

Einleitung

»Was gibt es Geheimnisvolleres als die Klarheit?«¹ Mit diesem Diktum aus Paul Valéry's Dialog *Euphalinos oder Der Architekt* (1921) steht eine Frage im Raum, die noch immer auf eine Antwort wartet. Der strittige Punkt hält dazu an, eine rationalistische Kategorie zu überdenken, die seit der aufgeklärten Moderne eine »ungeheure Wirksamkeit« entfaltet und bis heute sämtliche Lebensbereiche maßgeblich mitbestimmt.² Nach dem logischen Kriterium unzweifelhafter Unterscheidungen möchte die Kultur der Vernunft allerorten das Anliegen verwirklichen, Subjektives von Objektivem, Rationales von Irrationalem, Menschliches von Nicht-Menschlichem zu trennen und alles kognitiv zu durchleuchten. »Klarheit« ist die Devise eines säkularen Zeitalters, das Opakes aus der Welt schaffen will und dieses Dogma mit rastlosem Nachdruck umsetzt, und zwar desto beharrlicher, je unerfüllbarer sich der Totalitätsanspruch des Wissens erweist. Die erste These dieser Arbeit lautet, dass dem Lösungswort der Moderne ein substanzieller Mangel eignet. Erkenntnis darf nicht nur klar, sondern sie muss stets noch klarer sein – ein solcher Antrieb prägt bereits die cartesische Formel *clare et distincte* (»klar und deutlich«), die als Refrain das anhaltende Lied einer neuen Epoche der Vernunft gliedert. Mit der Steigerungsform der »Deutlichkeit« widmet sich diese Studie einem nüchternen Exzess der Erkenntnis, der sich bedingungslos von der Chimäre einer restlosen Gewissheit leiten lässt. Das Geheimnis der Klarheit ist demnach so zu begreifen, dass sie sich nie genug ist und einen infiniten Prozess einbegreift, der nach fortwährender Steigerung drängt.³ Die zweite These schließt an die erste an und besagt, dass es die blinden Flecken der modernen Ratio verbieten, den zentralen Terminus der Neuzeit durch die platte Gegenüberstellung zum Dunklen und Verworrenen zu definieren, stellt das Arkanum des Unklaren doch ein unliebsames Selbsterzeugnis der Vernunft dar und ist gleichermaßen charakteristisch für die Moderne.⁴ Von einem

¹ Valéry 1990, S. 45.

² Latour 2008, S. 49.

³ Vgl. Bauman 1995, S. 20, S. 22: »Die typisch moderne Praxis, die Substanz moderner Politik, des modernen Intellekts, des modernen Lebens, ist die Anstrengung, Ambivalenzen auszulöschen; eine Anstrengung, genau zu definieren – und alles zu unterdrücken oder zu eliminieren, was nicht genau definiert werden konnte oder wollte. [...] Die moderne Existenz wird durch das moderne Bewußtsein sowohl geplagt wie zu ruheloser Aktion angestachelt; und das moderne Bewußtsein ist der Verdacht oder die Wahrnehmung, daß es der bestehenden Ordnung an Endgültigkeit fehlt«.

⁴ Vgl. ebd., S. 16.

ästhetischen Standpunkt legt Valéry's *Eupalinos* daher den Gedanken nahe, dass Logik mit Kunst verzahnt ist und die beiden Bereiche nicht voneinander abgegrenzt werden können. Das Geheimnis der Klarheit besteht somit darin, dass sie im Innersten des rationalen Denkens eine genuin ästhetische Struktur verbirgt. Angesichts dieses wissenschaftsskeptischen Aspekts formuliert die dritte These die Vermutung, dass das Rätsel nicht zu erfassen ist, wenn es nicht über das Feld der Kunst(theorie) angenähert wird. Daraus leitet sich zuletzt folgende Frage ab, die Valéry's Überlegung gewissermaßen umkehrt: Wie sind ästhetische Werke zu beschreiben, deren Mysterium womöglich gerade dadurch zum Ausdruck kommt, dass sie vor dem Hintergrund des skizzierten Problemhorizonts vollständige Klarheit beanspruchen, und die nicht erschöpfend beschrieben sind, wenn man sie vorab einem kritischen Gegendiskurs zum neuzeitlichen Rationalismus subsumiert?

Dieses Buch verfolgt das Ziel, die Grundlagen einer Ästhetik der Deutlichkeit zu rekonstruieren und am Beispiel der Schriften Georg Büchners und Adalbert Stifters als eines der Paradigmen moderner Literatur zu etablieren. Damit ist nicht nur das Anliegen verbunden, einen Terminus zu profilieren, der von der Kunsttheorie unbeachtet geblieben ist⁵ und den die vorliegenden Begriffsgeschichten bloß summarisch, ohne jeden systematischen Anspruch abhandeln.⁶ In literarhistorischer Perspektive werden zudem zwei kanonische Autoren der nachromantischen Epoche untersucht, die als Vorläufer der ästhetischen Moderne gelten können und die – bei allem offenkundigen Abstand der politischen Gesinnung und der poetischen Einstellung – gleichermaßen geeignet sind, eine Kunst des Kunstlosen zu erörtern. Einerseits beinhalten die Texte Büchners und Stifters eine umfassende sowie innovative, jedenfalls noch nicht berücksichtigte Reflexion des Deutlichkeitspostulats, die vom 19. Jahrhundert aus einen analytischen Blick auf die wissenschaftlichen Ideale der aufklärerischen Überlieferung erlaubt und eine durchaus systematische Relevanz besitzt. Andererseits schließen beide Autoren in ihrer literarischen Praxis an diese Tradition an und richten sich nach dem sich etablierenden Modell der Naturwissenschaften. Indem Büchner und Stifter die Norm einer möglichst objektiven Mimesis vor Augen haben, sind ihre literarischen Texte, der allenthalben greifbaren Repräsentationskrise zum Trotz, einer

⁵ Eine Ausnahme bildet Dath 2005. Eine kritische Lektüre dieses anregenden Essays, der sich der Untersuchung popkulturelle Werke des 20. Jahrhunderts widmet, der die Begriffe ›Deutlichkeit‹ und ›Drastik‹ indes mit einer ungebotenen Selbstverständlichkeit verwendet, findet sich bei: Giuriato 2016.

⁶ Vgl. Gabriel 1976; Reichmann 1991 und 1995; Asmuth 2003.

modernen »Kultur des Rationalen« verpflichtet.⁷ Für den promovierten Zoologen Büchner ist ein »anatomisches Schreiben« nach Maßgabe der exakten Autopsie prägend, das der zeitgenössische Leser als Überforderung der Sinne wahrgenommen hat, wie etwa ein Rezensent mit Bezug auf *Danton's Tod* schreibt: »[D]er Leser schließt die Augen, er hält die Ohren zu, die Nase zu.«⁸ Für die naturwissenschaftlich informierten Texte Stifters hingegen schlägt sich das »obsessive Verhältnis zum Gegenständlichen« in einem Furor der Beschreibung nieder, der von der überwältigenden Mehrheit der Zeitgenossen als zwar sehr informativ, aber wenig künstlerisch wahrgenommen wird.⁹ Beide Werke zeichnen sich demnach durch ein störendes Zuviel an Klarheit aus, das nur schlecht mit den geltenden Ansprüchen des guten Geschmacks in Einklang zu bringen ist. Aus unterschiedlichen Gründen und mit denkbar andersartigen Mitteln setzen Büchner und Stifter den kühlen Blick nach dem Vorbild der empirischen Beobachtung in einen extremen Realismus der Darstellung um: Ist Büchner ein expliziter und schonungsloser Dramatiker, der die Dinge beim Namen nennen will und keine Scheu vor drastischen Bildern hat, kann Stifter als Prosaiker verstanden werden, der die Außenwelt nüchtern, nach Möglichkeit apathisch, bis ins letzte Detail ziseliert und dadurch ungewollt in Konflikt mit den eigenen, an den ästhetischen Normen der Klassik gewonnenen Maßstäben gerät. Dieser Überschuss der Darstellung erhellt sich weder nur mit dem für beide Autoren maßgebenden und durchaus epochenspezifischen Projekt einer Entromantisierung der Kunst noch ausschließlich im Kontrast zu dem vom »poetischen Realismus« bestimmten Erwartungshorizont der Zeit. Der Ästhetik des Deutlichen, die einen spezifischen Bestand von Verfahrensweisen bereitstellt sowie der spannungsreichen Überschneidung von Wissen, Kunst und Rhetorik Rechnung trägt,¹⁰ gelingt es dagegen, dieses Phänomen genauer zu erfassen, vorausgesetzt, man legt der Lektüre ein differenziertes Verständnis des aufklärerischen Leitbegriffs zugrunde.

Denn der Ästhetik im Allgemeinen und der Literaturwissenschaft im Besonderen fehlt ein historisch-systematisch reflektierter Terminus von »Deutlichkeit«. Für dieses Defizit sind drei Gründe ausschlaggebend: Erstens definiert die Kunsttheorie ihren Gegenstandsbereich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts so, dass das Deutliche strikt außerhalb der disziplinären Schranken liegt. Im Rahmen eines präzise sortierten terminologischen Apparats hat

⁷ Hagner 2001, S. 22f.

⁸ Büchner SW 1, S. 476.

⁹ Drügh 2006, S. 226f.

¹⁰ Vgl. Vogl 1999.

Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der modernen Ästhetik, die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis von der *cognitio distincta* als Inbegriff des rationalen Denkens trennscharf abgegrenzt.¹¹ ›Deutlichkeit‹ bezeichnet hier ein oberes Erkenntnisvermögen, das von der sensitiven Wahrnehmung nicht tangiert sein soll und daher das An-Ästhetische schlechthin darstellt. Diese Topologie markiert eine ihrerseits distinkte Grenze der Logik zur Sinnlichkeit und säumt das Gebiet der Kunsttheorie seit den aufklärerischen Anfängen über Kant bis heute. Zweitens bestimmt auch die Hermeneutik ihre Aufgabe jenseits des Deutlichen. Schon mit der Auslegungslehre des Chladenius, die noch stark durch cartesianische Ideale geprägt ist, setzt die hermeneutische Praxis erst im Fall von unklaren Texten ein: Nicht die »deutliche Stelle«, deren »Verstand gewiß ist«, sondern die »dunkle Stelle«, deren »Verstand ungewiß oder unbekannt ist«, bedarf der Auslegung.¹² Zwar wird in der frühen Stellenhermeneutik die Dunkelheit der Sprache noch als Ausnahme betrachtet und von der Norm der verständlichen Rede abgehoben. Aber in der Folge, mit der Konzeption einer allgemeinen Hermeneutik bei Schleiermacher, verschiebt sich das Verhältnis so, dass die *obscuritas* zum Regelfall avanciert und den ubiquitären Ausgangspunkt für die ›Kunst der Auslegung‹ bestimmt. Hier wie dort steht der Begriff der ›Deutlichkeit‹ – einmal als real erfahrene, einmal als nunmehr imaginäre Bezugsgröße – außerhalb der disziplinären Grenzen. Drittens hat sich in der Literaturwissenschaft seit den Versuchen, die Moderne mit einer spezifischen ›Ästhetik der Ambiguität‹ zu fassen, die Vorstellung verfestigt, dass Kunst genau dann einsetzt, wenn Autoren darauf verzichten, den Sinn »klar und deutlich« kenntlich zu machen: Je undeutlicher, das heißt je dunkler, komplexer, offener und vieldeutiger ein Werk, desto moderner ist es.¹³ Für die Literaturwissenschaft hat diese Diagnose einer Selbstverständlichkeit Vorschub geleistet, nach der die Leitbegriffe ›Dunkelheit‹ und ›Deutlichkeit‹ als unhinterfragte Größen verabsolutiert werden und kunsttheoretisch verbindlich wirken. Letztere ist demzufolge nicht nur das Kennzeichen für Nicht-Modernität, sondern für Nicht-Kunst überhaupt.

Vor dem Hintergrund dieses ästhetisch, hermeneutisch und historisch gefügten disziplinären Rahmens bedarf es der besonderen Erklärung, warum sich diese Arbeit für eine literarische Deutlichkeit interessiert, steht damit doch dem herkömmlichen Einvernehmen nach nicht nur die Grenze des Ästhetischen zur Debatte, sondern scheint auch etwas geradezu Wider-

¹¹ Baumgarten, *Aesth.* § 3.

¹² Chladenius 1742, S. 86ff.

¹³ Bode 1988, S. 1.

sprüchliches und *per definitionem* Unmögliches postuliert. So werden ›Klarheit‹ und ›Deutlichkeit‹ für gewöhnlich mit wissenschaftlichen und nicht mit künstlerischen Darstellungstechniken in Verbindung gebracht. Wo die Begriffe vom ästhetischen oder literaturtheoretischen Diskurs gleichwohl verwendet werden, dienen sie daher in aller Regel als unhinterfragtes Kriterium, durch das mehr oder weniger präzise Kategorien wie ›Dunkelheit‹, ›Ambiguität‹, ›Offenheit‹, ›Unverständlichkeit‹, ›Unbestimmtheit‹ u.ä. als genuin ästhetische Qualitäten definitorische Trennschärfe erhalten sollen.¹⁴ Während etwa die strukturelle Semiologie den künstlerischen Ausdruck grundsätzlich als Abweichung von einer ›normalen Sprache‹ konzipiert und demgemäß den Regelfall der eindeutigen von der ästhetischen Ausnahme einer mehrdeutigen Kommunikation abhebt,¹⁵ versehen historisch argumentierende Arbeiten beispielsweise zur Lyrik Baudelaires, Rimbauds oder Mallarmés, zu Autoren wie Joyce und Beckett, zur bildenden Kunst eines Duchamp oder zur Musik eines Cage dieses Koordinatensystem mit einem historischen Index.¹⁶ Die problematische Implikation in Kauf nehmend, dass sich vormoderne Werke tatsächlich klar und deutlich ausdrücken, wird ›Dunkelheit‹ zum »vorherrschenden ästhetischen Prinzip« der neueren Zeit ausgerufen.¹⁷ Zwar zeugen solche Ansätze von der berechtigten Bemühung, Produktionen zu verteidigen, die den Erwartungshorizont des Rezipienten übersteigen und wegen ihrer Schwerverständlichkeit als diffuses Ärgernis mitunter öffentlich verpönt werden.¹⁸ Doch betrifft die methodische Komplikation nicht nur die vereinfachten epochalen Zäsuren, sondern auch einen aus den vagen Begriffen resultierenden Differenzierungsverlust: Wird auf der einen Seite das Dunkle der Tendenz nach emphatisiert, so auf der anderen Seite das Klare im gleichen Maße trivialisiert und mehr oder weniger explizit angeprangert.¹⁹ Demgegenüber ist es hilfreich, einen Beitrag in Erinnerung zu rufen, der diesen Streitpunkt vor gut fünfzig Jahren dargelegt hat, dessen Monitum jedoch ohne konkrete Folge geblieben ist:

¹⁴ Vgl. hingegen die präzisen Ausführungen zum Begriffsfeld ›Ambiguität – Ambivalenz – Amphibolie‹ in der Einleitung von Berndt/Kammer 2009.

¹⁵ Vgl. etwa Lotman 1993, S. 108: »Je mehr [...] Deutungen es gibt, desto tiefer ist die spezifisch künstlerische Bedeutung (der Wert) des Textes [...]. Ein Text, der nur eine begrenzte Zahl von Interpretationen zulässt, nähert sich dem nichtkünstlerischen«.

¹⁶ Bode 1988; Eco 1977.

¹⁷ Friedrich 2006, S. 178.

¹⁸ Vgl. Bode 1988.

¹⁹ Vgl. die ähnlichen Ausführungen bei: Schumacher 2000, S. 71. – Diesem Muster folgen auch historisch argumentierende Studien zur ›Ambiguität‹: Vgl. Empson 1930; Stanford 1939; Fuhrmann 1966; Blumenberg 1966; Brunemeier 1983; Ullrich 1989; Schüttelpelz 1996; Kurz 1999.

»Selten wurde eine Theorie der philosophischen Klarheit entworfen; statt dessen deren Begriff als selbstverständlich verwandt«. ²⁰ Mit seiner Studie *Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, die den an Hegels Texte gerichteten Vorwurf der Unverständlichkeit als dogmatisch demontiert und eine Relektüre der rationalistischen Konzeptionen von Descartes über Leibniz bis Kant empfiehlt, damit auf dieser Grundlage eine kritische Handhabe der Begriffe ›Klarheit‹ und ›Deutlichkeit‹ sichergestellt werden kann, hat Theodor W. Adorno eine bis heute nicht in Angriff genommene Aufgabe formuliert.

Die mit dem ersten Teil dieser Arbeit vorgelegten Grundlagen einer Ästhetik der Deutlichkeit gehen von dieser Anregung Adornos aus. Die systematischen Prämissen müssen bei einer genaueren Erörterung des Begriffs einsetzen, büßt dieser doch tatsächlich einiges an Selbstverständlichkeit ein, sobald man einen auch nur flüchtigen Blick ins Wörterbuch wirft. ›Deutlichkeit‹ scheint nämlich ein Ausdruck zu sein, der gegen alle selbsterhobenen Ansprüche mehr als nur einen Sinn besitzt:

DEUTLICHKEIT, f. die deutlichkeit kann eine zwiefache sein, 1. eine sinnliche. diese besteht in dem bewusstsein des mannigfaltigen in der anschauung. 2. eine intellectuelle, deutlichkeit in begriffen. diese beruht in der zergliederung des begriffes in ansehung des mannigfaltigen, das in ihm enthalten ist (Kant). ²¹

Der Eintrag aus Grimms Wörterbuch kanonisiert eine ebenso luzide wie spannungsreiche Binnendifferenzierung, die Immanuel Kant festgelegt hat und die auf eine systematische Durchlässigkeit in der traditionell exklusiven Beziehung von Kunst und Wissenschaft aufmerksam macht. Die Vorrede zur *Kritik der reinen Vernunft* vermerkt:

Was endlich die Deutlichkeit betrifft, so hat der Leser ein Recht, zuerst die diskursive (logische) Deutlichkeit, *durch Begriffe*, denn aber auch eine intuitive (ästhetische) *durch Anschauungen*, d. i. Beispiele oder andere Erläuterungen, in concreto zu fordern [...]. ²²

Beispiele und Erläuterungen sind für Kant zwar in populärer Absicht, das heißt für einen rücksichtsvollen Umgang mit den Lesern durchaus legitim – in Bezug auf die begriffliche Erkenntnis jedoch sind diese Mittel hinderlich. Die ästhetische stellt nämlich eine handfeste Gefahr für die logische Deutlichkeit dar. Diesen Widerstreit bringt Kant anschließend

²⁰ Adorno 1970, S. 119.

²¹ Grimm 1854–1971, Bd. 2, Sp. 1042.

²² Kant, *KrV* A XVIII (Hervorh. im Orig. fett).

durch ein homonymes Wortspiel zum Ausdruck, das eine innere Verbundenheit *und* Differenz der beiden Konzepte verrät:

[...] *manches Buch wäre viel deutlicher geworden, wenn es nicht gar so deutlich hätte werden sollen.* Denn die Hilfsmittel der Deutlichkeit helfen zwar in *Teilen*, zerstreuen aber öfters im *Ganzen*, indem sie den Leser nicht schnell genug zur Überschauung des Ganzen gelangen lassen.²³

Obwohl Kant darum bemüht ist, die beiden Formen der Deutlichkeit terminologisch auseinander zuhalten, greifen Denken und Darstellen offenbar von Grund auf ineinander, nimmt doch die Unterscheidung des logischen vom ästhetischen Deutlichen eine Spaltung *innerhalb* des Konzepts vor. Kant erfasst damit eine epistemische Unruhe und spitzt durch den Konflikt der beiden Aspekte eine bereits bei seinem Vorgänger Baumgarten angelegte Spannung zu. Dieser schlägt den zur Architektur der aufklärerischen Erkenntnislehre quer stehenden Begriff der ›sinnlichen Deutlichkeit‹ (*perspicuitas sensitiva*) vor²⁴ und greift dabei auf ein rhetorisches Vokabular zurück. Mit *perspicuitas* aber ist ein traditionsreicher Terminus aufgerufen, der sich in der antiken Rhetorik nicht auf den Bereich der schmucklosen Rede beschränkt, sondern darüber hinaus mit einer ganzen Reihe von Techniken zur Herstellung von ›Evidenz‹ verbunden ist.²⁵ Diese genealogische Skizze genügt an dieser Stelle, um anzudeuten, dass die beiden von Kant auseinandergehaltenen Deutlichkeiten ein grundlegendes Problem hervortreten lassen: Die *Vorstellungen* des Geistes überlagern sich mit der *Darstellung* des Gedachten so, dass eine prinzipielle Inkongruenz der beiden Bereiche hervortritt. Durch diese Nichtübereinstimmung hält ›Deutlichkeit‹ wider Erwarten Einzug in die Ästhetik und markiert ein Moment, das zu stören-

²³ Ebd. (Hervorh. im Orig. gesperrt)

²⁴ Baumgarten *Aesth.*, § 445.

²⁵ Der Begriff der ›Evidenz‹ hat in den Theoriediskussionen der vergangenen Jahre eine bemerkenswerte Konjunktur erlebt. In durchaus heterogenen Kontexten ist er einerseits zum Leitbegriff einer postsemiotischen Wende avanciert (vgl. Mersch 2002; Gumbrecht 2004), andererseits aus rhetorisch-ästhetischer (vgl. Campe 2001; Campe 2002; Campe 2004; Haverkamp 2004; Campe 2006; Peters/Schäfer 2006) sowie medientheoretischer (vgl. Cuntz/Nitsche 2006) und kulturwissenschaftlicher Perspektive (vgl. Harrasser/Lethen/Timm 2009) verfahrenstechnisch profiliert worden. Im Anschluss daran fokussiert diese Arbeit ein – freilich zwielichtiges – Mittel der Verdeutlichung und bindet den Begriff ausgehend von seiner rhetorischen Genealogie auch im epistemischen sowie ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts an das Konzept der ›Deutlichkeit‹ zurück, nämlich als deren ebenso notwendiges wie überschüssiges Supplement. Solcherart soll ein Nexus erinnert werden, der die ästhetischen Praktiken der Evidenz-Erzeugung im Herzen der rationalen Kultur positioniert und der sich im Kontext dieser Studie zur Literatur des 19. Jahrhunderts von wissenspoetologischer Relevanz erweisen wird.

den Überschüssen der Anschauung neigt und durch die gründliche Aufhellung im Detail droht, den Sinn für das Ganze zu verdunkeln.

Kants Analyse deckt einen verborgenen Konflikt auf, der in den diversen Konzeptionen von ›Deutlichkeit‹ seit jeher virulent ist und an dem sich auch die historisch-systematische Rekonstruktion orientieren muss, wenn diese mehr als nur die Entstehung und Entwicklung eines Konzepts, sondern auch die damit verbundenen Probleme und Diskussionen erfassen will. Der Begriff der ›ästhetischen Deutlichkeit‹, soviel gilt es vorab zu unterstreichen, stellt für das rationalistische Denken eine paradoxe Konstruktion dar, die bislang sowohl von der Philosophie als auch von der Kunsttheorie ignoriert worden ist.²⁶ Daher ist es unausweichlich, dem Konzept im ersten Teil der Untersuchung von der antiken Rhetorik bis zur Epoche der Aufklärung genauer nachzugehen. Im Zeitalter der »klassischen Repräsentation«²⁷ hat ›Deutlichkeit‹ als Leitbegriff der Wissenschaftstheorie nicht nur der Popularphilosophie das Stichwort geliefert²⁸ und folgenreiche sprach-, bildungs- und biopolitische Programme nach sich gezogen,²⁹ sondern ist auch immer wieder zum Gegenstand fundamentaler Debatten geworden. Die ausstehende Rekonstruktion dieser komplexen Auseinandersetzungen, die für ein akkurates und das heißt: undogmatisches Verständnis unablässig ist, führt von Descartes zu Leibniz und Wolff, über die Poetiken Gottscheds und Breitingers bis zu den ästhetischen Theorien Baumgartens, Meiers und Kants.

Im Lichte dieser Prämissen kann vorab konstatiert werden, dass der Begriff der ›Deutlichkeit‹ weitaus komplexer und brüchiger ist, als dies in den wenigen ästhetischen Ansätzen der jüngsten Vergangenheit reklamiert wird.³⁰ Wo Kunstwerke vorliegen, die angeblich unzweideutig, nüchtern, buchstäblich, detailliert sind und die einem extremen Realismus der Darstellung folgen, ist es ratsam, die Effekte von »Kunstlosigkeit, Authentizität, Unmittelbarkeit«³¹ auf möglicherweise ungleich subtilere Verfahren zurückzuführen.³² Damit wird nicht nur die Selbstverständlichkeit, mit der heute noch ›Deutlichkeit‹ auf die logische Seite reduziert wird,

²⁶ Die einzige, knapp gefasste Studie dazu geht dem Konzept beim Kant-Schüler Jakob Friedrich Fries nach, jedoch ohne zu bemerken, dass es bereits bei Kant zu finden ist: Heinemann 2007.

²⁷ Foucault 1999.

²⁸ Vgl. Göttert 1991; Fohrmann 1994; Schumacher 2000.

²⁹ Vgl. Foucault 1976.

³⁰ Dath 2005; Mora 2006.

³¹ Dath 2005, S. 19.

³² Die einschlägigen Ansätze für eine verfahrenstechnische Analyse von Realitätseffekten finden sich bei: Barthes 1968; Graevenitz 1993; Helmstetter 1998; Warning 1999.

in Frage gestellt. Die Ansicht, dass die negativ korrelierte ›Dunkelheit‹ als charakteristisches Merkmal lediglich moderner Kunstwerke zu betrachten sei, ist mit Blick auf naturwissenschaftlich inspirierte Autoren wie Büchner oder Stifter gleichermaßen zu bezweifeln. Die Irritation, die von diesen Werken ausgeht, besteht zunächst darin, dass sie nicht zu wenig, sondern übermäßig klar wirken. Hält man sich vor Augen, wie sehr sich die zeitgenössische Kritik im Falle beider Autoren über den lästigen Überfluss an Einzelheiten beklagt hat, so bieten sich die Texte dank dieser Eigentümlichkeit dafür an, die von Kant erwähnten ›Hilfsmittel der Deutlichkeit‹ zu spezifizieren. Indes liefert der zweite Teil dieser Arbeit nicht das Anschauungsmaterial für die Ausführungen im ersten Kapitel, sondern setzt mit der wissenspoetologischen Analyse der literarischen Texte zugleich die systematische Reflexion fort. Der Tradition der empirischen Naturforschung verpflichtet, verstehen Büchner und Stifter distinkte Erkenntnis nicht nur als eine Sache des scharfen Verstands, vielmehr realisiert sich ›Deutlichkeit‹ durch konkrete Vorkehrungen wie etwa die mediale Zurüstung der Wahrnehmung (Technik), die möglichst genaue und leidenschaftslose Beobachtung (Ethik) sowie die exakte Repräsentation (Ästhetik). In Anlehnung an den wissenschaftlichen Kontext der Zeit folgen Büchner und Stifter auf dem Feld der literarischen Praxis je unterschiedlichen Strategien der Evidenzerzeugung und können die beiden für eine allgemeine Ästhetik der Deutlichkeit leitenden Produktionsmodelle veranschaulichen. Überwiegt bei Büchner eine Rhetorik, die auf dramatische Vergewärtigung zielt und die das Ringen um Deutlichkeit zu einem Imperativ des Drastischen führt, folgt Stifter der vermeintlich ruhigeren, indes nicht weniger exzessiven Technik der detailgetreuen und potenziell unabschließbaren Beschreibung. Für beide Autoren ist festzuhalten, dass sie die Krise der Repräsentation nicht zum Anlass nehmen, das Erbe der rationalistischen Ästhetik *ad acta* zu legen. Vielmehr muss man davon ausgehen, dass die extensive Erforschung und Darstellung der Dinge *en détail* ein Zuviel an Klarheit produziert, das den Sinn für das Ganze pulverisiert und vor unerwartete Rätsel stellt. Wie die zeitgleiche Erzählung *The Purloined Letter* (1845) von Edgar Allan Poe auf den Punkt bringt, greift im 19. Jahrhundert das Bewusstsein um sich, dass gerade das, was *zu* evident ist, Kopfzerbrechen bereitet: »Perhaps the mystery is a little too plain«.³³

³³ Poe 1894/95, Bd. 3, S. 975.

