

V&R unipress

Formen der Erinnerung

Band 48

Herausgegeben von
Jürgen Reulecke und Birgit Neumann

Christoph Deupmann

Ereignisgeschichten

Zeitgeschichte in literarischen Texten
von 1968 bis zum 11. September 2001

Mit 14 Abbildungen

V&R unipress

© V&R unipress GmbH, Göttingen



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.

ISBN 978-3-89971-910-9

ISBN 978-3-86234-910-4 (E-Book)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung.

© 2013, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Gerhard Richter, *September*, 2005. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Öl auf Leinwand, 52,1 x 71,8 cm. Gift of the artist and Joe Hage. Acc. n.: 1901.2008 (© 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence)

Druck und Bindung: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Ich frage mich: woher weißt du das alles? Und ich antworte mir: ich kenne, als erstes, die Bilder. Ich kenne das Gesicht des Präsidenten, den Mund Moise Tschombes, kenne Nehrus Lächeln und die zitternden Hände des Mörders.

Walter Jens: Plädoyer für das Positive in der modernen Literatur (1961). In: ders.: Literatur und Politik. Pfullingen 1963 (Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung; 8), S. 24.

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorbemerkung | 11 |
| I. Einleitung | 13 |
| II. Systematische und historische Bedingungen | 31 |
| 1. Ereignis und Geschichte | 31 |
| 1.1 Ereignis und Struktur | 34 |
| 1.2 Paradoxien des Ereignisbegriffs | 38 |
| 1.3 Das Ereignis als Chock | 42 |
| 1.4 Medienereignisse | 48 |
| 1.5 Ereignis und Gedächtnis | 51 |
| 2. Poetik der Zeitgeschichte | 57 |
| 2.1 Geschichte, Ereignis und Fiktion | 59 |
| 2.2 Synchronismusprobleme | 64 |
| 2.3 Zur Poetik der Aktualität | 71 |
| 2.3.1 Das pragmatische Privileg der Zeitgeschichte | 74 |
| 2.4 Zur Literaturgeschichte zeitgeschichtlicher Stoffe | 78 |
| 2.4.1 Wettlauf mit der Zeitgeschichte: Barthold Feinds <i>Das verwirrte Haus Jacob</i> | 81 |
| 2.4.2 Klassizismus und Nachklassizismus: Racine und Lessing oder die geschichtsliterarische Sorgfaltspflicht | 82 |
| 2.4.3 Geschichte als Gegenwart und Gleichnis: Büchner – Vormärz – Hauptmann | 86 |
| 2.4.4 Das »unverstellte Licht der Fakten«: Probleme des literarischen Dokumentarismus im 20. Jahrhundert | 91 |
| 2.5 »Medienkonkurrenz«. Die medientheoretische Verdrängungsthese | 97 |
| 2.6 Zeitgeschichtsdichtung als Tautologie | 99 |
| 2.7 Freiheitsräume der Fiktion | 101 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.8 | Zeitgeschichtserzählung und Mythopoetik | 108 |
| 3. | Das Apriori der technischen Bilder | 110 |
| 3.1 | Zeitverhältnisse | 113 |
| 3.1.1 | Desantiquierung, Desaktualisierung, Defuturisierung | 115 |
| 3.2 | Panoptismus und Geschichtskultur | 119 |
| 3.3 | Der Umbau des kollektiven Gedächtnisses | 125 |
| 3.3.1 | Esoterische und exoterische Erinnerung | 128 |
| 3.4 | Mediale Synopsis | 130 |
| 3.5 | ›Wirkwelt‹ und ›Wahrnehmungswelt‹. Inversion der Mimesis | 135 |
| 3.6 | Zeitgeschichte als Nachgeschichte | 138 |
| 3.7 | <i>Visual History</i> und literarische Texte | 143 |
| III. | Ereignisse und Texte | 147 |
| 1968. | Vietnam | 151 |
| 1. | Das verdichtete Jahr 1968 | 153 |
| 2. | Ein Jahr und sein Gedächtnis | 156 |
| 3. | Bildbeschreibung I: Uwe Timms <i>Der Freund und der Fremde</i> | 157 |
| 4. | Die Poesie der Fahrpläne | 161 |
| 5. | Der Eigensinn der Bilder | 166 |
| 6. | Geschichtsdrama der Struktur: Peter Weiss' <i>Viet Nam Diskurs</i> | 169 |
| 6.1 | Jenseits der Ereignisgeschichte | 171 |
| 6.2 | Die Wiedergewinnung des Ästhetischen | 174 |
| 6.3 | Jenseits der Strukturgeschichte. Die Wiedergewinnung des Ereignisses | 181 |
| 7. | Bildbeschreibung II: Uwe Johnsons <i>Jahrestage</i> | 186 |
| 7.1 | <i>Photographs make history</i> . Mediale Ekphrasis in Johnsons Jahrestagen | 188 |
| 7.2 | Zeitgeschichte als Präsenzgenerator | 193 |
| 1977. | Deutscher Herbst | 196 |
| 1. | Ästhetischer Extremismus. Rainald Goetz' <i>Kontrolliert</i> | 196 |
| 2. | Erinnerungsort 1977 | 203 |
| | <i>Exkurs: Ausgeborgte Evidenz. Erich Frieds Gedicht Auf den Tod des Generalbundesanwalts Siegfried Buback und der Buback-Nachruf des »Göttinger Mescalero«</i> | 206 |
| 3. | Der medialisierte Terrorismus | 211 |
| 4. | Friedrich Christian Delius' Romantrilogie <i>Deutscher Herbst</i> | 214 |

| | | |
|-------------------|--|-----|
| 4.1 | Innenansicht des Terrors: <i>Mogadischu Fensterplatz</i> . . . | 217 |
| 4.1.1 | Der Fensterplatz der Fiktion. Teilnehmende Beobachtung als Erzählverfahren | 221 |
| 4.1.2 | Terrorzeit und die Zeit des Erzählens | 223 |
| 4.1.3 | Anomalisierung und Déjà vu | 226 |
| 4.1.4 | Inmitten jenseits der Geschichte | 229 |
| 4.1.5 | Der Terror der Medien | 231 |
| 5. | Terrorismus als Romanze. Leander Scholz' <i>Rosenfest</i> . . . | 233 |
| 5.1 | Neukonfiguration der Bilder | 236 |
| 5.2 | Hans und Grete im Medienwald | 242 |
| 5.3 | Abschlusszwang | 243 |
| 26. 4. 1986. | Tschernobyl | 244 |
| 1. | Das unsichtbare Ereignis | 245 |
| 2. | Literatur im Atomzeitalter | 251 |
| 3. | »Der bösertige Himmel«. Christa Wolfs <i>Störfall</i> | 255 |
| 3.1 | Nachrichten | 255 |
| 3.2 | Zerstreuung und Verdichtung | 264 |
| 3.3 | Poesie und technologisches Wissen | 267 |
| 4. | Drama des zweiten Futurs: Harald Muellers <i>Totenfloß</i> . . . | 270 |
| 4.1 | Endzeit als Zitat | 273 |
| 4.2 | Postapokalyptische Angstlust | 278 |
| 4.3 | Erinnerung an die apokalyptische Zukunft | 280 |
| 9. November 1989. | Mauerfall | 283 |
| 1. | »Sie kennen die Bilder«. Den Mauerfall erzählen | 285 |
| 2. | »Es gibt keine Spur mehr jenseits der Speicher«. Thomas Hettches <i>Nox</i> | 288 |
| 2.1 | Sehen und Erzählen | 291 |
| 2.2 | Unmögliches Erzählen | 295 |
| 2.3 | Subjektlosigkeit und ›Ursprung‹ der Schrift | 297 |
| 2.4 | Sehmaschinen und Erzählmaschinen | 300 |
| 2.5 | Teletopie | 304 |
| 2.6 | Grenzüberschreitungen | 307 |
| 2.7 | <i>Illicit pleasures</i> : Die Inszenierung des Blicks | 309 |
| 2.8 | Mediologisches Erzählen | 312 |
| <i>Exkurs</i> : | Uchronien der Zeitgeschichte | 314 |
| a) | Apokryphen der Geschichte | 317 |
| b) | Zur Theorie der Uchronie | 320 |
| c) | Noch einmal: 1989 | 326 |
| 1992 – 1999. | Postjugoslawische Kriege | 337 |
| 1. | Aussichten auf die postjugoslawischen Kriege | 340 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 2. | Fotografische Palimpseste: Gerhard Roths Roman <i>Der Berg</i> | 342 |
| 3. | Ausbruch aus der Nähe. Norbert Gstreins <i>Das Handwerk des Tötens</i> | 351 |
| | <i>Exkurs: Hinter den Bildern – die Obszönität der Nähe.</i> | |
| | Bernard-Henri Lévy's <i>Qui a tué Daniel Pearl?</i> | 356 |
| 4. | Poetik der Befremdung. Juli Zehs Bosnien-Texte | 360 |
| 5. | Peter Handkes ›anstößige‹ Reiseberichte | 366 |
| | 5.1 Im Abseits der Bilder. Handkes Aufzeichnungen aus Serbien | 371 |
| | 5.2 »Man müsste Shakespeare sein«. <i>Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg</i> | 382 |
| | 5.3 Widerstreit und Absorption | 388 |
| 9 / 11 | | 392 |
| 1. | »Décrire l'indescriptible«. Frédéric Beigbeders <i>Windows on the World</i> | 395 |
| 2. | Tabu und Erzählung | 399 |
| 3. | Eine unmögliche Möglichkeit des Erinnerns | 404 |
| 4. | »The simple solution to an impossible problem«: Jonathan Safran Foer's <i>Extremely loud & incredibly close</i> | 405 |
| 5. | Ausnahmезustand des Erzählens. Ulrich Peltzers <i>Bryant Park</i> und andere Texte über den 11. September 2001 | 407 |
| | 5.1 Ereignis und Erzählzeit | 411 |
| | 5.2 Fernsehbilder erzählen | 415 |
| | 5.3 Präsenz und Dauer | 417 |
| 6. | Jenseits von Mythos und Ereignis: Durs Grünbeins <i>September-Elegien</i> | 419 |
| 7. | Die Verschiebung zwischen Bildern und Sprache | 426 |
| IV. | Schluss | 429 |
| | Literaturverzeichnis | 437 |
| | 1. Quellen | 437 |
| | 2. Forschung | 453 |
| | 3. Nachschlagewerke | 474 |
| | 4. Filme | 474 |
| | 5. Tonträger | 475 |
| | Namenregister | 477 |

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Januar 2010 von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaft des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) als Habilitationsschrift angenommen und für die Veröffentlichung leicht überarbeitet. Ich danke Andrea Ring und Andreas Seidler für ihre kritische Lektüre, Stefan Scherer für anregende Gespräche und wertvolle Hinweise sowie Uwe Japp, Andreas Böhn und Albert Meier für die Begutachtung der Arbeit. Der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung danke ich für die großzügige und unkomplizierte Förderung des Drucks.

I. Einleitung

»Noch niemals hat eine Zeit so gut über sich Bescheid gewußt«, schrieb Siegfried Kracauer 1927 mit Bezug auf den »Abklatsch der Personen, Zustände und Ereignisse« in den Illustrierten Zeitungen, deren »Absicht« auf die »vollständige Wiedergabe der dem photographischen Apparat zugänglichen Welt« gerichtet sei.¹ Über die Welt »Bescheid zu wissen« heißt demnach bereits in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts: »ein Bild von den Dingen haben, das ihnen im Sinne der Photographie ähnlich ist.«² Die fotografischen Bilder, die hier noch als Supplemente der Zeitschriften erscheinen, schicken sich bereits an, die Lesbarkeit der Welt durch Anschaulichkeit zu ersetzen. Bald schon werden die statischen und (seit der Erfindung des Rollfilms, 1884) bewegten Bilder die Hegemonie der Schrift und ihrer monotecnischen Medien Zeitung, Zeitschrift und Buch in Hinsicht auf die Wahrnehmung zeitgeschichtlicher Wirklichkeit weitgehend hinter sich gelassen haben. Die unaufhörliche Perfektionierung der technischen Bildmedien, die in der realzeitlichen Simultaneität von Geschehen, Aufzeichnung und Übertragung kulminiert, stattet diese mit einem unüberholbaren Evidenzvorsprung aus, der das mimetische Darstellungsvermögen schriftfixierter Texte scheinbar mühelos auskonkurriert. Mallarmés Wort, alles in der Welt sei dazu da, in ein Buch einzugehen,³ lebte von der unangefochtenen Dominanz des skripturalen Codes. Unter den gegenwärtigen Bedingungen der medientechnologischen Moderne wäre es zu variieren: Jetzt ist alles in der Welt dazu da, im Fernsehen zu enden.⁴ Mit den technischen Visualisierungsschüben

1 Siegfried Kracauer: Die Photographie. In: ders.: Schriften. Hg. von Inka Müller-Bach. Bd. 5,2: Aufsätze 1927–1931. Frankfurt/M. 1990, S. 83–98, hier S. 93. – Vor allem die französische Zeitschrift *L'illustration* (seit 1843, mit Fotografien seit 1891) und die *Berliner Illustrierte Zeitung* (seit 1890) haben den modernen Fotojournalismus begründet.

2 Ebd.

3 »[...] tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.« Stéphane Mallarmé: Le livre, instrument spirituel. In: ders.: Œuvres complètes. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1992, S. 378–382, hier S. 378.

4 Susan Sontag hat diese Behauptung Mallarmés auf die Fotografie bezogen, vgl. Sontag: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frank-

des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, die mit der Erfindung von Fotografie und Film begannen und mit der flächendeckenden Durchsetzung des Fernsehens – in Deutschland seit den 1960er Jahren⁵ – sowie zuletzt des Internets einen vorläufigen Höhepunkt erreichten, scheint auch jene über zwei Jahrtausende geltende Leitmetapher zu antiquieren, die Literatur und Geschichte (im Sinne der *historia rerum gestarum*) von vornherein engführte und aufeinander bezog: Das Buch der Geschichte wird zusehends in ein Film- und Fernseharchiv transformiert.⁶ Hatte die Schrift einst ein über mündliche Erzählungen weitergegebenes ›Wissen‹ beerbt, das die Funktion des *officium memoriae* versah, so sind es im Zuge der medialen Modernisierungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts mehr und mehr die technischen Bilder, auf welche die kollektive Erinnerung rekurriert. Sie haben mit den Bedingungen der Wahrnehmung geschichtlichen Geschehens auch die damit verbundene Gedächtnisbildung neu definiert: Geschichte, soweit sie sich als Verlauf und Konstellation kommemorativer Ereignisse darstellt,⁷ ist nicht zuletzt das Produkt einer bildtechnischen Medialität, in deren Strahlungsfeld sich unsere Vorstellungen von zeitgeschichtlicher Wirklichkeit formieren. Es ist diese Visualisierung des geschichtlichen Gedächtnisses, von der die monologische Stimme des Ich-Erzählers in Thomas Hettches 1995 erschienenem Roman *Nox* im Hinblick auf die Nacht des Berliner Mauerfalls vom 9. auf den 10. November 1989 spricht:

Nichts mehr kann nicht angesehen werden. Nichts an den Dingen vergeht mehr. Erinnerung entsteht auf neue Weise. Es gibt keine Spur mehr jenseits der Speicher.⁸

Hettches Erzähler beschreibt eine technische ›Evidenzierung‹ der Gegenwart und jüngeren Geschichte durch Film, Fernsehen, Videotechnik und Computer als Konstituenten eines »Nichtvergessen[s]«,⁹ die zur Folge hat, dass das Ver-

furt/M. 1997, S. 30. – Vgl. auch Botho Strauß: Paare, Passanten. München 1984, S. 106: »Die Arbeit der Welt des Kopfes wird vermutlich in 87 Fernsehkanälen enden und das Mallarmésche Buch wird ein Kultobjekt eines winzigen Geheimzirkels an der Universität von Wisconsin sein [...]«

5 Vgl. dazu Hans H. Hiebel: Kleine Medienchronik. Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip. München 1997; Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart, Weimar 1998. – Zu neueren Entwicklungen des kommerziellen Privatfernsehens in Deutschland vgl. etwa Jutta Röser, Corinna Pfeil: Fernsehen als populäres Alltagsmedium. Das duale Rundfunksystem und seine kulturellen Folgen. In: Die Kultur der 80er Jahre. Hg. von Werner Faulstich. München 2005, S. 155–168.

6 Vgl. Helmut Kreuzer, Helmut Schanze: Vorwort der Herausgeber. In: dies. (Hg.): Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Prozesse – Zäsuren – Epochen. Heidelberg 1991, S. 7–10, hier S. 8.

7 Vgl. Christine Schilha: Auferstanden aus Archiven. Der Umgang mit filmischem Archivmaterial als televisionale Form der Erinnerungskonstruktion. In: kultuRRvolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 37 (1998), S. 41–45, hier S. 41.

8 Thomas Hettche: *Nox*. Frankfurt/M 1995, S. 52.

9 Ebd.

gangene nicht mehr vergeht. Wenn Anschaulichkeit jedoch nicht länger an Gegenwart gebunden ist, wird auch die Vergangenheit davon affiziert. Die Ersetzung von Abwesenheit durch mediale Abrufbarkeit oder Re-Präsenz macht aus dem geschichtlich Vergangenen ein abwesend Anwesendes, das jederzeit erneut angeschaut werden kann. Damit ›überwinden‹ die technischen Medien der Repräsentation letztlich die Zeit als Dimension des Vergehens, des Unanschaulich-Werdens und des Vergessens überhaupt. Die technische Konservierung des Sichtbaren, selbst der schnell vergänglichen Ereignisse, aus denen sich die persönliche wie die kollektive Geschichte konstituiert, gehört deshalb mit zum großen Projekt der Moderne, die den Tod ein für allemal besiegen will. Indem sie sich medientechnologisch einem ›panoramatischen‹ Prinzip der Visibilisierung alles dessen, ›was ist‹, unterstellt, suspendiert sie die Vergänglichkeit im Sinne des sinnlichen Entschwindens. Wo aber nichts mehr vergeht, verschwindet womöglich am Ende der Begriff des Geschichtlichen selbst.

In den Worten des Erzählers von Hettches Roman lässt sich noch immer das Echo jener Techno-Utopie vernehmen, welche die technische Aufrüstung des Sehens von Beginn an motiviert und begleitet hat: des Traums vom vollkommenen Beobachter, dessen unbegrenzter Blick sich wie das Facettenauge eines immensen künstlichen Insekts auf eine der Beobachtung total zugänglich gewordene Umwelt richtet. »Fernbilder trugen die Gestalten der Menschen, der Gegenstände weiter«, heißt es in Alfred Döblins techno-utopischem Roman *Berge Meere und Giganten* (1924).¹⁰ Es ist dieser quasi göttliche Blick auf die Welt, dessen Verwirklichung man mit der Technisierung des menschlichen Sehens schon am Ende des neunzehnten Jahrhunderts immer näher zu kommen glaubte. Bereits die Zeitgenossen Daguerres sahen im apparativen Abbildungsvorgang der gegenständlichen Welt ein Äquivalent zum *fiat lux* des göttlichen Schöpfungsaktes¹¹ – und bald sogar dessen Überbietung. Wenn erst die »Belebung eines Automaten« gelänge, »welcher besser konstruiert ist, als der Mensch«, schreibt Raphael Eduard Liesegang 1891 im Vorwort einer technischen Abhandlung zum *Problem des electrischen Fernsehens*, »ist der Zweck der Welt erreicht; der Mensch wurde zum Gott«.¹² Liesegang vergleicht das von ihm mitvorbereitete »Phototel«, mit dem man Bilder übertragen, also »etwas Ent-

10 Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*. Hg. von Gabriele Sander. München 2006, S. 21.

11 Vgl. Jules Janin: *Der Daguerrotyp* (1839). In: *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*. Hg. von Wolfgang Kemp. München 1999, S. 46 – 51, hier S. 47.

12 R[aphael] Ed[uard] Liesegang: *Das Phototel. Beiträge zum Problem des electrischen Fernsehens*. Düsseldorf 1891 (*Probleme der Gegenwart*; 1), S. X. – Liesengangs elektrisches Fernsehen oder Phototel meint allerdings nicht das Fernsehen im heutigen Sinn, sondern das Bildtelefon. Thomas A. Edison, dem Liesegang seine Schrift widmet, hat indes die Übertragungsreichweite von Bildern noch zurückhaltend eingeschätzt: »Of course it is ridiculous to talk about seeing between New-York and Paris. The rotundity of the earth, if nothing else, would render that impossible.« (Ebd., S. 102.)

ferntes sehen« kann, mit dem Zauberspiegel Fausts, in dem er die himmlische Gestalt der Helena erblickt.¹³ Das Fernsehen als mediale Maschine einer Vergöttlichung des Menschen durch die Totalisierung der Sichtbarkeit mag als frühes technoides Phantasma erscheinen, das sich noch in der Verteufelung des Mediums revers bezeugt.¹⁴ Die Vorstellung eines über alle leiblichen Beschränkungen souveränen, ›göttlichen‹ Blicks, der das gesamte zeitliche Universum überschaut und in virtueller Gleichzeitigkeit vor sich sieht, ist jedoch tatsächlich die Leitidee eines modernen Panoptismus, der die alte theologische Vorstellung vom zeitenthobenen Verhältnis Gottes zu seiner in die Dynamik der Zeit entlassenen Schöpfung technologisch beerbt. Dass sich die operativen und apperzeptiven Fähigkeiten des Menschen apparativ von ihren leiblichen Einschränkungen emanzipieren lassen, hat bekanntlich besonders die transhumanistischen Technikphantasien des Futurismus inspiriert.

Die Vorstellung, dass auch die Ekstasen der Zeit – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – technisch zur Disposition stehen könnten, geht bereits mit den Beschleunigungserfahrungen des neunzehnten Jahrhunderts einher. Schon Adelbert von Chamisso verknüpft 1830 mit der Schnelligkeit der Eisenbahn die Idee einer reversiblen Zeit (und ihre Paradoxien): »Ich habe der Zeit ihr Geheimnis geraubt, / Von Gestern zu Gestern zurück sie geschraubt«. Die imaginierte Emanzipation von der physikalischen Zeit aber lenkt den Blick auch auf die Ereignisse und ›großen Gestalten‹ der Geschichte: »Zurück, hindurch! Es verlangt mich schon, / Zu sehen den Kaiser Napoleon!«¹⁵ Dass die Vergangenheit durch technische Mittel zu gegenwärtiger Anschaulichkeit gebracht werden könnte, konkretisiert sich mit der Entwicklung der visuellen Aufzeichnungsmedien im zwanzigsten Jahrhundert zur Utopie eines technischen Apparats, die ihren präsentischen Bezug auf die Appräsentation von längst Vergangenem – also von jenseits jeder technischen Aufzeichnungsmöglichkeit Gelegenem – ausweiten kann. In Ernst Jüngers 1977 erschienenem Roman *Eumeswil* verfügt der Ich-Erzähler und Historiker Venator über einen solchen mit enzyklopädi-

13 »Was seh ich? Welch ein himmlisch Bild / Zeigt sich in diesem Zauberspiegel?« Ebd., S. 89. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Texte. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt/M. 1994, S. 104, v. 2429 f. (Sämtliche Werke, I. Abteilung, Bd. 7/1).

14 Vgl. dazu die Streitschriften von Neil Postman (v. a. Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode*. Frankfurt/M. 1985). Zu den ständig wiederholten Topoi der Fernsehkritik vgl. Gerhard Maletzke: *Kulturverfall durch Fernsehen?*, Berlin 1988. Die meisten dieser Topoi verwendet auch Roy Oppenheim: *Der Krieg der Bilder*. Illustrationen von Nico Cadsky. Aarau, Frankfurt/M., Salzburg 1990 (Beiträge zur Kommunikations- und Medienpolitik; 12).

15 Adelbert von Chamisso: *Das Dampfroß*. In: *Werke*. Hg. von Hermann Tardel. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Bd. 1, Leipzig, Wien o. J. [1907], S. 82–84, hier S. 83. – Zu diesem Zusammenhang zwischen Beschleunigung und Zeitbeherrschung vgl. Harro Segeberg: *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Darmstadt 1997, S. 129 f.

schem Datenwissen aufgeladenen Apparat, ein sogenanntes »Luminar«, auf dessen Bildschirmoberfläche jedwede geschichtlichen Ereignisse und Situationen visuell vergegenwärtigt werden können. Auf Abruf, sozusagen auf einen Tastendruck hin, tun die »Tore der Geschichte« sich auf,¹⁶ um die Personen, Szenarien und Ereignisse selbst entlegener Vergangenheiten der anschaulichen Beobachtung freizugeben:

Ich ließ mir durch das Luminar eine Fülle von Typen vorstellen und auch von Epochen, in denen sie sich verdichteten: griechische und insbesondere sizilische Städte, kleinasiatische Satrapien, spätrömische und byzantinische Cäsaren, Stadtstaaten der Renaissance, darunter immer wieder [...] Florenz und Venedig, dann die sehr kurzen und blutigen Aufstände des Olchos, Nächte der Beile und langen Messer, endlich die ausgedehnten Diktaturen des Proletariats mit ihren Hintergründen und Schattierungen.¹⁷

Es ist die im Zusammenhang der abendländischen Rhetorik entwickelte Figur der Prosopopöie, welche Jüngers Roman auf die technisch noch unrealisierte Möglichkeit der Vergegenwärtigung vergangenen Geschehens überträgt. Was die rhetorische Figur vermag – den Toten wie den vergangenen Dingen Stimme und Gesicht zu verleihen –,¹⁸ wird vom Text als Leistung einer technischen Apparatur imaginiert. Die *science fiction* des Textes verschiebt die vorerst nur durch produktive Einbildungskraft ermöglichte Halluzination des Erzählers oder des Historikers im Archiv, der die abstrakten, in schriftförmig-dokumentarischen Spuren abgelegten Zeugnisse vergangener Gestalten und Geschehnisse wieder lebendig werden lässt,¹⁹ auf eine utopische Technologie: eine »zur Maschine gewordene Einbildungskraft«, wie sie schon Novalis in seinem *Allgemeinen Broullion* (1798/99) beim Namen nennt.²⁰

Der virtuellen Gleichzeitigkeit in Jüngers Roman entspricht jedoch ein posthistorisches Bewusstsein, das mit dem Konzept der Universalgeschichte die Idee des Fortschritts verabschiedet hat. »Eumeswil ist für den Historiker besonders günstig, weil keine Werte mehr lebendig sind. Der historische Stoff hat sich in der Passion verzehrt. Die Ideen sind unglaublich geworden und befremdlich die Opfer, die für sie gebracht wurden«,²¹ räsonniert der Erzähler. Weil die technisch hergestellte Anschauung eine Synchronizität von Betrachter und

16 Ernst Jünger: Eumeswil. Stuttgart 1980 (Sämtliche Werke; 17: Erzählende Schriften III), S. 37.

17 Ebd., S. 93.

18 Zur Prosopopöie vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960, § 826, S. 411 f.

19 Vgl. dazu Wolfgang Ernst: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin 2002 (Internationaler Merve-Diskurs; 243), 26 ff. und 99.

20 Novalis: Allgemeiner Broullion. In: ders.: Schriften. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 3, Stuttgart 1968, S. 242–478, hier S. 252.

21 Jünger: Eumeswil, S. 50.

Betrachtetem (oder dessen Repräsentation) voraussetzt und diachrone Verläufe tendenziell ausschließt, ist die Vorstellung einer panoramatisch visualisierten Geschichte prinzipiell mit einem nachgeschichtlichen Denken verknüpft. Kaum zufällig bezieht sich der schon in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aufkommende Geschichtsskeptizismus bereits auf technisch-visuelle Apparate. »Meine Damen und meine Herren, hieher gefälligst. [...] – die ganze Welt schauen Sie hier, wie sie rollt und lebt« – so wirbt in Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* (1829/30) der Ausrufer für seinen Guckkasten. »Da schauen Sie die große Schlacht an der Moskwa – Hier Bonaparte –«. ²² Das zeitindifferente Medium der Sichtbarkeit dementiert wirkungsvoll die Fiktion des Fortschritts, indem es geschichtliche Situationen in virtueller Simultaneität vorführt. Das posthistorisch visualisierte Gedächtnis, das bei Grabbe bereits angedacht wird, steht in historisch noch weiter ausgezogener Linie in der Nachfolge des barocken Kuriositätenkabinetts, das die geschichtsphilosophische Idee des Fortschritts noch gar nicht kannte. »Die Historie«, schrieb Nicomachus Hieronimus Gundling in den *Prolegomena* zu seinem *Ausführlichen Discours* von 1733, »ist ein Kabinet, darinnen man alles sehen kan, was passiret; alle revolutiones, eventus rerum kan man da sehen«. ²³

Die mediale Moderne hat Jüngers techno-utopische Fiktion für die jüngere Zeitgeschichte in weitem Maßstab faktisch verwirklicht. Was immer – selbst unvorhergesehener Weise – auf der Bühne der aktuellen Zeitgeschichte geschieht, wird in der Regel augenblicklich durch die Kamera dokumentiert und im globalen Ausmaß auf die Bildschirme der Medienempfänger übermittelt. Die modernen Aufzeichnungs-, Speicher-, Übertragungs- und Wiedergabemedien des Fernsehens, der Videotechnik und des Computers sind zu Distributionsagenturen und Archiven eines beinahe lückenlos repräsentierten Weltgeschehens geworden, das jederzeit wieder abrufbar ist. Das aber hat auch eine ästhetische Konsequenz, die sich nicht zuletzt in Hinsicht auf literarische Darstellungen zur Geltung bringt. Was immer literarische Texte jetzt an zeitgeschichtlichem Geschehen berühren und erinnern mögen, ist im Zeitalter der Information ihren Lesern immer schon in kaum überbietbarer Detailfülle und sinnlicher Präsenz anschaulich vertraut. Was Jüngers Roman als privilegierte Position eines uto-

22 Christian Dietrich Grabbe: *Napoleon oder die hundert Tage*. Ein Drama in fünf Aufzügen. In: ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann. Bd. 2, Emsdetten 1963, S. 315–459, hier S. 325. – Zur Geschichtsskepsis im neunzehnten Jahrhundert, die bereits auf das Posthistoire vorausweist, vgl. Dorothee Kimmich: *Wirklichkeit als Konstruktion*. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert. München 2002.

23 Nic[olaus] Hier[onymus] Gundling: *Ausführlicher und mit Illustren Exempeln aus der Historie und Staaten Notiz erläuteter Discours über Weyl. Herrn D. Io. Franc. Buddei Politic [...]*. Frankfurt, Leipzig 1733. *Prolegomena*, S. 4.

pischen Beobachters fingiert, der über eine technisch außerordentlich avancierte Apparatur verfügt, ist im Blick auf geschichtliche Gegenwart längst zur potenziellen Position jedes beliebigen Empfängers innerhalb der Sphäre globaler Nachrichten- und Bilder-Zirkulationen geworden. Die alles überschauende Position eines ›olympischen‹ oder, in der Sprache der modernen Narratologie, die ›nullfokalisierte‹ Sicht²⁴ eines mit verschiedenen Zeitebenen und Wahrnehmungsperspektiven willkürlich schaltenden Beobachters scheint in der medientechnologisch fortgeschrittenen Gegenwart kein Privileg des fiktionalen Erzählens mehr zu sein; vielmehr stellt sie die gewöhnlich gewordene Position des medial equipierten Zeitgenossen am Ende des zwanzigsten und zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts dar. Er ist umgeben von einer medialen Peripherie, die ihm jedwedes zeitgeschichtliche Geschehen gleich nah erscheinen lässt. Die elektronische Umwelt, über die er mit der scheinbaren Souveränität des unbeteiligten Beobachters verfügt, hat den durch physische Kontiguität gekennzeichneten Raum, in den ihn seine Leiblichkeit setzt, um eine »teletopische« Sphäre erweitert, die aus der realzeitlichen Kontiguität der elektronischen Bilder entsteht.²⁵ Dieser durch technische Informationsmedien konstruierte Raum bildet eine »elektro-optische Umgebung«, in der sich gegenwärtige Welterfahrung ganz selbstverständlich situiert: »Die teletopische Wirklichkeit«, schreibt Paul Virilio, »setzt sich gegen die topische Wirklichkeit des Ereignisses durch.«²⁶ Zumindest in informationeller Hinsicht ist das medientechnisch integrierte Subjekt zum Bürger einer »global public sphere« geworden,²⁷ die sich über weltweit verbreitete Medien und Medienprodukte konstituiert und kulturelle Differenzen einzuebnen tendiert – mit eingreifenden Folgen für das, was man ›Geschichte‹ nennt. Dass angesichts dieser informationstechnischen Synchronisierung der Welt gerade die Bestrebungen regionalistischer, nationalistischer und fundamentalistischer Ungleichzeitigkeiten wachsen,²⁸ gehört indes zur Rückseite dieser medialen Globalisierung, deren Möglichkeiten ihrer eigenen Gegnerschaft zurüsten.

Die Audiovisualisierung der Archive des zeitgeschichtlichen Gedächtnisses hat jedoch noch weitere, ästhetische Implikationen. Denn die bewegten Film- und Fernsehbilder repräsentieren das tatsächlich Vergangene, anders als die Schrift, nicht mehr bloß als abstrakt erstarrte Spur, sondern halten es parado-

24 Gérard Genette: *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. München 1994, 132–134.

25 Vgl. Paul Virilio: *Rasender Stillstand*. Aus dem Französischen von Bernd Wilczek. Frankfurt/M. 1998, S. 29.

26 Ebd., S. 31.

27 Vgl. Akhil Gupta, James Ferguson: *Beyond Culture: Space, Identity, and the Politics of Difference*. In: *Cultural Anthropology* 7 (1992), H. 1, S. 6–23.

28 Vgl. auch Francis Debray: *Einführung in die Mediologie*. Aus dem Französischen von Susanne Löttscher. Bern 2003, S. 228 ff.

xerweise fest in einer zuvor unbekanntem Präsenz, Lebendigkeit und Fluidität. Die jederzeitige Verfüg- und Wiederholbarkeit des Vergangenen für die Anschauung spielt die ontologische Diachronie zwischen Gegenwart und geschichtlichem Geschehen, das qua Vergangenes ›nicht mehr ist‹, in eine technisch-epistemische Synchronie hinüber, in der auch das Vergangene stets gegenwärtig gehalten wird. Das filmische und videotechnische Archiv birgt demnach keine Vergangenheit mehr, die als ›tote‹ Historie gleichsam im Rücken der Gegenwart läge, sondern konserviert diese als sinnlich präsentem, lebendiges Geschehen. Maurice Halbwachs' einprägsames Bild, die Zeitgeschichte gleiche »einem Friedhof«, der durch bildlos-abstrakte Daten und Formeln angelegt wird,²⁹ hat die technische Ikonik offensichtlich noch nicht im Blick. Die ›Verflüssigung‹, ›Verlebendigung‹ oder prosopopöietische »Vivifizierung« (Novalis) des Vergangenen kraft der Zeit der Erzählung³⁰ und im Modus der Fiktion war nur so lange ein ›Alleinstellungsmerkmal‹ literarischer Texte, wie Vergangenheit eben zu toten Dokumenten erstarrte. Jenseits der in Rede stehenden medienhistorischen Schwelle haben die audiovisuellen Medien die Funktion der Vergegenwärtigung selbst übernommen und perfektioniert. Sie repräsentieren die Welt nicht mehr in Form abstrakt codierter »schematisierte[r] Ansichten«, deren dargestellte Gegenständlichkeit gegenüber der unmittelbaren Evidenz notwendig unterbestimmt und einer konkretisierenden Einbildungskraft überantwortet bliebe, wie es die Rezeptionsästhetische Theorie für die Textlektüre herausgearbeitet hat.³¹ In der konkreten Anschaulichkeit der technischen Bilder werden die ›Unbestimmtheitsstellen‹ minimiert; angesichts ihrer technischen Aufzeichnung scheinen zeitgeschichtliche Geschehnisse keiner weiteren Konkretisierung mehr zu bedürfen. Dass die damit verbundene beinahe lückenlose Besetzung der Leerstellen unserer Zeitgeschichts-Bilder die Freiheit literarischer Imagination weit stärker einengt, als selbst genaueste schriftgebundene Informationen es je konnten, gehört zu den Grunderfahrungen von Erzählern und Dramatikern spätestens seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Demnach wird der Schauplatz zeitgeschichtlicher Darstellungen mehr und mehr bestimmt durch ein Bildwerden der Realität – und durch ein Realwerden der Bilder zugleich. Die Schauplätze zeitgeschichtlich-realer Ereignisse haben sich auf die Bildschirme verlegt; aber technische Medialisierungen sind darüber hinaus – auf den *killing screens* der zeitgenössischen Kriege – selbst zu ein-

29 Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M. 1985, S. 37.

30 Vgl. Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz und Andreas Knop. Bd. 2, München 1989.

31 Vgl. Roman Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968, S. 10. Zur Weiterentwicklung von Ingardens Konzept vgl. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 3. Auflage München 1990, S. 284–301.

flussmächtigen Faktoren der politischen Szenarien geworden, während sie zugleich den virtuellen Spielwelten der Computersimulationen immer ähnlicher werden.³² Die »Fernsehrevolution« in der DDR zwischen Oktober 1989 und der Maueröffnung am 9. November desselben Jahres hat diesen Zusammenhang auch auf der Bühne der deutschen Zeitgeschichte vorgeführt.³³ Literarischen Darstellungen scheint in dieser Konstellation vorderhand kein Platz angewiesen zu sein. Fotografien, Film- und Fernsehbilder und die durch sie vermittelten, sie kommentierenden oder ergänzenden Informationen definieren auf meist unhintergehbare Weise die Bedingungen der Möglichkeit, auf zeitgeschichtliche Ereignisse und Prozesse überhaupt Bezug nehmen zu können, während literarische Texte mit ihren Möglichkeiten der Welt Darstellung und -erschließung demgegenüber ins Abseits zu geraten scheinen. Dieser Befund erscheint wie eine späte, medientechnisch begründete Bewahrheitung der platonischen Kritik, die Dichtung sei »an dritter Stelle von der Naturwirklichkeit entfernt«.³⁴

Während die zeitgeschichtlich-politische Realität immer mehr in Informations- und Bildprozesse eingeht und sich darin reproduziert, erscheint sie selbst jedoch immer mehr als Reproduktion bereits vorher-gesehener Bilder und Informationen. Denn der Troglodyt des Medienzeitalters lebt gewissermaßen in einer Welt der ikonischen Schatten, in der bläulichen Dämmerung seiner elektronischen Höhle. Er ist an sein medientechnologisches Equipment genauso gebunden wie die Bewohner der platonischen Höhle an ihre physischen Fesseln. Unter den Bedingungen der hochentwickelten technischen Moderne wiederholt sich daher die ontologische und epistemologische Kritik, die Platons Gleichnis in der Frühzeit der »Grafosphäre« an der *doxa* übt. Im Hintergrund der medialen Höhle, im Rücken ihrer weltläufig orientierten Bewohner arbeiten die Projektionsmaschinen einer medialen Kognitions- oder Bewusstseinsindustrie.³⁵ An »hellen Feuern«, heißt es in Thomas Hettches eben zitiertem Roman (analog zu *Politeia* 514ab), steigt man »in der Tiefe und immer weiter ins Flimmern der Halbleiter hinab und in jene einfachen Zustände stummer Ladungsübertra-

32 Vgl. dazu Dušan Reljic: *Killing Screens. Medien in Zeiten von Konflikten*. Mit einem Vorwort von Freimut Duve. Eine Studie des Europäischen Medieninstituts mit Unterstützung der Europäischen Kulturstiftung Amsterdam. Düsseldorf 1998. – Norbert Bolz: *Eine kurze Geschichte des Scheins*. 2., unveränderte Auflage München 1992, S. 112 f., beschreibt das Ausmaß computerisierter Simulationen im militärischen Kontext von Übung und Ernstfall.

33 Vgl. dazu den Band: *Mauer-Show. Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien*. Hg. von Rainer Bohn, Knut Hickethier und Eggo Müller. Berlin 1993 (Sigma-Medienwissenschaft; 11).

34 Platon: *Politeia*, 597e. – Zum »perfektionistischen Gradualismus« der Platonischen Dichterkritik und zu seinen ontologischen Voraussetzungen vgl. Wolfgang Kersting: *Platons Staat*. Darmstadt 1999, S. 304–310, hier S. 307.

35 Vgl. dazu etwa die Medientheorie von Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In: *Kursbuch 20* (1970), S. 159–186.

gung«,³⁶ in den Simulationsraum einer infografischen³⁷ Maschine. In der »Dämmerung der elektronischen Speicherräume«³⁸ ist das Bewusstsein eingeschlossen in einen simulatorischen Schaltkreis, aus dessen Geschlossenheit kein philosophischer Königsweg auf eine axiologisch höhere, »eigentliche« Wirklichkeit hinausführt. Was immer die technische Ikonik der modernen Massenmedien an geschichtlichen Ereignissen auf ihren Print- oder Bildschirmoberflächen präsentiert, konstituiert für den Zuschauer oder Betrachter eine empirisch kaum hintergehbare »transzendente Illusion«.³⁹ Indem sie, mit Niklas Luhmanns markanter Formulierung, erst definiert, »was für sie oder durch sie für andere als Realität *erscheint*«,⁴⁰ erzeugt sie die Illusion einer grenzenlosen Vertrautheit mit der Welt, über deren simulativen Charakter sich der Empfänger möglicherweise ebenso grenzenlos täuscht. Die »Welt der [technisch] erzeugten Fiktion« ist das Produkt einer »phantomatische[n] Maschine«, die »keine Ausgänge in die reale Welt« hat, schreibt bereits der polnische Philosoph und *science fiction*-Autor Stanislaw Lem.⁴¹ »Le monde moderne est celui des simulacres«, hieß es bei Gilles Deleuze.⁴² Im Simulationsraum einer technisch manipulier- und programmierbaren Realität wird die Differenz von Wirklichkeit und Repräsentation, von Original und Kopie letztlich gegenstandslos: Faktizität und Fiktion, Virtualität und Realität kon-fusionieren. Der »Wirklichkeitseffekt erhält Vorrang gegenüber dem Realitätsprinzip«, erläutert Paul Virilio diese Einkassierung der ontologischen Differenz.⁴³

Diese Medienkritik, welche die Entwicklung der visuellen Speicher- und Übertragungstechniken von Anfang an begleitet hat, beleuchtet das Reversbild der modernen Informationsmedien mit derselben hartnäckigen Einseitigkeit, mit der die zeitgenössische Medientheorie diese zum Teil euphorisch feiert.⁴⁴ Die Polarisierung innerhalb des mediologischen Diskurses, der sich bis heute in »Medieneuphoriker« und »Medienphobiker« teilt, wiederholt dabei ein Reaktionsmuster, das sich mindestens bis zur technischen Innovation des Buchdrucks mit beweglichen Lettern zurückverfolgen lässt. Doch die Kritik an der Infla-

36 Hettche: Nox., S. 52.

37 Vgl. Paul Virilio: Die Automatisierung der Wahrnehmung. Über die Zukunft des Krieges und des Bildes. In: Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft. Hg. von Peter Sloterdijk. Bd. 2, Frankfurt/M. 1990, 427 – 461, hier 429 bzw. 460.

38 Hettche: Nox, S. 52.

39 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2., erweiterte Auflage Opladen 1996, S. 14.

40 Ebd. (Hervorhebungen im Original).

41 Stanislaw Lem: Summa technologiae. Mit einem Vorwort des Autors zur deutschen Ausgabe. Aus dem Polnischen übers. von Friedrich Griese. Frankfurt/M. 1978, 328. Ähnlich argumentiert Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 2, 3. Auflage München 2002, 248 – 258.

42 Gilles Deleuze: Différence et Répétition. 7^e édition Paris 1993, S. 1.

43 Virilio: Die Automatisierung der Wahrnehmung, S. 430.

44 Vgl. dazu etwa die Arbeiten von Florian Rötzer oder Norbert Bolz.

tionierung der Information ist beinahe so alt wie die alphabetische Schrift. Bereits Platons *Phaidros* macht die »Erzeugung immer neuer, ausschließlich von Schriften ausgehender Informationen« zum kritischen Argument,⁴⁵ das sich neuerdings gegen die technischen Massenmedien richtet. Die visuelle Informatisierung, die sich von den fotografisch illustrierten Magazinen aus über die Kino-Wochenschauen der 1920er bis 50er Jahre, das Fernsehen und die Videotechnik bis hin zum vernetzten Computer vollzieht und deren ›Schauseite‹ als zunehmende Demokratisierung von Informationen, Urbanisierung des Bewusstseins⁴⁶ und Globalisierung von Zeitgenossenschaft erscheint, hat offenbar einen epistemischen Preis. Während der Kathodenstrahl der Fernsehbilder das Aufgezeichnete mit der Suggestionskraft einer elektronischen Präsenz versieht, welche die ›authentische‹ Zeugenschaft in sich hineinzieht, scheint das abgebildete ›Reale‹ hinter seinen Repräsentationen zu verschwinden. Dem panoptischen Prinzip des Medienzeitalters entspricht daher eine seiner beherrschenden Obsessionen: der beinahe zur Gewissheit verdichtete Verdacht, »falsch informiert« oder sogar zum Opfer medialer Simulationen zu werden.⁴⁷ Je perfekter die medientechnische Inszenierung von Präsenz, desto plausibler oder wahrscheinlicher erscheint auch die Mutmaßung, dass der medial repräsentierten gar keine substantielle ›reale Gegenwart‹⁴⁸ mehr entspricht – dass also die Bild (schirm)oberfläche der Informationsmedien bloß eine Fatamorgana in der Wüste des Realen sein könnte.⁴⁹ Das Zeitalter der Information ist deshalb zugleich das Zeitalter des Argwohns (*l'ère du soupçon*, Nathalie Sarraute).⁵⁰ Je mehr

45 Platon: *Phaidros*, 257 ff.; vgl. Elena Esposito: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 2002, S. 141.

46 Vgl. Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt/M. 1983, S. 562.

47 Vgl. Jörg Requate: *Von der Gewißheit, falsch informiert zu werden*. In: *Obsessionen. Beherrschende Gedanken im wissenschaftlichen Zeitalter*. Hg. von Michael Jeismann. Frankfurt/M. 1995, S. 272–292. Den Gedanken der Simulation verfolgt besonders obsessiv Jean Baudrillard; vgl. etwa Baudrillard: *Die Illusion des Endes oder Der Streik der Ereignisse*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin 1994 (Merve-Diskurs; 184), sowie Baudrillard: *Das Jahr 2000 findet nicht statt*. Aus dem Französischen übersetzt von Peter Geble und Marianne Karbe. Berlin 1990.

48 Zum Begriff vgl. George Steiner: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* Deutsch von Jörg Trobitius. München 1990.

49 Vgl. Slavoj Žižek: *Willkommen in der Wüste des Realen*. In: *Kunst nach Ground Zero*. Hg. von Heinz Peter Schwerfel. Köln 2002, S. 57–65, sowie ausführlicher ders.: *Willkommen in der Wüste des Realen*. Aus dem Englischen von Maximilian Probst. Wien 2004. – Žižeks Titel ist ein Zitat aus Andy und Larry Wachowskis Film *Matrix* (USA / Australien 1999).

50 Vgl. den titelgebenden Aufsatz in Nathalie Sarraute: *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris 1966, S. 53–77. – Die Argumentation des *Essays* (1950) richtet sich v. a. auf die Darstellung der »réalité psychologique actuelle« (S. 71); in medienkritischer Perspektive vgl. dagegen ihren unbetitelten Beitrag in: Karl Jaspers, Nathalie Sarraute, Arnold Toynbee, Theodor Eschenburg: *Werden wir richtig informiert? Massenmedien und Publikum*. Zusammengefasst und eingeleitet von Leonhard Reinisch. München 1964 (Thema; 4), S. 29–47.

die Medienwirklichkeit auf Evidenz im Sinne konkreter Anschaulichkeit hin ausgelegt ist, desto mehr an Misstrauen erzeugt sie auch. Gerade weil der visuelle Sinn für die Überprüfung der Wahrheit am zuständigsten erscheint, wie der Begriff der Evidenz festhält, wird die von Nicholas Mirzoeff, einem der Theoretiker des kulturwissenschaftlichen *visual turn*, gestellte Frage unabweisbar: »What are we to believe if seeing is no longer believing?«⁵¹ Wo ›Sehen‹ und ›Fürwahr-Halten‹ keine verlässliche Entsprechung mehr bilden, weil eine datenverarbeitende und nahezu unbegrenzt manipulationsfähige Visualität – sehr im Widerspruch zu Roland Barthes' Formulierung des Noemas der Fotografie ›Es-ist-so-gewesen‹ (»Ça-a-été«)⁵² – sogar zu zeigen vermag, was niemals gewesen ist, kehrt der Zweifel an der Wahrheit der sinnlichen Erkenntnis wieder, der schon am Beginn des erkenntniskritischen Philosophierens in der Frühen Neuzeit stand. Es ist die epistemische Unhintergebarkeit der nunmehr technisch vermittelten sinnlichen Daten, welche die elektronischen Massenmedien der methodischen Fiktion des *malin génie* der cartesischen Erkenntniskritik annähert;⁵³ umso mehr, als deren Codes oder Steuerzeichen selbst nicht sichtbar und beobachtbar sind. Der sich selbst verbergende »submediale Trägerraum« (Boris Groys) ist die Voraussetzung für die Präsenz der technischen Bilder, aber der dadurch hergestellte Zusammenhang von Präsenz und Latenz bildet auch den doppelten Boden und Ausgangspunkt eines ebenso umfassenden wie unüberprüfbar manipulations-, Suggestion- oder Simulationsvorbehalts.⁵⁴ Dass die technische Visualität den Zugang zur Welt, die sie vorstellt, demzufolge möglicherweise eher verstellt,⁵⁵ gehört zur dialektischen Struktur jener Konstellation, die Heidegger unter dem Namen des »Gestells« (als Bezeichnung für das »Wesen der modernen Technik«) bedacht hat.⁵⁶ Lange vor den mediologischen Theorieexperimenten Vilém Flussers, Paul Virilios, Jean Baudrillards oder Slavoj Žižeks hat wiederum Siegfried Kracauer diese Peripetie von Evidenz und Verdacht auf den Punkt gebracht. Im »Schneegestöber fotografischer Bilder«⁵⁷ beginnt die ›Spur‹ des Realen sich zu verlieren; sie wird verschluckt oder

51 Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. London, New York 1999, S. 3.

52 Roland Barthes: *La chambre claire*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome V: 1977–1980. Paris 2002, S. 783–892, hier S. 851.

53 René Descartes: *Meditationes de prima philosophia / Meditationen über die Grundlagen der Philosophie I*, 12. Auf Grund der Ausgaben von Artur Buchenau neu hg. von Lüder Gäbe. Hamburg 1977, S. 38.

54 Vgl. dazu etwa Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive*, S. 21; Debray: *Einführung in die Mediologie*, S. 185.

55 Vgl. Vilém Flusser: *Nachgeschichte*. Eine korrigierte Geschichtsschreibung. Bensheim und Düsseldorf 1993 (Schriften. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Bd. 2), S. 75.

56 Martin Heidegger: *Die Frage nach der Technik*. In: Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*. 10. Auflage Stuttgart 2004, S. 9–40, hier S. 23 f.

57 Kracauer: *Die Photographie*, S. 93.

absorbiert von den medialen Speichern. Darum also – weil die technisch freigesetzte »Flut« der Bilder mehr und mehr die unmittelbaren »Originale« überschwemmt, weil sie die direkte Apperzeption von Wirklichkeit durch deren technische Repräsentation ersetzt und mit der Fülle von Informationen die Dämme des Gedächtnisses zu unterspülen beginnt – gilt für Kracauer mit gleichem Ernst auch das Gegenteil der eingangs zitierten Behauptung: »Noch niemals hat eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewußt.«⁵⁸

*

An Kracauers kritischem Kommentar zur technischen Informatisierung und Bebilderung der modernen Welt wird deutlich, wie gut die medientechnologische Moderne offenbar von Beginn an über sich selbst Bescheid gewusst hat. Seine Anmerkungen zur ›sekundären‹ Welt der modernen Massenmedien präformulieren die einschlägigen Einwände bis heute. Die angeführten Überlegungen zu den mentalen Transformationseffekten der ›neuen‹ Medien, die im Anfangs- und Schlusszitat der vorangegangenen Darstellung einander entgegengesetzt worden sind, bezeichnen mit dialektischer Schärfe bereits die beiden Seiten einer technischen Medialisierung der modernen Welt, die sich im Zuge der Mediendiversifizierung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts noch immens verdichtet hat: die visuelle Überrepräsentation und tendenziell vollständige Dokumentation zeitgeschichtlichen Geschehens in den vielfältigen, jederzeit abrufbaren Aufzeichnungs-, Speicher- und Übertragungsmedien einerseits – und andererseits die Kehrseite eines Verschwindens der Differenz, die Original und Kopie, Wirklichkeit und Schein, Geschichte und Medialität verlässlich voneinander trennt (sodass ihre Einebnung zum Charakteristikum der ›postmodernen Situation‹ erklärt werden konnte⁵⁹). Auch wenn die Medientheorie in der Diskussion neuerer digitaler Medien, virtueller Computerwelten und des Internets längst weiter gegangen ist, stellt das Fernsehen am Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts noch immer das wichtigste Repräsentations- und Informationsmedium zeitgeschichtlicher Wirklichkeit dar.⁶⁰ Mit welchen

58 Ebd.

59 Vgl. Wolfgang Welsch: Ästhetik und Anästhetik. In: ders.: Ästhetisches Denken. 4. Auflage Stuttgart 1995, S. 9–40, S. 16.

60 Vgl. Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): Televisionen. Frankfurt/M. 1999; Walter Klingler, Andreas Grajczyk, Gunnar Roters: Fernsehen und unser Erinnerungsinteresse an zeitgeschichtlichen Ereignissen. In: Massenmedien und Zeitgeschichte. Hrsg. von Jürgen Wilke. [Berichtsband der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik und Kommunikationswissenschaft (DGPK) vom 20. bis 22. Mai 1998 in Mainz zum Thema Massenmedien und Zeitgeschichte.] Konstanz 1999, S. 317–332, hier S. 318. – Zur Antizipation eines Endes der »herkömmlichen Massenmedien« in der aktuellen Mediendiskussion vgl. Florian Rötzer: Interaktion – das Ende herkömmlicher Massenmedien. In: Medien und

Begriffen auch immer die hier in Rede stehende mediologische Schwelle beschrieben werden mag – als Übergang von ›mechanischer‹ zu ›technischer‹ Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin),⁶¹ von ›Literalität‹ zum ›elektronischen Zeitalter‹ (Aleida und Jan Assmann), von der ›Gutenberg-Galaxis‹ zum elektrischen Zeitalter (Marshall McLuhan)⁶² oder zum Zeitalter der ›Technobilder‹ (Vilém Flusser),⁶³ von der ›Grafosphäre‹ zur ›Videosphäre‹ (Francis Debray)⁶⁴ –, kommen alle einschlägigen Konzepte doch in der Konsequenz überein, dass die Zeichenordnung der ikonisch-technischen Medien im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts die skripturale Zeichenordnung der Texte als Leitmedium der Apperzeption geschichtlicher Wirklichkeit allmählich abgelöst hat. Ein Prozess der informationellen Negentropie, also der Entwicklung medialer Codes zu immer präziserer, verlustärmerer und umfassenderer Speicherung und Vermittlung von Informationen, führt von der seit drei Jahrtausenden die Kulturen dominierenden Schrift bis zu den Medien des elektronischen Zeitalters.⁶⁵ Dass aber die mit den technischen Massenmedien verbundene »neue Form der Mitteilung«, die Information, für die erfahrungsgesättigte Erzählung »viel bedrohlicher« sei als ästhetische Entwicklungen wie die Auflösung der geschlossenen Erzählform im zeitgenössischen Roman, hat schon Walter Benjamin in seinem Essay *Der Erzähler* (1936/37) festgehalten:

Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre. Mit anderen Worten: beinah nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung zugute.⁶⁶

Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche. Hg. von Rudolf Maresch. München 1996, S. 119–134. Vgl. dazu auch Georg Stanizek: Kriterien des literaturwissenschaftlichen Diskurses über Medien. In: Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften. Hg. von Georg Stanizek und Wilhelm Voßkamp. Köln 2001 (Mediologie; 1), S. 51–76, hier S. 55.

61 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung). In: ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Frankfurt/M. 1974, S. 471–508.

62 Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Aus dem Amerikanischen übers. von Max Nänny. Düsseldorf, Wien 1968; ders.: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden, Basel 1994.

63 Vgl. Vilém Flusser: Kommunikologie. Bensheim 1996 (Schriften. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Bd. 4), S. 63 u. ö.

64 Debray: Einführung in die Mediologie, S. 44, 59 u. ö.

65 Vgl. Joachim Knappe: Die codierte Welt. Bild, Schrift und Technobild bei Vilém Flusser. In: Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur. Hg. von Joachim Knappe und Hermann-Arndt Riethmüller. Tübingen 2000, S. 1–18, hier S. 7.

66 Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.2, Frankfurt/M. 1977, S. 438–465, hier S. 444 f.

Diese Abdichtung der partikularen ›Information‹ gegen die Erfahrung, die wie die Erzählung als »eine der ältesten Formen der Mitteilung« auf Kontinuität angewiesen ist,⁶⁷ hat Benjamin in seinem Baudelaire-Aufsatz bereits auf die modernen Medien der Fotografie und des Films zurückgeführt; davon wird an späterer Stelle noch ausführlich die Rede sein. Den von den Medien der Information am weitesten entfernten Modus der Erinnerung bildet für ihn jenes individuelle Eingedenken, das in der Erzählrede von Prousts *Recherche* paradigmatisch ausgebildet ist.⁶⁸ Nicht zufällig bezieht sich Prousts Roman selbst auf das Massenmedium seiner Zeit, die Presse, wenn er in der Figurenrede Swanns den kritischen Gegensatz zwischen Büchern und Journalen erläutert: »Ce que je reproche aux journaux c'est de nous faire attention tous les jours à des choses insignifiantes tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles.«⁶⁹

Dieser Gegensatz zwischen ›überflüssiger‹ Information und ›wesentlicher‹ Erzählung wirkt bis in die medienkritischen Diskussionen der Gegenwart hinein fort, und die Auffassung von einem Konkurrenzverhältnis zwischen Informationsmedien und Literatur hat unter dem Begriff der ›Medienkonkurrenz‹ in der Poetik und Literaturkritik eine weitreichende Karriere gemacht. Ihre Konsequenzen beziehen sich nicht zuletzt auf die Erzählbarkeit zeitgenössischer Geschichte, deren ereignishaftige Momente die modernen Informationsmedien der Presse, der Fotografie und des Films eminent vervielfältigt haben. Nicht zuletzt die posthistorische Theorie nimmt diesen Impuls auf, indem sie in der Vervielfältigung partikulärer Informationen die Aufhebung des Geschichtlichen und jedes erzählbaren ›Sinns‹ erkennen will. In den Panoramen des Verschwindens,⁷⁰ die angesichts der ›Bilderflut‹ der audiovisuellen Massenmedien seit den neunzehnhundertsechziger Jahren beinahe obsessiv vorgetragen werden, trifft sich daher das Postulat vom Ende der Geschichte mit der Hypothese vom Ende

67 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. I.2, Frankfurt/M. 1974, S. 605–653, hier S. 611.

68 Vgl. Walter Benjamin: Zum Bilde Prousts. In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1, Frankfurt/M. 1977, S. 210–324, hier S. 311.

69 Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. 1. Bd. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida. Paris 1987, S. 25 f. (»Was ich den Zeitungen vorwerfe, ist, daß sie uns alle Tage auf unbedeutende Dinge aufmerksam machen, während wir drei- oder viermal in unserem Leben die Bücher lesen, in denen Wesentliches steht.«)

70 Vgl. exemplarisch Hartmut von Hentig: Das allmähliche Verschwinden der Wirklichkeit. München, Wien 1984. Vgl. auch Karl Prümm: Intermedialität und Multimedialität. In: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Hg. von Rainer Bohn. Berlin 1988, 195–200, hier S. 195. – Zu dieser Verlustperspektive vgl. auch Johannes Domsich: Visualisierung – ein kulturelles Defizit? Der Konflikt von Sprache, Schrift und Bild. Wien, Köln, Weimar 1991.

der Literatur.⁷¹ Ihren Schnittpunkt bildet die These von der Unerzählbarkeit der Zeitgeschichte. »Was die Geschichte betrifft«, schreibt beispielhaft Jean Baudrillard,

so ist ein Nacherzählen unmöglich geworden, da es sich per Definition (*re-citatum*) um das mögliche Zurückverfolgen eines Sinns handelt. Jedes Ereignis wird durch einen totalen Verbreitungs- und Zirkulationsschub freigesetzt – jede Tatsache wird zum Atom, wird nuklear, und folgt ihrer Bahn ins Leere.⁷²

*

Die vorliegende Arbeit geht dagegen von dem auf den ersten Blick unwahrscheinlichen Tatbestand aus, dass literarische Texte im so genannten Medien- oder Informationszeitalter⁷³ keineswegs aufgehört haben, Stoffe der unmittelbaren Zeitgeschichte zu thematisieren. Sie fragt daher nach den geschichtstheoretischen, mediologischen und poetologischen Voraussetzungen, unter denen literarische Verarbeitungen zeitgeschichtlicher Ereignisse ›dennoch‹ möglich sind. Vor allem aber fragt sie nach den ästhetischen Konsequenzen, die sich für literarische Texte aus der Informatisierung und Bebilderung der Welt ergeben. Unwahrscheinlich erscheinen diese Bezugnahmen von Texten nicht bloß in jenem allgemeinen, von poststrukturalistischer und System-Theorie ausgearbeiteten Sinn, in dem jede kommunikative Anknüpfung als letztlich kontingente Wahl aus unzählbaren potenziellen Anknüpfungen erscheint.⁷⁴ Im hier entwickelten Fragehorizont sind es vielmehr mediologische Bedingungen des Bezugs auf Zeitgeschichte, welche die bloße Existenz der untersuchten Texte jenseits selbstverständlicher Erwartbarkeit situieren und deshalb als Forschungsgegenstand auffällig machen. Die Frage nach den veränderten Bedingungen des Erzählens im Informations- oder Medienzeitalter ist jedoch keine nur ›von außen‹ an die Texte herangetragene Problematisierung; vielmehr wird sie von ihnen selbst aufgebracht und zu beantworten gesucht. Dementsprechend werden in den Kapiteln dieser Arbeit auch jene Antworten rekonstruiert, die von

71 Vgl. dazu etwa die Sektion »Medium Film – das Ende der Literatur?« auf dem Internationalen Germanisten-Kongress 1985; die Beiträge sind abgedruckt in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Hg. v. Albrecht Schöne. Bd. 10. Tübingen 1986, S. 263–375. – Vgl. ebenfalls den Band: Brauchen wir noch die Literatur? Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Düsseldorf 1972, hier bes. den Beitrag des Herausgebers, S. 208–211, sowie den neueren Band von Reinhard Baumgart: Addio. Abschied von der Literatur. Variationen über ein altes Thema. München, Wien 1995.

72 Baudrillard: Die Illusion des Endes, S. 10.

73 Vgl. etwa Dirk Matejowski, Friedrich Kittler: Literatur im Informationszeitalter. Frankfurt, New York 1996; Harro Segebrecht: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt 2003.

74 Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995.

Seiten einschlägiger literarischer Texte zu erhalten sind. Es geht um die Weisen ästhetischer Selbstbehauptung und -vergewisserung einer Literatur, die ihre aktuelle ›Welthaltigkeit‹ angesichts technischer Informationsmedien nicht preisgeben will, während sie ihren Zugang zur Welt doch nicht unabhängig von ihrer Aufzeichnung, Speicherung und Vermittlung finden kann. Damit verwandelt sich das fragliche ›Dass‹ der Darstellbarkeit in ein näher bestimmbares ›Wie‹.

Die drei Kapitel des folgenden Teils (II) gelten systematischen und historischen Aspekten des verhandelten Themas. Zunächst wird der Begriff des zeitgeschichtlichen Ereignisses im Horizont geschichtstheoretischer und philosophischer Überlegungen zu präzisieren versucht, die ihn in Beziehung zur Erzählbarkeit setzen (Kapitel 1). Dass aktuelle Ereignisse einerseits immer schon bekannt sind, andererseits aber auch, strukturalistisch gesehen, als ephemere erscheinen mögen, bestreitet den Begriff oder die Relevanz des Ereignisses selbst – damit aber auch die Bedingungen des Erzählens davon. Es ist diese Paradoxie, in der sich literarische Ereignis-Darstellungen bewegen, indem sie auf Ereignisse zurückkommen. Hier wird ein theoretischer Zugang vorgeschlagen, der zeitgeschichtliche Ereignisse als medial konfigurierte und präparierte Größen beschreibt, zugleich aber auch als potenzielle Erzählanlässe verstehbar macht. Das folgende Kapitel (2) versucht daraufhin eine historische Poetik literarischer Zeitgeschichts-Darstellungen zu skizzieren, die vor allem als Problemgeschichte gedacht ist: Darin wird der poetische und poetologische Horizont weitläufig vermessen, in den die untersuchten Zeitgeschichts-Darstellungen seit ›1968‹ einzutragen sind. Es geht dabei nicht um die Verteidigung bestimmter Positionen, sondern darum, ein Problem zu beschreiben, das Literaten und Theoretiker der Literatur offenbar seit der Frühen Neuzeit, besonders aber unter den Bedingungen des modernen Medien- oder Informationszeitalters umtreibt. Im anschließenden Kapitel (3) wird die These vom ›Apriori der technischen Bilder‹ zu begründen und zu erläutern versucht: In sieben Aspekten wird ausgeführt, was es für literarische Darstellungen zeitgeschichtlicher Ereignisse bedeutet, dass sie sich im Kontext einer technisch geprägten *visual culture* verorten. Dabei wird eine Theorie des kollektiven Gedächtnisses vorgeschlagen, welche die visuellen Medien als Agenturen einer vor allem bildförmigen Geschichtskultur versteht, welche in Untersuchungen des Zusammenhangs von Literatur und Geschichte bisher wenig Berücksichtigung erfahren hat.⁷⁵ Die Visualität der

75 Im Register des von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp herausgegebenen Kompendiums: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin 2002, sucht man etwa nach den Stichworten »Medien«, »Fernsehen« oder »Audiovisualität« vergeblich. Stattdessen arbeitet sich die literaturwissenschaftliche Theorie zum Zusammenhang von Literatur und Geschichte immer noch vorwiegend an Aristoteles' Unterscheidung zwischen Poesie und Geschichtsschreibung ab.

Geschichte, also der Umstand, dass bereits annähernd »[e]in Jahrhundert [...] hinter uns [liegt], in dem Geschichte nicht geschrieben, sondern gefilmt worden ist«,⁷⁶ bildet vielfach einen blinden Fleck der einschlägigen Forschung. Mit anderen Worten geht es darum, jene Bedingungen der Erfahrung und Erinnerung zeitgenössischer Geschichte, welche die neuere Geschichtswissenschaft unter dem Namen *visual history* anspricht, auch für die literaturwissenschaftliche Arbeit in den Blick zu bekommen. – Der folgende Teil (III) wird durch einen Abschnitt eingeleitet, der die Prämissen der vorgenommenen Auswahl literarischer Texte und die Methodik ihrer Untersuchung darstellt. Dieser einzeltextbezogen interpretierende Teil legt eine chronologische Ordnung zugrunde, die sich nicht an der zeitlichen Reihenfolge der Texte, sondern an zentralen ›Geschichtszeichen‹ der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts orientiert: 1968 (mit ›Vietnam‹) – 1977 (Deutscher Herbst) – 26. 4. 1986 (Tschernobyl) – 9. 11. 1989 (Mauerfall) – 1992–1999 (postjugoslawische Kriege) – 9/11. – Der letzte Teil (IV) fasst die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung noch einmal zusammen.

*

Geschichte gehört zu denjenigen Begriffen, die sich nicht in die Pluralform versetzen lassen, ohne ihre Bedeutung zu verändern. ›Ereignisgeschichten‹ meint etwas anderes als ›Ereignisgeschichte‹. ›Ereignisgeschichten‹ verwandeln Geschichte in Geschichten, weil sie nicht ein für allemal dargestellt, sondern auf diverse Weisen erzählt werden kann. Sowenig sich Geschichte selber schreibt, sowenig legt sie ihren interpretierbaren Sinn selber fest; sowenig aber entscheidet sie auch über die Form ihrer Darstellung. Insofern bildet der Titel dieser Untersuchung eben jene semantische Transformation selber ab, deren Beschreibung er überschreibt: Ereignisgeschichten überführen das Gegebene (*Datum*) der Geschichte in ästhetische Formen. Auch in diesen Formen aber bleiben literarische Darstellungen ›der Daten eingedenk‹. Von den Bedingungen, Problemen und Bewältigungsversuchen dieser Transformation handelt diese Untersuchung.

⁷⁶ Leander Scholz: Hyperrealität oder Das Traumbild der RAF. In: Akzente 48 (2001), H. 3, S. 214–220, hier S. 214.

II. Systematische und historische Bedingungen

1. Ereignis und Geschichte

Hat man [...] jemahls die Ereignung selbst geläugnet?¹

1792 nimmt Johann Wolfgang Goethe an der Seite seines Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar am Ersten Koalitionskrieg Preußens und Österreichs gegen das revolutionäre Frankreich teil. Aus dem Rückblick von etwa dreißig Jahren beschreibt er in seiner autobiografischen Schrift *Campagne in Frankreich 1792* die Situation der preußischen Armee nach der Kanonade von Valmy, die am 20. September die Wende des Krieges bedeutete:

Die größte Bestürzung verbreitete sich über die Armee. Noch am Morgen hatte man nicht anders gedacht, als die sämtlichen Franzosen anzuspießen und aufzuspeisen [...]; nun aber ging jeder vor sich hin, man sah sich nicht an, oder wenn es geschah so war es um zu fluchen, oder zu verwünschen. Wir hatten, eben als es Nacht werden wollte, zufällig einen Kreis geschlossen, in dessen Mitte nicht einmal wie gewöhnlich ein Feuer konnte angezündet werden, die meisten schwiegen, einige sprachen, und es fehlte doch eigentlich einem jeden Besinnung und Urteil. Endlich rief man mich auf, was ich dazu denke, denn ich hatte die Schar gewöhnlich mit kurzen Sprüchen erheitert und erquickt; diesmal sagte ich: von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt' sagen, ihr seid dabei gewesen.²

Dass Goethes Urteil die – nach den Befreiungskriegen und dem napoleonischen Feldzug weitgehend in Vergessenheit geratene – Kanonade von Valmy historisch überbewertet, lässt sich nur bedingt als bloße Fehlbeurteilung des gerade Er-

1 Gotthold Ephraim Lessing, zit. nach Johann Heinrich Campe: Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd. I. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Braunschweig 1807. Hildesheim, New York 1969 (Documenta Linguistica), S. 973 (s. v. »Ereignen«).

2 Johann Wolfgang Goethe: *Campagne in Frankreich 1792*. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 14. Hg. von Reiner Wild. München 1986, S. 335–516, hier S. 384 f.

oder Überlebten oder gar als renommmistisch auslegen.³ Situativ gesehen ist sein Ausspruch, der mit der Kanonade von Valmy einen epochalen Einschnitt verbindet, auf den Kreis der demoralisierten Soldaten bezogen, die er wie »gewöhnlich« mit einem »kurzen Spruch« moralisch aufrichten will. Da sich die Niederlage schwerlich in einen Triumph umdeuten lässt, muss die Teilnahme selbst für die Erbauung aufkommen. Dazu jedoch bedarf es der Steigerung des Erlebten im globalhistorischen Maßstab (»Weltgeschichte«). Indem er die Niederlage als epochale Zäsur ausgibt, so dass »von hier und jetzt« etwas Neues ausgehen kann, markiert Goethe die Kanonade von Valmy erst als »Ereignis« im singulären Sinn. Als solches aber wertet er die eher glücklose Mitleidenschaft zur Teilhabe an einem schlechthin Außerordentlichen auf, das sich dem Kollektiv mitteilt: Die Partizipation am exzeptionellen, zukunftsächtigen Ereignis soll im Kreis der Soldaten gewissermaßen das »Feuer« entzünden, das in ihrer eigenen Mitte fehlt. Indem es das gerade erst Geschehene als prospektiv sinnvoll ausgelegt, bietet Goethes Diktum es bereits einer affirmativen Erinnerung an. Was aus der Unmittelbarkeit der Situation zunächst nur pragmatisch motiviert erscheint, verfestigt die Wiederholung des Urteils im 1822 erschienenen schriftlichen Bericht. Indem das Erlebte so noch aus dem Rückblick von drei Jahrzehnten zum weltgeschichtlichen Ereignis stilisiert wird, trägt der Text das sonst signifikationslos und anonym bleibende Datum in ein über die Miterlebenden hinausreichendes, kulturelles Geschichts-Gedächtnis ein.

Die »Epoche« (*epoché*), von der bei Goethe die Rede ist, ist jedoch streng genommen nicht der zeitgeschichtliche Abschnitt, dessen Einsatz das Datum markiert, sondern das Ereignis dieses Einschnitts selbst. Denn die Kennzeichnung des damit eröffneten Zeitraums verdankt sich einer Metonymie. Sie setzt die Unterbrechung der Kontinuität mit dem geschichtlich »Neuen« gleich, das von ihr ausgeht oder durch sie möglich wird.⁴ Die Bezeichnung berührt sich dabei mit einer Äquivokation, die den Begriff des geschichtlichen »Ereignisses« prägt: Ausgespannt zwischen exakt datierbarem Einschnitt und zeitlich ausgedehntem Verlauf, punktuellm Geschehnis und prozesshaftem Geschehen, koinzidiert das Ereignis im Grenzfall mit der »Epoche« im engsten wie weitesten Sinn. Auch Leopold von Rankes Entwurf *Über die Epochen der neueren Geschichte* (1854), der an den metonymischen Epochenbegriff anknüpft, zentriert die Semantik des Ereignisses in der Unterbrechung des kontinuierlichen Verlaufs, wenn er die Entstehung der christlichen Weltreligion, Caesars Eroberung

3 Vgl. Arno Borst: Das historische Ereignis. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973 (Poetik und Hermeneutik V), S. 536–540, hier S. 536: »Er hat die Kanonade von Valmy zur welthistorischen Epoche hochstilisiert, um hinterher sagen zu können, er sei dabei gewesen.«

4 *Epoché* meint wörtlich »Anhalten« und wird seit dem 18. Jahrhundert auf die Einleitung einer neuen Entwicklungsphase oder auf diese selbst bezogen.

Galliens, die Konstitution des Abendlands durch die Kaiserkrönung Karls des Großen oder die Revolution von 1830 eine Reihe ›weltgeschichtlicher Ereignisse‹ bilden lässt. Es sind solche exakt datierbaren wie mittelfristige Zeitverläufe in Anspruch nehmenden Zäsuren, die in den nationalgeschichtlich spezifizierten Sprachgebräuchen den Begriff der ›Zeitgeschichte‹ (*histoire contemporaine, historia contemporanea, storia contemporanea* oder *contemporary history*) konstituieren: die Französische Revolution, der Beginn des Spanischen Unabhängigkeitskrieges 1808, das Ende der Napoleonischen Herrschaft in Italien 1815 oder die britische Parlamentsreform von 1832.⁵ Offenbar hat man es bei den konstitutiven Markierungen der Zeitgeschichte mit »Typen von Ereignissen völlig unterschiedlichen Niveaus« zu tun:⁶ Sie beleuchten Veränderungen oder Umbrüche einer ›tiefer‹ liegenden Ordnung, die in momenthaften Geschehnissen hervortreten oder zeitlich erstreckte Verläufe in Anspruch nehmen. Je ausgedehnter jedoch die Dauer eines Ereignisses ist, desto mehr verweist es bereits auf die Zeitebene der Struktur. Damit ist eine Wechselbeziehung zwischen *Ereignis* und *Struktur* angezeigt, die schon im Verhältnis zwischen *Ereignis* und *Epoche* enthalten war. Unabhängig von der Fragwürdigkeit des generellen Geschichtsbegriffs und der Annahme universeller Gesetzmäßigkeiten zur Erklärung historischer Ereignisse⁷ scheint die Rede von Ereignissen nur in Relation zu Strukturen sinnvoll zu sein, die sie interpunktieren oder deren Umbrüche sie anzeigen. Die Restriktion des Ereignisbegriffs auf die *epoché* gilt umso weniger dann, wenn auch seine geläufige Verwendung im politisch-historischen Diskurs nicht einfach als ›illegitime‹, uneigentliche Rede zurückgewiesen werden soll.

Zwischen Ereignis und Prozess vermittelt bereits die Begriffsgeschichte. Während die Etymologie von ›Ereignis‹ bereits auf die leiblichen und technischen Medien der Sichtbarkeit verweist – Ereignis benennt dasjenige, was sich ebenso unmittelbar wie unerwartet den Sinnen darbietet, ›sich offenbart‹; ›ereignen‹ meint ›eräugen‹ (mhd. *eröugen*, ahd. *irougen*), ›sich offenbaren‹, ›zei-

5 Matthias Peter, Hans-Jürgen Schröder: Einführung in das Studium der Zeitgeschichte. Unter Mitarbeit von Markus M. Hugo, Holle Nester und Anja Rieger. Paderborn 1994, S. 15.

6 Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. 8. Auflage Frankfurt/M. 1997, S. 16. Foucault verweist beispielhaft auf Ereignisse von kurzer und solche »von mittlerer Dauer, wie die Ausdehnung einer Technik oder das Seltenwerden des Geldes«, sowie andere »von langsamer Gangart, wie ein demographisches Gleichgewicht oder die fortschreitende Anpassung einer Ökonomie an eine klimatische Veränderung« (ebd.). Ein solcherart ausgedehnter Ereignisbegriff verliert allerdings seine Diskriminierungskraft.

7 Vgl. dazu Karl R. Poppers Kritik (und sein Votum für den geschichtstheoretischen Perspektivismus) in Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Bd. 2: Falsche Propheten. Hegel, Marx und die Folgen. Übersetzt von Paul K. Feyerabend, Anhänge übersetzt von Klaus Pähler. 7. Auflage Tübingen 1992, S. 304–328, hier S. 309–311.

gen«, ›in die Augen fallen⁸ –, deutet das lateinische *eventus* (oder *eventum*; frz. *événement*, engl. *event*) auf den ›Ausgang‹ oder das ›Ergebnis‹ von Prozessen hin, die im Ereignis gipfeln; also auf das, worin der geschichtliche Prozess sein Werden überschreitet und sich markant manifestiert. Im Ereignis kommt zum Ausdruck, worauf es (auf unabsehbare Weise) hinausläuft. Etymologisch sind Ereignis und Struktur also prinzipiell vermittelt. Daran knüpft der angeführte metonymische Gebrauch des Epochenbegriffs an, indem er die ereignishaftige *epoché* auf den von ihr eröffneten Verlauf bezieht.

Die historiografische (auch: literaturgeschichtliche) und philosophische Theoriebildung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat jedoch zwei prinzipielle Linien im Verhältnis von Ereignis und Struktur herausgearbeitet: Die *strukturalistische* Auffassung, mit der zuerst die französische Sozialgeschichtsschreibung polemisch auf die traditionelle Ereignisgeschichte reagierte, diskreditiert das Ereignis zugunsten der Struktur. Ihr Anti-Eventismus lässt sich allerdings mit vermittelnden Argumenten entschärfen, welche zwischen beiden ein dialektisches Verhältnis entwickeln (Reinhart Koselleck, Hans Robert Jauss). Die *radikale* Theorie des Ereignisses insistiert dagegen auf dessen Irreduzibilität in kausaler wie in repräsentationslogischer Hinsicht (Jacques Derrida). – Im Folgenden geht es nicht lediglich um die Absteckung des theoretischen Horizonts, sondern darum, einen brauchbaren Begriff des zeitgeschichtlichen Ereignisses zu gewinnen. Dazu wird an Benjamins Begriff des ›Chocks‹ angeknüpft werden, zumal sich mit ihm mediengeschichtliche und ästhetische Einsichten verbinden. Schließlich ist der Begriff des Medienereignisses zu bestimmen, wobei der theoretische, über Benjamins Medientheorie gewonnene Zugang eine phänomenologische Modellierung erfahren soll.

1.1 Ereignis und Struktur

Folgte man dem methodischen Neuansatz der Geschichtswissenschaft in Deutschland seit den 1970er Jahren, könnte es den Gegenstand dieser Untersuchung legitimerweise eigentlich gar nicht geben. Mit dem Übergang von der Ereignis- zur Strukturgeschichte erscheint die Rede vom Ereignis – als stoffliche Größe nicht nur historiografischer, sondern auch literarischer Darstellungen – obsolet: Bereits kurz nach 1900 hatte François Simiands Polemik gegen die bis dahin vorherrschende *histoire événementielle* eine *histoire profonde* gefordert

8 Vgl. D. Sinn: Ereignis. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 608 f.; Campe: Wörterbuch der Deutschen Sprache I, S. 973; weniger informativ Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. 2. vermehrte und verbesserte Ausgabe Leipzig 1798, Sp. 1885 (s. v. »Das Ereigniß«).

und soziale Strukturen anstelle von denkwürdigen Ereignissen als eigentlichen Gegenstand sozialgeschichtlicher Forschung benannt, und die französische Schule um die Zeitschrift *Annales* hat die Umorientierung vom Ereignis auf die Struktur zum Programm und Modell wissenschaftlicher Erkenntnis gemacht.⁹ Im geschichtlichen Zusammenhang ersetzt der Blick auf die *longue durée* die Fixierung auf das punktuelle *événement*. Die historiografische Kritik am Ereignisbegriff hat sich auch im Bereich der literaturwissenschaftlichen Methodengeschichte in der Ersetzung von werk- und ideenorientierten Literaturgeschichten durch die ›Sozialgeschichten der Literatur‹ fortgesetzt.¹⁰ Nicht zuletzt die marxistische Historik hat den Begriff der Geschichte auf die Struktur hin ausgelegt.¹¹ Die Differenz zwischen Ereignis- und Strukturgeschichte betrifft indes auch den literarischen Text, insofern er von Geschichtlichem handelt. Denn Strukturen können *prima facie* nicht erzählt, sondern allenfalls beschrieben oder rekonstruiert werden; schon darum, weil Strukturen im Unterschied zu Ereignissen nicht konstitutiv auf handelnde und erlebende Subjekte oder Gruppen bezogen sind,¹² sind sie tendenziell von der mimetischen Darstellung abgewandt. Umgekehrt besteht zwischen Ereignissen und Erzählen eine grundsätzliche Affinität, wie vor allem die begriffliche Nähe zwischen ›spektakulärem‹ Ereignis, Drama und theatraler Praxis deutlich macht: Bis ins 18. Jahrhundert heißt ›Spektakel‹ vor allem ›Schauspiel‹,¹³ und ›Ereignis‹ bildete

9 Vgl. François Simiand: *Méthode historique et science sociale. Étude critique d'après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos*. In: *Revue de synthèse historique* 6 (1903), S. 1–22 und 129–157. – Gegen die bis Ende des 19. Jahrhunderts vorherrschende Herrscher- und Schlachtengeschichte wendet sich allerdings bereits Voltaire, indem er eine ›moderne‹ Wirtschafts-, Sozial- und Sittengeschichte fordert: »On saurait ainsi l'histoire des hommes, au lieu de savoir une faible partie de l'histoire des rois et des cours. [...] Il faudrait donc, me semble, incorporer avec art ces connaissances utiles dans le tissu des événements.« Voltaire: *Nouvelles considérations sur l'histoire*. In: ders.: *Œuvres historiques*. Édition présentée, établie et annotée par René Pomeau. Paris 1957, S. 46–49, hier S. 48. – Zur Kritik am Ereignisbegriff vgl. auch Thomas Rathmann: *Ereignisse Konstrukte Geschichten*. In: ders. (Hg.): *Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur*. Köln, Weimar, Berlin 2003, S. 1–19.

10 Vgl. vor allem: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. von Horst Albert Glaser. Reinbek 1980–1997, sowie Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Begründet von Rolf Grimminger. München 1980 ff.

11 Vgl. etwa Alfred Schmidt: *Geschichte und Struktur. Fragen einer marxistischen Historik*. München 1971.

12 Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M. 1989, S. 144 und S. 148.

13 Johann Heinrich Campe: *Wörterbuch der deutschen Sprache. Ergänzungsband: Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*. Neue stark vermehrte und durchgängig verbesserte Ausgabe. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Braunschweig 1813. Hildesheim, New York 1970 (*Documenta Linguistica*), S. 564 (s. v. »Spectacle«), unterscheidet die Bedeutungen: »1. Das Schauspiel«, »2. Der Lärm, das Aufheben, z. B. in der R. a. Spectacle machen.«

mit den ›Haupt- und Staatsaktionen‹ der politischen Tragödien ein Synonym.¹⁴ Wo Strukturen dennoch erzählt werden sollen,¹⁵ ist das Erzählen genötigt, diese erneut in Abfolgen von Handlungen und Ereignissen zu übersetzen. Im literaturgeschichtlichen Kontext hatte sich allerdings Hans Robert Jauß beim fünften Kolloquium der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* (1970) bereits um eine »Ehrenrettung« des Ereignisbegriffs angesichts seiner strukturalistischen Diskreditierung bemüht, indem er eine Neubestimmung des Verhältnisses von ›Geschichte‹, ›Ereignis‹ und ›Erzählung‹ unternahm.¹⁶ Ereignisse heben sich vom Geschehensverlauf dadurch ab, dass sie sich als Ausgangspunkte neuer struktureller Prozesse denkwürdig machen, wobei sie ebenso unvorhersehbar wie unbeabsichtigbar sind.¹⁷ Als solche enthalten sie einen Überschuss über ihre strukturellen Voraussetzungen, der ihre logische Irreduzibilität ausmacht. Ebenso wie strukturelle Bedingungen phänomenologisch etwas schlechthin anderes sind als empirisch erlebbare Ereignisse, gehen diese auch kausal in den sie bedingenden Strukturen nicht auf: »Jedes Ereignis«, schreibt Reinhart Koselleck, »zeitigt mehr und zugleich weniger, als in seinen Vorgegebenheiten enthalten ist.«¹⁸ Ereignisse können aus Strukturen demnach nicht abgeleitet werden; stets enthalten sie einen unherleitbaren Rest, der ihren Neuigkeitsgehalt – ihre »Novität« – ausmacht.¹⁹

Sowenig Ereignis und Epoche (*epoché*) gegeneinander austauschbar sind, sowenig lassen sich also Ereignisse auf Strukturen reduzieren. Was Goethes eingangs zitierter Bericht *post eventum* als epochale Zäsur markiert, mag in geopolitischen und militärgeschichtlichen Strukturen *ante eventum* bereits angelegt sein, die bis dahin latent und unauffällig geblieben waren; das Ereignis geht jedoch über deren Manifestation hinaus. Der geschichtstheoretische

14 Vgl. Borst: Das historische Ereignis, S. 536.

15 Vgl. dazu den Band: Strukturen erzählen: Die Moderne der Texte. Hg. von Herbert J. Wimmer. Wien 1996.

16 Hans Robert Jauß: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973 (Poetik und Hermeneutik V), S. 554–560. – Vgl. den ähnlichen Ansatz in der französischen Diskussion bei Edgar Morin: *Le retour de l'événement*. In: ders.: *L'Événement*. Paris 1972, S. 6–20.

17 Jauß zitiert an dieser Stelle Voltaire: *Essais sur les mœurs*, chap. LIV. – Die Diskrepanz zwischen aktueller Absicht und geschichtlicher Wirkung illustriert ebenso Kleists berühmte Deutung der Entgegnung Mirabeaus in der Versammlung der Generalstände am 23. Juni 1789: »Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.« Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: ders.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Bd. II/9: Sonstige Prosa. Basel, Frankfurt/M. 2007, S. 25–32, hier S. 29.

18 Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 151.

19 Ebd.

Strukturalismus denkt indes Ereignis und Struktur in einem dialektischen Zusammenhang: Wenn Ereignisse nur mit Bezug auf Strukturen Bedeutung erlangen, sind doch umgekehrt auch diese abhängig von Ereignissen, »in denen sich Strukturen artikulieren, die durch sie hindurchscheinen.«²⁰ Nur weil Strukturen und langfristige Prozesse latent sind, können sich einzelne ihrer Momente in Ereignissen manifestieren. Die ereignishaft Unterbrechung struktureller Latenz hat demzufolge auch eine aufmerksamkeits- und damit mediologische – und damit mediologische – Dimension. Auch wo von Ereignissen keine neuen Strukturbildungen ausgehen, fokussieren sie oft »unterschwellige« Sachverhalte der gesellschaftlichen Diskurs- und Bewusstseinsökonomie. Selbst unter strukturorientierten Denkvoraussetzungen bleibt das Ereignis damit eine Figur letztlich unhintergebar eigenen Rechts: Seine Präsenz »unterbricht« für einen markanten Moment die Unsichtbarkeit struktureller Ordnungen, während es zugleich strukturell begründete Erwartungen hinsichtlich des geschichtlichen Verlaufs überbietet. In diesem Verhältnis von struktureller Erwartung und Ereignis trifft sich die pragmatische, soziale oder politische Geschichte mit der Literaturgeschichte, die Jauß bereits 1967 als Rezeptionsgeschichte neu zu bestimmen versucht hat. Es ist die Denkfigur der (ästhetischen) Überbietung des zeitgenössischen Erwartungshorizonts, die es ermöglicht, das literarische Werk ohne Reduktionismus als »ereignishaft«²¹ und historisch zugleich zu begreifen. Jauß kann daher die Literatur- qua Wirkungsgeschichte als neues Paradigma historischer Erkenntnis ins Spiel bringen, die jenseits der »alten Ereignisgeschichte [...] Ereignis und Dauer, Prozeß und Struktur zu vermitteln« vermag.²² Zwischen literarischen Texten und geschichtlichen Ereignissen besteht damit, anders als Jauß zunächst meinte, aber keine prinzipielle Differenz, weil auch pragmatisch-geschichtliche Ereignisse ebenso bedeutungs- und perspektivierbar sind wie literarische Texte: Auch ihre Wirkung ist abhängig von einer Rezeption, die ihnen Bedeutungen zuschreibt, diese kommuniziert und weiter tradiert.²³

20 Ebd., S. 149.

21 Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M. 1970, S. 144–207, hier S. 154; zum Text- »Ereignis« vgl. auch S. 191 u. ö. Jauß spricht auch von der »Gegenwart und Einmaligkeit einer literarischen Erscheinung« (S. 153); deren Ereignisqualität wird mit Hilfe der ästhetisch-historischen »Kategorie« des »Neuen« als Überbietung des rezeptionsseitigen »Erwartungshorizonts« bestimmt (S. 193) und mit Karl Poppers wissenschaftstheoretischem Falsifikationismus in modellhafte Parallelität gesetzt (S. 201 f.).

22 Jauß: Vorwort. In: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, S. 7–10, hier S. 10.

23 Vgl. Jauß: Geschichte der Kunst und Historie. In: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, S. 208–251, hier S. 217 (sowie die dort referierte Kritik Droysens am »Dogma der objektiven Tatsachen«). – Das gilt nicht zuletzt für das Ereignis der Shoah, dessen geschichtliche Wirksamkeit bis heute auf seiner unausgesetzten Rezeption beruht.

Jauß' und Kosellecks Überlegungen holen das Ereignis in den Horizont einer strukturellen Ordnung ein, ohne es darin aufgehen zu lassen. Was jedoch an ereignishafter Präsenz nicht auf latente Strukturen zurückbezogen werden kann, bringt eine vertikale Dimension des Ereignisbegriffs ins Spiel, welche die horizontale Ordnung, die geschichtliche Zeit und historisches Denken konstituiert, konterkariert.²⁴

1.2 Paradoxien des Ereignisbegriffs

Versteht man Ereignisse als instantane Einbrüche in die geschichtliche Zeit, so durchkreuzen sie vertikal eine von Erwartungen geprägte Horizontale, von der her man Ereignisse »nicht kommen sehen kann«. ²⁵ Ereignisse stehen im Modus der Plötzlichkeit: ²⁶ Nicht als augenblickliche Kondensationen einer zuvor nur nicht klar erkennbaren Entwicklung, sondern als voraussetzungs- und erwartungslose Geschehnisse, die sich in ihrer Kontextlosigkeit und Absolutheit einer ›Gabe‹ vergleichen, ²⁷ unterbrechen Ereignisse den Prozess geschichtlicher Zeit. Diese Auffassung von Ereignissen als Aussetzungen geschichtlich-kontinuierlicher Ordnung eröffnet indes eine Paradoxie: Ereignisse stehen dann gewissermaßen außerhalb der Geschichte, während sie doch deren wesentliche Markierungen bilden. Hält man sich an den disruptiven Sinn von Ereignissen, wäre ›Ereignisgeschichte‹ als Folge von Zäsuren zu verstehen, als Abfolge signifikanter Unterbrechungen, die das Prinzip der Abfolge zugleich stornieren. Ereignisgeschichte hätte ihre Bedingung im Aussetzen ihres Verlaufs: Was Geschichte heißt, könnte so als punktierte Linie vorgestellt werden, ²⁸ die einen Zusammenhang zwischen Daten suggeriert, den jedes einzelne Datum demontiert. Die diskreten Punkte durch historische Linien zu verbinden, hieße umgekehrt gesehen, jeden einzelnen buchstäblich durchzustreichen und damit zu löschen. Denn die verzeichnende Ordnung, in die es sich einfügt und die es fortschreibt, negiert das Ereignishafte des Ereignisses selbst. Zeitgeschichtliche Daten sind dann nicht nur Markierungen in einem zeiträumlichen Koordinatensystem, sondern codieren die von ihnen bezeichneten Ereignisse doppelt als

24 Vgl. dazu auch Nikolaus Müller-Schöll: Einleitung. In: ders. (Hg.) unter Mitarbeit von Philipp Schink: Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Bielefeld 2003, S. 9 – 17, hier S. 9 f.

25 Jacques Derrida: Eine unmöglichen Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Berlin 2003, S. 60.

26 Vgl. dazu auch Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Mit einem Nachwort von 1998. Frankfurt/M. 1981.

27 Ebd., S. 27 ff.

28 Vgl. dazu Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt/M. 2004, S. 58.

Aussetzung und Wiedereinsetzung von Ordnung zugleich. Es entspricht der systemtheoretischen Figur des *Re-entry*, dass die Formen der Diskontinuität selbst in die Ordnung der Daten wieder eingereiht oder hineinkopiert werden.²⁹

Aber indem es das Kontinuum der Erwartungen und sinnvermittelnden Rekonstruktionen unterbricht, sistiert das Ereignis auch das Kontinuum der Rede davon, die ebenfalls prozesshaft und linear verläuft. Die Vertikale des Ereignisses steht ebenso quer zur Horizontalen der Erzählung oder des Berichts, die auf dem Prinzip der Serialisierung sprachlicher Zeichen beruht. Damit rückt das Ereignis tendenziell außerhalb der Sagbarkeit, also des Zugriffs jedes – literarischen wie nichtliterarischen – Diskurses; umso mehr, als jeder Diskurs, wie Michel Foucault betont, das Ereignis als Gefährdung seiner Ordnung des Sagbaren ausschließen muss: Es ist das »Spiel der Identität in der Form der *Wiederholung* und des *Selben*«, das als Kontingenz abwehrende Rede über bereits Bekanntes den ›Kommentar‹ installiert.³⁰ Sofern diese Kommentierung aber zu den Bedingungen des Diskurses erfolgt, der sich vom Ereignis unterbrochen sieht und doch nicht irritieren lassen will, muss sie dieses notwendig verfehlen. Das Ereignis bildet gegenüber dem Diskurs eine Chiffre der Alterität bzw. Novität, deren Möglichkeit kein Diskurs vorsieht bzw. vorsehen kann; es erscheint als unvorhersagbar und unsagbar zugleich.

Die radikale Theorie des Ereignisses isoliert das Ereignis gegenüber jeder Struktur: Sie kündigt die Dialektik zwischen Moment und Prozess, unterbricht die geschichtliche Fortschreibung des Ereignisses als Epoché und nimmt das Ereignis selbst gegenüber seiner nachträglichen, historiografischen oder literarischen Verzeichnung in Schutz. Damit aber wird das Ereignis ins paradoxe Zeichen einer *unmöglichen Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, gestellt. Jacques Derrida hat unter diesem Titel den Ereignisbegriff und die Möglichkeit seiner sprachlichen Repräsentation theoretisch befragt. Derridas Ereignisbegriff ist epiphan, also am theologischen Modell der messianischen Ankunft orientiert; er orientiert sich am *Kairos*, also am ›Augenblick‹ (wie Heideggers Übersetzung lautet) der Parusie, der Wiederkunft Christi und des Jüngsten Gerichts, den die frühe Christenheit dem *Kronos* des weltlichen Kalenders entgegen gesetzt hat. Die theoretische Kontur (und den theologischen Kontext) hat Benjamin den Überlegungen Derridas mit dem Konzept einer ›absoluten‹, ereignishaften (und messianischen) Gewalt vorgezeichnet: Radikal einzigartig und Paradigma der Einzigartigkeit zugleich, unterbricht das Ereignis das Kon-

29 Vgl. ebd., S. 37; zum Begriff des *Re-entry* vgl. etwa Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995, S. 102.

30 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/M. 1993, S. 22 (Hervorhebungen im Original). Vgl. auch Hans Robert Jauß: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973 (Poetik und Hermeneutik V), S. 554–560, hier S. 554.

tinuum der Geschichte.³¹ Besteht das Ereignis demzufolge in einer Durchbrechung aller vorläufigen Erwartungen, die »nicht vorhergesagt oder im voraus festgelegt und noch nicht einmal wirklich entschieden werden« kann, sind Ereignisse in Hinsicht auf jede vorausblickende wie retrospektive Ordnung inkommensurabel. »Zu den Merkmalen des Ereignisses gehört ja nicht nur die Unvorhersehbarkeit und damit die Tatsache, dass es den gewöhnlichen Gang der Geschichte unterbricht, sondern auch seine absolute Singularität. Also«, folgert Derrida, »kann man sagen, dass das Sprechen vom Ereignis, die Mitteilung von Wissen über das Ereignis, die Singularität des Ereignisses in gewisser Weise a priori und immer schon verfehlt – durch die einfache Tatsache, dass das Sprechen zu spät kommt und die Singularität in der Generalität verliert.«³² Das Verhältnis von Ereignis und Sprache ist so paradox wie jede Rede von Einzigartigkeit: Nicht nur, weil sie in konventionalisierten Mustern formuliert und behauptet werden muss, sondern auch, weil sie einen gemeinsam geteilten Sinn voraussetzt, den sie gerade bestreitet, ist die Singularität von Ereignissen im Prinzip *ineffabile* und inkommunikabel.³³ Diese Undarstellbarkeit des Ereignisses gilt für die technisch-ikonischen Medien nicht minder. Auch die Simultaneität von Aufzeichnung und Übertragung, die sinnliche Synchronisierung von Beobachter und Beobachtetem, die eine Art televisioneller Augenhöhe mit dem Ereignis herzustellen sucht, bleibt für Derrida »natürlich« hinter dem Ereignis zurück; dass Medien »interpretieren, selektieren, filtern und infolgedessen das Ereignis *machen*, anstatt es bloß abzubilden«, begründet den performativen oder konstruktiven Charakter ihrer Repräsentationen, die sich selbst freilich als identische Mitteilung ausgeben.³⁴ Das gilt umso mehr, als »das Televisuellwerden« der Ereignisse für Derrida »ihre Verwandlung in Simulakren« impliziert.³⁵ Seine Argumentation berührt hier die Simulationstheorie des Posthistoire, wie sie vor allem von Jean Baudrillard und Paul Virilio ausgedacht worden ist. Die posthistorische Simulationstheorie wirft damit indes auch ein ethisches Problem auf, indem sie – wie etwa Baudrillards Einlassungen zum »zweiten« Golfkrieg von 1991 zeigen –³⁶ die Verleugnung der Opfer realer Gewalt in Kauf nimmt. Denn sie betreibt einen medienkritischen Reduktionismus, der jede Möglichkeit eines real (ereignishaft) Gegebenen auf ein davon ununter-

31 Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt. In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1, Frankfurt/M. 1977, S. 179–203. – Zur Ankunft des Messias als absolutem Ereignis vgl. auch Gianluca Solla: »Alles was der Fall ist. Der Messias als Ereignis überhaupt. In: Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Hg. von Nikolaus Müller-Schöll unter Mitarbeit von Philipp Schink. Bielefeld 2003, S. 48–59.

32 Derrida: Eine unmögliche Möglichkeit, S. 8 und S. 21.

33 Vgl. dazu Niklas Luhmann, Peter Fuchs: Reden und Schweigen. Frankfurt/M. 1989, S. 145.

34 Derrida: Eine unmögliche Möglichkeit, S. 22.

35 Ebd., S. 59.

36 Vgl. Jean Baudrillard: La guerre du golfe n'a pas lieu. Paris 1991.

scheidbares Gemachtes der technischen Repräsentation zusammenstreicht. Im Gegensatz dazu beharrt Derrida darauf, »dass Ereignishaftes stattgefunden hat, das sich auf keinen Fall reduzieren lässt« – im Falle des Krieges also darauf, »dass es tausende von Toten gab.«³⁷ Hält man mit Derrida an diesem ›authentischen‹ Kern des Ereignisses fest, so hat auch die posthistorische Simulationsthese an der Verleugnung jenes ›Unsagbaren‹ teil, das den Kern des Ereignisses ausmacht.³⁸ Nicht zuletzt der Erfolg der Simulationsthese in den populären Medien bis hin zum Hollywood-Kino stellt deren kritische Potenz ja durchaus in Frage.³⁹

Hält man mithin an der Möglichkeit ›realer‹, nicht simulierter Ereignisse fest, ergibt sich ein repräsentationales Paradox: Denn jede Form der Vermittlung bringt das Mitgeteilte unter ihren eigenen systemlogischen Bedingungen hervor. Wo immer zeitgeschichtliche Ereignisse in semiotische Codierungsprozesse eingehen, sind sie bereits in eine eigengesetzliche symbolische Ordnung integriert, die ihren Ereignischarakter aufhebt. Die notwendige ›Verfhlung‹ zeitgeschichtlicher Ereignisse durch technische Medien gilt dann aber natürlich auch – oder erst recht – für literarische Texte, die mit notorischer Verspätung darauf zurückkommen. »Impuissance, vanité du romancier. Livre inutile, comme tous les livres. L'écrivain est comme la cavalerie, qui arrive toujours trop tard«, schreibt Frédéric Beigbeder in seinem Roman über den 11. September 2001.⁴⁰ Dass Literatur – gemessen an der Aufzeichnungs- und Verbreitungsgeschwindigkeit der technischen Bilder – ein langsames Medium ist, vergrößert ihren Abstand auch zum Ereignis selbst. Literarische Repräsentationen und Rekonstruktionen sind zudem keineswegs weniger von Verfahren der Selektion und Interpretation bestimmt als die Berichterstattung der Informationsmedien. Was Nietzsches sprachliche Repräsentationsskepsis allgemein formuliert, lässt sich auf das speziellere Verhältnis von Ereignis und Sprache allemal beziehen: »Wofür wir Worte haben, darüber sind wir auch schon hinaus.«⁴¹ Die unaufhebbare Verfhlung in einer Sprachlichkeit, das immer schon ›darüber hinaus‹ ist, macht das Ereignis, das nur im radikalen ›Jetzt‹ anzutreffen ist, im strikten Sinn unerzählbar, zumal sich erzählende Rede immer auf Vergangenes bezieht. Nimmt man diesen Argumentationszusammenhang beim Wort, so folgt daraus

37 Derrida: Eine unmögliche Möglichkeit, S. 58.

38 Ebd., S. 59: »Das ist das Unsagbare: das sind die Toten, zum Beispiel die Toten.« Baudrillard dagegen ordnet dieses Ereignishaftes ins Kontinuum eines ebenso gegenstands- wie widerstandslosen Simulationszusammenhangs ein.

39 Vgl. dazu etwa den Film *Wag the Dog* mit Dustin Hoffman und Robert De Niro, Regie: Barry Levinson, USA 1997.

40 Frédéric Beigbeder: *Windows on the World*. Paris 2003, S. 41.

41 Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*. In: *Kritische Studienausgabe (KSA)*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 6, 2., durchgesehene Auflage München, Berlin, New York 1988, S. 55–161, hier S. 128.

eine Aporie jeder Adaption zeitgeschichtlicher Ereignisse durch literarische Texte: Die Erzählung verfehlte notwendig, wovon sie erzählt.

Dass jeder Akt der Versprachlichung das Unvertraute und Befremdende, für das der Begriff des Ereignisses steht, auf die Vertrautheit der Begriffe zurückführt und insofern womöglich ›wegerklärt‹, wiederholt sich im Akt der Interpretation; auf dieses unvermeidbare Problem hat bereits Theodor W. Adorno hingewiesen.⁴² Auch die Interpretationen dieser Untersuchung haben sich daran zu erinnern. Am ehesten ist ihm durch eine Aufmerksamkeit für die Unwahrscheinlichkeit der Texte und den Sinn für ihre Paradoxien beizukommen, die im Mittelpunkt der Interpretationen in den späteren Kapitel dieser Arbeit stehen.

Die vom strukturalistischen Geschichtsdenken angestoßenen Überlegungen Kosellecks und Jauß' haben einen ›raffinierten‹ Zusammenhang von Ereignis und Struktur entworfen, der sich auch für einen poststrukturalistischen – an der Epiphanie ausgerichteten – Ereignisbegriff produktiv machen lässt. Versteht man das Ereignishafte als unverrechenbaren Überschuss über Erwartung und Struktur, vermag der Ereignisbegriff seiner vertikalen Dimension Rechnung zu tragen, ohne seine Konditionierung durch horizontale Strukturen zu bestreiten. Phänomenologisch zeigen sich Ereignisse dann als Durchbrechen geschichtlicher Kontinuitätserwartungen, während sie – nachträglich gesehen – einzelne strukturelle Zusammenhänge oder auch zeitgeschichtlich-politische Diskurse aus dem Kontinuum der Geschichte herausheben, die die Bedingungen ihrer Möglichkeit kenntlich machen. Als Chiffre radikaler Alterität und Unvertrautheit steht das Ereignis dennoch für etwas, was von keiner kausalen Prognostik vorausgesagt noch durch nachträgliche Erklärungslogik je restlos eingeholt werden kann. Denn die strukturgeschichtlichen Bedingungen für Ereignisse sind stets nicht-zureichender Art: Indem sie jedes einzelne Ereignis unterbieten und durch jedes überboten werden, bleibt Geschichte ergebnis- und damit ereignisoffen. Derselbe Überschuss an irreduzibler Präsenz entzieht Ereignisse auf der anderen Seite auch jeder nachträglichen Logik der Repräsentation: Stets ist das Ereignis mehr als alles, was von ihm gesagt, gezeigt oder erzählt werden kann.

1.3 Das Ereignis als Chock

Was aber, wenn Ereignissen wie in der medialen Moderne gerade die Qualität der beinah globalen Vertrautheit und Bekanntheit zueigen wird? Wenn Ereignisse von ihrer medialen Repräsentation gar nicht mehr abzulösen sind – also an-

42 Theodor W. Adorno: Rückblickend auf den Surrealismus. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften Bd. 11, Lizenzausgabe Darmstadt 1998, S. 101 – 105, hier S. 101.

scheinend restlos von ihnen aufgenommen werden? Es bedarf offenbar eines spezifischeren Ereignis-Konzepts, das den Formen seiner Medialisierung und Repräsentation Rechnung trägt, ohne es darin aufzulösen. Anders gesagt ist nach einer Theorie des Ereignisses zu fragen, die Medialität und Ereignishaftigkeit im Zusammenhang denkt und damit zugleich einen nichtwidersprüchlichen Begriff des ›Medienereignisses‹ zu formulieren erlaubt.

Einen Versuch, Ereignis und moderne Medien aufeinander zu beziehen, hat Walter Benjamin in einer seiner letzten Arbeiten unternommen – in dem im Zusammenhang des *Passagen*-Werks verfassten Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire*.⁴³ Benjamin hat für den Begriff des Ereignisses denjenigen des ›Chocks‹ eingesetzt. Es ist das unvermittelte Affiziertwerden von den Reizen der urbanen Lebenswelt, welche die Erfahrung moderner Zeitgenossenschaft bestimmt; den topografischen Erfahrungsraum dieses charakteristisch modernen Chocks bildet für Benjamin das zeitgenössische Paris. Die chockhafte Qualität der hier erfahrbaren Moderne hat Benjamin mit Sigmund Freuds Ausführungen in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) näher bestimmt. Manifestiert sich das Ereignis – dem eben dargestellten Theoriezusammenhang zufolge – im Aussetzen der kontinuierlichen Ordnung, so besteht die Wirkung des Chocks – psychoanalytisch gesehen – in der »Durchbrechung des Reizschutzes«, den die psychische Ordnung des Subjekts gegen äußere Bedrohungen aufzubieten sucht.⁴⁴ Denn das psychische System nimmt den eigenen Energiezustand gegen den »gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der übergroßen, draußen arbeitenden Energien« in Schutz,⁴⁵ die kraft eines Gesetzes der Entropie, wie Freud anzunehmen scheint, zur Auflösung und Angleichung energetischer Differenzen und Zustände tendieren. Daraus folgt, dass dem Schutz vor äußeren Reizen im seelischen Organismus eine »beinahe wichtigere« vitale Funktion als der Reiz-Rezeption zukommt: Ohne die Fähigkeit, solche in den seelischen Haushalt ›einströmenden‹ Energien abzuhalten, zu ›binden‹ oder zu ›besetzen‹, lösten sich alle psychischen Systeme in einer Art Wärmetod auf. Freud vergleicht diese Bindung mit der Transformation frei flottierender, nach »Abfuhr« verlangender Energie in einen ›ruhenden‹ Zustand. Auf der Ebene des erinnernden Gedächtnisses ist diese Transformation bereits abgeschlossen: Was immer sich als »Gedächtnisspur« in einer dem wahrnehmenden Bewusstsein nachgeordneten Schicht des psychischen Apparats abgelagert hat, ist mit dem Übertritt über die Schwelle des Bewusstseins bereits ›psychisch gebunden‹. Ereignishaft wirken

43 Zur Entstehungsgeschichte vgl. Uwe Steiner: Walter Benjamin. Stuttgart, Weimar 2004, S. 163–174.

44 Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 613.

45 Vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: ders.: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. 3, Frankfurt/M. 1975, S. 213–272, hier S. 237.

seelische Reize demnach in dem Maß, in dem sie die Abwehrmechanismen der Psyche zu durchdringen vermögen: Solche *Durchbrechungen* des Schutzes, den die Psyche gegen das Andringen der Energien von außen aufzubieten vermag, geschehen in Momenten der »traumatische[n]« Erregung, des ›Schrecks‹ oder des ›Schocks‹.⁴⁶ In ihnen versagt die Angstbereitschaft, die auch die unbekanntere Gefahr bereits erwartet, so dass sich das psychische System unvorbereitet den ereignishaften ›Impakten‹ ausgesetzt sieht. Die Angstträume der Traumatisierten (wie der Kriegs- und »Unfallsneurotiker«, von denen Freud spricht) sind aposteriorische Versuche, die versäumte »Reizbewältigung [...] nachzuholen«. Diese nachgeholt Reizbewältigung aber nimmt die Form des neurotischen Wiederholungszwangs an.⁴⁷

Benjamin verallgemeinert den bei Freud eher zurückhaltend verwendeten Begriff des ›Chocks‹ zur Kennzeichnung eines Modus der Moderne-Erfahrung schlechthin, die in den Großstädten ebenso wie in den Schützengräben, aber auch angesichts der rasch wechselnden Bilder auf der Kinoleinwand gemacht werden kann. Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung besteht die Relevanz seiner Diagnostik vor allem darin, dass er den Chock mit der Verarbeitung durch die Medien der ›technischen Reproduzierbarkeit‹ in Verbindung bringt. Deren Exponenten sind – wie Benjamin in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz sagt – Fotografie und Film mit ihren ›neuen‹ Möglichkeiten der augenblicklichen optischen Fixierung des ereignishaften Moments: »Ein Fingerdruck genügt, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilt dem Augenblick sozusagen einen posthumer Chock.«⁴⁸ Wie Vilém Flusser später den Tastendruck als charakteristische Geste des Computerzeitalters ausmachen wird,⁴⁹ manifestiert sich für Benjamin die Spezifik der in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden medientechnischen Neuerungen in der »Gebärde des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens«, vor allem aber im »Knipsen« des Photographen.⁵⁰ Die Technik der Fotografie korrespondiert mit der modernen Erfahrung, indem sie auch gestisch, durch die Weise ihrer Bedienung, auf die Plötzlichkeit der »Innervationen« durch die empirischen Reizmomente der modernen Lebenswelt abgestimmt ist. Benjamins Medientheorie setzt offenbar eine Verkürzung der Belichtungszeit voraus, die erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts möglich geworden ist. Jenseits der statischen Fotografie aber bringt für ihn der Film durch seine Serialisierung der Momentaufnahmen die »chockför-

46 Ebd., S. 239. – Anders als Benjamin verwendet Freud den Begriff nur zögernd, da er die »alte, naive Lehre vom Schock« erst zu rehabilitieren versucht; vgl. ebd., S. 241.

47 Ebd. und S. 242.

48 Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 630.

49 Vgl. Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. Mannheim 1993 (Schriften. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Bd. 1), S. 23.

50 Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 630.

mige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung.«⁵¹ Diese Serialisierung der Momente und ihre dadurch bewirkte Flüchtigkeit suspendieren das Einmalige der Erscheinung, das Benjamin zuerst in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* und später im *Kunstwerk*-Aufsatz auf den Begriff der ›Aura‹ gebracht hat.⁵²

Der Wahrnehmungsmodus in der modernen Welt, der sich für Benjamin im Chock konzentriert, setzt sich in ihren technischen Medien um. Indem diese den belichteten Moment fokussieren, unterziehen sie »das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art.«⁵³ Die psychische Chockabwehr – eine »Spitzenleistung der Reflexion« – wird in der medientechnischen Moderne vom psychischen Apparat gleichsam an die technischen Apparate delegiert: Was anthropologisch zuvor die Aufgabe einer subjekt-internen Reizverarbeitung war, wird seit dem neunzehnten Jahrhundert auf technische Weise ›exteriorisiert‹, um im Wege technomedialer Wahrnehmungsroutinen auf die psychische Kondition der Subjekte zurückzuwirken. Die potenziell traumatische Wirkung des Chocks wird durch ein »Training in der Reizbewältigung« abgewehrt, das dem Ereignis »den Charakter des Erlebnisses« verleiht und es in die »Registrierung der bewussten Erinnerung« einschreibt.⁵⁴ Zwischen Erlebnis und Erfahrung nimmt Benjamin demzufolge ein Gegensatzverhältnis an:⁵⁵ Was immer bewusst verarbeitet wurde, erhält bereits erlebnishafte Qualität; diese aber trennt sich von der Qualität des Ereignishaften ebenso wie von einer das Subjekt verändernden Erfahrung, die nur durch chockartige Eindrücke geprägt werden kann. Es ist die medial vermittelte »Leistung der Chockabwehr«, welche »dem Vorfall auf Kosten seines Inhalts [also seiner ereignishaften Singularität, C.D.] eine exakte Zeitstelle im Bewusstsein« anweist.⁵⁶ Die Transformation des Ereignisses in ein Erlebnis integriert es gewissermaßen in die Geschichte, so dass es in bewussten Akten der Erinnerung abrufbar wird. Im Akt der intentionalen Erinnerung aber ist es die Zeit des ›horizontalen‹ Rückbezugs selbst, die sich der Reizbewältigung zur Verfügung stellt – und damit das ›vertikale‹ *hic et nunc* des Ereignisses aufhebt. Dass der Chock des Ereignisses »derart abgefangen« und pariert wird, neutralisiert und ›sterilisiert‹ ihn nach Benjamin zugleich »für die dichterische Erfahrung« und Verarbeitung.⁵⁷ Benjamin denkt dabei vor allem an

51 Ebd., S. 631.

52 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. II.1, Frankfurt/M. 1977, S. 368 – 385. – Zum Begriff vgl. Josef Fürnkäs: *Aura*. In: *Benjamins Begriffe*. Hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt/M. 2000, S. 95 – 146.

53 Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 631.

54 Ebd., S. 614.

55 Vgl. auch Steiner: *Walter Benjamin*, S. 173.

56 Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 615.

57 Ebd., S. 614.

die Lyrik Baudelaires: Sie ist die Dichtung eines »Modernen«, der sich um die Erfahrung betrogen weiß, denn »sie hat den Preis bezeichnet, um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist: die Zertrümmerung der Aura im Chock-erlebnis.«⁵⁸

Was Benjamin hier in einem der letzten Sätze seines Essays benennt, bezeichnet die Ausgangsbedingung aller im Rahmen dieser Untersuchung untersuchten literarischen Texte. Es sind die darin benannten technisch-medialen Verarbeitungsprozesse, die ›Chocks‹ in diskontinuierliche ›Erlebnisse‹ und ›Ereignisse‹ in isolierte ›Informationen‹, also in medial vermittelte, zusammenhanglose, aber wiederholbare Einheiten verwandeln, welche die Ausgangsbedingungen der Repräsentation zeitgeschichtlicher Ereignisse im literarischen Text definieren. Die technomediale Moderne vervielfältigt diese Chocks und neutralisiert sie zugleich in Form der Information. Mit den Techniken der visuellen Repräsentation werden Reizverarbeitungsroutrinen auf Seiten der Subjekte implementiert, deren entferntester Gegensatz mit der auratischen Erfahrung gekennzeichnet ist, wie sie Benjamin – weit jenseits zeitgeschichtlicher Sensationen – in der Lektüre von Prousts *Recherche* begegnet ist.

Benjamins Begriff des Chocks bezieht sich im Baudelaire-Aufsatz vor allem auf den Erfahrungsmodus des Einzelnen innerhalb der ›Masse‹ der großstädtischen Lebenswelt. An eine Theorie zeitgeschichtlicher Ereignisse oder ›Chocks‹, die sich dem Gedächtnis ganzer gesellschaftlicher Kollektive einprägen und über Massenmedien vermittelt und erinnert werden, ist in seiner Medientheorie nicht gedacht. Wo Benjamin die (von Maurice Halbwachs eingeführte) Differenz von ›individuellem‹ und ›kollektivem‹ Gedächtnis berührt, denkt er an die »Kulte[] mit ihrem Zeremonial, ihren Festen, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte«, im Gegensatz zur *mémoire involontaire*, die er dem »Inventar der vielfältig isolierten Privatperson« zurechnet: Sie definieren die »Erfahrung im strikten Sinn«, denn »sie führten die Verschmelzung zwischen diesen beiden Materien des Gedächtnisses [»der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven«, C.D.] immer von neuem durch.«⁵⁹

Dennoch ist mit Benjamins Überlegungen eine Theorie des kulturellen Gedächtnisses anvisiert, die von Halbwachs entwickelt und von der neueren Kulturwissenschaft fortgedacht worden ist. Zu zeitgeschichtlichen werden Ereignisse erst dadurch, dass eine gesellschaftliche Gruppe sich kollektiv auf sie als irgendwie relevante Daten ihrer Geschichte bezieht. Wie also Ereignisse einerseits durch eine medial vermittelte kollektive Bezugnahme erst zu zeitgeschichtlichen werden, stellt sich andererseits die Einheit dieses Kollektivs nicht

58 Ebd., S. 653.

59 Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 611.

zuletzt über den gemeinsamen Bezug auf relevante Ereignisse der eigenen Geschichte her.

In einem brauchbaren Begriff des zeitgeschichtlichen Ereignisses, der den Gegebenheiten des Informationszeitalters Rechnung trägt, sind die kollektivierenden Medien daher mitzudenken. Die chockhaft fragmentierte Erfahrung, die Benjamin beschreibt, kennzeichnet nicht zuletzt den empirischen Modus der von ihnen hergestellten ›Medienwirklichkeit‹ selbst, die Partikularität und den Sensationalismus ihrer Informationen. Legt man ihn auf die Wahrnehmung zeitgeschichtlicher Ereignisse hin aus, so beschreibt Benjamins ›Chock‹ die Weise der Gegebenheit aktueller Geschichte in der Form ihrer medialen Vermittlung. Die fortwährende Affizierung durch chockhafte, plötzlich auftauchende Ereignisse ist vom formalen Darstellungsprinzip der modernen Massenmedien nicht zu trennen, und die durch technische Mittel, medial konditionierte, beschleunigte, diskontinuierliche Sinneswahrnehmung zeichnet sich aus durch anschauliche Betrachtung und Zerstreung zugleich.⁶⁰ Dass die technische Medialisierung gleichzeitig eine Neutralisierung im Sinne der Chockabwehr bewirkt, wie Benjamin mit Rekurs auf Freud argumentiert, ist im Hinblick auf zeitgeschichtliche Ereignisse kaum zu bestreiten. Dass die Repräsentation des Schreckens ihren Gegenstand neutralisiert und sogar in ein Objekt ästhetischen Genusses verwandeln kann, hat lange vor den medienkritischen Einlassungen der bildtechnischen Moderne bereits die ästhetische Repräsentationstheorie im 18. Jahrhundert beschrieben.⁶¹ Die bildmediale Vermittlung bricht den Bann der leibhaften Präsenz, indem das technisch hergestellte Bild mit der visuellen Gegenwärtigkeit zugleich die Abwesenheit des Gezeigten bezeugt; aber sie zerstreut zudem die chockhafte Fixierung aufs Einzelne in einer Serie vervielfältigter Bilder und Informationen. Die Beschreibung des desensibilisierenden Effekts, der aus dieser Indifferenz des Mediums folgt, ist längst zu einem Topos des medienkritischen Diskurses geworden.⁶² Indem sie die Reichweite und Unterscheidungsschärfe des optischen Sensoriums des Menschen maximal ausdehnt, desensibilisiert die ›transhumane‹ Technik der universalen Sichtbarmachung die wahrnehmenden Subjekte zugleich: Der vergöttlichte Blick des unbegrenzten Beobachters, den die Technikutopie des

60 Vgl. Roland Innerhofer: Die Liebe zum Film. In: Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin. Hg. von Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plener. Frankfurt/M. u. a. 2005 (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft; 7), S. 97 – 111, hier S. 101.

61 Vgl. Johann Jacob Breitinger: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Bd. 1, Stuttgart 1966 (Deutsche Neudrucke), S. 68 ff.

62 Vgl. etwa Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft. Bd. 2, Frankfurt/M. 1983, S. 563.

Fernsehens um 1900 sich erträumte,⁶³ müsste zugleich der kälteste, empfindungsloseste sein. Je näher die Medien der Information die Ereignisse also den Empfängern bringen, desto weniger erreichen sie sie noch. Damit wäre ein Grundproblem medialer Ereignis-Repräsentation angegeben: So allgegenwärtig und unentrinnbar zeitgeschichtliche Ereignisse in der Informations- und Mediengesellschaft sind, so sehr verstärkt dieser *information overload* ihr Absinken in die Teilnahmslosigkeit. Je mehr Ereignisse die Medien illuminieren, desto mehr arbeiten sie ihrer Nivellierung zu.

1.4 Medienereignisse

Das Ereignis ist die Domäne des Fernsehens.⁶⁴

Benjamins Überlegungen zum Zusammenhang von fragmentierter Erfahrung und modernen Medien stimmen mit Derridas radikaler Ereignis-Theorie darin überein, dass sie die Formen der Medialisierung, welche die Moderne zugleich mit einer veränderten Wahrnehmung hervorgebracht hat, auf die Seite der Abwehr, Absorption oder Entschärfung seiner radikalen Unmittelbarkeit schreiben. Ähnlich – als normalistische Bannung des Schreckens oder als Herstellung von Kontrolle über die ›undisziplinierten‹ Ereignisse und damit über Aktualität – hat auch die neuere Medientheorie die Funktion von Ereignis-Medialisierungen beschrieben.⁶⁵ Indem die technischen Medien der Aufzeichnung, Speicherung und Repräsentation das Ereignis im konkreten Sinn aufnehmen, heben sie auch den mit ihm verbundenen Chock im doppelten Sinn der Negation und Speicherung auf; sie transformieren Ereignisse in Einheiten der Information, die mehr die Eigenlogik des Mediums zur Geltung bringen als die jede Vermittlung abweisende Logik des Ereignisses selbst. Im Ergebnis dieser medialen Transformation, dem *Medienereignis*, wiederholt sich daher die Paradoxie der Ereignis-Verzeichnung: Indem die Augenblicklichkeit auf Dauer

63 Vgl. Liesegang: Das Phototel, S. X, und die Ausführungen in der Einleitung dieser Arbeit.

64 Manfred Schneider: Ein Himmelreich für ein elektronisches Auge. Die technischen Speicher und das Glück. In: Weiterbildung und Medien 4 (1990), S. 32–34, hier S. 33.

65 Vgl. Götz Großklaus: Welt-Bilder – Welt-Geschichten: Schrecken und Bannung in Nachrichtentexten des Fernsehens. In: Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien. Hg. von Julika Griem. Tübingen 1998, S. 165–182; John Fiske: Nachrichten, Geschichten und undisziplinierte Ereignisse. In: ders.: Lesarten des Populären. Aus dem Englischen von Christina Lutter, Markus Reisenleitner und Stefan Erdei. Wien 2000, S. 166–203. – Vgl. auch die systematische Darstellung bei Matthias Thiele: Ereignis und Normalität. Zur normalistischen Logik medialer und diskursiver Ereignisproduktion im Fernsehen. In: Philosophie des Fernsehens. Hg. von Oliver Fahle und Lorenz Engell. München 2006, S. 121–136, hier bes. S. 124.