

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, Anekdot. Die Moderne jedoch muss nicht auf dieses Reservoir zurückgreifen. Mit ihrem Anliegen der Entraditionalisierung erarbeitet sie ein diversifiziertes Repertoire an Aussagemodealitäten, in der ganz andere, aktuellere Einflüsse wirksam werden.

Eine Dichterin, die wie eine Allegorie den zögerlichen Übergang und die zwiespältige Annahme der neuen Knappeit 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 Dicksons 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 durchgesleust 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 seklidiert, 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 Dicksons 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 stanza².

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 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 Anschlüsse 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 Kondenssprache, 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 Werbe-flyer, 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 Industriealters, 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 CaE 5 103. 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 Nonsense erweist sich als äußerst helllichtig. 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 Dicksons, 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.websprache.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 einen »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 Unehrlichkeit. 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 eigenständig 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 Traummotive 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 Propagandaton 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 – »modernen Leben«³² herzustellen. Intellektualität bestimmt dabei sehr stark die dichten Wortkonstruktionen, die als gefrorene Zuständlichkeit 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 strammschen 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 einge-reiht 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 Medienumwelten 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 Kriegsberichterstattern 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 Medienumwelten 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 Frontsiege 40 Minuten oder eine Stunde später schon als farbiges Plakat auf der Straße hing. [...] Diese Arbeit konnte nicht außerhalb der telegrafischen, maschinengewehrartigen 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 Ausdrucks Kraft 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 Teminologie 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 Erfahrungsgebild 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 getätig. 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 Röller 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 Sofortverständigung. 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 ultimatischen 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 mehr«⁵⁰). 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 Aktualem 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 Androutsopoulos/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 eingenistet 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 Einschläge?

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 aufgezogen 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.

