürdigen Vergehen, Verbrechen und gewaltsamen Toden. Die Referenz auf einzelne, bemerkenswerte und vor allem wirkliche Vorgänge ist es, die den Polizeibericht und die Anekdote einander nahe rücken. Der wirkliche Gegenstand erfordert, so Kleist, auch eine authentische, nicht entstellende Berichtsform. In seiner Begründung für die Aufnahme der Polizeiberichte in die *Berliner Abendblätter* heißt es im 4. Blatt des ersten Quartals, also am 4. Oktober 1810:

Die Polizeilichen Notizen, welche in den Abendblättern erscheinen, haben nicht bloß den Zweck, das Publikum zu unterhalten, und den natürlichen Wunsch, von den Tagesbegebenheiten authentisch unterrichtet zu werden, zu befriedigen. Der Zweck ist zugleich, die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich gegründete Thatsachen und Ereignisse zu berichtigen, besonders aber das gutgesinnte Publikum aufzufor-

1. Vgl. Arno Barnert in Zusammenarbeit mit Roland Reuß und Peter Staengle: »Polizei – Theater – Zensur«, in: Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.), *Brandenburger Kleist-Blätter* 11, Basel, Frankfurt/Main 1997, S. 29-353.

dern, seine Bemühungen mit den Bemühungen der Polizei zu vereinigen, um gefährlichen Verbrechern auf die Spur zu kommen, und besorglichen Übelthaten vorzubeugen.²

In dieser programmatischen Begründung, welche die Lust am Verbrechen in moralisierende Zwecksetzung hüllt, kündigen sich jene Sensationsmechanismen an, welche der Fahndungssendung *XY-Un gelöst* im bundesrepublikanischen Fernsehen höchste Einschaltquoten beschert hat. Die Nähe zwischen Anekdote und Polizeibericht, bzw. Bericht über Tagesbegebenheiten aber lässt weniger die Übereinstimmung als vielmehr die Unterschiede hervortreten: Anders als im Polizeibericht wird in der kleistschen Anekdote der Referenzbezug fragwürdig. Zumindest scheint das in der ersten Anekdote der Fall zu sein, die Kleist, ohne Gattungsangabe, unter der Rubrik *Tagesbegebenheiten* am 2. Oktober 1810 seiner Zeitung einverleibt. Sie ist in *petit* gedruckt und hat folgenden Wortlaut:

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen. Der Capitain Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, stellt sich wirklich unter einen andern: worauf der &c. Brietz unmittelbar darauf vom Blitz getroffen und getödtet ward.³

Die Anekdote ist aus zwei Sätzen gefügt. Beide Sätze sind jeweils durch einen Doppelpunkt unterbrochen und durch die Unterbrechung verbunden. Sie folgen schnell, Schlag auf Schlag. Die Geschwindigkeit der Abfolge wird durch die Doppelung der zwischen Zeit- und Ortsadverben schwankenden Worte »worauf« und »unmittelbar darauf« betont. Die Kürze, Geschwindigkeit und Folgerichtigkeit der Sätze bewirkt, dass sich gleichsam automatisch das Schema von Ursache und Wirkung und damit ein Paradigma der Kausalität einstellt, das semantisch unterschiedlich besetzt werden kann. Eine moralische Interpretation würde den tödlichen Blitz als Strafe für die aggressive Rede der einen Person gegen die andere deuten; eine politisch-moralische würde im Blitz die natur- oder gottgesandte Strafe für das ungebührliche Verhalten eines Angehörigen des dritten Standes gegenüber einem adligen Militär sehen usw. usw. Inter-

2. Heinrich von Kleist: »Berliner Abendblätter II/7 + II/8«, in: Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.), *H. v. Kleist Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe (BKA), Basel, Frankfurt/Main 1997, hier II/7, S. 24.

3. Ebd., S. 16.

pretationen dieser Art aber sind nur möglich, sofern das Paradigma eines Ursache-Wirkung-Schemas in Funktion tritt.

Die dramatische Abfolge, zu der sich, diesem Schema gemäß, die einzelnen Vorgänge verknüpfen, wird von der Anekdote Kleists aber nicht nur aufgerufen, sondern zugleich gestört. Die einfachste Störung ist inhaltlicher Natur: Ist die tödliche Strafe, ist das Gottesgericht nicht übertrieben? Im Zuge dieser Verunsicherung kann sich eine Frage einstellen: Gibt es denn auf der Ebene des Textes diesen Übergang von thematisiertem Ereignis und erzählerischer Explikation, der eine solche folgerichtige Interpretation erlaubte? Plötzlich nimmt man wahr, dass die evozierten Zusammenhänge, welche den Ereignissen einen moralischen, religiösen oder politischen Sinn verleihen, gar nicht auf der Bühne des Textes stehen. Ganz im Gegenteil: Der Text, in seiner Gedrängtheit, (er-)scheint kontextlos, wie ein Blitz aus heiterem Himmel.

Der Entzug von kausaler Kontext- und Sinnstiftung stellt sich angesichts eines Vergleichs umso deutlicher heraus. Denn der Vorfall des tödlichen Blitzschlages wird auch von anderen Zeitungen vermeldet. So heißt es etwa in der *Vossischen Zeitung* am Morgen des 2. Oktober 1810:

Am 29sten Septbr., Nachmittags um 3 $\frac{1}{2}$ Uhr, ließ sich bei einem starken Gewitterregen unvermutheth ein einziger starker Donnerschlag über die Stadt hören. Dreißig Schritt von einem Hause, das mit einem Blitzableiter versehen ist, schlug der Wetterstrahl in eine Pappel auf der neuen Promenade, die nach dem Haakschen Markte führt, streifte auf einer Seite des Baumes die Rinde von der Krone bis 3 Fuß von der Erde glatt ab, und erschlug einen Mann, der sie umklammert hielt. Der Unglückliche starb auf der Stelle und hinterläßt eine Witwe und 3 Waisen.⁴

Nach diesem Bericht der *Vossischen Zeitung* stellt sich das Ereignis eher als Unglücksfall dar, der nicht zuletzt dadurch eingetreten ist, dass die Natur über die Technik in Gestalt des 1752 erfundenen Blitzableiters auf erschütternde und furchtbare Weise triumphiert hat. Eine Woche später übernimmt die Zeitschrift *Der Freimüthige* die Version der *Vossischen Zeitung*, ergänzt sie jedoch durch die Anekdote Kleists aus den *Berliner Abendblättern*. Die kleinen Modifikationen sorgen für eine totale Veränderung des kleistschen Textes. Nach dem Bericht, den *Der Freimüthige* aus der *Vossischen Zeitung* übernimmt, findet sich folgender Zusatz:

4. Helmut Sembdner: *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939, S. 137.

Der Unglückliche war der Arbeitsmann Brietz, er starb auf der Stelle und hinterläßt eine Wittve und drei Waisen. Merkwürdig ist dabei noch folgender Vorfall: Der Capitain von Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, hatte sich unter denselben Baum neben Brietz hingestellt, um vor dem Regen Schutz zu suchen. Brietz sagte zu ihm in einem ziemlich barschen Tone: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wol zu klein für zwei, und er könnte sich unter einen anderen stellen. Der Capitän v. Bürger, der ein stiller, bescheidener Mann ist, stellte sich wirklich unter einen andern: worauf Brietz vom Blitz getroffen und getödtet wurde.⁵

Der Vergleich mit dem Text aus dem *Freimüthigen* lässt das Verfahren, nach dem Kleist die Anekdote bastelt, deutlicher hervortreten. Es ist ein Verfahren des gezielten Weglassens. So fehlen die Adjektive, welche die berichteten Vorgänge deuten und zuordnen, wie auch das Namhaftmachen von Motivationen fehlt, welche die Handlungen einsichtig machen. Durch die Ergänzungen, die *Der Freimüthige* ganz im Sinne der Kausalverknüpfungen hinzufügt, stellt sich ein schlüssiger und geschlossener Ablauf her. Das kleistsche Verfahren des Weglassens von Bezugsebene und Motivation provoziert den Einsatz des Ursache-Wirkung-Schemas zur imaginären Vervollständigung, wie es dieses im selben Atemzug bricht. Mit andern Worten: Die Sprache tritt aus der Entsprechungsfunktion zwischen Ereignis und Bedeutung heraus. Folgt man Reinhard Koselleck, so ist das Auseinanderklaffen von »Worten« und »Sachen« eine mit der Französischen Revolution eintretende Erfahrung, als deren Zeitgenossin sich die kleistsche Anekdote damit präsentiert.⁶

Wenn die Entsprechungs- oder Abbildfunktion der Sprache zerbricht, wenn – wie bei Kleist – dieses Zerbrechen forciert und gesteigert wird, dann schlägt die Stunde der Einzelheit, des Details. Das Detail der kleistschen Anekdote setzt die teleologische Paradigmatik von Narration und Geschichte aus. Ein Detail in diesem Sinn stellt die Apposition zum Namen Capitain v. Bürger⁷ dar.

5. Ebd., S. 139.

6. Vgl. Reinhard Koselleck: »Abstraktheit und Verzeitlichung in der Revolutionssprache«, in: Rolf Reichardt/Eberhard Schmitt (Hg.), *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, München 1988, S. 224-226, hier S. 225.

7. »Doch hat Kleist die Namen nicht erfunden. Die wöchentliche Totenliste des ›Beobachters an der Spree‹ vom 15. Okt. 1810 führt den ›Arbeitsmann Pritz, 49 J.‹ als ›vom Blitz erschlagen‹ auf; der genannte Kapitän vom Regiment Tauenzien aber ist der Stabskapitän Christoph Friedrich von Bürger, geb. 1765 in Ansbach-Bayreuth, gest. 1813 als Major an einer bei Großbeeren erhaltenen Verwundung (frdl. Mitteilung von Archivrät Dr. Helmuth Rogge.)«, H. Sembdner: *Berliner Abendblätter*, S. 138.

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz.

Die Erwähnung des Preußischen Generals und seines Regimentes entspricht zweifellos dem Realitätsgebot der Gattungsregel. Zugleich aber findet der Satz keine Entsprechung im thematischen Vorwurf. Mit dieser Nichtentsprechung springt die eng verfugete Wortfolge auf mit dem Effekt, dass sich ein einzelnes Wort hervortun, gleichsam auftreten kann. Plötzlich fällt, indem es sich aus der Verfugetung herauslöst, ein Akzent auf das Wörtchen »ehemalig« und verleiht ihm Gewicht. Es ruft die Vorstellung von Vergangenen, Untergegangenem herbei, die sich nun an den Namen »Tauenzien« heftet. Unter dem einen Namen »Tauenzien« finden sich allerdings zwei Referenten: Bogislav Friedrich von Tauentzien (1710-1791) und dessen Sohn Friedrich Bogislav Emanuel Graf Tauentzien von Wittenberg (1760-1824). Das Erscheinungsdatum der Anekdote und der nach Helmut Sembdner historische Name »v. Bürger« legen allerdings nahe, an Bogislav Friedrich von Tauentzien zu denken. Der General Bogislav Friedrich von Tauentzien war nicht nur ein Held des Siebenjährigen Krieges, der zur militärischen Glorie Preußens beitrug, sondern er ist auch biographisch, werkgeschichtlich und gleichsam anekdotisch mit einem Helden der deutschen Literatur verbunden: mit Gotthold Ephraim Lessing.

Im 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit* kommt Goethe auf Lessings Komödie *Minna von Barnhelm* als der »wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt« zu sprechen. Für Goethe ist *Minna von Barnhelm* »die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat«⁸. Den Grund für die mit *Minna von Barnhelm* herbeigeführte dramaturgische Erneuerung sieht Goethe in Lessings »zerstreuten Wirtshaus- und Weltleben« begründet, das er im »Gefolge des Generals Tauentzien« geführt habe:

Lessing, der, im Gegensatz von Klopstock und Gleim, die persönliche Würde gern wegwarf, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können, gefiel sich in einem zerstreuten Wirtshaus- und Weltleben, da er gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht brauchte, und so hatte er sich auch in das Gefolge des Generals Tauentzien begeben. Man erkennt

8. Johann Wolfgang von Goethe: »Dichtung und Wahrheit«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethes Werke in 10 Bänden. Hamburger Ausgabe*, München 1988, Bd. 9, S. 281.

leicht, wie genanntes Stück zwischen Krieg und Frieden, Haß und Neigung erzeugt ist.⁹

Es gibt eine Äußerung Lessings, ein *Aperçu*, das sich auf den General Tauenzien bezieht. Darin heißt es:

Wäre der König von Preußen so unglücklich geworden, seine Armee unter einem Baume versammeln zu können, General Tauenzien hätte gewiß unter diesem Baum gestanden.¹⁰

Eine Wurzel des Baums der kleistschen Anekdote also führt in die Literatur, zu dem in preußischen Diensten stehenden Lessing. In Lessings »dramatischem Gedicht« *Nathan der Weise* taucht wiederum das Gleichnis von zwei Bäumen auf, die, wenn sie zu eng zusammenstehen, sich die Äste zerschlagen: »Der große Mann braucht überall viel Boden;/Und mehrere, zu nahe gepflanzt, zerschlagen/Sich nur die Äste.«¹¹ Mit diesem Gleichnis ist, wie ein Königsberger Zeitgenosse darlegt, das Verhältnis zweier Königsberger Philosophen charakterisiert worden: das Verhältnis zwischen Kant und dem dreißig Jahre jüngeren Christian Jakob Kraus.¹² Kraus wiederum ist Gegenstand einer heftigen Debatte, die von Adam Müller am 12. Dezember 1810, also kurz nach Erscheinen der Anekdote Kleists, entfacht wird. Mit Blick auf die Edition der *Berliner Abendblätter* im Rahmen der *Brandenburger Ausgabe* hat Roland Reuß auf die Konstellation als Bauprinzip der Zeitung hingewiesen: Könnte nicht auch hier von Kleist ein konstellativer Bezug eingefädelt worden sein?

In jedem Fall bewirkt das sich verzweigende Beziehungsnetz, dass sich der empirische Referent »Baum« in einen symbolischen verwandelt. Mit dieser Verwandlung ist das Initial für weitere symbolische Assoziationen gegeben: Der biblische Lebensbaum stellt sich ein, der in der Anekdote zum Baum des Todes wird; aber auch

9. Ebd.

10. Zit. nach Hermann Hengst: »Die Ritter des schwarzen Adlerordens (Berlin 1901)«, in: Bernhard Fabian/Willi Gorzny (Hg.), *Deutsches Biographisches Archiv*, 1982-1985, Fiche 414. Diesen Hinweis verdanke ich Liselotte Hermes da Fonseca.

11. Gotthold Ephraim Lessing: »Nathan der Weise«, in: Herbert G. Göpfert (Hg.), *Werke in 3 Bänden*, München 1969, Bd. I, S. 711-837, hier S. 754.

12. Diesen Hinweis verdanke ich Kurt Röttgers. Nähere und ausführlichere Hinweise finden sich in dessen Aufsatz »Zwei Königsberger »Bäume« in: J. Kohnen (Hg.), *Königsberg-Studien Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main, Berlin u.a. 1998, S. 273-293.

der Baum der Erkenntnis, der zur Vertreibung aus dem Paradies gehört, zum Sündenfall. Und ist nicht auch Preußen seit der Niederlage von Jena und Auerstädt aus seinem Paradies gefallen? Ist nicht das von Lessing im Modus eines Exemplums angesprochene Unglück eingetreten? Liest man in der Apposition die Aussetzung aus dem Schema kausaler Verknüpfung mit, liest man sie als Detail, dann passieren Geschichten: alte, preußische Geschichten, mit mythisch-christlichen Geschichten und literarischen durchflochten. In dem Maße, wie alte preußische Geschichten passieren, beginnt ein weiteres Detail zu plaudern: Die Erwähnung der »neuen Promenade« ist eine topographische Realitätsmarke, die den Berichtskarakter stärkt. Als Detail gelesen aber wird der Umstand sprechend, dass die »neue Promenade« die alte Commandantenstraße war. Damit bindet sich das Passieren von Geschichten zu einem Motiv: zum Umschlag von *alt* zu *neu*, dem Preußen nach den Siegen Napoleons ausgeliefert war. Das *Alte* ist mit dem Adel und dem Militär assoziiert, während das *Neue* dem Bürgerlichen gehört: dem Städtischen, dem Promenieren, dem Flanieren.

Zerbricht das Kausalschema von Ursache und Wirkung, birst die Entsprechung von Wort und Sache, dann kann der Name, dann kann sogar der Buchstabe zur Szene werden. So tauchen in dem einen Namen »Capitain v. Bürger« drei für Preußen dominante gesellschaftliche Instanzen auf: Militär, Adel und Bürgertum. Im Unterschied zur Version des *Freimüthigen* lässt Kleist das ohnehin schon zu »v.« abgekürzte Adelszeichen *von* im zweiten Satz weg. Nach der Rede des Arbeitsmannes Brietz heißt es:

Der Capitain Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, stellt sich wirklich unter einen andern.

Nachdem die Rede des Arbeitsmannes bei dem Adligen von Bürger als Befehl angekommen ist, dem er gehorcht, ist das Adelszeichen verschwunden. Was bleibt, ist ein »stiller und bescheidener Mann«, ein Bürger, wie er im Buche steht. Während der Arbeitsmann den symbolischen Adelsplatz des Befehls einnimmt – ein Befehlshaber –, wird der Adlige zum Bürger umgestellt, der diesem Befehl »wirklich«, nämlich mit seinem Körper folgt: Er geht von einem Baum zum andern. Ein Bäumchen-wechsel-Dich. Vielleicht sogar – denkt man an den lessingschen Baum – ein Verräter? Der Arbeitsmann Brietz dagegen, in dessen Name über den Klang der Silben *ietz/zie* etwas vom alten Tauenzien erhalten ist, erscheint für einen Augenblick als ein Usurpator und Repräsentant: Da er jedoch den anderen an der Stelle vertritt, welche dieser im doppelten Sinne verlässt, erscheint er als ein Repräsentant von der komischen oder der trauri-

gen Gestalt. Eine Parodie auf die französische Revolution? Ein achtzehnter Brumaire nach Marx *avant la lettre*? *En miniature*? Oder aber ist der Blitz ein Vorzeichen? Eine unheimliche geisterhafte Prophezeiung? Kündigt sich das fordernde Auftreten des dritten Standes an? Brietz und Blitz: Die Differenz ist gering.

Die kleine Anekdote, bestehend aus zwei Sätzen, öffnet sich, indem sie die Paradigmatisierbarkeit nach dem Kausalschema setzt und aussetzt. Hervortritt die labile bewegliche Form des Details, aus dem sich Geschichten ablösen. Die winzige Anekdote zieht die Tagesbegebenheit in geschichtliche Begebenheiten hinein, indem sich Geschichten begeben. Gemäß dieser Lesart der Anekdote aber ist Geschichte nicht ein Gegenstand, der beschrieben und als Wissen besessen werden könnte. Vielmehr ist Geschichte das, was passiert, wenn die Paradigmatik der kausalen Verknüpfung sich lockert, löst, an Halt und Formierungskraft verliert. Wenn die Anekdote Geschichten passieren lässt, kommt mit ihr das Zufällige und Kontingente ins Spiel.

Damit stellt sich diese literarische Kleinstform zugleich als ein Verarbeitungsmodus des großen Themas der Geschichtsschreibung dar. Als Verarbeitung der Disjunktion von Geschichtsschreibung und Dichtung, wie sie seit Aristoteles eingeführt ist. Die berühmte Unterscheidung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung aus dem 9. Buch der *Poetik* lautet:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich dadurch voneinander [...], daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. [...] die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut.¹³

Während Dichtung nach Aristoteles das Allgemeine, das heißt: die organische Einheit des Seins bekunden soll, präsentiert Geschichtsschreibung nur die einzelnen Ereignisse, ohne je einer Theorie der Wirklichkeit fähig zu sein. Mit Werner Hamacher, dem ich auch die Anregung zur Kennzeichnung des *Details* verdanke, kann man sagen: Die Geschichtsschreibung hat das Nicht-Paradigmatisierbare zum Vorwurf, das sich als das ganz Kleine oder das ganz Große der Anschauung und der Erkenntnis entzieht und jeder Anstrengung

13. Aristoteles: *Poetik*, herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 29-31.

der Theorie als blinder Fleck begegnet.¹⁴ Regieren bei Aristoteles noch *tyché* und *automatía* die Geschichte, so werden deren Nachfolger für *fortuna*, *chance* und Zufall mehr und mehr aus der Geschichtsschreibung verdrängt, indem sie unter den Imperativ der Ästhetisierung und Teleologisierung geraten. Geschichtsschreibung, so könnte man sagen, gehorcht zusehends dem Gebot der »Ideo-Logisierung«, das Aristoteles für die Dichtung aufgestellt hatte. Werner Hamacher hat gezeigt, dass diese Bewegung – in der Geschichte zur Verwirklichung des Wesens einer Sache und Geschichtsschreibung zur Mimesis ihrer Parusie werden – in Wilhelm von Humboldts Schrift *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* (1821) kulminiert. Dort, bei Humboldt, heißt es: »Die historische Darstellung ist, wie die künstlerische, Nachahmung der Natur. Die Grundlage von beiden ist das Erkennen der wahren Gestalt, das Herausfinden des Nothwendigen, die Absonderung des Zufälligen.«¹⁵ Die Anekdote Kleists dagegen bringt diese Form der Ästhetisierung von Geschichte zu Fall und verhilft so der verleugneten Kontingenz zur literarischen Artikulation.

Aber ist in der hier vorgeschlagenen Lektüre – trotz aller Problematisierung – nicht immer noch das Paradigma der Sinnbildung wirksam? Eine Konsistenz, die nur möglich ist, sofern eine weitere ambivalente und wolkige Stelle des kleinen Textes übersehen, nicht gelesen wird. Wie nämlich ist der unscheinbare Signifikant, das Pronomen »er« zu lesen? Auf wen – so lautet die Frage –, auf wen bezieht sich eigentlich das »er«, das in der indirekten Rede steht:

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen.

»Er« kann sich grammatisch und syntaktisch sowohl auf die eine als auch auf die andere der beiden Figuren beziehen. Wenn man den

14. Vgl. Werner Hamacher: »Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse«, in: Wilhelm Vosskamp/Eberhard Lämmert (Hg.), *Kontroversen, alte und neue, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Tübingen 1986, Bd. 11, S. 5-15. Auch die folgenden Überlegungen knüpfen an Hamacher an.

15. Wilhelm von Humboldt: »Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers«, zitiert nach W. Hamacher: »Über einige Unterschiede«, S. 12.

Bezug zu Brietz herstellt, dann hätten wir es mit einem äußerst höflichen Mann zu tun und einer höflichen Konversation. Hat die Lektüre nicht ihrerseits den Arbeitsmann Brietz, indem sie ihn als Aggressor aufgefasst hat, einem Paradigma unterstellt, das ihn als Subjekt fixiert und mortifiziert? Hat die Lektüre sich nicht ihrerseits am anderen schuldig gemacht, am Anderen des anderen?

Diese Frage erinnert an einen Sketch von Karl Valentin; er geht ungefähr so: Karl Valentin hat sich in einem Schallplattengeschäft bereits mehrere Schallplatten angehört. Nachdem er eine weitere mit Wohlwollen und Behagen vernommen hat, bemerkt er, dass man dazu nicht tanzen könne. Als gute Verkäuferin schließt Liesl Karlstadt daraus, dass sein Wunsch auf den Erwerb einer Tanzplatte gehe: »Sie wollen eine Tanzplatte.« Daraufhin Valentin: »Wieso?«. An diesem »Wieso« zerfällt blitzartig das Paradigma der Kontinuität und Widerspruchsfreiheit, unter dem Liesl Karlstadt den anderen spekuliert. Eine solche den anderen einkassierende Spekulation sprengt der Witz auf und gibt dem Subjekt für einen unmessbaren und unermesslichen Augenblick das Geschenk abgründiger Ungebundenheit. Teilt die kleistsche Anekdote mit dem Witz die Leuchtkraft blitzhafter Kürze, das Bruske, Unvorhersehbare, die das Subjekt aus den Halterungen seiner Vorstellungswelt für einen Augenblick heraus reißt, so gewährt sie doch nicht den durch den Witz als sprachliche Fügung ausgelösten Sprung ins Lachen. Vielmehr provoziert sie mit ihren rhizomartigen Weiterungen und Verschlingungen das Gefühl einer unheimlichen Verstrickung, die auch vor den letzten Dingen nicht Halt macht. So mit der Wendung: »Dem Capitain v. Bürger [...] sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz«. Der Arbeitsmann Brietz ist bereits vor seiner Rede erschlagen, nach der er erschlagen wird. Spricht hier geisterhaft ein Toter? Oder stellt die Ent-Stellung der Chronologie, die eine einfache Opposition von Leben *versus* Tod impliziert, eine winzige Allegorie auf die Diskursform *Bericht* dar? Stellt sie dar, dass sich mit dem Auftritt des Berichts das Ereignis immer schon begeben hat? Dass das Ereignis des Berichts den Gegenstand nicht nur transportiert, sondern auch erschlagen haben wird? Die Verschlingung von Perfektum und Präteritum umschreibt im Innern der Erzählung einen kryptischen Ort, der sich der Darstellung entzieht. Aus diesem ungewissen Kipport zwischen Tod und Leben entspinnt sich im Freisetzen von Details eine endlose Kette unvorhersehbarer Verknüpfungen, in die sich die Lektüre verstrickt.

In der Bedeutung von *nicht Herausgegebenes* ist das Wort *Anekdote* Bezeichnung für eine Textgattung, die 550 p. Chr. n. von dem griechischen Geschichtsschreiber Procopius eingeführt worden ist: Unter dem Titel *Anekdotia* hat Procopius Aufzeichnungen über

den (schlechten) Charakter und das (lasterhafte) Leben des Kaisers Justitian und der Kaiserin Theodora versammelt, die, da sie nicht an die Öffentlichkeit gelangen sollten, in seinem Nachlass zurückbehalten, aufbewahrt worden sind. Die *Anekdote* bildet danach eine Art Fußnotentext zur offiziellen Geschichtsschreibung. Die kleistsche Anekdote geht darüber hinaus, indem sie die Bedeutung des griechischen Wortes *Anekdotia* in Szene setzt. Heißt *ekdidónai* aus dem Haus geben, veröffentlichen, unter die Leute bringen, so kommt es von griechisch *didónai*: geben, schenken. *Anekdotia* ist demzufolge das Nicht-Herausgegebene, das Vorenthaltene. So verstanden stabilisiert es die Opposition von Herausgeben und Vorenthalten, von Zeigen und Verbergen, von öffentlich und geheim, von Wissen und Nicht-Wissen. Indem der Anekdote Kleists jedoch ein unlesbarer Fleck (englisch: *dot*) selbst eingeschrieben ist, bringt sie auch diese Opposition ins Gleiten. Unter diesem Aspekt wird die Platzierung der durch keine eigene Gattungsbezeichnung ausgewiesenen Anekdote in der Rubrik *Tagesbegebenheiten* sprechend. Sie ist selbst ein kryptischer Ort, der, ganz allein oder zu klein für zwei, im Herzen der Tagesbegebenheiten und der Berichterstattung nistet.

Rauschen: Von Zwergen und Atomen.

Assoziationen zu V. Woolf und F.T. Marinetti

Das Unteilbare

Abspalten, zerbrechen, zerkleinern – die Physik benötigt dazu die energiemächtigen Apparaturen und Kräfte: kilometerlange Teilchenbeschleuniger, Magnetfelder riesigen Ausmaßes. Je kleiner die zu zertrümmernde Einheit ist, um so größer muss der Krafteinsatz sein. Die großen Dinge sind weich, das Kleine ist stabil. Gibt es ein Ende, wo das Unteilbare (a-tom) existiert? Oder wird man stets das Noch-Kleinere finden – ad infinitum?¹

Die Frage ist zu übertragen auf das Feld der kulturellen Artefakte. Die Bilder, Texte, Gesten, Töne, das Subjekt – auch sie sind zusammengesetzt und lassen sich daher analysieren, zerschneiden. Ist aber der Sinn, diese ständig sich ausdehnende metaphysische Masse, teilbar? Für eine mögliche Antwort nähere ich mich dem Rand, jener unklaren Zone des Übergangs.

Die Spaltung

Körper und Seele – wie sind sie miteinander verbunden? Der paranoische Senatspräsident Schreiber gibt darauf eine Antwort.

Die menschliche Seele ist in den Nerven des Körpers enthalten, [...] Gebilde von außerordentlicher Feinheit – den feinsten Zwirnsfäden vergleichbar [...].²

Mit dieser Behauptung beginnen die *Denkwürdigkeiten eines Ner-*

1. Vgl. Michel Serres: »Zerstückelung«, in: *Das Fragment* (Ausstellungskatalog), Frankfurt/Main 1990, S. 33-37.

2. Daniel Paul Schreiber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Frankfurt/Main 1985, S. 11.

venkranken. Der Zusammenhalt der feinsten Körpergebilde ergibt das Heil von Körper und Seele. Ist aber darauf zu setzen, dass das Kleinste im Ganzen verbleibt? Schreber macht die Erfahrung, dass es Abkömmlinge, Abtrennungen gibt, die eigenständig fortzuleben in der Lage sind. Die Abspaltungen haben verschiedene Größen und kennen eine kleinste Dimension, die zu übertreten ein Verschwinden zur Folge hat. Schrebers imaginäre Nervenphysiologie fragmentiert die Seele, multipliziert sie und konzipiert das Winzige als Bewegung. Der Körper wird instabil, er gibt ab, er nimmt auf. Nerven, Seelen kommen und gehen. Schreber konzipiert eine Theorie des Randes. Der Rand ist der Ort, wo es im Kleinen eine Unklarheit zwischen Innen und Außen gibt, zwischen Subjekt und Objekt, Zugehörigkeit und Fremdheit, Abspaltung und Vereinigung. Seine Nerven und Seelenteile nehmen die Gestalt kleiner Männer an, die mal sich ihm nähern und in ihm aufgehen, mal ihren Eigensinn ausleben und Teufeleien anstellen. Ist Schreber im Zustand anwachsender Nervosität, fühlt sich eine »immer größere Anzahl abgeschiedener Seelen« zu ihm hingezogen, um sich dann, wie er schreibt,

auf meinem Kopfe oder in meinem Leibe zu verflüchtigen. Der Vorgang endet in sehr zahlreichen Fällen damit, daß die betreffenden Seelen zuletzt noch als sog. »kleine Männer« [...] – winzige Figürchen in Menschenform, aber vielleicht nur von der Größe einiger Millimeter – ein kurzes Dasein auf meinen Kopfe führten, um dann völlig zu verschwinden. Ich nehme an, daß diese Seelen, die bei ihrer ersten Annäherung vielleicht noch über eine ziemlich große Zahl von Nerven verfügten und daher ein noch ziemlich kräftiges Identitätsbewußtsein hatten, bei jeder Annäherung einen Theil ihrer Nerven vermöge der Anziehungskraft zu Gunsten meines Körpers einbüßten und schließlich nur noch aus einem einzigen Nerv bestanden, der dann auf Grund eines wunderbaren, nicht weiter zu erklärenden Zusammenhangs die Form eines »kleinen Mannes« in dem oben angegebenen Sinne annahm, als letzte Daseinsform der betreffenden Seelen vor ihrem völligen Verschwinden. [...]

Andere »kleine Männer« waren in der damaligen Zeit fast immer in großer Zahl auf meinem Kopfe versammelt. Hier wurden sie als »kleine Teufel« bezeichnet. Dieselben gingen förmlich auf meinem Kopfe spazieren, überall neugierig herzulaufen, wo irgend etwas Neues von durch Wunder an meinem Kopfe verursachten Zerstörungen zu sehen war.³

Das Kleinste changiert zwischen Fort und Da, Existenz und Nicht-Sein. Es lässt sich nicht einfangen, einordnen. Es schwirrt.⁴ Was ist

3. Ebd., S. 52, 112.

4. Dazu gehören auch die »gewunderten Vögel«, die Träger ehemaliger menschlicher Nerven bzw. Seelen sind. Die Vögel lehren Worte ohne Verstand, verwir-

der Rand des Subjekts? Seine verschlossene Haut? Es gibt Ein- und Ausgänge, aus denen etwas entschwindet und durch die etwas eintreten kann. Liebende Vereinigung und verabscheuender Ausstoß?

Schreber gibt sein psychotisches Bewusstsein zu Buche. Muss aber der Befund ins Register der Psychopathologie genommen werden? Zeigt sich nicht eine bestimmte Sensibilität, die Sinn für das hat, was sich entzieht, nicht ins Bild passt? Ich könnte sagen: Abspaltung, Verwerfung, Ausschluss aus dem Symbolischen, Realitätsverlust. Diese Psychiatrisierung hielte den Allegoriker verborgen, als der der Psychotiker angesehen werden kann.

Er gibt dem Kleinsten eine Gestalt, die mal wie das Elementare des Körpers erscheint, dann als monadische Spiegelung des Großen und Ganzen – und in beidem nicht angemessen beschrieben ist. Was ist das Seelenstück, das eigensinnig zu leben beginnt?

Das Herumspazieren auf dem Kopf, das Tanzen und Narren haben andere Verrückte ebenfalls bezeugt und gezeigt, dass die Welt nicht einfach zu haben ist. Renée, ein schizophrenes Mädchen, schreibt in ihrem Tagebuch:

Und wenn eine meiner Kameradinnen sich mir näherte, sah ich sie größer und größer werden, wie den Heuhaufen. Und dann ging ich zu meiner Turnlehrerin und sagte: »Ich habe Angst, weil alle auf ihrem Kopf einen winzig kleinen Rabenkopf haben.«⁵

Zwischen Wunsch und Angst zeigt sich an der Grenze des Großen der Auf- oder Abbruch der Bedeutsamkeit. Richard Dadd, ein psychotischer Maler des 19. Jahrhunderts, gestaltet in seinem Bild *The Fairy-Feller's Masterstroke* eine Vielzahl kleiner Feenwesen. Darunter auch eine Tanzgruppe, die Kleinsten unter den Kleinen, die auf der Hutkrempe des Erzmagiers einen Reigen aufführen. Der Erzmagier ist die zentrale, mächtige Figur des Gemäldes, dem die Tanzen den ganz nah und doch außerhalb seiner Verfügung sind: »as unforeseen some trifling little thing«⁶. Dadd schreibt diesen Satz in einem Gedicht zu diesem Bild. Das Kleinste entzieht sich der Macht, treibt Unwesen am Rande der Sichtbarkeit und Beherrschbarkeit. Es kommt unvorhergesehen, gibt sich unbedeutend und ist genau darin eine Gefahr für die Macht, die die Bedeutsamkeit regiert.

ren sie in Homophonien und richten mit ihren Stimmen Schäden in Schreber an. Ebd., S. 144-148.

5. Marguerite Sechehaye: *Tagebuch einer Schizophrenen*, Frankfurt/Main 1973, S. 17.

6. Richard Dadd, zit. nach Patricia Alldridge: *The Late Richard Dadd*, London 1974, S. 128.

Richard Dadd: *The Fairy-Feller's Masterstroke*, 1855-1864



Schreber bemerkt, dass in Sage und Dichtung es »förmlich von Bewegungen mit Geistern, Elfen, Kobolden usw. [wimmelt]«⁷. Für ihn sind diese Wesen, entgegen allgemeiner Annahme, keine willkürlichen Erfindungen menschlicher Einbildungskraft. Er nimmt an, dass ein realer Hintergrund für ihre Existenz vorhanden ist. Was

7. D.P. Schreber: *Denkwürdigkeiten*, S. 57.

immer Schreber mit Realität meinen mag: Die »kleinen Männer« sind Sinnbilder einer Realität des Nicht-zu-Vereinnahmenden, Schwellenexistenzen: verbotene Gedanken, Momente an der Grenze der Wahrnehmung, Traumfragmente, Erinnerungsschatten, Absenzen ...

»Solange ich klein war [...]«⁸ Mit diesem Satz beginnt Walter Benjamin sein Stück »Das bucklichte Männlein«. Die Kleinen sind wie die Verrückten, denn sie kennen die Zwischenreiche, wo die Systeme – Logik, Wissen, Sache, Fantasie – ihre Lücken und Risse noch nicht geschlossen haben. Sie leben zwischen Traum und Tagtraum, Keller und Oberwelt, Tag und Nacht, im Kinderlied, lassen sich von einem Rauschen ablenken, das nichts bedeutet. Männlein, Gnome, »Lumpengesindel«⁹: Für Benjamin sind sie diejenigen, die verstörende Blicke werfen, Schabernack treiben, die Wirklichkeit zum Unfall bringen. Sie kommen einem zuvor und lassen sich nicht fassen: »Doch kaum war ich von ihnen bis ins Mark getroffen, waren sie schon wider fort.«¹⁰ Auftauchen, Abtauchen: Das bucklichte Männlein gibt der Wahrnehmung – was? Schock, ein Mehr, ein Anderes? Etwas, das sich nicht beherrschen lässt. Das Kontinuum zerreißt. Die Wirklichkeit bekommt Konkurrenz, d.h. – für die Länge eines Blitzes, eines Augenblickes – wird sie undurchsichtig, rätselhaft.

Benjamin erzählt in seiner Kindheitsgeschichte, was den Psychotikern im Wahn widerfährt: Dass die Versenkung ins Kleinste die Frage nach den Möglichkeiten der Erkenntnis und Konstruktion von Wirklichkeit aufwirft. Eines scheinen alle nahezulegen: Die Realität besteht nicht aus fugenlosen Verknüpfungen und ist als panoramatisches Bild nicht erfassbar. Etwas stört, verstört, lenkt ab. Der Kliniker nennt es Krankheit. Der Kommunikationstheoretiker nennt es Rauschen.

Die Zerstreuung

Vor der Literatur kommt die Phänomenologie. Virginia Woolf schreibt:

The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved

8. Walter Benjamin: »Das bucklichte Männlein«, in: ders., *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt/Main 1970, S. 162.

9. Ebd., S. 163.

10. Ebd.

with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms [...].¹¹

Woolf entwirft ihre Poetik moderner Literatur vor dem Hintergrund einer Wahrnehmungshaltung, durch die die Bewegungen kleiner und kleinster Teile registriert wird. Woolf geht nicht psychotisch vor, obschon sie wusste, was das ist. Auch ist sie keine Allegorikerin. Aber sie nähert sich ebenfalls der Grenze, dem Rand, wo die Einzelheiten als Atome in ihrer abgetrennten Einzigartigkeit erscheinen. Verschiedene Perspektiven bieten sich an, diese Vereinzelnung zu beschreiben:

- Das Ganze ist eine Myriade aus Details.
- Das Detail irritiert das Bild vom Ganzen.
- Das Einzelne macht sich autonom.

Woolf hat diese Varianten im Blick, wenn sie in ihrem poetischen Verfahren die Wirklichkeit als Wolke oder Welle aufwirft: Sie spürt dem zerspringenden Rand nach, verfolgt den Wechsel des Aggregatzustandes, Auflösung und Neuformierung. Unzählbare Tropfen hängen in der Luft, die im nächsten Moment als Regen niedergehen, verdampfen, an einem Ast, einem Stück Felsen hängen bleiben, zum Bild werden – »the rain drop on the hedge, pendent but not falling, with a whole house bent in it«¹² –: Wandlung, Dispersion, Verlust, Erschaffung.

In ihrem Roman *The Waves* hat Woolf diese Welt der Atomisierung, die das Bild des Ganzen aufruft und im selben Zug negiert, am radikalsten dargestellt. Der Text teilt sich auf in zwei Ebenen, die jede auf eigene Weise die Miniaturisierung literarisieren.

1. *Ebene*. Jedes Kapitel beginnt mit einer personenlosen Naturschilderung, mit einer »Meditation«.¹³ Diese kursivierten Teile legen die zeitliche und emotive Strukturierung des Romans fest. Darüber hinaus ist ihnen eine metaphorische Dimension eigen, die – übersetzt – als poetologische Aussage verstanden werden kann und auf die sprachliche Organisation des Textes der zweiten Ebene reflektiert.

In jeder Meditation beschreibt Woolf, wie ein Gegenstand in

11. Virginia Woolf: »Modern Fiction«, in: dies., *Collected Essays*, London 1966, Bd. II, S. 103-110, hier S. 106.

12. Virginia Woolf: *The Waves*, London, Glasgow, Toronto u.a. 1987, S. 50.

13. So nennen Deleuze/Guattari diese kursivierten Teile. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 343.

Vibration gerät, wie er Wolke wird, sich in eine Mannigfaltigkeit von atomaren Einzelheiten zerlegt.

Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woolen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue.

[...] the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole.

In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush, now sang together in chorus, shrill and sharp; now together, as if conscious of companionship, now alone as if to the pale blue sky. They swerved, all in one flight, when the black cat moved along the bushes [...].

Through atoms of grey-blue air the sun struck at English fields and lit up marshes and pools [...], and every pit and grain of the brick was silver pointed, purple, fiery as if soft to touch, as if touched it must melt into hot-baked grains of dust.

[...] the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts that shot erratically across the quivering blue.

The round-headed clouds never dwindled as they bowled along, but kept every atom of their rotundity. [...] Far away on the horizon, among the millions grains of blue-grey dust, burnt one pane, or stood the single line of one steeple or one tree.

A breeze rose; a shiver ran through the leaves; and thus stirred they lost their brown density and became grey or white as the tree shifted its mass, winked and lost its domed uniformity.

The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution.¹⁴

Alles ist zusammengesetzt und zerfällt. Das Große droht jeden Moment auseinander zu treiben, es zeigt empfindliche Ränder, ändert beständig den Anblick, schwindet. Der Vogelschwarm, das Flirren der Blätter eines Baumes, das Zersprühen der Gischt, die aufgewirbelten Staubpartikel, flickernde Lichtpunkte: Eben noch lag alles

14. V. Woolf: *Waves*, S. 5, 19, 49, 100, 111, 123, 140, 159.

still, scheinbar dicht. Ein Windstoß reißt über Land und Wasser. Das Bild zerfliegt in unzählige Partikel, begleitet von einem Rauschen: des Windes, der Wellen, der Flügel, der Blätter, der Körner. Mit diesen *Bildern* evoziert Woolf einen poetischen Atomismus, der die Gegenstände aufweicht. Das ist die Ebene der Konsistenz. Daraus ergibt sich eine Korrespondenz in der Anschauung: Die Sachen verwandeln sich in Muster, Mosaiken oder pointilistische Gemälde, in denen die Punkte, die Einzelteile die Würde des Eigentlichen bekommen. Woolf mikroskopiert den mentalen Vorgang; sie zerstäubt die Bedeutung des Bildes. Die Weltsachen verwandeln sich in Ornamente oder lösen sich auf in tausenderlei Kontingenzen. Das Gestalthafte verwandelt sich in ein Geräusch.

Die Natur- und Gegenstandsschilderungen sind mikrologische Sinnbilder, in denen Unverbundenheit, Plötzlichkeit, instantane Durchlässigkeit und profane Mystik ausgesagt werden. Das wahrnehmende Subjekt muss sich durchlässig machen, kritiklos werden. Und das heißt auch, dass es – wie im psychoanalytischen freien Assoziieren – die Hierarchisierung aufgibt: das Kleinste aufnehmen und nicht für gering erachten.

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.¹⁵

Das volle Leben ist im Reichtum der kleinen Dinge, liegt im Spürsinn für die feinen Erregungen, die nicht eingespannt werden in die Verstandesmäßigkeit, die kein Telos zeigen. Ins Subjekt zeichnet sich eine unwillkürliche Spur. Die Welle legt am Strand Partikel aus, die zur Linie werden: »the dotted black line which lay irregularly«¹⁶.

Was bedeutet diese Punktlegung, die Linien- und Musterziehung für die Literatur, für das Schreiben? Woolf attackiert das szenografische Bewusstsein des Realismus, der die Welt aus nachträglichen Sinngebungen konstruiert: x weil y. Sie lässt etwas anderes aufscheinen: die Zwischenräume, Lücken. Man könnte sagen, dass der Sprech-Weg, das Wort-an-Wort zur Erreichung der nebenliegenden Dinge mit Stops und plötzlichen Versetzungen versehen ist. Woolf macht die Metonymie porös, löst Umgebungen, Berührungsassoziation, Erzählung, die allmähliche Verschiebung auf.

15. V. Woolf: »Modern Fiction«, S. 107.

16. V. Woolf: *Waves*, S. 122.

Die in den Meditationen aufgerufenen Momente zeigen eine Physik der Atomisierung und sind darin Metaphern für ein Schreiben, das sich ins Kleine intensiver Qualitäten begibt. Der poetische Atomismus Woolfs vervielfältigt die synchronen und diachronen Gegenwarten.

2. *Ebene*. Bewegung, Schwärme, Schwirren: Verlässt man die Meditation und beginnt mit den Impressionen der sechs Hauptpersonen von *The Waves* zu leben, wird man mit einer aufgesprengten Welt konfrontiert. Jeder Satz ist eine Spiegelung, ein kurzes Aufblitzen. Satz folgt auf Satz, jeder für sich eine Einheit, Zelle, Tropfen, Atom.

- »I see a ring,« said Bernard [...].
- »I see a slab of pale yellow,« said Susan [...].
- »I hear a sound,« said Rhoda [...].
- »I see a globe,« said Neville [...].
- »I see a crimson tassel,« said Jinny [...].
- »I hear something stamping,« said Louis [...].¹⁷

Dies sind die ersten Sätze, mit denen sich die Hauptpersonen einführen. Sie geben in Kurzform das Paradigma für den Romanstil. Die Parataxe, die grammatische Zeit des Präsens, das Ich-sehe, Ich-höre der wörtlichen Rede, die Satzkürze – durch diese Elemente wird der Sinn zusammengezogen. Woolf lässt ihre Personen kristalline Momente notieren oder wechselt die Figurenperspektive ohne Vermittlung – von jetzt zu jetzt, ohne Geschichte. Sie vermeidet weitgehend das Bevor, Dann, Nachdem, die Verlaufsformen. Taucht die Vergangenheit auf, wird sie nicht als Narration erinnert, sondern ebenfalls als prismatische Brechung.

The drop that forms on the roof of the soul in the evening is round, many-coloured. There was the morning, fine; there was the afternoon, walking.¹⁸

Die Personen behaupten ihre Wahrnehmung vornehmlich im Modus des Jetzt: *now*, immer wieder dieses Wort. Der Roman konkretisiert, was die Autorin als das Einfallen der Atome bezeichnet hat. Woolf favorisiert die Satzminiatur, in der sich die Registratur des Kleinen literarisch vergegenständlicht.

Der Begriff des *stream of consciousness*, des Bewusstseinsstroms, mit dem traditionell die avancierte Schreibweise Woolfs

17. Ebd., S. 6.

18. Ebd., S. 54.

charakterisiert wird, erscheint unter mikrologischer Perspektive unangemessen. Er setzt auf den Aspekt des Kontinuierlichen und Gerichteten und übergeht den der winzigen Selbständigkeiten. Richtig an diesem Begriffsbild ist die Konnotation des Rauschens. Sehe, höre ich nicht das Einzelne, sondern das Gesamte der unüberschaubaren Vielheiten, dann hinterlässt der Roman ein akustisches und optisches Rauschen. Nach der Lektüre wird man keinen Plot rekonstruieren, nicht den Sinn eines Ortes oder einer Beziehung herstellen können. Woolf unternimmt mit ihrem Roman eine Mimesis an die Welle, die als Zusammengesetztes aus unendlich vielen Klängen und reflektierten Lichtern erscheint. Sie inszeniert die Übersättigung mit Informationen, die das Rauschen erzeugt. Das Rauschen ist voll und leer zugleich: In ihm versinkt die Bedeutung, aus ihm entsteht sie. Taucht man darin ein, wird man überschwemmt mit Sinn, entfernt man sich, verliert er sich.

Die Welle, die Wellen sind kein Strom, sie haben verschiedene Richtungen, brechen, interferieren. Das Rauschen ist ein »Meandern«.¹⁹ Ich muss nah herantreten, um aus dem Geräusch den einzelnen Klang, das einzelne Bild hervortreten zu lassen. Es ist, als habe Woolf in Literatur gebracht, was Leibniz über die Vorstellung gesagt hat:

Jede Seele erkennt das Unendliche, erkennt alles, aber verworren. Wenn ich am Strand des Meeres spazierengehe und das große Geräusch höre, das es macht, so höre ich die einzelnen Geräusche jeder Welle, woraus das ganze Geräusch besteht, aber ohne sie zu unterscheiden.²⁰

Ich habe die Wahl zwischen Isolation des Kleinsten und dem Rauschen des Ganzen. Im raschen Wechsel von Element zu Element übergebe ich die Einzelheit dem Hintergrundrauschen. Wie oft haben wir nicht diesen Dialog gesprochen: »Was hast du gerade gedacht?« – »Ich weiß nicht. – Nichts. – Nichts von Bedeutung.« Woolf: »In one day thousands of ideas have coursed through your brains; thousands of emotions have met, collided, and disappeared in astonishing disorder.«²¹ Es gibt keine Stille im Subjekt. Das Leben ist nie ohne Geräusch.

19. Michel Serres: *Genesis*, Michigan 1995, S. 59. Serres entwickelt in diesem Buch eine Philosophie des Rauschens wie auch in *Der Parasit*, Frankfurt/Main 1984. Unüberhörbar beziehe ich mich darauf.

20. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, Hamburg 1956, S. 19.

21. Virginia Woolf: *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London 1978, S. 23.

In impliziter Referenz auf Leibnizens Meer-Vergleich hat Michel Serres die Geburt des Signals aus dem Rauschen als Tanz eines Zwergs, eines Dschinns beschrieben. Der Zwerg tanzt auf der Spitze einer Woge, »the dwarf's foot littler than the little dwarf, is a fraction of the dancing wave«²²: das kleine Geräusch im Getöse des Meeres. Ist das die Geburt des Sinns im Moment des Abbruchs? Der Sinn als ephemere Täuschung, Halluzination? Denn was ich gerade gehört habe oder gehört zu haben glaubte, ist jetzt schon wieder verschwunden. Die Dschinns, so Serres, »they are particles of noise, jolts, tips of flames, jingle bells«.²³

Dies ist ein Bild auch für die Sprache. Wenn Serres behauptet, dass die Sprache springt und tanzt, während die Rationalität möchte, dass sie Schritt für Schritt geht, dann brauchen wir diese Aussage nicht in ihrer Allgemeinheit anzunehmen. Sie lässt sich aber übertragen auf den Stil Woolfs. Ihre Sätze können als diese tanzenden Zwerge angesehen werden, die für einen Augenblick aus dem Meer hervorblicken, um sogleich darin zu verschwinden.

Damit ist ein Thema angeschlagen, das zentral für Woolf ist. Als Frage formuliert: Welche Gegenwart kann mir Sprache geben? Welchen Verlust bringt sie mit sich? Das Rauschen, das Verschwinden der Sprache ist das Vergessen. Jeder Moment überdeckt den vorangegangenen. Soll ich mich der Melancholie des Erinnerns überlassen oder der/dem Präsenz/s?

»In a world which contains the present moment,« said Neville, »why discriminate? Nothing should be named lest by so doing we change it. Let it exist, this bank, this beauty, and I, for one instant, steeped in pleasure.«²⁴

Woolf legt nahe, dass im Moment der Benennung die Nach-Träglichkeit und damit implizit Vergangenheit erzeugt wird. Schon beginnt man zu erinnern, mit Verlust aufzuwarten: Verlust der Unmittelbarkeit, der Lust, des Reichtums. Hinwendung zur Vergangenheit ruft die Sprache an und Sprache ist Entstellung der Sache. Sie hüllt die Dinge ein, distanziert das Subjekt.

Aber die Sprache ist nicht hintergebar. Darum muss sie sich so weit wie möglich der Welt anschmiegen. Sie muss in *real-time* funktionieren, das Jetzt/now sofort erreichen, die Ordnung des Verstandes und der Intention verlassen: die kleinste Regung, das winzigste Ereignis materialisieren. Virginia Woolf stellt die Sprache

22. M. Serres: *Genesis*, S. 67.

23. Ebd., S. 68.

24. V. Woolf: *Waves*, S. 55.

gegen das Epische auf; sie muss klein werden. Bernard, der Schriftsteller in *The Waves*, sagt:

How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement.²⁵

Some little language, das ist eine Sprache, die kurz wird, anspielend, eine, die ihre symbolische Qualität aufgibt.²⁶ Das Scharren der Füße, das Rauschen der Welle als Sprache: Sie spricht, ohne sich auszusprechen. »Of story, of design, I do not see a trace then.«²⁷

Das ist die Sehnsucht nach dem Klein-Werden: vergessen, dass es Zeit gibt, Vorher und Nachher. Bernard/Woolf gibt einem unmöglichen Wunsch Ausdruck. Aber die Autorin ist – ohne in dadaistische oder futuristische Lautliteratur zu verfallen – bis an den Punkt gegangen, wo die Geschichten, sogar die Muster sich im Rauschen und Scharren auflösen. Sie zieht uns in den Sog ihres Textes, den wir lesen können, wie Bernard Byron liest. Er lernt, die Welle der Poesie zu vernehmen, Körper werden zu lassen:

Now I am getting his beat into my brain (the rhythm is the main thing in writing). Now, without pausing I will begin, on the very lilt of the stroke.²⁸

Rhythmus, *rhythmos*, heißt Welle: das Schlagen des Wassers ans Ufer. Rauschender Rhythmus: Lesen kann heißen, sich dem Rauschen zu überlassen, anschwellend und abschwellen, dem Klang ohne Bedeutung.

Aber dem Leser ist es auch gegeben innezuhalten, die Nähe, das Feine zu suchen, den Moment. Er wird dann die Atome sehen, hören, die die Welle, den Rhythmus (aus-)machen: Vielheiten, Gegenwart, »a pattern of diamond-pointed light«²⁹, tanzende Zwerge.

25. Ebd., S. 161.

26. Zum Aspekt der Semiotisierung bei Woolf siehe Gunnar Schmidt: »Virginia Woolf. A Painted Fly in a Glass Case«, in: ders., *Die Geschwindelten*, Wien 1990, S. 45-69.

27. V. Woolf, *Waves*, S. 161.

28. Ebd., S. 53.

29. Ebd., S. 101.

Die Synthese

Geht der Futurist den gleichen poetologischen Weg wie die englische Autorin? Man könnte es bei der Lektüre einiger Sätze Marinettis glauben, die unter der Überschrift »Tod des literarischen Ichs – Materie und Molekularleben« proklamiert werden:

[...] man muß das unendlich Kleine, das uns umgibt, ausdrücken, das Unwahrnehmbare, das Unsichtbare, die Bewegung der Atome, die BROWNSche Bewegung und alle leidenschaftlichen Hypothesen und alle erforschten Bereiche der Ultra-Mikroskopie. Selbstverständlich nicht als wissenschaftliches Dokument, sondern als intuitives Element will ich das unendlich kleine Leben der Moleküle in die Dichtung einführen [...].³⁰

Der Dichter des Futurismus, kalt allem Menschlichen gegenüber, möchte die Literatur der Materie unterstellen. Abseits jeder Psychologie soll die Materie, sollen »ihre massenhaften Schwärme von Molekülen und ihre Elektronenwirbel«³¹ erfasst werden. Diese Aussagen aus Manifesten der Jahre 1912 und 1913 hatten im Roman *Mafarka il futurista* (1910) einen psychologischen Vorlauf, in dem die Person, bestehend aus Geschichte und Gefühlen, noch aufgerufen aber bereits in Analogie zu den Teilchen konstruiert wird.

Wie es unzählige Teilchen der organischen Materie gibt, die um die Sonne herumwirbeln, von der sie ihr Licht empfangen und an die sie mit unsichtbaren, aber unzerstörbaren Banden und kindlicher Anhänglichkeit gebunden sind, so empfängt jeder von uns ununterbrochen vom Weltall Licht und sammelt auf seiner Wanderschaft in den unendlichen Verwandlungen, die seine unsterbliche Materie durchläuft, Erinnerungen und Empfindungen an [...].³²

30. Filippo Tommaso Marinetti: »Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 210-220, hier S. 215. Den Hinweis auf dieses Zitat und die Konfrontation mit Virginia Woolf verdanke ich der Lektüre von Eva Hesses Buch *Die Achse Avantgarde – Faschismus*, Zürich 1991, S. 120. Dort stellt sie dieses Zitat Marinettis dem von Woolf (Anm. 15) gegenüber (allerdings mit einer falschen Quellenangabe) und erkennt zwischen beiden eine »denkwürdige Nähe«: Marinettis Wendung gegen den Anthropozentrismus würde sich mit Woolfs Konzeption einer weiblichen Sehweise berühren. Ich werde im Folgenden eine andere Deutung vorschlagen.

31. Filippo Tommaso Marinetti: »Technisches Manifest der futuristischen Literatur«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 282-288, hier S. 285.

32. Filippo Tommaso Marinetti: »Mafarka il futurista«, zit. nach H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 122-123.

Wenngleich auch bei Virginia Woolf eine Wunschtendenz zu erahnen ist, die Person der Unmittelbarkeit der Dinge zu überantworten, wird man das physikalistische Fantasma bei ihr nicht finden. Für Marinetti sind Atom, Molekül, Teilchen imaginäre Horizonte, in die sich die Person hineinfinden soll, um daraus literarischen Gewinn zu schlagen. Woolf benutzt den Begriff des Atoms hingegen bewusst metaphorisch zur Kennzeichnung eines Wahrnehmung/Realität-Verhältnisses.

Über diese oberflächliche und kürzelhafte Charakterisierung der Unterschiede im Intentionalen hinaus könnte man jedoch vermuten, dass beide – Zentralfiguren der Moderne – dem gleichen Ziel verpflichtet sind: die Zerlegung der traditionellen Erzählstofflichkeit, die Schaffung eines neuen Stils, der das Partikulare vor das Totale setzt. Mag es nicht sein, dass trotz unübersehbarer Differenzen – hier der bramarbasierende Krieger, dort die feinnervige Intellektuelle – an *einer* Poetik des Winzigen arbeiten?

Marinettis molekulare Orientierung übersetzt sich in eine destruktive Haltung, aus der eine Literatur der »Abkürzung« und des »Resümees«³³ erzeugt werden soll. In verschiedenen Wendungen werden jene für den Futurismus typischen Geschwindigkeitsmerkmale eingefordert: das Flüchtige, Fragmentarische, Schnelle, Knappe, das Sehr-Kurze. Für den Futuristen ist es »DUMM, HUNDERT SEITEN ZU SCHREIBEN, WO EINE GENÜGT«³⁴. Auf der Gattungsebene zeigt sich die Tendenz zur Reduktion in den »theatralischen Synthesen«, die nicht mehr sind als szenische Schlaglichter, manchmal nur wenige Sätze lang.³⁵ Auf der Ebene des Stils vollzieht sich die Bewegung hin zum Kleinen durch die »Zerstörung der Syntax« und das »befreite Wort«. In dem Roman *Gli Indomabili* ist der Anführer der Unbezähmbaren ein Chirurg.³⁶ Das ist ein treffendes Bild, das Marinetti für sich findet, denn er setzt das Seziermesser an, um die Sprachteilchen literarisch herauszupräparieren. *Il futurista* hat verschiedene Techniken der Textzerstückelung entwickelt, die von extravaganter Zeichensetzung bis zur typografischen Gestaltung reichen. Er beginnt damit, sowohl in Gedichten als auch

33. F.T. Marinetti, »Zerstörung«, S. 212.

34. Filippo Tommaso Marinetti/Emilio Settimelli/Bruno Corra: »Das futuristische synthetische Theater«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 227-230, hier S. 227.

35. Vgl. Brigitte Landes (Hg.): *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater*, München 1989.

36. Filippo Tommaso Marinetti: *Gli Indomabili* (1922), engl. Ausgabe *The Untameables*, Los Angeles 1994.

in Prosastücken und Manifesten zwischen die Sätze auslassende Punkte und Gedankenstriche zu schieben. In dem Gedicht »Hymnus auf den Tod« lautet eine Strophe:

John: – Hart kaut er heute, der Südwest! [...]
 Fritz schreit auf: – Still, schweigt doch still!
 Das sind die, die wiederkommen! [...]³⁷

Marinetti segmentiert den Fluss des Gedichts, das sprachlich noch ganz traditionell dem Lyriismus der Metapher verpflichtet ist, mit lautlosen Zeichen. Diese Tendenz radikalisiert er nur ein Jahr später in dem Manifest »Das Varieté«, in dem er mit einer zerhackten, syntaxauflösenden und zum Lautmalerischen neigenden Prosa operiert. Jetzt fallen die aufreißenden Zeichen fort; es werden einfach weiße Leerstellen eingefügt. Diese im Telegrammstil verfasste Literatur übersetzt die Atemlosigkeit und Flüchtigkeit aber auch die Partikularität der Welt in sprachliche Zeichen:

Leuchtreklamen=Formation und Zerfall von Mineralien und Pflanzen Mittelpunkt der Erde Blutzirkulation in den eisernen Gesichtern der futuristischen Häuser Belebung, Rotwerden (Freude, Zorn, los, los, schnell noch, noch mehr) sobald die pessimistische, verneinende, sentimentale, sehnsüchtige Finsternis die Stadt belagert. Strahlendes Erwachen der Straßen, die während des Tages das dampfende Gewühl der Arbeit kanalisieren zwei Pferde (Höhe 30m) lassen goldene mit einen Huf Kugeln rollen **MONA LISA ABFÜHRMITTEL** es kreuzen sich trrr trrrr hochgeliftet über dem Kopf **trombeebeebeetteepfeiiiiifen** Sirenen von Krankenwagen + elektrischen Pumpen [...].³⁸

Marinetti nähert sich jener Alogizität oder Inhomogenität der Wahrnehmung, die auch Woolf behauptet. Was ist Ursache und Folge? Das lässt sich nicht erfassen, »weil die Wirklichkeit um uns herum vibriert und uns *Teilstücke von Geschehnissen* entgegenschleudert, *die miteinander in Verbindung stehen, die ineinandergeschoben und verworren, verwickelt und ein einem chaotischen Zustand sind.*«³⁹

Mag Marinetti in »Das Varieté« die moderne Stadt in stakka-tohaften, kurzen kräftigen Bildern evozieren, so ist es im Grunde der Krieg, der das ultimative Paradigma für diese Ästhetik abgibt. Der

37. Filippo Tommaso Marinetti: »Hymnus auf den Tod«, in: ders., *Futuristische Dichtungen*, autorisierte Übertragung von Else Hadwiger, Berlin 1912, S. 11.

38. Filippo Tommaso Marinetti: »Das Varieté«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 220-227, hier S. 226.

39. F.T. Marinetti/E. Settimelli/B. Corra: »synthetische Theater«, S. 228.

und die darin realisierte Befreiung des Wortes soll mit der »blitzartigen Intuition«⁴⁰ korrespondieren, die die rasenden Ereignisse zu erfassen hat. Marinetti behauptet, *Substantive* aufs Geratewohl anzuordnen. Die Mimesis ans Erratische soll die vibrierende *Substanz*, die bewegliche Dichte der Erscheinungen künstlerisch offenkundig machen. Stilistisches Ideal dieser Vorgehensweise ist die Abschaffung syntaktischer Verknüpfungen, aufschiebender Adjektive und Adverbien sowie der Interpunktion. Marinetti verfolgt damit das Ziel, »direkt den Gegenstand mit dem von ihm heraufbeschworenen Bild [zu] verschmelzen und so das Bild mit einem einzigen essentiellen Wort in Verkürzung wieder[zu]geben.«⁴¹

Zwar gehen Marinetti und Woolf stilistisch vollständig unterschiedliche Wege, doch scheinen ihre poetologischen Grundhaltungen auf den ersten Blick zu konvergieren. Beide setzen auf Verknappung, Aufspaltung kontiguitärer Komplexe und auf einen erratischen Impressionismus. Steht also das Wort bei Marinetti analog zum Satz bei Woolf? Soll in beiden sprachlichen Einheiten das Atomhafte oder Molekülhafte zur Gestalt kommen?

Das »essentielle Wort« – mit diesem Begriff Marinettis ist die ganze Differenz zu Virginia Woolf ausgesagt. Die Hinwendung zum Kleinen ist bei Marinetti keine Geste der Bescheidenheit, denn es geht ihm ums Ganze: »Erzähl mir schnell alles, *in zwei Worten*.«⁴²

Wo Virginia Woolf daran arbeitet, den Sinn in die Dispersion zu überführen und implizit die Grenze zum Rauschen erforscht, jenen Übergang, wo das eine aus dem anderen erstet, wo das Schwirren der Vielheit in eine Auflösung überwechselt, dort ist Marinetti am Einzug des Winzigen interessiert, an der Verdichtung. Er attackiert zwar die realistische Illusionsbildung des heilen Zusammenhalts, doch liegt seine philosophische Intention der Atomisierung gerade darin, im Kunstwerk die »vollständige Synthese des Lebens dar[zustellen]«⁴³.

Die Formen typografischer und lautlicher Aufspaltungen im Futurismus gehen nicht darauf, sie dem Rauschen anzugleichen. Marinettis Anliegen ist es, die Expressivität und Sinnhaftigkeit zu stärken: die Grafik ist Gestalt, der Klang ist Onomatopoesie. Alles ist Botschaft. Wie der Physiker will er die Spracheinheiten durch Zerteilung härten, um sie durchschlagender zu machen. Jeder Satz ein Manifest, jedes Wort eine Be-Hauptung. Ganz anders Woolf: Sie

40. Ebd.

41. F.T. Marinetti: »Technisches Manifest«, S. 282.

42. F.T. Marinetti: »Zerstörung«, S. 212.

43. Ebd., S. 215.

lässt Schwärme, Wolken, Wellen aufsteigen. Marinetti produziert Geschosse. Er möchte »die Ausdruckskraft der Wörter verdoppeln.«⁴⁴

Was immer Sprache vermag oder nicht vermag, die futuristische Poetologie verherrlicht die Destruktivität, um – paradoxerweise – mit Hilfe der Zeichen die schnelle Verbindung, den großen Zusammenhang zu visionieren. Immer wieder spricht Marinetti von *Synthese*, ein Zentralbegriff im Vokabular des Futurismus. Die Synthese wird nicht linear, erzählend oder argumentierend konzipiert. Was er meint, wird mit verschiedenen Synonymen erläutert: Es gilt, »phantastische Beziehungen«⁴⁵ zu erfassen, »unendlich viele Analogien«⁴⁶ zu suggerieren oder »riesige Analogienetze über die Welt aus[zuerwerfen]«⁴⁷, »verdichtete Metaphern«⁴⁸ zu erreichen, »eine Unzahl von Situationen, Empfindungen, Ideen, Sinneswahrnehmungen, Ereignissen und Symbolen zusammen[zudrängen]«⁴⁹, »ungewöhnliche metaphorische Beziehungen«⁵⁰ herzustellen, »synoptisch-syngeschmackliche Gerichte«⁵¹ zu servieren.

Der große dynamische Komplex: Explosionen zerstauben die Materie. Bin ich mittendrin, ist alles Chaos. Gehe ich auf Abstand, verwandelt sich die sprühende Vielheit in eine ästhetische Formationen. Das Erkennen der Synthesen erfolgt durch Distanz in der Anschauung. Die Netze, Beziehungen und Verdichtungen sind Gestaltungen der Ferne. Literarisierung hat zur Voraussetzung, dass man sich aus dem Zusammenhang herausbewegen muss. So sehr Marinetti sich deklamatorisch der Materie verpflichtet fühlt, so sehr ist seine literarische Konzeption durch die Fliegerei bestimmt, die die Materie zu einem Schauspiel macht. Er erhebt sich – real und künstlerisch. Im »technischen Manifest« sagt er es direkt: Die Eingebung des Aneinander und der Alogizität hatte er im Flugzeug, als er die Dinge von oben, »also verkürzt« betrachtete. Unter dem Flieger wird alles zur Miniatur, es wimmelt, gehört einer Landschaft an. Er rast über die Dinge hinweg und kann so überraschende Verbin-

44. Ebd., S. 218.

45. Filippo Tommaso Marinetti: *Die Futuristische Küche*, Stuttgart 1983, S. 122.

46. Enrico Propamplini/Ivo Pannaggi/Vinicio Paladini: »Die Mechanische Kunst«, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, S. 110-112, hier S. 112.

47. F.T. Marinetti: »Zerstörung«, S. 213.

48. Ebd., S. 214.

49. F.T. Marinetti/E. Settimelli/B. Corra: »synthetische Theater«, S. 227.

50. Ebd.

51. F.T. Marinetti: *Küche*, S. 122.

dungen ausmachen. Der Flieger gibt sich dem Fantasma der Herrlichkeit und Macht hin, denn alles scheint ihm zur Verfügung zu stehen. Das Kleine stellt keine Irritation dar.

Marinetti flieht über das Rauschen hinweg – Woolf begibt sich hinein.

In *Mafarka* benutzt Marinetti die Allegorie der kleinen Männer, um die Machtfrage zu stellen. Denn er weiß, dass diese Wesen die Macht zu stören vermögen. Deshalb dürfen sie nicht in der Nähe der Macht erscheinen; sie müssen für bedeutungslos erklärt werden. Mafarka, der hier spricht, ist sich seiner Größe und Stärke so sicher, dass er die Abhängigkeit vom Winzigen leugnen kann:

Laufen etwa auf meiner Brust Heinzelmännchen wie Matrosen auf dem Oberdeck herum, um meine Arme zu heben? [...] Und steht etwa ein Kapitän auf dem Achterdeck meiner Stirn, um meine Augen wie zwei Kompassse zu öffnen? – Auf diese Fragen hat mein unfehlbarer Geist geantwortet. »Nein!«⁵²

Mafarka ähnelt Gulliver, der auf seinem Bauch und Kopf herum-marschierende Lilliputaner einfach abschüttelt.⁵³ Mafarka/Marinetti drängt/verdrängt das Kleine in den Hintergrund – und macht es damit erst richtig klein.

Diese Passage zieht aus heutiger Perspektive eine weitere Bedeutungsdimension an, die jedoch auf die Disposition Marinettis reflektiert. Es geht um die technische Ausrüstung des Menschen: Heute sind so genannte »embedded controller«, kleine Computer, die bestimmte Funktionen lenken, nicht nur in Waffen, Waschmaschinen oder Autos versteckt. In Gestalt z.B. von Brainchips, Herz- und Gehirnschrittmachern oder Retinasubstituten übernehmen Mikroprozessoren vitale Aufgaben. Friedrich Kittler nennt sie »kleine Kobolde«⁵⁴. Mit dieser Metapher ist auch zum Ausdruck gebracht, dass die Mikro- und Nano-Fremdkörper im Falle einer Dysfunktion das damit bestückte Subjekt bedrohen. Was in einem Moment hilfreich ist, kann im anderen Fall zum fatalen Ärgernis werden. Die Ablehnung der hilfreichen Geister durch Marinetti ist aufschlussreich: Die große Prothese in Form von Fahrzeugen aller Art haben die Futuris-

52. F.T. Marinetti: »Mafarka«, S. 121.

53. Vgl. Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*, herausgegeben von Paul Turner, Oxford, New York 1992, 1. Kapitel.

54. Friedrich Kittler: »Aufgehen in der Pseudonatur« (Interview), in: *Kunstforum* 141 (1998), S. 130-137, hier S. 133. Siehe auch Paul Virilio: »Vom Übermenschlichen zum überreizten Menschen«, in: ders., *Die Eroberung des Körpers*, München 1994, S. 108-144.

ten bekanntlich begrüßt; die kleine Prothese hingegen scheint etwas Unheimliches, Unbeherrschbares an sich zu haben. Mit den kleinen Autonomien, mit sich selbst regelnden Einheiten, die sich der Zentralinstanz nicht unterwerfen, gerät das sich selbst feiernde, sich als integral imaginierende Subjekt in Gefahr.

Der Futurist steht am Pol, der jenem gegenüberliegt, an dem Schreber und Virginia Woolf ihren Platz haben. Sie begegnen dem Kleinen durch Nähe, sie spüren es gewissermaßen kommen und schwinden. Ihre Produktion berührt das Rauschen.

Zwar haben die Futuristen das Geräusch und den Krach geliebt, sei es in Gestalt dröhnender Maschinen, des rasenden Krieges, tosender Wellen, heulender Massen oder apokalyptischer Visionen. Wollten sie sich aber davon überwältigen lassen? Die Kunst geht gegen das Rauschen an. In ihr sublimiert sich die imaginierte männliche Mächtigkeit. Der »Analogie-Stil«⁵⁵ muss stark sein, totalitär, um den Lärm zu übertönen. Marinetti verwandelt das Rauschen zum Motiv, zum Bild. Auf diese Weise kann er mit dröhnenden Worten *darüber* sprechen:

mit den wilden Bitterkeiten dieses fluchbeladenen Abends,
bläst der Sturm Fanfaren.
Seine Hörner geben vollen Klang; das Echo bricht,
von der Töne Blei zersplittert.⁵⁶

Die Bewegungslosigkeit

Zwei Bewegungen: hin zum Rauschen, fort vom Rauschen. Woolf und Marinetti repräsentieren zwei Erfahrungsmodalitäten und literarische Modelle, wie mit der Vielheit in der Realität sinnhaft zu verfahren ist. Beide kommen nicht umhin, den Sinn und die Beweglichkeit in Relation zum *weißen Lärm* zu entwickeln. Ich kann sich nicht fortbewegen, Ich kann nichts sagen, wenn es nicht irgendwo Lärm gibt: Es gibt im Ich das Rauschen, das Bedeutung werden will. Es gibt Störungen durch andere, die sich als Zu-Begehrende anmelden. Ich macht selbst Lärm, um Aufmerksamkeit zu erregen. Es gibt Leitungsrauschen zwischen Ich und anderen, das durch Sinn bewältigt werden muss. Vernehme ich das Rauschen, dann meldet sich das Begehren, zur Welt zu kommen. Was geschieht aber, wenn das Kleine von unheimlicher Stille umgeben ist?

55. F.T. Marinetti: »Technisches Manifest«, S. 283.

56. F.T. Marinetti: »Hymnus«, S. 9.

Zum Schluss ist noch einmal von Renée, dem schizophrenen Mädchen, zu reden.

Ich konnte mich in den Anblick eines winzigen Fleckens vertiefen, der mich völlig in Anspruch nahm. Ein Fleck, groß wie ein Pfefferkorn, konnte mich drei bis vier Stunden beschäftigen, ohne daß ich das Bedürfnis empfand, die Augen von dieser mikroskopischen Welt abzuwenden.⁵⁷

Renée verfällt in Katatonie, sie kommt nicht von der Stelle und wird von Gleichgültigkeit heimgesucht. Wenn ihr Blick an kleinsten Details erstarrt, die ihr zur Welt werden, dann erscheint ihr die Sache wie ausgeschnitten – ein Tropfen Milchkafee, ein Schatten –, »in keiner Beziehung zu seiner Umgebung«⁵⁸. Renée sagt: »Die endlose Welt des Winzigkleinen verfolgte mich, nahm mich ganz und gar in Anspruch.«⁵⁹

Diese Flucht aus dem Zusammenhang ist eine in die Stille. Es gibt keinen Hintergrund, kein aufstörendes Daneben. Um der unheimlichen Stille entkommen zu können, braucht es Lärm. Den veranstaltet Renée entweder selbst, indem sie mit beiden Fäusten gegen die Wand oder auf den Tisch schlägt, oder indem sie die Analytikerin aufsucht, wo das Sprechen die Stille durchbricht. Renée spürt dann, wie etwas Leben in ihr aufsteigt und ihre Bewegungen weicher und schneller werden.

Das Winzige, das keine Irritation mehr ist, das sich nicht auf ein anderes Kleines, einen Kontext oder ein Rauschen bezieht, kann zur Bedrohung der Wirklichkeit und des Begehrens werden. Das Kleine an sich, dies hat Renée erfahren, ist totenstill. Damit ist sie imaginär an die Grenze zur Allmacht gelangt, wo das Leben nicht mehr stattfindet.

Das Rauschen ist Störung und Öffnung zugleich. Es zu vernehmen, kann bedeuten, dass Winzigkeiten hervorspringen, die Überraschungen bereithalten. Und es kann sein, dass man die Aufgabe des Sinnmachens auf sich nehmen muss.

57. Sechehaye: *Tagebuch*, S. 62.

58. Ebd., S. 64.

59. Ebd., S. 63.

Medienumwelt | Sprachgeschehen.

Über die Miniaturisierung der Sprache in der Moderne

Sprachkultur

Liisa – der Name ist ein Internetpseudonym – schreibt regelmäßig Beobachtungen und Einfälle auf, zitiert Gedichte, sammelt Bilder. All das veröffentlicht sie in einem Tagebuch im World Wide Web. Sie schwatzt für die Welt. Hört ihr jemand zu? Am 3. August 2002 hält sie inne mit einer metasprachlichen Reflexion:

Ich sollte vielleicht mal eine Weile nur Kurzstil schreiben. Sozusagen als ausgleichenden Gegenpol zu meinen bisherigen langen Einträgen. Für jeden Tag nur einen Eintrag mit nicht mehr als sagen wir 2-3 Sätzen, die treffend den Tag zusammenfassen oder wenigstens das Wichtigste des Tages erfassen und auf den Punkt bringen.¹

Warum diese Aufforderung, das eigene Schreiben zu revidieren? Was ist das Unbehagen an den dahintreibenden Wörtern? Darüber verliert Liisa kein Wort. Es ist, als herrsche ein Gebot, das die Schreiberin zur Tugend der Kürze anhält.

Diese begründungslose Hinwendung zur Schreibbeschränkung regt zu einer These an: Das »Fasse dich kurz« könnte seine Dringlichkeit aus einer Sprachtradition beziehen, die heute, unter den Imperativen medialer Bedingungen, den Effekt einer manifesten Forderung zeigt. Tatsächlich lässt sich mit Blick auf die Sprachkultur der letzten 200 Jahre eine Spur der Miniaturisierung von Rede- und Schreibformen ausmachen: In ganz unterschiedlichen Milieus entwickelt sich, zunächst parallel, dann in sich durchmischenden Prozessen, das Sprach-Kleine und nimmt immer größere

1. http://www.litkara.de/archive/2002_06_02_archive.htm vom 10. Januar 2003.

Areale im Kommunikationsraum ein. Es entsteht eine diskursübergreifende Geformtheit, in der Effizienz in Gestalt von Schnelligkeit und Unmittelbarkeit als Verständigungstugend erscheint.

Wenn im Folgenden von dieser Geschichte die Rede sein soll, dann ruft die damit unterstellte Homogenisierung kritische Einwände auf. Die Behauptung, dass das formale Indiz *Kleinheit* genüge, um den heterogenen Formenreichtum in *einer* Perspektive anordnen zu können, muss sich gegen die Augenfälligkeit von Gattungsunterschieden, ästhetischen Eigenheiten oder singulärem Aussagesinn durchsetzen.

Zweifellos, der großräumige Blick birgt Gefahren der Einebnung, denn er verleugnet Hermeneutik, Gattungsgeschichte und Textsortenanalyse. Aber der Gang durch den Garten der Arten und Typen soll zeigen, dass immer auch ein Wind weht, der fremde Samen einträgt und Mischungen erzeugt. Literatur, Alltagskommunikation, Werbung, private und öffentliche Sprachverwendungen werden unter dem Gesichtspunkt medialer Entstehungs- und Verschiebungsgeschichten angeschaut. Daraus entwickelt sich auch das methodische Verfahren: Das Einzelphänomen wird in ein Netz aus Verweisen, Anspielungen, Transfers und Parallelen gesetzt, um seine ausgreifende Wirkung und affirmativen Potenziale anschaulich zu machen.

Der Fall Dickinson und die Kontingenzen der Modernisierung

Für das 19. Jahrhundert gilt die literaturwissenschaftliche Übereinkunft, dass der Roman die leitende Textgattung ist. Für die Produzenten und Rezipienten bedeutet dies: Die Großform mit ihren weltentwerfenden Möglichkeiten erfordert erhebliche Zeitinvestitionen und lange Phasen der Immobilität. Außerhalb der Lesestube geschieht etwas ganz anderes, dort vollzieht sich eine Zeitökonomie der Raschheit: Die industrielle Revolution mit ihren Geschwindigkeitsmaschinen setzt auf Beschleunigung und verkürzte Umschlagzeiten in der Warenbewegung.

Gilt also die Opposition von langsamer Symboltätigkeit im Privaten und rasantem Ökonomismus im Öffentlichen? Die Kultur ist durchlässig und im Schatten der monumentalen Form vollzieht sich die kommunikative Modernisierung, die mit Mitteln formaler Reduktion ein Gegenmodell entwickelt. Zwar noch langsam und verstreut aber mit Beharrlichkeit sucht sich ein neues Pattern zu behaupten. Am Ende des Jahrhunderts kommt es im Bereich der schriftstellerischen Produktion und der ästhetologischen Forderung zu einer Orientierung auf das *Bild*, auf das Fragment, die Epiphanie,

den Augenblick, das Partikulare. Effekt der Kommodifizierung und Mobilisierung?

Der Literaturhistoriker könnte darauf verweisen, dass es schon immer die textliche Miniatur gegeben hat: Gebet, Merkspruch, Epigramm, Zauberspruch, Aphorismus, Maxime, Anekdote. Die Moderne jedoch muss nicht auf dieses Reservoir zurückgreifen. Mit ihrem Anliegen der Enttraditionalisierung erarbeitet sie ein diversifiziertes Repertoire an Aussagemodalitäten, in der ganz andere, aktuellere Einflüsse wirksam werden.

Eine Dichterin, die wie eine Allegorie den zögerlichen Übergang und die zwiespältige Annahme der neuen Knappheit repräsentiert, ist Emily Dickinson. Die Moderne beginnt nicht mit dieser amerikanischen Dichterin, auch wenn die Forschung immer wieder auf Analogien zu modernen Schreibweisen hingewiesen hat. Emily Dickinson ist für den Zusammenhang jedoch interessant, weil sie auf versteckte Weise ambivalente Berührungen mit zeitgenössischen Medien hat, die die Ahnung eines sich bildenden Netzes aus Kurzstilformen hervorruft.

Das verwundert zunächst, denn das Leben Dickinsons ist alles andere als prädestiniert für eine Öffnung auf die zeitgenössische Medienentwicklung, die auf Sprachmaterialisierung, kurzatmige Rhythmisierung und sogar Sprachauflösung geht. Geboren 1830 wird sie sich ab den 50er Jahren bis zum Tod 1886 kaum mehr aus dem Haus ihrer Familie in Amherst, Massachusetts fortbewegen. Emily, die Einsame, die Provinzlerin, Agoraphobische? Ja und nein, denn der Vater, Rechtsanwalt und einflussreicher Lokalpolitiker, macht das Haus zu einem Ort, in dem ein stetiger Besucherstrom durchgeschleust wird. Welt kehrt ein. Der Rückzug der Dichterin ist also gestört und als Reaktion versteckt sie sich mehr und mehr in ihrem Zimmer. Und während sie sich in ihrer Schreibkammer sekludiert, Gedicht auf Gedicht schreibt, von denen keines zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wird, setzt wiederum der Vater alles daran, auch technisch das Haus mit der Welt zu verbinden: Auf sein Betreiben wird die Eisenbahnlinie nach Amherst gebaut und die Station nur einen Block vom Wohnhaus der Dickinsons entfernt errichtet. Die Tochter verleugnet diese Wirklichkeit nicht, sie kann die Eisenbahn sogar als Bild des Dichtens verwerten. In »I like to see it lap the miles« wird der Klang des schnaufenden, signalgebenden Zuges beschrieben: »Complaining all the while/In horrid, hooting stanza«².

2. Emily Dickinson: *The Poems*, herausgegeben von R.W. Franklin, Cambridge, Massachusetts, London 1998, Bd. I, S. 409.

Emily Dickinson sitzt also eingeschlossen am Ausstieg/Einstieg eines Mediums, das sie mit dem Draußen verbinden könnte und das sie sogar für die Länge von zwei Versen mit ihrem Dichten identifiziert. Sie ist dran, aber nicht dabei.

Abkehr von und Berührung mit der Modernisierung – in diesem Gegensatz scheint sich Dickinson einzurichten. Ihr Schreiben bleibt davon nicht unberührt.

»You think my gait ›spasmodic‹³, schreibt sie 1862 an ihren Briefpartner Higginson. Spastische Gangart – welch eine Metapher für ihr Schreiben. Was sie meint: Das Gedicht ist gekennzeichnet von Unterbrechungen, von einer Sprache, die sich nicht ausschreiben mag. Dickinson steht damit ganz offensichtlich quer zur zeitgenössischen erzählerischen und reflektierenden Üppigkeit, die sie mit Verknappung kontert.

»Faith« is a fine invention
When Gentleman can see –
But *Microscopes* are prudent
In an Emergency.⁴

Ich zitiere diesen Text aus dem Jahre 1860, weil er nicht nur *zeigt*, dass ein Gedicht mit wenigen Wörtern auskommen kann, sondern weil es auch *sagt*, was es mit dem Kleinen auf sich hat. Das Bild des Mikroskops deutet die Dimension eines Entzugs an, der – das ist der implizite poetologische Hinweis – von Dickinson selbst sprachlich inszeniert wird. Das Gedicht sagt: »Mögen die Herren auch glauben, sie könnten sehen. Ihnen entgeht nur, dass im Kleinen das Eigentliche zur Rettung liegt.«

Formal wird die Atomisierung in vielen Gedichten Dickinsons bildhaft gemacht: Die Zeile wird unter Einsatz von Gedankenstrichen punktiert. Die Analogie zu Marinetti ist aufschlussreich, der die Attacke auf die Sprache, bevor er Granaten ins Satzgeschehen wirft⁵, zunächst ebenfalls mit stillen Satzzeichen betreibt.

When Bells stop ringing – Church – begins –
The Positive – of Bells –

3. Emily Dickinson: *The Letters*, herausgegeben von Thomas H. Johnson, Cambridge, Massachusetts 1958, S. 409.

4. Dickinson: *Poems*, S. 234.

5. Siehe meinen Artikel »Rauschen: Von Zwergen und Atomen. Assoziationen zu V. Woolf und F.T. Marinetti« in diesem Band.

When Cogs – stop – that’s Circumference –
The Ultimate – of Wheels –⁶

John: – Hart kaut er heute, der Südwest! ...
Fritz schreit auf: – Still, schweigt doch still!
Das sind die, die wiederkommen! ...⁷

Allein das Bild beider Texte bringt die Medientechnologie in den Blick, die der Sprachwissenschaft den Begriff zur Charakterisierung eingegeben hat: Telegrafie- oder Telegrammstil. Die Oberfläche sieht aus, als habe das Morsealphabet mit seinen Strichen und Punkten Eingang ins Sprachgeschehen gefunden. Nun meint die Rede vom Telegrammstil allerdings nicht die Vermischung von natürlicher Sprache und Morse-Code, sondern eine Sprache der Kürze, Ellipsen, Einwortsätze, Eliminierung von Füllwörtern und Höflichkeitsformeln etc.

Der in vorauslaufender und Parallelaktion zur Lyrik Dickinsons sich herausbildende Kurzstil in der Telegrafie folgt nicht dichterischem Anliegen. Ökonomische Bedingungen (Worttaxe), Kanalkapazität, Codierungseffizienz und Imperativisierung von Sprachgepflogenheiten spielen hier die entscheidende Rolle.⁸ Der Hinweis auf die Textgattung *Telegramm* soll nicht insinuieren, die Dichterin habe unter dem Eindruck speziell dieser Stillage ihre Texte erfunden. Innerhalb der Rekonstruktion intertextueller Gegebenheiten ist jedoch festzuhalten, dass Telegrammsprache, die bereits zum manifesten Bestand der Kultur gehört, und Literatur in historischer Gleichzeitigkeit sich entwickeln. Die Gegenüberstellung hat methodischen Charakter, denn sie öffnet den Blick auf weitere zeitgenössische mediale Gegebenheiten, die bereits vor der Elektrifizierung der Kommunikation das Prinzip der Reduktion verwirklichen.

Schon zu Zeiten des optischen Telegrafen werden Konden-

6. Dickinson: *Poems*, Bd. II, S. 598.

7. Filippo Tommaso Marinetti: »Hymnus auf den Tod«, in: ders., *Futuristische Dichtungen*, autorisierte Übertragung von Else Hadwiger, Berlin 1912, S. 11.

8. Karlheinz Jakob: »Sprachliche Aneignung neuer Medien im 19. Jahrhundert«, in: Werner Kallmeyer (Hg.), *Sprache und neue Medien*, Berlin, New York 2000, S. 105-124; Friedrich Kittler: »Im Telegrammstil«, in: Hans Ulrich Gumprecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil*, Frankfurt/Main 1986, S. 358-370; Karl Kogler: »Telegrammstil: Zur medientechnischen Genese und Differenz eines Sprachstils«, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 118 (1999), S. 3-24; Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle*, Dresden, Basel 1995, S. 375.

sierungen eingeübt, die die Sprache in eine Art Pidgin verwandeln.⁹ Diese Sprachformierung ist exklusiv auf den Bereich der telegrafischen Kommunikation beschränkt und bietet daher kaum Anchlüsse zum allgemeinen Sprachgeschehen. Anders verhält es sich mit der Werbeanzeige, die verstärkt ab ungefähr 1800 in Zeitungen als abgesetzte Kommunikationsform auftritt. Der Slogan wird geboren. Werbesprache bleibt dabei nicht auf Zeitungen beschränkt, sie findet auch auf öffentlichen Plätzen statt. Das Gemälde von John Orlando Parry gibt davon einen deutlichen Eindruck.

John Orlando Parry: London Street Scene with Posters, 1835



Doch markiert Werbung nicht allein in Zeitungen die Kondensprache, auch Kurznachrichten und Depeschen belagern mehr und mehr das Sprachbewusstsein.

Das Kürzeparadigma ist also gesetzt, ohne dass es einem tradierten literarischen Genre folgt. Wie lässt sich aber die Relation zwischen dem literarischen und dem pragma-kommunikativen Feld darstellen, wenn sich Hinweise auf eine Einflussästhetik nicht auffinden lassen?

Im Fall Dickinsons ist, wie angedeutet, eine widersprüchliche Kontaktnahme zu konstatieren: Zum einen ruft sie die neuen Gegebenheiten durchaus auf, wenn sie in Gedichten Telegramm, Plakat

9. Vgl. K. Jakob: »Sprachliche Aneignung«, S. 111.

und Eisenbahn erwähnt. Andererseits nimmt sie Abstand von ihrer Wirklichkeit, da sie die Begriffe metaphorisch oder in poetischer Entstellung einsetzt.¹⁰ Wichtiger noch als die Aufnahme signalhafter Signifikanten ist ihre eigenwillige Berührung mit Werbesprache. Denn ab ungefähr 1867 schreibt die Dichterin ihre Lyrik auf Werbeflyer, Zeitungsanzeigen und Packpapier. Melanie Hubbard spricht von »commercial print environment«¹¹, in dem die poetische Praxis stattfindet.

Literatur, so der Eindruck, findet auf der Rückseite statt: Sie sucht im wahrsten Sinn die Nähe zur industrialisierten Sprache und wendet sich gleichzeitig von ihr ab. Welche bewusst motivierten oder unbewusst eingegangenen Anverwandlungen vorliegen, ist kaum zu entscheiden. Dass Dickinson, die Dichterin ohne Öffentlichkeit, sich dem veröffentlichten Kurzstil anschmiegt, fordert allerdings dazu auf, hier ein Pro-Jekt auszumachen: Ein neues Sprachkalkül bildet sich an verschiedenen Orten kultureller Produktion, denen aber noch nicht eine definierbare »Nachbarschafts- oder Transformationsbeziehung«¹² unterstellt werden kann. Ist zu diesem historischen Zeitpunkt vorerst von einer Kontingenz erratisch auftauchender Sprachminiaturen zu sprechen, so lässt sich in der Rückschau jedoch erkennen, dass hier Einheiten entstehen, Kristalle, die sich vermehren und ineinander spiegeln werden. Das Sprach-Kleine wird sich in einem medialen Milieu vervielfältigen; Austausch, Transformationen und Beeinflussungen werden Teil der kulturellen Praxis.

Vorbereitung auf die Moderne

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehren sich die kurzsprachlichen Attacken. Die sich ausweitende Warenwelt mit registrierten Markennamen und mehrspaltiger Zeitungswerbung, Trade Cards und Werbebroschüren, mit Medien wie Illustrierte (z.B. Harper's Bazaar), Litfaßsäule und Leuchtreklame (um 1900) wirkt als offensichtlicher Kulturgestalter – auch auf der Sprachebene.

Medien werden beweglicher, schneller – und schneller kon-

10. Vgl. Dickinson: *Poems*. Darin die Gedichte »The future never spoke«, »I cannot dance upon my Toes«, »I like to see it lap the miles«.

11. Melanie Hubbard: »Dickinson's Advertising Flyers: Theorizing Materiality and the Work of Reading«, in: *The Emily Dickinson Journal* 7.1 (1998), S. 27-54.

12. Ich übernehme die Begriff aus Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1986, S. 68.

sumiert. Zu den mobilisierten Medien gehört ein von der Mediengeschichtsschreibung weitgehend unberücksichtigtes Transportmittel für Kurztexte. Nach 1871 entwickelt sich die Postkarte allmählich aber nachhaltig zu einem wahren Massenmedium. Zwischen Brief und Telegramm situiert, sorgt sie dafür, dass der Zwang zur Briefkonvention aufgebrochen wird und Botschaften rationalisiert übermittelt werden können. Auch in der privaten Kommunikationsökonomie vollzieht sich ein Wandel, der auf Reduktion und Vereinfachung zielt. Der Postmanager Heinrich von Stephan bringt die neue Bedürfnislage in seiner *Denkschrift über Einführung des Postblatts* (1865) zum Ausdruck, wenn er den »Schwulst des Briefstils« und die »Häufung von Titulaturen« als überkommene Mode ausweist. »Die jetzige Briefform«, schreibt Stephan, »gewährt für eine erhebliche Anzahl von Mittheilungen nicht die genügende Einfachheit und Kürze«. Die Postkarte (Postblatt) soll die »Umständlichkeit des Schreibens und Anfertigens eines Briefes ersparen«. Stephan hat die moderne Zeit genau im Blick, er sieht, dass es einen Bedarf gibt, direkt und schnörkellos »nackte Mittheilungen« zu machen. Zum einen ist es die versachlichte geschäftliche Kommunikation, die ohne Überladenheit auskommt, zum anderen die zunehmende Beweglichkeit und Beschleunigung des Lebens, die auch das Schreiben affiziert. »[K]ünftig wird ein Postblatt aus dem Portefeuille gezogen mit Bleistift im Coupé, auf dem Perron etc. ausgefüllt und in den nächsten Briefkasten oder Eisenbahn-Postwagen gesteckt.«¹³

Stephan gibt das Stichwort: Schrift kommt in den Sog eines neuen Zeitgefühls, das nicht zuletzt von Maschinen bestimmt wird. Ein neuer Takt, könnte man doppeldeutig sagen, kündigt sich an und wird medial verarbeitet. Die Eisenbahn ist nicht nur ein herausragendes Symbol des Industriezeitalters, sie macht auch den Worten flinke Beine. Stephan deutet es an: Schreiben geschieht in der kurzen Pause beim Umsteigen. Schreiben wird nicht mehr nur als Tätigkeit visioniert, die in der Rückgezogenheit stiller Privatheit geschieht, sie wird dort vollzogen, wo die Buchstaben vom Reklamehimmel fallen. Die (Bild-)Postkarte nimmt das Hybride der Situation in sich auf: halb öffentlich und halb privat; halb vorgefertigt (Bildseite mit Sprüchen, Slogans, Versen) und halb subjektiv ausgestaltet repräsentiert sie den Durchgang der neuen Stillage. Die sich verkür-

13. Heinrich von Stephan: *Denkschrift über Einführung des Postblatts*, (1865), Museum für Kommunikation Frankfurt, Sigle I Cae5 103. Den Hinweis auf diese Quelle und die Postkarte als Massenmedium verdanke ich Anett Holzheid, die am Sprachwissenschaftlichen Institut der Universität Würzburg eine Dissertation zur Sprach- und Mediengeschichte der Postkarte vorbereitet.

zenden Zeiteinheiten, die dem Schreibenden und Lesenden auf den Leib rücken, formen in der Folge eben auch die Texte. Dies gilt nicht nur für die Pausen zwischen den Fahrten, sondern auch für die Fahrt selbst, die den symbolischen Akt strukturiert.

Im Jahre 1889 erlaubt sich der englische Unsinnsdichter Lewis Carroll in seinem Roman *Sylvie and Bruno* einen Scherz, der nachträglich als prophetische Vorhersage gelesen werden kann. Der Erzähler kommt in einem Zugabteil mit einer jungen Frau ins Gespräch. Sie unterhalten sich über eine neue Sorte Sensationsliteratur, die, so die These der Frau, ihre Entstehung der Dampfmaschine verdankt. Was sie sagen will: Die Geschwindigkeit der Eisenbahn bestimmt die Länge dieser Büchlein, denn Reisedauer und Lesedauer müssen zusammenfallen: »The booklets [...] where the Murder comes at page fifteen, and the Wedding at page forty – surely they are due to Steam.« Ihr Reisebegleiter nimmt den Gedanken auf und meint: »And when we travel by Electricity [...] we shall have leaflets instead of booklets, and the Murder and the Wedding will come on the same page.«¹⁴

Die Evolution geht aufs Kleine, setzt auf Miniaturisierung. Heute kennen wir den vollständig mobilisierten, medial ausgestatteten Menschen, der mit Mobile Phone und Handheld im Vorbeigehen Botschaften empfängt und versendet. Carroll, ganz ohne Ahnung, dass es einmal SMS und E-Mail geben wird, in denen mit Abkürzungen, Akronymen, Emoticons, Tilgungen, Assimilationen und Reduktionen Sprache gestaltet wird¹⁵, lässt einige Seiten vor der Zugszene einen Chancellor auftreten, der über die »unmögliche Kunst« verfügt, fünf Silben als eine auszusprechen. Und so schrumpft im Mund des Kanzlers »your Royal Highness« zu »y'reince«.¹⁶ Der literarische Nonsens erweist sich als äußerst hell-sichtig. Vielleicht wusste der Fotograf Carroll, was Geschwindigkeit und Apparate den symbolischen Formen zuzufügen und zu entziehen vermögen.

Die Modernisierung der Kommunikation verschafft sich zur gleichen Zeit auch an einem ganz anderen kulturellen Schauplatz Gestalt. Die Rede ist von Nietzsche. Sicherlich, wie im Falle Dickinsons, ein ambivalenter Gewährsmann, denn der Philosoph hat die Moderne mit ihren Oberflächlichkeiten und Aufgeregtheiten grund-

14. Lewis Carroll: *Sylvie and Bruno* (1889), New York 1988, S. 64.

15. Vgl. Peter Schlobinski/Nadine Fortmann/Olivia Groß/Florian Hogg/Frauke Horstmann/Rena Theel: »Simsen. Eine Pilotstudie zu sprachlichen und kommunikativen Aspekten in der SMS-Kommunikation«, in: *Networx* Nr. 22, <http://www.wesprache.net/networx/docs/networx-22pdf> vom 21. November 2001.

16. L. Carroll: *Sylvie*, S. 5.

legend kritisiert. Gleichzeitig zeigen Selbstaussagen eine erstaunliche Anschlussfähigkeit an die kulturelle Konstellation. So schreibt Nietzsche: »Gedrängt, streng, mit so viel Substanz als möglich auf dem Grunde, eine kalte Bosheit gegen das ›schöne Wort‹, auch das ›schöne Gefühl‹ – daran errieth ich mich.«¹⁷ Es ist, als höre man in diesem Satz das Echo Stephans, der Schwulst und Gefühligkeit des Briefes eine Absage erteilt. Nietzsche will alles, nur nicht nackte Tatsachen verbreiten. Sein dichterischer Impuls setzt auf Kondensierung. »Der Takt des guten Prosaikers in der Wahl seiner Mittel besteht darin, dicht an die Poesie heranzutreten, aber niemals zu ihr überzutreten«, schreibt er an Lou Salomé.¹⁸ Er möchte das »minimum in Umfang und Zahl der Zeichen« mit einem »maximum in der Energie der Zeichen« verbinden.¹⁹ Und so fordert er für sich, »in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, – was jeder Andre in einem Buche nicht sagt [...]«. ²⁰

Schon 1875 empfiehlt Nietzsche den nach-wagnerianischen Komponisten »die kleinste Form«, denn die große verführe zur Täuschung und Unehrllichkeit. Seinen Rat begründend, verweist er auf die »Griechen, die sich auch auf die kleinste Form warfen, als die großen vorweggenommen waren.«²¹ Diesen historischen Rückgriff macht Nietzsche nicht nur für die Komponisten, sondern für sich selbst geltend. Später wird er explizit die »Alten«, römische Dichter der Antike, als Vorbilder aufrufen und sich selbst zum Meister der Sentenz und des Epigramms ernennen.

Spricht hier also doch der Antimoderne? So sehr sich der Stil an den subjektiven Grund des Aussagens bindet, so wenig kann er sich gegen Vereinnahmungen und Objektivierungen schützen, die nicht als bloße Besetzungen von Falschverstehern und interessierten Umdeutern zu diskreditieren sind. Das Stil-Material ist eigensinnig darin, dass es unabhängig vom Gehalt wahrgenommen werden kann. »Es gibt Wendungen und Würfe des Geistes, es gibt Sen-

17. Friedrich Nietzsche: »Götzen-Dämmerung«, in: ders., *Werke Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin 1969, Bd. VI.3, S. 148.

18. Friedrich Nietzsche: »Brief an Lou Salomé, Tautenberg, 8./24. August 1882«, in: ders., *Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin, New York 1981, Bd. III.1, S. 244.

19. F. Nietzsche: »Götzen-Dämmerung«, S. 149.

20. Ebd., S. 147.

21. Friedrich Nietzsche: »Vorarbeit zu ›Richard Wagner in Bayreuth‹«, in: ders., *Werke Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin 1967, Bd. IV.1, S. 287.

tenzen, eine kleine Handvoll Worte, in denen eine ganze Kultur, eine ganze Gesellschaft sich plötzlich kristallisiert.«²² Mit diesem Satz formuliert Nietzsche auch das Ideal von Art-Direktoren, die genau diese Wendung suchen, um sie in der Werbung zum Einsatz zu bringen.²³ Konsequenterweise wird Nietzsche auch zum Vorbild für einen nicht unerheblichen Teil der ästhetischen Avantgarde. Es zeigt sich in dieser Adaption, dass er genug Brennstoff enthält, der in die Zukunft vorantreibt. In diesem Sinne kann der bulgarische Expressionist Geo Milev in seinem Manifest »Das Fragment« Nietzsche als Gewährsmann zitieren²⁴ und mit ihm die Idee des Fragmentarismus legitimieren. »Die neue Kunst ist fragmentarisch«, ruft Milev und resümiert: »Minimum an Mitteln: Verdichtung: Fragment: Stil.«²⁵ Der Rückgriff auf Nietzsche geht dabei über das Zitat hinaus. Der Stil des Manifests imitiert den Gestus des Schreibens selbst. Er inszeniert den Fragmentarismus, den das Manifest behauptet.

Wie gesagt: Geo Milev ist nur *ein* Vertreter der entstehenden Avantgarde, die daran geht, Sprache zu beschleunigen und zu atomisieren. Eine neue Phase in der Kultur der Spachzurichtung bricht an. Dabei zeigt sich, dass sich die Avantgarde zwar um Absetzung vom Mainstream und von Konventionalisierungen bemüht, sie sich aber gleichzeitig als permeable erweist, um massenmediale Einflüsse aufzunehmen.

Die Moderne: Reklame für die Sprache

Das Manifest – eine nietzscheanische Textgattung? Diese Vereinfachung gilt nicht. Es deutet sich an, dass die Medienumwelt vielfältige Adaptionen zulässt. Um diese Anschlüsse anzeigen zu können, ist es notwendig, sich vom Formalen des Manifests zur Aussage zu be-

22. Friedrich Nietzsche: »Jenseits von Gut und Böse«, in: ders., *Werke Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin 1968, Bd. VI.2, S. 179.

23. »[...] so kann man sagen, daß der »gute« Werbespot derjenige ist, der die reichste Rhetorik in sich kondensiert, haargenau (oft mit einem einzigen Wort) die großen Traumotive der Menschheit trifft und dadurch diese große Befreiung der Bilder (oder durch die Bilder) bewirkt, aus der die eigentliche Definition der Poesie besteht.« Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/Main 1988, S. 184.

24. Es handelt sich um das Zitat in Anmerkung 18.

25. Geo Milev: »Das Fragment« (1919), in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 185.

wegen. Denn der Manifestschreiber wirft nicht nur Sätze aus, kurz prägnant, behauptend, sein Ziel ist es, eine Ästhetik zu formulieren. Trotz sehr unterschiedlicher poetologischer Konzepte gibt es bei den diversen Ismen am Beginn des 20. Jahrhunderts eine deutliche gemeinsame Tendenz zur Sprachverkleinerung.

Als im Jahr 1913 der Imagismus die Bühne der Literatur betritt, beginnen Ezra Pound und F.S. Flint ihre theoretischen Begründungen mit Verboten:

To use absolutely no word that did not contribute to the presentation.²⁶

Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something.²⁷

Solche Sätze richten sich gegen den abundanten lyrischen Stil des 19. Jahrhunderts. No Tennysonianness²⁸ – mit diesem Kürzel Pounds ist bezeichnet, von was sich der Imagist absetzen möchte. Mit der puren Negation ist aber noch nichts gewonnen. Und so lautet der zentrale Satz, mit dem der Imagismus definiert wird: »An ›Image‹ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.«²⁹

Augenblicklichkeit, Bildlichkeit: Komplexität soll sich nicht diskursiv entfalten, sondern unmittelbar in einer Präsentation Gestalt finden. Simultaneität in der Literatur, die ja grundsätzlich linear verfahren muss, stellt sich dann nur über Konzentration und Kürze her. So kann ein Gedicht aus nur wenigen Worten bestehen.

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.³⁰

Im Propagandatext kann Pound sogar sagen: »It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works.«³¹

Mit dieser poetologischen Forderung versucht der Imagist,

26. Frank Stuart Flint: »Imagisme«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 129-130, hier S. 129.

27. Ezra Pound: »A Few Don'ts By An Imagiste«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 130-134, hier S. 131.

28. Ezra Pound: »Letter to Harriet Monroe« (1915), in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 141-142, hier S. 141.

29. E. Pound: »A Few«, S. 130.

30. Ezra Pound: »In a Station of the Metro«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 95.

31. Pound: »A Few«, S. 130.

eine Synchronität zwischen Ausdruck und – wie er sagt – »modernem Leben«³² herzustellen. Intellektualität bestimmt dabei sehr stark die dichten Wortkonstruktionen, die als gefrorene Zuständigkeit auftreten. Verglichen damit ist das expressionistische lyrische Gebilde heiß, das aber, wie im Falle des Postinspektors August Stramm, ebenfalls der Ästhetik der Verknappung verpflichtet ist.

Verzweifelt

Droben schmettert ein greller Stein
 Nacht grant Glas
 Die Zeiten stehn
 Ich
 Steine
 Weit
 Glast
 Du!³³

Kurt Pinthus, der Kompilator und weltanschauliche Wortgeber des Expressionismus, spricht 1919 im Zusammenhang der strammischen Lyrik von »donnernden Ein-Worten«, die »gewitternden Ein-Schlägen« gleichen.³⁴ Pinthus' Formulierungen sind aufschlussreich, lassen sie sich doch lesen als kriegerische Werbepsychologie. Was er sagt: Hinter der Rhetorik der Kürze steht das Anliegen, Eindrücke zu erzeugen. Diese kryptische Implikation steht sicherlich im Gegensatz zur Intention der Texte, denn Imagismus und Expressionismus sehen sich der Sphäre der Literatur verpflichtet und eingereiht in die Tradition des Buches – der bewusste Rekurs auf die mediale Revolution unterbleibt. Dass dennoch das expressionistische und das imagistische Gedicht als Auskünfte einer Kultur der Plötzlichkeit³⁵ gelesen werden können, die das Ereignis vor die Erkenntnis setzen, und damit – auch ungewollt – von der Intelligenz und Ästhetik moderner Medien genährt werden, kann die Interpretation mit Recht behaupten. Mit Recht deshalb, weil andere Avantgardis-

32. Ezra Pound: »Preface to Some Imagist Poets 1915«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 134-136, hier S. 135.

33. August Stramm: »Verzweifelt«, in: Kurt Pinthus (Hg.), *Menschheitsdämmerung* (1920), Reinbek bei Hamburg 1999, S. 75.

34. Kurt Pinthus: »Zuvor« (1919), in: ders., *Menschheitsdämmerung* S. 22-32, hier S. 27. Ausführlicher zu Stilistik Stramms siehe Karl Kogler: »Telegrammstil«, S. 12-21.

35. Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/Main 1981.

ten durchaus erkannt haben, welchen Medioumwelten sie sich ausgesetzt sehen. Konsequenterweise haben sie in der Folge die Einflüsse für eigene Zwecke umzulenken gewusst.

An erster Stelle stehen die italienischen Futuristen, die sich als Verehrer der Geschwindigkeitsmaschinen aufwerfen und sich der Härte neuer Kommunikationsformen mimetisch angleichen wollen. Marinetti sieht das Ich von den Durchläufen empfangener Empfindungen maschinenhaft vibrieren. Um diese Empfindungen nicht nur zu erleben, sondern auch zum Ausdruck zu bringen, wirft der Autor in seinem Schreiben »riesige Analogienetze über die Welt aus«. Die Größe der Aufgabe bedeutet nicht, voluminöse Werke zu verfassen. Im Gegenteil. In dem vielsagenden Manifest »Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte« – ebenfalls 1913 verfasst – wird der Schrumpfung das Wort geredet.

Er [der Schriftsteller] gibt damit telegraphisch den aus Analogien bestehenden Grund des Lebens wieder, d.h. mit derselben ökonomischen Schnelligkeit, die der Fernschreiber den Reportern und Kriegsberichterstatlern für ihre oberflächlichen Erzählungen auferlegt. Dieses Bedürfnis nach lakonischer Ausdrucksweise entspricht nicht nur den Gesetzen der Geschwindigkeit, die uns regieren, sondern auch den vielhundertjährigen Beziehungen, die zwischen dem Publikum und dem Dichter bestehen. [...] Diese können sich mit einem hingeworfenen Wort, einer Gebärde, einem Blick verständigen.³⁶

Was Marinetti schreibt, lässt Robert Musil seine Figur des Arnheim in *Der Mann ohne Eigenschaften* nachsprechen (zur Erinnerung: der Roman spielt im Jahr 1913): »Der künftige Dichter und Philosoph wird über das Laufbrett der Journalistik kommen.«³⁷

Der Dichter schreibt sich in die neuen Medioumwelten ein oder nimmt ihre Strukturierungen an. Er verlässt das Buch, schafft Übergänge, und es scheint, als suche er sich in die Kette medialer Übersetzungen einzugliedern. Dies gilt zumindest für einen Teil der russischen Avantgarde, die sich zwischen Information, Propaganda und Erzählung des Plakats bediente. Das Künstlerkollektiv ROSTA,

36. Filippo Tommaso Marinetti: »Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte.«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 210-220, hier S. 213. Ausführlicher zur futuristischen Poetik siehe in diesem Band »Rauschen: Von Zwergen und Atomen. Assoziationen zu V. Woolf und F.T. Marinetti«.

37. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 646.

zu dem Majakowski gehörte, produzierte so genannte *Fenster* – handgefertigte Bild-Text-Ensembles –, die eine Mischform aus Zeitung, Bulletin und Werbung darstellten. Majakowski beschreibt, wie die *Fenster* zustande kamen:

Uns forderte man Maschinentempo ab: Es ist vorgekommen, dass eine telegrafische Meldung von einem Frontsieg 40 Minuten oder eine Stunde später schon als farbiges Plakat auf der Straße hing. [...] Diese Arbeit konnte nicht außerhalb der telegrafischen, machinengewehrartigen Schnelligkeit liegen.³⁸

Majakowski erhält Telegramme, reimt daraus Vierzeiler, schreibt Epigramme, macht Headlines. Das Tempo der Geschichte und der Meldungen diktieren den Stil. Und immer ist das Bild dabei. Die Futuristen und Formalisten nehmen das Wort vom Bild, das die Imagisten für ihre Dichtung lediglich in einem übertragenen Sinne einsetzen, ganz wörtlich. Der Dichter wird zum Grafiker und bringt Sprache ins Bild. Das Zusammenrücken von Sprache und Bild nimmt auch der tschechische Avantgardist Jindrich Styrsky euphorisch auf und gibt diesem Zustand in seinem Manifest *Bild* (1923) eine eindringliche Prägung: »NEUE FORMEN DER KUNST VON HEUTE ENTSTEHEN JEDEN TAG: das schönste Gedicht: Telegramm und Fotografie. Ökonomie, Wahrheit, Kürze.«³⁹

Man scheut nicht, die Sprache *plakativ* werden zu lassen. Dahinter steht die Einsicht, dass sie mehr als ein Aussageträger ist; sie ist materiell, sichtbares Substrat. Man schreibt nicht nur, man bearbeitet Sprache. Trotz ideologischer Differenzen nehmen in puncto Sprachbehandlung die italienischen und russischen Avantgardisten eine ähnliche Haltung ein. Auch die Russen bringen auf der Basis einer Poetik des Signifikanten eine radikale Atomisierung zustande. 1913: Chlebnikov und Kruconych veröffentlichen ihr Manifest »Das Wort als solches« und schreiben darin: »Von nun an konnte ein Werk aus *einem einzigen Wort* bestehen, und bloß durch seine sachkundige Abwandlung würden Fülle und Ausdruckskraft der künstlerischen Form erreicht.«⁴⁰ Sprache wird nicht mehr nur als Realitäts-

38. Zit. nach Swetlana Nikolajewna Artamonowa: »Die Kunst der Dynamik – Die ROSTA-Fenster«, in: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.), *Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910-1934* (Ausstellungskatalog), Hamburg 2001, S. 127-130, hier S. 128.

39. Jindrich Styrsky: »Bild«, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998, Bd. I, S. 484-486, hier S. 485.

40. V. Chlebnikov/A. Kruconych: »Das Wort als solches«, in: Wolfgang As-

zeichen angesehen, sondern als poetisches Ausstellungsstück ihrer selbst. Die Sprachzurichter erkennen, in saussurescher Terminologie gesprochen, den Signifikanten und setzen ihn über das Zeichen.

Es wundert daher nicht, dass vor allem die revolutionären Avantgardisten sich des Plakats als Massenmedium bedienen. In prägnanter Kürze bringt Styrsky die Leitfunktion der Werbung zur Sprache: »BILD = lebendige Reklame und Projekt neuer Welt und neuen Lebens«. »Sei Plakat!«⁴¹

Dass die Sprache der Literatur sich formal den kommerziellen Medien angleicht, hat Walter Benjamin schon an Mallarmé diagnostiziert, der die Seite grafisch mit Buchstaben gestaltet. Als Begleiter der Avantgarde und als Kulturphilosoph erkennt er aber auch die Umkehrung, nämlich die poetischen Qualitäten der Reklame, die auf Konkurrenzmedien zum Buch die Rezipienten erreicht.⁴² »Noch ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind.« Entscheidend ist, um die unmittelbare Wirkung zu verstehen, nicht, »was die rote elektrische Laufschrift sagt«, sondern es ist die »Feuerlache, die auf dem Asphalt sie spiegelt«. Mit diesem Erfahrungsbild nimmt Benjamin das Motiv einer Schrift auf, die über das Aussagen hinausreicht und sich als materiell-signifikantes Faszinosum anbietet. Sie wird eine *Sensation* – im doppelten Sinne von visueller Attraktion und Empfindung. Reklame »reißt den freien Spielraum der Betrachtung nieder und rückt die Dinge so gefährlich nah uns vor die Stirn, wie aus dem Kinorahmen ein Auto, riesig anwachsend, auf uns zu zittert.« Wie die ästhetischen Avantgardisten erkennt der Philosoph die Schrift als etwas, das in der »neuen exzentrischen Bildlichkeit« ihre Eigentlichkeit enthüllt. Fast im Stile eines Manifests schließt Benjamin seine Überlegungen zur Reklame mit dem Hinweis auf die Poeten. Diese werden an der »Bilderschrift« nur mitarbeiten können, wenn sie sich dorthin begeben, wo sie konstruiert wird: im Bereich des statistischen und technischen

holt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 69-70, hier S. 69.

41. J. Styrsky: »Bild«, S. 484.

42. Ungefähr zeitgleich mit Walter Benjamin erfindet Virginia Woolf in *Mrs Dalloway* eine Szene, die den Zusammenhang von Poesie und Reklame ausstellt. Vgl. dazu Gunnar Schmidt: »Der Himmel – Die Schrift«, in: *Fragmente* 42/43 (1993), S. 155-174.

Diagramms. Allein auf diese Weise, folgert Benjamin, werden sie ihre Autorität erneuern.⁴³

Offenkundig haben sich die Modernitätsverfechter in der Prognose geirrt, die Avantgarde hat sich neue Orte nicht erobern können. Was jedoch über den zeittypischen Zustand in der Sprachverfassung ausgesagt wird, findet auf andere Weise mit der Digitalisierung der Kommunikation am Ende des 20. Jahrhunderts eine Fortsetzung.

zumiozudi oder: schneller, kürzer, mehr

Wer etwas Wichtiges zu sagen hat, macht keine langen Sätze.

(Claim einer Kampagne der »Bild«-Zeitung)

»Erzähl mir schnell alles, in zwei Worten.«⁴⁴ Das war eine der Forderungen Marinettis. Er nimmt mit diesem Slogan vorweg, was heute mit den neuen Kommunikationsmedien zur Realität geworden zu sein scheint. Ein ganzes Arsenal von Apparaten und Anwendungen kreiert eine Kultur der Kurzkommunikation, die sich vom privaten über den werblichen und geschäftlichen Bereich bis zu peripheren literarischen Milieus⁴⁵ erstreckt: Pager, Handys, Handhelds, Laptops, PCs empfangen (oder senden) E-Messages (SMS, MMS, E-Mail, Fax); eine unübersehbare Vielfalt an Diensten versenden Schnellinformationen (Wetter-, Börsen-, Sportnachrichten etc.), Werbebotschaften werden ausgestreut und Einkäufe getätigt. Es gibt Schätzungen, wonach im Jahre 2004 die Zahl der Kurznachrichten (SMS) weltweit auf 100 Milliarden steigen wird.⁴⁶ Hinzu kommen reduzierte Dialoge mit Automaten (z.B. Geld- und Ticket-Automaten), mit computergesteuerten Spracherfassungssystemen, Anrufbeantwortern oder Mailboxen. Knappe Meldungen, Auswürfe, Einwort-Navigationen – es geht um Spracheffizienz.

43. Walter Benjamin: *Einbahnstraße* (1928), Frankfurt/Main 1991, S. 40-43, S. 95-96.

44. F.T. Marinetti: »Zerstörung der Syntax«, S. 212.

45. Hier ist neben SMS-Lyrik vor allem der SMS-Roman *SMS macht Liebe* von Nils Rölller zu nennen, der sich auf Autoren der klassischen Moderne beruft: Stramm, Arp, Lasker-Schüler. Theoretische Ausführungen und der Roman selbst sind im Archiv von www.telepolis.de zu finden.

46. Vgl. Thomas Vassek: »SMS, das kleine Wunder«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 10. März 2002.

Don't Make Me Think, so lautet der Buchtitel des Internet-Usability-Fachmanns Steve Krug und spricht damit den grundlegenden Wandel im Leseverhalten an. Es geht nicht mehr um eine Schritt-für-Schritt-Entschlüsselung von Texten, sondern um ein Scanning, also um ein schweifendes Abtasten von Schrift.⁴⁷ Sofortverständnis. Man könnte auch sagen, dass das futuristische Ideal nach bald hundert Jahren endlich seine Realisierung erfahren hat. Schrift wird bildhaft, mehr gesehen als gelesen. Die Verknüpfung mit der historischen Avantgarde mag frivol erscheinen, denn sie hatte definierte Ziele: die Durchästhetisierung der Kultur und eine ideelle Erneuerung. Dagegen die digitalen Medien: Sie sind erst einmal Armaturen, dessen Bedienung der User erlernen muss. Er exerziert – und tritt unübersehbar in eine neue Phase der prothetisierten Beschleunigung ein. Die Koalition aus Technikgeschwindigkeit und einem im Sozialen sich auswachsenden Bedarf an Kommunikationsakten unterstützt die Tendenz zur Zerstückelung der symbolischen Tätigkeiten. Die auf diese Weise inaugurierten Sprachspiele sind trivial zu nennen, weil sie nicht mehr als visionär erlebt werden. Es werden keine Manifeste verfasst, keine ultimativen Forderungen an sie geknüpft.

Und doch ist es unübersehbar, dass die Imperative der neuen Medienverwendung die formalen Erfindungen der Avantgarde zu erzwingen scheinen. Die in der SMS-Kommunikation eingeführten Stenografien (griech. *stenós*: eng, eingeengt, schmal, knapp) wie *zumiozudi* (»zu mir oder zu dir«) oder *Wobidumedima* (»Wo bist du? Melde dich mal«) erinnern nicht nur an den Sprachunsinn Lewis Carrolls (*y'reince*), sondern auch an dadaistische oder joycesche Sprachexperimente. Generell wird Sprache respektlos entkonventionalisiert. Rücksichten auf Orthografie oder Grammatik unterbleiben zunehmend. Als neue Form der Konvention entstehen zum einen zwar Listen mit Codierungen und Dekodierungen für die neue Kürzelsprache, immer aber ist auch das freie Spiel mit nicht-usuellen Abkürzungen Teil der Kommunikationsstrategie.⁴⁸ Unter dem Diktat technisch oder situativ restringierter Zeichenverwendung⁴⁹ drängt sich das Sprachmaterial als verfügbare Materie ins Bewusstsein und wird nicht mehr gemäß des Regelkanons traktiert. Dies führt nicht selten – vor allem in der Jugendkultur – zu witzigen Verfügungen (»Wia broddogolian nichmeh!!!« = »wir protokollieren

47. Steve Krug: *Don't Make Me Think*, Que 2000.

48. Siehe Joannes Schwitalla: »Kleine Botschaften. Telegramm- und SMS-Texte«, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 64 (2002), S. 5-28, hier S. 20.

49. Pager: 80 Zeichen, Handy: 120-255 Zeichen, iMode: 1000 Zeichen.

nicht mehr⁵⁰). Ob Anleihen bei der Comic-Sprache (WÜRG, SCHMATZ) genommen werden, bei der phonetisch orientierten Rap-Kultur (supa, wieda) oder bei der Kindersprache (»Heute Lara Croft gucken?«) – Sprachverkleinerung wird unter medialen Bedingungen eingeübt, und das Subjekt darauf geeicht, das Erratische, die Anspielung und sogar die Attacke als selbstverständlich anzunehmen. Ablesbar ist dies an der Chat-(und zum Teil E-Mail-)Kommunikation, die ja nicht auf Zeichenbeschränkung Rücksicht nehmen muss. Abgerissene Sätze, Interjektionen, inkonsistente Semantiken bestimmen oftmals die Dialoge. Sprachzerstörung – das ist der erste Eindruck beim Lesen solcher Dokumente. Aber auch hier stellen sich als Assoziationshintergrund literarische Vorläufer ein: Der *stream of consciousness* einer Molly Bloom, das automatische Schreiben der Surrealisten oder die Cut-up-Technik William Burroughs'. Hier wie dort wird die Kohärenz der Sprache zerfetzt. Dass sich eine unmittelbare Ineinssetzung verbietet, muss nicht mit einem selbstverständlichen Hinweis auf unterschiedliche Gebrauchsweisen und sozio-kulturelle Kontexte begründet werden. Interessanter ist die Frage, ob nicht in beiden Fällen, wenn auch mit divergierendem Reflexionsaufwand, die Dringlichkeiten der Modernisierung am Werk sind. Im Strudel einer semiokratischen Kultur, die das Wort »Information« fast schon kultisch verehrt und die Subjekte über Kopplung an Netzwerke und massenmedial verbreitete Claim- und Teaser-Sprache mit einer virtuellen Springflut an Inkonsistenzen konfrontiert, bleibt auch das private Kommunikationsgeschehen nicht unberührt. Rasanz, semantische Heterogenität, Werbewirksamkeit, Bildhaftigkeit, Medienkonformität sind einige der schon genannten Aspekte, die im Zuge der ungefähr zweihundertjährigen Entwicklung auf die Sprache einwirken und sie in Kommunikationsatome zerteilt. Langzeitwirkungen und aktuelle Innovationen durchweben einander beständig. Auf sprachanalytischer Ebene dabei die Einflüsse genau zu unterscheiden, ist wohl kaum möglich.

Ein Dokument jedoch sei abschließend unter das Mikroskop gelegt, denn an ihm kann die Verschnürung von Tradiertem und Aktuellem ausgewiesen werden. Es handelt sich um das *Hamburger Dogma*, einem postavantgardistischen Manifest aus dem Jahre 1999, das aus acht kurzen Forderungssätzen besteht. Einige Autoren haben sich dem Dogma mit dem Ziel unterworfen, die »Entwicklung

50. Zitiert nach: Jannis Androutopoulos/Gurly Schmidt: »SMS-Kommunikation: Ethnografische Gattungsanalyse am Beispiel einer Kleingruppe« (2001), in: <http://www.ids-mannheim.de/prag/sprachvariation/tp/tp7/sms.htm> vom 22. August 2002.

der Sprache der Literatur« voranzutreiben. Es wird gefordert: »Adjektive sollen vermieden werden. Gefühle sollen nicht benannt, sondern dargestellt werden.« Ob mit oder ohne literaturhistorische Kenntnis aufgeschrieben: Man vernimmt den Hall des Imagismus, der fast mit gleichen Worten sich zu begründen suchte. Ein Fragment aus der klassischen Moderne wird am Ende des 20. Jahrhunderts noch einmal lebendig. Oder sind die Sätze ein Reflex auf das neue Sprachgeschehen in den Netzen, das sich durch Unmittelbarkeit und Auslassung des Überflüssigen auszeichnet? Das fünfte Gebot lautet: »Ein Satz hat nicht mehr als fünfzehn Worte.« Diese Aussage könnte man fast als unausgewiesenes Zitat entlarven, denn ein wiederkehrendes Ergebnis in Usability-Studien, die die Verständlichkeit von Internettexten untersuchen, besagt, dass Sätze, die aus mehr als zehn Wörtern bestehen, von einem Großteil der Nutzer nicht mehr verstanden werden. Ganz im Sinne dieser pragmatischen Kommunikationsforschung wird das fünfte Dogma von den Autoren so begründet: »Die Begrenzung der Satzlänge dient der Verständlichkeit.«⁵¹ Vermittlungslos wird auf die neue Medienwelt Rekurs genommen und unter der Hand für ein literarisches Experiment genutzt. Naivität oder radikale Hinwendung zum Zeitgeist? Wird Sprache tatsächlich erneuert oder nur zurecht gestutzt, um sie unter den Bedingungen der Medienumwelt kompatibel zu machen? Das unentscheidbare Schwanken zwischen den Gegensätzen reflektiert meines Erachtens genau die Anarchie der ablaufenden Transformationsbeziehungen zwischen den Milieus der Sprachverfertigung. Dabei ist die Grenze zwischen Kreativität und Sprachzerstörung mit einem Normverständnis kaum auszumessen. Das *Hamburger Dogma*, das sich über Medien und Gesellschaft konsequent ausschweigt, führt als deutbaren Subtext das Paradox von Anpassung und Innovation mit sich: Es lässt sich ausmachen, dass im Hintergrund Medien existieren, von denen die (schriftstellernden) Subjekte Gebrauch machen – durch die aber auch die Subjekte gemacht werden.

Genuss

Sprache hat sich eingeknistert im Augenblick. Sie drängt zusammen. Poesie, Pathologie, Pragmatik? Das mediale Dispositiv formiert ein Subjekt der Aussage, das sich ständig aufgefordert sieht, eine momentane Erregung in Sprache zu bringen. Hysterie? Ein nicht abreißender Puls aus kurzen Berührungen, über die sich das Vergessen

51. <http://www.hamburger-dogma.de> vom 24. August 2002.

legt. Gebeugt über das Display, versunken im Monitor, bestrahlt vom Licht der Leinwand wartet das Subjekt auf die Stimulation, verpasst den Genuss und wartet weiter auf die Ankunft. Reichtum an Leben im Schauer der schnellen Einschlüge?

Ich komme auf Lewis Carroll zurück, der seine Medienfantasie am Ende von *Sylvie and Bruno* noch einmal spielen lässt und das moderne Subjekt darin erfasst. Der Erzähler führt einen philosophischen Dialog mit einem Earl über das Thema Genuss. Intensität, Konzentration – darin sieht der Earl den Ursprung der Lust und redet der Geschwindigkeit das Wort. Wer in der Zeit, in der ein gewöhnlicher Hörer eine Oper hört, sieben hören könne, habe siebenfachen Genuss. »Why, by taking it [pleasure] quick, you can get so much more into life.« Er berichtet dann davon, dass er einmal ein langes Musikstück in drei Sekunden gehört habe. Wie das zustande kommen konnte? Durch eine kleine Musikbox, in der, nachdem sie aufgezoogen worden war, etwas zerbrach und das ganze Stück einschließlich der Variationen in drei Sekunden abgespielt wurde.

»Did you *enjoy* it?« I asked, with all the severity of a cross-examining barrister.
 »No; I didn't!« he candidly confessed. »But then, you know, I hadn't been trained to that kind of music!«⁵²

Fragt sich, ob wir dieses Training inzwischen absolviert haben.

52. L. Carroll: *Sylvie*, S. 338.

ANHANG

Literatur

- Aiton, Eric J.:** *Gottfried Wilhelm Leibniz*, Frankfurt/Main 1991.
- Alldrige, Patricia:** *The Late Richard Dadd*, London 1974.
- Alpers, Svetlana:** *Kunst als Beschreibung*, Köln 1985.
- Androutsopoulos, Jannis/Schmidt, Gurly:** »SMS-Kommunikation: Ethnografische Gattungsanalyse am Beispiel einer Kleingruppe« (2001), in: <http://www.ids-mannheim.de/prag/sprachvariation/tp/tp7/sms.htm> vom 22. August 2002.
- Arendt, Hannah:** »Walter Benjamin«, in: dies., *Menschen in finsternen Zeiten*, München 1989, S. 185-242.
- Aristoteles:** *Poetik*, herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Arnim, L. Achim von/Brentano, Clemens von:** »Das Buckliche Männlein«, in: dies., *Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder*, München 1957, S. 824-825.
- Artamonowa, Swetlana Nikolajewna:** »Die Kunst der Dynamik – Die ROSTA-Fenster«, in: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.), *Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910-1934* (Ausstellungskatalog), Hamburg 2001, S. 127-130.
- Bachelard, Gaston:** *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes*, Frankfurt/Main 1987.
- Baltrusaitis, Jurgis:** *Der Spiegel*, Gießen 1986.
- Barnert, Arno in Zusammenarbeit mit Reuß, Roland/Staengle, Peter:** »Polizei – Theater – Zensur«, in: Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.), *Brandenburger Kleist-Blätter* 11, Basel, Frankfurt/Main 1997, S. 29-353.
- Barthes, Roland:** *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/Main 1988.
- Beckett, Samuel:** »Breath«, in: ders., *The Complete Dramatic Works*, London, Boston 1990, S. 371.
- »Company«, in: ders., *Nohow On*, New York 1996, S. 1-46.
- *Disjecta*, London 1983.
- *Stirrings Still*, Frankfurt/Main 1991.
- *Westword Ho*, Frankfurt/Main 1989.
- Begemann, Christian:** *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995.

- Benjamin, Walter:** »Berliner Chronik«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, S. 465-519.
- »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII.1, S. 385-433.
 - »Das bucklichte Männlein«, in: ders., *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt/Main 1970, S. 162-166.
 - »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, S. 431-508.
 - »Das Passagen-Werk«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1-V.2.
 - »Denkbilder«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, S. 304-438.
 - »Einbahnstrasse«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, S. 83-148.
 - »Franz Kafka Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, S. 409-438.
 - »Gesammelte Briefe 1935-1937«, herausgegeben von Christoph Gödde/Henri Lonitz, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), *Gesammelte Briefe*, Frankfurt/Main 1999, Bd. V.
 - »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, S. 605-653.
 - »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, S. 203-430.
 - *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980.
- Berkeley, George:** *The Works of G.B. Bishop of Cloyne*, herausgegeben von A.A. Luce/T.E. Jessop, London, Edinburgh, Paris u.a. 1948, Bd. I.
- Borner, Karl Heinz:** *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/Main 1981.
- Bradbury, Savik:** *The Evolution of the Microscope*, Oxford 1967.
- Brod, Max:** *Franz Kafka. Eine Biographie*, Frankfurt/Main 1962.
- Burke, Edmund:** *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989.
- Carroll, Lewis:** *Sylvie and Bruno* (1889), New York 1988.
- Cassirer, Ernst:** *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, Berlin 1927.
- Chlebnikov, Velimir/Kruconych, Aleksej:** »Das Wort als solches«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 69-70.
- Clément, Catherine/Kristeva, Julia:** *Das Versprechen*, München 2000.
- Crary, Jonathan:** »Modernizing Vision«, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 29-44.

- *Techniques of the Observer*, Massachusetts 1993.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix:** *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/Main 1976.
- *Tausend Plateaus*, Berlin 1992.
- Deleuze, Gilles:** »Erschöpft«, in: Samuel Beckett: *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*, Frankfurt/Main 1996, S. 51-101.
- *The Fold. Leibniz and the Baroque*, Minneapolis 1992.
- Descartes, René:** *Dioptrik*, herausgegeben von Gertrud Leisgang, Meisenheim am Glan 1954.
- Dickinson, Emily:** *The Letters*, herausgegeben von Thomas H. Johnson, Cambridge, Massachusetts 1958.
- *The Poems*, herausgegeben von R.W. Franklin, Cambridge, Massachusetts, London 1998, Bd. I.
- Didi-Huberman, Georges:** *Was wir sehen blickt uns an*, München 1999.
- Dillmann, Eduard:** *Eine neue Darstellung der Leibnizschen Monadenlehre*, Hildesheim, New York 1974.
- Donne, John:** *Metaphysische Dichtungen*, aus dem Englischen übertragen von Werner Vordtriede, Frankfurt/Main 1961.
- *The Elegies and The Songs and Sonnets*, herausgegeben und kommentiert von Helen Gardner, Oxford 1965.
- *The Metaphysical Poets*, ausgewählt und herausgegeben von Helen Gardner, Penguin Books 1977.
- Doppler, Alfred/Frühwald, Wolfgang (Hg.):** *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Stuttgart, Berlin, Köln 1995.
- Duden:** *Das Herkunfts-Wörterbuch Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim, Wien, Zürich 1989, Bd. VII.
- Flint, Frank Stuart:** »Imagisme«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 129-130.
- Foucault, Michel:** »Of other Spaces«, in: *Diacritics* (Spring 1986), S. 22-27.
- *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1986.
- *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1974.
- *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/Main 1994.
- Freud, Sigmund:** »Das Motiv der Kästchenwahl«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1973, Bd. X, S. 23-37.
- »Das Unheimliche«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1986, Bd. XII, S. 227-268.
- »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1978, Bd. VI.
- »Die Zukunft einer Illusion«, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1980, Bd. IX, S. 139-189.
- »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders., *Gesammelte Werke*, London 1955, Bd. XIII, S. 1-69.

- »Der Mann Moses und die monotheistische Religion«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1961, Bd. XVI, S. 101-246.
- »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1969, Bd. I.
- »Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose«, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1973, Bd. VII, S. 31-103.
- Geulen, Eva:** *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, München 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** »Dichtung und Wahrheit«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethes Werke in 10 Bänden. Hamburger Ausgabe*, München 1988, Bd. 9.
- »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethes Werke in 10 Bänden. Hamburger Ausgabe*, München 1988, Bd. 8.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm:** *Deutsches Wörterbuch*, München 1984.
- Hamacher, Werner:** »Bogengebete«, in: Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Aufmerksamkeit*, Liechtensteiner Exkurse III, Eggingen 1998, S. 11-43.
- »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, in: ders., *Entferntes Verstehen, Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt/Main 1998, S. 280-323.
- »Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse«, in: Wilhelm Vosskamp/Eberhard Lämmert (Hg.), *Kontroversen, alte und neue, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Tübingen 1986, Bd. 11, S. 5-15.
- Hartlaub, Gustav F.:** *Zauber des Spiegels*, München 1951.
- Hartmann, P.W.:** *Mikrobilder. Wunder der Bildhauerkunst*, Wien 1999.
- Haubl, Rolf:** »*Unter lauter Spiegeln ...*«, Frankfurt/Main 1991.
- Hawthorne, Nathaniel:** »The Artist of the Beautiful« (1844), in: ders., *Tales*, herausgegeben von James McIntosh, New York, London 1987, S. 159-177.
- Hebbel, Friedrich:** »Der Nachsommer. Eine Erzählung von Adalbert Stifter«, in: Richard Maria Werner (Hg.), *Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke*, Berlin 1903, Bd. 12, S. 184-185.
- Hein, Alois Raimund:** *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke*, Wien, Bad Bocklet, Zürich 1952.
- Helmont, Mercurii Francisci Freyherrn van:** *Paradoxical Discourse Oder: Ungemeine Meynungen von dem Macrocosmo und Microcosmo*, Hamburg 1691.
- Hengst, Hermann:** »Die Ritter des schwarzen Adlerordens (Berlin 1901)«, in: Bernhard Fabian/Willi Gorzny (Hg.), *Deutsches Biographisches Archiv*, 1982-1985, Fiche 414.
- Hesse, Eva:** *Die Achse Avantgarde – Faschismus*, Zürich 1991.

- Holland, Jocelyn:** »Singularität und Verdopplung: Goethes Aufnahme französischer Literatur«, in: Marianne Schuller/Elisabeth Strowick (Hg.), *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg i.Br. 2001, S. 345-357.
- Hooke, Robert:** *Micrographia*, London 1665.
- Hubbard, Melanie:** »Dickinson's Advertising Flyers: Theorizing Materiality and the Work of Reading«, in: *The Emily Dickinson Journal* 7.1 (1998), S. 27-54.
- Huygens, Constantijn:** *De Jeugd von Constantijn Huygens door hemself beschreven*, aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von A.H. Kan, Rotterdam, Antwerpen 1946.
- Jakob, Karlheinz:** »Sprachliche Aneignung neuer Medien im 19. Jahrhundert«, in: Werner Kallmeyer (Hg.), *Sprache und neue Medien*, Berlin, New York 2000, S. 105-124.
- Jay, Martin:** »Scopic Regimes of Modernity«, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3-23.
- Kafka, Franz:** »Briefe 1902 – 1924«, in: Max Brod (Hg.), *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1996.
- »Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse«, herausgegeben von Wolf Kittler/Hans-Gerd Koch/Gerhard Neumann, in: »Drucke zu Lebzeiten«, in: Jürgen Born/Gerhard Neumann/Malcolm Pasley/Jost Schillemeit (Hg.), *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe, Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1994, Bd. 7.1, S. 350-377.
- »Nachgelassenen Schriften und Fragmente II«, herausgegeben von Jost Schillemeit, in: Jürgen Born/Gerhard Neumann/Malcolm Pasley/Jost Schillemeit (Hg.), *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe, Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1992.
- »Tagebücher«, herausgegeben von Hans Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, in: Jürgen Born/Gerhard Neumann/Malcolm Pasley/Jost Schillemeit (Hg.), *Franz Kafka. Schriften Tagebücher Briefe, Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1990.
- Kittler, Friedrich:** »Aufgehen in der Pseudonatur« (Interview), in: *Kunstforum* 141 (1998), S. 130-137.
- »Im Telegrammstil«, in: Hans Ulrich Gumprecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil*, Frankfurt/Main 1986, S. 358-370.
- Kittler, Wolf:** *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über Das Reden, Das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Frank Kafka*, Erlangen 1985.
- Kleist, Heinrich von:** »Berliner Abendblätter II/7 + II/8«, in: Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.), *H. v. Kleist Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, Basel, Frankfurt/Main 1997.
- Knowlson, James:** *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London 1996.

- Kogler, Karl:** »Telegrammstil: Zur medientechnischen Genese und Differenz eines Sprachstils«, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 118 (1999), S. 3-24.
- Koselleck, Reinhard:** »Abstraktheit und Verzeitlichung in der Revolutionssprache«, in: Rolf Reichardt/Eberhard Schmitt (Hg.), *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, München 1988, S. 224-226.
- Kreisel, Heinrich:** *Deutsche Spiegelkabinette*, Darmstadt 1953.
- Krug, Steve:** *Don't Make Me Think*, Que 2000.
- Kuh, Emil:** »Adalbert Stifter«, in: Moriz Enzinger (Hg.), *Adalbert Stifter im Urteil*, Wien 1968, S. 292-314.
- Lacan, Jacques:** »Die Spaltung von Auge und Blick«, in: ders., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, übersetzt und herausgegeben von Norbert Haas, Berlin, Weinheim 1997, S. 73-126.
– *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten, Freiburg i.Br. 1980.
- Landes, Brigitte (Hg.):** *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater*, München 1989.
- Lehmann, Hans-Thies:** »Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka«, in: Gerhard Kurz (Hg.), *Der junge Kafka*, Frankfurt/Main 1984, S. 213-241.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm:** »Theodizee«, in: ders., *Philosophische Werke*, herausgegeben von Artur Buchenau/Ernst Cassirer, Leipzig 1925, Bd. 4.
– *Monadologie*, übersetzt und herausgegeben von Hartmut Hecht, Stuttgart 1998.
– *Monadologie*, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Hermann Glockner, Stuttgart 1994.
– *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Ernst Cassirer, Hamburg 1971.
– *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, Hamburg 1956.
– *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, Hamburg 1982.
- Lessing, Gotthold Ephraim:** »Nathan der Weise«, in: Herbert G. Göpfert (Hg.), *Werke in 3 Bänden*, München 1969, Bd. I, S. 711-837.
- Locke, John:** *Über den menschlichen Verstand*, Berlin 1962.
- Malebranche, Nicolas:** *The Search after Truth*, herausgegeben von Thomas M. Lennon/Paul J. Olscamp, Cambridge 1997.
- Marinetti, Filippo Tommaso:** »Das Varieté«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 220-227.
– »Hymnus auf den Tod«, in: ders. (Hg.), *Futuristische Dichtungen*, autorisierte Übertragung von Else Hadwiger, Berlin 1912, S. 11.
– »Technisches Manifest der futuristischen Literatur«, in: Hansge-

- org Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 282-288.
- »Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte.«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 210-220.
 - *Die Futuristische Küche*, Stuttgart 1983.
 - *The Untameables (Gli Indomabili 1922)*, Los Angeles 1994.
- Marinetti, Filippo Tommaso/Settimelli, Emilio/Corra, Bruno:** »Das futuristische synthetische Theater«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 227-230.
- Marvell, Andrew:** *Gedichte*, übertragen und herausgegeben von Werner Vordtriede, Berlin 1962.
- McLuhan, Marshall:** *Die magischen Kanäle*, Dresden, Basel 1995.
- Meinel, Christoph:** »Das letzte Blatt im Buch der Natur: Die Wirklichkeit der Atome und die Antinomie der Anschauung in den Korpuskulartheorien der frühen Neuzeit«, in: *studia leibnitiana* 20 (1988), S. 1-18.
- Merchant, Carolyn:** »The Vitalism of Francis Mercury van Helmont: Its Influence on Leibniz«, in: *Ambix* Bd. 26, Teil 3 (November 1979), S. 170-183.
- Milev, Geo:** »Das Fragment« (1919), in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 185.
- Musil, Robert:** *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Nägele, Rainer:** »Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie«, in: *Modern Language Notes* 106 (1991), S. 501-527.
- »Puppet Play and Trauerspiel«, in: *Qui Parle. Journal of Literary Studies* 3 (1989), S. 24-52.
 - *Literarische Vexierbilder. Drei Versuche zu einer Figur*, Eggingen 2001.
- Nancy, Jean-Luc:** *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.
- Neumann, Gerhard:** »Zuversicht«. Adalbert Stifters Schicksalkonzept zwischen Novellistik und Autobiographie«, in: Walter John Johannes Hettche/Sibylle von Steinsdorff (Hg.), *Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 163-187.
- Nietzsche, Friedrich:** »Brief an Lou Salomé, Tautenberg, 8./24. August 1882«, in: ders., *Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin, New York 1981, Bd. III.1, S. 244.
- »Götzen-Dämmerung«, in: ders., *Werke Kritische Gesamtausgabe*,

- herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin 1969, Bd. VI.3.
- »Jenseits von Gut und Böse«, in: ders., *Werke Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin 1968, Bd. VI.2.
- »Vorarbeit zu ›Richard Wagner in Bayreuth‹«, in: ders., *Werke Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin 1967, Bd. IV.1.
- Norford, Don Parry:** »Microcosm and Macrocosm in Seventeenth-Century Literature«, in: *Journal of the History of Ideas* Bd. 38, Nr. 3 (1977), S. 409-428.
- Ohly, Ernst Friedrich:** »Zum Kästchen in Goethes ›Wanderjahren‹«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* Bd. 91 (1961/62), S. 255-262.
- Pascal, Blaise:** *Gedanken*, Leipzig 1992.
- Paul, Jean:** »Mein Leben (Bruchstück)«, in: Eduard Berend (Hg.), *Jean Pauls Werke in 5 Bd.*, Berlin o.J., Bd. 1, S. 829-886.
- Pfotenhauer, Helmut:** »Einfach ... wie ein Halm«. Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), S. 134-148.
- Pintus, Kurt:** »Zuvor« (1919), in: ders. (Hg.), *Menschheitsdämmerung* (1920), Reinbek bei Hamburg 1999, S. 22-32.
- Pound, Ezra:** »A Few Don'ts By An Imagiste«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 130-134.
- »In a Station of the Metro«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 95.
- »Letter to Harriet Monroe« (1915), in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 141-142.
- »Preface to Some Imagist Poets 1915«, in: Peter Jones (Hg.), *Imagist Poetry*, Penguin Books 1985, S. 134-136.
- Power, Henry:** *Experimental Philosophy*, London 1664.
- Propamplini, Enrico/Pannaggi, Ivo/Paladini, Vinicio:** »Die Mechanische Kunst«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 110-112.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.):** *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Stuttgart 1971-2001.
- Roche, Serge/Courage, Germain/Devinoy, Pierre:** *Spiegel*, Tübingen 1985.
- Rölller, Nils:** *SMS macht Liebe*, in: www.telepolis.de.
- Rorty, Richard:** *Der Spiegel der Natur*, Frankfurt/Main 1987.
- Röttgers, Kurt:** »Zwei Königsberger ›Bäume‹« in: J. Kohnen (Hg.), *Königsberg-Studien Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main, Berlin u.a. 1998, S. 273-293.
- Schlobinski, Peter/Fortmann, Nadine/Groß, Olivia u.a.:** »Simsen. Eine Pilotstudie zu sprachlichen und kommunikativen Aspekten in der

- SMS-Kommunikation«, in: *Networx* Nr. 22, <http://www-websprache.net/networx/docs/networx-22pdf> vom 21. November 2001.
- Schmidt, Gunnar:** »Der Himmel – Die Schrift«, in: *Fragmente* 42/43 (1993), S. 155-174.
- »Virginia Woolf. A Painted Fly in a Glass Case«, in: ders., *Die Geschwindelten*, Wien 1990, S. 45-69.
- Schmidt, Julian:** ohne Titel, in: Moriz Enzinger (Hg.), *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*, Wien 1968, S. 173-175.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg:** *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993
- Schmitz, Emil-Heinz:** *Handbuch zur Geschichte der Optik. Das Mikroskop*, Bonn 1990.
- Scholem, Gershom:** »Walter Benjamin«, in: *Neue Rundschau* 76 (1965), S. 1-21.
- Schreber, Daniel Paul:** *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Frankfurt/Main 1985.
- Schuller, Marianne:** »Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung ›Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse‹«, in: Marianne Schuller/Elisabeth Strowick (Hg.), *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg i.Br. 2001, S. 219-234.
- Schwitalla, Joannes:** »Kleine Botschaften. Telegramm- und SMS-Texte«, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 64 (2002), S. 5-28.
- Sechehaye, Marguerite:** *Tagebuch einer Schizophrenen*, Frankfurt/Main 1973.
- Seidlin, Oskar:** »Melusine in der Spiegelung der Wanderjahre«, in: Stanley A. Corngold/Michael Gurschmann/Theodore J. Ziolkowski (Hg.), *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen 1977, S. 146-162.
- Sembdner, Helmut:** *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939.
- Serres, Michel:** »Zerstückelung«, in: *Das Fragment – Der Körper in Stücken* (Ausstellungskatalog), Frankfurt/Main 1990, S. 33-37.
- *Ablösung*, München 1988.
- *Bruno Latour: Conversations on Science, Culture, and Time*, Ann Arbor 1999.
- *Der Hermaphrodit*, Frankfurt/Main 1989.
- *Der Parasit*, Frankfurt/Main 1984.
- *Die fünf Sinne*, Frankfurt/Main 1993.
- *Genesis*, Michigan 1995.
- *Hermes III. Übersetzung*, Berlin 1992.
- *Hermes IV. Verteilung*, Berlin 1993.
- Stephan, Heinrich von:** *Denkschrift über Einführung des Postblatts*, (1865), Museum für Kommunikation Frankfurt, Sigle I Cae5 103.
- Stifter, Adalbert:** »Der Nachsommer Eine Erzählung«, herausgegeben

- von Wolfgang Frühwald/Walter Hettche, in: Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald (Hg.), *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Stuttgart, Berlin, Köln 1997-2000, Bd. 1-3.
- »Der Waldbrunnen«, in: ders., *Sämtliche Werke in 24 Bänden*, herausgegeben von Gustav Wilhelm, Graz 1960, Bd. 13.2, S. 303-350 (Nachdruck der Reichenbergausgabe von 1904-1939).
 - »Mein Leben«, in: ders., *Sämtliche Werke in 24 Bänden*, herausgegeben von Klaus Zelewitz, Hildesheim 1979, Bd. 25, S. 176-181 (Nachdruck der Reichenbergausgabe von 1904-1939).
 - »Bunte Steine Buchfassung« herausgegeben von Helmut Bergner, in: Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald (Hg.), *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Stuttgart, Berlin, Köln u.a. 1982, Bd. 2.2.
 - *Die kleinen Dinge schreien drein 59 Briefe*, herausgegeben von Werner Welzig, Frankfurt/Main, Leipzig 1991.
- Stramm, August:** »Verzweifelt«, in: Kurt Pinthus (Hg.), *Menschheitsdämmerung* (1920), Reinbek bei Hamburg 1999, S. 75.
- Strowick, Elisabeth:** *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Stuttgart, Weimar 1999.
- Stüssi, Anna:** *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Göttingen 1977.
- Styrsky, Jindrich:** »Bild«, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998, Bd. I, S. 484-486.
- Swift, Jonathan:** *Gulliver's Travels*, herausgegeben von Paul Turner, Oxford, New York 1992.
- Traherne, Thomas:** *Poemes, Centuries and Three Thanksgivings*, herausgegeben von Anne Ridler, London, Oxford, New York, Toronto 1966.
- Vassek, Thomas:** »SMS, das kleine Wunder«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 10. März 2002.
- Virilio, Paul:** »Vom Übermenschen zum überreizten Menschen«, in: ders., *Die Eroberung des Körpers*, München 1994, S. 108-144.
- Vogl, Joseph:** *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München 1990.
- Volkman, Herbert:** *Medizinische Terminologie*, Berlin, München 1947.
- Weber, Samuel:** *Freud-Legende*, Olten, Freiburg i.Br. 1979.
- Wilson, Catherine:** *The Invisible World. Early modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Oxford 1995.
- Wohlfarth, Irving:** »Et Cetera? Der Historiker als Lumpensammler«, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München 1984, S. 70-95.
- Woolf, Virginia:** *Collected Essays*, London 1966, Bd. II.
- *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London 1978.

– *The Waves*, London, Glasgow, Toronto u.a. 1987.

Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim, Berlin 1990.

Internetquellen

<http://www.hamburger-dogma.de> vom 24. August 2002.

http://www.litkara.de/archive/2002_06_02_archive.htm vom 10. Januar 2003.

Abbildungsverzeichnis

- S. 23 Mikrobild, 18. Jahrhundert, in: P. W. Hartmann, *Mikrobilder. Wunder der Bildhauerkunst*, Wien 1999.
- S. 24 Micromechanical Flying Insect, in: <http://robotics.eecs.berkeley.edu/~ronf/mfi.html> vom 24.06.2003.
- S. 42 Robert Hooke, Floh, in: Robert Hook, *Micrographia*, 1665.
- S. 127 Richard Dadd, The Fairy-Feller's Masterstroke, in: Patricia Alldridge, *The Late Richard Dadd*, London 1974.
- S. 139 Filippo Tommaso Marinetti, Les mots en liberté futuristes, in: Rossana Bossaglia: *Marinetti e il futurismo Roma*, Lugano 1993.
- S. 150 John Orlando Parry, London Street Scene with Posters, in: http://www.ph.ucla.edu/epi/snow/1859map/stpauls_cathedral_a7.html vom 24.06.2003.

Weitere Titel des transcript Verlags

Georg Christoph Tholen,
Gerhard Schmitz,
Manfred Riepe (Hg.)
**Übertragung – Übersetzung –
Überlieferung**

Episteme und Sprache in der
Psychoanalyse Lacans

2001, 442 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-74-2

Annette Keck,
Nicolas Pethes (Hg.)
Mediale Anatomien
Menschenbilder als
Medienprojektionen

2001, 456 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-76-9

Hans-Joachim Lenger
Vom Abschied
Ein Essay zur Differenz

2001, 242 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-75-0

Susanne Gottlob
Stimme und Blick
Zwischen Aufschub des Todes
und Zeichen der Hingabe:
Hölderlin – Carpaccio – Heiner
Müller – Fra Angelico
September 2002, 252 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-97-1

Nikolaus Müller-Schöll,
Marianne Schuller (Hg.)
Kleist lesen

Oktober 2003, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-105-1

Manfred Riepe
Bildgeschwüre
Körper und Fremdkörper im
Kino David Cronenbergs.
Psychoanalytische Filmlektüren
nach Freud und Lacan

Oktober 2002, 224 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-104-3

Christian Bielefeldt
**Hans Werner Henze und
Ingeborg Bachmann: Die
gemeinsamen Werke**
Beobachtungen zur
Intermedialität von Musik und
Dichtung

April 2003, 308 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-136-1

Georg Jongmanns
Bildkommunikation
Ansichten der Systemtheorie
August 2003, 268 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-162-0

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

Weitere Titel des transcript Verlags

Timo Skrandies

Echtzeit – Text – Archiv – Simulation

Die Matrix der Medien und ihre
philosophische Herkunft

September 2003, 410 Seiten,
kart., 27,80 €,

ISBN: 3-89942-151-5

Tanja Nusser, Elisabeth
Strowick (Hg.)

Rasterfahrungen

Darstellungstechniken –
Normierungsverfahren –
Wahrnehmungskonstitution

September 2003, 322 Seiten,
kart., farb. Abb., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-154-X

Jörn Rüsen (Hg.)

Zeit deuten

Perspektiven – Epochen –
Paradigmen

September 2003, 404 Seiten,
kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-149-3

Nikolaus Müller-Schöll (Hg.)

Ereignis

Eine fundamentale Kategorie
der Zeiterfahrung
Anspruch und Aporien

Oktober 2003, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,

ISBN: 3-89942-169-8

Meike Wagner

Nähte am Puppenkörper

Der mediale Blick und die
Körperentwürfe des Theaters

Oktober 2003, ca. 250 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-158-2

Christoph Ernst, Petra Gropp,
Karl Anton Sprengard (Hg.)

Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie

Oktober 2003, 334 Seiten,
kart., 25,80 €,

ISBN: 3-89942-159-0

Saskia Reither

Computerpoesie

Studien zur Modifikation
poetischer Texte durch den
Computer

September 2003, 302 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-160-4

Eva Erdmann (Hg.)

Der komische Körper

Szenen – Figuren – Formen

Oktober 2003, ca. 250 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-164-7

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**