

Fabian Goppelsröder

*Kalender-
geschichte*

Fait Divers
twitter

Zur Medienästhetik kleiner Formen

Wallstein

Fabian Goppelsröder
Kalendergeschichte, Fait Divers, Twitter
Zur Medienästhetik kleiner Formen

Fabian Goppelsröder

Kalendergeschichte,
Fait Divers, Twitter

Zur Medienästhetik kleiner Formen

Wallstein Verlag

Für Valentin und Wanja

Gedruckt mit freundlicher
Unterstützung der Hochschule für
Bildende Künste Braunschweig



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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2023
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf
ISBN (Print) 978-3-8353-5396-1
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8421-7

Inhalt

Zur Sache	7
Johann Peter Hebels Kalenderpoetik	15
Kalender und Kalendergeschichte	15
Der <i>Badische Landkalender</i> und das Gymnasium Illustre	19
Hebel, der ›Heimat‹-Dichter	22
Hebel, der Kalendermann	31
Hebels volkstümlicher Ton	37
Hebels Humanismus der Ambiguität	54
Kalender und Schatzkästlein: Zur Medienästhetik des Rheinländischen Hausfreunds ..	61
Félix Fénéons Anarchistische Miniaturen	65
Die französische Presse und der <i>Fait Divers</i>	65
Fénéons Weg zur Kleinen Form	71
Zeitung und Telegraph	81
Neo-impressionistische Kontraste	89
Symbolistische Epistemologie	94
Anarchistische Ästhetik – Ästhetischer Anarchismus	100
Félix Fénéons <i>Nouvelles en trois lignes</i>	109
Poesie für das 21. Jahrhundert?	
Twitteratur als digitale Kleine Form	115
Auf dem Weg: Feuilleton, Gonzo, Twitter	119
Mehr als kurz: Das Phänomen Twitter	123
Perpetual Beta als ästhetisches Spiel	128
Tweet and Stream	134
Zum Schluss	140
Anmerkungen	144
Literatur	183
Abbildungen	192

Zur Sache

1926 beginnt der österreichische Schriftsteller und Kritiker Alfred Polgar seine *Orchester von oben* genannte Sammlung an Skizzen und kurzen Erzählungen mit einem »Vorwort« über *Die kleine Form*. Den Vorgänger des Bändchens hatte Polgar in ironischem Spiel mit Art und Erscheinung seiner Texte noch *An den Rand geschrieben* genannt. Ein Titel, der manch einem Kritiker als Steilvorlage zum hämischen Verriss des Buches diente. Wenn Polgar entschieden habe, seine Texte an den Rand zu schreiben, so seien sie wohl dort, wo sie auch hingehörten.¹ Aus »der Bescheidenheit des Namens, den das Buch führte« wurde umstandslos »auf Bescheidenheit des Inhalts« geschlossen,² wie Polgar trocken summiert. Zugleich war der Titel nur Aufhänger einer viel grundlegenderen Ablehnung der Kleinen Form überhaupt.

Meine armen Erzählungen bekamen es zu fühlen, daß zehn Seiten bedruckten Papiers, auf eine richtig gehende Wage gelegt (gleiche Stärke und gleicher Umfang des Papiers angenommen), entschieden weniger wiegen als tausend. Mühelos sprang in den Wertungen meines Buchs sein Leichtgewicht aus dem Materiellen ins Geistige, aus dem Unmetaphorischen ins Metaphorische über, und Lektüre, zu der man fünf Minuten braucht, legte den kritischen (wenn man so sagen darf) Gedanken nahe: Lektüre, wenn man was für fünf Minuten braucht.³

Polgars Texte wurden zu Lückenfüllern degradiert, zur Unterhaltung für sonst ungenutzte Zwischenzeiten; er selbst fand sich als »Autor für Nachspeise- und Vorschlummerstündchen« karikiert.⁴ Dass es »mit mancher Qual verknüpftes schriftstellerisches Bemühen« kostet, »aus hundert Zeilen zehn zu machen«, spielte hier keine Rolle.⁵ Kleine Formen, so der Tenor der Kritik, taugen nicht für große Literatur.

Dieser Abwertung des im Wortsinne Marginalen tritt Polgar nun in seinem Vorwort pointiert entgegen. Das Kleine sei

nicht einfach Bagatelle, sondern, so seine Argumentation, die Form des genuinen Ausdrucks einer Zeit, des frühen 20. Jahrhunderts, die sich mit Langformen nicht fassen lasse: »denn ich glaube, daß sie [die Kleine Form, F. G.] der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß ist, gemäßer jedenfalls, als, wie eine flache Analogie vermuten mag, geschriebene Wolkenkratzer es sind.«⁶ Literarischen Monumentalbauten fehlt die Beweglichkeit, die Energie und die Dynamik, um einer durch zunehmende Beschleunigung geprägten Gegenwart die ihr gemäße Form zu geben. Das Leben ist längst viel zu schnell, zu kurz geworden »für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten, zu psychopathisch für Psychologie, zu romanhaft für Romane, zu rasch verfallen der Gärung und Zersetzung, als daß es sich in langen und breiten Büchern lang und breit bewahren ließe.«⁷ Das Schreiben kleiner Stücke ist nicht nur möglich; »episodische Kürze« wird zur Aufgabe, welche »heute der Schriftstellerei zukommt.«⁸ Statt die Vorwürfe der Kritiker an Beispielen zu widerlegen, statt ihre Angriffe mit Hilfe der eigenen kurzen Texte abzuwehren, weist Polgars Vorwort sie grundsätzlich zurück: Nicht er habe sein Schreiben anzupassen; vielmehr hätten die Kritiker ihre veraltete Vorstellung von Literatur zu revidieren. Ihre Ideen, ihre Haltung seien schlicht anachronistisch. Formkriterien aus der Vergangenheit hülften für die Herausforderung der Gegenwart nicht weiter. Die alte Welt sei im Verblassen, ihre verlässliche Vertrautheit schwinde. Die neue Zeit brauche neue, eigene ästhetische Maximen:

Ein großes Beben rüttelt die geistige Welt, wirft um, was steht, versenkt das sicher Gegründete, treibt neuen Erdgrund hoch: wie vermessen, auf solchem Boden schwer und massiv zu bauen! Ewigkeiten erweisen sich als zeitlich, die solidesten Götter als Götzen, alle Anker sind gelichtet, kein Mensch weiß, wohin die Reise geht, aber, daß sie geht und wie tausend rasch sie geht, spüren wir am Schwindel: wer wollte da mit überflüssigem Gepäck beladen sein? Ballast ist auszuwerfen – und was alles entpuppt sich nicht als Ballast? – kürzeste Linie von Punkt zu Punkt heißt das Gebot der fliehenden Stunde.⁹

Fast ein Jahrhundert später hat die Beschleunigung des Lebens fraglos noch zugenommen.¹⁰ Zeit scheint noch flüchtiger geworden, die Umwälzungen noch grundsätzlicher. »If it's major, hit me on my pager« sang der US-amerikanische Rapper E-40 1996 und markierte damit nicht allein den Zeitindex seines Songs – der Pager-Technologie war im privaten Gebrauch nur eine kurze Phase des Erfolgs beschieden –, sondern auch die sich mit der immer weiteren Verbreitung von Short Message Services (SMS) festigende Kommunikationshierarchie: Wichtiges musste kurz gefasst sein. Kürze indizierte Wichtigkeit. Seither hat sich diese Tendenz nur noch verschärft.¹¹ Ein Werbespot dauert heute wenige Sekunden, der sogenannte »elevator pitch«, die Kurzpräsentation einer Projektidee vor potenziellen Förderern, kaum länger; selbst Fernsehnachrichten sind angepasst an die Aufmerksamkeitsspanne des Publikums in leicht verdaulichen Happen produziert; online sollten Texte nicht mehr als eine Bildschirmseite füllen, Emails orientieren sich eher am kurz gehaltenen Billet¹² als am leicht ausufernden Brief und selbst Twitters ursprünglicher 140-Zeichen-Standard geht auf die postalische Kleinform der Postkarte zurück.¹³ Trocken vermerkt die dpa, dass ein optimal verständlicher Satz generell nicht mehr als gerade mal neun Wörter habe.¹⁴ Und selbst wenn Polgars Beobachtung, dass physische Kürze schnell den Verdacht von Randständigkeit und Marginalität hervorruft, auch heute noch präsent ist – der Druck eines auf Effizienz und Optimierung ausgerichteten Alltags hat der Kürze selbst in ästhetischer Perspektive neue Wichtigkeit zuwachsen lassen. Zwar gelten Homers *Ilias*, Chrétiens *Aventiuren* oder Cervantes' *Don Quijote*, das Werk Flauberts oder James Joyce' weiterhin als Leuchttürme abendländischer Literatur; das Interesse an der besonderen Poetik des Kleinen aber steigt.¹⁵ Es gibt etwas, wie eine Konjunktur der Kleinen Formen. Ihre Sichtbarkeit hat in den letzten Jahren zugenommen. Dank »nanofiction«, »twiction«, »twitterature« ist nicht allein die Leserschaft größer geworden. Auch wissenschaftlich werden altbekannte kurze Texte auf neue Weise wichtig.

Von den Epigrammen Martials über die Lichtenberg'schen Aphorismen bis zum vielleicht bekanntesten Beispiel sogenannter »flash fiction«, die Hemingway zugeschriebene Ge-

schichte: »For Sale: baby shoes, never worn«¹⁶ zeigt sich eine beeindruckend lange Tradition an Kürzestprosa seit der Antike. Als »metropolitan miniature«, als eine neue Form urbanen Schreibens werden gerade auch die Randnotizen wichtiger Autoren Ausdruck einer literarischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts, deren Ästhetik durch den Rhythmus und die neue Wahrnehmung des Stadtlebens geprägt ist.¹⁷ Unmittelbare Wirkung und schnelle Abfolge der Eindrücke scheinen manchem da zeitgemäßer als weitschweifige Narrative. Spätestens mit Internet und Smartphone wirkt die Langform des Romans für viele wie ein Relikt aus der Vergangenheit. Knapp hundert Jahre nach Polgars Apologie der kurzen Prosa erfährt sein Argument, könnte man sagen, eine digitale Aktualisierung.

So schreiben die Chicagoer Studenten Alexander Aciman und Emmett Rensin im Vorwort ihres begriffsprägenden Bestsellers *Twitterature. The World's Greatest Books Retold Through Twitter* 2009: »[w]hile perhaps an unwieldy tome was the best method of digesting this knowledge [das Wissen der Literatur, F. G.] during a summer spent in the Victorian countryside in the Year of Our Lord, Eighteen Hundred and Seventy-Three, times have changed.«¹⁸ In einer historischen Epoche, in der die Digitalisierung ganz neue Formen echtzeitlicher Kommunikation ermöglicht, in der »instant messaging« und Videotelefonie das Leben im globalen Dorf bestimmen, scheint der Rückzug in die Lektüreinsamkeit, allein mit einem dicken Buch, mehr denn je ein asozialer Akt. Die schnelle Gegenwart des 21. Jahrhunderts verlangt, könnte man meinen, nach anderer Literatur. Statt ausufernder Narrative braucht es Geschichten, die sich in die kleinsten Lücken eines durchorganisierten Alltags fügen. Miniaturen, »that fit in the cracks of your day«.¹⁹ Die Druckseite als Maßeinheit spielt dafür keine Rolle mehr. Es zählen Zeichenzahlstandards der Kurznachrichtendienste, die Bildschirmgrößen unserer »mobile devices«. Der Name für das neue Genre ist nicht wichtig: »Call it nanofiction, microfiction, twiction, twisters, or tweetfic – it doesn't matter.«²⁰ Wichtig ist allein die Kleinheit der Erzählung. So nannte auch der Werbetexter und Miniaturgeschichtenschreiber Florian Meimberg seine zunächst auf Twitter publizierten Texte schlicht »Tiny Tales«.²¹

Und doch sind kurzer Text und Kleine Form nicht einfach identisch.²² In der Konfrontation von neuer digitaler Zeit und analoger Welt von gestern ist Kürze nicht zuletzt ein Kampfbe- griff gegen das langsam-lange Alte. Statt für behäbige Beschrei- bung und endloses Geschwafel steht er für Sprachökonomie und für direkten Ausdruck. Was Kürze für die Kleinheit Klei- ner Formen eigentlich bedeutet, ist dabei aber alles andere als klar. Schon Acimans und Rensins eigener Recast ausgewählter Höhepunkte der Literaturgeschichte in bis zu zwanzig Kurz- nachrichten beschränkt sich eben nicht auf 140 Zeichen; die Twitterkurzgeschichte *Black Box* von Pulitzer-Preisträgerin Jennifer Egan ist keine ›minimal story‹. Sie ist eine in definierten kleinen Einheiten verfasste *längere* Erzählung.

»Je kleiner die Form – so unsere Hypothese – desto weniger verträgt sie den Singular, und desto eher ist sie in ihrer Öko- nomie auf die Ökologie von Kollektionen und die Einlagerung in Großformen angewiesen«, vermuten Ethel Matala de Mazza und Joseph Vogl ganz grundsätzlich.²³ Unter den Vorzeichen der Digitalisierung scheint der Befund heute besonders aktuell. Ein Tweet ist immer schon Teil eines Streams. Man liest nicht eine Nachricht, man folgt einem Account, taucht in den Strom der Posts, schwimmt mit. In der Bewegung ohne festes Ende zeigt auch die Frage nach der Kürze Kleiner Formen eine gewisse Dialektik: Kurz kann nur sein, was zugleich endlos lang ist.

Was aber ist dann eigentlich noch klein an Kleinen Formen?

Nicht die physische Kürze an sich, sondern ihre »scheinbare Marginalität« im Ganzen ist es, welche nach Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Göttsche die Kleine Prosa so besonders macht. Als eine Art »Gattung jenseits der Gattun- gen« wird sie »ein literarisches Medium der Sprengung« bzw. »Subversion«.²⁴ Kürze bleibt ein wichtiges Kriterium, will man verstehen, wie sich dieses Nicht-Genre jenseits der Großform des Romans, aber auch jenseits der Lyrik seinen Platz ständig neu erkämpft. Allerdings eben nur insofern, als sie es ermöglicht, »Darstellungsroutinen zu unterlaufen und sich so gattungstypo- logischen Verfestigungen immer wieder zu entziehen.«²⁵ Kürze

ist damit kein Kriterium an sich, sondern als Mittel zu verstehen, den »Status der Randständigkeit«²⁶ zu kultivieren. Er führt zu einer Ausweitung und Ausdifferenzierung des Textfeldes, die Polgars Hinweis auf die Marginalität des Kleinen – im Sinne des nicht Wertgeschätzten – schon am Beginn des 20. Jahrhunderts »zur nachgerade kokett anmutenden Floskel« werden lässt. Und trotzdem ist die Kleine Form bis heute nicht zuletzt durch jenen »Gegenentwurf« bestimmt, den sie in Anbetracht der »anerkannten Großgattungen« und ihrem »epistemologischen Anspruch auf Darstellungstotalität« verkörpert.²⁷

In dieser Hinsicht ist wohl auch der folgende Versuch über die Medienpoetik Kleiner Formen selbst als Kleine Form zu sehen. Darstellungstotalität ist nicht das Ziel. Eine umfassende Definition *der* Kleinen Form wird sich in diesem Buch nicht finden; auch keine *allgemeine* Diskussion ihrer spezifischen Ästhetik. Es geht vielmehr darum, durch einen Blick ins analoge Gestern Impulse für das Nachdenken im digitalen Heute zu bekommen. Von den Kalendergeschichten Johann Peter Hebels über die für die Pariser Tageszeitung *Le Matin* verfassten *Nouvelles en trois lignes* Félix Fénéons bis zu Beispielen der sogenannten »twitterature« von heute wird eine Art Sichtachse eröffnet, entlang derer sich das Spiel des Kleinen mit dem ihn einbettenden medialen Kontext, seinen Gebrauchs- und Rezeptionsroutinen als Motor einer besonderen Poetik zeigt. Statt die (offensichtlich großen) Differenzen durch die Reihung einfach zu verwischen, werden hier strukturelle Ähnlichkeiten sichtbar, welche in letzter Konsequenz auch das spezifische Profil des jeweiligen Beispiels schärfen.

Die relative Kürze der untersuchten Texte ist natürlich eine wichtige Gemeinsamkeit. Fénéons *Faits Divers*, seine *Nouvelles en trois lignes* sind in der Länge fast identisch mit den 140 Zeichen einer Twitternachricht. Gemessen daran wirken die Geschichten Hebels lang. Und trotzdem lässt sie seine einfache, direkte Sprache ohne mäandernde Erzählung gerade im Vergleich mit Texten anderer Autoren seiner Zeit als *Kleine* Form erscheinen.

Noch wichtiger als die Gemeinsamkeit der relativen Kürze aber ist, dass diese selbst nicht einfach als auktoriale Entschei-

dung gelesen werden darf. Sie ist auch und vor allem Folge der medialen Einbettung der Texte. Hebel schrieb seine Geschichten ganz bewusst für den Kalender, dieses gedruckte Vademecum der vor allem ländlichen Bevölkerung um 1800. Seine strategische Verdichtung von Plots und Narrativen zu klaren, eindrücklichen Bildern ist auch als literarische Entsprechung zum Pragmatismus seines Mediums zu sehen. Bei Fénéon war die Beschränkung seiner Texte auf drei Zeilen Vorgabe der Zeitung, für deren Selbstbild 1906 gerade die *Nowvelles en trois lignes* als Informationen ohne rahmende Erzählung paradigmatisch standen. Und auch der Tweet hat seinen exakt bestimmten maximalen Umfang medienhistorischen Entwicklungen zu danken. Anders als bei *Le Matin* einhundert Jahre früher waren es jedoch nicht nur die Ideologie des kurzen Faktums, sondern auch Zufälle der technischen Standardisierung, die letztlich das 140-Zeichen-Limit mit sich brachten.²⁸

So ist in allen drei Beispielen die relative Kürze mehr oder weniger direkte Folge des medialen Rahmens. Für eine Medienpoetik kleiner Formen reicht das freilich nicht aus. Allerdings lässt sich die Frage danach, wann ein kurzer Text ästhetisch interessant, wann er zur Kleinen Form im eigentlichen Sinne wird, entlang dieser Exempel besonders gut im Hinblick auf das Spiel von explizit Gesagtem und implizitem medialem Hintergrund analysieren. Hebels vermeintlich ›treuherzige‹²⁹ Texte sind nicht die simple Fortführung einer Kalendertradition. Die konservativ-autoritäre Ordnung, die der Kalender traditionellerweise mittrug, wird von Hebel nur auf den ersten Blick gestützt. Seine Geschichten sind mit dem »süßen Gift der Anarchie«³⁰ durchtränkt, wie es Heinrich Böll einmal formulierte. Das ›Merke‹ am Schluss seiner Erzählungen – ursprünglich eine Möglichkeit, den Leser moralisch auf die bestehenden Verhältnisse einzuschwören – wird hier zum Mittel, das scheinbar Selbstverständliche zu irritieren.

Auch Fénéon passt sein Schreiben nur an der Oberfläche den Vorgaben der Zeitung an. Die räumliche Begrenzung seiner *Nowvelles* wird ihm zur Möglichkeit, den das Selbstbild *Le Matins* tragenden Sprachduktus, den sogenannten ›Telegraphenstil‹, leerlaufen zu lassen. Der Fetisch ›Objektivität‹ zerbricht

in den Fénéon'schen Texten an der Komplexität des Wirklichen und zeigt das scheinbar nur Gegebene als kontingent. Das eigentlich ästhetische Moment der kleinen Stücke liegt nicht zuletzt in dieser neuen Wahrnehmung des Altvertrauten.³¹

Mit Social Media und Micro Messaging hat sich die für Hebel wie für Fénéon noch dominante Eindimensionalität der Kommunikation verloren. Die Leser sind nicht mehr allein die Leser, das Medium ist nicht mehr nur der Bote, der Überbringer einer Nachricht.³² In scheinbar flacher Hierarchie verbinden Netzwerke wie Twitter alle mit allen. Die User werden selbst zu Mitgestaltenden. Statt in verdeckter Manipulation zeigt sich die mediale Abrichtung in offener Habitualisierung. Der Zwang durch Vorschriften und durch Gebote ist augenscheinlich abgeschwächt. Stattdessen formen wir selbst unser Tun und Denken von Anfang an nach dem ihm eingeschriebenen ästhetischen Prinzip der Reibungslosigkeit.³³ Die inhaltliche Position ist nicht mehr unbedingt entscheidend. Wichtiger ist ihre gelungene Verdichtung auf jene klar begrenzte, pointierte Einheit, die sich ohne Friktion in den globalen Strom der kurzen Nachrichten und Neuigkeiten einfügt.

Hebel sah seinen Kalender noch als Freund, der in persönlichem Gespräch über Geschehnisse aus aller Welt (einer stark regional geprägten Welt mit geographisch engen Grenzen) berichtet. Einhundert Jahre später stellte *Le Matin* statt des Persönlichen, Vertrauten die mechanisch prozessierte und emotionslos kolportierte Objektivität ins Zentrum der Beziehung zwischen Medium und Leser. Mit Web 2.0 und Liquid Culture scheint sich eine Verschmelzung beider Grundhaltungen zu ereignen. Alles ist persönlich, das Persönliche selbst aber ist objektiv. Wir sind nicht primär, *was*, wir sind vor allem, *wie* wir twittern. Welche Konsequenzen diese Verschiebung für eine Medienpoetik Kleiner Formen im Zeitalter der Digitalität haben kann, zeigt sich vor dem Hintergrund der Hebel'schen Geschichten für den *Rheinländischen Hausfreund* und der *Nouvelles en trois lignes* Fénéons für *Le Matin* auf überraschend neue Weise. Die subversive Kraft des Kleinen entfaltet sich, so die zum Ende dieses Buches argumentierte These, als Spiel von Tweet und Stream: der ästhetische Effekt einer medialen Praxis jenseits von Verdichtung und Verknappung.

Johann Peter Hebels Kalenderpoetik¹

Johann Peter Hebel gilt als Erfinder und erster großer Autor der Kalendergeschichte als literarischer Kunstform. Seine zunächst im *Rheinländischen Hausfreund* veröffentlichten Texte bilden den Grundstein eines Genres, dessen Charakteristika vor allem in der Kürze der Erzählung und ihrer moralischen Pointe liegen. Doch sind Hebels Texte mehr als das. Sie sind aus der besonderen Verbindung mit dem Kalender entstandene Sprachkunstwerke, deren poetische Kraft sich aus der medialen Einbettung heraus ergibt. Ihre pointierte Kürze und einfache Sprache, ihr lebensnaher Pragmatismus sind auch Folge der Vorgaben eines für die breite Bevölkerung gemachten Mediums. Dass Hebel diese Vorgaben statt als Beschränkung vielmehr als Rahmen eines Spiels der permanenten, leisen Subversion versteht, zeichnet seine Texte aus. Ihr populärer Ton, die Frage nach der Zeit, der Temporalität des Menschen und das ›Merke‹ am Ende der Geschichte sind bei ihm nicht die getreue Ausführung gewohnter Genre-Standards, sondern poetische Verarbeitung der sich aus der Geschichte des Kalenders ergebenden Erwartungen des Lesers. Nur im Kalender werden diese kurzen Texte im eigentlichen Sinne ›Kleine Formen‹.

Kalender und Kalendergeschichte

Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, ist ein Kalender vor allem Raster für die wichtigen Ereignisse des Jahres, ein Schema, mit dem wir der anrollenden Flut drängender Termine Herr zu werden hoffen. Historisch war das lange Zeit ganz anders. Seit dem 14. Jahrhundert kennt man die astrologischen Kalender, die Sternkonstellationen mit weltlichen Ereignissen verbanden. Nach und nach wurden sie um Listen mit Heiligen und Festtagen ergänzt, Fragen der Landwirtschaft und Medizin, der Geschichte und der Politik Teil des Kompendiums und der Kalender zu einem immer griffbereiten Ratgeber, der über Saatzeiten oder die Anleitung zum Bau einer Sonnenuhr hinaus

auch grundlegende Weisheiten mitzuteilen wusste: »Man soll nitt zuvil noch zu wenig schaffen und das nit ehe nach dem essen, dann biss dich eyn weil espacierest und empfindest, das die schwere nach dem essen vergangen«, zitiert die walisische Dichterin und Germanistin Elin Mererid Hopwood ein anonymes Beispiel von 1535.²

Die Nachfrage nach diesem kleinen Handbuch wuchs und gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich der Handel mit Kalendern zum blühenden Geschäft entwickelt. Neben Bibel und Gesangbuch waren sie das populärste Druckerzeugnis jener Zeit und können rückblickend als gleichsam erstes säkulares Massenmedium in der Geschichte verstanden werden.³ Wo Bibel und Gesangbuch alle geistliche Weisheit versammelten, da umfasste der Kalender in gewissem Sinne alles säkular-weltliche Wissen.⁴

Der Aufstieg der *Kalendergeschichte* ist nun wieder eng an diese besondere Pragmatik des Mediums gebunden. Die praktischen Passagen »gradually grew to include explanatory prose passages and anecdotes from which it seems the Kalendergeschichte slowly emerged«, wie Hopwood schreibt.⁵ Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen gilt Mitte des 17. Jahrhunderts gemeinhin als erster Autor von Kalendergeschichten im eigentlichen Sinne,⁶ aber schon gute 50 Jahre vor ihm hatte die sogenannte »Historie« ein erzählendes Moment in den Kalender gebracht, das, zunächst nur ein paar Zeilen, sich schnell zu einer Art berichtenden Zusammenfassung der wichtigen und kuriosen Ereignisse des vorangegangenen Jahres entwickelte.⁷ Trotz alledem lässt sich nur schwer bestimmen, wann aus der Historie die Kalendergeschichte wurde.⁸ Deren einziges verlässliches Kriterium ist eben nur die Einbindung in den Kalender. Für ihn wurde sie geschrieben und als ein Teil von ihm gelesen.⁹ Nicht zuletzt bestimmte diese Einbettung die Länge der Erzählung, die, selbst wenn die Seitenzahl von Stück zu Stück stark variierte, kurz oder sehr kurz zu sein hatte. Den Raum für komplizierte Handlungen und Narrative gab es einfach nicht. Der sich aus solchem Platzmangel geradezu zwangsläufig ergebende direkte Duktus aber passte gut zum allgemeinen Ton volkstümlicher Einfachheit und zu der noch die Moral am Ende

der Erzählungen prägenden Pragmatik des Kalenders: Statt umwegiger literarischer Beschreibung sollte dem Leser eine handliche, im Alltag brauchbare Pointe mitgegeben werden.

Dabei hatten die kleinen Texte von Beginn an immer auch ein reflektorisches Moment, das sich aus ihrem zweiten Ursprung, dem *Kalendergespräch*, heraus ergab. Anschließend an Form und Inhalt dieser fiktiven Unterhaltung über Sinn und Zweck der gregorianischen Kalenderreform von 1582¹⁰ wurde die *Kalendergeschichte* auch zum Raum einer Art Selbstreflexion des Mediums, eines abwägenden, dialogischen Nachdenkens über die Organisation der Zeit. In einer Welt, der die exakte Messung von Tagen, Stunden und Minuten fremd war, in der noch Sonnenauf- und Sonnenuntergang das Leben, die Abfolge der Jahreszeiten, die Feldarbeiten strukturierten, sollte der Kalender den alltäglichen Gebrauch solch vager Zeitindikatoren erleichtern. Abstrakte, mathematisierte Zeit, welche den Takt einer von der Natur sich immer weiter abkoppelnden Industriegesellschaft vorgibt, hatte bis ins 19. Jahrhundert nur eingeschränkt Gewicht. Zeit entfaltete sich in Form sozialer Zeit, in Folge ihrer Qualitäten, nicht gemäß mechanischer Quantifizierung. Anstelle eines von der Erfahrung abgelösten Schemas bestimmte die Gewohnheit den Ablauf eines Tages und anstatt mathematischer Berechnung sorgte die Regularität sich wiederholender Ereignisse für rhythmische Verlässlichkeit im Leben. Soziale Zeit war mit der körperlichen Existenz und sinnlichen Erfahrung eng verbunden, ein Effekt des Tuns und somit auch nur praktisch zu verstehen. Der Kalender half bei der Vermittlung des individuell Erlebten sowohl mit dem gesellschaftlich objektivierten Wissen einer sich teleologisch entwickelnden Geschichte als auch mit dem Gefühl einer ewigen Wiederkehr des Gleichen im Kreislauf der Natur. Grimmelshausens beinahe sprichwörtlich gewordenes Bonmot »Wer einen Kalender machen will, muss vor allem wissen, was die Zeit sei«,¹¹ ist vor diesem Horizont zu sehen. Statt einer Theorie erforderte die Arbeit des »Kalendermannes«, des Autors und Herausgebers eines Kalenders, ein ausgeprägtes *Zeitgefühl*, das sich gerade aus der engen Bindung an die jeweilige Region und ihre Traditionen in der Verknüpfung mit den großen Menschheitserzählungen

ergab. So wurde der Kalender eine Art Katalysator der individuellen Heimatbindung. Er konnte seine »Leser auf das Land, die Regierung, Verwaltung und nicht zuletzt auf das Brauchtum und die Sprache jener [ihrer, F.G.] Landschaft« einstimmen und das »Gefühl der Zugehörigkeit« bei seinen Abonnenten stärken.¹² Es ist daher kein Zufall, dass das 18. Jahrhundert bald schon die Möglichkeit entdeckte, mit Hilfe dieses Mediums auch die sonst schwer erreichbaren gesellschaftlichen Schichten zu erziehen und zu regieren. Bei allem Argwohn, den die Aufklärung dem traditionellen Kalender als einer »Bibel des Aberglaubens« gegenüber hegte,¹³ erkannte sie zugleich doch dessen Möglichkeiten als populäres Medium. »Der Kalender«, war Johann Georg Jacobi überzeugt, sei zur »Aufklärung der geringen Stadt- und Landbewohner, [...] das sicherste, und beynahe das einzige Mittel«. ¹⁴ Ein anonymen Beitrag zur Diskussion behauptete gar: »Ich getraue mich, aus einem Volke mit Hülfe des Kalenders zu machen, was ich will. Soll es dumm oder klug, abergläubisch oder aufgeklärt, kühn oder feig, patriotisch oder unpatriotisch werden oder bleiben? Man gebe mir nur Gewalt über seine Kalender.«¹⁵

Dabei ging seine neu entdeckte Bedeutung als politisches Machtinstrument mit dem zunehmenden ökonomischen Gewicht des Kalenders gut zusammen. Im politisch-wirtschaftlichen System, das Europa vom 16. bis 18. Jahrhundert prägte, war er zum Faktor avanciert: Der Merkantilismus sah den Wohlstand einer Nation in direkt proportionalem Verhältnis zu ihrem Geldvermögen und ging so davon aus, dass, um das Wohlergehen seines Landes nachhaltig zu sichern, der Souverän protektionistisch handeln solle, durch Subventionen und durch Zölle sowohl den Export zu befeuern als auch jegliche Form des Imports unattraktiv zu machen habe. Ein Mittel solchen Interventionismus war die Ausgabe von Privilegien. Um ein Geschäft zu eröffnen, hatte man die offizielle Zustimmung der Regierung zu erbitten, die durch solch zentralisierte Regulierung hoffte, das Gleichgewicht des Marktes sicherzustellen und ihn gegen Eingriffe von außen zu immunisieren. Hinzu kam, dass der Souverän auf diese Weise auch in der Lage war, speziellen Institutionen ein ökonomisch besonders attraktives Privileg als in-

direkte Finanzierung zu verleihen. Das Privileg ließ sich sodann für eigene Geschäfte nutzen oder an Dritte weiter verpachten.

Wenig überraschend, begannen Regierungen mit dem wachsenden ökonomischen Erfolg des Kalenders auch Kalenderprivilegien zu erteilen und zu Beginn des 18. Jahrhunderts gerade im süddeutschen Raum bestimmten Druckereien die exklusiven Rechte zur Herstellung und zum Verkauf des lokalen Kalenders zu verleihen: Ein lukratives Monopol in einem immer weiter wachsenden Markt. Auf seinem Gebiet durfte gegen das Monopol kein anderer Kalender angeboten werden bzw. hatte jeder Haushalt vor dem Erwerb ›fremder‹ Kalender mindestens ein lokales Exemplar zu kaufen.¹⁶ Auf diese Weise verhinderten die Monopole – manchmal ausgeweitet auf das Drucken von Schul- und Kirchenbüchern – jede echte Konkurrenz und sicherten gleichzeitig einen Mindestabsatz, der den Kalender zum verlässlich profitablen Geschäft werden und ihn immer weiter ins Zentrum des politisch-ökonomischen Interesses rücken ließ. Popularität und wirtschaftliches Gewicht machten ihn zum ordnungspolitischen Werkzeug und ließen nicht zuletzt in den protestantischen Staaten die Bedeutung der Kalenderprivilegien als Mittel indirekter Finanzierung wachsen. Bereits in seinem Pamphlet von 1520 *An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung* hatte Martin Luther von den säkularen Herrschern gefordert, sich mehr um die Bildung ihrer Untertanen zu kümmern, nachdem die Schließung vieler Klöster in den protestantischen Herrschaftsbezirken hier eine große Lücke hinterlassen hatte. So kam es zu einer Welle an Neugründungen entsprechender Eliteinstitutionen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Und diese Institutionen brauchten Geld.

Der *Badische Landkalender* und das Gymnasium Illustre

Die Geschichte des *Badischen Landkalenders* ist ein typisches Beispiel dafür, wie ein Souverän in einem merkantilistischen System die ökonomisch profitablen Privilegien benutzen konnte, um den Betrieb neuer staatlicher Einrichtungen finanziell zu sichern. Ernst Friedrich von Baden-Durlach, zwischen