

Sprache für die Form*

Forum für Design und Rhetorik



Das E-Journal für Designer und Rhetoriker

Vorwort des Herausgebers

Werte Leserinnen und Leser,

was bietet Ihnen »Sprache für die Form«? Dieses Forum für Design und Rhetorik möchte Designern und Rhetorikern einen Austausch ermöglichen und einen Beitrag dafür leisten, dass wir Design besser verstehen, dass wir über Design besser, genauer, verständiger und verständlicher reden. Der Austausch soll wissenschaftlich sein und unterhaltsam – worin für mich kein Widerspruch steckt. Das Medium für diesen Austausch ist ein »E-Journal«, ist diese elektronische Zeitschrift. Einige Überlegungen, die theoretisch hinter unserem Unterfangen stehen, erläutere ich in dem Essay »Designer sollten Rhetoriker werden«, den Sie in der Rubrik »Lernen« unter »Grundlagen« finden.

[1] Die »Mythen des Alltags« sind als Reminiszenz an das gleichnamige Buch von Roland Barthes (Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Trans. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp, 2010.) zu verstehen, in dem er Alltagsphänomene ebenso tiefgründig wie augenzwinkernd betrachtete.

Deshalb an dieser Stelle ein paar Erläuterungen zum redaktionellen Angebot von »Sprache für die Form«:

- In der Rubrik »Lernen« finden Sie unter anderem ein Wörterbuch zu Begriffen aus der Rhetorik, die für Designer relevant sind, kurz und knapp erläutert und auf Gestaltung bezogen werden. Dieses Wörterbuch wird mit jeder Ausgabe erweitert.
- In der Rubrik »Denken« können Sie tiefer in die Fragen des Forums eindringen und Essays lesen, die sich wissenschaftlich und theoretisch mit der Sprache für die Form auseinandersetzen, ebenso eine Reihe von Rezensionen. Vor allem bietet diese Rubrik eine Reihe Interviews mit renommierten Designern, Rhetorikern, Philosophen und Wissenschaftlern; diese Interviews liegen als Hördateien vor und sind gleichsam das Herzstück unseres Forums, kommt in diesen Gesprächen doch die Form zur Sprache.
- In der Rubrik »Umsetzen« beschäftigen wir uns – mal hintergründig, mal augenzwinkernd – mit Mythen des Alltags[1], stellen Ihnen die Arbeiten von Illustratoren vor und zeigen Ihnen, welche Antworten uns Gestalter auf die »Stilfrage« geben. Vielleicht mögen Sie an der »Stilfrage« mitwirken, uns Beispiele Ihrer gestalterischen Arbeiten einsenden und erläutern, mit welchen Stilmitteln Sie auf wen welche Wirkung erzeugen wollen. Erhalten wir viele Einsendungen, dann entsteht auf diesem Wege eine Sammlung der Stilmittel und eine Basis für deren wissenschaftliche Auswertungen.
- Ältere Beiträge aus den verschiedenen Rubriken finden Sie im »Archiv«. Die Artikel für »Sprache für die Form« schreiben Designer, Rhetoriker, Wissenschaftler, Philosophen und Publizisten von Rang und Namen, aber auch Beiträge junger Federn werden aufgenommen. Dass diese elektronische Zeitschrift nun ihre achte und neunte Ausgabe veröffentlicht, ist der engagierten Mitarbeit von Studenten des Masterstudiengangs Kommunikationsdesign der Hochschule Konstanz zu verdanken.

Ihnen, werte Leserinnen und Leser, wünsche ich bei der Lektüre interessante Anregungen und viel Vergnügen

Ihr

Dr. Volker Friedrich

Professor für Schreiben und Rhetorik an der Hochschule Konstanz

Immo Boyken	4
»Alle Architekten sind Verbrecher«	
Gert Ueding	22
»Gebraucht sind die Gedankensachen schon alle«	
Roswitha Dubach, Anita Gertiser und Ruth Wiederkehr	38
Die Bedeutung der Übergänge	
Denis Basak	43
Dürfen die das?	
Volker Friedrich	52
Ein Gestalter – in allem. Zum Tod von Vilim Vasata	
Regina Graßmann	55
Ein schreibdidaktisches Konzept für Innenarchitekten	
Imke Neumann-Fatia	58
Intertextualität beim Schreiben in der Fremdsprache	
Tony Franzky und Sabrina Krämer	62
Intertextualität in Haus- und Abschlussarbeiten	
Pierre Smolarski	69
Kreativitätstechniken als Topiken des Designs	
Monika Schumacher	79
Schreiben durch Lesen in der Fremdsprache	
Bettina Schröm	82
Tagung zur Intertextualität mit internationalem Publikum	
Martin Hielscher	84
Was ist hybride Literatur?	
Holger Windfuhr	96
What helps me step outside my solipsist mind	
Volker Friedrich	99
Zwischen den Zeilen, zwischen den Texten	

»Design ist ein Werkzeug – kein Selbstzweck«	108
André Stauffer über die Anforderungen an Gestalter	
»Die Welt ist komplizierter«	108
Michaela Karl über eine doch nicht so unpolitische Generation	

Hördatei	»Es gibt keinen Text, nur Texterscheinungsformen« Stefan Soltek über die Kunst im geschriebenen Wort	109
Rezension	»Design hat so viel zu erforschen« Eine Einführung in die Designtheorie und -forschung	110
	»Designtheorie ... nicht gerade das begehrteste Thema « Frederic C. Erasmus ruft zum freien Denken auf	113
	»Gebt dem Kind doch einfach einen Kakao« 300 Seiten sollen den »Maybes« Dampf machen	115
	»Ich sieze nur Menschen die ich nicht mag« Johannes Erlers visuelle Biografie über Erik Spiekermann	118
	»Wohnst du noch, oder zerstörst du schon?« Harald Welzer plädiert für: »Selbst Denken«	120
Mythen des Alltags	Claudia Zech Das Klebeband	122
	Mareike Riemann Die Tastatur	124
	Saskia Klingebiel Im Wartezimmer	125
Illustration	Thomas Fuchs Beflügelte Bücher	126

»Alle Architekten sind Verbrecher«

Der Moralist Adolf Loos und das moderne Bauen

Von Immo Boyken

Dieser Vortrag wurde im Studium generale der Hochschule Konstanz gehalten in der Reihe »Außenseiter – Zukunftsweiser«, die sich mit Köpfen, die ihrer Zeit voraus waren, mit Visionären in Wissenschaft, Technik, Philosophie, Kultur und Politik. Die Loos-Zitate sind zum Teil – sinnentsprechend – gekürzt und zusammengefaßt wiedergegeben.

Über Loos zu sprechen fällt mir schwer, weil ich ihn – ungeschminkt gesagt – nicht mag: Loos als Person nicht (dieses scheinbar dandyhaft Elitäre) und seine (auf den ersten Blick) spröde Architektur auch nicht (so sehr). Dass ich mich trotzdem mit ihm befasse (das Thema ist mir ja nicht vorgegeben worden, sondern ich habe es mir selbst gewählt) hat seinen Grund darin, dass ich von seiner überragenden und bleibenden Bedeutung für die Wege zur modernen Architektur überzeugt bin, und weil eine subjektive Abneigung (die ja auch gewissermaßen den Reiz des Verbotenen in sich birgt) eine objektive Betrachtung nicht überlagern darf.

Erst spät in meinem Leben bin ich an Loos herangekommen. In meinem Studium an der Technischen Hochschule in Karlsruhe in den sechziger Jahren spielte er kaum eine Rolle (eher gar keine), und dass er bei uns zuhause (einer ausgeprägten Architektenfamilie) je genannt worden ist, daran kann ich mich nicht erinnern, anders als an andere Namen der sogenannten klassischen Moderne wie Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Bonatz, Gropius, Tessenow oder Hans Scharoun, die durch die abonnierten Zeitschriften (»Bauwelt«, »Baumeister«, »Baukunst und Werkform«) hindurchgeisterten und genügend Themen für elterliche und von mir mitgehörte Gespräche boten, allein: von Loos keine Spur.

Erst am Ende meine Studiums tauchte er auf, rein zufällig: »Baugeschichte II«, ein Fach, das für mich etwa gleichbedeutend war wie »Darstellende Geometrie«, »Haustechnik«, »Baurecht« – mithin entbehrlich (aus meiner damaligen Sicht). Aber eine Seminararbeit mußte trotzdem gemacht werden: Schinkel, Berlin, Altes Museum. Und in dem mächtigen Bücherberg, der sich in der Lehrstuhlbibliothek vor mir auftürmte, fand ich eine liegengebliebene Kopie mit einer Grundriss-Skizze darauf und der Notiz: Loos, Hotelentwurf, Wien – ein Grundriss, der dem des Alten Museums verwandt schien. Ein äußerst praktischer Zufall; das ließ sich verwerten: »Schinkel und der Einfluß auf die Wiener Moderne«, »Loos und die Bedeutung der preußischen Tradition unter besonderer Berücksichtigung von irgendetwas« oder so ähnlich hochtragend, aber unter dem Hochtragenden blieb doch ein unübersehbarer Glanz des Adolf Loos' im Gedächtnis hängen.

Und außerdem waren zu dieser Zeit Julius Poseners »Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur« bei »arch+« (seinerzeit eine progressive Bauzeitschrift, so mehr oder weniger gegen den Strich, die von allen Studenten durchgesehen wurde), in fünf Heften herausgekommen (eine wahre Fundgrube für



Professor em. Dr.-Ing. Immo Boyken lehrte Baugeschichte, Architekturtheorie, Bauaufnahme und Entwerfen an der Hochschule Konstanz. Er studierte an der Technischen Hochschule Karlsruhe Architektur und an der Universität Freiburg Kunstgeschichte und Psychologie. Danach war er als freier Architekt tätig und als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe. Sein besonderes Interesse gilt der Architektur des späten 19. und des 20. Jahrhunderts. Er war maßgebend an der Monographie über Egon Eiermann beteiligt, verfasste neben anderen Schriften zum modernen Bauen die Monographie über Otto Ernst Schweizer und publizierte zuletzt Bände über wegweisende Gebäudetypen der neueren Architektur.

die Erschließung des neuen Bauens, der auch mein Vortrag heute viel verdankt), die durch ihren lockeren Ton die Wirkung nicht verfehlten, und in diesen Heften war Loos allein mit drei Vorlesungen vertreten; und wenn ich auch die Texte wohl mehr überflogen als wirklich gelesen hatte, so war Loos doch wieder da.

Der entscheidende Impuls für das Nichtvergessen war dann aber (ich glaube, ich war schon Assistent am Karlsruher Institut für Baugeschichte) ein Auftritt von Grete Schütte-Lihotzky, die mit weit über 90 Jahren einen von Geist, Humor und Esprit geradezu sprühenden Vortrag über ihr Leben hielt und über Menschen berichtete, die für uns damals längst unnahbar im Prominentenhimmel entschwinden waren – über den Architekten Josef Hoffmann, Oskar Kokoschka, Arnold Schönberg, Karl Kraus – und eben auch über Adolf Loos, in dessen Büro sie gearbeitet hatte und den sie ebenso gut kannte wie die anderen; Loos, der mir plötzlich sehr lebensnah wurde (sozusagen vom Architekten-Olymp auf den Erdboden zurückgeholt), und der sich mir jetzt ganz anders darstellte, als wenn man sich auf einen Bücher-Trockenkurs beschränken muß, und darum eben *scheinbar* dandyhaft elitär und *scheinbar* spröde Architektur.

Soweit meine ganz persönliche Annäherung an Loos, an seine Architektur und an sein Denken – dieser Loos, der 1870 in Brünn geboren wurde, der also derselben Generation angehörte wie Peter Behrens, Hans Poelzig, sein Intimfeind Josef Hoffmann, Heinrich Tessenow oder Frank Lloyd Wright – dieser Loos, der die Entwicklung der modernen Architektur besonders durch sein Raumplan-Konzept bis auf den heutigen Tag vielleicht am nachhaltigsten vorangetrieben hat, von dem immer noch viele Architektur-Ideen profitieren (immer noch, wenn man bedenkt, dass Loos' wichtigste Bauten in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts entstanden sind), auch wenn sich manche Architekten der wahren Urheberschaft ihrer Gedanken vielleicht gar nicht mehr bewusst sind.

Die Folgen dieser Loos'schen Idee des *Raumplanes* sind aus der neueren und auch aus der gegenwärtigen Architektur nicht mehr wegzudenken, und so ist dieser *Raumplan* unter Architekten (zumindest als Begriff) weitgehend geläufig. Merkwürdig ist nur, dass der Urheber dieses *Raumplanes*, dass der Name Loos weitgehend geläufig ist (volkstümlich sozusagen) aus ganz anderen Gründen, und das ist eigentlich grotesk. Volkstümlich (und am meisten zitiert) ist eine scheinbar lächerliche Arbeit, man möchte sie, wenn sie nicht so ernst gemeint gewesen wäre, fast absurd nennen, nämlich seine geradezu postkartenbekannte dorische Säule (fast dorisch, denn der Sockel gehört ja zum Kanon des Dorischen nicht dazu) – die dorische Säule, die Loos Anfang der zwanziger Jahre als Wettbewerbsbeitrag für das Verwaltungsgebäude der »Chicago Tribune« einreichte.

Und zum anderen ist er volkstümlich geworden durch seine äußerst aggressiven und äußerst geistreichen Schriften. Und es ist wiederum eigentlich grotesk, dass die am meisten zitierte, »Ornament und Verbrechen«, von fast keinem wirklich gelesen worden ist und so häufig schon vom Titel her falsch zitiert wird, nämlich: »Ornament *ist* Verbrechen«, was zwar oft so schön in den Kram passt, aber von Loos so eben nicht gemeint ist. ||

Als junger Mensch hat Loos in Amerika gearbeitet, nicht nur als Architekt (was er sicher gern getan hätte), sondern als Gelegenheitsarbeiter, um sich die nötigen

Dollars zu verdienen: als Tellerwäscher (also fast die legendär-klassische US-Karriere), als Maurer, als Parkettleger, als Behelfs-Handwerker also, und auf diese Weise, sagt Loos, habe er mehr lernen können als an jeder Hochschule Europas; und vielleicht rührt daher seine bissige Bemerkung, ein Architekt sei nichts weiter als ein Maurer, der Latein gelernt habe. In Amerika, und das hat er sein Leben lang nicht vergessen – in Amerika erlebt er den Architekten (natürlich nicht nur den Architekten) als praktisch denkenden Menschen, dem die Arbeit am Gegenstand wichtiger ist als jede Herleitung dieser Arbeit aus der Verkleisterung – so sagt er es – und mit den Mitteln der Kunst, was ja damals, vor dem ersten Weltkrieg, als Nachwirkung der Pariser »École des beaux-arts« durchaus Usus war, und so brachten ihn die Folgen solchen Tuns, eben die Verkleisterung, das Überziehen einer klaren Form mit aufgeklebtem Dekor, mit Plüsch und Plunder (und damit meint er das falsch angewendete Ornament und nicht das Ornament an sich – darum eben Ornament und Verbrechen und nicht ... ist Verbrechen) – brachte ihn also die Verkleisterung, mithin jedes hohle Ornament, jede Art von – na ja, von Konjunktur-Kitsch in Rage, und er kämpfte dagegen solange er lebte: mit seinen Schriften, die in den Bestsellern Trotzdem, Ins Leere gesprochen und Die potemkische Stadt erschienen und die immer noch in neuen Auflagen zu haben sind; seine gesammelten Aufsätze, die zumeist in vielgelesenen Wiener und Berliner Zeitungen abgedruckt waren, und die – auch heute noch – aktuell sind, äußerst aggressiv (wie gesagt), geistreich und äußerst provozierend, und die das auch sein sollten.

Loos war ein Querkopf, besser: ein Querdenker, und ich meine, dieses Überkritische sieht man seiner Physiognomie auch an; dieses Misstrauen allem gegenüber, besonders den eingefahrenen, den gewohnten Konventionen. Die Konventionen und die dazugehörigen Routine-Moralisten haßte er geradezu, und dieser Haß schlägt sich in seinen Artikeln nieder: kurz, knapp und mitten ins Herz treffend. Er sieht die Wiener Gesellschaft (die damalige), er sieht das Verlogene der Umwelt, in der sie lebt, sieht ihre überladenen Wohnungseinrichtungen im Makart-Stil, ihre bombastischen Möbel, und er formuliert kurz und bündig: »Je ordinärer die Familie, desto pompöser und reicher das Buffet«, und man kann sich vorstellen, wie die haute volée empört reagierte; und in einem Zeitungsartikel kurz darauf gibt er einem Text den Titel: Eine Schrift zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich, was (bedenken Sie das Jahr: 1899!) – was als eine Unverschämtheit, als dreiste Beleidigung des Nationalstolzes angesehen wurde – ausgerechnet Österreich, wo man doch geradezu als Repräsentant dieser Kultur unter der Sonne Habsburgs sich wohlzig zu wärmen gewohnt war.

Loos stand zum Handwerk (zum wirklichen Handwerk), wehrte sich gegen jede Art von scheinbarem, aufgepfropften Künstlertum, und er publiziert eine kurze Begebenheit, wie ein Hochschulprofessor immer wieder versucht, einem gestandenen, erfahrenen Handwerker (einem alten Sattlermeister) von seinen, von ihm entworfenen neuen Formen zu überzeugen (und der die alten, bewährten als phantasielos bezeichnete), bis es dem Sattler zuviel wurde und er sich widersetzte: »Herr Professor, wenn ich so wenig vom Reiten, von Pferden, vom Leder, von der Arbeit des Sattlers verstehen würde wie Sie, dann hätte auch Ihre Phantasie von neuer Form«, und man kann sich wieder vorstellen, wie die Betroffenen in den altehrwürdigen Fakultäten reagiert haben.

»Alle Architekten sind Verbrecher«, stellt Loos lakonisch fest, weil diese Verbrecher nur nach Neuem um des Neuen willen strebten, um sich in ihrer Eitelkeit sonnen zu können, und die nicht das Neue suchten, um damit dem zu dienen, für den die Architektur da sei, dem Menschen; die Papagenos der Architektur, die sich aufplustern, um einem – ja: einem fast schon berufstypischen Zwang zu artistischer Architektur nachzugeben, »so recht gemacht, um der Masse mit sich selbst zu imponieren«, wie es (mein Bildungsalibi) – wie es Goethe einmal formuliert hat; man braucht sich ja beispielsweise im aktuellen Frankfurter Hochhaus-Zirkus nur einmal um die eigene Achse zu drehen oder die Münchner Hochseil-Nummer der BMW-Welt auf sich einwirken zu lassen: die dort präsentierten Autos nehmen sich dagegen ja geradezu dörflich aus; Bauten geboren aus einem alles beherrschenden Willen zu dröhnender Originalität, die – nach Loos – nichts mit Architektur zu tun hat, sondern ihr geradezu widerspricht.

Architektur? Loos erklärt ihr Wesen (nicht gerade zur Freude nebel-schwadronierender Theoretiker) so: »Wenn wir in einem Walde einen Hügel finden, 1,80 lang und 90 cm breit, mit der Schaufel pyramidenförmig aufgeschichtet, dann werden wir ernst und es sagt eine Stimme in uns: hier liegt jemand begraben. Das ist Architektur.«

Er, Loos, ist der kritische Geist seiner Zeit, der eine. Und der andere ist Karl Kraus, mit dem Loos befreundet ist und der viele Texte von ihm in seiner Zeitschrift Die Fackel publiziert. Kraus charakterisiert den Sinn ihres kritischen Tuns und veröffentlicht diesen Sinn in einem Pamphlet, für jeden zum Frühstück in der Zeitung zu lesen, und bedenken Sie dabei die Chemisette-Mentalität seinerzeit, die prüde, stocksteife Gesellschaft der Jahrhundertwende, geschlossen vom Fuß bis hin zum Stehkragen: »Adolf Loos«, schreibt Kraus, »Adolf Loos und ich haben nichts weiter getan als gezeigt, dass zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist, und dass in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat. Die anderen aber teilen sich in solche, die die Urne als Nachttopf und die den Nachttopf als Urne gebrauchen« – geballter Aufschrei der Empörung in den hohen Stuben der Gesellschaft. Kraus und Loos waren wieder einmal in der Schlagzeile, und (auch das ist verständlich): Loos weitgehend ohne Aufträge. ||

Oder hören Sie, was er, Loos, über die Rolle der Frau schreibt, die Josef Hoffmann, der seinerzeit zur Spitze der Wiener Gesellschaft gehörte, renommierter Architekt und Gründer der von Loos so verhassten Wiener Werkstätten für Möbel und Gebrauchsgegenstände – die Hoffmann zum Beispiel (und das war der damalige Tenor) erst gar nicht in seine Architekturklasse aufnahm – »die heiraten sowieso, lassen die Architektur sein, das lohnt nicht die Mühe«, meinte er. Loos betitelt seinen Essay mit Kurze Haare, und darin heißt es: »Drehen wir die Frage um. Fragen wir die Frauen, was sie zu den kurzen Haaren der Männer sagen. Sie werden vermutlich sagen, dass das eine Sache ist, die die Männer allein angeht. Der Leiter eines Krankenhauses hat eine Pflegerin entlassen, weil sie sich die Haare kurz schneiden ließ. Wäre es möglich, dass eine Frau als Leiterin eine männliche Hilfskraft aus diesem Grund entlassen würde? Weshalb aber lange Haare weiblich und kurze Haare männlich sein sollen, darüber mögen sich die alten Weiber unter den Männern den leeren Kopf zerbrechen. Den Frauen vorschreiben zu wollen, sie müßten ihr Haar lang tragen, da das lange Haar Lustgefühle erzeuge und die Frauen nur dazu da sind, diese erotische Spannung zu

verschaffen – das ist eine Frechheit.« Jeder in Wien wußte, dass mit den »alten Weibern unter den Männern« in erster Linie Josef Hoffmann gemeint war, und man kann sich vorstellen, wie blamiert Hoffmann war, wie sich die Gesellschaft empörte (und hinter der hohlen Hand amüsierte).

Dieser Satz, und dazu zeige ich das eigene Haus Henry van de Velde in Weimar (mit ihm selbst und seiner Familie in eigens entworfener Kleidung davor – man beachte die »glücklichen« Gesichter der Kinder), dieser Satz löste ein schallendes Gelächter und einen handfesten Skandal aus: »Lieber Ulk«, heißt es da (Ulk war eine satirisch ausgerichtete Beilage der Zeitung Berliner Tageblatt, in der dieser Satz erschien, und dieser eine Satz war der ganze Text: »Lieber Ulk, und ich sage Dir, es wird die Zeit kommen, in der die Einrichtung einer Gefängniszelle von Hoftapezierer Schulze oder von Professor Henry van de Velde als strafverschärfend gelten wird. Adolf Loos, 1910«). Das war ein ungeheurerlicher Affront gegen van de Velde, der doch zu den anerkanntesten und bekanntesten Architekten seiner Zeit gehörte, der Mitglied des Deutschen Werkbundes war und sowohl im Bauen als auch auf dem Gebiet des Produktdesigns (also des Kunstgewebes) tätig und erfolgreich war, dessen Richtung Loos aber nicht in seinen Qualitätsmaßstab paßte, dessen Architektur es also als strafverschärfend ansah. Und wenn man sich das Verhutzelte seines Hauses ansieht, die Überfrachtung des Ganzen mit unterschiedlichsten Formen, eben die, die Loos als Verkleisterung brandmarkt, als falsch angewendetes Ornament, dann könnte man ihm schon zustimmen – so ganz abwegig ist das nicht. Ein literarisches Kabinettstück (nebenbei bemerkt) – in seiner Kürze und in seinem Lakonischen, wie Loos einen berühmten Namen durch die Verbindung mit einem Neutrum ins Abseits wegdrückt, wie wir ja heute noch »Müller, Meier, Schulze« sagen, wenn wir jemanden als gänzlich nebensächlich einstufen. Trotzdem, Loos ist ebenso gerecht wie ungerecht, denn van de Velde war doch ein wesentlicher Bewegter zum Neuen hin, aber diese positive überragende Seite wollte (oder konnte) er nicht sehen.

Durch diese Artikel und durch seine entsprechend aggressiven öffentlichen Vorträge, mit denen er zum Beispiel den Wiener Sophiensaal (immerhin rund 2000 Plätze) mühelos bis zum letzten Quadratmeter füllte, wurde Loos von vielen nur als ein begnadeter, origineller Unterhalter (allerdings mit der Wirkung von Präzisionsgeschossen), bestenfalls als gesellschaftskritischer Ästhet angesehen und nicht eigentlich als Architekt. Das aber war Loos vor allem: ein Baumeister, ein wirklicher Meister des Bauens, der immer im Kubus, im Räumlichen dachte (und nie in der Fläche), und der deswegen nie am Papier klebte, an der virtuellen Darstellung seiner Ideen. Und so kamen ihm zu gute Zeichner immer etwas suspekt vor, denn raffiniert zeichnen und räumlich empfinden können sind Eigenschaften, die sich nicht unbedingt decken. »Die Baukunst ist durch den Architekten zur graphischen Kunst herabgesunken«, schreibt Loos 1909. »Nicht der erhält die meisten Aufträge, der am besten bauen kann, sondern der, dessen Arbeiten sich auf dem Papier am besten ausnehmen. Der beste Zeichner kann ein schlechter Architekt, der beste Architekt ein schlechter Zeichner sein. Heute aber herrscht der flotte Darsteller.« Wie gesagt: geschrieben 1909. Sind diese Worte heute ungültig? Ich meine, sie sind heute gültiger denn je angesichts der Überflutung von rendering-überfrachteten Hochglanzplänen, aus deren zeichnerischer Raffinesse man sich nicht selten die eigentliche architektonische Idee (sofern eine da

ist) erst mühsam herausklauben muß. »Das Kriterium eines echt empfundenen Bauwerkes ist«, so Loos weiter, »dass es wirkungslos in der Fläche (das heißt: wirkungslos in der Zeichnung) bleibt«. Könnte ich zum Beispiel den Palazzo Pitti (diesen starken architektonischen Bau) aus dem Gedächtnis der Architekten löschen und gezeichnet als Wettbewerbsbeitrag einreichen – die Preisrichter würden mich (wegen der scheinbaren Langweile der Fassaden) in ein Irrenhaus sperren.«

Diese seine Texte in ihrer bloßstellenden Schonungslosigkeit gegen jede Gesinnungsträgheit ließen Loos – unter seinesgleichen – immer unbeliebter werden, ein Unbeliebtsein, das aber doch beweist, dass er mit der Nestbeschmutzung, die man ihm vorwarf, an den Kern des Wahren vorgestoßen war. Ist das Nestbeschmutzung, wenn man sich abmüht, den Stall sauberzuhalten, also hinsehen statt wegschauen? Loos hat nicht weggeschaut; er hat hingesehen durch einen scharf gestellten Fokus; er hat seinen Kopf gebraucht und er hat ihn hingehalten.

Die Mitglieder des Deutschen Werkbundes, die damalige *crème de la crème* der Architektur, eben van de Velde, Josef Hoffmann, Peter Behrens, Muthesius, Fritz Schumacher, Theodor Fischer verunglimpft er, beziehungsweise deren Tun verunglimpft er 1908 als das Tun der Überflüssigen. In dem gleichnamigen Text heißt es: »Nun haben sie sich wieder zusammengefunden und haben getagt. Sie haben unserer Industrie und unseren Handwerkern erzählt, wie wichtig sie sind. Um ihre Existenz zu rechtfertigen, erzählen sie, dass sie Kunst in das Handwerk bringen müßten. Das konnte der Handwerker nämlich nicht, dazu war er viel zu modern. Alle Gewerbe, die bisher diese Kunst aus ihrer Werkstatt fernzuhalten wußten, repräsentieren den Stil unserer Zeit. Sie sind so im Stil unserer Zeit, dass wir sie gar nicht als stilvoll empfinden. Sie sind mit unserem Denken und Empfinden verwachsen. Unser Wagenbau (heute würde es wohl eher heißen: unser Autobau), unsere Gläser, unsere Schirme und Stöcke, unsere Koffer und Sattlerwaren, unsere silbernen Zigarettentaschen und Schmuckstücke, unsere Juwelen und Kleider sind modern. Sie sind es, weil noch kein Unberufener sich als Vormund in diesen Werkstätten aufzuspielen versuchte. Und das tun jetzt«, so Loos, »die Überflüssigen.« ||

Das haben die Überflüssigen, also die Werkbund-Mitglieder, allerdings durchaus nicht getan (Loos wollte das nur so sehen), denn ob Kunst oder nicht, ob das Individuelle oder das Allgemeine die Architektur und das Kunstgewerbe bestimmen sollten, war ja gerade eine der wesentlichsten Fragen, die im Werkbund äußerst kontrovers diskutiert wurden. Loos wollte das so sehen, aber er sah es nicht konsequent, denn er bezieht in seinen Text ja das Silber der Zigarettentasche und die Juwelen ausdrücklich mit ein; edle Materialien, mit denen man Gegenstände des Kunstgewerbes und auch Gebäude durchaus kunstvoll schmücken kann, wenn man anstatt des Silbers und der Juwelen an Carrara-Marmor denkt, an Travertin vielleicht, an Onyx, an prunkvolle Glasscheiben (wie zum Beispiel an der Hamburger Elb-Philharmonie), an seltene Hölzer oder andere erlesene Stoffe – Loos macht davon selbst reichlich Gebrauch. Das ist für ihn kein Ornament im negativen Sinne. »Meine Lehre ist«, sagt er, »dass die Ornamente der Alten von uns heute durch das edle Material ersetzt werden«. Also die Ästhetik eines Bauwerkes nicht durch Kosmetik, durch aufgeklebte Maske (Loos spricht von »Tätowierung«, und die sei ein Verbrechen), sondern durch

die richtige, das heißt: dem Wesen eines Gebäudes adäquate Anwendung erlesener Materialien und Formen, und das hat er bei allem, was er tat, aus seiner Sicht konsequent umgesetzt; heute noch zu sehen (oder richtiger gesagt: zu erleben) an und in seinem Wohn- und Geschäftshaus der Herrenausstatter Goldman & Salatsch am Michaelerplatz in Wien (inzwischen eine Filiale der Raiffeisen-Bank), in seiner American-Bar an der Kärntner Straße dort und in seinem Wohnhaus Müller in Prag; heute noch zu sehen, weil alle drei Bauten öffentlich genutzt werden und zu besichtigen sind, was sich entschieden lohnt.

Das hat er also konsequent getan; und konsequent getan hat er das auch mit seiner dorischen (fast dorischen) Säule für das Verlagshaus der Chicago Tribune, die ganz aus schwarzem geschliffenen und polierten Granit bestehen sollte; denn das Material, das einer so hehren Form wie einer dorischen Säule entspricht, muß dann ja wohl ebenso hehr sein, und das ist (wenn nicht der Marmor) der schwarze Granit, edel und teuer. Das ist für Loos keine Schminke, keine Tätowierung, während zum Beispiel die Merchants National Bank in Grinnell, Ohio, ein Gebäude von Louis Sullivan, dessen Aussagen zur Architektur Loos nicht unerheblich beeindruckt haben (und mit der ihm zugeschriebenen Formel, dass die Form der Funktion folge, ebenso leichtfertig und falsch herumgeschludert wird wie mit Loos' Ornament und Verbrechen) – während dieses Bankgebäude vor Loos also keine Gnade gefunden hätte, denn das, was (über dem Eingang) so aussieht wie seinerzeit ein Tresorverschluß, ist ja keiner; das ist appliziert, das ist aufgetragene Schminke, das ist Tätowierung.

Und ebenso wie dieses Gebäude lehnt Loos (natürlich, möchte man schon fast sagen) den gesamten Jugendstil ab: van de Velde, Olbrich, Riemerschmid, Behrens, mithin den halben Werkbund, also die, die er die Überflüssigen nennt. Ein Beispiel dazu (zum Jugendstil) wäre das Graue Haus von Olbrich auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, und es ist unschwer nachzuvollziehen, dass Loos eine solch' überbordende Motivfülle als Maskerade verhöhnt. Er schreibt dazu: »Meine Gebäude und Räume werden noch stehen, wenn die Häuser der Herren van de Velde und Olbrich längst als unbrauchbarer Plunder beseitigt sein werden.« Die Maskerade also, und wieder: wenn Loos auch mit seinen Kollegen nicht gerade zimperlich verfährt, so hat er im Kern seiner Kritik schon recht: Maskerade – das trifft schon. Seine Säule allerdings war für ihn keine Maskerade, im Gegenteil: für das Verlagshaus einer derart bedeutenden Zeitung wie die Chicago Tribune mußte für ihn etwas Einzigartiges, etwas Sensationelles, etwas die Besucher Überwältigendes präsentiert werden, und dieses Einzigartig-Überwältigende sah Loos in der Hinwendung zu unseren Wurzeln, zur griechischen Antike, und darum der Rückgriff auf die dorische Tempelsäule, edel und bedeutungsschwer. Eigenartig bleibt das Projekt für uns heute dennoch, besonders wenn man bedenkt, dass die Säule ja kein Frühwerk, keine Jugendsünde ist, sondern Loos plante sie 1922, am Beginn des Zenits seiner Laufbahn.

Gänzlich unverständlich wird die Säule allerdings, wenn man sieht, was Loos weit früher schuf: 1899, also 23 Jahre vor Chicago, baut er in Wien das Café Museum in ein bestehendes Gebäude hinein, das, wenn man eine gängige Gründerzeit-Raumausstattung als das seinerzeit Normale ansieht, einen Sturm der Entrüstung auslöste (so etwas in der Wiener Innenstadt, im Kräftefeld der Karlskirche von Fischer von Erlach und Theophil von Hansens Musikvereins-

gebäude!) und das als »Café Nihilismus« verhöhnt wurde. Auf den ersten Blick ein sofort in seiner Gesamtheit überschaubarer Innenraum (ganz im Gegensatz zu einem Gründerzeit-Raum à la Makart, in dem man gar nicht weiß, wie man um die Möbel herumkommen soll, man sieht (die Inneneinrichtung ist verloren, das Gehäuse selbst – mäßig restauriert – steht noch) – man sieht wenig Dekoration, eigentlich nur die Messingbänder, die den gewölbten Deckenspiegel gliedern (Messingbänder, die die offen geführten elektrischen Leitungen halten), und man sieht, dass Loos fast funktionalistisch-karge Möbel verwendet; mithin ein Raum, der sich krass vom Alteingesessenen abhebt. Und kein Ornament, jedenfalls kein falsch angewendetes.

Wesentlich an dieser Wirkung sind die Möbel, die Biegeholz-Stühle der Firma Thonet, die so modern, so zeitlos waren, dass sie noch heute gültig sind und (nach über 100 Jahren!) in leicht modifizierter Form immer noch hergestellt werden. Das war absolut neu, und das war sehr gewagt für einen öffentlich zugängigen Raum; denn das, was man in Wien (und nicht nur in Wien) gewohnt war, ähnelte der eben angesprochenen Gründerzeit-Ausstattung, und ein paar Schritte weg vom Café Nihilismus stand der übliche Caféhaus-Stuhl: Chippendale-Ersatz; nach heutigem Jargon eher »Krefelder Barock, Typ Barbara« oder so ähnlich. Und wenn man sich so in seinem Umfeld umsieht, dann hat sich bis heute so sehr viel auch nicht geändert. ||

Loos' »Café Nihilismus« ist nicht von Hoftapezierer Schulze. Aber was hätte der Hoftapezierer van de Velde (den Loos ja mit diesem Schmähwort überzogen hatte) dazu gesagt? Ich denke, das Café wäre ihm ein bißchen zu kahl erschienen (wohl eher: erheblich zu kahl), aber er hätte es wohl akzeptieren müssen. Denn fast gleichzeitig baut (oder sage ich besser: gestaltet) van de Velde in Berlin einen Friseursalon, von dessen Frisiertisch-Reihung sich eine Achse erhalten hat. Das ist Jugendstil. Das hätte Loos zum Murren gebracht. Aber es ist mehr, und das hätte Loos eigentlich anerkennen müssen: nämlich das Ornament, das einer Funktion genügt, seinen Messingbändern am Deckenspiegel, die die Elektroleitungen tragen, entsprechend – die Messingrohre, die auch hier nicht nur ornamental verwendet sind, sondern auch funktional: Rohre, die Wasserleitungen sind; und auf Wasser ist ein Friseur ja angewiesen, früher mehr noch als heute, als Wasserwelle, Rasieren, Kopfwaschen etc. zum Normalprocedere eines Barbiers dazugehörten. Insofern also richtig angewendetes Ornament, durchaus Loos' Forderung entsprechend, und so hätte ihm diese Architektur eigentlich zusagen müssen, aber er mochte van de Velde nicht, und Haß macht immer blind.

Und was macht Loos selbst (der doch gerade van de Velde als eine Art architektonischen Anstreicher abqualifiziert hat, nur ein paar Jahre später, genauer im Jahr 1907? Er gestaltet einen kleinen Raum, die American Bar in Wien, mitten im Zentrum an der Kärntner Straße, die deswegen oft als Kärntner Bar gehandelt wird und die heute jeder in Wien als Loos Bar kennt. Ein raffiniertes Stück Architektur; aber van de Velde hätte mit dem Hoftapezierer durchaus zurückschlagen können, denn ehrlich, funktional meinerwegen, frei von Effekt und Ornament (frei von Tapete im übertragenen Sinne, von Tätowierung) ist dieser Raum innen wie auch außen nun gerade nicht. Sie sehen, wenn Sie den Raum betreten (das heißt, Sie sehen das eben nicht), dass dieser Raum, diese Bar in ihrer Grundfläche gerade mal 4,40 x 6 m groß ist (also die Größe eines normalen

Wohnzimmers hat) und doch eine ganz andere Größe vorgibt; und die erreicht Loos, indem er mit dem Effekt arbeitet, mit dem Effekt des Spiegels und Gegen-
spiegels und der daraus resultierenden Weite. Er arbeitet also mit fast barocker
Raffinesse, denn es sieht ja so aus (so ist es wirklich, nicht nur auf vielleicht zu
ausgeklügelten Photographien), als ob die Decke über den Paneelen und Regalen,
die den Raum etwa auf halber Höhe teilen, weiter durchlief, was sie aber nicht
tut – hier erfüllen lediglich die Spiegel ihre Aufgabe.

Ist das ornamental gedacht – im Sinne von Loos oder im Sinne von van de Velde?
Ist das Hoftapeziererei? Und wie steht es mit den hochwertigen schwarz-weißen
Bodenplatten, den edlen Hölzern (feinstes Mahagoni), wie steht es mit dieser
Kassettendecke aus Marmor, die an die Staffellungen griechisch- und römisch-
antiker Bauten erinnert? Wie steht es mit den honigfarbenen Onyxplatten, die
das Außenlicht nur gefiltert hineinlassen, und: wie steht es mit diesem farb-
scheckigen Äußeren, das seinerzeit (1908), als die Nachbargebäude noch nicht –
wie heute – flächendeckend von schreiender Werbebuntheit zugedeckt waren,
ja geradezu paradiesvogelhaft gewirkt haben mußte?

Für uns heute ist diese Bar gegenüber dem »Café Nihilismus« eher ein Rück-
schritt, für Loos aber nicht. Für ihn ist ein Café etwas anderes als eine Bar (ist es
ja auch), und die American Bar war keine Bar im heutigen Sinne (und schon gar
nicht im Sinne der italienischen Bar), sondern diese Bar diente der Ablenkung
der haute volée, besonders der haute volée der Kultur (deswegen das Portrait des
Dichters Peter Altenberg – ein enger Freund von Loos – als Dekoration), und
zu dieser Geistesklasse gehörte nach Loos' Auffassung der Luxus, das in diesem
Sinne also richtig angewendete Ornament, derart, wie die Säule für die Chicago
Tribune eben aus geschliffenem Granit sein mußte und nicht etwa gemauert
oder aus Beton. Und zu dieser Gesellschaft gehörte für Loos auch das Wechsel-
spiel von Scheinwelt (die Spiegel) und Wirklichkeit, und das ist hier insofern
konsequent umgesetzt. Denn in eine solche Bar ging man (und geht man noch),
um aus der harten Lebensrealität kurz in eine Scheinwelt einzutauchen, und das
erreicht man ja auch dort, indem man sich einen hinter die Binde gießt (oder
zwei oder drei).

Kein Rückschritt dagegen (aus unserer Sicht heute) und ein langanhaltender
Skandal war das Wohn- und Geschäftshaus Goldman & Salatsch am Micha-
elerplatz in Wien. Gebaut ab 1909. Ein Monstrum, eine Mistkiste, in deren
Fensterhöhlen das Grauen wohne, wie es aus Kollegenkreisen presseöffentlich
hieß, ein Scheusal im unantastbaren Bezirk der Wiener Innenstadt, ein verächt-
liches »Haus ohne Augenbrauen«, weil die Fenster ohne bekrönende Verda-
chung profil- und schmucklos scharfkantig in die Wand eingeschnitten sind.
Die Wiener empörten sich, Loos habe die Architektur nackt ausgezogen, und
das wird verständlich, wenn man ein normales Geschäftshaus zum Vergleich
heranzieht, irgendeines aus derselben Zeit. Das war das, was die Wiener (und
auch die Menschen anderswo) gewohnt waren als angezogene Bauten; mit-
hin die überladene Alltagsarchitektur des ausgehenden 19. und beginnenden
20. Jahrhunderts, die aus dem Schmelztiegel historisierender Formen überreich
hervorgegangen ist, jene Zuckerguß-Dekoration, die Loos als Vergeudung von
Volksvermögen ansah und für die er die Architekten (als Verbrecher) verantwort-
lich machte – was würde er wohl zu den milliardenschweren Verrenkungen der

Europäischen Zentralbanktürme in Frankfurt gesagt haben oder zu den in höhere Sphären angehobenen, ebenso preiswerten Hamburger Elbphilharmonie?

Und was noch skandalträchtiger war als die Architektur selbst, das war, dass im Rücken der Photographen, die das Gebäude auf die Platte bannen wollen, nicht irgendein Haus steht, sondern der Kaisertrakt der Hofburg, dem damaligen Kulminationspunkt österreich-ungarischer Donaumonarchie. Kaisertrakt will sagen, dass Kaiser Franz Josef aus seinen Privatgemächern auf Loos' Architektur blicken mußte und das als eine schockierende Zumutung empfand. Und wenn der Kaiser das fand, dann war das eben so, da brauchte man nicht mehr weiter zu denken. Loos' Haus ist schon ein Affront, aber Loos hat diese Architektur nicht wegen des Affront-Effektes gewählt (obwohl es ich zuzutrauen gewesen wäre), sondern er hat sie gewählt, weil sie für ihn der Ausdruck des Gegenwärtigen war, aber dieses Gegenwärtige doch aus der Tradition entwickelt, und die Tradition ist in diesem Fall der Kaisertrakt gegenüber. Denn dieser Trakt (in einer Fischer von Erlach angenäherten Architektur – ein originaler Fischer, an dem man den Kaisertrakt messen kann, steht gleich um die Ecke: die Hofbibliothek) – dieser Trakt ist dreiteilig aufgebaut: der eine Teil (das zurückhaltend gestaltete Sockelgeschoß) mit horizontalen Schichten unten, der zweite Teil (das kaiserliche Wohngeschoß) mit einer Kolossalordnung darüber, und der dritte das Dach, wobei die Dreiteilung eigentlich eine Zweiteilung ist, denn das Dach wird soweit zurückgedrängt, dass es kaum wesentlich in Erscheinung tritt. Und genau diese Teilung übernimmt Loos, wenn auch mit umgekehrter Gewichtung (den umgekehrten Bedeutungsebenen entsprechend): die reich mit edlen Materialien ausgestaffte Geschäftszone unten (Cippolino-Marmor, Granit, Bronze, Messing), die Zone mit den Wohngeschossen (schlicht verputzt) darüber, deutlich getrennt durch ein starkes Gesims, und darüber dann, wiederum getrennt durch ein kräftiges Gesims, das Dach, das wie eine nachträglich aufgesetzte Haube wirkt, und man könnte sich das Haus (wie auch den Kaisertrakt) ganz gut ohne Dach vorstellen. Soweit zur Gestaltung des Äußeren. ||

Das Wesentliche an diesem Wohn- und Geschäftshaus Goldmann & Salatsch aber liegt im Inneren, das, was Loos für die moderne Architektur bis auf den heutigen Tag zu einem der einflußreichsten Beweger macht, nämlich das, was er selbst den Raumplan nennt. Betrachten wir den unteren Teil des Hauses, den Geschäftsbereich. Zu diesem Bereich gehören zwei Grundrisse: der der Eingangsebene und der der Ebene darüber (der auf Höhe des Trägers mit dem Firmennamen darauf). Aber: keine zwei Ebenen getrennt übereinander (wie man es gewohnt war), sondern miteinander verflochten zu einer räumlichen Einheit; und die erkennt man schon an der Vielzahl der Treppenläufe. Loos schreibt: »Ich entwerfe keine Grundrisse, Fassaden, Schnitte, ich entwerfe Raum. Eigentlich gibt es bei mir weder Erdgeschoß, Obergeschoß noch Keller. Es gibt nur verbundene Räume und Terrassen. Jeder Raum benötigt eine bestimmte, ihm eigene Höhe: der Eßraum eine andere als die Speisekammer. Darum liegen deren Decken auf verschiedenen Ebenen. Diese Räume muß man miteinander verbinden, dass der Übergang unmerklich und natürlich, aber auch am zweckmäßigsten sei« – wer wollte dem widersprechen. Loos bildet also keine Raum-Additionen, sondern er bildet Raum-Übergänge in drei Dimensionen; das, was eine Generation später Hans Scharoun und Hugo Häring weiterführten, das, was anderen Architekten, Mies van der Rohe zum Beispiel, gar kein Anliegen war – gerade

die durchlaufende Decke als alles abschließende Platte bei ihm, gerade die Schichtung, wie es sein Haus Farnsworth, der Barcelona-Pavillon oder das Haus Tugendhat zeigen: Bauten, die sich – na ja – die sich unter einem Deckel entwickeln; vergleichen Sie nur einmal den Tagesraum des Hauses Tugendhat mit dem des Hauses Schmincke in Löbau von Scharoun: die Unterschiede sind offenkundig wie auch die Bezüge bzw. Nicht-Bezüge zur Architektur von Loos.

Loos entwickelt also seinen Raumplan, nach dem die Geschossgrenzen aufgehoben werden, und das macht das Innere seiner Häuser zu einem stark nachwirkenden Erlebnis. Am Goldmann & Salatsch-Haus geht das so: Sie durchschreiten zunächst den Filter der Säulen und werden durch einen Vorbezirk sozusagen in das Innere hineingezogen; das Innere, das hier im wesentlichen ein Raum auf quadratischer Grundfläche ist mit einem eingestellten Karree von vier Pfeilern – ein Raum, der nicht ohne Härte in das Ganze eingezwängt ist. Von hieraus führt ein gerader Treppenlauf in der Hauptachse auf ein Zwischenpodest, von dem zwei gekrümmte Treppen abzweigen, über die man – an Spiegeln, die den Raum illusionär vergrößern, vorbei – auf eine Art Verteilerfläche gelangt, von der zwei 6-stufige Treppenläufe nach unten die Ebene der Stoffregale erschließen, und zwei 9-stufige Läufe nach oben das Galeriegeschoß (den Empfangssalon), und das alles eine räumliche Einheit.

Das klingt kompliziert, und das ist es auch, besonders dann, wenn man einer theoretischen Beschreibung, einem Trockenkurs folgen muß, einem Pianisten vergleichbar, der seine Etüden statt am Flügel auf einer aufgemalten Tastatur übt. Wenn man aber einmal ein solche Haus bewußt erlebt hat, dann erkennt man, von welcher räumlichen Raffinesse das Ganze ist, dann wird das lebendig, was man rein theoretisch eigentlich gar nicht beschreiben oder, besser gesagt, was man durch die reine Beschreibung nicht lebendig werden lassen kann, das, was die Raumfolge mit den Spiegeleffekten fast zu einem Bühnenbild werden läßt: Hoffmanns Erzählungen, Auftritt des geheimnisvollen Dapertutto, Spiegellarie oder etwas ähnliches. Und bei allem, was Loos' Häuser, wie gesagt, zu einem stark nachwirkenden Erlebnis macht, haben sie (jedenfalls die, die ich selbst gesehen habe) tatsächlich etwas Theater-, etwas Opernhafes, besonders sein Haus Müller in Prag: irgendwie, wie ich fand, inszeniert, theoretisch, theoretisch-menschlich meinetwegen, Häuser, in denen ich mir wirklich alltägliches Leben schwer vorstellen kann: spielende Kinder, ein abgeessener Eßtisch, ein Lametta-Weihnachtsbaum – ohne Smoking und Abendkleid letztlich deplaziert. Aber darauf kommt es nicht an, auf das subjektive Empfinden; das Entscheidende ist der neue Weg, den Loos mit diesem Raumkonzept gegangen ist, der neue Weg heraus aus der Erstarrung des Alten (oder sage ich doch richtiger: aus der Erstarrung der Alten) – die Treppe als erlebbarer Teil des Raumes (mit allen daraus resultierenden Konsequenzen), und nicht die Treppe als das herkömmliche Treppenhaus, das nichts weiter ist als die notwendige Verbindung von unten nach oben (oder umgekehrt), eingepfercht in – eben, das Wort sagt es: in ein Treppenhaus, in einen Treppenschacht, räumlich so wichtig wie das Gäste-WC oder die Besenkammer.

Loos' Wohnhäuser. Zunächst das Haus Steiner in Wien, gebaut um 1910, also zur gleichen Zeit wie das Goldmann & Salatsch-Haus am Michaelerplatz. Die Straßen- und die Gartenseite jeweils direkt von vorn: sehr ungewohnt seinerzeit,

wie man sich vorstellen kann; ungewohnt das Karge, ungewohnt das gewölbte Dach, ungewohnt, dass man das Gewölbte nur vorn von der Straße aus sieht, so, als gehörten beide Seiten gar nicht zu ein und demselben Haus. Verbindlicher wird das Ganze, wenn man das Haus so sieht, wie man es sieht (nur von vorn oder nur von hinten sieht man Dinge ja selten), nämlich übereck, und jetzt erkennt man, wie die Straßenseite mit der Gartenseite zusammengeht. Die Seitenansicht offenbart das Eigentliche (also die Zusammengehörigkeit aller Teile, und sie offenbart (sehr zurückhaltend und für Loos eher untypisch, das Innere außen sichtbar zu machen), den Raumplan, denn die Fenster auf verschiedenen Höhen lassen vermuten, dass die Grundrisse in drei Dimensionen relativ frei disponiert sind. Sie sind es, aber das Freie ist hier noch nicht so ausgeprägt, noch nicht so typisch.

Typisch wird das in seinem wohl bekanntesten Haus, dem Haus Müller in Prag, das 1930 fertig wird: der Raumplan also, auch die Feinheiten in der Außenarchitektur, das Spiel mit den Proportionen, der Umgang mit den verschiedenen edlen (und auch weniger edlen) Materialien, und auch die Vorliebe für Terrassen, für Freiräume innerhalb der Baumassen (also nicht des Gartens), ein Aspekt, auf den ich am Schluß noch zu sprechen komme. Die Grundrisse sind nicht gerade leicht zu lesen, allein wegen der vielen Treppenläufe, die schon vom Bild her auf einen Raumplan schließen lassen. Der Baukörper selbst (das Haus ist vor einiger Zeit nach jahrelanger Verschlurung umfassend saniert und in den ursprünglichen Zustand zurückgeholt worden) – der Baukörper selbst ein kantiger Kasten, eher abweisend als einladend, der Symmetrien erkennen läßt, die aber offensichtlich gestört sind: an der Eingangsseite zum Beispiel das zweite der kleinen Fenster oben links, das sozusagen aus der Reihe springt, oder, in den Grundrissen deutlich abzulesen, die vertikale Einkerbung an der linken Ecke derselben Ansicht, die Loos aus Symmetriegründen sehr wichtig war, die allerdings rein ornamental gedacht ist, ohne jede funktionsbedingte Aufgabe – Ornament und Verbrechen, könnte man Loos fragend vorhalten, und er hätte vermutlich wieder eine flammende Entgegnung publiziert.

Der Zugang in das Haus hinein ist zunächst weniger Portal (was man angesichts der Größe des Anwesens schon erwarten könnte) als eher – etwas salopp gesagt – als eher Eingang in die Unterwelt. Eine wenig tiefe, durch ein nur knappes Vordach betonte Nische, die achsensymmetrisch angelegt ist (der Gesamtansicht entsprechend) und in Bezug zur Straße ziemlich abgesackt, so, als sei das einer späteren unsensiblen Anhebung des Straßenniveaus geschuldet. In dieser Nische die Haustür, die aber nicht (was man doch vermuten würde) in der Hauptachse liegt, sondern (Störung der Symmetrie) links daneben, und als Pendant zu dieser Tür (rechts in der Nische) ein erhöhter Blumentrog im Schatten (nicht eben ideal für das Gedeihen von Pflanzen), und dazwischen, zwischen Haustür und Trog, eine Sitzbank aus Marmor mit Blick lediglich auf die Stützmauer, die die ansteigende Straße abfängt – eine etwas eigenwillige Inszenierung. Nach Öffnen der Haustür durchschreitet man einen relativ dunklen, mit seegrünem Opak-Glas gekachelten Korridor, der sich zu einem größeren Raum, dem »Vorzimmer« weitet, das strahlend hell ist, die Wände elfenbeinfarben gestrichen, die Decke kobaltblau, also schon nicht ohne Überraschungseffekt. Von hier führt der Weg weiter in das Hauptgeschoß über einen gewendeten Treppenlauf – man sieht gerade 'mal fünf Stufen, wird aber durch das von oben einfallende Licht angezo-

gen, dennoch: die Wirkung, wie ich es empfand, etwas kleinlich. Man geht also die Treppe hinauf ins Helle, wendet sich einmal und noch einmal und hat dann die Wohnhalle vor sich (ich sage bewußt: Wohnhalle und nicht Wohnzimmer): 60 qm groß, 4 m hoch, ein Raum, der die gesamte Hausbreite einnimmt, der drei ruhige Seiten hat (die nach außen) und eine bewegte (die nach innen), der über zwei Achsen symmetrisch angelegt ist, eine Symmetrie, die durch die vier Eckpfeiler und die sie tragenden Rand-Deckenbalken hervorgehoben und die durch die bewegte Innenwand gestört wird, die Innenwand, die Loos' Raumplan geradezu plakativ vorführt.||

Die Eckpfeiler sind, wie auch die Innenwand, im Material abgesetzt, sollen sich also nicht verstecken. Aber man sieht im Grundriß: die Pfeiler sind hohl, das heißt, sie tragen nichts außer sich selbst (wie auch die Randbalken, die auf sie aufgelegt sind, mit der Statik des Hauses nichts zu tun haben) – sie sind Blende, sie sollen den Raum dreidimensional rahmen – optisch. Geht das mit Loos' Credo gegen das falsch angewendete Ornament zusammen? Auguste Perret, Zeitgenosse von Loos, hat einmal gesagt: »Eine Stütze nicht zeigen, ist ein Fehler. Eine Stütze vortäuschen, ist ein Verbrechen«. Loos begeht hier dieses Verbrechen, aber mit diesem Verbrechen, mit dieser Inkonsequenz seiner eigenen Lehre gegenüber konnte er offenbar leben.

Die Wohnhalle ist also über längs und über quer symmetrisch, und diese Symmetrie ist deutlich hervorgehoben; aber sie ist ebenso deutlich gestört, denn einmal treten Sie in den Raum übereck ein, womit jede Symmetrie für das Auge verschliffen wird, und zum anderen ist die bewegte Innenwand derart – ja: raumplanerisch aufgelöst, dass man eine Symmetrie nur schwerlich ausmachen kann: man sieht den Zugang in den Raum hinein, man sieht den Treppenlauf in das »Zimmer der Dame« und man sieht den gewichtigen Treppenlauf in das höher gelegene Speisezimmer, das sich zur Wohnhalle öffnet, und außerdem sieht man die Untersicht der Treppe, die weiter nach oben in das Schlafgeschoß führt – kurz: man sieht alles, was man braucht, um das Haus, um Loos' Raumplan zu verstehen. Dennoch: Treppen über Treppen, fast ein Zuviel, könnte man denken, man sieht ja vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr: man muß, um zum Beispiel vom Speisezimmer in die Bibliothek zu gelangen, erst zwei Stufen hinunter, dann neun Stufen hinauf und dann wieder vier Stufen hinunter, was exaltiert klingen mag, was aber nicht so ist; denn die perspektivischen Eindrücke (die Effekte meinerwegen), die sich abspulen, wenn man sich auf diesen Treppen bewegt, die räumlichen Differenzierungen lassen solche Gedanken gar nicht erst aufkommen – wie gesagt: man muß diesen Raum gesehen, benutzt haben, um seine qualitative Größe zu spüren, das geben selbst noch so gekonnte Photographien nicht her. Man muß ihn gesehen haben nicht leergefegt und ohne Menschen (wie sooft in der Architekturphotographie – das Thema »Architektur, Photographie und das wahre Aussehen des Objekts« wäre ein eigener Vortrag wert), sondern mit den Möbeln der Auftraggeber.

Ich allerdings dachte spontan, als ich das Interieur der Müllers sah, an – horrible dictu – an Entrümpelung. Loos dachte so nicht. Trotz aller nach außen gekehrter Aggressivität, trotz aller (vielleicht durch seine Taubheit gewachsener) Misanthropie war er letztlich in seiner sehr empfindlichen Seele ein Menschenfreund, wollte das aber nicht zeigen. Aber dafür spricht, dass er, der bei der kleinsten

Verfehlung der Handwerker in einen seiner berüchtigten Wutanfälle ausbrechen konnte, den Bewohnern ihr gewohntes Ambiente ließ; ganz anders etwa als Frank Lloyd Wright, der von seinen Bauherren rigoros forderte, sich von allem Gewohnten zu trennen (Möbel, Teppiche, Geschirr – eben alles), das von Wright dann mit dem Haus zusammen neu entworfen wurde – entweder ihr akzeptiert das, oder sucht euch einen anderen Architekten; und Mies van der Rohe (etwas verbindlicher) dachte ähnlich. Nicht so Loos. Er störte sich nicht an diesen Sesseln, Teppichen, Bildern, die die Müllers eben hatten, und die Größe seiner Architektur zeigt sich auch darin, dass sie dieses Interieur verkraftet.

Ein weiteres Haus von Loos, das Haus Moller in Wien, gebaut 1928 (heute die Residenz des israelischen Botschafters). Auch ein Kasten, dem Haus Müller vergleichbar, auch symmetrisch gestaltet, fast könnte man sagen: komponiert. Sehr streng die Straßenfassade, wie ein Gesicht. Die Mittelachse deutlich betont durch den Erker, durch die um wenige cm zurückgesetzte Fläche über dem Erker (so eine Art Einkerbung, vielleicht zur Betonung des Balkons, aber rein formal gedacht – Ornament und Verbrechen, möchte man wiederum fragen), durch das Herausschieben der Türen in den Balkonfenstern zur Mitte hin, durch die axial liegende Haustür und die sie begleitenden kleinen Fenster. Und die Grundrisse? Wieder, wie beim Haus Müller: von einer betonten Mittelachse, wie sie die Straßenfassade ja vorgibt, von erkennbarer Symmetrie zunächst keine Spur. Ein Gewirre von Treppen (»Gewirre« nicht negativ gemeint!), das auf den Raumplan schließen läßt. Ich will das jetzt nicht wie am Haus Müller auseinandernehmen (manches wäre Wiederholung), aber es ist wiederum nicht gerade leicht, sich in den Plänen zurechtzufinden – das räumliche Vorstellungsvermögen von Loos muß schon beneidenswert gewesen sein. Und: diesen Raumplan, dieses Besondere, dieses Neue auch außen ablesbar zu machen, was man ja hätte vermuten können, das war Loos gar kein Anliegen. Eine neue Art zu wohnen war sein Anliegen (eben der Raumplan), aber den kehrt er introvertiert ziemlich ausschließlich nach innen; vielleicht um eine Art Überraschungseffekt zu bewirken, nicht gleich alles zu zeigen (sozusagen das Ganze schon auf den ersten Blick), und diesen Effekt hat er ja auch erreicht: am Goldmann & Salatsch-Haus, am Haus Steiner (das mit dem gerundeten Dach), in Prag und eben auch hier.

Noch ein Haus, das Haus für den Lyriker Tristan Tzara in Paris (einem der Mitbegründer des Dadaismus), gebaut 1926; das »Haus mit den beiden Nischen«, wie man es nennen könnte. Ich könnte jetzt so ziemlich alles wiederholen, was ich zu Loos' Häusern schon gesagt habe, und es würde so in etwa passen. Unübersehbar hat das Haus wieder ein Gesicht, es ist an der Vorderseite (nur an der Vorderseite!) absolut symmetrisch aufgebaut, und Loos tut viel, um diese Symmetrie irgendwie im Verbund mit dem Inneren zu erreichen, was nicht ohne erhebliche Zwänge gelingt, wie man an verschiedenen, mehr als verqueren Raumzuschnitten ablesen kann – die haben ihn offenbar nicht gestört, die waren ihm die Symmetrie wert. Es ist also das »Haus mit den Nischen«, und diese Nischen wollte Loos (wie auch die Symmetrie) allein aus gestalterischen Gründen, denn von innen her gesehen sind auch sie eher hinderlich, wobei ich betonen möchte (was man bei diesem etwas beckmesserischen Addieren von Kritikpunkten leicht übersehen könnte, dass das Eigentliche für Loos der Raumplan ist, und der ist hier, wie man wieder an den vielen Treppen ablesen kann, auf eine Weise umgesetzt, dass man das Wohnen in diesem Haus als ein dauerndes Erlebnis empfinden

muß. Und das als Architekt erreicht zu haben ist schon allein sehr viel. »Laß doch«, hat Scharoun einmal sinngemäß gesagt, als ihm Vergleichbares zum Bau der Philharmonie vorgehalten wurde, »laß doch, Hauptsache, die Idee trägt«, und daran ist ja auch viel Wahres. Und außerdem sollte man auch vor sich selbst gelegentlich konstatieren, dass Loos' Maßstab an Architektur eben ein anderer ist als der eigene, und dass der eigene vielleicht doch nicht das alleinige Non-plus-ultra überzeugender, guter Architektur ist. Und: professionsbedingt (vielleicht auch professionsgeschädigt) fließt mir bei jedem Auftritt, ohne dass ich das eigentlich wollte, Lehre mit ein (Lehre mit eh und nicht mit ee, wie ich hoffe), und so habe ich den Studenten immer geraten (und tue das noch), wenn sie sich solch hehren Figuren am Sternenhimmel der Architektur wie Bramante, Michelangelo, Schinkel, Le Corbusier, Mies van der Rohe oder eben auch Loos nähern, sie verstehen wollen und nicht schon von vornherein, geblendet von der unendlichen Größe und dem strahlenden Glanz Unantastbarer, vor Ehrfurcht niedergeschmettert zu erstarren, sich diese Figuren zunächst als alltägliche Menschen vorzustellen mit ihren Fehlern, die nun einmal das Menschliche ausmachen. Wenn man das tut, nicht mäkelig auf der Suche nach Fehlern, sondern mit Respekt auf der Suche nach dem Vollendeten die Fehler entdecken, dann kann man von der Größe anderer leichter profitieren. ||

Also die Nischen, die Loos für das Außen will und die für das Innen – na ja: etwas verquer sind. Die obere Nische, die Öffnungen in dieser Nische, sind frontal dem Bad und dem WC zugeordnet und seitlich dem Schlafzimmer und dem Treppenhaus; müßte es nicht eigentlich umgekehrt sein, Bad- und WC-Fenster seitlich und die beiden anderen Fenster der doch höherwertigen Räume frontal? Dazu belichtet das kleine Fenster unterhalb der Nische, das schon allein wegen seiner zentralen Lage sehr sprechend ist (fast wie ein Auge) gerade 'mal das Gäste-WC, die beiden langgestreckten Fenster daneben die Küche und als Pendant (auf der anderen Seite des WC-Fensters) die Garderobe. Ist das logisch, ist das gut? Ist das nicht auch, wenigstens von der Fassade aus betrachtet, wie ein falsches Ornament, Ornament ist Verbrechen in diesem Fall? Für Loos nicht, im Gegenteil: alle Grundrisse sind von ihm zur Publikation freigegeben worden, und das hätte er ja wohl nicht getan, wenn er nicht von ihrer Disposition, von ihrer Güte überzeugt gewesen wäre. Oder die Nische über dem Eingang: außen überzeugend, wenn man die Symmetrie will. Aber innen? Die Proportionen des Eßraumes werden doch ganz erheblich verzogen, und das Bad auf der anderen Seite – auch nicht gerade ideal im Sinne der Bauentwurfslehre. Und im Erdgeschoß liegen die Türen in der Nische, liegt die Haustür nicht in der Mittelachse (was die Gesamtaxialität der Fassade doch eigentlich verlangt hätte), sondern die Türen liegen schräg, dazu Garagentor und Haustür gleichwertig und gleichgroß, und das Fenster, das in der Hauptachse liegt, belichtet lediglich den Kohlenkeller. Wie gesagt: Loos tut viel (oder besser gesagt: unterläßt manches) zugunsten der Symmetrie, wobei man hier an der Eingangsnische allerdings nicht verschweigen darf, dass das Haus Teil einer (geplanten) Straßenrandbebauung ist – wozu dann dieses Auf-Achse einerseits (wenn ein entsprechendes Gegenüber fehlt), andererseits aber auch, dass die Haustür und das Garagentor gar nicht so verkehrt (also schräg) liegen; denn man sieht die eine besser im Vorbeigehen (die andere natürlich auch), und man kann aus der Garage leichter mit dem Auto hinein- bzw. hinausfahren – die Eingangsnische ist also auch Staufläche.

Und: gerahmt wird die Fassade durch zwei Regenfallrohre an den Außenkanten, die Loos so wichtig waren, dass er sie im offiziellen Photo (mit einem einmontierten, die Gesamtproportionen verbessernden zusätzlichen Geschoß, das geplant, aber nicht gebaut wurde) nachretuschieren läßt. Sie sind ihm wichtig, weil sie den unteren, grob gemauerten Haustein-Teil mit dem oberen glatt verputzten sozusagen verklammern – zwei völlig verschiedene Einheiten, noch dazu durch ein Gesims deutlich voneinander getrennt, ganz unterschiedlich gewichtet, eine Wichtung, die im Inneren allerdings keinerlei Entsprechung findet; anders als am Wohn- und Geschäftshaus Goldmann & Salatsch sechzehn Jahre zuvor, an dem die Zweiteilung außen ja der inneren Funktion entspricht: hier das Geschäftliche, dort das Wohnen, also logisch – aus unserer Sicht; nicht aber aus der von Loos, der eben anders dachte. Soweit zur Vorderseite.

Von hinten sieht das Haus ganz anders aus, ziemlich wild, fast ein bißchen durcheinander – ich bin mir nicht sicher, ob ich als Student seinerzeit damit durchgekommen wäre. Wie dem auch sei: unübersehbar das »Haus mit den Terrassen« (und mit verschieden-großformatigen Fensterflächen, die auf eine differenzierte Lichtregie im Inneren schließen lassen). Diese Terrassen waren Loos sehr wichtig, und wenn Sie sich sein Haus Scheu in Wien von 1912 ansehen, die Ansichten besonders, dann wird deutlich, was Loos wollte – krasser kann man es eigentlich nicht mehr formulieren. Diese Terrassen waren für Loos keine Form, Kunst um der Kunst, Architektur um der Architektur willen, sondern Terrassen waren ihm notwendig für ein neues Wohnen, für ein neues Lebensgefühl, und er dachte (sozial eingestellt, wie er war), zunächst an des Kleinbürgertum, an den Arbeiter, der seinerzeit in einer Kärghlichkeit zu leben hatte, die wir uns heute kaum noch vorstellen können – Zilles Zeichnungen, sein Wort »Man kann mit einer Wohnung einen Menschen genauso gut töten, wie mit einer Axt« legen davon Zeugnis ab. Loos schreibt: »Es war immer meine Sehnsucht, ein Terrassenhaus für Arbeiterwohnungen zu bauen. Das Schicksal des Proletariers vom ersten Lebensjahr bis zum Eintritt in die Schule scheint mir besonders hart. Dem von den Eltern in die Wohnung eingesperrten Kinde sollte die gemeinschaftliche Terrasse, die eine nachbarliche Aufsicht ermöglicht, den Wohnungskerker öffnen.«

Das klingt sehr modern, und die Bedeutung, die das Terrassenhaus (auch im Wohnungsbau) dann gewonnen hat, ist nicht unwesentlich auf Loos zurückzuführen. Die Würde des Menschen war sein Anliegen (auch wenn das zur Zeit durch allzu inflationären Wortgebrauch eher abgedroschen klingt), das Menschliche, und das wollte er nicht nur auf den Villenbau (Haus Scheu oder Haus Tzara) beschränkt wissen, sondern auch (besonders) auf den konzentrierten Wohnungsbau, wie es sein Projekt für 166 Kleinwohnungen in Wien 1923 zeigt oder, etwas höherwertig, sein Block für zwanzig Häuser mit Dachgarten an der Côte d'Azur aus dem selben Jahr: die Terrassen machen nachgerade das Charakteristische dieser Ensembles aus, man kann sich ein angenehmes Wohnen gut vorstellen (und man kann sich vorstellen, dass diese vielen Terrassen Loos' Raumplan-Idee bzw. dessen Umsetzung weitgehend entgegenkamen).

Das auslösende Moment für diese Terrassen waren für Loos die Siedlungen in Griechenland und im vorderen Orient, diese schöne anonyme Architektur, die sich seit Generationen fast unverändert erhalten hat. Diese Häuser, das Kubische, die außenliegenden Treppen, die Terrassen, die Dichte (die keine Enge ist), die Folge von Außenräumen, diese sprechende Urbanität haben Loos tief beeindruckt, und seine Wohnungsbau-Projekte mit den Terrassen oder auch seine Häuser Müller in Prag, Moller oder Scheu in Wien spiegeln etwas von diesen Eindrücken wieder. Und nun das Haus, das Loos für den Schauspieler Alexander Moissi 1924 auf dem Lido von Venedig bauen wollte – es könnte, wenn man nicht so ganz genau hinsieht, Bestandteil eines griechischen Dorfes sein. Ein Haus, in dem sich, wie ich meine, der ganze Loos fokussiert: der Raumplan, die Gestaltung des Äußeren, die Terrassen, die Ansichten. Loos komponiert die Fassaden, er betont eine Mittelachse, stört sie und macht dann diese Störung fast unkenntlich: die eine Störung (an der Ostseite) durch die an und für sich symmetrische Anordnung der Fenster, der aber zur ganzen Ordnung das Fenster oben links fehlt; eine andere Störung durch das Herausbrechen des Dachgartens aus dem Kubus, das das eigentlich Symmetrische asymmetrisch macht; oder wie Loos mit der außenliegenden Treppe die Härte dieses Kubus stört, ihr entgegenwirkt, eine Störung, mit der er das Haus beim Betreten und Begehen erlebbar macht – wie gesagt: eine Störung neben der anderen, immer aber gerade nur so stark, dass diese Störungen eben nicht störend ins Auge fallen – das ist die Kunst.

Loos hat die Architektur vom falsch angewendeten Ornament befreien wollen – an diesem ist ihm das, wie ich meine, ohne Wenn und Aber gelungen: keine Fuge zuviel, keine Nische, kein Erker, und auch der Raumplan ist in diesem Haus (natürlich!) umgesetzt, aber nicht gar so doktrinär wie in den Häusern Müller in Prag, Moller in Wien oder Tzara in Paris, in denen sich (das ist meine Meinung und etwas respektlos formuliert) – in denen sich vor lauter Raumplan der Bewohner verirren könnte.

Das Haus Moissi ist also makellos, meinerwegen. Aber summa summarum ist es für die Qualität von Architektur nicht so wichtig, ob sie makellos ist oder nicht – was ist schon makellos. Wichtig ist, nochmals Scharoun zitiert, dass die Idee trägt, und daran gemessen bildet Loos' Werk einen Wendepunkt in der Geschichte der neueren Architektur, wovon er selbst völlig überzeugt war und das auch – sehr selbstbewußt – öffentlich verkündete: »Man weiß«, schreibt er 1929 (also zu der Zeit, als das Haus Müller in Prag entstand), »man weiß, dass das ganze Kunstgetue in der Architektur in allen Ländern keinen Hund vom warmen Ofen lockt, dass der ganze Betrieb durch Bünde (sprich: Werkbünde), durch Hochschulen, Zeitschriften, Ausstellungen etc. keinerlei neue Anregung gegeben hat, sondern dass die gesamte Entwicklung im modernen Gestalten auf zwei Augen ruht. Und das sind die meinen.«

Adolf Loos ein Außenseiter, ein Zukunftsweiser, um das Generalthema des Vortragszyklus zu reflektieren? Ich denke, schon. Vielleicht ist es das: Die Fehler der Großen sind für den Fortschritt der Menschheit bedeutungsvoller als die Tugenden der Kleinen.

Loos ein Moralist? Seinem Pariser Bauherrn Tristan Tzara war ein Kater zuge-
laufen. Den nannte er Loos. Loos, weil er elegant, nobel, weise und voller Welt-
verachtung war. Das war's.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

»Gebraucht sind die Gedankensachen schon alle«

Über Originalität und Nachahmung

Von Gert Ueding

Im Rahmen der Tagung »text | text | text – Zitat, Referenz, Plagiat und andere Formen der Intertextualität« trug Gert Ueding am 11. Juni 2016 das untenstehende Manuskript vor.

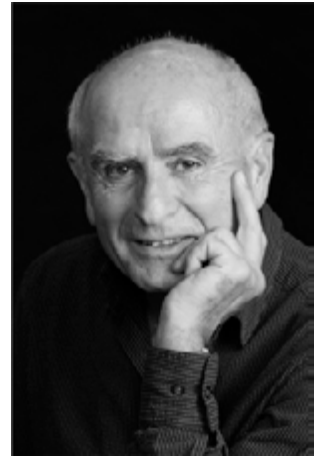
Sehr geehrte Damen und Herren,

die passionierten Wilhelm-Busch-Leser unter Ihnen haben die beiden Titel Verse meines Vortrags längst erkannt. Sie bilden den Schluss eines Gedichtes, das Busch in dem späten schmalen, 1904 erschienenen Bändchen »Zu guter letzt« aufgenommen hat – sein Titel: »Erneuerung«. Es berichtet von einer resoluten Mutter, die aus einem alten Kleiderschrank einen abgetragenen »Schwalbenschwanz«, einen Frack also, herausholt: »Ihn trägt sie klug und überlegt / Dahin, wo sie zu schneiden pflegt, / und trennt und wendet, näht und mißt, / Bis daß das Werk vollendet ist. // Auf die Art aus des Vaters Fracke / kriegt Fritzchen eine neue Jacke. // Grad so behilft sich der Poet. / Du liebe Zeit, was soll er machen? / Gebraucht sind die Gedankensachen / Schon alle, seit die Welt besteht.«

Das sind in schönster Busch-Art gereimte »bummlige Verse«, die nicht nur das eigene poetische Verfahren verschmitzt karikieren, sondern weit darüber hinaus reichen, weiter, als der immer noch als deutscher Haushumorist verkaufte Dichter und zu seiner Zeit avantgardistische Maler wohl selber beabsichtigt hat. Das älteste uns bekannte Zeugnis solchen Denkens stammt aus Ägypten, und zwar, man kann es sich kaum vorstellen, aus dem 2. Jahrtausend vor Christus. »Oh, daß ich unbekannte Sätze hätte, seltsame Aussprüche, / neue Rede, die noch nicht vorgekommen ist, / frei von Wiederholungen, / keine überlieferten Sprüche, die die Vorfahren gesagt haben. / Ich wringe meinen Leib aus und was in ihm ist / und befreie ihn von allen meinen Worten. / Denn was gesagt wurde, ist Wiederholung / und gesagt wird nur, was (schon) gesagt wurde.«

Der anonyme Autor dieser Zeilen hat ersichtlich den Weg noch nicht entdeckt, den Wilhelm Buschs Erneuerungskünstlerin weist. Es ist aber derselbe Topos, dem wir in beiden Fällen begegnen, er wandert durch die Jahrtausende, seine Spuren finden wir überall. Bei Goethe, wenn er provozierend fragt: »was können wir denn unser Eigenes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen!« Oder in Ionescos Worten, bei dem wir das sicher nicht erwartet hätten: »Das Theater hat sich im Grunde (seit der Antike) nicht entwickelt.« Und es ist durchaus nicht nur die Literatur, die diese Überzeugung mit nur kurzen Unterbrechungen bis heute kontinuierlich konstatiert oder beklagt. Zum geflügelten Wort wurde etwa Alfred Whiteheads Diktum: »Die sicherste allgemeine Charakterisierung der philosophischen Tradition Europas lautet, daß sie aus einer Reihe von Fußnoten zu Platon besteht.«

Die Streiflichter mögen uns genügen. Die mehr oder weniger resignative Diagnose bewegt sich immer in dem topischen Feld, das schon der ägyptische Autor



Prof. em. Dr. Gert Ueding, Literaturkritiker und Essayist, war von 1988 bis 2009 als Nachfolger von Walter Jens an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen Inhaber des seinerzeit einzigen Lehrstuhls für Rhetorik in Deutschland. Er gab das »Historische Wörterbuch der Rhetorik« heraus und zählt zu den bedeutendsten Rhetorikwissenschaftlern unserer Zeit.

vor über 4000 Jahren abgesteckt hat. Umso mehr überrascht es, wenn erst ziemlich spät, soweit wir für ein solches Urteil hinreichen unterrichtet sind, nämlich im 5. Jahrhundert vor Christus, und zwar auf einer kleinen Landzunge des asiatischen Kontinents, man als Antidot gegen solche meist niederdrückenden Erfahrungen von Rednern, Dichtern, Philosophen eine Kunstlehre entwickelt, die dem alten Problem eine für uns überraschende Wendung gibt, auch wenn sie natürlich auf lang geübter Praxis beruhen wird. Denn weder beläßt sie es bei der Klage über die fatale Abhängigkeit von den unvermeidlichen Vorgängern, noch negiert sie, wie das spätere Epochen versuchen und der ägyptische Anonymus es sich wünscht, die unlösbare Verquickung jeder geistigen Produktivität in das von alters her immer schon Überlieferte. Die neue Doktrin gewinnt aus dem »Gebrauchten« (um noch in Buschs Terminologie zu bleiben) die Elemente zu neuem Werk und etabliert ein theoretisches Prinzip, eine neue künstlerische Spielregel, ohne die jene Diskussion über das Verhältnis des Neuen zum Alten seither nicht mehr geführt werden kann. Das geschah unter dem Druck umwälzender historischer Veränderungen, die aber wohl nötig waren.

Eine kurze Skizze möge uns das klar machen. Die Familienherrschaft, die der Tyrannis in Griechenland voraus ging, hatte ein elementares Interesse an Brauch und Sitte, am Festhalten des Altvertrauten an der Wiederholung und Verstärkung immer derselben familiären Machtverhältnisse. Die ihr folgende Tyrannis praktizierte dann schon Politik als »methodisches politisches Handeln« (Alfred Heuss), als planvolles, sachliches staatliches Agieren, in dem die Rücksicht auf die jeweils aktuellen sozialen und ideologischen Geschehnisse auch einen Wandel im Verhältnis zum Überlieferten einschloss: Dies verlor seine allesbestimmende Macht, hatte sich also unter neuen Anforderungen zu bewähren und konnte nicht einfach fortgeschrieben werden. ||

Als vollends fruchtbar erwies sich der so eingeleitete Paradigmenwechsel nach dem Ende der Tyrannis, als nun gänzlich neue, nämlich demokratische Formen der politischen Herrschaft sich durchsetzten, die ohne unmittelbares Vorbild waren, sich auf die Vergangenheit nur in Fragen der Sozialtechnik und der institutionellen Organisation von Herrschaft beziehen oder durch Rückgriff auf sehr alte, ursprüngliche Verhältnisse wie in den mythologischen Kulturentstehungstheorien Legitimationskraft erwerben konnten. In Volksversammlung und Volksgericht verfiel also der unmittelbare Rekurs auf das Hergebrachte nicht mehr, wenn es darum ging, Entscheidungen hier und jetzt zu begründen – er hätte im Gegenteil jeden Versuch in Mißkredit gebracht. Daraus erwuchs eine Schwierigkeit. Das wichtigste Instrument, um in den neuen Institutionen durchsetzungskräftige Urteile und damit Handlungsoptionen zu gewinnen, war die rednerische Auseinandersetzung geworden, die in früheren Epochen Usus einer kleinen Elite gewesen war und nun jedem Bürger zur Verfügung stehen sollte. Mit dem Ziel: über den Consensus politische Herrschaft zu organisieren. Dabei hatte sich nun ein merkwürdiger Umstand herausgestellt, den Aristoteles am Anfang seiner Rhetorik fast beiläufig erwähnt: daß nämlich einige Redner ziemlich regelmäßig erfolgreich agierten, andere gleichfalls regelmäßig Mißerfolge einstecken mußten, während eine dritte Gruppe hin und wieder Einzelerfolge verbuchen konnte.

Die Frage nach den Ursachen lag nahe, man untersuchte die Reden der erfolgreichen Redner nach den Bedingungen ihres Gelingens, gewann Methoden und Techniken, die das zufällige zu einem sicheren Können machten, weil sie gelehrt und gelernt werden konnten. Ein gewaltiger Fortschritt. Die ersten Lehrbücher überhaupt in der europäischen Geschichte waren Sammlungen von Musterreden, die sich nach Inhalt, Struktur und sprachlicher Machart zum Vorbild typischer Redesituationen eigneten. Als Vorbild freilich, das man nicht etwa eins zu eins übernehmen konnte, die Glaubwürdigkeit des Musterstücks hätte bei bloßer Wiederholung schnell gelitten. Es kam also auf die maßgebende Situation an, ihren Erfordernissen musste das Ideal angepasst werden, damit es seine Glaubwürdigkeit nicht verlor.

Doch warum erzähle ich Ihnen diese alte und vielen gewiß nicht unbekannte Geschichte, zudem noch in gebotener Kürze und idealtypischer Vereinfachung? Weil aus dem politischen und ideologischen Machtverlust der überwundenen alten Welt das Bedürfnis nach neuen Instrumenten der Daseinssicherung und des staatlichen Handelns folgte. Das aber veränderte notwendigerweise den Umgang mit der Überlieferung, sie fungierte nicht als Zwangssystem, sondern als Reservoir von Modellen, die geprüft, den neuen Verhältnissen gemäß geändert und in ihrer Überzeugungskraft erneuert werden mußten. Die rhetorische und alsbald für geistige Produktionen universal geltende Kategorie, die den komplexen Sachverhalt benannte, hieß in Athen »mimesis«, in Rom »imitatio«. Sie war, wenn man sich Ursprung und Aufgabe vergegenwärtigt, in sich widersprüchlicher, vor allem komplexer, als es spätere Verfallsformen den Nachgeborenen suggerieren und deren meist eindimensionale Kritik inspirieren sollten. Quintilian, Ciceronianer durch und durch, erster vom Staat bezahlter Präzeptor, Vater der europäischen Pädagogik und Autor des bedeutensten Lehrwerks der Rhetorik, fängt ganz allgemein an, wenn er die Bedeutung der imitatio erläutert: »Unser Leben zeigt ja überall den Grundsatz, daß wir das, was wir bei anderen gut finden, auch selbst tun wollen. So richten sich die Knaben nach den Führungslinien der Buchstaben, um Schreiberfahrung zu gewinnen, so richten die Musiker auf die Stimme der Lehrer, die Maler auf die Werke ihrer Vorgänger, die Landwirte auf den Anbau, der durch Erfahrung erprobt ist, als Vorbild ihr Augenmerk; kurz wir sehen, daß die Anfangsgründe [!] in jedem Lehrfach ihre feste Form in einer Vorschrift finden, die ihnen schon vorliegt.« Doch dann fügt er sogleich hinzu: »Aber gerade die Tatsache, daß die Nachahmung die Ausführung aller Aufgaben so viel leichter macht, als sie für die war, die nichts hatten, wonach sie sich richten konnten, kann Schaden stiften, wenn man hierbei nicht behutsam und mit eigenem Urteil vorgeht.«

Wir wissen nun schon, was mit solcher Warnung gemeint ist. Die anthropologische Ansicht, die hinter Quintilians so pragmatisch klingenden Bemerkungen steht, hat die Virulenz des Imitatio-Konzepts bis heute, bis zu dieser Tagung hin, garantiert. Daß der Mensch nämlich ein »von der Natur im Stich gelassenes Mängelwesen« ist, so Hans Blumenberg. Nachahmung ersetzt ihm die fehlenden Instinktreserven und sicheren Einpassungsstrukturen. Ihre in der Praxis paradoxe Struktur hat Francis Bacon in die von ihm irrtümlicherweise antirhetorisch gemeinte Formel gefasst: »natura parendo vincitur«, die Natur wird durch Gehorchen besiegt. Oder eben: Durch Nachahmen gewinnt man das Neue.

Machen wir es uns noch einmal klar: Nachfolgen und Überschreiten sind dieser Doktrin folgend nicht Gegensätze, sondern hängen eng zusammen. Das Muster, das ich nachahme, stammt zwar aus vergangenen Praxisverhältnissen, doch die darin enthaltenen Qualitäten der Gelungenheit machen es tauglich, um in neuer Situation sich bewähren zu können, sofern sie angemessen berücksichtigt wird. Derart wird das Vorbild zum Gegenstand rhetorischer Phantasie und das bereits im Unterricht. Der Schüler studierte die Musterreden, die oft, wie im Falle auch von Isokrates oder Quintilian, der Lehrer für diesen Zweck und seinerseits Vorbildern folgend geschrieben hatte. Ihre Kopie war nicht beabsichtigt. In ihrer Manier hatte der Adept historische Themen, wirkliche Prozesse oder erfundene Fälle zu bearbeiten. »Was soll Agamemnon tun, nachdem ihm der Seher Kalchas erklärt hat, nur die Opferung Iphigenies, der eigenen Tochter, vermöge Artemis dazu zu bringen, der griechischen Flotte ihre Überfahrt nach Troja zu gestatten? Soll sich Cicero bittflehend an seinen Todfeind Antonius wenden, um sein Leben zu retten? Soll er sich bereit finden, seine Schriften zu vernichten, wenn Antonius ihm unter dieser Bedingung Schonung verspricht?« ||

Der Schüler hatte Pro und Contra, Ankläger und Verteidiger wechselweise zu vertreten. Manfred Fuhrmann berichtet uns von diesem Schulbetrieb, der oft in der Routine der immer gleichen Exempel erstickte, aber auch Fähigkeiten zur Variation, neue Argumente zu finden und in alten Stoffen überraschende Beispiele zu entdecken, förderte. Gelegentlich schlug dabei die *imitatio*, ins Extrem getrieben, in phantastische Originalität um: »Man ließ dort (in den konstruierten Fällen) vorzugsweise Randexistenzen der menschlichen Gesellschaft, etwa Räuber, Dirnen oder Tyrannen, auftreten, man sorgte für pikante Situationen und grelle Kontraste, man schrieb für die rechtliche Würdigung Gesetze vor, die es nie gegeben hatte und nie geben konnte – kurz, die Rhetorenschule brachte in ihren Übungsreden eine Phantasiewelt hervor, die möglichst krass von der Alltagswirklichkeit abstach.« Nachahmung schlägt in diesen von Fuhrmann gemeinten Fällen in geradezu surrealistische Überbietung um.

Vor Gericht oder in der Volksversammlung fand das *imitatio*-Prinzip natürlich andere Anwendung: Die Nachahmung funktionierte als Mittel agonaler Auseinandersetzung und hatte deren Grenzen nicht zu überschreiten. Zuerst galt es, die Verfahrensweise des Gegners zu kennen, um sie benutzen und gegen ihn kehren zu können; seit Protagoras eine grundlegende rhetorische Strategie, zu der auch die grotesk verzerrende Imitation des gegnerischen Vorbilds bis hin zum ironischen Zitat oder zur lächerlichen Konsequenz gehört. Ein agonales Motiv steckt hinter solch überbietendem Imitieren, eine eigene Kategorie erhebt es in den Rang der Regel: die *aemulatio*. Die bedeutendsten Theoretiker haben darin Sinn und Ziel des Nachahmens gesehen:

»Schimpflich ist es geradezu, sich damit zu begnügen, nur das zu erreichen, was man nachmacht. Denn noch einmal: was wäre geschehen, wenn niemand mehr zustande gebracht hätte als sein Vorgänger? Nichts hätten wir in der Dichtung über Livius Andronicus hinaus, nichts in der Geschichtsschreibung über die Priesterjahrbücher hinaus, auf Flößen ginge noch die Schifffahrt vonstatten. Es gäbe keine Malerei außer der, die nur die Schattenumrisse nachzeichnete, die die Körper in der Sonne warfen. Und so kann man es durchgehen, was man will: keine Kunst ist in dem Zustand geblieben, wie sie bei ihrer Erfindung war, keine

gleich am Anfang stehen geblieben – es sei denn, wir verdammen nur gerade unsere eigenen Zeiten dazu, so unfruchtbar zu sein, daß gerade heutzutage nichts mehr wächst, wo man nur nachahmt.« So Quintilian, der antike Theoretiker, der wohl am gründlichsten das paradoxe Wesen der Nachahmung bedacht hat. Schon im Terminus selber steckt dessen Verpflichtung zur Ähnlichkeit, nicht etwa zur Identität mit der Vorlage.

Spätere Zeiten haben des ungeachtet die Rhetorik auf ein starres Regelsystem auf eine Art Maschine festlegen wollen, die nur konventionelle Texte hervorbringt, individuelle Impulse unterdrückt und durch starres Festhalten am Hergebrachten entwicklungs- und geschichtsfeindlich ist. Keines dieser auch heute nicht verschwundenen Vorurteile hält der kritischen Nachprüfung stand. Die jeweils aktuelle problematische Handlungswirklichkeit, das Praxisfeld der Rhetorik, verlangt situativ angemessenes, flexibles, sensibel reagierendes Verhalten – bei Strafe des Untergangs, jedenfalls im Extremfalle. Nicht die Kopierpraxis steht daher im Zentrum der Theorie, sondern diejenigen Techniken, die den Tendenzinhalt des Vorbilds auf die vorliegenden Aufgaben hin weiterentwickeln – d. h. Techniken, die auf Veränderungen und Optimierung in einem wandelbaren, stets neuen Kontext zielen.

Ihr schöpferischer Gebrauch verlangt das »ingenium« des Autors, das zwar unter den Menschen ungleich verteilt ist, aber durch Kunst, durch »ars« und »exercitatio« vervollkommen werden kann. Auf »Novitas«, Neuheit, geht die Arbeit; was das heißt, möchte ich an einem Beispiel, dem der sogenannten vier Änderungskategorien verdeutlichen. In den schematisch verkürzten Rhetorik-Lehrbüchern werden sie oft nur in der Abteilung »Stil-Lehre« behandelt, die auch einen Katalog von Änderungsmöglichkeiten im Vergleich mit der Alltagsrede beinhaltet.

Das erste Verfahren leitet das Hinzufügen von Gesichtspunkten, Stoffen und Argumenten an, die im Muster unberücksichtigt blieben und aus dem Problemfeld im Lichte neuer Erfahrungen gewonnen werden. Das kann, wie die folgenden Techniken auch, auf der Ebene der »res« (der Sachen, des Inhalts) oder der »verba« , also der Sprache, oder drittens auf beiden zugleich geschehen. Welch letzteres der Normalfall ist, da die Wahl des einen Schwerpunktes immer Auswirkungen auf den anderen hat.

Die zweite Technik verfolgt das Gegenteil der ersten, sie eliminiert unpassende, störende, nicht mehr überzeugungskräftige Bestandteile aus dem Kontext der überlieferten Materie. Beide Techniken lassen sich verfeinern, etwa nach Umfang und Art der Hinzufügung oder Wegnahme, oder auch topologisch nach dem Ort des verändernden Eingriffs im Ganzen der Vorlage – doch möchte ich mich nicht allzusehr in Einzelheiten vertiefen. ||

Dritte Möglichkeit der Bearbeitung ist der Austausch der Bestandteile innerhalb des gegebenen Kontextes und ändert Schwerpunkt, Gewicht und Ansehen der Rede.

Mit der vierten Technik tauscht der Autor hier und jetzt unbrauchbare Elemente gegen solche aus fremden, möglicherweise nach Inhalt, Zeit oder Ort weit ent-

fernten Kontexten aus. Andere Verfahrensweisen laufen auf die Konstruktion des völligen Gegenteils, auf die ironische Zweideutigkeit, ja sogar auf die totale Identifikation hinaus, die einer Fälschung gleich kommt. Für letztere hat der argentinische Schriftsteller und übrigens intime Kenner der Rhetorik Jorge Luis Borges uns das Exempel des Grenzfalls der Imitatio vor Augen geführt, und zwar in seiner Geschichte »Pierre Menards, des Autors des Quijote«.

Jener Menard, der im 1. Drittel des 20. Jahrhunderts leben sollte, hatte sich das folgende wahnwitzige Projekt vorgenommen: »Er wollte nicht einen anderen Quijote verfassen, was leicht ist -, sondern den Quijote. Unnütz hinzuzufügen, daß er keine mechanische Übertragung des Originals ins Auge faßte; einer bloßen Kopie galt nicht sein Vorsatz. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war vielmehr darauf gerichtet, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten.«

Auch den Aufwand, den das Vorhaben bedeutete, skizziert Borges, nennt es ironisch eine »verhältnismäßig einfach(e)« Methode: »Gründlich Spanisch lernen, den katholischen Glauben wiedererlangen, gegen die Mauren oder gegen die Türken kämpfen, die Geschichte Europas im Zeitraum zwischen 1602 und 1918 vergessen, Miguel de Cervantes sein. Pierre Menard ging diesem Verfahren auf den Grund (ich weiß, daß er es zu einer recht getreuen Handhabung der spanischen Sprache des 17. Jahrhunderts brachte), schob es aber als zu leicht beiseite ... Im zwanzigsten Jahrhundert ein populärer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts zu sein, kam ihm wie eine Herabminderung vor. Auf irgendeine Art Cervantes zu sein und zum Quijote zu gelangen, erschien ihm weniger schwierig – infolgedessen auch weniger interessant – als fernerhin Pierre Menard zu bleiben und – durch die Erlebnisse Pierre Menards – zum Quijote zu gelangen.«

Der Erzähler, gebannt von der kühnen Idee Menards beginnt den Roman zu lesen, entdeckt schnell kleine Widersprüche, übersehene Anspielungen, beiläufige Ungereimtheiten, die niemals einem Autor des 17. Jahrhunderts passieren konnten, sondern offenbar auf Pierre Menards Konto gehen. Vor seinen Augen tauschen Menard und Cervantes die Gesichter und der Text verwandelt sich in ein Buch des Pariser Schriftstellers und Borges-Zeitgenossen, der sich bis auf kleine indizienhafte Fehler oder Ausrutscher vollkommen in sämtliche Verhältnisse jener vergangenen Epoche und ihres fiktiven Autors namens Cervantes hineingedacht, hineingeschrieben hat. Borges beendet sein labyrinthisches Experiment mit einer überraschenden Nutzanwendung: »Menard hat (vielleicht ohne es zu wollen) mittels einer neuen Technik die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens bereichert, nämlich durch die Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibungen. Diese unendlich anwendungsfähige Technik veranlaßt uns, die Odyssee so zu lesen, als wäre sie nach der Aeneis gedichtet worden, und das Buch »Le Jardin du Centaure« von Madame Henri Bachelier so, als wäre es von Madame Henri Bachelier. Diese Technik erfüllt mit abenteuerlicher Vielfalt die geruhsamsten Bücher. Wie, wenn man Louis Ferdinand Céline oder James Joyce die »Imitatio Christi« zuschriebe: hieße das nicht, diese dünnblütigen geistlichen Anweisungen hinlänglich mit Erneuerungskraft begaben?«

Bevor Sie, meine Damen und Herren, sich hoffnungslos in diesem Spiegelkabinett verfangen, oder es gar als eine müssige literarische Spielerei abtun, möchte ich Sie an die Erfindung des wahren Ossian durch den Schotten MacPherson oder die Entdeckung Thomas Chattertons von der Dichtung eines bis dato unbekannten Mönchs aus dem 15. Jahrhundert erinnern. Auch einen deutsch-elsässischen Autor kann ich in diese Reihe stellen, sein Name George Forestier, sein schmales Werk besteht aus einigen hochgelobten Gedichtbändchen aus seiner Legionärszeit, die man fälschlicherweise später einem Karl Emerich Krämer zuschrieb. Ein Fremdenlegionär wird ja wohl kaum so heißen!

Auch an Ihre Erinnerung an eine seinerzeit recht spektakulär erlebte künstlerische Imitatio möchte ich in unserem Zusammenhang appellieren. Das alltägliche Gepräge des dabei verwendeten Gegenstands verdeutlicht das Verfahren. Als Andy Warhol 1962 seine Campbells-Suppendosen in einer berühmten Serigraphie publizierte und signierte, verurteilte er im selben Zuge alle bisherigen und alle späteren Exemplare zu millionenfachen Kopien seines Originals. Eine besondere Volte in der Ästhetik der Imitation verdanken wir aber Arno Schmidt, der die »Wirkliche Welt« zur »Karikatur unsrer Großen Romane« erklärte. Womit er gleichsam nebenbei einen populären Schein-Unterschied zwischen künstlerischer und rhetorischer »imitatio«, also zwischen »imitatio naturae« und »imitatio artis« beseitigte. Das hatte vorher zwar schon Friedrich Nietzsche getan, der jedes Abbild, also auch das der Natur als metaphorische, nämlich sprachliche Operation analysierte, aber das Ergebnis nicht mit der entwaffnenden Chuzpe präsentierte, wie das der Autor von »Zettels Traum« dann tun sollte.

Doch halt! Ich bin, das Schema der rednerischen »dispositio« nun selber »per adiectionem« erweiternd, meinem Gedankengang etwas vorausgeeilt. Denn bevor man die Methoden der Veränderung anwenden und etwa aus dem Volksbuch vom Doktor Faustus ein Welt drama machen kann, muß zuvor die Frage geklärt werden, was zur Nachahmung sich eigentlich anbietet, wie schöpferisch sie dann auch immer mit dem Vorbild umgehen mag. Dass eine Auswahl getroffen werden muß, liegt angesichts der schier unendlichen Menge des Gebrauchten auf der Hand – einen kleinen Hinweis in die richtige Richtung können wir sogar aus den Versen Wilhelm Buschs lesen. Nicht ohne Grund nämlich hat er für seine lyrische Parabel den »Schwalbenschwanz«, die festliche Garderobe, nicht die Arbeitskluft, herbeizitiert. ||

Quintilian hatte das nicht anders gesehen und die Frage nach dem Nachahmungswürdigen aus Goethischem Geist (wenn Sie mir diesen Anachronismus erlauben) entschieden. Wächst doch der Mensch mit seinen höhern Zwecken, so dass nur die Besten es sein dürfen, denen er nacheifert. Mit dieser Überlegung war die Idee des Kanon geboren, jedenfalls seinem differenzierten Begriffe nach und wie er die Bildungsgeschichte Europas dominieren sollte. Vorformen gab es natürlich längst, eine creatio ex nihilo, ein Entstehen aus dem Nichts heraus, mochte in philosophischer Spekulation noch durchgehen, dem aufgeklärten Geist rhetorischer Rationalität hätte das krass widersprochen.

Ich will gleich eingestehen, dass mir die vielerorts modische und verächtliche Suspendierung des Bildungs kanons nicht gefällt. Sie ist nicht nur geschichts-

vergessen, sondern oberflächlich und ressentimentbehaftet. Denn was für die Imitatio gilt, gilt auch für ihn: Es kommt auf den Gebrauch an. Man kann ihn als starres, museales Gebilde und Erbauungstempel oder als Laboratorium des Möglichen und Übungsfeld praktischer rednerischer, auch literarischer Tätigkeit nutzen. Er ist zudem Ausweis einer Sprachkultur, der sich die antiken Redner und Philosophen gleichermaßen widmeten – in dem Bewußtsein, dass dem Menschen als *zoon logon echon*, als sprachlich begabtes Wesen, nichts wesentlicher ist als eben diese seine Sprache. Wobei sie ein so kompliziertes, in alle Lebensbereiche verästeltes System bildet, wie es kein Vergleichbares gibt, in dem also »nicht einfach jeder herumfummeln darf, der (nicht mal) die Gebrauchsanweisung kennt.«

Die Entstehungsgeschichte mag uns über das umstrittene Normenprogramm etwas genauer in Kenntnis setzen. Als Kanon bezeichneten die Griechen zunächst nur Maßrute oder Waagbalken, ein Norm-Maß also, das im Tempel niedergelegt als Richtschnur für das handwerkliche Instrument diente und bei Konflikten zu Rate gezogen wurde. Doch bald schon wurde der Begriff übertragen auf Norm und Regel im allgemeinen und bedeutete schließlich auch einen Traditionsbestand, der das Gültige aus dem Vergänglichen heraushob und der Zukunft zum strebenden Bemühen übermittelte. »Der Kanon«, so fasste zuletzt noch der wohl größte Kenner der europäischen Bildungsgeschichte, Manfred Fuhrmann, seine wichtigsten Funktionen zusammen, der Kanon »sucht zwischen der unüberschaubaren Vielfalt der Kultur und den einzelnen, die an ihr teilhaben, zu vermitteln: er reduziert die Potenzialität auf Aktualität, auf eine, für das einzelne Subjekt überschaubare Auswahl«.

Kein Wunder, dass die Rhetorik, die sich der sprachlichen und rednerischen Ausbildung des Menschen von seinem 1. Lebensjahr an widmet (Quintilian fordert, daß die Amme ein gutes Latein sprechen müsse), daß die Rhetorik auch den literarischen Kanon erfunden hat. Nach der griechischen Bestsellerliste der 10 attischen Redner, unter ihnen Isokrates und Demosthenes natürlich (auch eine Liste der 9 vorbildlichen Lyriker gab es), kurz, nach diesen Vorläufern war es zunächst Cicero, der in einem kurzen historischen Überblick die musterhaften Rhetoren würdigte. Erst Quintilian aber hat diese Liste in dem berühmten und lange Zeit einzig bekannten 10. Buch seiner »*Institutio oratoria*«, »Über die Ausbildung des Redners«, zu einer Literaturgeschichte *avant la lettre* erweitert.

Nicht zum Selbstzweck müßiger Lektüre, versteht sich. Urteilskraft und sprachliches Überzeugungsvermögen »erreichen wir aber dadurch«, begründete er seine Absicht, »daß wir das beste lesen und anhören«, um es alsdann nachahmen zu können. Denn, so die ironische Pointe, »beim Hercules, ganz zwangsläufig sind wir den Guten entweder ähnlich oder unähnlich. Ähnlichkeit aber liefert selten die Natur, häufig jedoch die Nachahmung.« Sie erstreckt sich auch hier auf die Sache selber, ihre Perspektivierung, argumentative Bearbeitung und Strukturierung, schließlich auf die sprachliche Formulierung. In diesen Kontext fällt übrigens ein Gleichnis, das uns an unvermuteter Stelle wiederbegegnet: »Wie wir die Speisen zerkaut und fast flüssig herunterschlucken, damit sie leichter verdaut werden, so soll unsere Lektüre nicht roh, sondern durch vieles Wiederholen mürbe und gleichsam zerkleinert unserem Gedächtnis und Vorrat an

Mustern (zur Nachahmung) einverleibt werden.« Das ist eine andere Lektürepraxis als die unsere und setzt auf Intensität, nicht Extensität, und blieb bis ins 18., 19. Jahrhundert erhalten. Der große romantische Kritiker Friedrich Schlegel wird das Bild aufgreifen und kritisches Lesen als eine Art »Wiederkäuen« beschreiben.

Doch noch einmal zurück zum Kanonkonzept Quintilians. Diese Bestenliste, der in späteren Zeiten, wie gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch die hypertrophe Geniebewegung der Wert abgesprochen wurde (den allerdings die Klinger, Lenz oder Goethe sich vorher durchaus einverleibt hatten), und der heute durch die trivialen Exempel der Alltagsrede weitgehend ersetzt ist – dieser Kanon war als offenes System angelegt und wurde den Erfordernissen rhetorischer Theorie und Praxis gemäß, verändert und weitergeschrieben. Welche Macht ihm zugetraut wurde, hat niemand kürzer und prägnanter in eine Sentenz gebracht als Johann Joachim Winckelmann: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.«

Doch das ist nicht alles. Der Kanon verzeichnete zwar in erster Linie Werke der Beredsamkeit, Literatur und Philosophie, aber bereits Platon ernennt in seiner »Politeia« Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik zu Bildungsfächern, die den Geist für die Anamnese, für die wahre Erkenntnis frei machen. Im Quadrivium der septem artes liberales, der sieben freien Künste, fanden sie ihren kanonischen Platz und steuerten ihren Teil zum Haushalt der Meinungs- und Bildungsnormen der Gesellschaft bei.

In seiner Gesamtheit transportierte der Kanon, so können wir zusammenfassen, die überzeugungskräftigen sowohl allgemeinen wie konkreten Gesichtspunkte, die griechisch »topoi«, lateinisch »loci« genannt wurden. Sie sind die »Parameter für das Sprach- und Denkverhalten« (Bornscheuer) der meinungsbildenden kulturellen und politischen Schichten. Um ihre Bedeutung für unser Thema und ihre beherrschende Rolle in der Geschichte, im Prozess der Kultur und Zivilisation begreiflich zu machen, muß ich noch einmal etwas ausholen. ||

Es war ein epochaler Fortschritt schon des antiken Denkens, die Grenzen evidenter, wahrer Erkenntnis ausgemessen zu haben und zu wissen, dass weder Philosophie noch Wissenschaft, als wie exakt sie sich selber auch definieren mochte, ewige Wahrheiten oder endgültige Gewissheiten verschaffen können. Rhetoren wie Protagoras oder Gorgias, aber auch Heraklit haben sich damit nicht zufrieden gegeben; zu dringend verlangten Entscheidungs- und Handlungszwang, worunter menschliches Leben unaufschiebbar täglich steht, einen Ausweg aus dem Dilemma, nicht wahrhaft wissen zu können, was richtig und was falsch ist. Welche Lösungen genau in dieser Frühzeit erprobt wurden, kann man angesichts der dürftigen Quellenlage und der durch die platonische Metaphysik zugedeckten skeptischen Gedankenwelt nur mehr erraten als rekonstruieren. Jedenfalls (ich kürze hier sehr ab) führten die entsprechenden Überlegungen über Platon hinaus zu den erkenntniskritischen Schriften seines Schülers Aristoteles, für uns hier einschlägig seine »Rhetorik« und seine »Topik«.

Seine Aufgabe hat er klar ausgesprochen, nämlich »eine Methode zu finden, nach der wir über jedes aufgestellte Problem aus wahrscheinlichen Sätzen (denn wahre

Sätze besitzen wir in aller Regel nicht) Schlüsse bilden können und, wenn wir selbst Rede stehen sollen, in keine Widersprüche geraten«. Diese »wahrscheinlichen Sätze«, die allgemein gelten, weil sie auf dem »consensus« aller oder jedenfalls der meisten beruhen, heißen »endoxa«; in ihnen sind auch die »topoi«, die Bausteine des rhetorischen Schlussverfahrens verankert, damit ihre Glaubwürdigkeit. Das sind zum Beispiel die topoi über »Potenzialität und ihr Gegenteil, ob etwas geschehen sei oder nicht, ob es sein wird oder nicht, sowie über Größe und Kleinheit von Dingen«.

Was er damit meint, hat Aristoteles breit ausgeführt und an Beispielen illustriert. »Ferner gilt überhaupt das Schwerere mehr als das Leichtere, denn es ist seltener. Andererseits gilt das Leichtere mehr als das Schwerere, es verhält sich nämlich so, wie wir es wünschen.« Jeder topos, heißt das, kann Prämisse verschiedener, sogar entgegengesetzter Schlüsse sein, je nach dem Beweiszusammenhang, den er im Kontext aktualisieren soll. Dieses topische Verfahren ist zuständig, wenn das in Frage stehende Problem nicht durch Messen, Wägen oder mathematische Operation zu lösen ist, also in allen Fragen, über die man, wie die Redensart lautet, geteilter Meinung sein kann.

Mit diesen knappen Hinweisen mag es genügen, denn Sie werden sich mit Recht fragen, was denn dies alles mit unserem Thema zu tun hat! Nun, auch die Topik ist ein bedeutender Gegenstand der »imitatio« durch die Jahrhunderte geblieben. Für uns wichtig sind dabei zwei Punkte. Diese topoi genannten Allgemeinüberzeugungen sind von unterschiedlicher Konkretheit. Der Topos aus dem »Mehr oder Weniger« – zum Beispiel im Argument: »wenn es dafür kein Gesetz gibt, wie soll ich dann wissen, in diesem besonderen Fall falsch gehandelt zu haben?« – dieser Topos ist abstrakt und universal verwendbar, spielt auch in der Alltagsrede eine große Rolle. In den konkreten Topoi haben sich die allgemeinen Gesichtspunkte zu Merksätzen verfestigt, die oft zu Sprichwörtern wurden. Für unseren Zusammenhang etwa zum Sprichwort »wer einmal lügt, dem glaubt man nicht«. Je konkreter der Topos, umso geringer seine Einsatzmöglichkeiten, was aber die langanhaltende Wirkung nicht beeinträchtigen muß. Ernst Robert Curtius hat mit ihnen das Modell einer literarischen Topik gewonnen und gezeigt, wie etwa die Bestandteile des locus amoenus, des lieblich schönen Landschafts-Ensembles oder die Gestalt des deus artifex im Prozeß der schöpferischen Nachahmung durch die Geschichte wandern.

Für die Rhetorik entscheidet sich die Bedeutung eines Topos im Redegebrauch, da muß er sich bewähren. Solange seine Norm unangefochten ist – in der westlichen Welt gilt das etwa für den Katalog der Menschenrechte –, genügt die einleuchtende Referenz. Umgearbeitet oder suspendiert muß er werden, wenn seine Geltung stark eingeschränkt ist. Jedesmal aber verlangt die Adaption an den konkreten Fall »argumentative Phantasie«. Um es am literarischen Beispiel zu erläutern, das ich eben zitierte: Der locus amoenus in einer antiken Hirtendichtung ist ein anderer als der locus amoenus in Coopers »Waldläufer«, obwohl auch darin alle bekannten Bestandteile wiederkehren. Nicht anders in einer Debatte über die Gleichbehandlung von Mann und Frau im Arbeitsprozess: Inwiefern darin Normen eines Menschenrechts eine Rolle spielen, ist von jedem Redner zunächst plausibel zu machen, bevor die Argumentation einleuchten kann. Immer kommt es darauf an, die in der Topik überlieferten, im Kanon der

»auctores« aufgenommenen, oft in sinnliche Anschauung übersetzten Allgemeinüberzeugungen auf den neuen Kontext hin durchzuführen, wie ein Thema in der Musik »durchgeführt« wird. Dazu noch einmal Quintilian: »Denn wer sich bemüht, vorne zu sein, dem wird es vielleicht gelingen, auf gleicher Höhe zu sein, wenn auch nicht (immer) zu überholen. Niemand aber vermag, mit dem auf gleicher Höhe zu sein, in dessen Spuren er stets glaubt treten zu müssen; denn wer folgt, muß immer zurückbleiben.«

Kein Zweifel, wenn wir von den Praxiserfordernissen aus auf den Kanon blicken, auf diesen Schatzbehälter plausibler Prämissen, exemplarischer Fälle und Stoffe, so kann man von steriler Erstarrung nur in den Fällen sprechen, in denen er sich vom Gebrauch gelöst hat und unwirksam geworden ist. Im übrigen aber ergänzen sich die Dekanonisierung abgegotener und die Kanonisierung neuer Autoren im lebendigen Wechselspiel. Seine Weiterentwicklung, die jeder neue Praxisfall schließlich im Interesse der Glaubwürdigkeit verlangt, fußt auf einer Verständigung, die über die Grenzen von Parteien und Bekenntnissen hinausgeht. Walter Jens hat einmal diese gemeinschaftsstiftende Kraft des Kanon gerade an einem besonders heiklen Beispiel bekräftigt: »Ein scheinbar befremdlicher, in Wahrheit plausibler Gedanke: das Pantheon des 19. Jahrhunderts, bevölkert von Männern, zwischen denen es im Raum der Politik keine Gemeinsamkeit gab, (...) deren Lehren sich diametral unterschieden, und alle hatten genau die gleiche Bildung genossen, alle die gleichen Texte gelesen: das gab ihnen die Möglichkeit, sich einander noch in schroffster Gegnerschaft auf gemeinsamer Basis verständlich zu machen.« ||

Jens beschreibt die Verhältnisse einer Epoche, in denen allerdings die Übereinkunft in Bildungsangelegenheiten brüchig geworden war und auch in den bürgerlichen Trägerschichten nicht mehr fraglos galt. Die Ursachen dafür liegen vielleicht zwei, höchstens drei Generationen zurück, besonders krass ausgeprägt in der Geniebewegung des späten 18. Jahrhunderts. Ihr kommt das fragwürdige Verdienst zu, die innere Dialektik von Nachahmung und Überbietung zugunsten der Idolatrie von Originalität aufgehoben zu haben. Im 19. Jahrhundert verlangsamte sich der Umbruch zwar wieder, auch belebten sich ältere Bildungs-ideen erneut, aber doch nur kurzfristig; sie erwiesen sich als Vorstufe zu dem heutigen unbefriedigenden Zustande scheinbar grenzenloser Lizenzen.

Wenn wir die Erfindung der Originalität, ja dass sie überhaupt eine Erfindung ist, verstehen wollen, scheint mir ein Seitenblick auf die Buchproduktion im Zeitalter der Aufklärung unumgänglich. Dessen Kommerzialisierung folgt der Entwicklung der allgemeinen Wirtschaftsverhältnisse, das ist bekannt. Ausweitung des Lesepublikums, tendenzielle Veränderung der Lektüre zur Massenkommunikation, die Lösung des Schriftstellers aus ständischer Sicherheit und seine Abhängigkeit von den Mechanismen des Marktes, so lauten die entsprechenden historischen Schubladen. Wenn sie die wirklichen Phänomene auch nur sehr abstrakt beschreiben, Ungleichzeitigkeiten oder Verschiebungen nicht berücksichtigen, in großer Linie treffen sie zu, und Zeitgenossen wie Wieland und Goethe haben es schon so gesehen. »Der Buchhandel bezog sich in früherer Zeit«, erinnert Goethe, »mehr auf bedeutende, wissenschaftliche Fakultätswerke, auf stehende Verlagsartikel, welche mäßig honoriert wurden. Die Produktion von poetischen Schriften aber wurde als etwas Heiliges angesehen, und

man hielt es beinahe für Simonie, ein Honorar zu nehmen oder zu steigern.« Noch als Klopstock, Lessing, Nicolai durch Verlagsgründungen der Schriftstellerei eine solide ökonomische Basis zu geben versuchten, war die Meinung weit verbreitet, dass der Autor »überhaupt kein Honorar nehmen« solle, das »Bücherschreiben sei einmal kein Broterwerb«.

Im Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion stand daher eine Zeitlang nicht der Autor, sondern der Buchhändler. Der war der eigentliche Verdienner. Das Buch hatte er vom Verfasser gekauft, es war damit in seinen Besitz übergegangen, und wenn der Autor überhaupt ein Honorar erhielt, war er damit auch ausbezahlt, erhielt für weitere Auflagen nichts. Dieses eingeschränkte Eigentumsrecht des Schriftstellers betraf auch den regen Nachdruckbetrieb, der ein Modethema der Epoche war. Es erklärt, warum ein Autor wie Knigge, obwohl er schon zum größten Teil von seinem Schreiben leben musste, doch zugunsten des Nachdrucks plädierte: Wenn er schon sein Eigentumsrecht verkauft und nichts weiter zu erwarten hatte, war ihm mehr an der Verbreitung seiner Ideen als am Verdienst seines Verlegers gelegen, von dem er selber aber nichts weiter zu erwarten hatte.

Ich habe schon kurz erwähnt, dass sich im Zuge dieser Veränderungen auch die Lektüregewohnheiten wandelten. Von einer »immerwährenden Neuigkeitsjägerei« sieht sich ein bayrischer Aufklärer bedroht. Die grassierende Lesesucht, die Wieland und viele andere beklagen, verlangte nach immer neuer Nahrung, man las nicht intensiv, sondern soviel wie möglich, benötigte dauernd Nachschub für die Leihbibliotheken und Lesevereine. Für die Autoren ein steter Ansporn zur Neuproduktion von neuen Büchern mit neuen, noch möglichst unbekannten Inhalten. An ihrer prekären sozialen Stellung änderte das zunächst nichts, wohl aber an ihrem Verhältnis zur Tradition, auf die sich zurückzubeziehen keinen Erfolg mehr versprach. Noch einmal Goethe: »Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eigenen Verhältnisse selbst schuf, und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstände. Alles traf in Klopstock zusammen, um eine solche Epoche zu begründen.«

Nicht vergessen dürfen wir in diesem Zusammenhang den Ursprung des Eigentumsrechts im revolutionären Frankreich, das sich auch des geistigen Eigentums versicherte. Es war (ausgerechnet, könnte man ausrufen) Preußen, das in seinem Landrecht zum ersten Mal in der deutschen Geschichte das Urheberrecht verankerte, und zwar schon zu Beginn der 90iger Jahre. Nimmt man alles zusammen, so basiert die Erfindung und Karriere des Originalitätsbegriffs auf zwei Grundsätzen der neuen Epoche: auf der Veränderung der Lesegewohnheiten im Zuge beginnenden Massenkonsums und auf dem unverbrüchlichen Recht des Schriftstellers an seinem Original-Werk. Dessen Ausweis als einzigartig und voraussetzungslos begründete schließlich alle ökonomischen Ansprüche, fungierte sozusagen als Marken-Produkt-Zeichen.

Und die Nachahmung, werden wir uns jetzt fragen, hatte sie ausgedient? Schöpfte der Autor jetzt nur noch aus sich selbst oder direkt aus der Natur? Emanzipierte er sich von Einfluß, gar Zwang der Vergangenheit? War er endlich frei und selbständig geworden? Die meisten Dichter hängten sich diese Etiketten um, sie stellten sich schnell als Schwindel heraus. Friedrich Maximilian Klinger, der

einst mit seinem Drama »Sturm und Drang« der Bewegung in Deutschland einen Namen gegeben hatte, bemerkte später realistisch: »Das Publikum kann freilich zu seinen Schriftstellern sagen: ›Ihr steht in unserm Solde!‹ Die meisten könnten aber dem Publikum sagen: – so dienen wir dir auch!« Auch im übrigen herrschten Selbsttäuschung und Werbungssprüche. Die Autoren, denen man nachfolgen wollte, hießen nicht mehr Cicero oder Horaz, sondern Shakespeare, oder es waren die anonymen Urheber der nordischen Poesie, die Herder übersetzte. Dass Shakespeare, wenn auch auf andere Weise, aber ebenso fest in der rhetorischen Tradition fußte wie Horaz oder Vergil oder der geschmähte Corneille, dafür hatte niemand einen Sinn. Auch nicht dafür, dass Goethes »Werther« ein ausgeklügeltes Produkt feinsten Affektrhetorik war, kein Naturprodukt. ||

Bleibt zu fragen, was denn diese »Natur« ist, die in der Genieästhetik an die Stelle klassischer Muster rücken sollte? Ihre Vorstellung nährt sich aus Elementen antiker Spekulation von einer subjekthaften Natur, auch einer *natura naturans*, deren Wesen Kraft und Energie ist. Ideen, die durch die Epochen geistern, und mit mythologischen Zutaten versetzt sind, wie uns Goethes »Faust« so schön belehrt. Übrigens ist die Antike selbst in dieser Generation nie ganz abgeschrieben: Prometheus ist ihr erster Heiliger im neuen Kalender. Diese Natur ist aber ebenso eine Konstruktion aus dem Kopf heraus wie ihr mechanistisches Pendant, das ihr bald folgen wird. Das Genie selber tritt uns, genau gemustert, als eine Kunstfigur entgegen. Deren vollkommene Verwirklichung kann man am Schweizer Autor Christoph Kaufmann studieren, einem vorzeitigen Popartisten, der eine Art Regelwerk für Genies geschrieben hat, von Hof zu Hof zog, eine bunte Show abzog, sich ungebärdig, unverschämt und skandalös, eben Geniezeit-gemäß benahm, und derart seinen Unterhalt verdiente.

Im 19. Jahrhundert waren solche Auswüchse bald vergessen, auch der kürzlich noch wüst beschimpfte Kanon kam zu neuen Ehren. Friedrich Schlegel entdeckt erneut die mustergebende Poesie der Griechen, Hölderlin macht aus seiner Bewunderung für sie gleichfalls kein Hehl und sogar ein revolutionärer Autor wie Karl Marx erklärt die »griechische Kunst und Epos«, obwohl an längst überwundene ökonomische Entwicklungsformen geknüpft, dennoch »in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster« – und das in einem Buch, das sich die Kritik der politischen Ökonomie zum Ziel gesetzt hat.

Dennoch dürfen wir nicht in den Fehler verfallen zu glauben, alles sei nun wieder beim Alten, Gewohnten. Das Imitatio-Konzept in der Rhetorik, sehr viel mehr aber in der Literatur, ändert sich, dabei fallen, soweit ich sehe, zwei Haupttendenzen auf, die beides Verlustreaktionen sind. Hölderlins vielzitatierter Zweifelsruf »Warum Dichter in dürftiger Zeit?« reagiert auf den Verlust an Sicherheit, die der Dichter in einer Ständegesellschaft fraglos seinen Besitz nennen konnte. Er hat ihn ausgetauscht gegen Unabhängigkeit, aber auch gegen stetige ökonomische und soziale Gefährdung. Man benötigt ihn nicht mehr zur Lebensmeisterung, dafür haben sich längst andere Instanzen eingerichtet. Ob Wilhelm Meister heute noch zum Theater ginge? Wohl eher zum Therapeuten, wenn er überhaupt so komische Vorstellungen entwickelte, wie sein Vorgänger.

Und der Autor? Braucht er noch einen Kanon in dieser seiner so arg beschränkten Arbeitswelt? Nicht mehr im Sinne einer systematischen, in sich verschränkten, zusammenstimmenden Bezugsgröße, sondern als beliebig verfügbares Reservoir von Spielformen, die von ihren religiösen oder ideologischen Bindungen gelöst und mit neuem Sinn aufzuladen sind. Ein Sinn aber, der auf Allgemeinheit und objektive Geltung von vornherein verzichtet. Stattdessen wird sich der Autor in diesen entleerten Formen selber zum Gegenstand, wandert als Odysseus durch die moderne Stadt oder verliert sich verzweifelt im Schloss der Welt.

Die zweite Tendenz möchte ich an einem spektakulären Ereignis aus den Anfangsjahren der Entwicklung illustrieren, die ich jetzt verfolge. Am 10. November 1793 feiert das revolutionäre Frankreich (und mit ihm seine Sympathisanten in ganz Europa) das Fest der Vernunft. Eigentlich bedeutsam ist der Ort dieser Feier, nämlich eine Kirche, oder besser die Kirche in Paris, nämlich Notre Dame. Was ist daran für uns wichtig? Weniger die Kostümierung, das antike Gepräge des Ablaufs, als die eben besprochene Sinnentleerung, deren Funktion hier anderer Art ist. In Gestalt ästhetische Repräsentation holt sich die Gesellschaft zurück, was sie vorher zu diesem Zweck entfernt hat. ||

Warum verfährt sie derart aufwendig und dementiert eigentlich die rationale Bestimmung ihrer Institutionen? Weil diese Imitatio nicht formal bleibt, wie in vielen literarischen Beispielen, sondern Bedürfnisse erfüllt, die unbefriedigt der neuen Herrschaft gefährlich werden könnten. Ein anderes Beispiel erleben wir täglich in unseren Museen. In der Zeit, in der die Kunst ihre lebensdienliche Macht längst verloren hat, stürmt das Publikum in solchen Massen die Galerien, dass es dasjenige gefährdet, was es aufsucht. Warum nur? muss man sich fragen, und tatsächlich kommt hier ein Motiv ins Spiel, das bisher nur gelegentlich einmal anklang. Nachahmung ist über ihre Funktion der Qualitätssicherung, besser Qualitätssteigerung hinaus, auch ein Instrument der Erinnerung, der Kanon ein Ort des kollektiven Gedächtnisses. In diesem Verständnis hat man schon früh den Dichter »janusköpfig« genannt, er blicke nämlich »voraus und zurück, scheide das Falsche vom Wahren, vergleiche das Künftige mit dem Vergangenen«. Das Originelle als isolierter Selbstzweck entbehrt vollkommen dieser für die menschliche Geschichte wesentlichen Dimension. Der vollkommenste Ausdruck des isoliert Originellen ist die Mode, in welcher Walter Benjamin die ewige Wiederholung des Neuen gesehen hat.

Womit ich zum Schluss auf eine Dimension des hier erörterten Themas komme, das nun weit die produktionstechnischen Fragen hinter sich läßt, obwohl sie in ihnen durchaus zu erkennen sind. Denn es waren geschichtliche Stationen, die der Kanon markierte und zur Erneuerung zur Verfügung stellte, nicht etwa bloß museal präsentierte. Seine Entstehung aus der imitatio-Doktrin und seine Verpflichtung auf die jeweils zur Debatte stehende Handlungswirklichkeit wirkte wie ein Ferment auf und in der alten familienrechtlich fixierten Gedächtniskultur. Deren retrospektive Richtung verweist auf ihre Entstehung aus dem Totenkult. Eine vielzitierte Anekdote berichtet davon. Ich will sie Ihnen nicht vor-enthalten.

Der berühmte Redner und Dichter Simonides von Keos der im 5. Jahrhundert lebte und in Athen wirkte, hatte von einem reichen Faustkämpfer den Auftrag

erhalten, ein Preislied auf dessen Sieg in einem Wettkampf zu verfassen. Simonides trug das Lied während eines Gastmahls vor, doch war der Auftraggeber unzufrieden, da der Dichter sich zur Ausschmückung recht fleißig des Lobes von Kastor und Polydeukes bediente. Simonides erhielt nur die Hälfte des Honorars: »Die andere Hälfte hol dir gefälligst von den Dioskuren, die du so ausführlich gelobt hast!«, höhnte der Olympia-Sieger. Die Götter ließen sich nicht lumpen, allerdings anders als gedacht. Jedenfalls wird weitererzählt, daß Simonides bei fortgeschrittenem Mahl vor die Tür gebeten wurde, zwei Männer begehrten ihn zu sprechen. Er ging hinaus, fand niemanden, doch bevor er sich wieder zurückwenden konnte, stürzte hinter ihm der Festsaal zusammen. Die Trümmer begruben alle Anwesenden unter sich, verstümmelten sie bis zur Unkenntlichkeit, so daß die Verwandten, die ihre Toten begraben wollten, in Verlegenheit gerieten. Doch da sich Simonides erinnerte, an welcher Stelle jeder einzelne gegessen hatte, war schließlich doch noch eine Identifikation möglich. Cicero, der den legendären Fall berichtet, schließt mit dem Resümee: »Durch diesen Vorfall aufmerksam gemacht, machte er (Simonides) damals ausfindig, daß es besonders die Ordnung sei, die dem Gedächtnis Licht verschaffe.«

Das Gedächtnis, so die zweite Botschaft der Geschichte, dient dem Andenken der Toten. Die Lebenden begruben sie um der Erinnerung willen, und aus diesen Riten erwuchsen die Institutionen, die Giambattista de Vico, der neapolitanische Rhetorik-Philosoph, so präzise *ordini* nennt, die Ordnungen der Überlieferung also, die sich in Geschichtsschreibung oder Bibliothekswesen, in Denkmalkunst oder Museen manifestierten. Sie sind Ausdruck einer Gedächtniskunst, einer *ars memorativa*, bekanntlich immer schon ein Teil der Redekunst; mit ihrer Hilfe prägte sich der Redner seine Rede im Gedächtnis ein. Simonides soll daraus ein florierendes Geschäft als Gedächtnistrainer gemacht haben. Eines Tages aber habe er dem Politiker Themistokles seine Dienste angeboten, so berichtet eine andere Anekdote, und sich eine Abfuhr eingehandelt. Denn, antwortete ihm der versierte Redner geradezu entsetzt, er brauche keine Gedächtniskunst, sondern im Gegenteil eine Kunst des Vergessens, *ars oblivionis*, weil sein natürliches Erinnerungsvermögen derart vollkommen geartet sei, dass nichts, was er einmal gehört oder gesehen habe, wieder von ihm losgelassen und vergessen werden könne. ||

Schon die Antike war sich also des Doppelwesens der Erinnerung bewußt, erkannte Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. (Nietzsche, dem Kenner der antiken Philosophie und Rhetorik, waren diese Ideen natürlich vertraut.) Erinnerung kann zur Last werden, wenn sie unterschiedslos alles sammelt, was ihr begegnet, unabhängig davon, ob das, was erinnert wird, auch wirklich wert ist, aufbewahrt zu werden. Die retrospektive Ausrichtung des Gedächtnisses und der Historie ist unter dem Einfluss Platons in Europa ziemlich beherrschend geworden, bis jener Neapolitaner die rhetorische Gegenrichtung wiederentdeckte. Ihm ist es zu verdanken, dass die »welterinnernde memoria und die weltschöpferische phantasia« erneut zum Bund zusammenfanden; wie wir wissen, mit gewaltigen Folgen.

Ich will mich nun nicht etwa in deren labyrinthische Weiten verlieren, aber doch zum Schluß noch einige Kreuzpunkte andeuten. Vico blieb zu seiner Zeit ziemlich wirkungslos. Erst Hegel entdeckte die fruchtbare Kehre, deutete das Prinzip

der modernen Welt als Anfangs- und Voraussetzungslosigkeit und setzte ihm seine dialektische Auffassung von Geschichte entgegen. Danach bewegt sie sich ständig fort, in jeder neuen Stufe hebt sie das überlieferte Abbild des Vergangenen auf, bewahrt es damit einerseits, überschreitet im selben Akt aber seine Grenzen und tritt in veränderter Gestalt hervor. Es ist für uns nicht mehr schwierig, in diesem Geschichtsverständnis die Phasen des rhetorischen Produktionsprozesses und die Spuren der schöpferischen *imitatio* wiederzufinden, von welchen ich gesprochen habe. Darin ist doch auch ein sehr modernes Verhältnis zur Zeit mitbedeutet: die Nachahmung hatte sich, dank ihres Praxisbezugs, auf diejenigen Züge des überlieferten Modells zu richten, die das Voraus, das Zukünftige und das ihnen gegenüber Neue schon immer mitmeinen. In der 14. seiner aus Hegels Geist formulierten geschichtsphilosophischen Thesen hat Walter Benjamin den Zukunftsbezug des Vergangenen, dem dialektisch der Vergangenheitsbezug des Gegenwärtigen entspricht, mit einem uns vertrauten Beispiel pointiert: »Die Geschichte«, schreibt er, »ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von ›Jetztzeit‹ erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprenkte. Die Französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom.«

Wenn wir uns im Lichte solcher Gedanken den Zustand der aktuellen Literatur und Beredsamkeit vergegenwärtigen, sieht man die Folgen einer geschichtsvergessen auf die ewige Gegenwart fixierten Praxis. Ob aus Überdruß oder Unkenntnis, aus Bildungsnot oder hybrider Absicht verzichten ihre Autoren auf Orientierung und Wettstreit mit den Mustern, den Vorbildern und Idealen, die doch Führung und Antizipation zugleich bieten. Nachahmung ist aber – recht und das heißt ihrem historischen Ursprung und praktischen Wesen nach verstanden –: produktive Erinnerung, in ihr sind Wiederaufnahme und Originalität aufs engste verbunden, und Abbilden geht über in Fortbilden.

Lassen Sie mich mit dem Mahnruf eines modernen, selber höchst *imitatio*-tüchtigen Autors schließen, nämlich mit den Worten Hermann Brochs, die am Ende seines großen Zeitromans »Die Schlafwandler« stehen: »... im Aufstand des Irrationalen, auslöschend das Ich und seine Grenzen durchbrechend, Zeit und Entfernung aufhebend, im Orkan des Eisigen, im Sturme des Hineinstürzens ... tönt die Stimme, die das Gewesene mit allem Künftigen verbindet und die Einsamkeit mit allen Einsamkeiten, und es ist nicht die Stimme der Furchtbarkeit und des Gerichts, zaghaft tönt sie im Schweigen des Logos, dennoch von ihm getragen, emporgehoben über den Lärm des Nichtexistenten, es ist die Stimme des Menschen und der Völker, die Stimme des Trostes und der Hoffnung und der unmittelbaren Güte: ›Tu dir kein Leid! Denn wir sind alle noch hier!‹«

»Wir sind alle noch hier!«

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Die Bedeutung der Übergänge

Intertextualität in technischen Dokumentationen

Von Roswitha Dubach, Anita Gertiser und Ruth Wiederkehr

Technische Dokumentationen arbeiten in außerordentlichem Maße mit selbst oder fremd erstellten bildlichen Elementen beziehungsweise Visualisierungen wie Grafiken, Tabellen, Schemata oder Bildern. Sie bilden also ein spezifisches Gewebe – textus – aus fremden oder eigenen bildlichen Elementen und fremdem und eigenem Geschriebenem. Ein ingenieurwissenschaftlicher Text ist spezifisch intertextuell, da er einen Text hierarchisch gleichgestellter bildlicher und geschriebener, eigener oder fremder Elemente beziehungsweise Intertexte bildet. [1] Jede Form von Intertext beziehungsweise Element gilt hierbei als »Text«. [2]

Damit ein ingenieurwissenschaftlicher Text seine pragmatische Funktion erfüllt, muss er leicht nachvollziehbar sein. Wer einen technischen Text schreibt, steht also vor einer doppelten Herausforderung: Erstens müssen bildliche und geschriebene Elemente »verwoben« werden und zweitens soll dieses »Gewobene« einfach verständlich sein. Dieser Beitrag zeigt, dass beim Schreiben ein Informationsmanagement benötigt wird, und er skizziert zwei Vorgehensweisen für die Abfassung nachvollziehbarer technischer Dokumentationen.

Vorgehen und Untersuchung

In einer klein angelegten Studie mit 13 ausgewählten technischen Berichten offenbarte sich, dass das Problem der Nachvollziehbarkeit in erster Linie bei den Übergängen zwischen den verschiedenen Intertexten beziehungsweise Informationselementen liegt. Untersucht wurden Berichte, die bezüglich ihrer Machart zwei Pole bilden. Einerseits sind dies Berichte des Studiengangs Energie- und Informationstechnologie (EIT) – in der Regel klassische technische Dokumentationen –, andererseits Berichte aus dem Studiengang Energie- und Umwelttechnik (EUT). Dies sind häufig Machbarkeitsstudien, die viele externe Informationen zu eigenen Studien und Argumentationen verbinden.

Analysiert wurden die Übergänge zwischen Eigen- und Fremdelementen beziehungsweise Eigen- und Eigenelementen. Der Fokus lag also auf der Machart des Intertextuellen, beispielsweise der Einbindung des klassischen Fremdzitats oder auch einer selbsterstellten Grafik. Dabei zeigte sich, dass insbesondere dann das Verständnis für Lesende nicht gegeben ist, wenn an diesen Übergängen die Verwebung nicht stattfindet. Das bedeutet, dass für die Nachvollziehbarkeit von Intertextualität intratextuelle Verfahren mitberücksichtigt werden müssen. [3]

Dr. phil. Roswitha Dubach studierte Geschichte, Deutsche Literatur- und Sprachwissenschaften in Zürich und promovierte mit einer Dissertation in Psychatriegeschichte. Sie unterrichtete Deutsch als Fremdsprache und an Handelsschulen, arbeitete als Ghostwriterin und als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Bundesverwaltung und bei Forschungsprojekten des Schweizerischen Nationalfonds. Seit 2010 lehrt sie an der Hochschule für Technik der Fachhochschule Nordwestschweiz als Dozentin für Kultur und Kommunikation.

Nach dem Studium der Deutschen Literatur- und Sprachwissenschaft sowie der Filmwissenschaft promovierte Dr. phil. Anita Gertiser mit der Dissertation »Falsche Scham: Strategien der Überzeugung in Aufklärungsfilm zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 1915–1935.« Sie war Mitarbeiterin im SNF-Forschungsprojekt »Ansichten und Einstellungen: Zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz 1896–1964« des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Außerdem ist sie seit 2007 Mitglied der »Cinema«-Redaktion. Sie ist Dozentin für Kultur und Kommunikation an der Hochschule für Technik der Fachhochschule Nordwestschweiz.

Dr. phil. Ruth Wiederkehr studierte Deutsche Literatur- und Sprachwissenschaft, Geschichte und Völkerrecht in Zürich, Perugia und Oxford und promovierte mit einer Dissertation zu einem deutschsprachigen Gebetbuch aus dem 15. Jahrhundert. Nach Volontariaten bei der »Aargauer Zeitung« und der »Neuen Zürcher Zeitung« arbeitete sie als Journalistin und Redakteurin. Parallel dazu absolvierte sie das Lehrdiplom für Mittelschulen und unterrichtete an verschiedenen gymnasialen und berufsbildenden Schulen. Neben ihrer Lehrtätigkeit arbeitet sie heute als Autorin und Redakteurin für historische Publikationen. Sie ist zudem Dozentin für Kultur und Kommunikation an der Hochschule für Technik der Fachhochschule Nordwestschweiz.

[1] Zu den fünf Formen fremder Elemente vgl. Formen der Textvernetzung bei Carmen Mertlitsch (Vortragsmanuskript). Vorliegender Beitrag fasst zusätzlich fremde bildliche Intertexte als Element der Textvernetzung auf.

[2] Vgl. Definition von Text von Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 157

[3] Zu Textualitätsmerkmalen vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008, S. 23–31, insbesondere Ausführung zu Intertextualität und Intratextualität.

Ein Beispiel (Abb. 1) aus einem Bericht im Studiengang EUT zeigt die Problematik der mangelhaften Verwebung von Informationselementen:

[4] Die zitierten Berichte enthalten vertrauliche Informationen und werden deshalb anonymisiert zitiert.

4. Hauptteil

4.1 Gesetzliche Grundlagen

Dokument	Artikel	Absatz
BV (Bundesverfassung)	89	4
EnG (Energie Gesetz)	9	3
MuKEn 2014	1.16	
Kantonale Energiegesetze		

Tabelle 2 Übersicht Gesetze und Verordnungen

Die Energiepolitik in der Schweiz stützt sich grundsätzlich auf den Art. 89 der BV. Dazu heisst es im Abs. 4 folgendes: „Für Maßnahmen, die den Verbrauch von Energie in Gebäuden betreffen, sind vor allem die Kantone zuständig.“² Eine Stufe unter der BV im Energiegesetz (EnG) gilt für den Gebäudebereich gemäss Art. 9 Abs. 3 folgendes: „Sie [Die Kantone] erlassen insbesondere Vorschriften über:

- a. den maximal zulässigen Anteil nicht erneuerbaren Energien zur Deckung des Wärmebedarfs für Heizung und Warmwasser;“³.

Die Kantone regeln also den maximalen Anteil nicht erneuerbaren Energien zur Warmwassererzeugung. Dazu geben die EnDK (Konferenz der kantonalen Energiedirektoren) die MuKEn 2014 (Mustervorschriften der Kantone im Energiebereich) heraus. Im Teil C,

Abb. 1 Textausschnitt aus FB_EUT_5_HS1516, S. 10. [4]

Ziel der zitierten Passage ist es, die gesetzlichen Grundlagen für energetische Sanierungen darzulegen. Diese thematische Einordnung (gleich nach dem Titel »Hauptteil«) fehlt jedoch. Der Student listet die wichtigsten Paragraphen in einer Tabelle auf, ohne diese einzuführen. Danach zitiert er zentrale Ausschnitte aus diesen Gesetzen. Es zeigt sich: Die Verwebung zwischen Tabelle und geschriebenem Text (inkl. Zitat) findet nicht – oder im letzten abgebildeten Teil nur bedingt – statt. Wozu die Tabelle, wozu der geschriebene Text (Eigentext und Zitat) dient? Die Relevanz der zitierten geschriebenen Elemente bleibt unklar, da der Text die fremden Elemente nicht explizit mit den eigenen verbindet. Obwohl der gesamte Textausschnitt intertextuell ist, resultiert daraus kein eigener Sinn ohne intratextuelle Handlung.

Die Relevanz der Verwebung zeigt sich auch an einem weiteren Beispiel (Abb. 2) aus einem Bericht des Studiengangs EIT:

[5] Hausendorf/Kesselheim 2008, S. 79.

Regelfunktion

Auftrag ist die Kennlinie des Strom-Spannungsverhältnisses einer Solarzelle nachzubilden.

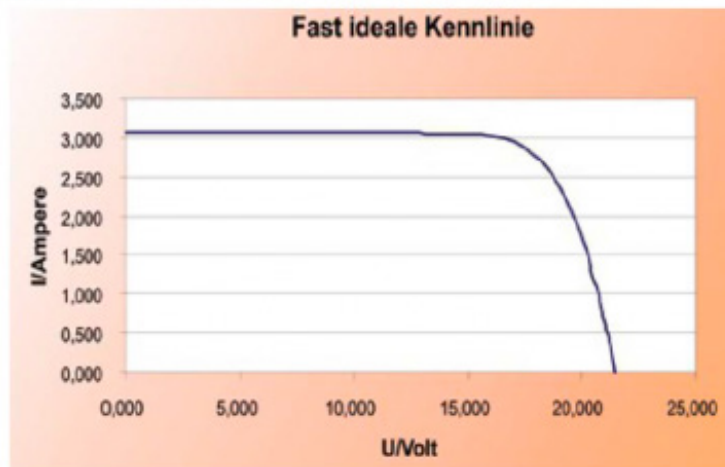


Bild 4: Ausgangskennlinie einer Solarzelle

Die abgebildete Funktion heisst:

$$U = U_T \cdot \ln \left(\frac{I_{ph} - I + I_0}{I_0} \right) - I \cdot R_{pv} \quad (1)$$

U_T ist die Temperaturspannung. I_{ph} ist näherungsweise gleich dem Kurzschlussstrom. I entspricht dem gemessenen Strom der am Ausgang fließt. I_0 ist der Sperrstrom und setzt sich aus dem Kurzschlussstrom, der Leerlaufspannung und der Temperaturspannung zusammen. Der Kurzschlussstrom

Abb. 2 Textausschnitt aus FB_EIT_P3_HS15_T9, S. 8. Nach »Der Kurzschlussstrom [...]« folgt die Erläuterung aller anderen Variablen der Formel und anschließend ein Abschnitt mit anderem Thema.

Diagramm und Formel sind vorgegebene Fremdelemente als Ausgangslage für das Projekt, in dem ein Überwachungsgerät für Photovoltaikmodule entwickelt werden soll. Die Studierenden gehen davon aus, dass die beiden Elemente selbsterklärend sind und daher keine Verknüpfung untereinander und mit dem Eigentext benötigen.

Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit basieren darauf, dass die Informationen, die in bildlichen oder geschriebenen fremden (und eigenen) Texten enthalten sind, dargelegt, kommentiert und interpretiert werden. Diese Problematik zeigt sich an allen für diese Studie definierten Übergängen:

»Text« – »Text«, in allen Varianten, dazu gehören:

- Geschriebenes – Geschriebenes
- Geschriebenes – Tabelle
- Geschriebenes – Diagramm
- Geschriebenes – Schemata
- Geschriebenes – Bild

Die Problematik gilt auch für Übergänge auf Textebene, zwischen

- Titel – Kapitelanfang
- Kapitel – Kapitel
- Abschnitt – Abschnitt
- Satz – Satz

Schreibende in der Technik stehen folglich vor der Aufgabe, alle Textelemente – Zitate, Paraphrasen, Grafiken, Tabellen, Schemata, Bilder – dem Eigentext einzuverleiben beziehungsweise mit diesem zu verweben. Die eigentliche Verwebung dient der Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit der Dokumentation.

Schlussfolgerungen

Worauf ist also bei der Herstellung technischer Dokumentationen zu achten? Es bieten sich zwei Verfahren an: Erstens: Damit die Verknüpfung der verschiedenen geschriebenen und visuellen Elemente gelingt, empfiehlt es sich, als Kohäsionsmittel oder Konnektoren vor allem auch auf metakommunikative Verknüpfungselemente zurückzugreifen. Metakommunikative Vor- und Rückverweise (wie zum Beispiel »in folgender Abbildung«) können einerseits als »Textbeachtungsanweisungen«, aber auch als »Textgebrauchsanweisungen« [5] fungieren und sind besonders in technischen Berichten geeignet, die primär funktional sind. Zweitens sind erklärend-argumentative Verknüpfungselemente notwendig. Ingenieursberichte stehen in einer Reihe im Entwicklungsprozess. Damit das Dargelegte nachvollziehbar und folglich verständlich wird, ist es erforderlich, die Inhalte auch hinsichtlich ihrer Funktion zu verknüpfen. Folgende Informationen müssen gegeben sein: Warum ist was wie unter welchen Bedingungen gemacht worden? Daraus resultiert ein erklärender, argumentativer und darlegender, also nachvollziehbarer Ingenieurtext. Die Verwebung der verschiedenen Textelemente erfordert deshalb ein Informationsmanagement, das sich in folgende Gleichung überführen lässt:

erklärend-argumentative Ebene: Warum wird was unter welchen Bedingung gemacht und einbezogen?

+

metakommunikative Ebene: Wie werden die Informationen verwoben? (Beziehung zwischen den Informationen, explizit geäußert)

+

dokumentierende Ebene: Informationselemente, technische Inhalte

=

nachvollziehbarer (also guter) Bericht

Ein hinreichendes Informationsmanagement schafft die Ausgangslage für gut verwobene Übergänge zwischen »Texten«. Erst dadurch werden (inhaltliche!) Zusammenhänge klar und technische Dokumentationen verständlich.

Literaturverzeichnis:

Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013. (Grundlagen der Germanistik 53)

Hausendorf, Heiko; Kesselheim, Wolfgang (2008): Textlinguistik fürs Examen. Göttingen 2008.

Mertlitsch, Carmen: Fünf funktionale Formen der Intertextualität und ihre Vermittlung. Vortrag am 10. Juni 2016 bei der Tagung »text | text | text« in Konstanz; unveröffentlichtes Manuskript.

Angabe zu zitierten technischen Berichten

FB_EIT_P3_HS15_T9: PV-Modul Simulator. Nichtpublizierter Fachbericht, SG EIT (FHNW), Projekt 3, HS 2015. Windisch 2015.

FB_EUT_5_HS1516: Energetische Analyse von verschiedenen Warmwasser-Wärmepumpen im Realbetrieb. Nichtpublizierter Fachbericht SG EUT (FHNW), Projekt 5, HS 2015. Windisch 2015.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Dürfen die das?

Normative Fragen an »VroniPlag Wiki«

Von Denis Basak

Die Arbeitsweise auf VroniPlag Wiki wirft eine Reihe normativer Fragen auf, an denen sich in wissenschaftlichen Veröffentlichungen wie in der Tagespresse immer wieder Diskussionen entzünden. Der folgende Text nimmt Stellung zu Fragen nach den Rechten der »Opfer«, nach der Legitimation der Plagiatssucher und nach den Regeln, nach denen auf beispielsweise VroniPlag Wiki Textübereinstimmungen als Plagiate gekennzeichnet werden.

Einleitung

Während der 2011 aufkommenden Diskussionen um die Plagiate in der Dissertation des damaligen Verteidigungsministers zu Guttenberg bildete sich auf einer Wiki-Plattform ein Forum, dass zunächst diese Arbeit als in jeder Hinsicht offenes Projekt gründlich auf Plagiate untersuchte und letztlich auf eine Quote von 94,4 % der Seiten der Arbeit kam, die Textübernahmen enthielten, die nicht den wissenschaftlichen Standards entsprechend als solche ausgewiesen waren.[1] Die damals angefangene gemeinsame Arbeit setzten einige der Beteiligten fort auf der nach Veronica Saß, der Tochter von Edmund Stoiber, benannten Plattform VroniPlag Wiki[2], die bis heute unausgewiesene Fremdttextübernahmen in 172 wissenschaftlichen Arbeiten aus praktisch allen Fachrichtungen dokumentiert hat (Stand: 7.6.2016). Obwohl nur ein kleiner Teil dieser dokumentierten Fälle Autoren[3] betraf, die als Politiker oder in anderer Funktion in der Öffentlichkeit standen, führte das immense Medienecho auf diese Fälle und der Drang zur Verteidigung populärer Funktionsträger dazu, dass die Arbeit von VroniPlag Wiki sowohl in der Tagespresse als auch in Fachveröffentlichungen auf verschiedenste Arten in Frage gestellt und die dort Beteiligten in immer neuen Variationen herabgewürdigt wurden, gerne auch von Autoren, welche die Website von VroniPlag Wiki augenscheinlich noch nie aufgerufen hatten.[4] Der vorliegende Text will zu einigen normativen Punkten Stellung nehmen, die in den vergangenen Plagiatsdebatten immer wieder einmal aufkamen. Diese werden in drei Hauptkategorien gebündelt: Fragen zu den Rechten derer, deren Arbeiten unter voller Angabe von Autorennamen und Titel der Arbeit auf einer solchen Plattform mit dem Vorwurf des Plagiats in Zusammenhang gebracht werden (dürfen?), Fragen rund um die Beteiligten und ihre Legitimation (die?), und Fragen zu den Regeln, nach denen eine solche Zuschreibung überhaupt vorgenommen wird (das?). Eigentlich sind diese Punkte alle weder neu noch besonders originell. Da sie aber immer wieder mit nur kleinen Variationen in die Debatte eingebracht werden, besteht auch immer wieder Anlass dazu, sich mit ihnen auseinander zu setzen.

1 »Dürfen?« Die Rechte der Betroffenen

Eine Perspektive der Kritik an VroniPlag Wiki und ähnlichen Projekten stellt auf die Rechte derer ab, in deren wissenschaftlichen Arbeiten nicht plagierte Textstellen dokumentiert werden. Hier ist gerne die Rede von einem »Internetpranger«, gegen den sich die Betroffenen nicht wehren könnten. Diese würden

Denis Basak ist akademischer Rat a. Z. am Institut für Kriminalwissenschaften und Rechtsphilosophie der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Dort studierte er Rechtswissenschaft und promovierte zu einem völkerstrafrechtlichen Thema. Er lehrt und forscht außer im deutschen und internationalen Strafrecht auch zur Hochschulfachdidaktik der Rechtswissenschaft und gibt unter anderem die Zeitschrift für Didaktik der Rechtswissenschaft seit 2013 mit heraus. Mit Wissenschaftsethik und insbesondere Plagiaten in der Wissenschaft beschäftigt er sich publizierend und vortragend seit 2011.

[1] http://de.guttenplag.wikia.com/wiki/GuttenPlag_Wiki (Stand: 7.6.2016).

[2] <http://de.vroniplag.wikia.com/wiki/Home> (Stand: 7.6.2016).

[3] Die Verwendung des generischen Maskulinums erfolgt in diesem Text allein aus Gründen der Lesbarkeit. Angesprochen und gemeint sind damit grundsätzlich immer alle Menschen, gleich welchen biologischen oder sozialen Geschlechts.

[4] v. Münch, Ingo; Mankowski, Peter: Promotion. Tübingen 2013(4). S. 190 ff.; Weingart, Peter: Nun auch: Skandalisierung in der Wissenschaft. In: Gegenworte, Heft 29/2013, S. 79 (80 f.); siehe auch Brüggmann, Mathias; Brandenburg, Gero: Chatzmarkakis am Plagiats-Pranger. In: Handelsblatt vom 20.6.2011, <http://tip.de/Brueggmann-Brandenburg-Handelsblatt-20110620> (Stand: 7.6.2016), oder Heidböhrer, Carsten: Das Jahr des Schwarms. In: stern.de vom 13.12.2011, <http://tip.de/Heidboehmer-stern-20111213> (Stand: 7.6.2016); sehr ausdrücklich Plinge, Walter: VroniPlag Wiki: Retter der Wissenschaft oder politische Stimmungsmacher?. In: Pagewizz vom 8.7.2011, <http://tip.de/Plinge-Pagewizz-20110708> (Stand: 7.6.2016).

[5] Siehe etwa Holzhauser, Stefan: Rechtlich bedenklich: Der Plagiatspranger auf Facebook. In: phantanews.de vom 16.2.2016, <http://tip.de/Holzhauser-Phantanews-20160216> (Stand: 7.6.2016).

in ihrer Ehre herabgesetzt, in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt.[5] Der Strafrechtler denkt dabei sofort an die Beleidigungstatbestände der §§ 185 ff. StGB. Bei diesen wird zwischen Werturteilen und Tatsachenbehauptungen unterschieden – letztere sind unabhängig von potentiellen Ehrenbußen dann nicht strafrechtlich relevant, wenn sie erweislich wahr sind, wie es § 186 StGB formuliert. VroniPlag Wiki besteht ganz überwiegend aus der Dokumentation von Textübereinstimmungen, die zeilengenau nachvollzogen werden können und die nach dem Vieraugenprinzip von mindestens zwei Beteiligten daraufhin überprüft werden, ob die Wiedergabe den Vorbildern exakt entspricht. Es geht also um die Darstellung von Tatsachen, und deren Wahrheitsgehalt stellt letztlich niemand in Frage. Zu diesen Tatsachen zählen auch die vollständigen bibliografischen Angaben der untersuchten Arbeit (die ja ohnehin öffentlich zugänglich sind).[6] Über diese hinaus gibt es zudem gute Gründe, auch die Gutachter zu benennen (deren Namen ebenfalls öffentlich zugänglich recherchierbar sind), vor allem wenn mehrere Arbeiten derselben Gutachter betroffen sind, so dass aus der Zusammenschau der Arbeiten auch Rückschlüsse auf Defizite bei der Betreuung und wissenschaftlichen Anleitung der Doktoranden möglich werden.[7]

Sekundär wird aus diesen dokumentierten Tatsachen die Folgerung abgeleitet, die Arbeit enthalte Plagiate in einem Umfang, der sie als Beitrag zur Wissenschaft zumindest in Frage stellt. Diese Folgerung beinhaltet auch einen werten Anteil[8], was sich schon daran zeigt, dass aus den dokumentierten Fakten an verschiedenen Hochschulen auch praktisch sehr unterschiedliche Konsequenzen gezogen werden.[9] Aber diese Wertung erfolgt nach einem an vielen Stellen niedergelegten Regelwerk[10], ist also ein zwar auch normativer, aber nicht unbegründeter Schluss.[11] Unterschiedliche Folgerungen aus den Fakten deuten hier eher auf Unterschiede im Regelverständnis und sind damit ein legitimer Anknüpfungspunkt für wissenschaftsinterne Debatten zu den Regeln und ihrer Auslegung.[12]

Dies erkennt das deutsche Strafrecht auch ausdrücklich an, das in § 193 StGB insbesondere tadelnde Urteile über wissenschaftliche Leistungen als solche von einer Strafbarkeit wegen Beleidigung ausnimmt (wenn es sich nicht um sogenannte Formalbeleidigungen handelt, die auf VroniPlag Wiki soweit ersichtlich nicht vorkommen). Diese Bewertung ist ebenso richtig wie auf andere Bewertungsebenen als das Strafrecht übertragbar: Wissenschaft muss Kritik an ihren Ergebnissen in jeder Facette aushalten, am Forschungsansatz ebenso wie an den Arbeitsmethoden, denn nur durch solche Kritik kann die Qualität der Ergebnisse sichergestellt werden. ||

Werden aber Personen, die sich wissenschaftlich betätigt haben, mit dem Vorwurf konfrontiert, dabei die Regeln wissenschaftlichen Arbeitens verletzt zu haben, so ist dies in erster Linie nichts anderes als Kritik an (fehlender) wissenschaftlicher Arbeitstechnik, zumindest mit Blick auf die Transparenz der verwendeten Quellen. Natürlich kann dies bei Menschen, die inzwischen außerhalb der Wissenschaft in herausgehobener Position stehen, auch weit darüber hinausgehende Konsequenzen haben. Die Frage ist allerdings, ob dies ein Argument zur inhaltlichen oder gar personalen Einschränkung des wissenschaftlichen Diskurses sein kann.[13]

[6] In der Regel zumindest über die Deutsche Nationalbibliothek, <http://www.dnb.de>, (Stand: 7.6.2016).

[7] Virulent wurde dies im vergangenen Jahr in Münster, wo ein Doktorvater mehrerer plagiatsbetroffener Dissertationen sanktioniert wurde, siehe Zafar, Heike: Uni kündigt Konsequenzen für Doktorvater an. In: deutschlandfunk.de vom 22.10.2015, <http://t1p.de/Zafar-DLF-20151022> (Stand: 7.6.2015).

[8] Weswegen das Landgericht Hamburg, Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 2011, S. 679 (682), auch ausführt: »Der Vorwurf der zitatenlosen Übernahme von Gedanken ist – gerade im wissenschaftlichen Bereich – in hohem Maße geeignet, das Ansehen und die Reputation des Betroffenen zu schädigen. Der Vorwurf ist in hohem Maße ehrenrührig. Ein Betroffener muss aber einen solchen Vorwurf nur hinnehmen, wenn es auch hinreichende tatsächliche Anknüpfungspunkte hierfür gibt, andernfalls könnte der Vorwurf der zitatenlosen Übernahme von Grundgedanken (der letztlich nichts anderes ist als der Vorwurf des Plagiats) beliebig ohne jede Begründung gegen jeden erhoben werden, der wissenschaftlich publiziert.«

[9] Siehe dazu etwa Basak, Denis; Reiß, Marc; Schimmel, Roland: Wissenschaftlichkeit der Rechtswissenschaft? Überlegungen zum Umgang mit Plagiaten in rechtswissenschaftlichen Publikationen und Prüfungsarbeiten. In: Rechtswissenschaft 2014, S. 277 (285 ff. und 298 ff.).

[10] Siehe dazu Basak, Denis; Gußen, Lars; Köchel, Manuel; Reiß, Marc; Schimmel, Roland; Schliwa, Cristine: Wissenschaftliches Fehlverhalten (Plagiate) als Problem der Hochschullehre für angehende Juristinnen und Juristen. In: Zeitschrift für Didaktik der Rechtswissenschaft 2015, S. 263 (265, Fn. 10), mit einer umfangreichen Liste verschiedener Regelwerke zu guter wissenschaftlicher Praxis im akademischen Betrieb in Deutschland.

[11] So auch das Landgericht Frankfurt am Main, Urteil vom 5.12.2013, Az. 2-03 O 26/13, Par. 43 ff.

[12] Als Beispiel für eine disziplinierte Diskussion solcher Fragen mag das Wiki »Wie zitieren Juristen?« dienen: http://de.wj.wikia.com/wiki/Wie_zitieren_Juristen (Stand: 7.6.2016).

[13] Für eine Trennung beider Fragen plädiert auch Rieble, Volker: Berufsverbot für (Dr.) Anette Schavan? In: *aviso* 1/2014, S. 38 ff.

Zudem: Wer eine wissenschaftliche Arbeit veröffentlicht, gibt damit auch sein Einverständnis, dass dieser Text gelesen werden darf – auch kritisch und auch mit einem prüfenden Blick auf die Quellenverarbeitung. Einerseits also einen Dokortitel öffentlich zu führen und von diesem unmittelbar über ein höheres Gehalt oder auch nur mittelbar über das Sozialprestige des Titels zu profitieren, andererseits aber öffentliche Kritik an der zugrundeliegenden Arbeit für ehrenrührig zu halten, ist ein Selbstwiderspruch.

Und auch die öffentliche Zugänglichkeit der Kritik ist in einem wissenschaftlichen Kontext nur folgerichtig, denn es gehört zu den Essentialia wissenschaftlichen Arbeitens, dass die Ergebnisse öffentlich zugänglich gemacht werden, schon damit die wissenschaftliche Gemeinschaft sich mit diesen auseinandersetzen kann.[14] Einen »Pranger« errichtet höchstens die Presse in der allgemeinen Berichterstattung über Plagiatsvorwürfe, nicht diejenigen, welche die Textübereinstimmungen dokumentieren.

Da es sich bei einer solchen Dokumentation auch nicht um einen Strafprozess oder ein vergleichbares Sanktionierungsverfahren handelt, ist auch die viel beschworene Unschuldsvermutung[15] hier fehl am Platze. Plagiatsdokumentationen sind eine Methodenkritik. Sie bilden gegebenenfalls die Basis für Verfahren zur Titelentziehung an den Hochschulen. Sie können und wollen aber nicht selbst Sanktionen verhängen.

Andererseits ist es zwar in Verwaltungsverfahren, und dazu gehört auch eine Titelentziehung durch eine Hochschule, und erst Recht in Personalsachen, wenn es etwa um dienstrechtliche Konsequenzen von Fehlverhalten geht, grundsätzlich richtig, wenn die Verfahrensinhalte vertraulich behandelt werden. Soweit es allerdings um wissenschaftliches Fehlverhalten geht, sind die universitären Entscheidungsgremien in einer Doppelrolle: Sie entscheiden nicht nur einen Einzelfall, sondern müssten diese Entscheidung eigentlich auf Basis eines allgemeingültigen Regelwerkes zu guter wissenschaftlicher Praxis treffen. Ähnlich wie Gerichte, die anhand von Einzelfällen die gesetzlichen Normen konkretisieren und damit deren künftige Anwendung auch determinieren, müssten daher auch universitäre Entscheidungsgremien ihre Ergebnisse begründen, schon damit diese Begründungen mit den Normen abgeglichen werden können und eine zukunftsgerichtete Diskussion darüber möglich wird, was als wissenschaftliches Fehlverhalten gilt und was nicht. Im Moment geschieht dies nur teilweise und meist nur in eher vage gehaltenen kurzen Erklärungen, aus denen sich herauslesen lässt, dass gerade die Hochschulen von einheitlichen Maßstäben scheinbar noch weit entfernt sind.[16] Hier wäre ein mehr an Öffentlichkeit im Interesse der Weiterentwicklung und Vereinheitlichung der Prüfungsmaßstäbe sehr wünschenswert.

2 »Die?« Die Legitimation der Dokumentare

Es gehört in den Debatten, die aufkommen, wenn sich die Veröffentlichung eines Plagiatsvorwurfs auf einen anderwärts prominenten Autor bezieht, schon zum immer wiederkehrenden Inventar, diejenigen, die auf Wiki-Plattformen in mühsamer Handarbeit die entsprechenden Arbeiten überprüfen, als unqualifiziert, charakterlich fragwürdig und vor allem als gar nicht zuständig zu bezeichnen, um

[14] Siehe dazu schon Merton, Robert K.: Wissenschaft und demokratische Sozialstruktur. In: Weingart, Peter (Hrsg.), Wissenschaftssoziologie I. Wissenschaftliche Entwicklung als sozialer Prozess, Frankfurt am Main 1973, S. 45 (47 ff.).

[15] Auf die etwa der damalige Innenminister H.-P. Friedrich zugunsten von A. Schavan insistierte, zitiert in der Welt vom 22.10.2012, »Friedrich verteidigt anonyme Plagiatsjagd im Netz«. <http://t1p.de/Friedrich-Welt-20121022> (Stand: 7.6.2016).

[16] Dazu nochmals Basak, Reiß, Schimmel (Fn. 9), RW 2014, S. 277 (285 ff. und 298 ff.).

die vermeintlichen Opfer vor diesen angeblich unfairen und nur als politisch motiviert zu erklärenden Angriffen aus dem Hinterhalt in Schutz zu nehmen. [17] Dieses Muster findet sich bei journalistischen Texten.[18] gehäuft und zugespitzt in den Kommentarspalten zu entsprechenden Artikeln, aber auch in wissenschaftlichen Fachtexten. Gerade aus wissenschaftsinterner Perspektive sind diese Vorwürfe eigentlich schwer aufrecht zu erhalten.

Dabei ist schon die Grundfrage für sich fragwürdig: Warum muss sich eigentlich irgend jemand dafür qualifizieren oder eine Zuständigkeit nachweisen, der nichts anderes tut, als einen in Buchform veröffentlichten Text einer methodischen Kritik zu unterziehen, die zudem detailliert belegt wird? Gerade innerhalb der Wissenschaft sollte es nicht auf die Autorität der sich äußernden Person ankommen, sondern nur auf den inhaltlichen Gehalt. Und auch in der allgemeinen Presse stellt in der Regel niemand die Qualifikation der Buch-, Film- oder Theaterkritiker in Frage. ||

VroniPlag Wiki nimmt für sich in Anspruch, ein offenes Projekt zu sein, dessen Ziel es ist, die wissenschaftsinterne Kommunikation in Form wissenschaftlicher Publikationen methodisch daraufhin zu überprüfen, ob die Mindeststandards einer Trennung fremder und eigener Gedanken eingehalten werden.[19] Bezogen auf die einzelnen Arbeiten bedeutet dies jeweils nichts anderes als eine detaillierte kritische Würdigung eines Aspekts der wissenschaftlichen Arbeitsmethode. Auch wenn immer wieder beklagt wird, dass ja keine Rücksicht auf die Relevanz der Inhalte genommen wird[20], ist eine solche Betrachtung nur in einer Hinsicht, dafür aber in einer gewissen Breite, weder wissenschaftlich unzulässig noch auch nur ungewöhnlich – linguistische Untersuchungen von Texten verlaufen oft in dieser Hinsicht eindimensional. Auch ansonsten wäre ein Forschungsprojekt normalerweise nie in der Situation, seine Existenz grundlegend rechtfertigen zu müssen.

Eine Besonderheit an der Arbeitsweise von VroniPlag Wiki ist die Kombination an völliger Offenheit gegenüber jedem, der etwas beitragen möchte, kombiniert mit dem Verzicht darauf, dass sich die Beitragenden mit Klarnamen offenbaren müssen. Die meisten Edits kommen von Benutzern, die unter einem Pseudonym arbeiten.[21] Daraus wird oft abgeleitet, die Beteiligten an VroniPlag seien »feige Heckenschützen« die »im Schutz der Anonymität im Internet« ihrem Jagdtrieb ausleben oder eine geheime politische Agenda verfolgten.[22] Aber auch diese Vorwürfe greifen zumindest aus einer wissenschaftsinternen Perspektive zu kurz. Dies betrifft einerseits schon die Forderung nach Klarnamen. Denn die Dokumentationen auf VroniPlag Wiki sind erst einmal nicht anderes als die reine Gegenüberstellung von veröffentlichten Texten mit Quellen, aus denen Textbestände mehr oder weniger wortlautnah übernommen wurden. Diese Art von Rohdaten können von jedem Interessierten nachgeprüft werden, und jeder, der sich diese durchsieht, kann sich eine eigene Meinung darüber bilden, inwieweit die untersuchte Arbeit wissenschaftliche Arbeitsregeln noch hinreichend einhält oder eben nicht. Auch die grafischen und textlichen Auswertungen dieser Rohdaten sind nur nach einer konstanten Methodik erstellte Lesehilfen. Wenn die wissenschaftstheoretisch fundierte Grundannahme richtig ist, dass es in wissenschaftlichen Diskussionen nicht auf die Person, sondern auf die Richtigkeit oder zumindest Belastbarkeit und Vertretbarkeit der jeweiligen Aussagen

[17] Seegers, Armgard: Die Besserwisser sind so schlimm wie die Betrüger. In: Hamburger Abendblatt vom 13.5.2011, <http://t1p.de/Seegers-HA-20110513> (Stand: 7.6.2016) spricht hier von »Blogwarten«. Warnecke, Tilmann: Schavans Doktorvater: »Eine sehr beachtliche Leistung«. In: Tagesspiegel vom 16.10.2012, <http://t1p.de/Warnecke-Tagesspiegel-20121016> (Stand: 7.6.2016) listet eine prominente Schar von Verteidigern der damals noch im Amt befindlichen Wissenschaftsministerin mit verschiedenen Vorwürfen auf.

[18] Zu A. Schavan zusammenfassend Hoffmann, Chirstiane: Cui bono? In: FAZ vom 21.10.2012, <http://t1p.de/Hoffmann-FAZ-20121021> (Stand: 7.6.2016).

[19] Siehe dazu http://de.vroniplag.wikia.com/wiki/VroniPlag_Wiki:FAQ (Stand: 7.6.2016).

[20] Das wäre ein gerade bezogen auf Dissertationen oft sehr trauriges eigenes Projekt.

[21] http://de.vroniplag.wikia.com/wiki/VroniPlag_Wiki:FAQ#Mitarbeit (Stand: 7.6.2016).

[22] Beispiele: Heidenreich, Julia: Von der Leyen: Zeigen Sie es Ihren Stalkern. In: aufdemnetz.de vom 29.9.2015 <http://t1p.de/Heidenreich-20150929> (Stand: 7.6.2016); Spreng, Michael H.: Die Jäger müssen sich stellen. In: sprengsatz.de vom 17.5.2011, <http://t1p.de/Spreng-20110517> (Stand: 7.6.2016); Busse, Nikolas: Der Grenzfall nach dem Fall. In: FAZ vom 14.7.2011, zitiert A. Alvaro, Europaparlamentarier der FDP: »Mit vroniplag ist das Denunziantentum aus dem Schutze der Anonymität des Internets heraus anscheinend zum gesellschaftlich akzeptierten Sport geworden«, <http://t1p.de/Busse-FAZ-20110714> (Stand: 7.6.2016).

ankommt, kann es eigentlich keine Rolle spielen, ob diese von einzelnen namentlich zeichnenden Autoren gemacht werden oder ob diese aus einem offenen Projekt hervorgehen, in dem die Beteiligten pseudonym arbeiten. Gerade die komplette Transparenz der Rohdaten ermöglicht es jedem, eigene Schlüsse zu ziehen, so dass die beteiligten Personen wenig Relevanz haben.[23]

Auch bei größeren empirischen Studien anderer wissenschaftlicher Disziplinen verlangt niemand, dass alle Hilfskräfte, die an der Erstellung der Interviews und der Erfassung und Auswertung der Ergebnisse beteiligt waren, namentlich jede Publikation mitzeichnen. Umgekehrt ist es auch bei VroniPlag Wiki so, dass alle plagiatsbetroffene Arbeiten parallel zu der Veröffentlichung auch an die Universitäten und die dort für die Untersuchung wissenschaftlichen Fehlverhaltens zuständigen Stellen gemeldet werden. Diese sehr ausführlichen Dokumentationen werden immer von unter ihrem Klarnamen auftretenden Personen unterzeichnet und versandt. In aller Regel sind dies Prof. Dr. Gerhard Dannemann, HU Berlin, oder Prof. Dr. Debora Weber-Wulff, HTW Berlin, beides ausgewiesene Wissenschaftler, deren intensive Beteiligung an VroniPlag Wiki öffentlich schon lange bekannt ist.[24] Insofern gibt es entgegen dem Anonymitätsvorwurf im Moment der Veröffentlichung immer auch namentlich zeichnende Wissenschaftler, welche die erhobenen Plagiatsvorwürfe vertreten. Der Status unterscheidet sich nach außen also kaum von anderen empirischen Forschungsprojekten, nur nach innen sind die beiden Benannten nicht Projektleiter oder weisungsbefugt, sondern nur gleichberechtigte Beteiligte.

Zu einer ernsten Kontroverse kam es, als Wissenschaftsverbände in ihren Zusammenstellungen der Regeln guten wissenschaftlichen Arbeitens festlegen wollten, dass für die Überprüfung von Plagiatsvorwürfen allein die Ombudsgremien an den Hochschulen zuständig seien und es ein eigenständiger Verstoß gegen gute wissenschaftliche Praxis sei, solche Vorwürfe vor einem solchen Prüfverfahren zu veröffentlichen.[25] Hier besteht meines Erachtens ein fundamentales Missverständnis über die Arbeitsweise und die Qualität der Aussagen von VroniPlag Wiki, es zeigt sich aber auch ein sehr fragwürdiges Wissenschaftsverständnis. VroniPlag Wiki hat nie für sich in Anspruch genommen, für Entscheidungen über Konsequenzen wissenschaftlichen Fehlverhaltens zuständig zu sein. Die Plattform entzieht keine Titel, spricht keine Rügen aus oder ähnliches. Für die Entscheidung über solche Konsequenzen sind in Deutschland allein die zuständigen Gremien der Hochschulen zuständig. VroniPlag Wiki dokumentiert aber unausgewiesene Textübernahmen in publizierten wissenschaftlichen Texten und erhebt dabei bei entsprechender Signifikanz der Übernahmen – qualitativ wie quantitativ – den normativen Vorwurf, es gehe um Plagiate. Dies ist nichts anderes als Methodenkritik, und eine solche ist notwendiger Teil wissenschaftlicher Auseinandersetzung und damit Teil des fachlichen Diskurses, der nicht auf Gremien beschränkt werden darf, die zudem vertraulich agieren und Ergebnisse und Begründungen für diese nicht veröffentlichen. Zudem stellt dies auch die bisherige Praxis auf den Kopf: Gremien zur Untersuchung wissenschaftlichen Fehlverhaltens werden in der Regel erst dann eingeschaltet, wenn entsprechende Vorwürfe bekannt werden, etwa in kritischen Rezensionen oder ähnlichem. Sie prüfen im Nachgang zu den Vorwürfen die Notwendigkeit von Konsequenzen, nicht aber vorab die Richtigkeit der Vorwürfe. Dies wäre ggf. ebenfalls Teil der offenen wissenschaftlichen Debatte, die auch

[23] Siehe auch Trenkamp, Oliver: Anonyme Plagiatsjäger: Stellt Euch nicht! In: Spiegel online vom 13.7.2011, <http://t1p.de/Trenkamp-SPON-20110713> (Stand: 7.6.2016).
[24] Dazu Klovert, Heike: Plagiatsjäger im Netz: Wer steckt hinter VroniPlag. In: Spiegel online vom 2.10.2015, <http://t1p.de/Klovert-SPON-20151002> (Stand: 7.6.2016).
[25] Empfehlung der 14. HRK-Mitgliederversammlung vom 14.5.2013: Gute wissenschaftliche Praxis an deutschen Hochschulen, <http://t1p.de/HRK-GwP-20130514> (Stand: 7.6.2016). Zur Kritik daran Warnecke, Tilmann: »Maulkorb bei Plagiatsverdacht«. In: Tagesspiegel vom 3.7.2013, <http://t1p.de/Warnecke-Tagesspiegel-20130703> (Stand: 7.6.2016).

wichtig wäre, um zu konsensfähigen Maßstäben für wissenschaftliches Arbeiten zu kommen. Eine Alleinzuständigkeit oder Vorrangzuständigkeit der hochschulinternen Entscheidungsgremien gab es aber nie und kann es auch nicht geben. ||

Auch die angeblich fehlende oder zumindest fragwürdige fachliche Kompetenz der Beteiligten, die immer wieder ins Feld geführt wird[26], ist ein auf Unwissen beruhender Mythos, in mehrfacher Hinsicht. Dies betrifft einerseits die Mutmaßungen über die persönlichen und fachlichen Hintergründe der Dokumentare. Aus eigener Anschauung kann ich bestätigen, dass zumindest alle, mit denen ich darüber mehr oder weniger intensiv Kontakt hatte, selbst aus einem akademisch-wissenschaftlichen Hintergrund kommen und daher eigenes Erfahrungswissen über wissenschaftliches Arbeiten und die dafür geltenden Regeln haben. Die namentlich bekannten Beteiligten arbeiten alle als Lehrende an Hochschulen, sind zumindest promoviert und forschen und publizieren selbst zu wissenschaftlichen Arbeitstechniken und Plagiaten in der Wissenschaft.[27] Der Vorwurf, hier seien stumpfe Buchstabenzähler am Werk, die von Wissenschaft nichts verstünden, ist schlicht falsch. Bezogen auf wissenschaftliche Expertise zum Umgang mit Plagiaten im Wissenschaftsbetrieb ist die Dichte echter Fachleute unter den Beteiligten bei VroniPlag Wiki sogar sehr hoch.

Auch die immer wieder erhobene Forderung, zur Frage der Plagiatsbetroffenheit einer wissenschaftlichen Publikation dürften sich nur Wissenschaftler der gleichen Disziplin äußern, gerne auch noch eingeschränkt auf solche, die als Zeitgenossen zur Entstehungszeit der betroffenen Arbeit in dieser Disziplin gearbeitet haben[28], entbehrt jeder wissenschaftlichen Logik. Untersucht man einen Text auf eine bestimmte Form der Übereinstimmung dieses Textes mit anderen Texten und die Frage, ob diese inhaltlichen oder wörtlichen Übereinstimmungen für den Leser kenntlich gemacht werden, bedarf es keinerlei Fachkenntnisse in Tiermedizin, Chemie, Rechtswissenschaft oder Erziehungswissenschaft.[29] Am ehesten wäre eine sprachwissenschaftliche Expertise gefragt. Da aber jeder an einer Hochschule Lehrende schon in der Prüferrolle zwangsläufig einen gewissen Grad an praktischer Erfahrung mitbringt, und da die Beurteilung des Vorliegens der Übereinstimmungen eigentlich nur die Fähigkeit des sinnentnehmenden Lesens (bei Übersetzungsplagiaten ggf. allerdings auch in einer fremden Fachsprache) benötigt, ist lediglich eine Kenntnis der Regeln guten wissenschaftlichen Arbeitens erforderlich. Diese werden auch von den Wissenschaftsverbänden in ihren Grundzügen als fachübergreifend verstanden.[30] Natürlich kann man disziplinintern eine Diskussion darüber führen, wie diese Anforderungen umzusetzen sind, weswegen sich auch unterschiedliche Zitiertraditionen herausgebildet haben und die Belegangaben bei Juristen anders aussehen als bei Soziologen. In dieser Hinsicht ist VroniPlag Wiki allerdings in jeder Hinsicht flexibel, der Maßstab dort (zu dem unten noch Details ausgeführt werden) akzeptiert jede erkennbare Form der Referenz. Kurz gesagt: Es gibt keinen Grund, warum den Beteiligten in irgend einer relevanten Hinsicht zu Recht fehlendes Fachwissen vorgeworfen werden könnte.

Schließlich noch einige Gedanken zu den angeblich unlauteren Motiven der Beteiligten. Erstens sind diese nach eigenen Auskünften bei sehr vielen Beteiligten nicht gegeben.[31]. Zweitens sprechen schon die reinen Zahlen gegen insbesondere (partei-)politische Motivationen: Von 172 dokumentierten Arbeiten sind

[26] Beispielsweise von Riedl, Markus: Schluss mit den Albernheiten, Schwäbische Zeitung vom 9.3.2016, <http://t1p.de/Riedl-SchwaebischeZeitung-20160309> (Stand: 7.6.2016).

[27] Siehe Klovert (Fn. 24).

[28] Diese Volte wurde vor allem bei den Verteidigungsversuchen zugunsten von A. Schavan mehrfach versucht, siehe etwa Fend, Helmut; Tenorth, Elmar: »Eine gravierende Fehleinschätzung«. In: Zeit vom 17.10.2012, <http://t1p.de/Fend-Tenorth-Zeit-20121017> (Stand: 7.6.2016); Schmidt, Marion: Ein guter Tag für Fußnotenzähler. In: Zeit online vom 20.3.2014, <http://t1p.de/Schmidt-Zeitonline-20140320> (Stand: 7.6.2016). Sie kam aber auch im Rahmen der Diskussion um die Dissertation von U. v. d. Leyen auf, siehe Wagner, Gert G. / Richter, Cornelius: 100 medizinische Doktorarbeiten prüfen – und dann urteilen. In: Tagesspiegel vom 8.10.2015, <http://t1p.de/Wagner-Richter-Tagesspiegel-20151008> (Stand: 7.6.2016).

[29] So sehen Frühwald, Wolfgang; v. Graevenitz, Gerhart; Honnefelder, Ludger; Lüst, Reimar; Marksches, Christoph; Rietschel, Ernst Theodor; Winnacker, Ernst-Ludwig; Wolfrum, Rüdiger: Plagiate in der Wissenschaft: »Unwürdiges Spektakel«. In: Süddeutsche.de vom 14.6.2012, <http://t1p.de/Fruehwald-et-al-Sueddeutsche-20120614> (Stand: 7.6.2016), scheinbar anders, die eine Alleindeutungsheft der jeweiligen wissenschaftlichen Disziplinen über Plagiatsfragen reklamieren und die Tätigkeit von Foren die VroniPlag Wiki als »Spektakel, das einer aufgeklärten Gesellschaft nicht würdig ist« bezeichnen.

[30] Deswegen bezieht sich etwa die von der DFG herausgegebene Denkschrift: Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis, 2. Aufl., Weinheim 2013, auch auf alle wissenschaftlichen Disziplinen.

[31] Eingehender dazu http://de.vroniplag.wikia.com/wiki/VroniPlag_Wiki:FAQ (Stand: 7.6.2016).

nur 18, also ca. 10 %, von Politikern angefertigt worden, 90 % der Arbeit des Wiki hat also nichts mit Politik oder Politikern zu tun.[32] Drittens ist es aber vor allem vollkommen irrelevant für die Aussagekraft der Dokumentationen. Auch bei anderen Forschungsprojekten fragt in der Regel niemand danach, aus welchen Gründen jemand in der Grube Messel nach Versteinerungen sucht, Höhlen erforscht oder Messdaten von Teleskopen auswertet.[33] Wichtig sind die dokumentierten Ergebnisse und nicht die persönlichen Motive der Forscher.

3 Die Maßstäbe für ein Plagiatsurteil

Insbesondere rund um die Plagiatsvorwürfe gegen die damalige Wissenschaftsministerin Anette Schavan gab es verbreitet den Vorwurf, hier würde eine alte Arbeit mit den falschen, nämlich heutigen Maßstäben gemessen. Die Zitierkonventionen seien zeit- und disziplinabhängig, und ein fundiertes Urteil, ob eine Arbeit tatsächlich gegen die zur Zeit ihrer Erstellung gültigen Normen verstoßen habe, könnten eigentlich nur solche Experten abgeben, die zu dieser Zeit in eben diesem Fach gearbeitet haben.[34]

Für die Feinheiten der Zitierkonventionen mag dies stimmen. Ob Referenzen formal nach dem APA Style, dem Bluebook, nach den Zitierregeln juristischer Fachzeitschriften oder den etwa in den Erziehungswissenschaften üblichen Gewohnheiten gemacht werden, ist durchaus ein optischer Unterschied, und auch die Frage, wie engmaschig Belege erfolgen sollten, wird in verschiedenen Fächern unterschiedlich beantwortet.

Plattformen wie VroniPlag Wiki sind in dieser Hinsicht allerdings äußerst tolerant. Untersucht wird vielmehr, ob sich überhaupt in irgendeiner Form einem Text entnehmen lässt, dass und in welchem Umfang Textbestände Dritter in die eigene Arbeit eingebettet wurden.[35] Dass im Bereich der Wissenschaft solche Fremdtextübernahmen transparent gemacht werden müssen, ist spätestens seit dem späten 19. Jahrhundert allgemeiner Konsens. Es lässt sich auch in entsprechenden Regelwerken belegen, dass die ungekennzeichnete Übernahme vorgefundener Ideen oder gar Formulierungen schon seit damals als wissenschaftliches Fehlverhalten galt.[36] ||

Diese Forderung nach Transparenz der Quellen eines wissenschaftlichen Textes lässt sich auch wissenschaftstheoretisch absichern: Unbedingte Ehrlichkeit über die Quellen, die Methoden und die erreichten Ergebnisse ist eine der Grundbedingungen jeder wissenschaftlichen Suche nach Wahrheit und die Forderung nach Einhaltung dieser Ehrlichkeit damit in ihrem Kern nicht ernsthaft in Frage zu stellen.[37]

Wenn dem aber so ist, ergeben sich hieraus Eckpfeiler für Regeln über die notwendigen Belegangaben: Es muss für den Leser nachvollziehbar sein, welche Ideen und erst Recht welche Formulierungen vom Autor einer wissenschaftlichen Veröffentlichung selbst stammen und welche von Dritten übernommen wurden. [38] Gerade bei der Integration vorgefundener Textbestände ist daher zwingend deutlich zu machen, was übernommener Text ist und aus welcher Quelle dieser stammt. In der Regel erfolgt dies bei wörtlichen Übernahmen mit Anführungszeichen, andere satztechnische Hervorhebungen sind genauso gut denkbar, bis

[32] http://de.vroniplag.wikia.com/wiki/VroniPlag_Wiki:Statistik (Stand: 7.6.2016). Die Arbeiten von A. Schavan und N. Lammert wurden nicht auf VroniPlag Wiki dokumentiert, sondern auf eigenen Webseiten: <https://schavanplag.wordpress.com/> und <https://lammertplag.wordpress.com/> (beide Stand: 7.6.2016).

[33] Für Letzteres stellen Millionen von Internetnutzern derzeit Rechnerkapazitäten zur Verfügung, siehe <http://setiathome.ssl.berkeley.edu/> (Stand: 7.6.2016).

[34] Auch die Allianz der Wissenschaftsorganisationen forderte in einer gemeinsamen Erklärung vom 18.1.2013 »eine angemessene Berücksichtigung des Entstehungskontextes (...), dessen inhaltliche Bewertung nur auf der Basis einschlägiger fachwissenschaftlicher Expertise vorgenommen werden kann«, <http://t1p.de/Allianz-Wissenschaftsorganisationen-20130118> (Stand: 7.6.2016); kritisch dazu Wieland, Joachim: Wissenschaftsallianz als Streithelferin von Schavan. In: Legal Tribune Online vom 21.1.2013, <http://t1p.de/Wieland-LTO-20130121> (Stand: 7.6.2016).

[35] Dazu http://de.vroniplag.wikia.com/wiki/VroniPlag_Wiki:Grundlagen/Zitieren_und_Nachweis_von_Quellen (Stand: 7.6.2016).

[36] Siehe dazu etwa Weber, Stefan: Das akademische Textplagiat in Österreich – Zwischen Rechtsprechung und Lehrbuch-Vorgaben einerseits und gelebter wissenschaftlicher Praxis andererseits. In: Rommel, Thomas (Hrsg.), Plagiate – Gefahr für die Wissenschaft?, Münster 2011, S. 31 ff. Zudem stellt das Verwaltungsgericht Düsseldorf, Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 2014, S. 602 (612 f. und Ls. 1) fest, dass selbst wenn eine solche Praxis bestanden habe, diese auch schon zu Zeiten der Erstellung der Dissertation von A. Schavan, also in den späten 1970er Jahren, rechtswidrig gewesen wäre.

[37] Die DFG, Denkschrift: Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis, 2. Aufl., Weinheim 2013, S. 40, unter Verweis auf Weber, Max: Wissenschaft als Beruf (1917=19). In: Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe, Bd. 17, Tübingen 1994, S. 23: »daß innerhalb der Räume des Hörsaals nun einmal keine andere Tugend gilt als eben: schlichte intellektuelle Rechtschaffenheit.« Krüper, Julian: Die Sache, nicht die Schatten – Der Fall zu Guttenberg, die Jurisprudenz als Wissenschaft und die Anforderungen an juristische Prüfungsarbeiten. In: Zeitschrift für das Juristische Studium 2011, S. 198 (199) formuliert hier: »Es soll immer möglich sein, zu den Quellen zu ziehen, um den Urheber eines Gedankens selbst in Gestalt seines Textes aufsuchen, befragen und prüfen zu können. Es geht in den Worten Philip Melanchthons in seiner Wittenberger Universitätsrede von 1518 darum, die Sache selbst, nicht aber nur ihre Schatten zu ergründen.«, <http://t1p.de/Krueper-ZJS-2011-198> (Stand: 7.6.2016).

[38] So auch das Verwaltungsgericht Düsseldorf, Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 2014, S. 602 (610), im Fall A. Schavan. Roig, Miguel: Avoiding plagiarism, self-plagiarism and other questionable writing practices: A guide to ethical writing, 2013, <http://t1p.de/Roig-Avoiding-Plagiarism> (Stand: 7.6.2016), formuliert dies so: »(T)he reader assumes that the author is the sole originator of the written work, that any text or ideas borrowed from others are clearly identified as such by established scholarly conventions«.

hin zum Faksimile der Quellen. Geht es nur um sinngemäße Übernahmen, entfallen solche optischen Kennzeichnungen, die Pflicht zur nachvollziehbaren Angabe der Quelle und zu einer irgendwie verständlichen Kennzeichnung der Laufweite der Übernahme bleibt erhalten.

Gerade weil man diese basalen Grundregeln wissenschaftlichen Zitierens unmittelbar aus dem Begriff der Wissenschaft als transparenter, methodengeleiteter und nachvollziehbarer Suche nach Wahrheit ableiten kann, sind diese auch nicht so kontingent, wie dies gerne behauptet wird.[39] Stellt sich tatsächlich heraus, dass eine wissenschaftliche Disziplin dauerhaft und umfassend diese Mindestansprüche verfehlt, wird irgendwann die Wissenschaftlichkeit der Disziplin oder zumindest der betroffenen Textgattung in Frage stehen – wie im Moment etwa der medizinischen Dissertationen.[40]

VroniPlag Wiki und verwandte Dokumentationsplattformen beziehen sich nur auf diese Grundregeln und dokumentieren nur Textübernahmen, bei denen sich gar keine Belege zur Quelle finden oder sich aus der Belegangabe nicht entnehmen lässt, dass und in welchem Umfang nicht nur gedankliche Verwandtschaft zum Text der untersuchten Arbeit besteht, sondern eben auch Formulierungen in einem solchen Umfang übernommen wurden, dass der unbefangene Leser dies der Belegangabe nicht entnehmen kann.

Hinzu kommt, dass die Zuordnung eines dokumentierten Fragments einer Arbeit jederzeit von jedem nachvollziehbar und transparent diskutiert werden kann. Wenn es im Einzelfall also Zweifel daran gibt, dass eine dokumentierte Textübernahme nicht hinreichend belegt ist, können diese Zweifel angemeldet und die Einordnung des Fragments ggf. auch geändert werden. Insofern sind die Dokumentationen als Anwendungen der oben beschriebenen Grundregeln auch ein Angebot an alle Interessierten, eben diese Anwendungen kritisch zu hinterfragen und zu diskutieren. Eine solche lebendige Diskussion über die Grundregeln wissenschaftlichen Zitierens anzuregen, am besten sogar über Fachgrenzen hinweg, wäre eines der Ziele, welches von nicht wenigen Beteiligten an VroniPlag Wiki angestrebt werden.

[39] Deswegen spricht Rixen, Stephan: Macht wissenschaftliches Fehlverhalten unwürdig? In: Neue Juristische Wochenschrift 2014, S. 1058 (1059), unter Verweis auf BVerwGE 147, S. 292 ff., bei Verstößen gegen diese Grundregeln auch von »Nicht-Wissenschaft«; ähnlich auch Rieble, Volker: Das Wissenschaftsplagiat, Frankfurt am Main 2010, S. 85.

[40] Zweifelnd schon der Wissenschaftsrat, »Anforderungen an die Qualitätssicherung der Promotion«, 2011, S. 29, <http://t1p.de/Wissenschaftsrat-Promotion-2011> (Stand: 7.6.2016); siehe auch Kramer, Bernd: Medizin-Promotionen: Akademische Ramschware. In: Spiegel online vom 28.9.2015, <http://t1p.de/Kramer-SPON-20150928> (Stand: 7.6.2016).

Fazit

Man sollte nicht reflexhaft die Überbringer schlechter Nachrichten kritisieren, sondern sich mit den Nachrichten selbst auseinandersetzen. Weder tummeln sich auf Plattformen zur Suche nach Plagiaten in wissenschaftlichen Texten nur Internet-Trolle mit zu viel Freizeit, aber ohne eigene Kompetenz, noch sind diejenigen, deren Arbeiten als plagiatsbetroffen kritisiert werden, schutzbedürftige Opfer anonymer Heckenschützen im Netz. Vielmehr ist wissenschaftliche Methodenkritik integraler Bestandteil jeder wissenschaftlichen Disziplin, ebenso wie Transparenz verwendeter Quellen zu den Grundbausteinen jeder Wissenschaft zählt. Wo dies nicht eingehalten wird, wird zwar Text produziert, aber keine Wissenschaft betrieben. Wo dagegen dokumentiert wird, dass die Regeln wissenschaftlichen Arbeitens verletzt werden, geschieht eben die Selbstreinigung der Wissenschaft, auf welche sich ihre Vertreter immer wieder berufen. Daher sollten Plattformen wie VroniPlag Wiki in ihrer Arbeit von Wissenschaftlern anerkannt und unterstützt und nicht verteufelt werden.[41]

[41] Auch dies findet sich inzwischen zunehmend. So zitiert Beer, Kristina: Wissenschaftler fordert mehr Diskretion bei VroniPlag, heise online vom 24.3.2016, <http://t1p.de/Beer-heise-20160324> (Stand 7.6.2016), aus einem dpa-Interview den Ombudsmann für die deutsche Wissenschaft M. Löwer: »VroniPlag macht eine beachtliche Arbeit. (...) Darüber kann und darf das Wissenschaftssystem sich nicht beschweren.«

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Ein Gestalter – in allem

Zum Tod von Vilim Vasata

Von Volker Friedrich

In einem unserer letzten Telefonate, einige Tage zuvor war das Attentat auf die Redaktion von »Charlie Hebdo« verübt worden, waren wir uns einig: Die Welt gerät aus den Fugen, und wir werden uns nur wehren können gegen den Irrsinn, gegen die Feinde der Vernunft und der offenen Gesellschaft, wenn wir bereit sind, Zusammenhänge zu verstehen. Und, das hob Vilim Vasata hervor, das gelte auch für seinen Berufstand, für die Gestalter, das müssten die Studien, die Professoren berücksichtigen und leben, es gehe nach wie vor um den gebildeten Menschen, den aufgeklärten, dem müssten sich auch die Designer stellen.

Prof. Dr. Volker Friedrich, Herausgeber von »Sprache für die Form«, lehrt Schreiben und Rhetorik an den Studiengängen Kommunikationsdesign und ist Gründungsmitglied und Direktor des Instituts für professionelles Schreiben (IPS) an der Hochschule Konstanz. Er ist gelernter Redakteur und arbeitet als Publizist für zahlreiche Zeitungen, Zeitschriften, Buchverlage und Rundfunkanstalten im In- und Ausland.

Das Gespräch hallte lange in mir nach, tut es bis heute. Denn ich ahne, dass diese Idee vom gebildeten Gestalter, so richtig sie ist, kaum mehr eine Rolle spielt. Meine Generation – kann sie von sich behaupten, dieser Idee gerecht zu werden, sie zu leben, vorzuleben, weiterzugeben? So einer wie er, der lebte das, durch und durch. Den konnte niemand im Verdacht haben, ein Oberflächenpolierer zu sein, der nicht unter die Oberfläche zu schauen wüsste.

Als Freunde und ich, jung, Mitte 20, das erste Mal bei ihm präsentierten, ein neues Reportagemagazin, für das wir Unterstützer suchten, da flogen die Bezüge nur so durch den Raum, nicht nur auf die aktuelle und internationale Magazinszene, sondern quer durch die Geistesgeschichte. Erst viel später wurde mir klar, wie viel die lobenden Worte bedeuteten, die wir, dosiert, zu hören bekamen, und wie unbestechlich das Urteil war zu dem Teil, der uns nicht gelungen war: »von des Gedankens Blässe angekränkt«, leise vorgetragen, unanfechtbar – es schadet nicht bei der Urteilsfindung, Shakespeare gelesen zu haben.

»Kreativität ist die Überwindung der Gleichgültigkeit.« Das sagte er 2009 in einer Rede vor jungen Kommunikationsdesignern (nachzulesen *hier*), frisch gebackene Bachelor und Master of Arts. Ohne eine Haltung ist dieser Beruf nicht zu stemmen, jedenfalls nicht so, das irgendetwas bleiben könnte von einem ohnehin flüchtigen Gewerbe in einer so schnelllebigen Welt.

Meriten sammelte er in diesem Gewerbe wie kaum ein zweiter, eine Karriere, die ihn international zu einem der führenden Designer und Agenturchefs werden ließ. Aus der mit Jürgen Scholz und Günther Gahren gegründeten Agentur »Team« wurde BBDO, er war in Deutschland als Kreativchef ihr Motor des Erfolgs ebenso wie im Vorstand des weltweiten Netzwerkes. Und er schuf in der Werbung und Markenführung so einiges, was lange blieb, womöglich noch lange im Gedächtnis bleibt: Er ließ den »Audi quattro« die Skischanze hinauffahren, nannte das »Vorsprung durch Technik«, wusste den Rat »Man nehme Dr. Oetker«, ließ viele »meilenweit für eine Camel« gehen, erfand den »Krawattenmuffel« und gab unserer »Zukunft ein Zuhause«. Er schrieb, auch das in eigenem Ton, mehrere Bücher, darunter seine »persönlichen Geschichten aus einem erstaunlichen Gewerbe«, die er 2010 »Gaukler, Gambler und Gestalter« betitelte. Der Band dürfte jedem, der sich für Zusammenhänge, Hintergründe, Tiefenschichten dieses Metiers interessiert, Aufklärung bieten, auch weil sie, die Aufklärung sich aus vielen Anekdoten eines reichen Lebens entwickelt.

Indes war dieses Leben, das 1930 in Zagreb begann, nicht »nur« das eines Werbe-Experten, nicht »nur« das eines Universitätsprofessors für Kommunikationsdesign, als der er in Essen wirkte, nicht »nur« das eines der Gründerväter des »Art Directors Club« und nicht »nur« das eines Präsidenten des »Gesamtverbandes Kommunikationsagenturen GWA«, nicht »nur« das eines Mannes, der tief in der Wirtschaft verankert war und vielen Marken mit seinem Geschick und Geschmack ein Bild gab, nicht »nur« das eines Mannes der vielen Auszeichnungen und Preise.

An einem Abend erzählte er mir, was ihm, dem Freund der japanischen Kultur, die höchste Auszeichnung war in seinem Leben. (Ich gebe die Geschichte aus dem Gedächtnis wieder und bitte um Nachsicht, sollte ich mir nicht alle Details korrekt gemerkt haben, der Kern stimmt.) Vasata sei einmal in Tokio zusammengebracht worden mit einem Altmeister japanischer Kalligrafie. Dieser Künstler und der Designer hätten sich gut verstanden, und dazu wird der Respekt des Europäers vor, seine Bewunderung der japanischen Kultur beigetragen haben, der Versuch sich ihr anzunähern – und Annäherung war ein zentraler Begriff für Vilim Vasata. Der Altmeister, dem das nicht bekannt sein konnte, habe irgendwann gesagt, Vasata kalligraphiere auch, er wolle dessen Arbeiten sehen. Nicht allein Bescheidenheit verbot es, darauf einzugehen, aber der Japaner habe insistiert, bis er in Augenschein nehmen konnte, was Vilim Vasata zu Papier gebracht hatte. Der japanische Meister hatte zu der Zeit den Auftrag, in Tokio ein Museum für japanische Kalligrafie aufzubauen. Und nun hänge dort, als einzige Arbeit eines Nicht-Japaners, eine Kalligrafie von Vilim Vasata – das sei die größte Auszeichnung, die höchste Ehre in seinem Leben gewesen. Ja – man sollte nicht vergessen, was wirklich wichtig ist.

Wer im übrigen Vilim Vasatas Liebe zur japanischen Kultur verbunden sehen möchte mit seiner Fähigkeit, Bücher ästhetisch zu gestalten, der besorge sich den Band »Japan – Kultur des Essens« mit Fotografien von Reinhart Wolf, 1987 erschienen, ein zeitloser, ästhetischer Genuss.

Vilim Vasata wirkte im wissenschaftlichen Beirat von »Sprache für die Form« mit. Sein Essay »Du musst überzeugend sein. Über »Perspective«, Haltung und

Charakter des Gestalters« (veröffentlicht in der Frühjahrsausgabe 2015, Nr. 6) endet mit den Sätzen: »Zur Bildung gehören die Hand, das Auge und der Verstand. Denn die Bildung ist ganz offenbar eine Kunst.«

Karfreitag schrieb er mir noch einen Brief, die elegante Handschrift zeigte nur wenig von der Anstrengung, die das Schreiben ihm bereitet haben muss – alles war gestaltet ... Am 8. Juli 2016 ist ein großer Designer mit einer Haltung, ist Vilim Vasata gestorben.



Foto: Richard Unger

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Ein schreibdidaktisches Konzept für Innenarchitekten

EinBlick in eine Schreibwerkstatt an der Hochschule Coburg

Von Regina Graßmann

Einleitung

Die Auseinandersetzung mit dem fachlichen Gegenstand über das Medium Text wird aus zwei Gründen von den Studenten in künstlerisch-gestalterischen Disziplinen als eine besondere Herausforderung erlebt:

1. Texte schreiben erfordert zum einen fachliche Kompetenzen, wie z. B. das Wissen um die materiellen, ästhetischen, gesellschaftlichen und kulturellen Funktionen von Räumen, die gerade erst erworben werden.[1]
2. Texte schreiben erfordert zum anderen überfachliche Kompetenzen, wie beispielsweise das Wissen um die spezifischen Merkmale einer Textsorte, der Entwurf eines Textdesigns, die Entwicklung eines Storyboards, die Fähigkeit des Wechsels von der Schreibenden- in die Leserperspektive, Überarbeitungstechniken und vor allem ein Thema zu denken und zu gestalten.[2]

Im Folgenden möchte ich zuerst erläutern, inwiefern das Sprechen über Bilder und Texte den Schreibprozess in künstlerisch-gestalterischen Disziplinen beeinflussen kann. In einem zweiten und dritten Schritt zeige ich am Beispiel der Schreibwerkstatt »Bilder – Texte – Sprache« (Wahlpflichtfach: Innenarchitektur/Architektur, 6. Semester), welche Schlüsselfunktion das akademische Schreiben bei der Beschreibung eines Raumes im Kontext der Fachkommunikation einnehmen kann. Ein abschließendes Fazit resümiert meine Gedanken zur Implementierung schreibintensiver Lehre im Studiengang Innenarchitektur.

1 Bilder – Texte – Sprache

»Schreiben repräsentiert unsere Gedanken in einzigartiger Weise. Wir sehen etwas vorher. Wir erproben. Wir entscheiden. Unser Denken materialisiert sich auf dem Papier. Dies ist alles richtig und greift dennoch zu kurz. Denn zwischen Außenwelt und menschlicher Wahrnehmung gibt es einen Raum, den wir Interpretation nennen. Er beschreibt die menschliche Art, Informationen und Empfindungen zu verarbeiten. Wörter sind nicht neutral. Selbst wenn alle Wörter neutral wären, wäre die persönliche Erfahrung des Einzelnen doch immer wieder eine andere.«[3]

Schreibende in künstlerisch-gestalterischen Disziplinen erleben ihren Schreibprozess als einen komplexen Prozess des Gestaltens einer textuellen Wirklichkeit über das Skizzieren und Planen, das Finden und Abgleichen geeigneter Texthandlungen und Textprozeduren. In diesem Punkt unterscheidet sich das akademische Schreiben in der Innenarchitektur vom Wissen generierenden oder problemlösenden Schreiben in den Fachdisziplinen.[4] Ein schreibdidaktisches Konzept muss demzufolge Lernziele formulieren, welche die interdisziplinäre Verknüpfung von fachlichen und überfachlichen Aufgaben in einem situativen Rahmen herstellen und dem Sprechen über die Genese eines Textes Raum geben:

Dr. phil. Regina Graßmann, Dozentin für sprachliche und visuelle Kommunikation, lehrt wissenschaftliches Schreiben in den Studiengängen Innenarchitektur und Architektur und baut ein Schreiblabor an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Coburg auf. Zudem unterrichtet sie Methodik und Didaktik des Deutsch als Fremdsprache an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Sie studierte Germanistik und Galloromanistik und arbeitete u. a. als Referentin in der Erwachsenenbildung.

[1] s. das interdisziplinäre Projekt PLANwerk. Merkur.de: »Erleuchtung garantiert.« <http://www.merkur.de/leben/wohnen/heim-handwerk-2015-erleuchtung-garantiert-5752565.html> (Stand: 30.8.2016).

[2] Weber, Wibke (2013): Strukturierungsmuster: Schreiben als Designprozess. In: Stücheli-Herlach, Peter; Perrin, Daniel (Hg.): Schreiben mit System. PR-Texte planen, entwerfen und verbessern. Wiesbaden 2013. S. 191–21.

[3] Berning, Johannes (2015): Schauen – Wahrnehmen – Notieren: Wie das Schreiben den Blick dehnt. In: Schmölzer-Eibinger, Sabine.; Thürmann, Eike (Hg.): Schreiben als Medium des Lernens. Kompetenzentwicklung durch Schreiben im Fachunterricht. Münster, New York 2015. S. 219.

[4] ebd.

1. Das Wissen um die Bedeutung des Evozierens innerer Bilder beim Leser über die Medien Bild und Text vermitteln, d. h. die Schreibarrangements ermöglichen den Schreibern kreatives Problemlösen über das »Suchen und Finden auf dem Feld unzähliger Anschlussmöglichkeiten«[5].

2. Das Wissen um die relevanten Merkmale fach- und berufsspezifischer Textsorten und die Relevanz impliziten Wissens für die Gestaltung fach- und domänen-spezifische Texthandlungen, dies beinhaltet die bewusste Verwendung adäquater Textprozeduren und ein umfassendes Repertoire an geeigneten Prozedurenausdrücken.[6]

3. Das Wissen um die Funktion des Sprechens über Bilder und Texte für den eigenen Schreibprozess, wie beispielsweise durch das Peer-Feedback bei der Überarbeitung der Texte hinsichtlich des Einnehmens einer kritisch-distanzierten Haltung zum eigenen Text.

[5] ebd.

[6] Feilke, Helmut (2015): Text und Lernen – Perspektivenwechsel in der Schreibforschung. In: Schmölzer-Eibinger, Sabine; Thürmann, Eike (Hg.): Schreiben als Medium des Lernens. Kompetenzentwicklung durch Schreiben im Fachunterricht. Münster, New York 2015. S. 61–65.

[7] Vgl. auch Rotter, Daniela; Schmölzer-Eibinger, Sabine (2015): Schreiben als Medium des Lernens in der Zweitsprache. In: Schmölzer-Eibinger, Sabine; Thürmann, Eike (Hg.): Schreiben als Medium des Lernens. Kompetenzentwicklung durch Schreiben im Fachunterricht. Münster, New York 2015. S. 81–83.)

[8] Weisberg, Jan (2012): Schreibflüssigkeit und Schreibroutinen. In: Feilke, H.; Lehnen, K. (Hg.): Schreib- und Textroutinen. Frankfurt am Main 2012. S. 158.

2 Das didaktische Konzept

Ein Schreibarrangement soll die Schreiber dazu anleiten, fachspezifische Texte (z. B. Fachartikel) über Entwürfe (Textformen) – unter Berücksichtigung intertextueller Bezüge (Referenzen aus der Fachliteratur, Bildmaterialien – zu verfassen, gestalterische Phänomene in Texten abzubilden und über das Sprechen über den Bild-Text-Kombinationen mögliche Leserperspektiven auszuloten. Fachliche Schreibkompetenz wird zum einen über die steigende Komplexität der Aufgaben und zum anderen durch die Erweiterung des Repertoires an Textsortenmustern, Texthandlungen und Textprozeduren sowie das gezielte Einnehmen zielgruppenspezifischer Leserperspektiven aufgebaut.[7]



Abbildung 1: Texthandlung Einen Raum beschreiben

Das im nächsten Abschnitt stark verkürzt dargestellte Schreibarrangement zeigt am Beispiel der Texthandlung »Einen Raum beschreiben«, wie der Schreibprozess mit dem gestalterischen Entwurfsprozess verbunden werden und das Schreiben im Fachstudium zur »Routine als eine Art des Handelns«[8] reifen kann.

3 Das Schreibarrangement^[9]

Das Schreibarrangement ist in den situativen Kontext »Einen Fachartikel schreiben« eingebettet und übersetzt die Wahrnehmung eines Raumes über das Medium Bild in verbale Sprache.

[9] Das Schreibarrangement wurde gemeinsam mit Michael Heinrich; seit 2006 Professur an der Hochschule Coburg (Entwurf, Darstellung; Wahrnehmungs- und Gestaltungsgrundlagen; Raum- und Architekturgeschichte; Bühnenbild, Concept Art) entwickelt.

Schritt 1

(Es wird das Bild des Raumes an die Wand projiziert.)

Notieren Sie alle Worte, die sie in diesem Raum visuell verankert finden, und ordnen Sie diese dann in einer Mind-Map grafisch. Die Worte sollen einen der folgenden Aspekte fokussieren:

- Funktionen des Raumes (Form und Ausstattung, Zielgruppe und Nutzung)
- Wirkungen des Raumes (sinnliche Wirkung: optisch, haptisch, akustisch)
- Eigenschaften des Raumes (u. a. Farben, Oberflächen, Materialien, Gestaltungsrhythmen, Proportionen, Belichtung)

Schritt 2

Erstellen Sie die Rohfassung der Beschreibung eines der aufgeführten Aspektes.

Schritt 3

Tauschen Sie Ihre Textentwürfe untereinander aus. Lesen und kommentieren Sie die Entwürfe Ihrer Peers.

Anschließend folgt – in Abgleich mit dem Bild – eine intensive Diskussion der einzelnen Textentwürfe. Die Schreiber überarbeiten die Rohfassung ihrer Texte und verfassen eine Raumbeschreibung, welche die anderen Aspekte berücksichtigt. Eine Diskussion der Texte im Plenum rundet dieses Schreibarrangement ab.

3 Fazit

Das schreibdidaktische Konzept versteht sich ein Baustein für curriculare Überlegungen und bedarf der Ergänzung durch weitere Evaluation.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Intertextualität beim Schreiben in der Fremdsprache

Eine longitudinale Fallstudie

Von Imke Neumann-Fatia

Die Studie beleuchtet den Umgang eines Studenten mit Quellen in der Zweitsprache Englisch über einen Zeitraum von fünf Semestern hinweg. Die analysierten Hausarbeiten zeigen eine deutliche Veränderung im Umgang mit und dem Einsatz von Quellen, die unter anderem auf dem positiven Einfluss von schreibintensiven Seminaren beruht.

1 Zur Ausgangssituation

Der richtige Umgang mit Quellen, also die Nutzbarmachung von Intertextualität, gehört zu den Kernkompetenzen, die Studenten erwerben sollen und ist damit essentieller Bestandteil der Sozialisation im Fach. Durch die Publikation von Informationsmaterialien und die Behandlung dieses Themenkomplexes in Lehrveranstaltungen versuchen Universitäten, den korrekten Gebrauch von Quellen zu fördern, oft vor allem mit dem Ziel, Plagiate zu verhindern.

Zahlreiche Studien haben gezeigt, dass diese Maßnahmen allerdings nur begrenzt wirksam sind: So kennen Studenten zwar die Regeln des korrekten Quellengebrauchs und wissen, wie an ihren Universitäten mit Plagiaten verfahren wird. Die Umsetzung dieses theoretischen Wissens ist in der Praxis jedoch nicht immer erfolgreich. Tatsächlich sind studentische Texte häufig von unangemessener Zitation und patchwriting gekennzeichnet (Li & Casanave 2012). Auch Plagiate treten häufig auf, wobei eine Täuschungsabsicht nur in einem geringen Teil der Fälle nachzuweisen ist und es sich bei einem Großteil um unbeabsichtigte Plagiate handelt (Pecorari 2003, 2006). Die Ursachen für diesen problematischen Umgang mit Quellen sind vielfältig. Sie können in kulturellen Unterschieden begründet sein (Matalene 1985, Pennycook 1996, Pecorari 2003), aber auch in Unterschieden zwischen dem Quellengebrauch in verschiedenen Disziplinen (Hyland 1999, Bouville 2008, Pecorari 2006). Auch fehlende Sprachkenntnis in der L2 kann zu fehlerhaftem Quellengebrauch beitragen oder diesen sogar verursachen (Petrić 2012); ein wichtiger Faktor sind hier fehlendes Selbstvertrauen und mangelnde Kenntnisse beim Paraphrasieren des Quellentextes (Yamada 2003, Abasi & Akbari 2008, Li & Casanave 2012, Shi 2012, Keck 2014). Eine zentrale Erkenntnis, die sich aus diesen Studien ableitet, ist, dass Studenten intensives Feedback zu ihrem Quellengebrauch benötigen, damit es zu einer Verbesserung kommen kann (Pecorari 2006).

Die vorliegende Studie möchte die bisherige Forschung um eine Fallstudienbeobachtung ergänzen, indem sie untersucht, wie ein Bachelor-Student der Anglistik, Germanistik und Philosophie Intertextualität in seinen Textprodukten schafft. Zugrunde liegt ihr ein Textkorpus, das aus fünf Hausarbeiten besteht, die über einen Zeitraum von fünf Semestern hinweg verfasst wurden. Der Verfasser, Ben (ein Pseudonym), schreibt in seiner Zweitsprache Englisch zu Themen aus dem Bereich der englischen Literatur- und Kulturwissenschaft und Linguistik. Um das Entstehen von Intertextualität über diesen Zeitraum verfolgen zu können, wurden die Seminararbeiten in MAXQDA einer qualitativen und quan-

Imke Neumann-Fatia studierte Anglistik und Geschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen und an der National University of Ireland, Galway und promovierte 2008 in englischer Literaturwissenschaft. Seit 2012 ist sie Lehrkraft für besondere Aufgaben und Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schreibzentrum des Zentrums für fremdsprachliche und berufsfeldorientierte Kompetenzen der Justus-Liebig-Universität. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre liegen im Bereich der Fachsprachenforschung und Fremdsprachendidaktik, der Schreibforschung sowie der Portfolioarbeit.

titativen Analyse unterzogen. Hierzu wurden alle Vorkommnisse von direkten Zitaten und Paraphrasen von Quellen kodiert und ihre Verwendung analysiert. Im Folgenden sollen primär die Ergebnisse der qualitativen Untersuchung dargestellt werden.

2 Ergebnisse

Die Inhaltsanalyse zeigt, dass in den ersten drei Seminararbeiten Intertextualität vor allem durch das Einfügen von einzelnen Wörtern in den Textfluss des Verfassers erzeugt wird. Paraphrasen und Zusammenfassungen von längeren Passagen aus der Sekundärliteratur finden sich nicht. Auch werden die Zitate weder eingeleitet noch kommentiert, und so auch nicht mit dem sie umgebenden Text verknüpft.

Das folgende Beispiel illustriert dies sehr anschaulich:

Since the human being can be referred to as »storytelling animal« (Gottschall 2012), it is story, our »human universal« (Gottschall 2012: 30), which we use to think about ourselves and, consequently, to shape our selves and our life. We are so accustomed to this »automatic and swift [...] process of constructing reality that we are often blind to it – and rediscover it with a shock of recognition« (Bruner 2003: 8). (Seminararbeit 1: 1)

Ein besonderes Merkmal dieser ersten Seminararbeit ist, dass Quellen nur in Einleitung und Theorieteil herangezogen werden. Der Hauptteil der Arbeit – die eigentliche Interpretation des Films Memento – enthält kein einziges Zitat und keinen einzigen Quellenverweis. Eine Plagiatsprüfung ergab, dass er nur aus der Eigeninterpretation des Verfassers besteht. Da zahlreiche, leicht auffindbare Quellen zu diesem Thema existieren, liegt die Vermutung nah, dass Ben sich bewusst gegen deren Hinzuziehung entschied; möglicherweise, weil er es nicht für erforderlich hielt, da er die Interpretation eigenständig leisten konnte. Auch Rückbezüge zu den in den vorangegangenen Kapiteln verwendeten Quellen lassen sich nicht ausmachen. Es zeigt sich somit, dass Ben zu Beginn seines Studiums Intertextualität nicht gewinnbringend einsetzen kann. Quellen dienen ausschließlich dem Zweck der Information, dem Beisteuern von Wissen, über das der Verfasser selbst nicht verfügt. Obwohl kein Plagiat und kein unwissenschaftlicher Umgang mit den verwendeten Quellen festzustellen ist, ist dieser Umgang mit Quellenmaterial durchaus als problematisch zu bezeichnen, da eine aktive Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Diskurs nicht stattfindet. Ein identischer Umgang mit Quellen ist in den zwei folgenden Seminararbeiten zu verzeichnen; eine Weiterentwicklung ist nicht zu erkennen. Dies ist umso bemerkenswerter, als Ben regelmäßig die Schreibberatung des Schreibzentrums aufsuchte, die ihn auf diesen problematischen Quelleneinsatz hätte aufmerksam machen müssen. ||

Erst im vierten Textprodukt ist eine Veränderung zu verzeichnen. Hier findet nun zum ersten Mal eine aktive Auseinandersetzung mit den Quellen statt. Diese werden kommentiert, in den Kontext der Forschung eingeordnet und mit Verben der indirekten Rede mit dem Fließtext verknüpft. Besonders hervorzuheben ist, dass dieser vierte Text, ein Thesis Proposal, im Rahmen eines schreibintensiven Seminars entstanden ist, das von einem Writing Fellow – also einem

studentischen Schreibberater – begleitet wurde. Während dieses Seminars wurden insgesamt vier Versionen des Textprodukts angefertigt, bevor ein zufriedenstellendes Endergebnis erzielt wurde. Jede dieser Versionen wurde entweder von der Dozierenden oder dem Writing Fellow mit Feedback versehen, welches dann in der nächsten Überarbeitungsphase umgesetzt wurde. Auf diese Weise entstand ein Text, der den Kriterien guten wissenschaftlichen Arbeitens gerecht wird und Intertextualität gewinnbringend nutzt, wie am folgenden Beispiel deutlich wird:

Hence, Sasaki assumes process-writing instruction to be supportive, but a six months' span of training as not being long enough (cf. ibid.: 272). Consequently, she speculates that »the experts' global planning was a manifestation of writing expertise that cannot be acquired over a short period of time« (ibid.: 259). This is supported by the fact that after six months, translation was still the most frequent strategy used by the novices (cf. ibid.: 275f.). These results are in agreement with two of Sasaki's preceding studies, where she found »that teaching metaknowledge (e.g. how to achieve unity and coherence in a paragraph) to students significantly improved their metaknowledge, but not their L2 writing ability in general« (ibid.: 264). (Seminararbeit 4: 3)

Dieser als positiv zu bewertende Quellengebrauch, der auf eine aktive Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Diskurs schließen lässt, findet sich auch in der letzten Hausarbeit, einer literaturwissenschaftlichen Romananalyse. Hier nutzt Ben zum ersten Mal das volle Potenzial der Intertextualität aus: Er verknüpft nicht nur seine eigene Interpretation mit der anderer Autoren und stützt so seine Ausführungen, sondern grenzt sich auch aktiv von anderen Forschermeinungen ab, wie das folgende Beispiel zeigt:

For Martinez/Scheffel, one explanation for the possibility of emotionally sympathizing with fictional characters is provided by the way of cognitively constructing fictional characters in a similar way as real persons (cf. Martinez, 2012: 147f.), as presented above. Even though this aspect certainly contributes to the effect of narrative empathy, the general human capability for feeling empathy in the first place might be regarded the more important aspect here. Based on the activity of mirror neurons, which is the »neural basis for human mind reading and emotion sharing abilities« (Keen, 2006: 204), the capability for empathy is inherent in every human being, although the form and intensity of its occurrence is completely individual and subjective (cf. ibid.: 208f.). (Seminararbeit 5: 4f.)

3 Fazit und didaktische Implikationen

Es lässt sich folglich festhalten, dass im Laufe von fünf Semestern deutliche Verbesserungen hinsichtlich des Quellengebrauchs zu verzeichnen sind. Der entscheidende Faktor bei der Entwicklung war mit großer Wahrscheinlichkeit das intensive Feedback und die Überarbeitungsschleifen, die im Rahmen des schreibintensiven Seminars stattgefunden haben. Dies zeigt die auffällige Veränderung des Quellengebrauchs, vor allem hinsichtlich der Integration der Quellen in den Text und deren Kommentierung, die zum ersten Mal klar zwischen eigener Verfasser- und Fremdmeinung unterscheidet, was zuvor in keiner der verfassten Arbeiten der Fall war. Daher liegt der Schluss nahe, dass schreibintensive Semi-

nare, in denen das Verfassen nicht erst am Ende der Veranstaltung in Eigenregie, sondern bereits im Rahmen der Veranstaltung geschieht und aktiv unterstützt wird, der beste Weg sind, um Studenten zu fördern, so dass sie Intertextualität beim wissenschaftlichen Schreiben optimal für sich nutzen können.

Literaturverzeichnis

Abasi, Ali R.; Akbari, Nahal (2008): »Are we encouraging patchwriting? Re-considering the role of the pedagogical context in ESL student writers' transgressive intertextuality.« In: *English for Specific Purposes*, 27, S. 267–284.

Bouville, Mathieu (2008): »Plagiarism: Words and Ideas.« In: *Sci Eng Ethics*, 14, S. 311–322. DOI 10.1007/s11948-008-9057-6. (Stand: 26.06.2015)

Hyland, Ken (1999): »Academic attribution: citation and the construction of disciplinary knowledge.« In: *Applied Linguistics*, 20(3), S. 341–367.

Li, Yongyan; Casanave, Christine Pearson (2012): »Two first-year students' strategies for writing from sources: Patchwriting or plagiarism?« In: *Journal of Second Language Writing*, 21, S. 165–180.

Keck, Casey (2014): »Copying, paraphrasing, and academic writing development: A re-examination of L1 and L2 summarization practices.« In: *Journal of Second Language Writing*, 25, S. 4–22.

Matalene, Carolyn (1985). »Contrastive Rhetoric: An American Writing Teacher in China.« In: *College English*, 47, S. 789–808.

Pecorari, Diane (2003): »Good and original: Plagiarism and patchwriting in academic second-language writing.« In: *Journal of Second Language Writing*, 12, S. 317–345.

Pecorari, Diane (2006): »Visible and occluded citation features in postgraduate second-language writing.« In: *English for Specific Purposes*, 25, S. 4–29.

Pennycook, Alastair (1996): »Borrowing Others' Words: Text, Ownership, Memory, and Plagiarism.« In: *TESOL Quarterly*, 30, S. 201–203.

Petrić, Bojana (2012): »Legitimate textual borrowing: Direct quotation in L2 student writing.« In: *Journal of Second Language Writing*, 21, S. 102–117.

Shi, Ling (2012): »Rewriting and paraphrasing source texts in second language writing.« In: *Journal of Second Language Writing*, 21, S. 134–148.

Yamada, Kyoko (2003): »What prevents ESL/EFL writers from avoiding plagiarism?: Analyses of 10 North-American college websites.« In: *System* 31(2), S. 247–258.

»*Sprache für die Form*«, *Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016*

Intertextualität in Haus- und Abschlussarbeiten

Empirische Befunde in Texten von Studenten

Von Tony Franzky und Sabina Krämer

Ein maßgebender Faktor bei der Beurteilung der Qualität von schriftlichen Studienleistungen und Abschlussarbeiten ist – wie auch in der Wissenschaft – die Güte und textuelle Integration von verwendeter und referenzierter Literatur. Vor dem Hintergrund eines Verständnisses von Schreibentwicklung als Einbettungs- und Adaptionsverhalten in eine »sozial geprägte, vorfindliche Ordnung« (Steinhoff 2007: 134) und als fortwährenden transformatorischen und aufgabengebundenen Prozess (ebd.: 418) ist daher anzunehmen, dass sich eine solche Entwicklung auch im Kontext von Literaturverwendung widerspiegelt. Als Begleitforschung zu einer umfassenden Textkorporusanalyse im Rahmen des IQF-Projekts »Plagiatsprävention / reFAIRrenz« wurde dies näher untersucht, wobei im Vortrag wesentliche Unterschiede zwischen studentischen Haus- und Abschlussarbeiten kontrastiv gezeigt wurden. Dies wurde anhand einer näheren Betrachtung der Literaturverwendung, der Einbettungsstrategie von Inhalten, der Persistenz von Quellen sowie der Verwendung grauer oder strittiger Quellenformate dargelegt. Die Auswertung erfolgte dabei exemplarisch an studentischen Haus- und Abschlussarbeiten der Pädagogischen Hochschule Freiburg.

Tony Franzky ist akademischer Mitarbeiter an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Er studierte Philosophie, Politikwissenschaften, Soziologie und Kommunikationswissenschaften an der TU Dresden mit den Schwerpunkten Logik, Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsethik und ist seit 2014 an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg im IQF-Projekt Plagiatsprävention.

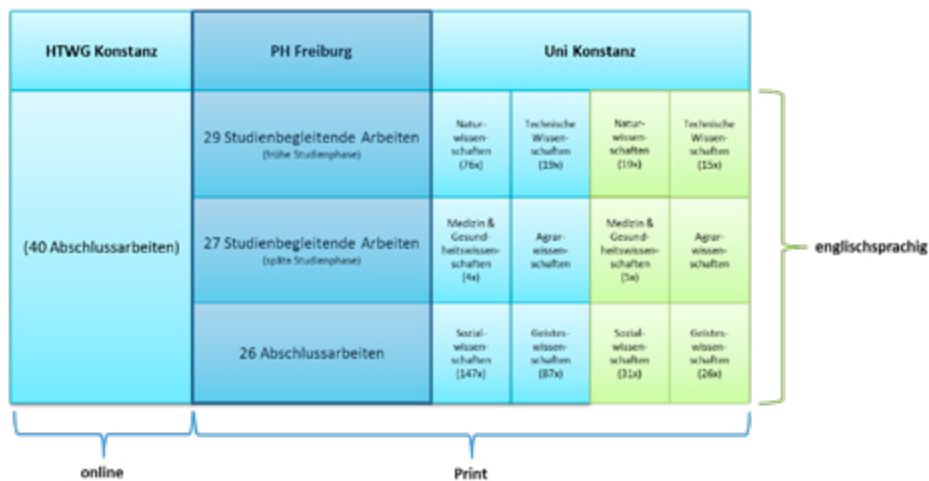
Sabina Krämer ist akademische Mitarbeiterin an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Studierte Deutsch, Biologie und Physik auf Lehramt sowie Kunst im Parallelstudium. Sie arbeitete von 2011 bis 2013 in der »Freiwilligen Plagiatskontrolle Freiburg« in deren Rahmen sie bereits mehr als 2000 studentische Arbeiten überprüft hat.

Einleitung

Im Rahmen des IQF-finanzierten Projektes »Plagiatsprävention« (Laufzeit 01.2014 – 12.2016) wurde eine umfangreiche Studie zur Typologisierung von intertextuellen Fehlern durchgeführt. Ziel des Projektes ist es, Plagiatspräventionsstrategien und didaktische Konzepte für alle im Land vertretenen Hochschultypen sowie Studiendisziplinen zu entwickeln und zu etablieren. Zu diesem Zweck wurden an der PH Freiburg in Kooperation mit den Projektpartnern Universität Konstanz und HTWG Konstanz studentische Haus- und Abschlussarbeiten hinsichtlich ihrer intertextuellen Fehlerhaftigkeit sowie dem allgemeinen Verlauf der Schreibentwicklung in diachroner als auch fachkulturabhängiger Perspektive untersucht. Die Ergebnisse zeigen dabei nicht nur die Vielfaltigkeit von intertextuellen Fehlern, sondern erlauben auch eine empirisch fundierte Entwicklung von didaktischen Materialien, welche den spezifischen Bedürfnissen der verschiedenen Hochschultypen Baden-Württembergs Rechnung tragen. Im Folgenden sollen einige an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg herausgearbeiteten Aspekte der Schreibentwicklung gezeigt werden.

1 Methoden und Korpus

Das methodische Konzept umfasst eine kategoriengeleitete Dokumentenanalyse anhand eines linguistischen Korpus mit einem im Schwerpunkt qualitativ typologisierendem (nach Mayring 2002; Kuckartz 2010 und weitere) sowie ergänzend quantitativ beschreibendem Charakter. Die hier vorgestellten Ergebnisse stellen dabei Begleitforschung zu einer deskriptiven Typologie intertextueller Fehler dar, mit dem Ziel das Problemfeld »Plagiarismus« und intertextuelle Fehler zu strukturieren und theoriebildend im Entwicklungskontext von Schreibkompetenzen zu verorten.



[1] Klassifikation der wissenschaftlichen Teildisziplinen erfolgte nach OECD 2007

Abbildung 1: Zusammensetzung Textkorpora [1]

Das Kernkorpora untersuchter studentischer Texte umfasst derzeit 455 Arbeiten sowie 96 Inhalte im erweiterten Korpus. Dieses bildet einen Querschnitt sowohl der unterschiedlichen Hochschultypen Baden-Württembergs (Pädagogische Hochschulen, Universitäten und Fachhochschulen) ab, als auch eine Zusammenstellung über Studienverläufe und Studienfächergruppen. Somit ist eine Datenmenge vorhanden, die einen induktiven Zugriff auf ein vielschichtiges Gesamt-aggregat zulässt. Im hier betrachteten »PH-Korpus« sind 71 Texte aus dem Lehramtsstudium der Pädagogischen Hochschule Freiburg enthalten. Die Texte stammen aus den Fachbereichen Erziehungswissenschaft, Mathematik und Deutsch. Alle Texte wurden anonymisiert und beigefügtes Forschungsmaterial (Anhänge, Transkripte, Arbeitsdokumentationen) entfernt. Die Grundgesamtheit der Zufallsstichprobe bilden dabei studentische Haus- sowie Abschlussarbeiten in den Lehramtsstudiengängen im Einreichungszeitraum 2010 bis 2013. Neben intertextueller Fehlerhaftigkeit wurden insgesamt acht Untersuchungsdimensionen in die Analyse eingebunden. So wurden funktionale Aspekte von Intertextualität erfasst, Umfang und Quantität direkter intertextueller Bezüge, die Verwendung von Verweisungsabkürzungen, Fremdsprachigkeit von Quellen, Diversität der Quellenverzeichnisse, Onlineverfügbarkeit und Formen von Quellenformaten.

		Frühphase Studium	Spätphase Studium	Studien- abschluss	Σ
Texte		29	27	26	82
	absolut	142347	136133	605293	883773
Wörter	min / max	1675 / 10076	1587 / 11716	2250 / 46699	1587 / 46699
	Ø	4908,52	5041,96	23280,5	10777,72
	absolut	427	485	1969	2881
Seiten	min / max	9 / 28	8 / 34	42 / 135	8 / 135
	Ø	14,72	17,96	75,73	35,13

Abbildung 2: Statistische Daten des PH Korpus

Für das PH-Korpus wurden studentische Hausarbeiten aus der Frühphase des Studiums, aus der fortgeschrittenen Phase des Studiums sowie Abschlussarbeiten erhoben, operationalisiert über die Modulstruktur des Lehramtsstudiums, mit dem Zweck eine Entwicklung im Schreibprozess zu untersuchen. ||

2 Hypothesen und Ergebnisse

2.1 Diversität der Quellenverzeichnisse und Quellen

Die Studie betrachtete zunächst die rubrizierende Ausdifferenzierung der Quellenverzeichnisse. Dabei ließ sich feststellen, dass in den entsprechenden Studienleistungen zu Beginn des Studiums 55 Prozent der untersuchten Hausarbeiten nur ein unsegmentiertes Quellenverzeichnis aufwiesen. Dieser Wert ändert sich auch zur späten Studienphase hin nicht. Eine starke Veränderung zeigt sich mit der Studienabschlussarbeit. Hier halbiert sich der Wert der betrachteten Arbeiten mit nicht ausdifferenziertem Quellenverzeichnis nahezu. Zeitgleich steigt der Anteil von Arbeiten mit drei oder mehr Segmentierungen auf 52 Prozent. Ob dies möglicherweise auf eine differenziertere Quellenwahl zurückzuführen ist, wurde nachfolgend untersucht. Dabei bleibt zunächst festzuhalten, dass Monografien, Sammelbände und Lexika zu allen Studienphasen die primäre Wissensbasis der untersuchten Arbeiten darstellen (siehe Abbildung 3). Auffällig ist jedoch, dass, berechnet auf 10.000 Wörter, die Anzahl von Quellen im Quellenverzeichnis insgesamt im Studienverlauf leicht von 23,39 Quellen (je 10.000 Wörter) auf 20,89 zurückgeht, bzw. sich auf diesem Niveau stabilisiert.

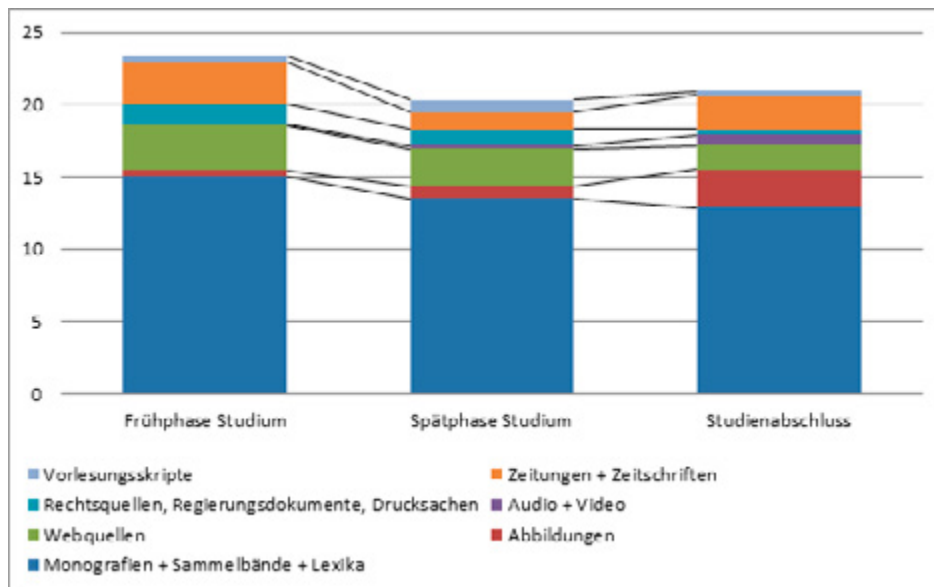


Abbildung 3: Durchschnittliches Quellenverzeichnis je 10.000 Wörter

Dabei nimmt der Anteil von Monografien, Sammelbänden, Lexika und Webquellen im Studienverlauf ab. Anteilig steigt die Anzahl von angeführten Abbildungen, was der Deutungshypothese für einen wachsenden Anteil ausdifferenzierter Quellenverzeichnisse in Abschlussarbeiten zuspielt.

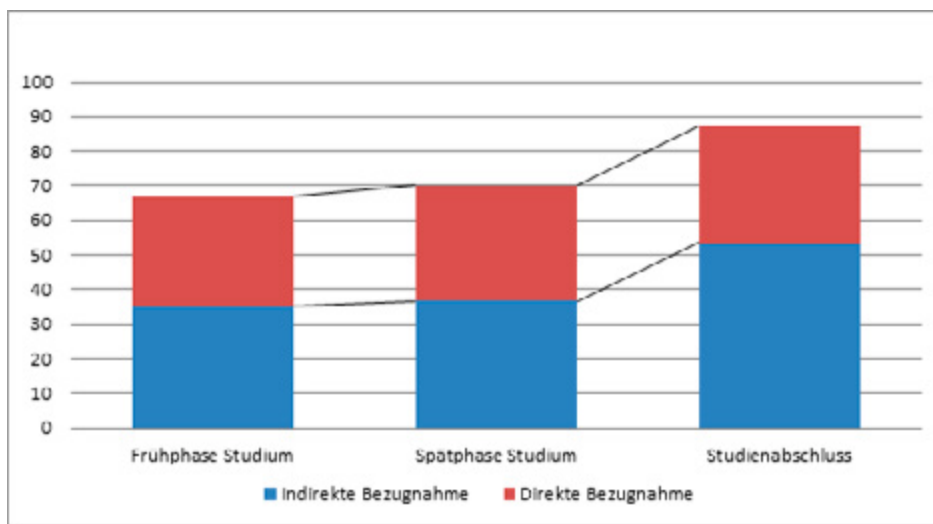


Abbildung 4: Durchschnittliche intertextuelle Bezüge je 10.000 Wörter

Zudem lässt sich zeigen, dass der Rückgang der durchschnittlich angeführten Quellenangaben je 10.000 Wörtern nicht im Zusammenhang mit einer verminderten intertextuellen Bezugnahme im Text (zum Beispiel In-Text-Referenzen oder Fußnoten) steht: etwa aufgrund der zunehmenden Einbettung eigener Daten im Studienverlauf. Denn zeitgleich steigt mit dem Studienverlauf die durchschnittliche Anzahl der intertextuellen Bezugnahmen: besonders die der indirekten Bezugnahmen wie Paraphrase oder Verweis. Anders als vermutet gibt es im Korpus allerdings keine Verdrängungserscheinungen direkter (wörtlicher) Bezugnahmen zugunsten indirekter Bezugnahmen. Auch zeigt sich keine Korrelation hinsichtlich Studienfortschritt und Quantität direkter Zitate.

2.2 Einbettung von Quellen im Text

Es ist zudem markant, dass editierende und modifizierende Eingriffe in Textmaterial gemessen an den vorliegenden Arbeiten zunehmen: Beispiel hierfür sind etwa [Einfügungen] oder [...] Auslassungen im Textmaterial.

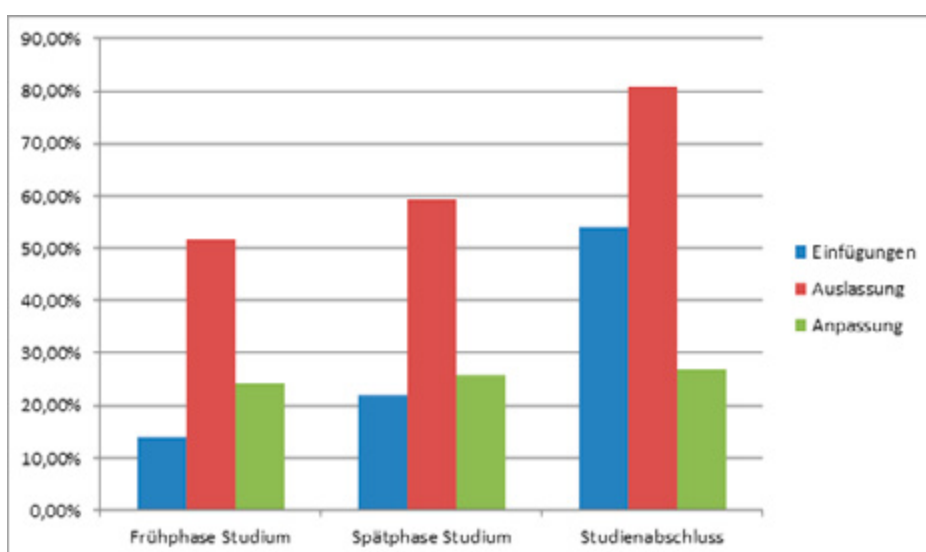


Abbildung 5: Modifizierende Eingriffe bei direkten Zitaten anteilig zu untersuchten Arbeiten

Einfügungen in direkten Zitaten sind nur in 13,8 Prozent der Hausarbeiten in der Studienfrühphase zu finden, während in Studienabschlussarbeiten in 53,8 Prozent der Arbeiten wenigstens einmal ein direktes Zitat mit Einfügung zu finden ist. Ein ähnlicher Anstieg zeigt sich bei der Verwendung von Auslassungen: Hier steigt der Anteil von 51,7 Prozent auf 59 Prozent bzw. 87,8 Prozent. Nur die grammatische Anpassung bewegt sich auf einem nahezu gleichen Niveau. ||

2.3 Onlinequellen vs. Print vs. »graue Literatur«

Ein häufig diskutierter Aspekt ist die Rolle von Onlinequellen, da diese zuweilen eine geringe Persistenz und eine ungesicherte Autorenexpertise als Gefahr mit sich tragen. Dies führt bis zur Hypothese eines vermeintlich wachsenden Einsatzes von Internetquellen im digitalen Zeitalter (in Richtung der Hypothese Webers 2007 zur »Ergooglung der Welt«). Daher erscheint eine nähere Betrachtung dieser Quellenformatgruppe sinnvoll. Wie in Abbildung 3 zu sehen ist, lässt sich je 10.000 Wörter eine merkliche Abnahme von originären Onlinequellen zwischen den untersuchten studienbegleitenden Schreibanlässen und den Abschlussarbeiten beobachten. Um eine Korrelation von Onlinedarreichung und Verwendung grauer Literatur zu prüfen, wurde die Präferenz von Print und Onlinequellen miteinander verglichen, operationalisiert über Quellen, welche sowohl online als auch offline verfügbar sind (exemplarisch abgebildet über Duden und Bildungsplan). Zudem wurde der zeitgleiche Einsatz von strittigen Onlinequellen betrachtet (operationalisiert über Wikipedia und Vorlesungsskripte). Dabei war festzustellen, dass in den untersuchten studentischen Hausarbeiten bei gleichzeitiger Verfügbarkeit eher eine Printform bevorzugt wurde. Erst in Abschlussarbeiten relativiert sich dieses Verhältnis. Zeitgleich sinkt aber der Anteil der betrachteten strittigen Quellenformate. So konnte etwa in keiner der untersuchten Abschlussarbeiten ein im Quellenverzeichnis aufgeführter Einsatz von Wikipedia gezeigt werden, während auch der Anteil von Vorlesungsskripten gemessen an den Gesamtquellen von 3,2 auf 1,4 Prozent sinkt.

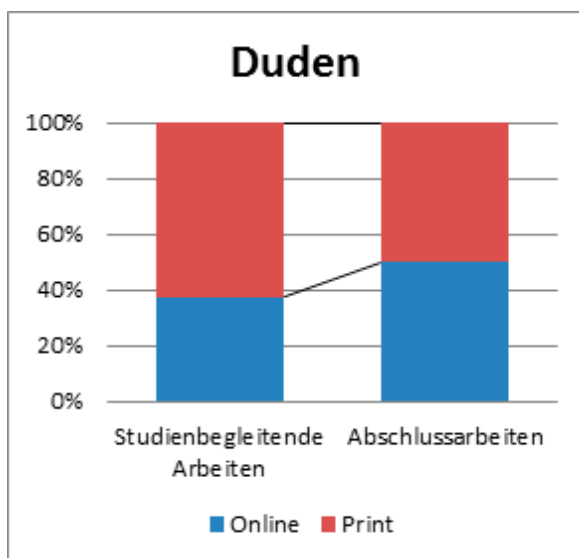


Abbildung 6: Verhältnis online/offline Bezugnahmen auf den Duden

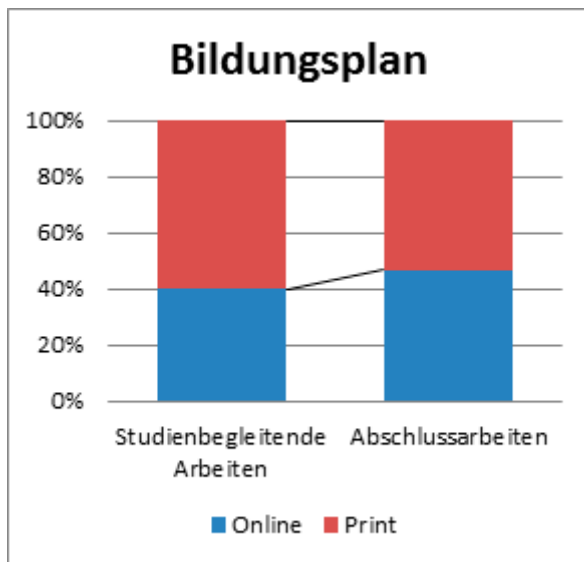


Abbildung 7: Verhältnis online/offline Bezugnahmen auf den Bildungsplan

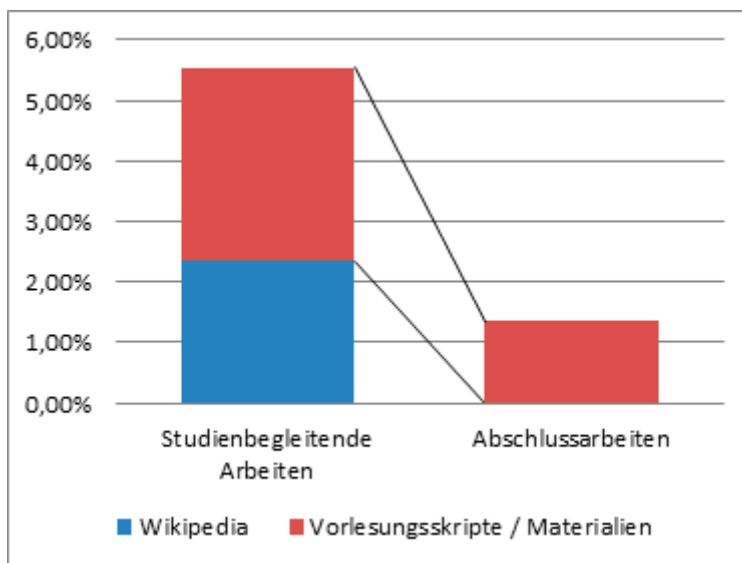


Abbildung 8: Anteil Vorlesungsskripte gemessen an Gesamtquellen

3 Schluss

Zur Endphase des Studiums bzw. in den Abschlussarbeiten zeigt sich, dass sich, gemessen je 10.000 Wörter, die Texte des untersuchten Korpus aus tendenziell weniger Quellenverzeichnisangaben speisen. Die Zahl der intertextuellen Bezüge innerhalb dieses Rahmens nimmt dabei aber gleichzeitig zu, es kann also eine intensivere Einbettung und ggf. Auseinandersetzung mit den verwendeten Quellen vermutet werden. Am stärksten wächst jedoch der Einsatz indirekter intertextueller Bezüge im Vergleich zum direkten Zitat in der diachronen Perspektive. Der Einsatz modifizierender Einbettungsstrategien bei direkten Bezügen steigt ebenfalls an, was als Hinweisgeber für eine Schreibentwicklung im Umgang mit intertextuellem Material interpretiert werden kann. Zudem ist im Korpus über den Studienverlauf hinweg eine Ausdifferenzierung von Quellen und Quellenverzeichnissen zu beobachten. Exemplarisch konnte außerdem gezeigt werden, dass bei gleicher Verfügbarkeit von Quellen (anhand Bildungsplan und Duden) Onlinequellen leicht präferiert wurden. Beispielhaft überprüfte graue/diskussionswürdige Literatur wie Wikipedia und Vorlesungsskripte spielten dabei in Abschlussarbeiten nahezu keine Rolle mehr.

4 Literaturverzeichnis

Kuckartz, Udo (2010): »Typenbildung«. In: Günter Mey und Katja Mruck (Hg.): Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden (SpringerLink : Bücher), S. 553–568.

Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken. 5., neu ausgestattete Auflage. Weinheim 2002.

OECD - Organisation for Economic Co-operation and Development: Revised field of science and technology (FOS) classification in the Frascati manual. 2007.

Steinhoff, Torsten: Wissenschaftliche Textkompetenz. Sprachgebrauch und Schreibentwicklung in wissenschaftlichen Texten von Studenten und Experten. Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 280). Tübingen 2007.

Weber, Stefan: Das Google-Copy-Paste-Syndrom. Wie Netzplagiate Ausbildung und Wissen gefährden. Hannover 2007.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Kreativitätstechniken als Topiken des Designs

Warum es Designern hilft, »Kreativität« theoretisch zu fassen

Von Pierre Smolarski

Einleitung

Kreativität ist ein, wenn nicht gar, der Kernbegriff in den Designdisziplinen. Kreativität und Design zusammenzubringen, stellt demnach einen Gemeinplatz dar, der hinreichend zum Klischee verkommen ist. Und obwohl Kreativität ein Kernbegriff im Design ist, scheinen die Gestaltungsdisziplinen wenig Mühe darauf zu verwenden, diesen Begriff zu bestimmen und gegen verwandte Begriffe wie Innovation, Schönheit oder Witz abzugrenzen. Daraus ergibt sich folgendes Problem: Für Designer gehört das Finden von neuen Lösungen und guten Ideen für überzeugendes Design zum täglich Brot. Unter dem Verdikt eines mithin emphatischen Selbstverständnisses als »kreativ« stehen Gestalter allerdings oftmals in einem zwiespältigen Verhältnis zu einer methodischen Findungslehre. Auf der einen Seite wird die eigene Kreativität betont, die angeblich nur eine Eigene sei, wenn nicht nur die gefundenen Resultate neu sind, sondern auch die Findungswege, was eine methodische Anleitung als unkreativ erscheinen lässt; auf der anderen Seite stellen Techniken der Ideen- und konkret der Bild-, Text- und Motivfindung sowohl den Gegenstand der Vermittlung an Designhochschulen dar als auch den Gegenstand gern benutzter Ratgeberliteratur und sogenannter Look-Books. Wir können also konstatieren: Durch die Omnipräsenz des Kreativitätsgebotes bei gleichzeitiger nahezu totaler Unterbestimmtheit innerhalb der Designdisziplinen entsteht der Eindruck einer Unvereinbarkeit von Kreativität und Technik (im Sinne einer *techné*).



Pierre Smolarski lehrt und forscht zu Themen der visuellen Rhetorik, Alltagsästhetik und ästhetischen Erkenntnistheorie an verschiedenen Hochschulen (Fachhochschule Bielefeld, Bergische Universität Wuppertal und Hochschule der Künste Bern). Er studierte Philosophie, Alte Geschichte, Kunstgeschichte und Mathematik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und schloss 2011 sein Studium mit einer Arbeit zur »Rhetorik des Graffiti« ab. 2016 wurde er an der Universität Duisburg-Essen mit der Arbeit »Rhetorik des Designs – Rhetorische Dimensionen der Orientierung im urbanen Raum« zum Dr. phil. promoviert.

Um diese vermeintliche Unvereinbarkeit wird es im Weiteren gehen und dabei stehen folgende Fragen im Mittelpunkt:

- a) Was kann unter einer Kreativitätstechnik verstanden werden? Die Antwort auf diese Frage wird vom Verständnis dessen, was als kreativ bezeichnet wird, abhängen. Dazu werden drei Bedeutungen von Kreativitätstechnik entwickelt werden.
- b) Welchen Bezug haben diese Techniken zur Rhetorik? Hier wird es sowohl darum gehen, die Kreativitätstechniken in das Theoriegebäude der Rhetorik einzubetten, als auch darum, die Frage anzureißen, welche verschiedene Rollen Kreativität innerhalb der rhetorischen Praxis zukommen können.
- c) Schließlich soll der Versuch gemacht werden, konkrete Arbeiten zu Kreativitätstechniken aus dem Bereich Design, in die hier zu treffenden Unterscheidungen zu integrieren. Gibt es Beispiele für die hier unterschiedenen Kreativitätstechniken aus den Designbereichen?

Rhetorische Bestimmung der Kreativität

Zuerst soll hier der Frage nachgegangen werden, was überhaupt unter Kreativitätstechniken verstanden werden kann. Dabei wird eine Antwort auf diese Frage offensichtlich stark davon abhängen, wie Kreativität innerhalb der Rhetorik bestimmt werden kann. Es werden dazu im Weiteren zwei logisch voneinander unabhängige Konzepte von Kreativität vorgestellt:

1. Kreativität als Zuschreibungspraxis

2. Kreativität als Erkenntnisinstrument

Hinzu kommt ein drittes genuin rhetorisches Kreativitätsverständnis, dessen kreatives Potential auf der zweiten Bestimmung (Kreativität als Erkenntnisinstrument) beruht.

[1] »Kreativität ist jene intelligente Aktivität des Menschen, deren Ergebnisse auf einem bestimmten Gebiet von der Gesellschaft oder einer irgendwann auftretenden sozialen Gruppe als völlig neu, akzeptabel, sinnvoll oder nützlich beurteilt werden.« Knappe, Joachim: Kreativität. In: ders.; Litschko, Achim (Hg.): Kreativität. Berlin 2013, S. 37.

Kreativität als Zuschreibungspraxis

Schaut man sich Bestimmungen des Kreativitätsbegriffes genauer an, so fällt auf, dass Kreativität zumeist bereits eine Publikumsorientiertheit voraussetzt. Preisers Bestimmung der Kreativität durch die Eigenschaften Neuheit, Sinnhaftigkeit und Akzeptanz integriert insbesondere durch die Akzeptanzeigenschaft das Publikum maßgeblich zur Bestimmung des Begriffes. Auch Knappes Forderung nach Tauglichkeit[1] der Ergebnisse des kreativen Prozesses geht in diese Richtung und desgleichen Sternbergs Forderung nach Unerwartetheit der Ergebnisse. Matthäus bestimmt Kreativität als eine sechstellige Relation: »Die im Rahmen R zum Produkt P führende Handlung H des Individuums I wird vom Beurteiler B im Hinblick auf ein System S von Erwartungen und Zwecken als kreativ eingestuft.« $K(R,P,H,I,B,S)$. Vom rhetorischen Standpunkt aus scheint die Frage, welche Rolle Kreativität in der Rhetorik spielt, daher trivial beziehungsweise bereits durch die Bestimmung des Kreativitätsbegriffes vorausgesetzt. Denn wenn stets das Votum eines Publikums entscheidend für Kreativität ist, dann gehört Kreativität klarer Weise in den Raum rhetorischer Vermittlungspraxis. Und wenn Kreativität durch die Akzeptanz der Relevanz einer neuen Problemlösung durch ein Publikum bestimmt wird, dann wird Kreativität schlichtweg mit persuasivem Erfolg gleichgesetzt. Zudem macht gerade Matthäus sechstellige Relation deutlich, dass Kreativität allein über das Publikum definiert ist und eben nicht über eine Eigenschaft eines Individuums oder Produktes. Da Kreativität hier immer als eine Zuschreibungspraxis eines Publikums verstanden wird – und eben nicht als eine Eigenschaft eines Orators – kann auch der systematische Ort innerhalb des Theoriegebäudes der Rhetorik näher bestimmt werden, in welchem Kreativität zum Tragen kommt. Als Zuschreibungspraxis fällt Kreativität eindeutig in den Bereich des Ethos und eben nicht der Inventio. Da Kreativität als Zuschreibungspraxis kein Instrument, insbesondere kein Erkenntnisinstrument oder heuristisches Werkzeug, darstellt, sondern ein konkretes Überzeugungsmittel, spielen zwar Überlegungen zur besseren Inszenierung von Kreativität eine wichtige Rolle innerhalb der Inventio, nicht aber kann Kreativität in diesem Stadium eine Rolle spielen. Wie sollte sie auch? Wenn Kreativität erst durch die Zuschreibung entlang bestimmter Akzeptanzbedingungen eines Publikums zustande kommt, steht sie dem Orator in der Phase der Inventio – wenn dieser beispielsweise allein über seinem Schreibtisch brütet – noch gar nicht zur Verfügung. ||

Kreativität meint nach allen diesen Bestimmungen nicht eine Charaktereigenschaft eines Orators, sondern eine Zuschreibung einer Charaktereigenschaft durch ein Publikum und verrät daher stets mehr über das Publikum als über den Orator. Eben deshalb ist das Konzept der Kreativität verwandt mit anderen Ethoskonzepten wie dem vir-bonus-Ideal, Redlichkeit, Tugendhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Weisheit und Ähnliches. Die rhetorische Kraft all dieser Konzepte resultiert aus einer erfolgreichen Vermittlungspraxis und einer Einflussnahme

auf die Zuschreibungspraxis des jeweiligen Publikums. Kreativitätstechniken sind also Techniken, um Einfluss auf die Zuschreibungspraxis des Publikums zu nehmen, auf dass dieses eher geneigt sei, einem Orator ein kreatives Potential zuzuschreiben.^[2] Kreativitätstechniken sind Techniken der Selbstdarstellung und Inszenierung. Solche Techniken finden sich für alle Bestandteile des Ethos. Ein Beispiel: Bevor ich meinen Vortrag eröffnete, wurde ich freundlicherweise angekündigt. »Er hat dies und das getan, dort und dort gearbeitet und über dieses und jenes geforscht, gesprochen und geschrieben.« Neben einem informativen Wert dieser Prozedur, verdanke ich dieser Ankündigung vor allem, dass eine Sache bereits klar sein sollte, bevor ich auch nur ein Wort gesagt habe: Ich bin kompetent. Wenn Aristoteles von Weisheit, Tugend und gutem Willen als den drei Größen des Ethos spricht, so wird mir durch die Ethostechnik der Ankündigung bereits bis zu einem gewissen Grad Weisheit attestiert. In gleicherweise kann der Begriff Kreativitätstechnik verstanden werden, wenn mit Kreativität eine Zuschreibungspraxis gemeint ist. Dieser Kreativitätsbegriff ist logisch vollkommen unabhängig von einem womöglich kreativen Potential eines Orators. Zugeschrieben kann und wird alles mögliche, je nach Erwartungsrahmen und sozialer Struktur der Rezipientengruppe – eben deshalb sagt diese Zuschreibung auch mehr über das Publikum aus als über den Orator. Nichtsdestotrotz sollte es möglich sein, Gemeinplätze dieser Zuschreibungspraxis für bestimmte Situationen und Personengruppen auszumachen. Dabei kann es durchaus einen Topos darstellen, ein Geheimnis aus sich selbst und den eigenen Produktionsweisen zu machen. Andere Techniken könnten folgende sein: Einen exaltierten Künstlertypus bedienen; den »kreativen Funken« oder Enthusiasmus und Eingebung eher betonen als Planung, Kontrolle, Fleiß und den Gebrauch von bekannten Techniken. Ein genaues Explizieren der Neuheit eines Gedankens durch den Rekurs und den hohen Grad an Anschlussfähigkeit an bestehende Gedanken ist zwar durchaus persuasiv (Akzeptanz- und Relevanzeinschätzungen begünstigend), kann aber der Zuschreibung eben der Neuheit und damit der Kreativität im Wege stehen. Bescheidenheit mag auch ein Hindernis darstellen. Wie Luppold treffend feststellt: »der irrationale Aspekt der Kreativität [ist] möglicherweise deshalb so lange Zeit überbetont wurde, weil das Argument vom gottgegebenen Talent und vom Musenkuss bei der gesellschaftlichen Zuschreibung von Kreativität weitaus größere persuasive Kraft entfalten kann als das Argument von guter Planung, sauberem Handwerk und sehr viel harter Arbeit.«^[3] Die rhetorische Wirkungsdimension, die die Zuschreibungen von Kreativität begünstigt, lässt sich in Anschluss an Knappe als eine Art Hä-Aha-Effekt charakterisieren. Knappe schreibt, dass in »direkten Face-to-face-Interaktionen [etwas] auch dann als kreativ empfunden werden [kann], wenn es die Adressatengruppe als situativ überraschend und angebracht erlebt«^[4]. Kreativität wird also eher zugeschrieben, wenn das Publikum in einen Prozess eingebunden wird, bei dem es sich zuerst »situativ überrascht« zeigt, also weder versteht, noch akzeptiert und dann das Präsentierte doch noch verstehend als angemessen empfindet. Schafft es das Publikum nicht in angemessener Zeit vom Hä zum Aha zu gelangen, so wird nicht Kreativität, sondern Unsinn zugeschrieben.

[2] Diese Zuschreibung setzt voraus, dass das Publikum über wenigstens eine vage Vorstellung verfügt, was selbiges unter Kreativität versteht. Diese Vorstellungen können ebenso variieren, wie die Zuschreibung von »Neuheit«, »Angemessenheit« und schließlich auch »Akzeptanz«. Daher ist die Kreativitätszuschreibung in einem doppelten Sinne kontingent. Es wäre sicherlich möglich (im Sinne einer Arbeitsdefinition) festzuhalten, dass Kreativität als die positive Seite des Unsinn erfahren wird.

[3] Luppold, Stefanie: Kreative Kalküle. Kreativität und Persuasion aus texttheoretischer Sicht. In: Knappe; Litschko (Hg.), a. a. O., S. 140 f.

[4] Knappe, a. a. O., S. 37.

Kreativität als Erkenntnisinstrument

Kreativität durch Zuschreibungseigenschaften zu bestimmen, dient wohl vor allem dem Zweck, Phänomene, die als Unsinn, Nonsense oder anderweitig als

Unfug eingeschätzt werden, als nicht kreativ ausklammern zu können. Allerdings führt diese Ausklammerungstaktik zu dem gerade beschriebenen Fall, dass Kreativität schlichtweg nicht mehr als eine Eigenschaft eines Orators verstanden werden kann.[5] Ein anderes Verständnis von Kreativität versteht diese als ein Erkenntnisinstrument und insbesondere als ein Werkzeug der Problemlösung. Als solches meint Kreativität die Fähigkeit, etwas als etwas anderes zu sehen und zu verstehen. Kreativität wird abverlangt um, wie Luppold betont, durch Variation, Rekombination, Translation oder Rekontextualisierung an der Problem-, Methoden- oder Lösungskreation zu arbeiten.

[5] Überdies wird durch die Ausklammerung von Unfug und Unsinn auch alle echte Innovation ausgeklammert, die zum Paradigmenwechsel führen kann. Denn der Paradigmenwechsel ist per se nicht akzeptiert.

[6] a. a. O. S. 33.

Kreativität meint demnach die Eigenschaft, die klassischer Weise als Witz bezeichnet wird und die hier als semantische Identifikation beschrieben werden soll. In dieser Weise stellt Kreativität das Vermögen dar, deviante semantische Identifikationen vornehmen zu können und dabei womöglich provozierte soziale Konflikte auszuhalten. In diesem Sinne formuliert auch Knappe den Imperativ der Kreativität indem er sagt: »Habe den Mut, das Unerhörte zu denken!«[6] Knappes Erweiterung dieses Imperativs zu einem rhetorischen Kreativitätsimperativ – »Habe den Mut, das Unerhörte zu denken und Sorge in der Kommunikation für Überraschung!« – verflechtet die hier vorgestellten beiden Typen von Kreativität. Das geplante Überraschungsmoment steht weniger im Dienst einer Kreativität als Erkenntnisinstrument, als der gezielten Steuerung einer möglichen Zuschreibung von jemand oder etwas als kreativ.

Aber zurück zum Witz: Als Witz wird die Fähigkeit bezeichnet, das Gleiche im Ungleichen zu erkennen, also Ähnlichkeiten von Phänomenen zu sehen. Dieses Erkennen von Ähnlichkeiten wird in der kognitiven Linguistik aber auch bereits in der New Rhetoric nicht als ein bloßes Erkennen von Gegebenen verstanden, also der unabhängig vom Erkennenden existierenden Ähnlichkeit zwischen zwei Phänomenen, sondern als konstruktiver Schritt einer Ähnlichkeitserzeugung. Als solche lässt sich der Witz als semantische Identifikation beschreiben, bei welcher etwas als etwas anderes beschrieben, gesehen und gehandhabt wird und damit eine erweiterte oder veränderte, mithin neue Bedeutung bekommt. Den damit einhergehenden veränderten Terminologiegebrauch bezeichnet Kenneth Burke als einen *terministic screen*, der zu einer veränderten Wahrnehmung von Situationen führt und somit auch Einfluss auf die Handlungsmöglichkeiten innerhalb der so Neubestimmten Situationen ausübt. In dieser Weise gehört Kreativität als die Möglichkeit durch semantische Identifikationen Einfluss auf Situationsbestimmungen und Handlungsmöglichkeiten auszuüben klarer Weise in das Interessengebiet rhetorischer Forschung.

Insofern das deviante Moment semantischer Identifikationen durch die Erzeugung einer Ähnlichkeit zwischen als unvereinbar oder wenigstens nicht sofort klar vereinbarer Phänomene angesehen werden kann, meint Kreativität in seiner Erkenntnisfunktion das Finden beziehungsweise Erfinden eines *tertium comparationis*, das die Ähnlichkeitskonstruktion erlaubt. Vor diesem Hintergrund meint eine Kreativitätstechnik eine Methode oder Anleitung zum Auffinden möglicher Vergleichsmomente. Diesem Ziel haben sich beispielsweise die Designhandbücher »Kribbeln im Kopf« von Pricken und »Universal Principles of Design« von Lidwell (und anderen) auf je eigene Art verschrieben. ||

Pricken versammelt in seinem Buch über »Kreativitätstechniken und Brain-Tools für Werbung und Design« einige Dutzend Bildbeispiele international erfolgreicher Werbekampagnen und ordnet diese in 24 Kapitel. Dieses Buch erhebt den Anspruch mehr zu sein, als ein Bilderbuch und tatsächlich Methoden innovativer Bildfindung anschaulich zu machen und vermitteln zu können, so dass diese Kapitel als einzelne Techniken herausgestellt werden. Dass es Pricken dabei ausschließlich um Techniken der Ideenfindung geht, also allein um die *ars inveniendi* und eben nicht um die *ars iudicandi*, wird deutlich, wenn er sagt: »Trennen Sie die Ideenfindung konsequent von der Ideenbewertung.«[7] Unfug und Unsinn wird also nicht ausgeschlossen, sondern bleibt im Pool kreativer Lösungsoptionen. Findung vollzieht sich bei Pricken durch Fragen wie »Wie lässt sich durch Schock der Produktnutzen dramatisieren?«[8], »Wie lässt sich durch eine Paradoxie der Produktnutzen einprägsam darstellen?«[9] oder »Wie schafft es eine Wiederholung, Aufmerksamkeit zu erregen?«[10] Obgleich Pricken in diesen Fragen auch Aspekte einer Wirkungsästhetik und damit eines Publikumsbezug anspricht, findet sich zu diesem Aspekt keine weitere Erklärung und soll daher hier vernachlässigt werden. Zentral ist für Pricken allein die auf das kreative Moment verkürzte Fragestellung: Welches Attribut an einem Produkt lässt sich herausstellen, wenn mit den Mitteln der Provokation, der Paradoxie oder der Wiederholung gearbeitet wird? Oder anders: Unter der Perspektive einer beispielsweise auf Provokation angelegten Bildidee tritt welches Element am deutlichsten hervor? Noch einmal anders: Welche Aspekte eines Produktes werden betont, sichtbar, bedeutsam, wenn das Produkt bzw. dessen Bewerbung im Zuge einer semantischen Identifikation von etwas als etwas anderem als provokant, bzw. provozierend identifiziert wird? Ein mögliches Ergebnis sehen wir hier:

- [7] Pricken, Mario: Kribbeln im Kopf. Kreativitätstechniken und Brain-Tools für Werbung und Design. Mainz 2003. S. 18.
 [8] a. a. O., S. 79.
 [9] a. a. O., 72.
 [10] a. a. O., S. 55.
 [11] a. a. O., S. 77. Haustierwerbung.



Abbildung 1[11]

Haustiere lassen sich klarer Weise auch über andere Attribute bewerben, der sogenannte Aschenputteleffekt aber erscheint unter der Perspektivierung auf Provokation zur Steigerung des *attentum parare* als naheliegenderer Vergleichspunkt als etwa Themen wie Treue des Hundes, Haustier als Kindersatz oder allgemeine Knuffigkeit.

Insgesamt bedient sich Pricken zur Ideenfindung dem ganzen Katalog rhetorischer Figuren: Klimax, Synekdoche, Metapher, Antithese, Wortspiel, Chiasmus, Personifikation, und vielen mehr. In dieser Weise leistet Pricken, wenngleich deutlich weniger theoriegeleitet, was etwa Bonsiepe oder Doelker bereits getan haben: Diese zeigen, dass Werbung voller rhetorischer Figuren steckt und leiten daraus die rhetorische Analysierbarkeit der Werbung ab. Pricken jedoch betrachtet dieses Verhältnis nicht von der Seite der Rhetorik, sondern von der Seite der Werbepaxis, die sich fragt, auf welche Weise sich Bildideen für Werbezwecke generieren lassen, und greift von hier aus auf die Rhetorik zurück.

Das Buch »Universal Principles of Design« verfolgt eine andere Strategie. Hier werden 125 Prinzipien, die versprechen ein »understanding [of] human perception and meaning making«^[12] zu geben, vorgestellt. Was hier als universelle Prinzipien benannt wird, meint »laws, guidelines, human biases, and general design considerations«, die vor allem einem wahrnehmungspsychologischen und gestalttheoretischen Umfeld entspringen. Insofern unterscheidet sich auch schon die Darstellungsweise im Vergleich zu Pricken massiv: sehr viel theoretischer, mit Verweisen auf Forschungsliteratur, Bilder haben hier einen illustrativen Charakter, es wird Wert darauf gelegt, die Wechselwirkungen zwischen den Prinzipien deutlich zu machen, die Anordnung folgt keiner inhaltlichen Logik, sondern ist alphabetisch. Aus all diesen Gründen wird ein solches Buch auch von Gestaltungsstudenten eher weniger bei konkreten Bildfindungsschwierigkeiten konsultiert, da hier mehr Grundlagen der Wahrnehmungspsychologie verhandelt werden. Nichtsdestotrotz versteht sich diese Publikation als technisches Hilfsmittel bei kreativen Prozessen und der Schlüssel hierzu liegt ganz klar in der besonderen Betonung der Fragen nach der Bedeutungsgenerierung im Formgebungsprozess. Anders als bei Pricken, der die Pointen erfolgreicher Kampagnen präsentiert, aber kaum das Zustandekommen des Witzes erklärt, kann »Universal Principles of Design« tatsächlich als Topik verstanden werden. Es werden Leerformen im Sinne psychologischer Muster als »well-established design principles« präsentiert, »[to increase] the probability that a design will be successful«.^[13] Dies nun im Einzelnen vorzustellen ist hier nicht möglich, daher will ich an einem der 125 möglichen Beispielen zeigen, was unter einer Designtopik verstanden werden kann. Alle Darstellungen der Prinzipien sind ähnlich aufgebaut:

1. Der Name des Prinzips: Dieser ermöglicht es nicht nur gezielt danach zu suchen, sondern auch sich darüber mit anderen zu verständigen.
Beispiel: "Cognitive Dissonance."^[14]
2. Kurzerklärung: In einem Satz wird das Prinzip zusammengefasst, wodurch ein Überfliegen des Buches möglich wird. Der Topos erhält so einen Merksatz:
"A tendency to seek consistency among attitudes, thoughts, and beliefs."^[15]
3. Erklärung: Es folgt eine ausführlichere Erklärung, die in diesem Falle auch die Strategien enthält, wie Menschen im Allgemeinen mit Phänomenen kognitiver Dissonanz umgehen: „reducing the importance of dissonant cognitions, adding consonant cognitions, or removing or changing dissonant cognitions.“^[16]

[12] Lidwell, William; Holden, Kritina; Butler, Jill: Universal Principles of Design, Revised and Updated. Beverly 2010. S. 11.

[13] a. a. O., S. 13.

[14] vgl. a. a. O., S. 46 f.

[15] ebd.

[16] ebd.

4. Anwendungspraxis: Hier werden die möglichen Situationen angesprochen, in denen der Einsatz eines solchen Mittels sinnvoll sein kann: "Consider cognitive dissonance in the design of advertising and marketing campaigns, or any other context where influence and persuasion is key. Use consonant and dissonant information when attempting to change beliefs." [17] Usw.

[17] ebd.

[18] Eco, Umberto: Die Aucortitas. In: ders. (Hg.): Über Gott und die Welt. München 2007(8). S. 25.

5. Querverweise: Welche anderen Prinzipien stehen mit diesem in Wechselwirkung?

Im Sinne einer Designtopik werden hier nicht konkrete Lösungen präsentiert, sondern allgemeine Fundorte möglicher Bedeutungsgenerierung und als bedeutungsgenerierende Techniken gehören diese Topoi in den Bereich einer Kreativität als Erkenntnisinstrument. ||

Kreativität als rhetorische Praxis

Unter dem Stichwort Kreativität als rhetorische Praxis will ich nun versuchen, ein drittes Verständnis von Kreativität vorzustellen. Wie wir gesehen haben bezeichnete Kreativität als Zuschreibungspraxis einen Aspekt des Ethos, bei dem es darum geht, als kreativ von einem Publikum anerkannt zu werden, wobei daraufhin eine Kreativitätstechnik als die Kunst, diese Zuschreibungspraxis zu steuern, verstanden werden konnte. Kreativität im zweiten Sinne als Erkenntnisinstrument zu verstehen meinte demgegenüber, selbige als Eigenschaft eines Individuums zu bestimmen, das aufgrund devianter semantischer Identifikationen Bedeutungen generiert – und bisweilen sogar in einem gewissen Sinne »neue« kreiert. Kreativitätstechniken im zweiten Sinne sind demnach Techniken des Witzes und der semantischen Identifikation. Die Ergebnisse dieser Techniken sind allerdings nicht an ein bestimmtes Akzeptanzkriterium gebunden, berücksichtigen also allein die *ars inveniendi* und weder das innere noch das äußere *aptum*. Demnach lässt sich etwas, das schließlich durch ein bestimmtes Publikum als Unfug oder Unsinn eingestuft wird, nicht als un kreativ ausschließen. Unfug und Unsinn kann durchaus kreativ sein – immerhin erscheint Kreativität oftmals als nichts anderes als die positive Seite des Unsinnns. Unsinn ist aber als Unsinn nicht überzeugend. Offen bleibt durch diese beiden Bestimmungen allerdings das weite Feld der rhetorischen Situationen, in denen etwas einem Publikum präsentiert wird, was auf der Grundlage einer *ars inveniendi* gefunden wurde – und womöglich durchaus den Anspruch stellen könnte »neue« zu sein, ihn aber gerade – letztlich auch aus rhetorischen Gründen – nicht stellt. Wer sich beispielsweise den mittelalterlichen Umgang mit der *auctoritas* ansieht, kann mit Eco schließen: »Der mittelalterliche Gelehrte tut immer so, als habe er überhaupt nichts Neues erfunden oder entdeckt, und beruft sich ständig auf frühere Autoritäten. Es können die Patres der Ostkirche sein, es können Augustinus, Aristoteles oder die Heilige Schrift sein oder auch Gelehrte, die kaum hundert Jahre alt sind, aber nie darf er etwas Neues vorbringen, ohne es hinzustellen als etwas, das schon vor ihm jemand gesagt hat.« [18] Insofern es eine der Stärken der Rhetorik ist, Neues und Unvertrautes, ja Unerhörtes, so vermitteln zu können, dass das Publikum glauben mag es sei aus ihren bereits bestehenden Meinungen – man kann fast sagen – »deduziert« worden, insofern stellt es eben auch eine der Stärken der Rhetorik dar, kreative Akte (im zweiten Sinne von Kreativität) nicht unbedingt zum Anlass von Kreativitätszuschreibungen

werden zu lassen. In diesem Sinne bleibt die Kreativität für das Publikum unentdeckt und kann allenfalls durch eine genaue historische, rhetorische und womöglich philosophische Analyse im Nachhinein herausgestellt werden. In diesem Sinne ist dieser Umgang mit Kreativität in einem zweifach-doppelten Sinne rhetorisch: Zum einen ist sie die Grundlage des erfolgreichen Orators, zum anderen der Gegenstand glücklicher Findungen innerhalb der Rhetoriktheorie. Auf der anderen Seite ist sie aber auch doppelt rhetorisch in dem Sinne, dass es zum einen einer Kreativität im Sinne der Erkenntnisfunktion bedarf, um neue Ideen zu finden. Zum anderen bedarf es aber auch einer kreativen Findungskunst, um die Argumentationsgänge und Anknüpfungspunkte zu finden, die es erlauben, die kreative, mithin rhetorische Kunst zu verbergen oder zumindest – in einem schwächeren Sinne – es dem Orator erlauben, rhetorische Mittel zu finden, um das Neue – und als das Neue eben auch eher Unglaubwürdige – glaubwürdig darstellen zu können, was gerade heißen kann, es eben nicht als Neues darzustellen.

[19] Burke, Kenneth: *A Rhetoric of Motives*. Berkeley 1969. S. 55.
[20] Zitiert nach: Eco, a. a. O., S. 25.

Obgleich diese dritte Form von Kreativität ganz offensichtlich auf der zweiten fußt, geht sie doch insofern über diese hinaus, als hier die *ars iudicandi* ebenso wie das *aptum* miteinbezogen werden muss. Ganz im Sinne Burkes, der sagt: „You persuade a man only insofar as you can talk his language by speech, gesture, tonality, order, image, attitude, idea, identifying your ways with his.“[19] Es geht hier also darum, Identifikationsmöglichkeiten für das Publikum zu suchen, zu finden und zu präsentieren. Diese sind vor allem vor dem Hintergrund wichtig, als das »Neue« per se nicht zur Identifikation einlädt. Der kreative Akt besteht bei diesem dritten Kreativitätsverständnis also weniger darin, etwas Neues zu finden, als darin, die Anknüpfungspunkte zu finden, so dass das Neue in der Sprache des Bekannten und in Herleitung aus Vertrautem ausgedrückt werden kann, kurz: Es werden Mittel gesucht und gefunden, dem Publikum die Identifikation mit dem Neuen zu erleichtern. Eine mögliche Technik dies zu erreichen ist der schon erwähnte Rückgriff auf die *auctoritas*, die bisweilen, wie Alain de Lille im 12. Jh. feststellt, »eine Nase aus Wachs [hat], die man nach Belieben verformen kann«[20].

Kreativitätstechnik meint hiernach eine Methode zum systematischen Auffinden möglicher Identifikationsangebote um Neues so an Vertrautes zu binden, dass der Widerstand gegen das Neue durch den Rückgriff auf Vertrautes gebrochen werden kann, oder besser noch: gar nicht erst aufkommt. Insofern es alle rhetorischen Bemühungen auszeichnet, eine Identifikation des Orators mit dem Publikum und umgekehrt zu ermöglichen, bezeichnet diese dritte Form der Kreativitätstechnik das Kerngeschäft der Rhetorik überhaupt. Gerade im Fall echter Innovation wird ein marktschreierisches Ankündigen einer »Weltneuheit« oder »Marktneuheit« wenig erfolgreich sein – wie dies oft bei wenig innovativen Scheinentwicklungen im Bereich des *genus humile*, etwa bei Waschmittel, passiert. Vielmehr setzt das kreative Finden echter Innovationen in der rhetorischen Vermittlungspraxis auch das Finden von Vermittlungsstrategien voraus, die den innovativen Charakter der Entwicklung zwar nicht leugnen müssen, aber eben auch nicht überbetonen. Oder anders gesagt: Diese dritte Form von Kreativität setzt voraus, dass Innovation als Mittel betrachtet wird um ein bestimmtes Redeziel zu erreichen, und eben nicht als Ziel der Rede selbst. Am Ende soll nicht der Innovator gefeiert werden noch die Neuheit seiner Ideen,

sondern die Ideen stehen, aufgrund ihres Potentials zur Weiterentwicklung bereits bekannter Ideen, im Mittelpunkt. ||

- [21] Alexander, Christopher: A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction. Berkeley 1977. S. 119.
- [22] a. a. O., S. 316.
- [23] a. a. O., S. 317.
- [24] a. a. O., S. xiii.
- [25] ebd.

Was heißt das im Bereich des Design? Da wo scheinbare Innovation in vielen Bereichen des werblichen Designs allerdings offensichtlich als Ziel selbst firmiert und um ihrer selbst willen geschieht, wird diese durch und durch rhetorische Kreativitätstechnik kaum Verwendung finden. Da wo Design lediglich zur Ästhetisierung eingesetzt wird, dient es vor allem der Kreativität im Sinne einer Zuschreibungspraxis und eben als Verkaufsargument. Dort wo Design hingegen subtiler wirkt und oftmals als Design gar nicht mehr auffällt, etwa im Falle von Wayfinding-Systemen, Informationsdesign, aber auch teilweise im Produktdesign, der Stadtplanung und Architektur, kann eine Technik der rhetorischen Vermittlung von Innovation dienstbar gemacht werden. In diesem Sinne soll hier auch der Entwurf einer Pattern-Language von Christopher Alexander gesehen werden. Alexander liefert 253 Muster oder Topoi, die wichtige Gesichtspunkte eines architektonischen oder städtebaulichen Entwurfes kennzeichnen. Diese Topik soll es ermöglichen, zu einem beliebigen Bauvorhaben diejenigen Muster aus dem Katalog der 253 Muster zusammenzutragen, die für das Gelingen des Bauvorhabens entscheidend sind. Dabei meint Gelingen weniger ein statisches oder finanzielles Gelingen, als die Möglichkeit eines Entwurfes und einer Realisation, die überzeugend den Anforderungen und Wünschen der Zielgruppe entspricht. Damit besser verständlich wird, was Alexander unter einem Pattern versteht, seien hier zwei Beispiele genannt:

- a) Pattern 21 – Four-Story-Limit: “In any urban area, no matter how dense, keep majority of buildings four stories high or less. It is possible that certain buildings should exceed this limit, but they should never be buildings for human habitation.”[21]
- b) Pattern 62 – High Places: Alexander geht davon aus, dass »the instinct to climb up to some high place, from which you can look down and survey your world, seems to be a fundamental human instinct«[22]. Obwohl der Four-Story-Limit-Pattern noch auf dem Gedanken beruhte, dass »high buildings have no genuine advantages, except in speculative gains for banks and land owners«, und mit reichlich negativen Folgen für das mentale Leben des Stadtbewohners bedacht wurde, hat auch dieser Pattern seine produktiven Ausnahmen. Daher besagt der High-Places-Pattern: “Build occasional high places as landmarks throughout the city. They can be a natural part of the topography, or towers, or part of the roofs of the highest local building – but, in any case, they should include a physical climb.”[23]

Fast immer handelt es sich beim Gebrauch der Pattern-Language, um ein Abwägen der Angemessenheit innerhalb eines Extremalproblems. In dieser Weise betonte auch Alexander, dass keines dieser Muster isoliert betrachtet und schon gar nicht realisiert werden kann: “Each pattern can exist in the world, only to the extent that is supported by other patterns.”[24] Für Alexander leitet sich daraus der fundamentale Schluss ab, dass Architektur nicht darin bestehen kann, einen Gegenstand für sich zu erschaffen, unabhängig von den umgebenden Pattern, »but you must also repair the world around it, and within it, so that the larger world at that one place becomes more coherent, and more whole; and the thing which you make takes its place in the web of nature, as you make it«[25]. Mit Burke, der die rhetorische Herausforderung gerade darin sieht, Situationen

und Situationszuschreibungen zu beeinflussen, kann Alexanders Reden von »repair the world around it« auch im Sinne Burkes verstanden werden als ein »attempt to redefine the situation itself« [26]. Ohne auf diesen Punkt jetzt näher eingehen zu können, sei doch auf die einschlägige Stelle bei Burke verwiesen, da sich in dieser Parallele auch der bedeutungsgenerierende Aspekt der Pattern-Language zeigt: Bei Burke heißt es: "When we wish to influence a man's response, for instance, we emphasize factors which he had understressed or neglected, and minimize factors which he had laid great weight upon. This amounts to nothing other than an attempt to redefine the situation itself." [27] Alexander ist sich dieser Parallelisierung von Rhetorik und Architektur bewusst, wenn er seine Pattern-Language in Analogie zur Sprache als die Möglichkeit versteht »to make buildings which are poems« [28]. Dabei versteht er »Poem« nicht in erster Linie als einen besonderen Ausdruck der Kunst, der bestimmten Gegenständen zugesprochen wird, sondern als ein der Ökonomie der Kürze sowie der Angemessenheit zugute kommende Potenz aller sprachlichen – und eben auch architektonischen – Ausdrucksmittel. In dieser Weise heißt es: "The compression of patterns into a single space, is not a poetic and exotic thing, kept for special buildings which are works of art. It is the most ordinary economy of space." [29]

Alexander bestimmt die paradoxe Ausgangslage eines Designproblems als »searching for some kind of harmony between two intangibles: a form which we have not yet designed, and a context which we cannot properly describe« [30]. Es ist augenfällig, dass diese Beschreibung im Grunde auch jedes rhetorische Problem beschreibt. Eine Pattern-Language soll auf dieser Grundlage dazu befähigen, das Designproblem wenigstens klar beschreiben zu können, so dass architektonisch eine »poetische Ökonomie des Raumes« zu realisieren ist, deren Überzeugungskraft gerade aus der Harmonisierung ästhetischer und funktionaler Anforderungen resultiert. Zu diesem Zweck stellt sie eine Technik der Bedeutungskompression zur Verfügung, in der konkrete kreative Umsetzungen immer auch vermittelbar sein sollen.

Schluss

Wie wir gesehen haben, ergeben sich drei unterschiedliche Bestimmungen dessen, was als Kreativitätstechnik angesehen werden kann, je nachdem als was Kreativität verstanden wird. Es kann allerdings nicht darum gehen, diese Arten von Kreativität zu gewichten und eine über die andere zu stellen, wohl aber darum, sie theoretisch klar auseinanderzuhalten. Rhetorisch gesehen ist die eine Art ebenso wichtig wie die andere. Wenn es darum geht, Kreativität im zweiten Sinne auch als solche erkennen zu lassen, so wird sich der Orator auch Gedanken über Kreativität im ersten Sinne machen müssen. Geht es darum, tatsächliche Innovationen überzeugend zu präsentieren, so mag es mitunter nicht reichen, Neues zu finden, sondern eben auch Wege, Neues an Bekanntes zu binden. Gebraucht werden also Kreativitätstechniken für alle Bereiche. Wünschenswert wäre allerdings, dass diese Techniken möglichst klar unterschieden werden.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

[26] Burke, Kenneth: Permanence and Change. An Anatomy of Purpose. Berkeley 1954. S. 220.

[27] ebd.

[28] Alexander, a. a. O., S. xlv.

[29] a. a. O., S. xliii.

[30] Alexander, Christopher: Notes on the Synthesis of Form. Cambridge 1964. S. 26.

Schreiben durch Lesen in der Fremdsprache

Zeitgenössische Literatur als Schreib-Anlass

Von Monika Schumacher

Zeitgenössische Literatur ist eine Inspirationsquelle für Gespräche mit fortgeschrittenen Deutsch-Lernern, aber auch für deren Schreiben. Monika Schumacher hat ihre Kursteilnehmer gebeten, auf der Basis einer aktuellen literarischen Vorlage einen eigenen Text zu schreiben. Es gab dabei keinerlei Vorgaben zu Textsorte oder Umfang, jedoch sollte das Geschriebene eine Verbindung zum Ausgangstext aufweisen. Welche Formen der Intertextualität haben die Studenten gewählt: Wortschatz, ihnen wenig geläufige Begriffe, ganze Sätze oder Passagen, Wiederkehrendes oder Inhaltliches und Bezüge zur eigenen (Lern-)Biografie? Das wird im Folgenden anhand einiger Beispiele gezeigt.

Dr. Monika Schumacher ist Primarlehrerin, Übersetzerin FH und hat einen Master in English Language Teaching von der Nottingham Trent University. Sie promovierte an der Philosophischen Fakultät der Universität Fribourg mit einer soziolinguistischen Studie zur Kommunikation der fremdsprachigen Gefangenen und dem Personal einer Deutschschweizer Justizvollzugsanstalt. Sie ist langjährige DaF-Dozentin an der ZHAW und Prüferin am dazugehörigen Goethe-Prüfungszentrum. Daneben unterrichtete sie Deutsch als Fremdsprache im Justizvollzug. Nun geht sie als Dozentin und Forschende in der Lehrerinnen- und Lehrerausbildung an der PH Fribourg neue Wege.

1 Entscheidungen zu Form und Funktion von Entlehnungen

In 20 Texten von Studenten ist eine große Vielfalt an Formen der Intertextualität zusammengekommen. Die Texte enthalten generell auf mehr als einer Stufe Bezüge zum Ausgangstext, wobei häufig die eigene (Sprach-)Geschichte eine Rolle spielt.

[1] Bärffuss, Lukas: Stil und Moral. Göttingen: Wallstein, 2015.

[2] Honigmann, Barbara: Chronik meiner Straße. München: Hanser, 2015.

[3] Kraus, Angela: Eine Wiege. Berlin: Suhrkamp 2015.

[4] Meier, Helen: Kleine Beweise der Freundschaft. Zürich: Xanthippe, 2014.

1.1 Texte kritisieren, Wortschatz und Strukturen übernehmen

Die Studentin I. aus der Ukraine schreibt, sie habe: »[...]die Gelegenheit, das Buch vom Schweizer Autor Lukas Bärffuss ›Stil und Moral‹ zu bewerten [...]. Am Ende des Essays greift er auch das Thema der ›eigenen Ecke in der Gesellschaft‹ auf, indem er zeigt, dass eine wohlhabende Person alles verlässt und in ein afrikanisches Flüchtlingslager geht, wo gerade die Cholera ausgebrochen ist. Trotz der Schreie und des Todes der Menschen sitzt sie in einer Ecke und liest ›Sonette an Orpheus‹.«

Bärffuss schreibt: »Und Sie müssen auch zugeben, dass im Grunde wir alle in einer etwas ruhigen Ecke eines Flüchtlingslagers leben.« [1] I. fragt sich zum Schluss ihres Textes: »[...] ob ich diesen Essay weiterempfehlen würde. Auf mich wirkt er wie ein Gedankenfluss, während dem L. Bärffuss von einem Thema zu einem anderen springt und sich nicht ganz in das Erzählte vertieft. Hier spricht er vom Elend, dort von der Wirkung der Lektüre auf das Bewusstsein und am Ende beschäftigt er sich mit der philosophischen Frage der ›eigenen Ecke in der Gesellschaft‹. Im Grossen und Ganzen finde ich dieses Werk aber gelungen.«

1.2 Bezüge zur eigenen Biographie schaffen

Barbara Honigmann berichtet im in sich geschlossenen Eingangskapitel ihres letzten Buches, wie sich ihre Familie in Straßburg in einer Straße außerhalb des berühmten Zentrums niedergelassen hat: »Wenn wir sagen, dass wir in der Rue Edel wohnen, antwortet man uns meistens, ach ja, da haben wir am Anfang auch gewohnt. Unsere Straße scheint also eine Straße des Anfangs und des Ankommens zu sein, bevor man nämlich in die besseren Viertel umzieht, [...]« [2]

Dieser Einstieg wurde von den Strukturen her parallel und inhaltlich abgewandelt auf die eigene Straße von mehreren Studenten übernommen. M. aus Frankreich schreibt: »Wenn ich sage, dass ich am Klosterweg lebe, bekomme ich meistens keine Reaktion. Wenn ich sage, dass ich beim Zoo-Eingang wohne, sagen die Leute dann: »Oh wie schön!««. Auch R. aus Japan beginnt wie die Autorin des Ausgangstextes: »Wenn ich sage, dass die schönste Straße meines Lebens mein Schulweg zur Primarschule ist, zeigt sich auf den meisten Gesichtern der Wohnviertel-Kenner großes Erstaunen.« A. aus Brasilien sinniert darüber, was eine Straße letztlich ausmacht: »Die Straßen, meine, die von Barbara oder von irgendjemandem, könnten chic, schön, mit Parks, Geschäften, Restaurants und noch mehr sein. Wenn die Einwohner nicht nett, hilfsbereit, freundlich, verständnisvoll sind, wird die Straße auch unelegant sein [...]. Eine gute Nachbarschaft verschönert die Straße, das Quartier und sogar die Stadt.«

1.3 Literarische Formen und Themen übernehmen

Angela Kraus' Text bewegt sich mit Kindheitsfotos illustriert und von diesen inspiriert an der Schnittstelle zwischen Lyrik und Prosa [3]. Der Satz: »Ich bin ein Kind, aber nicht dieses. Ich bin das andere, das mich bewohnt« lässt Z. aus der Tschechischen Republik sinnieren: »Wochentage: Der Montag ist ein Telefon, das an der Wand hängt - grau. Der Dienstag muss wohl ein Kinderwagen sein - bordeaux. Am Mittwoch sehe ich die Kirschen, genauso, wie die in einem Buch gezeichnet waren - zum Fressen schön![...] - Ich habe schon als Kind bildlich überlegt; komisch, dass die Bilder immer noch da sind.«

Z. aus Kroatien überlegt sich, wer sie als Kind war und nun als Erwachsene ist: »Es ist schwierig, zu sagen, wer ich bin. [...] Wahrscheinlich hat es damit zu tun, dass ich mich nicht so gut an meine Vergangenheit, besonders meine Kindheit erinnern kann. Ich habe gelesen, die Zellen des menschlichen Körpers verändern sich ständig und das ganze System, das heißt, der Körper, wird völlig anders alle paar Jahre. Ist es dann nicht verständlich, dass ich fast keine Beziehung zu meinem vergangenen Ich finde?«

M. aus Frankreich hört im »bewohnt« von Kraus: einen »[...] obertonreichen Hall. Der lange Vokal >O< erfüllt mich angenehm. Das Foto strahlt etwas Positives aus. Das Mädchen ist dabei, einen Schritt auf die Straße machen zu wollen. Die Straße ist voll besonnt.«

1.4 Die Erzählperspektive verändern

In der Erzählung »Mein Herz ist betrübt« [4] befinden sich zwei über Achtzigjährige in einem veritablen Rosenkrieg. Die Autorin lässt den Mann dabei Folgendes äußern:

»Je öfter er sie zwanghaft anstarrte, umso beunruhigter, angewiderter wurde er. So wie sie würde er in wenigen Jahren sein, eine vegetierende Mumie, ein wackliges Knochengerüst.«

Z. aus der Tschechischen Republik liefert eine Nacherzählung aus der Perspektive der Frau:

»Sie heiratete ihn wegen seiner Schönheit. Von dieser war allerdings schon lange nichts mehr übrig. Sein verrunzeltes Gesicht, seine langsamen Bewegungen und seine krummen Beine. Nichts war schön an ihm. Seine Schönheit verblasste, sie hatte nur die Fotos und vage Erinnerungen an frühere Tage.«

Meiers männlicher Protagonist sieht im Geld den Grund für den gegenseitigen Hass: »Das Einzige, was sie noch interessierte, war Geld.« P. aus Peru schreibt dazu: »Hermine war immer wohlhabend und ist immer noch sehr an Geld interessiert.[...] Er kümmert sich um den Haushalt und ist eine Art ›Hausbeamter‹ zu Hause geworden. [...] Der Höhepunkt ist, wo Hermine eine schwere Verletzung vortäuscht und ihr Mann sie ignoriert und schlafen geht. Die Geschichte über Alter, Krankheit und Tod bietet kein Happy End. Sie beschreibt metaphorisch das Eheleben von vielen Paaren.«

2 Abschließende Bemerkungen

Jedes Stück Prosa bietet den Lernenden andere Möglichkeiten, Bezügen zu suchen - die vorgestellten Beispiele sind daher eine sehr kleine Auswahl. Das experimentelle Schreiben hat bei keiner Studentin/keinem Studenten zur Frage »Was schreibe ich denn?« geführt. Im Gegenteil: In den Schreibateliers, in deren Rahmen die Texte entstanden, wurde motiviert gearbeitet. Ausgehend von den Texten der Studenten kann im Unterricht wunderbar diskutiert werden; über die literarischen Texte, die eigenen und die geschaffenen Verbindungen zwischen beidem. Das individuelle Lesen und Sehen bietet so einen echten Beitrag zur allseits propagierten Inter- bzw. Transkulturalität.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Tagung zur Intertextualität mit internationalem Publikum

In Konstanz trafen sich Schreibdidaktiker und Autoren

Von Bettina Schröm

Das Schweizer »Forum wissenschaftliches Schreiben« und das »Institut für professionelles Schreiben« der Hochschule Konstanz hatten gemeinsam zur Debatte um unterschiedliche Bezüge von Texten geladen. In den Vorträgen und Workshops der aus aller Welt angereisten Besucher ging es um unterschiedlichste Inhalte und Formen, vom literarischen Text zur Aktienanalyse, von der didaktischen Übung zum journalistischen Beitrag. Und natürlich ging es um Plagiate, schließlich ist abschreiben streng verboten. Das gilt vor allem in der Welt der Wissenschaften. Doch müssen sich Texte aufeinander beziehen, um überhaupt einen wissenschaftlichen oder wie auch immer gearteten Diskurs zu ermöglichen. Die Teilnehmer haben sich auf die Spuren dieser Bezüge gemacht und zwei Tage lang über Texte diskutiert – und darüber, wie man dem wissenschaftlichen Nachwuchs einen korrekten Umgang mit Zitaten und Bezügen nahebringen kann.

Viele der Tagungsgäste beschäftigen sich in ihrem beruflichen Alltag genau damit: Sie beraten Studenten und geben Seminare in wissenschaftlichem Schreiben. Organisatoren des Treffens waren so die Schreibberater aus dem »Institut für professionelles Schreiben« der Hochschule Konstanz, und schreibdidaktische Themen standen im Zentrum zahlreicher Kurzreferate und Diskussionsrunden. Auch da waren Spektrum und Besonderheiten weit gesteckt, was am Beispiel eines Gastes aus Uganda deutlich wird, der schilderte, wie er Heinrich Bölls »Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral« zum Ausgangspunkt nimmt, um seine Schüler Fortsetzungen schreiben zu lassen – die dann wiederum deutlich afrikanische Prägungen erhalten.

Von Wilhelm Busch zu Aristoteles

Doch Intertextualität ist mehr als eine Frage der wissenschaftlichen Correctness. Ohne die Kenntnis anderer Texte und die Bezüge zu anderen Texten wären Schreiben und Lektüre sehr langweilige Tätigkeiten. Der Austausch erst ermöglicht die Weiterentwicklung, oder wie der Rhetorikprofessor Dr. Gert Ueding es in seinem Vortrag zur Nachahmung und Variation mit Wilhelm Busch sagte: »Gebraucht sind die Gedankensachen schon alle, seit die Welt besteht.«

Ueding war einer von vier Plenarrednern, die mit ihren Vorträgen die Ankerpunkte des Programms bildeten. Durch die Geistesgeschichte schritt der einstige Nachfolger von Walter Jens an der Tübinger Universität dabei so leichtfüßig wie unterhaltsam, von Busch zur Antike, ins 18. Jahrhundert und zurück. Prof. Dr. Volker Friedrich, der als Leiter des Konstanzer Instituts und Gastgeber die Tagung eröffnete, sprach darüber, wie Bezugnahmen gelingen – oder scheitern können. Der Schweizer Sprachwissenschaftler Prof. Dr. Martin Luginbühl referierte über Intertextualität in Massenmedien und der Prof. Dr. Martin Hielscher, Programmleiter beim C. H. Beck Verlag, spazierte in seinem Vortrag »Was ist hybride Literatur?« aus Europa hinaus in die weite Welt, zu fremden Kontinenten und zeigte wie unterschiedliche Einflüsse sich in neuen Formen des Romans wiederfinden.



Bettina Schröm, M. A., hat an der Konstanzer Universität Germanistik und Romanistik studiert, anschließend bei einer regionalen Tageszeitung volontiert und mehrere Jahre lang als Kulturredakteurin gearbeitet. Als freie Journalistin war sie anschließend für Tageszeitungen in Deutschland und der Schweiz sowie für diverse Fachmagazine tätig. Seit 2009 ist Bettina Schröm an der Hochschule Konstanz Referentin der Studiengänge Kommunikationsdesign und unter anderem für deren Öffentlichkeitsarbeit zuständig. Zudem ist sie Redakteurin von »Sprache für die Form«.

Uwe Timm – »ein leidenschaftlicher Wegwerfer«

Literarisch auch der Abschluss: Der Schriftsteller Uwe Timm bezieht sich als Autor nicht nur auf Werke anderer Autoren, sondern hat auch die eigenen Geschichten immer wieder intertextuell verwoben. In der Aula der Konstanzer Hochschule gab Timm nicht nur Kostproben aus »Montaignes Turm« und »Vogelweide«, sondern im Gespräch mit Volker Friedrich und Martin Hielscher auch Einblicke in seinen Schreibprozess: »Ich bin ein leidenschaftlicher Wegwerfer.«

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Was ist hybride Literatur?

Über Erkenntnisformen und Herrschaftskritik

Von Martin Hielscher

Im Rahmen der Tagung »text | text | text – Zitat, Referenz, Plagiat und andere Formen der Intertextualität« trug Martin Hielscher am 11. Juni 2016 das untenstehende Manuskript vor.

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

ich möchte im Folgenden den Begriff der hybriden Literatur, der vor allem aus der Theorie des Postkolonialismus stammt und unterschiedliche Definitionen kennt, als eine Art regulative Idee nutzen, um bestimmte Phänomene in der Geschichte des Romans zu betrachten. Ausgehend von einigen Werken und Autoren der internationalen Gegenwartsliteratur und älteren Autoren möchte ich den Blick auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur lenken. Schließlich möchte ich auf die Anfänge des modernen Romans zurückschauen. Dabei geht es mir um die folgenden Punkte: Hybridität als »dritter Raum«, in dem verschiedene Codes, Sprachen, Identitäten, Diskurse und Themen miteinander in Verbindung treten, ohne sich restlos zu vermischen oder zu amalgamieren. Hybridität als Subversion und implizite Kritik an Reinheits- und Identitätsmodellen und -konzepten. Hybridität als Herrschaftskritik. Hybridität als ein Ingrediens, das dem Roman womöglich schon früh innewohnt – allerdings nur bestimmten Werken. Schließlich geht es mir um Literatur als Erkenntnisform.

Der indische Literaturwissenschaftler und Theoretiker des Postkolonialismus Homi Bhabha verwendet den Begriff der Hybridität an verschiedenen Stellen seines Werkes »The Location of Culture« [1]. Er definiert und verwendet diesen Begriff letztlich in einem politischen Kontext, als Kategorie für eine Art fundamentaler Verschiebung beim Zusammenprall des Herrschaft ausübenden Verwaltungsapparates der Kolonialmacht mit den zu beherrschenden Subjekten und ihren eigenen Strukturen. In der Konsequenz bedeutet diese Verschiebung, dass selbst dort, wo sich der Kolonisierte die Sprache der Kolonisatoren und ihr Wissen, ihren Apparat, ihre Denkformen und kulturellen Codes aneignet, was durchaus auch als ein Akt der Befreiung und Emanzipation gesehen werden kann, er sie nicht »rein« und bruchlos verwenden wollen und können wird. Denn seine eigene Sprache, Geschichte und Kultur waren in diesem Code nicht mitgedacht. Es wird immer eine Differenz, einen Riss, eine Umformung und Vermischung geben, die aber nicht einfach in einem neuen Code, einer neuen Sprache, einem neuen kulturellen Produkt verschwindet, sondern als Verschiebung und Entstellung sichtbar bleibt.

Auf der sprachlichen Ebene wird der Begriff »hybrid« oder »Hybridität« im Zusammenhang mit Übersetzungen verwendet, und in der Literatur kann man sich die Entstehung hybrider Werke unter anderem auch als einen Vorgang der Übersetzung erschließen. Besonders deutlich wird, was gemeint ist, an der englischen Literatur des Commonwealth, etwa aus Indien, oder an den frankophonen oder Englisch schreibenden Autorinnen und Autoren Afrikas, inzwischen immer klarer überall dort, wo Migrant*innen schreiben, wo eine nomadische Weltliteratur entsteht.



Martin Hielscher hat Germanistik und Philosophie in Hamburg studiert und dort promoviert. Er arbeitet als Autor, Übersetzer, Kritiker und Universitätslehrer, ist nach Stationen als Lektor beim Luchterhand Literaturverlag und dem Verlag Kiepenheuer & Witsch seit 2001 Programmleiter für Literatur im Verlag C. H. Beck in München. Zudem ist er Honorarprofessor an der Universität Bamberg, Dozent an der European Graduate School in Saas Fee und an anderen Universitäten. Er war als Gastprofessor an der Washington University in St. Louis und am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig tätig und leitete zahlreiche Literaturwerkstätten und Schreibseminare. Er veröffentlichte u. a. Monographien über Wolfgang Koeppen und Uwe Timm sowie zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Er übersetzte u. a. Werke von Richard Ford, Lorrie Moore, William Gaddis und John McGahern.

[1] 1994; dt.: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000

Es geht um einen Gegenentwurf zum Machtanspruch der Kolonialherrschaft mit ihrer Sprache bzw. der Hegemonialsprache, den Formen der Gewaltausübung, Ausbeutung, Züchtigung, Strafe und Verwaltung. Dieser Gegenentwurf, eher ein Text, ein Narrativ, ganz gleich, welcher Form, des Kolonisierten, wird selbst dort, wo die Unterwerfung unter die Herrschaftssprache beabsichtigt war, wie gesagt, nicht vollständig gelingen. Sondern etwas Drittes, gewissermaßen ein Ausschreiten jenes »dritten Raums«, wird entstehen, weder der alte Raum der Herrschaft, noch der der Befreiung – die gibt es noch nicht, weil man schon unterworfen, gezeichnet worden ist und selbst als unabhängig gewordener Ex-Kolonisierter die Zeichen der Unterwerfung in der Form der erlernten Sprache der anderen in sich und mit sich trägt. Man muss sich den anderen verständlich machen; und wenn man in ihrer Welt, einer Welt der Weltsprachen und Weltwährungen, bestehen will, lernt man ihre Sprache, aber damit lernt man auch eine Geschichte, eine Historie und eine Story, die nicht von einem selbst gemacht worden ist. Hybride Texte sind auch nicht Sklavensprache, sondern man hat den Raum der Herrschaft betreten, zu einem Teil in Besitz genommen, man spricht ihre Sprache. Und doch mischt sich in diese Sprache, wie gesagt, eine andere, eine Verformung, eine Differenz, die nicht vollständig mit der angenommenen Sprache der Herrschenden verschmilzt, sondern als Spur des Anderen sichtbar bleibt. Es geht also nicht um ein bruchlos harmonisches Drittes, sondern um eine Mischung, in der durch eine Art Spannung zwischen den ursprünglichen Ordnungen, Sprachen, Modellen und Machtstrukturen eine neue Bedeutung entsteht. ||

Am deutlichsten wird, was zunächst mit Hybridität gemeint ist, beim Vorgang des Übersetzens. Denn man kann einen »fremden« Text weder vollkommen in eine Zielsprache übertragen, ohne Bedeutungen, die semantisch, kulturell, kontextuell und politisch nicht identisch oder gar vorhanden sind, durch schon in der Zielsprache Bekanntes zu ersetzen, oder wenn man das nicht will oder kann, Elemente des Originaltextes wie erratische Blöcke in der Zielsprache stehen zu lassen. Oder die Zielsprache verwandelt sich gleich ganz in etwas Drittes, was es so vorher nicht gab, indem sie der Originalsprache in der Zielsprache gleichsam ein neues Haus baut, wie Luthers Bibelübersetzung oder Johann Heinrich Voß' Übersetzung der Ilias und Odyssee. Oder das, was Hölderlin der deutschen Sprache in seinen Oden und Hymnen abgewann, indem er die altgriechische Lyriksprache der deutschen anverwandeln wollte.

Die Weltliteratur ist eine von Übersetzungen und kulturellen Transfers, Übertragungen bestimmter Modelle von einer Kultur, einem Kontext in den anderen, ohne dass, was dabei entsteht, die Spuren dieser Übertragung abschütteln könnte. Solche kulturellen Transfers produzieren u. U. ebenfalls Hybridität – wie etwa der Export des europäischen Romans in die ehemaligen Kolonien. Der lateinamerikanische Roman, Werke des so genannten »Magischen Realismus« etwa, ist nicht einfach die – keineswegs selbstverständliche – Imitation des europäischen Vorbildes, wobei Europa diese Romane mit exotistischer Begeisterung verschlingt. Sondern er ist das Ergebnis einer »narrativen Transkulturation«, wie Angel Rama [2] es nennt, ein Hybrid aus europäischer Tradition und lokalen Narrationen, die wiederum eine Mischung aus Traditionen der ehemaligen Kolonisatoren, Sklaven und Einwanderer mit denen indigener Populationen sind. Was als sogenannter Magischer Realismus erscheint, als Mythisches, Märchen-

haftes, als Element des Wunderbaren, ist dabei nicht selten Erscheinungsform einer Wahrnehmung, die sprachlich-kulturell anders als die europäische codiert ist. Im afrikanischen Roman, ebenfalls anfangs ein Produkt der Kultur des Kolonialismus und Postkolonialismus, wird das Hybride, Palimpsest-artige der Texte in und an der Sprache selbst womöglich noch sichtbarer. In manchen Ländern wie etwa Somalia, aus dem der große, seit Jahren für den Nobelpreis nominierte Schriftsteller Nuruddin Farah kommt, gibt es erst seit 1972 eine lateinisch fixierte, allgemein verbindliche schriftliche Version von Somali als Nationalsprache, in der Literatur geschrieben und schriftlich festgehalten wird, Farah selbst schreibt auf Englisch.

Afrikanische Autoren wie Wole Soyinka, Chinua Achebe, Amos Tutuola oder Ngũgĩ wa Thiong'o schreiben, wenn sie Englisch schreiben, oder Französisch wie Ahmadou Kourouma, Mongo Beti oder Veronique Tadjo eine Literatursprache, ein Konstrukt, das aus der ursprünglich europäischen, schon afrikanisch abgewandelten Literatursprache und der jeweiligen afrikanischen Sprache, manchmal mehreren, oft noch oral geprägten, ein Drittes macht. Dieses ist weder bruchlos in die englische oder französische Literatur einzuordnen, noch identisch mit den afrikanischen Traditionen, auch dies also ein dritter Raum. Autoren wie wa Thiong'o empfinden die Tradition, dass sie Englisch, die Sprache der ehemaligen Kolonisatoren und des internationalen Buchmarktes, schreiben, als so belastend und inkonsequent, dass sie zur afrikanischen Sprache zurückkehren. Thiong'o schreibt jetzt auf Kikuyu, dann – noch eine Hybridität – übersetzt er selbst seine Romane ins Englische, aus dem sie dann wiederum zum Beispiel ins Deutsche übertragen werden – nur so können sie erfolgreich international gelesen und verkauft werden. Zur Hybridität gehört, dass jegliche Rede darüber, die den Text und den Autor, die Autorin einordnen, entweder als heimisch oder als fremd definieren will oder zum Beispiel wie in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur von Migrant*innenliteratur zu sprechen beginnt, automatisch Ressentiments erweckt. Hierzulande etwa reagiert ein Autor wie Feridun Zaimoglu, auf den ich noch zurückkommen möchte, ungehalten auf seine Einordnung in die Migrationsliteratur und macht doch immer wieder deutlich, dass er kein deutscher Schriftsteller wie die anderen deutschen Schriftsteller ist und sein will, zu denen er doch nur gehören möchte. Diese Spannung gilt es stehen zu lassen und jenseits von Zuschreibungen und Stigmata zu reflektieren, sie als Erweiterung und nicht als Einschränkung zu verstehen.

»Das Rätsel der Ankunft« heißt ein berühmter Roman des von den westindischen Inseln stammenden britischen Schriftstellers V. S. Naipaul, dem Literaturnobelpreisträger von 2001, und diesen Titel, der sich auf ein Gemälde von de Chirico bezieht, kann man geradezu exemplarisch für ein literarisches Verfahren ansehen, das ich auch bei Autor*innen wie Taiye Selasi oder beim Schriftsteller Teju Cole ausmachen würde. In seiner damaligen Rezension der deutschen Übersetzung des Naipaul-Romans in der »Zeit« von 1994 schreibt der Literaturkritiker Andreas Isenschmid gleich zu Beginn, man solle das als Roman deklarierte Buch nicht als solchen lesen, da man dann zwangsläufig enttäuscht werde. Meiner Ansicht nach ist genau das Gegenteil aufschlussreich. Nach einem Modell, das wir in der deutschsprachigen Literatur in fragmentarischer Vollendung – um es paradox zu sagen – bei Robert Musil im »Mann ohne Eigen-

schaften« finden, die ins Essayistisch-Philosophische drängende Auflösung der konventionellen Romanform, bei Naipaul zusätzlich ins Autobiographische gewendet, ist kein Scheitern an der Romanform. Es ist umgekehrt eine Verwandlung dieser Form, die Naipauls Thema – Fremdheit, Haltlosigkeit, kulturelle, menschliche, soziale Nicht-Zugehörigkeit, ein Zwischendasein, in dem er sich weder mehr als Einwohner Trinidads, noch als Engländer fühlen kann – in seiner Unlösbarkeit und Verstrickung – sinnfällig macht. Wie keine andere literarische Gattung ist der Roman flexibel, undefiniert, offen und bietet buchstäblich Raum für alles und deshalb ist er auch für hybride Literatur die vielleicht einleuchtendste Form, weil er alle nur denkbaren Sprachen, Themen, Untergattungen und Ebenen integrieren und reflektieren und sie so zueinander in Bezug bringen kann, dass es keinen einfachen Lösungs- und Deutungsweg mehr gibt.

[3] Löffler, Sigrid: Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler. München 2014. S. 40.

Wenn Naipaul also die Romanform von innen in spezifischer Weise auflöst, verändert, hier dehydriert, dort aufbläst, dennoch aber den Gattungsbegriff beibehält, dann arbeitet er an einer kulturellen Transformation, die sich innerhalb des englischen Romans und sozusagen in England selbst vollzieht und die exakt bezogen ist auf jenen »dritten Raum«, Naipauls »Nicht-Ort« zwischen Trinidad und England. Isenschmid beschreibt den sowohl formalen wie inhaltlich-erzählerischen Vorgang, ausgehend von den endlosen, immer gleichen Spaziergängen des Ich-Erzählers, als ein Kreisen, das zugleich als ein religiöses Exerzitium, ein monchisches Ritual inszeniert und vom Text auch so beschrieben wird. Gleichzeitig führt dieser Vorgang, vom Kritiker »zölibatäre Mönchsprosa« genannt, nicht nach innen, sondern in fremde Welten, in ein von England aus gesehen exotisches Trinidad und ein für den in Trinidad geborenen, indischstämmigen Autor Naipaul exotisches England, wiederum eine bewusste Entstellung eines überkommenen Erzählmodells. Sigrid Löffler nennt diesen Roman-Hybrid eine »philosophische Meditation«, in der »Autobiographie, Fiktion, Geschichte, Erinnerung und soziale und kulturelle Analyse ineinanderfließen ...«[3] Weder wird also die Form des Romans bestätigt oder bekräftigt, die man zumindest auf dem Markt und bei einer üblichen Leserschaft erwartet, eine Geschichte, Handlung, Figuren, Verwicklungen, einen Spannungsbogen, eine Art Auflösung, noch wird selbstbewusst ein ambitioniertes Gegenmodell etabliert, das möglichst wieder eine höhere Geschlossenheit erreicht. Es ist eher so, dass man in eine Zirkularität hineingezogen wird, die selbst zu deuten wäre. ||

Diese Zirkularität kehrt wieder und wird in eine unheimliche Ambiguität getrieben in Teju Coles Roman »Open City«[4], der ebenfalls einen Protagonisten auf endlosen Spaziergängen, nur hier in New York und Brüssel, zeigt, und den man ebenfalls als eine Mischung aus Autobiographie, Fiktion, Geschichte, Erinnerung und sozialer und kultureller Analyse kennzeichnen kann. Der Ich-Erzähler, der hoch gebildete Intellektuelle und Flaneur Julius, der gerade seine Facharztausbildung zum Psychiater abschließt, lebt in New York, ist aber wie Cole in Nigeria aufgewachsen. Der Autor selbst ist Kind nigerianischer Eltern, seinem Protagonisten verleiht er eine noch etwas kompliziertere Identität, denn Julius hat eine deutsche Mutter und eine etwas hellere Hautfarbe als die anderen Kinder in Lagos, mit denen er aufgewachsen ist. Erst an einer bestimmten Stelle im Text wird deutlich, dass Julius kein Weißer ist. Immer stärker werden seine Herkunft, seine Hautfarbe für ihn selbst zum Thema, seine kulturelle, auch sozio-politische Identität wird diskutiert. Insbesondere ein Aufenthalt in

Brüssel führt zu einer hitzigen Debatte über Migration, transkulturelle Identität, Engagement und Gewalt, so dass man das Gefühl haben könnte, dass hier der Gegenwartsroman eines Autors mit einem Migrationshintergrund genau dieses Thema gleichzeitig erzählerisch und diskursiv behandelt und zu einer neuen Synthese bringt. Wenn nicht von einem bestimmten Punkt an die Figur des Julius selbst zu einer zweifelhaften, abgründigen, ja unangenehmen werden würde und der Leser am Ende zurückbleibt mit dem unguten Gefühl, vollständig in die Irre geführt worden zu sein. Der angehende Psychiater, auch das ein Topos, kennt sich selbst offenbar am wenigsten, aber in dieser besonderen Ausprägung erhält das Motiv eine neue Brisanz. Konnte man bei Naipaul am Ende des Romans die vielleicht trügerische Gewissheit hegen, dass der Protagonist tatsächlich zu einer prekären Balance in seiner Fremdheit gelangt ist, vor allem, da wir diesem Protagonisten vertrauen, so wird diese Balance bei Teju Cole sogar offensiver und politischer eingefordert oder in Frage gestellt, dafür aber das Vertrauen in die Integrität der Hauptfigur vollkommen erschüttert. Die Zirkularität führt in den Abgrund zurück. Am Beispiel dieser beiden Romane möchte ich zweierlei betonen: Hybride Texte, hybride Literatur, insbesondere der Romanhybrid untergraben die Vorstellung von Identität, die gerade in den Literaturwissenschaften ein wichtiges Thema bei der Interpretation von Literatur war – man denke an das Werk von Max Frisch – und noch weiterhin ein Kampfbegriff in den politisch-ideologischen Debatten der Gegenwart ist. Der moderne Roman ohnehin, der hybride Roman noch deutlicher stellen ebenso ein puristisches ästhetisches Konzept in Frage, das sich an der Reinheit und Geschlossenheit der jeweiligen Form orientiert. Beides hängt miteinander zusammen, die Vorstellung einer bestimmten Identität, der Gedanke an eine geschlossene Form, schließlich stecken dahinter immer auch Macht- und Marktinteressen. Identisches lässt sich besser beherrschen und verwalten, klar und eindeutig Geformtes und Erkennbares besser etikettieren und verkaufen. Formgesetze reflektieren immer auch Machtverhältnisse. Im Zusammenhang mit Teju Cole wird Kwame Appiahs Essay über den »Kosmopolit« [5] genannt, seinen klugen und schönen Begriff für das, was er »Weltbürgertum« nennt, eine ethische Haltung, die von vornherein nicht mehr auf eine eindeutige und mono-religiöse, mono-linguale, mono-nationale usw. Identität setzt. In Teju Coles Roman und Kwame Appiahs philosophischem Essay prallen gewissermaßen zwei Narrative, zwei Formen des Denkens, Wissens, Erkennens aufeinander. Der philosophische Essay muss die komplexe Affektstruktur und die kontingente und zumeist auch schmerzhaft erfahrungswelt, die das individuelle Leben auch prägt, zugunsten unserer rationalen Einsicht, Kommunikationsfähigkeit, Selbstkontrolle und Verbesserungsfähigkeit vernachlässigen. Die Literatur konzentriert sich auf den Einzelfall, auf die immer auch rätselhafte, opake Erfahrung des Einzelnen, der eben genauso triebgesteuert wie fähig zur Einsicht ist, ethischen Prinzipien folgen kann und sie im nächsten Augenblick aufgrund eines starken Affektes wieder außer Kraft setzt. Außerdem sind wir weder durchgehend die gleiche Person, noch können wir uns überhaupt immer an alles erinnern, was wir gewesen sind, wofür andere uns aber zurecht verantwortlich machen und machen müssen. Innerhalb eines gegebenen gesellschaftlichen und historischen Erfahrungsraumes, der in Europa etwa immer weniger über gemeinsame unmittelbar verbindliche Werte, sondern vor allem über eine mehr oder weniger gut funktionierende Staatlichkeit, Verwaltung und die Wirtschaftsform zusammengehalten und definiert wird, wird die Vermittlung von Ordnungsbegriffen für die eigene Erfahrung zu einer

immer dringenderen Aufgabe. Hier hat meiner Ansicht nach Literatur – noch mehr als ohnehin schon – eine Erkenntnisfunktion. Ich denke, dass so etwas wie eine mehrfach codierte Identität vermutlich das eigentliche Modell einer gelingenden Zukunft menschlichen Zusammenlebens sein wird. Daher sind es innerhalb der Kultur vor allem hybride literarische Formen, so ist mein Eindruck, die am ehesten in der Lage sind, spürbar, erfahrbar, fühlbar und denkbar zu machen, welche Kreise man drehen, welche Risse man akzeptieren, welchen Differenzen man ins Auge sehen muss, welche zugleich Furcht erregende und euphorisierende Deplatzierung auf einen zukommt. Ich spare Hybride, die man natürlich auch zunehmend in der Genre- und Unterhaltungsliteratur findet bzw. Hybride zwischen Hoch- und Unterhaltungsliteratur, einstweilen aus, obwohl sie sicher zu einem Teil ebenso entscheidend, zukunftssträchtig und erkenntnisfördernd sein mögen, vor allem gewisse Dystopien. Einerseits führt das zu weit und andererseits kann man die Aufmerksamkeit, die man in einem bestimmten Segment exemplarisch entwickelt, dann auch auf andere übertragen.

[4] Cole, Teju: *Open City*. Berlin 2012.
 [5] Appiah, Kwame Anthony: *Der Kosmopolit. Philosophie des Weltbürgertums*. München 2007.

Coles Julius bewegt sich ganz selbstverständlich zwischen New York, Brüssel und Lagos, und doch ist diese Selbstverständlichkeit erkaufte mit seinem Vergessen. Auch er wird noch Kreise zu drehen haben, Kreise, die der Roman nicht mehr erzählt und die seine prononcierte Offenheit (»Open City«) mit einer etwas bedrohlichen Aura füllen und die Fragen über Gewalt und transkulturelle Identität an die Leser weiterreichen.

Warum ist dieser Roman ein Hybrid und nicht einfach ein Roman? Meine These ist, dass Teju Cole ganz bewusst seinen schon vom Titel her offen und vom aufs Ganze gesehen vom figurenzentrierten Erzählen wegrückenden Roman – eine Art »Manhattan Transfer« der Jetztzeit – als flächig-essayistisch-handlungsarme Reflexionsprosa angelegt hat. Sie verarbeitet den Schock der Andersartigkeit – das für den Protagonisten selbst wiederum zum Ärgernis werdende Bewusstsein seiner Hautfarbe, bei einem Mahler-Konzert in New York etwa ist er der einzige Schwarze im Konzertsaal – dreifach. Als explizit diskutiertes Thema der transkulturellen Identität, als Auflösung der Romanform ins tagebuchartige Rasonnieren und Beobachten, schließlich als eine Art Implosion der noch vorhandenen »Hauptfigur« Julius, die gänzlich unzuverlässig und moralisch unglaublich wird und alles Gesagte und Gedachte in einen Strudel der Fragwürdigkeit reißt, aus dem wir nicht mehr entlassen werden. Dieser Strudel entsteht eben dort, wo die kulturelle und soziale, die politische und menschliche Identität in einem explizit postkolonialen Kontext verhandelt wird.

Ich muss die Diskussion weiterer Beispiele und Varianten hier abkürzen zugunsten eines Blicks auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Das Bemerkenswerte scheint mir, dass man nicht nur bei ihnen, aber besonders bei den Autorinnen und Autoren der sogenannten deutschsprachigen Migrationsliteratur Themen, Strukturen und Verfahrensweisen entdecken kann, die sich mit dem Begriff der hybriden Literatur – manchmal sogar direkt im Zusammenhang mit der postkolonialen Debatte und Theorie – gut erklären und verstehen lassen.

Eines der bemerkenswertesten Bücher der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist der 2006 erschienene, mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnete und in vielen Sprachen übersetzte Roman »Der Weltensammler« von Ilja

Trojanow[6]. Der Autor, in Bulgarien geboren, u. a. in Kenia und Deutschland aufgewachsen, später in Indien und Südafrika lebend und heute in Wien zuhause, ist nicht nur selbst wie viele der hier erwähnten Autorinnen und Autoren ein Kosmopolit, vielsprachig und vielseitig gebildet. Er hat sich in diesem Roman eines britischen Kolonialbeamten, Abenteurers, Forschers und Gelehrten angenommen, zeichnet drei seiner Lebensstationen nach und stürzt sich mitten in das Utopische und Skandalöse, das Radikale und Zwiespältige, ja Anstößige dieser Figur und ihrer Ambitionen. Die Rede ist von Richard Francis Burton (1821—1890) und seiner Zeit in Indien, Arabien und Ostafrika. Burton hat als Beamter der East India Company in Indien gearbeitet, verkleidet als indischer Muslim später die Hadj nach Mekka unternommen und sich schließlich in Afrika auf die Suche nach den Quellen des Nils begeben. Trojanow hat übrigens ungefähr 150 Jahre danach ebenfalls die Pilgerreise nach Mekka angetreten, worauf er sich intensiv und in einer Art Bildungs-Tauschgeschäft mit jungen islamischen Rechtsgelehrten vorbereitete. Inwieweit Burtons Hadj nur eine maskierte neugierige Bildungsreise oder doch Ausdruck echter Konversion war, bleibt rätselhaft und wird auch im Roman selbst zum Thema. Ja, die Anverwandlung und Maskerade, das Erlernen fremder Sprachen und Gebräuche bis hin zur Sexualforschung, was Burton alles intensiv und exzessiv betrieb, sind selbst zutiefst ambivalent. Zugleich verweisen diese Strategien der Aneignung, Durchdringung und Inbesitznahme auf das ästhetische Verfahren selbst und seine Voraussetzungen und Implikationen. Exotismus setzt Kolonialismus voraus, im Genuss exotischer Schauplätze und Freuden, im gelingenden Abenteuer genießt sich der siegreiche Kolonialismus selbst und verschafft sich seinen Nervenkitzel an der Heimatfront. Zugleich sticht Burton unter den Forschern, Eroberern und Abenteurern des 19. Jahrhunderts eben durch seine Wissbegierde, seine Verwandlungsbereitschaft, seine flottierende Identität, die Intensität, mit der er sich auf das Andere, Fremde einlässt, hervor. Wird er selbst schon zu einer zweideutigen, hier wie dort anstößigen Gestalt, so nähert sich Trojanow dieser ihn faszinierenden Figur und den Lebensstationen, die er eben auch selbst kennt, auf mehrfach gebrochene Weise. Damit schreibt er an dem postkolonialen Projekt des hybriden Romans weiter, in dem es immer auch um eine nicht mehr instrumentelle, nicht mehr konsumistische, nicht mehr machtorientierte und usurpatorische Annäherung an das Fremde geht – eine schiere Unmöglichkeit, auf die nur in Brechungen, Annäherungen, immanenter Reflexion, einer Art ästhetischem Double-Talk verwiesen werden kann. Das tut »Der Weltensammler« meisterhaft. Nicht nur wird jeder der den Lebensstationen zugeordneten drei Teile in einer anderen Diktion, anderen Tonlage, einem anderen Rhythmus, einer anderen Form erzählt. Es wird erzähltechnisch immer auch zwischen Burton, Dienern, Begleitern, Geliebten, Führern, Offiziellen in Mekka und anderen Zeugen, schließlich Dokumenten und anderen Quellen gewechselt, so dass einerseits eine dynamische Herr-Knecht-Spannung und -Dialektik entsteht, in der das hierarchische Machtgefüge, das Burtons Zugang zur Welt ermöglicht, markiert und in die Schwebelage gebracht wird. Die fremden Sprachen, die fremden Rhythmen, die wechselnden Sprachformeln und Anschauungen werden zitathaft und leitmotivisch im Text aufgerufen und deklamiert, es spricht nicht nur Burton über die anderen, die anderen sprechen über ihn, erzählen ihn, beobachten ihn, und sie tun dies in einer anderen Diktion als er. Das Herrschaftskritische des hybriden Romans wird in dieser bis in den kleinsten Sprachgestus reichenden Dialektik sinnfällig. Trojanow hat weder einen psychologischen, noch

[6] Trojanow, Ilija: *Der Weltensammler*. München 2006.

einen historischen Roman vorgelegt, weder einen Dokumentarroman, noch einen exotischen Abenteuerroman, sondern er transzendiert alle diese Formen und Verfahren in einer neuen, auch die deutsche Sprache bereichernden, Form und Erzählweise, für die wir keinen eigenen Begriff haben. Das aber ist gerade nicht Ausdruck eines Scheiterns, sondern öffnet einen Raum zwischen dem Anspruch, alles, auch das Fremdeste verstehen und sich damit gefügig machen zu wollen – universeller Hermeneutik – und der Widerständigkeit des Fremden, des Anderen, das sich eben diesem Zugriff entziehen will, muss und wird – der Hermetik, in der das Andere als Anderes erst sichtbar wird.

Ein anderer Autor, den man hier im Zusammenhang mit sogenannten Migrantenautoren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nennen kann – neben Terézia Mora, Emine Sevgi Özdamar, Melinda Nadj Abonji, Saša Stanišić oder Sherko Fatah – ist Feridun Zaimoglu. Ich möchte in unserem Zusammenhang nur auf einen Aspekt seines Werkes hinweisen, auf die von ihm so genannte und kreierte »Kanak Sprak«. Zaimoglu hat damit für eine gewisse Verwirrung gesorgt, weil die unter diesem Titel erschienenen »24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft« [7] auf viele wegen ihres quasi dokumentarischen Charakters wie echte Beschreibungen einer türkisch-deutschen Subkultur erschienen oder wie das Produkt eines marginalisierten, quasi-proletarischen Außenseiter-Milieus. Man hielt Kanak Sprak zunächst für das authentische Protokoll einer existierenden Subkultur und ihres »Kiezdeutsch«, wie man diese im Zusammenhang mit Migration entstehenden neuen Formen des Deutschen auch nennt. Zaimoglus »Kanak Sprak« aber ist eine Kunstsprache, die ebenso viel möglicherweise echten Türkenjargon enthalten mag, wie sie etwa biblische Elemente und literarische Zitate verwendet. Kanak Sprak ist eine fiktionale Sprache der Desertion innerhalb des geläufigen Deutschen, das Zaimoglu, der im Alter von einem Jahr aus der Türkei nach Deutschland kam und dessen rollendes »R« aus seiner Kindheit in Bayern stammt, perfekt und wortreich beherrscht. Wenn sich Zaimoglu und andere demonstrativ »Kanak« nennen und einen pejorativen, ja denunziatorischen Begriff offensiv wenden, bleiben sie in einer Relation zu diesen Zuschreibungen. Es ist eine zugleich gebrochene Identifikation mit dem Aggressor. Und es bleibt ein Gegenstand ständiger Diskussionen, Missverständnisse, Aggressionen und unerschöpflicher Produktivität, bei denen immer wieder von Zaimoglu bei aller Zugehörigkeit die Differenz zur herrschenden deutschen Sprache und Kultur, dem Mainstream und seinen Kategorien betont wird. So rätselhaft mitunter sein mag, wo genau sich Zaimoglu als progressiv-kritischer Geist innerhalb politisch-kultureller Debatten, innerhalb der Gegenwartsliteratur, in der Islam-Diskussion, in der Frage nach Subversion und Anpassung an den Kulturbetrieb verortet, eben das verweist auf die Unlösbarkeit eines in unseren globalisierten Gesellschaft selbst angelegten Konflikts. Die im Zusammenhang mit der Theorie des Postkolonialismus diskutierten Fragen nach sprachlich-kultureller Identität, den Machtverhältnissen, Herrschaftsstrukturen von Sprache und Begrifflichkeit sind längst Fragen, die sich innerhalb unserer Gesellschaften selbst stellen, ganz gleich, was für Kolonialmächte wir nun waren oder auch nicht waren. Meine These ist also, dass man aus der Betrachtung hybrider Literatur, hybrider Romane in der postkolonialen, globalen Gegenwartsliteratur Einsichten ableiten kann, die sich auf unsere eigenen Literaturen beziehen, übrigens nicht nur auf die Migrationsliteratur. Einer der ersten deutschen Romane der Nachkriegsliteratur, den man postkolonial nennen kann, »Morenga«, der

formal überaus bemerkenswert und ambitioniert ist und eher als Solitär in der damaligen zeitgenössischen Literatur steht, stammt von Uwe Timm.^[8] Ohne dass ich an dieser Stelle auf Timms zweiten Roman eingehen kann, möchte ich den Begriff hybride Literatur verwenden, um anhand von zwei prominenten Beispielen weiter zurück in die Geschichte des modernen Romans zu blicken. Die These ist, dass das, was im postkolonialen Diskurs und den entsprechenden Romanen, die hier gemeint sind, zutage tritt, sehr viel älter und universeller ist, als es zunächst den Anschein hat. Damit das nicht nach bloßer Leichtfertigkeit klingt, kann man sicher sagen, dass in der globalisierten Geschichte der Neuzeit all die politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Machtstrukturen und Verflechtungen, Ideologien und Wertesysteme bereits vorhanden und angelegt sind, die sich im Laufe der Moderne entfaltet und durchgesetzt haben, auch mit ihrem vernichtenden, katastrophalen Potential.

Ein ebenso berühmtes wie sperriges, in Schrumpf- und Derivatformen und Varianten, durch Verfilmungen und Kinderbuchfassungen überliefertes, unendlich einflussreiches und möglicherweise in seiner authentischen Form und seinem ganz monströsen Umfang weiterhin außerordentlich rätselhaftes Werk ist Herman Melvilles Roman »Moby Dick oder Der Wal« (1851). Das Besondere ist nicht nur der Formenreichtum, die Vielstimmigkeit, der gewaltige Gattungsmix, die Häufung aller möglichen Quellen und Erklärungen, was den Wal, die Waljagd und den Walfang, die Romanfiguren, die Zeitumstände und allgemeine Exkurse etwa über das »Weiß des Wals«^[9] anbelangt, so dass das Werk in seiner enzyklopädischen Fülle selbst wie ein »Wal« daherkommt. Es sind seine scheinbare Formlosigkeit und Offenheit, das Selbstreflexive und Selbstreferentielle, die Einschübe, Abschweifungen, die Mischung lauter verschiedener Textsorten, die Abwesenheit eines ordnenden Erzählers, obwohl dieser Erzähler sich in dem berühmten ersten Satz des 1. Kapitels gleich mit Namen meldet: »Nennt mich Ismael.« Der Autor des Nachworts zu Matthias Jendis' Neuübersetzung von »Moby Dick«, Daniel Göske, nennt selbst den Roman Melvilles ein Werk der »intellektuellen Wanderlust« und führt aus, dass Melvilles »Moby Dick« »kein planvoll gestaltetes, handwerklich ausgefeiltes Meisterwerk« sei, was ich anders sehe. »Das Buch lebt vor allem«, schreibt Göske, »von der unerschöpflichen Neugier, der ausgreifenden Phantasie, der intellektuellen Wanderlust und der Wandlungsfähigkeit seines Erzählers, besser gesagt: der Erzählstimme. Sie lässt Figuren und Ideen aufscheinen, zusammentreffen und wieder auseinanderdriften.«^[10] ||

Aber es gibt noch andere Spuren, die das Inkommensurable des »Moby Dick« vielleicht spezifischer verständlich machen können. Man könnte sowohl die Machtverhältnisse an Bord der »Pequod« mit dem wahnsinnigen Captain Ahab an der Spitze im Lichte des Postkolonialismus bis in die Erzählform und die Rolle des Erzählers hinein als unendliche, unauflösliche Herr-Knecht-Dialektik lesen. Ebenso die Sprengung der Romanform als Reflex auf die im Werk artikulierte »Elegie auf die aufklärerische Idee einer republikanischen Demokratie«^[11], wie Göske schreibt, die vom heraufziehenden Industriekapitalismus und dem Utilitarismus bedroht wird. Als Reflex auf die sich abzeichnende industrielle Ausbeutung der Natur, der äußeren Natur und der Tierwelt wie auch der in den industriellen Arbeitsprozessen unterworfenen Menschen. Aber noch viel konkreter verweist Melville auf rassistische, protokolonialistische Struktu-

[8] Timm, Uwe: *Morenga*. München 1978.
 [9] Bemerkenswerterweise gibt es auch bei Teju Cole einen Exkurs über einen weißen Wal bzw. das Weiße seiner Haut, a. a. O., S. 69 ff. Die Werke korrespondieren, ob bewusst oder unbewusst, über die Zeiten hinweg.
 [10] Melville, Herman: *Moby-Dick oder Der Wal*. München 2001. S. 892.
 [11] a. a. O., S. 898.

ren, wenn er die Besatzung der »Pequod« beschreibt, wo wie auch sonst in der Marine und der Armee, bei den Bautrupps an Kanälen und Eisenbahnen der weiße Amerikaner »freigiebig den Geist zur Verfügung stellt, während der Rest der Welt großzügig die Muskelkraft beisteuert.« [12] So sind Kapitän Ahab Fedallah und seine Malaiken zugeordnet, der Südseeinsulaner Queequeg arbeitet für den Steuermann Starbuck, der Indianer Tashtego für den Zweiten Steuermann Stubb und den dritten Steuermann muss der Afrikaner Daggoo gelegentlich auf seinen Schultern tragen. Der mythische, vieldeutige, allegorische weiße Wal, der am Ende Schiff und Besatzung vernichtet und mit sich in den Abgrund reißt und nur Ismael am Leben lässt, bleibt eine rätselhafte Wesenheit. Ein Bild des Bösen, des blinden Willens zum Leben in der Natur, aber auch einer letztlich unbeherrschbaren Kreatürlichkeit und Gewalt, wie sie ja auch das Meer selbst ist, auf dem der Roman sich über weite Strecken mit der Pequod bewegt. In Ahab und Ismael begegnen sich zwei völlig gegensätzliche rhetorische Strategien des Sinns, wenn man das so nennen kann. Ahab ist auf eine gleichbleibende, monomanische Weise fixiert auf die Rache am Weißen Wal und zugleich auf den Schlüssel zum Problem der Erkenntnis, dem ultimativen Sinn. Ismael dagegen kann, wie Göske schreibt, »mit diversen, auch gegensätzlichen Lesarten im Buch der Natur leben« [13]. Seine Erzählerstimme ist variantenreich, rhapsodisch, ausschweifend, detailversessen, mal humoristisch, mal melancholisch. Man könnte also mutmaßen, ob sich hier nicht zwei Diskurse begegnen, die nicht miteinander vermittelbar sind, aber beide auf das Sinndefizit der Welt und der Natur antworten, der eine auf Macht und Unterwerfung fixiert, der andere gerichtet auf eine Vielsprachigkeit des Sinns bei gleichzeitiger pessimistischer Anerkennung der Möglichkeit seiner völligen Abwesenheit. Das offenkundig Hybride, Monströse, Extreme dieses inkommensurablen Buches ließe sich also auch im Kontext von den dargelegten Lesarten von Hybridität verstehen.

Wenn wir noch einen Schritt zurückgehen, landen wir in meiner Lesart bei einem Roman, dessen Figuren ähnlich geradezu mythischen Status erlangt haben, wie Kapitän Ahab, der weiße Wal, Queequeg und Ismael: bei Miguel de Cervantes Saavedras Roman »Don Quichote von der Mancha« (1605÷1615). Während »Moby Dick« zu Lebzeiten Melvilles ein fataler Misserfolg wurde und in den entsprechenden amerikanischen Journalen Verrisse kassierte, wurde die Geschichte vom »geistvollen Hidalgo« (wie Susanne Lange in ihrer gerühmten Neuübersetzung den Titel übersetzt [14]) schnell ein Erfolg, für die damaligen Verhältnisse geradezu ein Bestseller. So wie man sich bei beiden äußerst umfangreichen Romanen letztlich fragen muss, wie viele Leser das Original tatsächlich durchgelesen und nicht einfach zu gekürzten Fassungen oder anderen Schrumpfversionen gegriffen haben, so bleibt auch bemerkenswert, dass sich die Romanfiguren jeweils schnell vom eigentlichen Text abgelöst und verselbstständigt haben. Der Cervantes-Biograph Uwe Neumahr schreibt: »Cervantes konnte sich wegen des Erfolgs seines Romans glücklich schätzen, vielleicht bestand sein größtes Glück aber darin, dass die Zensoren und der überwiegende Teil seiner Leser den subversiven Charakter des Buchs gar nicht erkannten.« [15]

Worin könnte dieser subversive Charakter des Buchs bestehen, das Neumahr selbst so beschreibt: »Als Parodie der Ritterromane ist er ein literaturkritischer Roman, durch die Wertungen anderer Werke ist er gleichzeitig ein literaturgeschichtlicher Kommentar. Cervantes vereinigt die pikarische Lebensart, das

[12] a. a. O., S. 209.

[13] a. a. O., S. 901.

[14] Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote von der Mancha. Übersetzt von Susanne Lange. München 2008.

[15] Neumahr, Uwe: Miguel de Cervantes. Ein wildes Leben. Biografie. München 2015, S. 256.

Schäferdasein und das des Ritters in einem Werk und schafft damit die Synthese dreier Romanformen, ja, zählt man weitere eingeschobene Erzählungen wie die Moriskenerzählung und die italienische Novelle vom Maßlos Wissbegierigen dazu, erscheint der Roman geradezu als Katalog der gängigen Prosagattungen der Zeit. Was Cervantes faszinierte«, kommentiert Neumahr, »war gerade das Hybride, die Mischform, Vielfalt statt Einheit.«[16] Die Probleme der Interpretation, was für eine Art Werk sie nun genau vor sich haben, ein melancholisches, nihilistisches, parodistisches oder komisches, zielen daran vorbei, dass der Roman, der sich noch einmal im zweiten, zehn Jahre nach dem ersten erschienenen Teil selbst ins Bodenlose ironisiert, all dies und viel mehr schon ist. »Don Quichote«, so Neumahr, »gilt als der erste moderne Roman der abendländischen Literatur, weil in ihm vieles angelegt ist, was die Erzählliteratur späterer Jahrhunderte an literarischen Darstellungsmitteln entfalten wird.«[17]

[16] a. a. O., S. 254.

[17] a. a. O., S. 255

Auf durchaus spezifische Weise sind die kritischen, subversiven, in einer Art negativer Dialektik nicht zu schließenden und aufeinander verweisenden Züge des Romans, seine paradoxen Strategien, eine Art bestimmter Negation in einem ganz spezifischen historischen Kontext und unter rigiden Zensur- und Marktbedingungen. Paradox ist ja auch, dass die Zensurbehörde nicht nur den Ritterroman als niedere Unterhaltungsliteratur schmäht – so etwa wie heute in islamistischen Gesellschaften alle Kunst und Literatur geschmäht wird, weil sie vom wahren Glauben ablenkt –, sondern den Roman überhaupt als moralisch fragwürdiges Medium geringschätzt. Dass der »Don Quichote« den Ritterroman parodistisch auflöse, was er tut, ist nur die eine Seite der Medaille. Der Autor kann gar nicht das Interesse gehabt haben, mit seinem Werk bloß die Wertlosigkeit der Ritterromane und die Fragwürdigkeit seines eigenen Genres vorzuführen. Was er im steten Zusammenprall von Fiktion mit durchaus realistisch, auch sozialkritisch beschriebener Wirklichkeit aufs Komischste und Nachdrücklichste entfaltet, ist eher im Gegenteil ein Zeichen für die Macht der Fiktion. Für ihre Sprengkraft, für den Roman als potentiell demokratisches, Klassen und soziale Schranken übergreifendes, vielsprachiges und unglaublich flexibles Medium, das sich dorthin begibt, wo der vorgeschriebene und mit Gewalt verordnete Sinn sich längst im realen Leben mit seinen eigenen Wahrheiten und Zwängen verflüchtigt hat. Cervantes' Roman ist gewissermaßen das Handlungs- und Gedankenprotokoll eines wahnsinnig gewordenen Lesers. Zugleich überrascht der Roman mit Seitenhieben auf Plagiatoren, die nach dem Erscheinen des 1. Buches Cervantes' Fortsetzung, die zehn Jahre später erschien, zuvorkamen, um vom Interesse des geneigten Publikums zu profitieren. Der Roman überrascht auch mit der Einführung eines fiktiven maurisch-arabischen, dunkelhäutigen Autors und Chronisten dieser »wahren« Geschichte namens Cide (Sidi) Hamete (Hamed) Benengeli. Das potenziert nicht nur die Zahl der Erzähler, dessen erster sich gleich im ersten Satz mit einem rätselhaft bleibenden »Ich« meldet: »An einem Ort in der Mancha, ich will mich nicht an den Namen erinnern, lebte vor nicht langer Zeit ein Edelmann ...« Neben diesem Ich-Erzähler gibt sich ein zweiter Erzähler zu erkennen, denn der erste berichtet nur bis Kapitel Neun, dann erscheint der zweite, der nur darlegt, was der unbekannte erste in einem fragmentarisch gebliebenen Text erzählt hat. »Nun begibt sich der zweite Verfasser voller Neugier auf die Suche nach weiteren Schriften, die die Geschichte zu Ende erzählen, und findet auf dem Seidenmarkt in Toledo ein Manuskript des fiktiven arabischen Historikers Cide Hamete Benengeli, dessen »wahre«

Geschichte von nun an als Vorlage dient«, schreibt Neumahr[18]. Da der zweite Verfasser diese arabische Vorlage übersetzen lässt, der Übersetzer aber eigenmächtig kürzt und ändert, gibt es mindestens schon drei Erzählerinstanzen. Im zweiten Teil des Romans unterhalten sich Don Quichote und Sancho Pansa aber zudem über die Unwahrheit der Wiedergabe von Episoden aus ihren Abenteuern in den Plagiaten der Fortsetzung des Romans, sie kommentieren also sich selbst als fiktionale Figuren in der Fiktion, wobei sie sich als authentische Charaktere, echte Menschen geben – ein Schwindel erregender Abgrund der Fiktionalität. »Völlig verwirrend wird es«, noch einmal Neumahr, »wenn der zweite Verfasser Cide Hamete Benegeli als lügnerischen ›Hund‹ bezeichnet. Er entzieht sich auf ironische Weise seiner Verantwortung für die Authentizität der Geschichte, denn das Erzählte basiert auf den Aufzeichnungen eines Mauren, eines Ungläubigen und damit eines Menschen, der der Wahrheit im christlichen Sinne nicht teilhaftig ist. So wird dem Leser bedeutet, dass er dem Erzähler bzw. den Erzählern des Romans nicht trauen darf ..., die Instanz des allwissenden und auktorialen Erzählers wird unterwandert.«[19] Und damit auch eine bestimmtes Konzept von Wahrheit selbst, dass ja die Arbeit der Zensurbehörde leitet: Es sollen nur »wahre« Geschichten erzählt werden, gleichzeitig steht ja immer schon fest, was die Wahrheit ist, die der Kirche und der Obrigkeit. Mir erscheint es aber in unserem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, dass einer der Autoren dieses Romans ein dunkelhäutiger, arabischer Historiker ist. Über das, was Neumahr sagt, hinaus möchte ich das Augenmerk auf diese von Cervantes vorgenommene Verschiebung, auf eine Art transkultureller Rückübersetzung lenken. Ebenso darauf, dass der Roman durch die vielen sozialen Milieus, die er liebevoll beschreibt, die Freundschaft zwischen Don Quichote und Sancho Pansa, der im Roman weit mehr ist als eine Witzfigur, und die implizite Kritik am Adel eine anarchische Sprengkraft entfaltet, die das Ständesystem und den Vorrang der Aristokratie in Frage stellt.

Don Quichotes kuriose Blitzheilung am Ende des Romans, die ihn von seiner durch zu viel Lektüre induzierten Narrheit Abstand nehmen lässt, erscheint selbst wiederum wie eine weitere Narrheit. In Wahrheit beginnt mit diesem Roman eine Geschichte, die etwas über die anhaltende und geheimnisvolle, in der Arbeit an der Sprache und unserer Suche nach Sinn und Zugehörigkeit waltende Sprengkraft dieses modernen Genres, des Romans, erzählt, dessen hybride Vertreter ich Ihnen versucht habe, nahezubringen.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

[18] a. a. O., S. 250
[19] ebd.

What helps me step outside my solipsist mind

On days filled with gathering knowledge and learning

Von Holger Windfuhr

Die Rede unten hielt der Art-Direktor Holger Windfuhr vor Absolventen der Studiengänge Kommunikationsdesign der Hochschule Konstanz.

First off: congratulations to the graduating class of 2016!

I have a German name, but was born and raised in the United States. So I hope you will indulge my giving this talk in my mother tongue. I think you deserve a level of eloquence that I cannot live up to in the German language. Plus: it makes me seem more intelligent than I really am.

When Jochen Rädiker asked me if I would like to hold the commencement speech, I said yes without thinking. Only afterwards did I think to myself: "What in God's name do you people want to hear from me?" Then I recalled a commencement speech by the great author and philosopher David Foster Wallace. His thoughts and perspective really resonated with me, and articulated what, up to that point, I hadn't been able to. So I decided to adapt part of it. And as Pablo Picasso said: "Good artists copy, great artists steal." Who am I to question Pablo?

Two young fish are swimming along and they happen to meet an older fish swimming the other way. The older fish nods at them and says

"Morning, boys. How's the water?"

The two young fish swim on for a bit. Then one of them looks over at the other and asks

"What the hell is water?"

I'm not the wise old fish. The point of the fish story is merely that the most obvious, important realities are often the ones that are hardest to see. Being truly aware of what is around us.

You, like me when I finished design school twenty-five years ago, learned about typography, color theory, printing techniques, html, design history, illustration, photography, and much more. Your days, like mine, were filled with gathering knowledge and learning how to think about design and learning approaches to problem-solving. And you, like me, have enjoyed the support of your parents, grandparents, friends and teachers in getting your education.

The greatest cliché about education is that it is not such much about filling you up with knowledge, but about teaching you how to think. But the cliché about teaching you how to think actually goes much deeper. The really significant education in thinking isn't just about the capacity to think, but also about learning to exercise some control over how and what you think, and consciously choosing what to think about. To really question and confront the often automatic way we react to opposing views, criticism, annoyances – and daily life. To not get lost in abstract arguments inside our heads instead of simply paying attention to what is going on right in front of us, in the world around us. To not assume that everything is being done specifically to me, and for me or against my ideas.



Holger Windfuhr hat in den USA Psychologie studiert und ein weiteres Studium in München als Diplom-Designer abgeschlossen. Er war für eine Reihe von Magazinen tätig, zuletzt als Creative Director und Leiter der Produktentwicklung bei der »Wirtschaftswoche«. Ab 2017 wird er bei der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« die Position des Art-Direktors übernehmen.

It's not about right or wrong. It's a matter of my choosing to make the effort of somehow getting free of my natural default setting. Which is to be deeply self-centered and to see and interpret everything through this lens of self. Because if you cannot exercise this kind of conscious choice in how and what to think about, you will be totally lost.

I can only tell you about my experiences, and what I have found to be true for me. What helps me step outside my solipsist mind when I feel it becoming too small a space.

I grew up in a truly multi-cultural surrounding. A university town where all sorts of nationalities gravitated. Japanese, Chinese, Iraqi, Iranian, German, French – even Swiss. The interest in other cultures and their way of thinking about the world has accompanied me ever since. I was confronted by all sorts of different views – sometimes dramatically different opinions on things I felt very strongly about. They challenged me to think about why I think the way I do.

Back then the Internet as we know it had not yet been born. The single biggest repository of knowledge – but also of bullshit – mankind has ever known. It wasn't as easy to get lost in the echo chambers of »Facebook« timelines and specialty blogs that simply repeat back to me what I already believe to be true.

Don't get me wrong: I think the Internet and the Internet of Things is one of the greatest developments for our profession – on a societal scale as well. It frees design from adorning paper pulp and film strips to become truly interactive and multimedial on a global scale. It allows us to communicate on an individual level. There has never been a greater opportunity for us. And I say this not in spite of but especially as a member of a publishing group.

But it takes tremendous will to seek out articles and interact with people who have opposing views. To discover how other cultures interpret what is happening in the world, on our continent, in our country. The American view, the English view, the French, Russian, Scandinavian, Chinese view; the intellectual German commentary – and even the less intellectual commentary. But I promise you, it will be worth it. It's a wellspring for your work, an endless supply of references, juxtapositions and ideas to play with. The intellectual depth will shine through.

Another thing I have found to be true for me: being trusted is everything; especially in our profession, where our opinion isn't based on a mathematical formula or scientific method. Trust in our professional integrity is the one thing that makes the difference between being able to do great or mediocre work. Trust is what allows us to take risks. But earning that trust also means being able to put yourself into someone else's position and consider their criteria for good work. What they need it to do and how they need to communicate with their audience and who else they turn to in judging the quality of design. And who they need to impress, both inside and outside the company.

Be curious. Not just about what new fonts are coming out, what the coolest parallax scrolls are or what new independent magazines are being published. They are a means to an end. The end is what and how we want to communicate. What

audience are we communicating to? The context in which we are communicating. The awareness of societal shifts, bumps and grinds. Awareness of what and who is affecting society, and why. Awareness in not believing the hype.

It is in essence about the real value of a real education. It has almost nothing to do with knowledge, and everything to do with simple awareness. Awareness of what is in plain sight all around us, all the time. That we have to keep rediscovering and reminding ourselves over and over:

»*This is water.*«

»*This is water.*«

I wish you all great success.

»*Sprache für die Form*«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Zwischen den Zeilen, zwischen den Texten

Wechselwirkungen, Vielstimmigkeiten, Bezüge und Bildung

Von Volker Friedrich

Im Rahmen der Tagung »text | text | text – Zitat, Referenz, Plagiat und andere Formen der Intertextualität« trug Volker Friedrich am 10. Juni 2016 das untenstehende Manuskript als Eröffnungsvortrag vor.

Verehrte Damen, wertee Herren,

wenn man in solch einem Begrüßungsreigen der letzte ist, dann hat man es mit der Situation zu tun, die Karl Valentin auf den Punkt gebracht hat: »Es ist schon alles gesagt, nur noch nicht von jedem.« Als Direktor des Institutes für professionelles Schreiben an der Hochschule Konstanz, kurz IPS, heiße auch ich Sie herzlich willkommen zu unserer Tagung »text | text | text – Zitat, Referenz, Plagiat und andere Formen der Intertextualität«.

Nachdem wir vom IPS 2009 mit den Schweizer Kollegen aus Winterthur gemeinsam eine Tagung hier in Konstanz organisiert hatten, wollten wir gern die Zusammenarbeit über die nahe Grenzlinie hinweg fortsetzen und fanden im »Forum wissenschaftliches Schreiben« dafür gute Partner. Für die gute Zusammenarbeit an dieser Stelle schon einmal besten Dank.

(...)

Wenn man den Auftakt-Vortrag zu einer Tagung hält, dann hat man inhaltlich nicht mit dem Satz von Karl Valentin zu kämpfen, noch ist noch nicht alles gesagt – welch große Freiheit wird mir zuteil. In diesem Zustand größtmöglicher Freiheit lief ich über Monate herum und schrieb mir zuerst einmal einen möglichst freien Titel über den Vortrag, den ich nun halte, nämlich: »Zwischen den Zeilen, zwischen den Texten. Über Wechselwirkungen, Vielstimmigkeiten, Bezüge und Bildung.« Das machte keinen geringen Eindruck auf mich, und auch im Ankündigungstext schrieb ich freiweg das eine und andere Versprechen hinein. Und nun stehe ich hier, alle Freiheit ist dahin, ich sollte halten, was ich versprach. Ich hoffe, in Ihnen gute Kantianer zu finden, meinte doch Immanuel Kant, allein der gute Wille zähle. Den, das bitte ich Sie mir zu glauben, habe ich.

Wenn Sie gestatten, werde ich mich weniger zu Details der Schreibforschung äußern, sondern von zweien meiner Bezugspunkten her, der Philosophie und der Rhetorik, einige Gedanken, Gedankensplitter Ihnen zu Gehör bringen, alles eher vom Mut zum Fragmentarischen getragen, als vom Willen zur strengen Systematik.

Es ist schon recht kühn oder recht naiv, über solch eine Tagung einfach »text | text | text« zu schreiben, wenn man sich klarmacht, welche Diskussionen allein dieses eine Wort »Text« ausgelöst hat. Nun wollen wir an diesen beiden Tagen aber auch »Zitat, Referenz, Plagiat und andere Formen der Intertextualität« behandeln. Ob wir es schaffen, alles zu sagen?

Prof. Dr. Volker Friedrich, Herausgeber von »Sprache für die Form«, lehrt Schreiben und Rhetorik an den Studiengängen Kommunikationsdesign und ist Gründungsmitglied und Direktor des Instituts für professionelles Schreiben (IPS) an der Hochschule Konstanz. Er ist gelernter Redakteur und arbeitet als Publizist für zahlreiche Zeitungen, Zeitschriften, Buchverlage und Rundfunkanstalten im In- und Ausland.

In den ersten 45 Minuten lässt sich nur wenig davon andeuten, nur streifen. Oder in ein paar Bilder fassen. Machen wir uns also ein Bild von der

Welt als Text

Stellen Sie sich vor, eines Nachts brechen Sie auf zu einer gewagten Expedition. Sie schnallen sich eine Stirnlampe um und verschaffen sich Zutritt zu einer riesigen, schönen, alten Bibliothek. In ihr können Sie alle Bücher und Texte der Welt finden, aus allen Zeiten, von allen Autoren, in allen Sprachen und Versionen. Sie sind der einzige Mensch dort, und aus Respekt schreiten Sie ganz leise durch die Säle und Regale, streifen manchmal ehrfürchtig mit der Zeigefingerkuppe über einen Buchrücken, können sich gar nicht entscheiden, welchen Folianten, welchen Band Sie zuerst herausnehmen und lesen mögen, es sind so viele. Und so setzen Sie sich nach einer langen Wanderung erschöpft, ohne Buch, an einen Leseplatz, schnaufen durch und kommen allmählich zur Ruhe. Und dann hören Sie es, erst ganz leise, kaum vernehmlich, aber Sie schärfen Ihren Hörsinn, folgen diesem Geräusch so lange, bis Sie es zuordnen, bis Sie es entschlüsseln können: Sie hören ein Gemurmel, vielstimmig, tiefe alte, weise Stimmen mischen sich mit jungen, rotzfrehen; Männerbässe werden von weiblichen Altstimmen umrankt; noch fällt es Ihnen schwer, Genaues zu vernehmen, aber mit der Zeit können Sie einzelne Worte ausmachen, Sätze, Zusammenhänge, und Sie beginnen zu verstehen: Sie lauschen dem Gespräch, dass die Bücher, die Texte untereinander führen. Sie stellen fest, dass sich Gruppen zum Austausch zusammengefunden haben, manche unterhalten sich in trauter Zweisamkeit, manche führen ein leises, manche ein klagendes Selbstgespräch. Bald schwirrt Ihnen der Kopf vor lauter Worten, Gesprächen, Austausch, Wechselreden, Abwägungen, Vorwürfen und Anklagen, Lobgesängen und Artigkeiten, Spöttereien und Boshafigkeiten, Anspielungen, Verweisen, Umschreibungen, Zuschreibungen, Abschreibungen, Vor- und Nachschriften, Kopien und Anleihen, Fälschungen und Inspirationen, vorgetragen in Monologen, Dialogen, Polylogen. ||

Manche sagen, diese riesige, schöne, alte Bibliothek trage einen Namen, man nenne sie: die Welt. Das Gemurmel, das Sie in der Bibliothek, der Welt als Text hören, gibt es, so lange man schreibt. Dieses Gemurmel könnte genannt werden: Intertextualität.

Womöglich stimmen Sie mir zu: Diese Allegorie, die ich Ihnen gerade vor das innere Auge geführt habe, lässt sich mit einer Expedition in eine Bibliothek leichter ausmalen denn mit einer Surftour durchs Internet. Aber vielleicht könnten wir in diesem riesigen Datenspeicher »Internet« ebenfalls Gemurmel belauschen, Subtexte, die niemand intendiert hat und die wohl nie jemand lesen wird, lesen kann.

Das Phänomen »Intertextualität« – das Wort klingt gewichtig und modern – kam vermutlich mit dem zweiten Text in die Welt, der geschrieben wurde, das Phänomen dürfte also so alt sein wie das Schreiben selbst. Es verweist auf das, was zwischen den Texten und den Zeilen geschieht. Aber das ist nur ein Aspekt, der mit dem Begriff verbunden wird. Schlägt man den Eintrag zu »Intertextualität« in Fachlexika nach, dann bekommt man es mit einer Fülle von Interpretationen zu tun. Gert Ueding, der morgen den letzten Plenarvortrag halten wird,

hat das »Historische Wörterbuch der Rhetorik« herausgegeben. Darin wird in den ersten Sätzen des Eintrages zu »Intertextualität« bereits auf die Vieldeutigkeit dieses Begriffes abgehoben:

[1] Pekar, Thomas: Intertextualität. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4: Hu–K. Tübingen 1998. Sp. 526.

»Intertextualität ist in der aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussion einer der am häufigsten verwendeten Begriffe, um Relationen zwischen Texten zu erfassen. Jedoch ist die Begriffsverwendung irritierend, da mit >I.< eine Reihe von z. T. ganz unterschiedlichen Theorieansätzen auf recht verschiedenartigen Forschungsfeldern (wie zum Beispiel Rhetorik, Komparatistik, Einflussforschung, Hermeneutik) bezeichnet werden, was hauptsächlich daran liegt, daß der zugrundeliegende Textbegriff selbst umstritten ist.« [1]

Da hams'es, Ramses. Dann sind wir eben so frei, und picken uns eine der Möglichkeiten heraus, die uns zupass kommt. Als Rhetoriker interessiert mich die Intertextualität insbesondere im Sinne einer Wechselwirkung zwischen Texten, schließlich verhandelt die Rhetorik, wie wir mit kommunikativen Mitteln Wirkungen erzielen, wie wir sie persuasiv, also überzeugend einsetzen und wirkungsvoll kommunizieren. Welche Rolle spielt dabei das, was zwischen den Texten und zwischen den Zeilen wirkt?

Ich bin so frei und nehme Bezug auf den Ankündigungstext für diesen Vortrag. Da schrieb ich: »Wer schreibt, der gestaltet mit Worten. Wer gelesen werden möchte, der will Wirkungen hervorrufen – auf Leser, auf Hörer und auf Autoren. So begibt sich, wer schreibt, in ein Reich der Wechselwirkungen zwischen seinen eigenen Vorstellungen, die er schreibend äußert und gestaltet und damit erweitert und verändert, und den Vorstellungen anderer, auf die er schreibend einwirkt und die auf sein Schreiben durch Lektüre einwirken. Jeder Text reiht sich ein in den vielstimmigen Chor der Texte, schafft zu ihnen direkt oder indirekt Bezüge.«

Diese Vielstimmigkeit hebt uns auf in einem Gespräch über die Generationen und Zeiten hinweg. Je nachdem, in welcher TextWelt wir uns bewegen, folgt die Vielstimmigkeit anderen Regeln. Die Literatur spielt manchmal Verstecken mit der Vielstimmigkeit, der Bezugnahme, das erhöht das Vergnügen des geschulten Lesers. Die Wissenschaft hingegen will die Vielstimmigkeit als Quelle nutzen und Bezüge offenlegen. Aber das kann scheitern. ||

Die Bezugnahme, die Referenz erfolgt beim Schreiben, also in dem Prozess, der sich im Text finalisiert. Die Referenz wird im wissenschaftlichen Schreiben offengelegt, sie wird belegt. Im literarischen Schreiben muss das nicht offengelegt, decodiert werden, im Gegenteil, die Decodierung der Bezugnahmen ist oft Teil des Vergnügens, das ein elaborierter Leser sich mit einem literarischen Text verschafft.

Der Schreibprozess ist selbstverständlich nicht allein zu kennzeichnen durch etwaige Bezugnahmen, sie sind gleichwohl konstitutiv für das Schreiben. Die Analyse des vielschichtigen, komplexen Prozesses »Schreiben«, das sei dem Nachwuchs in unseren Reihen zum Trost gesagt, wird wohl nie ausgeschöpft sein; zur Beunruhigung nicht nur des Nachwuchses in unseren Reihen muss man allerdings einräumen, dass der forschenden Beschäftigung mit diesem Pro-

zess weitaus weniger gesellschaftliche Würdigung entgegengebracht wird, als das dem Forschen in anderen Bereichen widerfährt: Euro, Neuro und Nano zählen mehr als Hanno, wenn Sie mir einen Kalauer gestatten.

Bezüge

Eine meiner Thesen, die ich gern wiederhole, lautet: Bildung schützt uns davor, uns für origineller zu halten, als wir sind. Der beste Schutz vor falschen Bezugnahmen oder vor unbewussten Plagiaten dürfte das Referenzsystem, die Bildung sein, die wir in uns verankern. Deshalb scheinen mir im übrigen diejenigen Lerntheorien angreifbar zu sein, die den wichtigsten Lernerfolg darin sehen, dass man weiß, wo man suchen muss. Wonach man sucht, muss man ja erst einmal herausfinden – relevante, belastbare und nach vorne weisende Fragen stellen zu lernen, ist ein wichtiger Aspekt des Bildungsprozesses; danach kommt die Recherche nach etwaigen Antworten. Aber das nur als Nebenbemerkung.

Bildung schützt uns davor, uns für origineller zu halten, als wir sind. Einräumen muss ich jedoch: Das eigene, gut ausgebaute Bezugssystem, die eigene Bildung allein wird uns nicht ausreichend schützen vor falschen Bezugnahmen oder vor unbewussten Plagiaten. Ein sehr wichtiger Aspekt ist das scharf kritische Infragestellen der eigenen Annahmen, Vermutungen, Thesen. In diesem Prozess sind Fragen wichtig wie: »Stimmt das? Welche Voraussetzungen mache ich, wenn ich so oder so denke und frage?« Und bestimmte Fragen sollten den kritischen Geist, zu dem eben auch die Selbstkritik gehört, dabei stets begleiten, nämlich Fragen wie: »Wie komme ich auf meine Ideen? Woher habe ich sie? Wer könnte mir das eingeflüstert haben? Welche Denkfallen stelle ich mir selbst?« Und dann sollten wir unserem eigenen Bezugssystem, unserer eigenen Bildung misstrauisch gegenüber stehen, sie kann uns in Gewissheit wiegen und damit in Fallen locken. Dann können ungewollt fehlerhafte oder sprunghafte Bezugnahmen entstehen.

Bevor ich diese Malaise an einem Beispiel aus der Wissenschaft vorführe, möchte ich Sie mit einem literarischen Text einstimmen und erheitern, einem Text, der uns für das literarische Spiel zwischen den Texten und zwischen den Zeilen ein erstes ironisches Beispiel abgibt. Es handelt sich um eine wunderbare Stelle aus Laurence Sternes (1713—1768) »Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman«. Dem Ich-Erzähler Tristram Shandy geht es über lange Strecken des Romans darum, seinem Werden, schon vorgeburtlich, nachzuspüren. Sein betagter Erzeuger, auf die 60 zugehend, war

»in allem was er tat, ob fürs Geschäft oder zum Ergötzen, einer der regelmäßigsten Menschen, die jemals gelebt haben. Um nur ein Probchen seiner ungemeinen Pünktlichkeit zu geben, deren Sklave er in Wahrheit war, – so hatte er's sich seit vielen Lebensjahren zur Regel gemacht, – am ersten Sonntagabend eines jeden Monats im Jahr, – so gewiss wie dieser Sonntagabend kam, – mit eigener Hand eine große Hausuhr aufzuziehen, die wir auf dem oberen Absatz der Hinterstiege stehen hatten: – Und da er zu der Zeit, von der ich gesprochen habe, von den Fünzig auf die Sechzig zusteuerte, – hatte er allmählich gewisse andere Familienobligationen gleichfalls auf diesen Termin geschoben, um sie [...] alle auf einen Streich vom Hals zu haben, und den Rest des Monats über nicht weiter damit geplagt und geplackt zu sein.

Es war dies nur von einer kleinen Mißlichkeit begleitet, die in großem Maß auf mich niederschlug und an deren Auswirkungen ich, fürchte ich, bis an mein Grab werde zu schleppen haben; nämlich, daß es, durch eine unglückselige Verknüpfung von Ideen, zwischen denen der Natur nach keinerlei Zusammenhang besteht, schließlich dahinkam, daß meine arme Mutter nie das Aufziehen der besagten Uhr hören konnte, – ohne daß ihr dabei unweigerlich der Gedanke an gewisse andere Dinge in den Kopf fuhr, – & vice versa: – einer jener absonderlichen Ideenverknüpfungen, von denen der scharfsinnige Locke, der die Natur solcher Dinge gewißlich besser verstand als die meisten Menschen, behauptet, sie hätten mehr verquere Handlungen hervorgebracht, als alle anderen möglichen Quellen des Vorurtheils zusammen.« [2] ||

[2] Sterne, Laurence: *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*. Frankfurt am Main 1996. S. 1, 19 f.

Soweit Laurence Sterne. Warum ich Ihnen diese Stelle vorgelesen habe? Es geht mir um diese »absonderlichen Ideenverknüpfungen«, die wir vornehmen und damit unsere Vorurteile nähren, und es geht mir darum, dass Laurence Sterne als Literat viel entspannter mit einem Zitat oder einer Paraphrase umgehen konnte, als man das in der Wissenschaft darf. Bei John Locke fand ich diese Stelle so nicht, müsste das aber noch eingehender prüfen. Bislang jedenfalls scheint mir diese Bezugnahme von Sterne auf Locke bestenfalls dem Sinn nach belegbar zu sein. Aber das macht ja im Spiel eines Romans nichts, der Ich-Erzähler darf irren oder schlecht paraphrasieren, wenn sich nur in den Dienst der Narration stellt. Wie sieht das aber in der Wissenschaft aus?

Ich möchte Ihnen ein Beispiel aus meiner Disziplin, der Rhetorik geben. In einem Lehrbuch führt dessen Autor den »rhetorischen Imperativ« ein.

»Rhetorischer Imperativ« – das erinnert uns natürlich an den »kategorischen Imperativ« von Immanuel Kant. Das muss dem Autor dieses Lehrbuchs klar gewesen sein, das wird dieser Autor gewollt haben. Es handelt sich bei diesem Lehrbuch-Autor schließlich um Joachim Knappe, seines Zeichens Inhaber einer der beiden Professuren für allgemeine Rhetorik an der Universität Tübingen. Joachim Knappe hat Germanistik, Politikwissenschaften, Philosophie und katholische Theologie studiert, er ist selbstverständlich ein hochgebildeter und belebter Mensch. Keine Frage, wenn so jemand einen »rhetorischen Imperativ« einführt, dann ist das eine bewusste Anspielung, eine gewollte Referenz auf Kants kategorischen Imperativ.

In der »Werkausgabe« zu Kant findet man den kategorischen Imperativ in zwei Fassungen. Die erste Fassung in der »Grundlegung der Metaphysik der Sitten« lautet: »(...) handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde.« [3] In der »Metaphysik der Sitten« selbst finden wir diese Version: »(...) handle nach einer Maxime, welche zugleich als ein allgemeines Gesetz gelten kann.« [4]

Mir geht es an dieser Stelle mit diesen Zitaten nicht um Sinn und philosophische Bedeutung des kategorischen Imperativs, sondern nur um den Stil, die Wendungen, den Klang. Diesen Klang haben Sie nun im Ohr. Nun hören wir uns an, wie der »rhetorische Imperativ« von Joachim Knappe klingt: »Perorare aude. – Habe Mut, dich deiner eigenen Ausdrucksfähigkeit offen zu bedienen!« [5] Lassen wir beiseite, dass wir in Knapes »rhetorischem Imperativ« keine inhalt-

liche Anlehnung an und keine Bezugnahme auf Kants kategorischen Imperativ finden können. Lassen wir auch beiseite, dass Autoren selten klug beraten sind, im Windschatten solch berühmter Wendungen ein eigenes Lüftchen zu wedeln. Konzentrieren wir uns nur auf den Klang der beiden Wendungen: Da ist nichts Gemeinsames, wir haben es stilistisch mit einem völlig anderen Ton zu tun. Womöglich erinnert Sie die Knapesche Stilistik aber an einen anderen Satz, den wir bei Kant finden können, nämlich an Zeilen aus dem Aufsatz »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«. Dieser Aufsatz beginnt mit den berühmten Worten: »Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen.« [6] Und nun kommen die entscheidenden Sätze: »Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.« [7] Das war Kant.

»Perorare aude.– Habe Mut, dich deiner eigenen Ausdrucksfähigkeit offen zu bedienen!« [8], lautet Joachim Knape »rhetorischer Imperativ«. Und er lehnt sich eben an Kants Satz an: »Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!« [9] Lassen wir beiseite, dass Kants Worte klar und einfach, ja, elegant formuliert und Knapes Worte stilistisch eher ungeformt sind: Knape »rhetorischer Imperativ« hat weder stilistisch noch inhaltlich irgendetwas mit Kants »kategorischem Imperativ« zu tun, Joachim Knape hat schlichtweg zwei der bekanntesten Kant-Zitate durcheinander gebracht.

Wie sollen wir diese Form der Bezugnahme nennen? Fehlgeschlagene Referenz? Gescheiterter Bezug? Eine Verwechslung in der Referenz? Einen Paraphrasen-Sprung? Was bringt uns dazu, beim Schreiben in solch eine Falle zu laufen? Was den geschilderten Fall betrifft, so kann ich über die Ursachen nur mutmaßen. Ich gehe davon aus, dass Joachim Knape die beiden Kant-Zitate kennt, wahrscheinlich auch die Texte im Original gelesen hat. Als er sein Lehrbuch schrieb, hat er offensichtlich nicht geprüft, ob er etwas durcheinander bringt, er kam womöglich gar nicht auf die Idee, dass sein Wissen, sein Referenzsystem ihm diese Falle stellen könnte, er wird sich solch einen Irrtum gar nicht zugetraut haben. Wie es oft so kommt: Auch seine Schüler trauen Joachim Knape solch einen Irrtum nicht zu und zitieren den »rhetorischen Imperativ«, arbeiten mit dieser Idee. Dieses, sagen wir, Missgeschick, das dem Tübinger Professor unterlaufen ist, ist – davon darf ausgegangen werden – kein Einzelfall in der Wissenschaft. Womöglich ließe sich eine sehr interessante Geschichte der Wissenschaft schreiben entlang all ihrer fehlgeschlagenen Referenzen, ihrer gescheiterten Bezüge, ihrer Zitatverwechselungen.

Und hier kleidet sich eine klassische Sünde passend für den Intellektuellen: Hochmütig halten wir uns des Irrtums nicht fähig. »Bescheidenheit ist eine Zier, doch weiter kommt man ohne ihr«, weiß ein Sprichwort. [10] Aber genau von unserer Irrtumskraft müssen wir immer ausgehen, wir können uns unseres Wissens nie sicher sein. Dies ist der wesentliche Grund, uns intellektuelle Bescheidenheit aufzuerlegen. ||

- [3] Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Werkausgabe, Bd. 7. Frankfurt am Main 1982(6). S. 51.
- [4] ders.: Die Metaphysik der Sitten. Werkausgabe, Bd. 8. Frankfurt am Main 1982(4). S. 331.
- [5] Knape, Joachim: Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000. S. 33.
- [6] Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: ders.: Werkausgabe, Bd. 11, Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Teil 1. Frankfurt am Main 1982(4). S. 53.
- [7] ebd.
- [8] Knape, a. a. O.
- [9] Kant, a. a. O.
- [10] Wander, Karl Friedrich Wilhelm (Hg.): Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. 5. Bd. Kettwig, Stuttgart 1987. Sp. 963.

Es gibt selbstverständlich noch weitere Gründe. Und einen dieser Gründe führe ich im Folgenden noch aus. Mir geht es um einen wesentlichen Aspekt, der literarisch-künstlerisches Schreiben vom wissenschaftlichen Schreiben trennt, die Rede ist von einer bestimmten Verbindung zwischen Ethik und Stilistik.

Um Ihnen nahezubringen, was ich damit meine, sollte ich darlegen, welche Wissenschaftsauffassung mir vorschwebt. Ich beziehe mich auf den Philosophen Karl Raimund Popper, dessen »Logik der Forschung« zu den bedeutendsten wissenschaftstheoretischen Werken des 20. Jahrhunderts gezählt wird.

Ein an Karl Popper orientierter Wissenschaftsbegriff geht davon aus, dass wir nach Wahrheit streben. Nach all den »ismen« und »Post«-Moden in den intellektuellen, philosophischen und geisteswissenschaftlichen Diskursen dürfte diese Vorstellung altmodisch wirken, diese Idee, dass wir uns der Wahrheit annähern, aber nie sicher sein können, in ihrem Besitz zu sein. Auch wenn diese Vorstellung altmodisch sein mag, ich möchte an ihr aus vielen Gründen festhalten, die ich heute nicht ausführen kann. Nehmen wir das einfach mal als Setzung, für diesen Vortrag zumindest, hin: Das Projekt Wissenschaft lässt uns alle nach Wahrheit streben. Nun wissen wir auch: Die Wissenschaft spiegelt den aktuellen Stand des Irrtums. Wir können uns eben nie sicher sein, im Besitz der Wahrheit zu sein, wir sollten immer davon ausgehen, dass wir uns irren könnten, dass irgendjemand irgendwann unsere Theorien widerlegen und durch erklärungskräftigere, überzeugendere ersetzen könnte – aber wir sollten danach streben, einen Beitrag zu leisten zur Annäherung an die Wahrheit. Die Wahrheitsuche wird im Projekt der Wissenschaft begleitet durch die Tugend der Kritik, des kritischen Prüfens der Argumente, Ideen, Thesen, die wir entwickeln.

Daraus entstehen durchaus wissenschaftsethische Konsequenzen, die sich auf das Schreiben niederschlagen. Ein Autor eines wissenschaftlichen Textes muss diesen in eine Form bringen, die Kritik erlaubt. Damit ist eine Forderung aufgestellt, die sich auf die Stilistik und die Argumentation wissenschaftlicher Texte auswirkt. Damit Argumente überhaupt kritisiert werden können, müssen sie sich in einem Stil kleiden, der das erlaubt. Argumente müssen klar und verständlich formuliert werden, sie dürfen sich nicht hinter einem undurchdringlichen Jargon verstecken. Welcher Stil wäre also in diesem Sinne der angemessene in der Wissenschaftsprosa? Der, der den Stilqualitäten Klarheit, Deutlichkeit, Verständlichkeit gerecht wird, denjenigen Stilqualitäten also, die schon in der antiken Rhetorik diskutiert wurden. Seit 2500 Jahren erprobt: Die Rhetorik ist die älteste Theorie über das Gestalten mit Sprache und Zeichen, die älteste Kommunikationswissenschaft und die älteste Argumentationstheorie.

Form und Inhalt, Stil und Argument gehen also eine Verbindung ein, die wissenschaftsethischen Anforderungen entsprechen muss. Um Missverständnissen vorzubeugen: Das hat nichts mit politischer Korrektheit zu tun oder mit irgendwelcher sprachpolizeilicher Regelungswut. ||

Um es mit Karl Poppers Worten auszudrücken: »Jeder Intellektuelle hat eine ganz spezielle Verantwortung. Er hat das Privileg und die Gelegenheit, zu studieren. Dafür schuldet er es seinen Mitmenschen (oder >der Gesellschaft<), die

Ergebnisse seines Studiums in der einfachsten und klarsten und bescheidensten Form darzustellen. Das Schlimmste – die Sünde gegen den heiligen Geist – ist, wenn die Intellektuellen es versuchen, sich ihren Mitmenschen gegenüber als große Propheten aufzuspielen und sie mit orakelnden Philosophien zu beeindrucken. Wer's nicht einfach und klar sagen kann, der soll schweigen und weiterarbeiten, bis er's klar sagen kann.« [11] Soweit Karl Popper, der damit in meinen Augen anschließt an die Rhetorik, wissentlich oder nicht. Um das kurz zu erläutern: Popper hat sich gern und intensiv mit der Antike befasst, ich fand bislang keinen Beleg dafür, dass er sich mit den Sophisten beschäftigt hat, also den frühen Rhetorikern. Deren Wahrheitsbegriff ist dem seinen sehr nahe, lehnten die Sophisten doch absolute Wahrheit oder zumindest die Möglichkeit eines Zugangs zu ihr ab.

[11] Popper, Karl R.: Gegen die großen Worte. In: ders.: Auf der Suche nach einer besseren Welt. Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren. München 1984. S. 100.

[12] a. a. O.

[13] a. a. O., S. 112.

[14] ebd.

»Wer's nicht einfach und klar sagen kann, der soll schweigen und weiterarbeiten, bis er's klar sagen kann.« Unverständlichkeit wäre also zu allem Überfluss auch ein Mangel an Arbeitsintensität.

Popper selbst hat im übrigen einmal beispielhaft dargestellt, was er für Jargon hält und wie man ihn aufbrechen kann. In einem privaten Brief wurde er gefragt, warum er mit einem Philosophen wie Jürgen Habermas hadere. Poppers Antwort war nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, wurde aber von dem Briefempfänger an eine Zeitung gegeben und veröffentlicht. Daraufhin hat Popper diesen Brief in einem Buch selbst veröffentlicht und mit Erläuterungen versehen; dieser Essay heißt »Gegen die großen Worte« [12]. Popper nimmt dort Stellen eines deutschen Textes von Habermas und übersetzt sie – ins Deutsche, will sagen: ins Verständliche.

Bei Habermas heißt es:

»Theorien sind Ordnungsschemata, die wir in einem syntaktisch verbindlichen Rahmen beliebig konstruieren.«

Poppers Übersetzung lautet:

»Theorien sollten nicht ungrammatisch formuliert werden; ansonsten kannst Du sagen, was Du willst.« [13]

Bei Habermas geht es so weiter:

»Sie erweisen sich für einen speziellen Gegenstandsbereich dann als brauchbar, wenn sich ihnen die reale Mannigfaltigkeit fügt.«

Popper übersetzt das wie folgt:

»Sie sind auf ein spezielles Gebiet dann anwendbar, wenn sie anwendbar sind.« [14]

Das sind zwei von mehreren dieser Übersetzungen. Ich habe lange darüber nachgeht, ob Popper Habermas unrecht damit getan hat. Nein, lautet darauf meine Antwort.

Worauf will ich mit diesen Beispielen hinaus: Zwischen Stilistik und Ethik gibt es in der Wissenschaft eine enge Verknüpfung. Wissenschaftsethische Anforderungen erfüllen sich in der Art, wie wir schreiben. Klarheit, Deutlichkeit,

Verständlichkeit, sie sind die Grundlagen dafür, dass Argumente geprüft werden können, dass Kritik geübt werden kann. So bildet Stilistik letztendlich eine der Grundlagen dafür, dass ein wissenschaftlicher Diskurs vonstatten gehen und dass das Projekt der Annäherung an die Wahrheit voranschreiten kann. Der Diskurs zwischen Texten in dieser Weise darf als die der Wissenschaft angemessene Intertextualität angesehen werden.

Abschweifung

Nun habe ich ein paar Ausführungen zum Scheitern von Bezugnahmen, von Bezügen, Referenzen, Zitaten gemacht, um darzustellen, wie sich das in wissenschaftsethische Überlegungen einbinden lässt.

Könnte ich das auf mich selbst anwenden? Kennen Sie das? Im Vorfeld einer Tagung schreiben Sie für Ihren Vortrag eine Ankündigung. Sie sind, Monate vor der Tagung, noch nicht am Ende Ihrer Überlegungen angelangt, sind aber voll des Überschwanges und schreiben einen vollmundigen Text über das, was Sie erzählen werden. Sie blicken in die Zukunft, die ihrer Natur nach stets offen ist. Und nun schaue ich auf meine Ankündigung in dieser schönen Broschüre und sehe: Aha, das hatte ich also vor.

Nun ja, eine der schönsten Formen für das gelingende Scheitern von Bezugnahmen habe ich noch nicht vorgestellt: die Abschweifung ... Wirklich: Habe ich sie Ihnen nicht vorgestellt? Zwischen den Zeilen, zwischen den Texten, im Labyrinth der unendlichen Bibliothek einer Welt als Text, da läuft man an so manch vielstimmigen, mehrdeutigen Gemurmel glatt vorbei, voller Irrtumskraft, all diese »absonderlichen Ideenverknüpfungen«, »verquere(n) Handlungen«, »mögliche(n) Quellen des Vorurtheils«.

Ob ich alles einfach und klar gesagt habe? Oder sollte ich weiterarbeiten, bis ich es einfach und klar sagen kann?

Ihnen, verehrte Damen, werte Herren, und, in aller Bescheidenheit auch mir selbst, also uns allen wünsche ich für diese beiden Tage, dass wir vielen Wechselwirkungen, Vielstimmigkeiten, Bezügen und Bildung begegnen werden, zwischen all den Zeilen, zwischen all den Texten.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

»Design ist ein Werkzeug – kein Selbstzweck«

André Stauffer über die Anforderungen an Gestalter

Von Claudia Zech und Friederike Lorenz

»Branding ist eine Art, die Realität zu formen«, sagt André Stauffer, Creative Director von MetaDesign Zürich. Der richtige Umgang mit dem Werkzeug »Design« sei daher von großer Bedeutung. Agenturen und Designer trügen Verantwortung und sollten diese ernst nehmen.

Was macht einen guten Designer aus? Designer seien Menschen, die nicht alles können können, aber alles können wollen. Das Idealbild eines Designers ist für André Stauffer der allseitig gebildete Mensch, der kreativ arbeitet, schreibt, musiziert, Sport macht, liest und sich für alles interessiert – ein Leonardo da Vinci.

Der Designer spricht im Interview außerdem über das, was ihn in seiner Laufbahn geprägt hat und ihm bei der Arbeit wichtig ist, und darüber, wo er die Chancen und Schwierigkeiten im Branding sieht.

<https://www.designrhetorik.de/design-ist-ein-werkzeug-kein-selbstzweck/>



Foto: Friederike Lorenz

André Stauffer ist Creative Director bei »MetaDesign« in Zürich. Mit der Gründung im Jahr 2000 war er verantwortlich für den Aufbau des dortigen Design-Teams und leitet heute Branding- und Corporate-Design-Projekte für Auftraggeber aus aller Welt. Darüber hinaus ist Stauffer als Jurymitglied, Gastdozent und Referent im In- und Ausland tätig. Für seine Arbeiten wurde er mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Corporate Design Preis und dem Best of Award von Rebrand 100.

»Die Welt ist komplizierter«

Michaela Karl über eine doch nicht so unpolitische Generation

Von Didem Gezinci und Eva Hillemeyr

Seit den 1968er Jahren habe sich viel in der politischen Rhetorik getan. Man musste früher gut vorbereitet sein. Die Sprechweise war kompliziert, die Sätze länger. Visuelle Unterstützung gab es nicht. Heute sei die Sprechweise einfacher, verständlicher, schlicht kürzer. Manchmal stelle sie sich vor, wie Rudi Dutschke heutzutage auf Twitter schreiben würde, amüsiert sich Dr. Michaela Karl im Gespräch.

Neben den heutigen Studenten, die wohl gar nicht so unpolitisch seien, wie ihr Ruf vermuten lasse, könnten sich auch die Kreativen vermehrt in die Politik einbringen. Kreative, egal ob Literaten oder Designer, könnten in der nicht unbedingt von Visionären geprägten Politik neue Denkansätze liefern.

Für geringe Wahlteilnahmen hat Michaela Karl allerdings kein Verständnis. Gerade Frauen sollten von ihrem Wahlrecht Gebrauch machen, denn ihr Geschlecht hat in der Geschichte für dieses Grundrecht gekämpft.

<https://www.designrhetorik.de/die-welt-ist-komplizierter/>



Foto: Eva Hillemeyr

Michaela Karl studierte Politikwissenschaften, Geschichte und Psychologie in Berlin, München und Passau. 2001 promovierte sie über Rudi Dutschke an der FU Berlin. Danach übernahm sie Lehraufträge an der Universität der Bundeswehr in Neubiberg und der Hochschule für Politik in München mit dem Themenschwerpunkt »Sozialismus und Revolutionsforschung«. Sie arbeitet als Publizistin; neben Büchern zur Sozialgeschichte verfasst sie vor allem Biografien.

»Es gibt keinen Text, nur Texterscheinungsformen«

Stefan Soltek über die Kunst im geschriebenen Wort

Von Sandra Rudolph und Mareike Riemann

Für Stefan Soltek, Leiter des Klingspor-Museums in Offenbach, ist die Handschrift keine nostalgische Übung, sondern eine Abbildung innerer Prozesse. Wer mit einem kurvenden Stift über eine Fläche fährt, der betreibt Selbstfindung. Soltek gibt zu bedenken, dass Typografie deshalb mehr sein könne als eine verbalisierte Mitteilung, nämlich ein Ausdrucksmittel für Empfindungen.

Im Interview spricht Soltek darüber, welchen kulturellen Stellenwert die Schrift in ihren verschiedenen Erscheinungsformen hat, und stellt Überlegungen darüber an, was bliebe, wenn die Schrift verschwindet.

<https://www.designrhetorik.de/es-gibt-keinen-text-nur-texterscheinungsformen/>



Foto: Sandra Rudolph

Stefan Soltek studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Jura in Bonn und Köln. Er promovierte mit einer Arbeit zum romanischen Taufstein in Freckenhorst. Er absolvierte zahlreiche Volontariate an Museen in Köln, London und New York. Außerdem war er Kurator der Linel-Sammlung für Buchkunst und Ornamentstich am Museum für angewandte Kunst in Frankfurt am Main. Seit 2002 ist er der Leiter des Klingspor-Museums in Offenbach am Main.

»Design hat so viel zu erforschen«

Eine Einführung in die Designtheorie und -forschung

Eine Rezension von Shayenna Misko

Wer sich mit dem Thema Designforschung auseinandersetzen möchte, hat im großen Bücherregal des aktuellen Buchmarktes bisher nur eine relativ eingeschränkte Auswahl. Noch schwerer wird es, eine allgemeine Einführung zu finden. In der UTB-Lehrbuchreihe erschien im Jahr 2009 eine Einführung in die »Designtheorie und Designforschung«, geschrieben und herausgegeben von Experten aus der Disziplin: Uta Brandes, Michael Erlhoff und Nadine Schemmann. Allesamt aus der Riege der »Köln International School of Design« (KISD). Nadine Schemmann, Absolventin der KISD, ist heute als Grafikerin und Illustratorin international tätig. Uta Brandes, inzwischen emeritiert, war bis August 2015 an der KISD Professorin für Gender und Design. Michael Erlhoff, Gründungsdekan des »Kölner Fachbereich Design« (heute: KISD) war von 1991 bis 2012 Professor für Designtheorie und -geschichte. Brandes und Erlhoff veröffentlichten in ihren Fachgebieten bereits zahlreiche Werke. So ist das »Wörterbuch Design«, das Michael Erlhoff zusammen mit Tim Marshall publizierte, vermutlich vielen Designern ein Begriff.

Die Autoren kündigen bereits im Vorwort an, dass das Lehrbuch keiner starr belehrenden Funktion nachgehen soll, sondern dazu geschrieben wurde, um »auf ein Studium im Kontext von Design-Forschung und Design-Theorie[1]« (S. 8) vorzubereiten, »Intentionen und Gedanken und auch Einblicke in theoretische Streitigkeiten« (S. 8) zu vermitteln. Letztendlich soll es dazu anregen, »sich intensiver mit Design-Forschung und Design-Theorie auseinanderzusetzen« (S. 8). Den Lesern wird mit dieser Lektüre ein grober Überblick über die wichtigsten Eckpfeiler, Aspekte und Methoden der Designtheorie und -forschung verschafft.

Design und Theorie

Zum Einstieg werden die Grundbegriffe des Buchtitels zunächst in ihre einzelnen Bedeutungen zerlegt. »Theorie«, »Forschung« und »Design« werden etymologisch hergeleitet und beschrieben. Designtheorie und Designforschung unterscheidet von älteren Disziplinen, dass sie Methoden und Theorien anderer Wissenschaften aufnehmen. Deshalb werden im ersten Abschnitt des Buches, der sich mit »Design und Theorie« befasst, diejenigen Theorien beschrieben, die eng mit Gestaltung und Design verbunden sind: die Harmonie-Lehre, Ästhetik, Wahrnehmung, die Bauhaus-Lehre etc. Anschließend werden sogenannte »multidisziplinäre Theorie-Gebäude« angeführt, die für das Design »brauchbar« sein können oder es beeinflussen: die Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, Psychoanalyse. Ein Großteil dieser Theorien könnte den meisten Lesern bereits aus Studium oder Alltag geläufig sein. Die Autoren zeigen dabei auf, wie die Zusammenhänge innerhalb der Theorien zu verstehen sind und welche Aspekte der jeweiligen Theorie für das Design eine wichtige Rolle spielen.



Brandes, Uta; Erlhoff, Michael; Schemmann, Nadine: Designtheorie und Designforschung. Paderborn: Fink 2009

An der Hochschule Konstanz, wo sie bereits ihren »Bachelor of Arts« erworben hat, studiert Shayenna Misko im Masterstudiengang Kommunikationsdesign.

[1] Der Buchtitel lautet »Designtheorie und Designforschung«. Im Buch werden die beiden Begriffe allerdings mit Bindestichen »Design-Theorie und Design-Forschung« geschrieben.

Der zweite Teil des Lehrbuches befasst sich mit Designforschung. Es werden Unterscheidungen zwischen der Forschung »im«, »über«, »mit und durch Design« hervorgehoben, quantitativer von qualitativer Forschung unterschieden und die Entstehung der empirischen Forschung erläutert – eben all das, was ein Student für den Einstieg in den Bereich der Designforschung grundsätzlich wissen sollte. Im letzten Abschnitt des Teils über Designforschung wird eine alphabetische Sammlung von Designforschungsmethoden aufgeführt, die – ähnlich den Designtheorien – ursprünglich aus anderen Disziplinen stammen. Vor allem aus den Sozial- und Kulturwissenschaften habe sich die Designer einiges abgeschaut.

Von A wie Aktionsforschung über Grounded Theory und Trendforschung bis zu W wie Wicked Problems werden 30 Designforschungsmethoden beschrieben, deren Durchführung erklärt und ihre Ursprünge und Entstehung erläutert. Die Methodensammlung ist auf farblich abgehobenen Seiten gedruckt und kann somit beim Nachschlagen leichter gefunden werden.

Design-Theorie und Design-Forschung studieren

Auf den letzten Seiten des Lehrbuches befindet sich ein hilfreiches Verzeichnis von Hochschulen im deutschsprachigen Raum, die Designtheorie oder -forschung in ihrem Curriculum anbieten. Auch ein weiteres Verzeichnis von aktuellen Webadressen deutschsprachiger Institutionen im Bereich der Designforschung ist vorhanden.

Wie bereits erwähnt wurde, ist die optische Abhebung der Designforschungsmethoden sehr nutzerfreundlich gestaltet. Die Ausführungen der Autoren sind jedoch häufig umständlich und unpräzise geschrieben. Beachtet man darüber hinaus die Zielgruppe dieses Buches – Designer, die oft großen Wert auf Ästhetik legen, und die Gestalter unter ihnen, deren Herz für Typografie schlägt –, so tragen zwar die Illustrationen jeder Doppelseite zu einer guten visuellen Unterstützung der Inhalte bei, durch diverse Schreibfehler und typografische Fauxpas allerdings könnten die Autoren bei den Lesern schnell in Ungnade fallen. Da wäre zum Beispiel ein durch den Blocksatz verursachter, viel zu geringer Wortabstand, der den Leser fast dazu zwingt, die Zeile als zusammenhängendes Wort zu sehen (z. B. S. 60, 3. Abschnitt) – und das nicht nur einmal. Eine ausgefeiltere Überschriften-Hierarchie wäre ebenfalls nützlich für eine leichtere Unterscheidung der Textrelevanz, was zwangsläufig auch zu einer besseren Orientierung im Buch führte.

Fazit

»Designtheorie und Designforschung« zeigt auf, warum ein wissenschaftlicher Ansatz des Designs längst überfällig war und welche Potentiale sich in dieser jungen Disziplin verbergen: »Das Design hat so viel zu erforschen – und darin, so müssen wir festhalten, auch viel nachzuholen.« (S. 192) Völlig ohne Vorkenntnisse ist dieses Buch allerdings schwer zu lesen, da Einsteiger durch die abstrakten Ausführungen der Autoren in Verbindung mit dem komplizierten Schreibstil schnell überfordert werden können. Ein klarer und einfacher Schreibstil wäre für eine Neuauflage also sehr wünschenswert und würde vor allem der Zielgruppe junger Designstudenten entsprechen.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

»Designtheorie ... nicht gerade das begehrteste Thema«

Frederic C. Erasmus ruft zum freien Denken auf

Eine Rezension von Claudia Zech

Wer beim Begriff »Designtheorie« nervös mit der Augenbraue zuckt, weil er an ermüdende Lektüre denkt, wird von Frederic C. Erasmus' Ausführungen in »no no position« überrascht sein. Wie der Autor selbst bemerkt, handelt es sich um eine Tatsache: »Designtheorie ist für Designer im ersten Moment nicht gerade das begehrteste Thema.« (S. 14). Bereits auf den nächsten Seiten räumt er aber mit den bekannten Vorurteilen auf. Anschaulich erklärt Erasmus, was es mit der Theoriephobie unter Designern auf sich hat und warum wir dieser Angst endlich ins Auge blicken müssen. Unterteilt in die Bereiche »Die Designer«, »Der Designer«, »Das Design« beleuchtet das Werk die Profession, den einzelnen Akteur und die Disziplin selbst.

Erasmus analysiert die Zusammenhänge in sachlicher Weise, untermalt Ausführungen mit bildhaften Beispielen und fügt jeder Erörterung einen persönlichen Standpunkt hinzu. Dabei ist er stets darauf bedacht, den Leser zum selbstständigen Denken anzuregen und Position zu beziehen.

Zur grundlegenden Betrachtung wird die Frage geklärt, was den Designberuf ausmacht. Der Autor befasst sich mit der Vielfalt der Profession, der Problematik der ungeschützten Berufsbezeichnung und erläutert, welche Fähigkeiten den Designer vom Amateur unterscheiden.

Vor allem dem Einfluss sowie der Verantwortung des Designers widmet dieses Buch große Aufmerksamkeit. Kann ein Designer durchweg seine eigene Handschrift anwenden? Zu welchen Teilen ist er Autor des Ergebnisses? Wie viel Mitspracherecht bietet ein Auftrag? Inwieweit kann ein Designer in Inhalte eingreifen? Kann es überhaupt Designer mit reinem Gewissen geben? Anhand dreier Ethikmodelle versucht Erasmus der Moral auf den Grund zu gehen und stellt dabei die Frage nach der Verantwortung. Der Verantwortung für den Erfolg, für die Wahl der Mittel, für die Praktiken der Auftraggeber und für die Auswirkungen der Arbeit. Für eine umfassende Beurteilung wird der Designer im Kontext von Kapitalismus und Konsum, von sozialer Kommunikation, Kultur und der Logik des Marktes betrachtet.

An dieser Stelle kehrt der Autor zurück zu den Vorzügen des reflektierten und methodischen Arbeitens. Als bebildeter Abschnitt steht das niederländische Naaldboom-System im Mittelpunkt des Werkes – entwickelt von Volker van Eizmann, Eljan Reeden und Frederic C. Erasmus selbst. Statt dem Designer direkte Vorgaben aufzuzwingen, legt das System in Nadelbaum-Optik eine Vielzahl von Möglichkeiten offen. Von den Wurzeln bis zur Baumkronenspitze werden dem Designer in fünf übersichtlichen Stufen unter anderem Definitionshilfen, Recherchemethoden, Entwurfstechniken, Gestaltungsprinzipien, Kreativitätstechniken und Bewertungsfilter vorgestellt. Erasmus erklärt die Vorteile des systematischen Arbeitens: »Es macht die Arbeit eines Designers professionell, unterstützt die Team-Arbeit und dient nicht zuletzt dem Selbstbewusstsein.« (S. 206)



Erasmus, Frederic Constantin: no no position: die Designer, der Designer, das Design. Norderstedt: Books on Demand, 2012. An der Bauhaus-Universität Weimar und dem Colchester Institute in Essex hat Claudia Zech visuelle Kommunikation und Graphic Design studiert und den Titel »Bachelor of Fine Arts« erworben. Derzeit studiert sie an der Hochschule Konstanz im Masterstudiengang Kommunikationsdesign.

Ein Buch über Designtheorie wäre wohl kein Buch über Designtheorie, würde es nicht auf den in der Branche heiß diskutierten Ausspruch »form follows function« eingehen. Darauf aufbauend wird die Frage nach gutem und schlechtem Design gestellt. Dabei mag es zunächst befremdlich wirken, dass Erasmus Bildzeitung, RTL II, Kik und Co als Beispiele für gelungenes Design anführt. »Durch eine bewusst niedrig gewählte Gestaltungshöhe wird die Botschaft richtig dargestellt und der Kommunikationszweck auf ›ehrliche‹ Art und Weise erfüllt.« (S. 216)

Ebenso interessant dürfte für alle Designer die altbekannte Frage nach dem Unterschied zwischen Design und Kunst sein. Anhand verschiedener Kriterien prüft der Autor die Unterschiede auf ihre Allgemeingültigkeit und stellt anschaulich dar, dass die Disziplinen nicht immer klar voneinander trennbar sind. Zur Unterstützung seiner These fügt er zwei Unterscheidungsmodelle an: Die »Kunst-Design-Matrix« nach Danilow und den »Ideenwertcharakter« nach Gernot Fenninger.

Schließlich: Inwiefern kann Design überhaupt beurteilt werden? Spätestens im Designstudium stellt sich die Frage nach einer objektiven Bewertbarkeit. Erasmus ist entschieden gegen das Notensystem. »Noten geben keinerlei Hinweis darauf, was gut war oder besser gemacht werden könnte.« (S. 238) »Noten sollten durch aussagekräftige Bewertungsschreiben ersetzt werden. Die Studenten würden von individuellen Einschätzungen profitieren (...)« (S. 239) Und er geht sogar noch weiter und untersucht, ob Design überhaupt lehrbar ist. Da Erasmus selbst Gastdozent an deutschen und niederländischen Designhochschulen ist, kann er auf eigene Erfahrungen zurückgreifen und erklärt, was ein Designstudium leisten sollte. Im Vordergrund steht auch hier der reflektierte Designer, der die Komplexität seiner Profession versteht.

»no no position« schließt mit einem Manifest, das sich gegen den Theoriemangel der Designpraxis ausspricht. Gegen Amateurdesign und Dumpingservices. Gegen fehlende Antworten und eine rein technische Designausbildung, die kein tieferes Verständnis vermittelt. Das Manifest plädiert für ein neues Verantwortungsbewusstsein, ein Verständnis des komplexen Kontexts. Für eine reflektierte, engagierte Designpraxis, für die Auseinandersetzung mit offenen Fragen. Für ein Weitertragen des Wissens und der Komplexität und für die Weiterentwicklung der Profession.

Dieses Buch ist mehr als nur eine Sammlung von Wissen. Es aktiviert den Leser, frei und vor allem weiter zu denken. Erasmus gelingt es, auch den letzten Theoriemuffel für dieses Thema zu begeistern, indem er die Wichtigkeit von Designtheorie tiefgründig, spannend und anschaulich vermittelt. Auch wenn »no no position« mit designrelevanten Fachbegriffen aufwartet, kann das Werk bereits zu Beginn des Grundstudiums eine Bereicherung für jeden Designstudenten sein. Kreative in den verschiedensten Ausbildungs- und Berufsstadien werden ebenso von der Lektüre profitieren. Für neue Perspektiven ist es nie zu spät.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

»Gebt dem Kind doch einfach einen Kakao«

300 Seiten sollen den »Maybes« Dampf machen

Eine Rezension von Sandra Rudolph

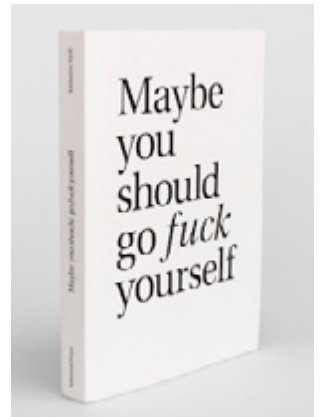
- »Maybe you should go fuck yourself«, schreit es in schwarzen Lettern vom weißen Cover des gleichnamigen, 300 Seiten starken Taschenbuchs. Auf der Rückseite zeigt sich die Aussage in Form eines erhobenen Mittelfingers noch konkreter. »Die Schockstarre einer ganzen Gesellschaft« (S. 2) wollen die beiden Herausgeberinnen Johanna Dreyer und Katharina Weiß mit ihrem Buch bekämpfen und eine »Lösung für Maybes« (S. 3) finden.

Ein typischer Maybe ist zwischen 20 und 30 Jahre alt. Er kann sich nicht zwischen den unendlich vielen Optionen, die ihm tagtäglich begegnen, entscheiden, denn »eindeutige Antworten sind nicht [sein] Ding« (S. 10). Seine Zukunft besteht aus einem riesigen Fragezeichen, weil er mit unbezahlten Praktika sein Leben nicht planen kann. Als »digital native« verbringt er seine Freizeit online, und sein politisches Engagement beschränkt sich auf einen Klick auf den Facebook-Like-Button. Er wird durch die extreme Leistungsgesellschaft unter Druck gesetzt und will gleichzeitig alles genau so gut machen wie seine Eltern. Deswegen tut er lieber nichts, um nichts Falsches zu tun.

Nach einer kurzen Einleitung kann jeder durch einen Test herausfinden, ob er selbst zu der »Generation Maybe« gehört. Dadurch und mittels einer fotografischen Befragung sowie einigen Informationsgrafiken nähert sich der Leser spielerisch dem Thema. In den Abschnitten »Wo liegt der Hund begraben?« und »Den Stier bei den Hörnern packen« wechseln sich Interviews und Texte ab, die sich alle mit den Problemen und Chancen der »Twentysomethings« (S. 199) auseinandersetzen.

In der Einleitung erzählt Katharina Weiß, wie sie auf die Gruppe der Unentschlossenen aufmerksam wurde: Als der Zigarettenhersteller Marlboro mit seiner Kampagne »Don't be a Maybe – be Marlboro« Deutschland mit Plakaten überflutete, erkannte die Autorin, dass sich Marlboro »eine aktuelle Problematik« (S. 3) zunutze machte, um neue Kunden zu akquirieren. Sie selbst sah sich als »Paradebeispiel eines Maybes« (S. 3), woraufhin die Idee für ein Buch entstand, das diesem Phänomen entgegenwirken sollte. Mit »Maybe you should go fuck yourself« parodierte ein Streetart-Künstler den Slogan der Kampagne. Dieses Statement gefiel den beiden Herausgeberinnen so gut, dass sie ihn als Buchtitel aufgriffen.

Johanna Dreyer und Katharina Weiß sprechen zunächst mit dem Journalisten Oliver Jeges, der 2012 einen umstrittenen Artikel zum Thema »Generation Maybe« veröffentlichte. Weitere Gesprächspartner sind zum Beispiel Fernsehmoderator Jan Böhmermann, die Fachärztin für Psychiatrie Dr. med. Gislinde Wach-Leibl, der Mitautor der Shell-Jugendstudien Prof. Dr. Klaus Hurrelmann, »Kleiderkreisel«-Gründerin Sophie Utikal und der ehemalige Fraktionsvorsitzende der Piratenpartei Christopher Lauer. Die Fragen, die die beiden jungen Frauen ihren Interviewpartnern stellen, beschäftigen sich mit Themen wie »Entscheidungen treffen«, »erwachsen sein«, dem vorherrschenden »Individual-



Dreyer, Johanna; Weiß, Katharina (Hg.):
Maybe you should go fuck yourself. Books on
Demand, Norderstedt, 2014(3).

Sandra Rudolph studiert im
Masterstudiengang der Hochschule
Konstanz Kommunikationsdesign. Ihren
Bachelorabschluss in Mediendesign erwarb
sie an der Hochschule Hof am Campus
Münchberg.

zwang« (S. 71), Wertesystemen, Unsicherheit, Arbeitsmarkt, Politik, Erziehung und Internetnutzung.

Die Texte nehmen die Themen und Thesen aus den Gesprächen auf und bringen diese mit den Gedanken der jeweiligen Autorin in Verbindung. Untermalt werden die Aussagen durch knallige, intelligente Illustrationen. Ein Hauptthema der beiden Autorinnen ist die Unfähigkeit der jungen Erwachsenen sich zu entscheiden. Sie haben immer »Angst, eine Chance, eine Option auszulassen« (S. 87). »Aufwachen, liebe Maybes!« (S. 94), ruft Katharina Weiß, denn »können wir uns nicht entscheiden, welche Zeitung wir lesen sollen, bleiben wir uninformiert« (S. 94). Laut Oliver Jeges könnte die »antiautoritäre Erziehung« (S. 79) der Eltern ein Auslöser für das Verhalten der »Maybes« sein. Die stünden mit ihren Kindern in der Eisdiele und fragten: »Marius-Jonas, welches Eis möchtest du denn? Möchtest du Rhabarber-Möhren-Melonen-Eis oder vielleicht doch lieber Ingwer-Zitrone-Minze-Eis?« (S. 79f.) »Gebt dem Kind doch einfach einen Kakao« (S. 80), so die sarkastische Antwort des Journalisten.

Zur Erziehung hinzu komme eine wachsende Unsicherheit. Jede Entscheidung müsse individuell reflektiert werden, da keine einheitliche Ideologie oder Religion vorgibt, was zu tun ist. Doch: »Wir zeigen der Unsicherheit den Mittelfinger« (S. 120), versucht Johanna Dreyer den Leser zum Handeln zu motivieren und gibt gleichzeitig der provokativen Covergestaltung eine Bedeutung. Der ständig auch online aktive »Maybe« leide unter einem hohen sozialen Stress, denn »abschalten ist nicht« (S. 183). Außerdem entwickelt er sich dadurch zu einem »gläsernen Menschen« (ebd.), im Gegensatz zu den Systemen in denen er lebt. »Man will ja nicht die Katze im Sack kaufen, viele gehen daher lieber gar nicht wählen« (S. 188), wodurch die jungen Menschen unpolitisch wirken.

»Statt uns in unserer Unentschlossenheit zu suhlen, sollten wir uns auf die Vorteile unserer Zeit besinnen« (S. 248), fordert Johanna Dreyer schließlich von allen »Maybes« und auch von sich selbst. Das Nachwort von Silke Burmester stimmt den Leser positiv. Es soll Mut machen, trotz unsicherer Zukunft etwas zu wagen. Man sei ja nicht die erste Generation mit diesen Problemen. Ob man nun zu der Gruppe der »Maybes« gehört oder nicht – das Buch regt zum Nachdenken und Reflektieren an, über das eigene Handeln und den aktuellen Zeitgeist. Denn es werden nicht nur die Probleme der jungen Erwachsenen besprochen, auch die der zukünftigen und vergangenen Generation werden beleuchtet.

Allerdings ist das Buch selbst zuweilen ein bisschen »maybe«: Die Ergebnisse der Umfrage werden von Vorneherein als nicht repräsentativ präsentiert. Die Überschriften sind zu großen Teilen aus einem anderen Buch übernommen. »Maybe you should go fuck yourself« ist eine subjektive Gesellschaftsanalyse. Dennoch ist es lesenswert, weil es dem Problem der Unentschlossenheit, das jeder Mensch manchmal hat, auf den Grund geht und einer Generation den Spiegel vorhält. Es motiviert dazu, eigene Entscheidungen zu treffen. Selbst ernste Themen werden in einfacher und lockerer Sprache erörtert.

Inwiefern die Autorinnen ihr Ziel – der »Schockstarre« entgegenzuwirken – erreicht haben, sei dahingestellt. Aber zumindest präsentieren sie viele interes-

sante Lösungsansätze und Denkanstöße, die um einiges intelligenter sind als die Idee der Kampagne des Zigarettenherstellers: »Viel rauchen und zwar ausschließlich Marlboro.« (S. 4)

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

»Ich sieze nur Menschen, die ich nicht mag«

Johannes Erlers visuelle Biografie über Erik Spiekermann

Eine Rezension von Didem Gezinci

Durch eingestanzte Löcher im neonfarbigen Umschlag dieses wuchtigen Buches blickt Erik Spiekermann den Leser an. Und auch im Buchinneren wird's gleich persönlich: »Hallo, ich bin Erik! Wir duzen uns doch? Ich sieze nur Menschen, die ich nicht mag.« (S. 4) Erler zitiert den berühmten Typografen und Gestalter und bringt den Leser auf Augenhöhe. Diese typische »Spiekermann-Begrüßung« verleiht der Biografie ihren Titel, und ihr lockerer Umgangston führt wie ein roter Faden durch das gesamte Werk. Johannes Erler nimmt den Leser an die Hand und führt ihn in die »ganz spezielle Spiekermann-Welt« (ebd.): seine Kindheit und Jugend, seine persönlichen Höhen und Tiefen, seine bisherigen Aufträge und zukünftige Projekte.

Eine Besonderheit des größten Kapitels »Werkschau« ist die emotionale Darstellung der Entstehungsgeschichten von Spiekermanns Werken. Gezeigt werden zum Beispiel erste Skizzen einer Schrift, handschriftliche Korrekturen und Details der Schrift. Der Leser erfährt, in welcher Beziehung Spiekermann zu seinen Schriften steht: »Schau dir mal das kleine a der ›FF Meta Bold‹ und ›Black‹ an. Ist das nicht niedlich? Es sieht aus, als wenn es mit dickem Bauch da sitzt und sagt: ›Ich bin das kleine, dicke a und habe zuviel gegessen.«« (S. 152) Die Geschichten werden durch persönliche Anekdoten von Kollegen und Partnern verstärkt. Neville Brody bezeichnet Spiekermann als »großen Bruder«, der ihn auch mal während einer Live-Übertragung zurechtweist, als Brody behauptet, Kerning sei nicht weiter wichtig für die Allgemeinheit. Für Andrej Kupetz ist Spiekermann der »letzte wahre Humanist« (S. 199). Spiekermanns Leidenschaft, Menschen aufklären zu wollen, wirkt sich in ständigem Vermitteln aus. Diese Leidenschaft des Vermittelns sieht Kupetz als Antrieb für Spiekermanns Erfolg (ebd.). Wally Olins veranschaulicht die Sprache Spiekermanns: »Seine perfekte englische Umgangssprache, kombiniert mit einem starken deutschen Akzent und einer kraftvoll-direkten, um nicht zu sagen, aggressiven Art der Kommunikation, ist witzig, einmalig, unvergesslich.« (S. 47) Der Leser bekommt das Gefühl, Erik Spiekermann bereits zu kennen.

Der Autor nennt die wichtigsten Inspirationsquellen Spiekermanns und leitet daraus die Gründe seines Erfolgs ab: »Den Willen zur Modernität eines Herbert Bayer, die Systematiken und Regeln des Jan Tschichold, den Ungehorsam von Willy Fleckhaus und das Sendungsbewusstsein Otl Aichers.« (S. 5) Darüber hinaus habe Spiekermann seine eigene Herangehensweise an Aufträge: Zuerst stellt er sich vor, wie er über den Inhalt des Auftrags spricht oder ihn jemandem erklärt. Diese Kommunikation nimmt er als Ausgangspunkt für die Schriftgestaltung. Die Schrift diene als Grundlage für das Gestaltungssystem, das letztendlich zum Produkt führe (ebd.). »Kommunikationsdesign ist die Gestaltung von Kommunikation. Informationssysteme entwickelt man, um zu informieren, nicht, um anderen zu gefallen. Was nicht bedeutet, dass sie nicht trotzdem gut aussehen sollten. [...] Kommunikation wird Schrift wird Design.« (S. 4)



Erler, Johannes: Hallo, ich bin Erik. Erik Spiekermann: Schriftgestalter, Designer, Unternehmer. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2014.

An der Hochschule Konstanz hat Didem Gezinci den Titel »Bachelor of Arts« im Fach Kommunikationsdesign erworben. Unter dessen studiert sie dort im Masterstudiengang.

Auf über 300 Seiten versammeln sich zahlreiche Gastbeiträge, Interviews, Bilder aus Fotoalben und eine umfangreiche Dokumentation der wichtigsten Arbeiten von Erik Spiekermann. Das Buch kann gelesen werden, um einen Eindruck von Spiekermanns Persönlichkeit zu erhalten oder um alle seine wichtigen Arbeiten chronologisch zu betrachten. Man sieht, welche Erfahrungen seine Arbeiten prägten und erhält immer wieder Insiderwissen. Wer hat gewusst, warum Spiekermann in seiner Kindheit nur mit roter Farbe druckte? Und dass er eigentlich Hans-Erich Spiekermann hieß? Wer weniger Details erfahren will, kann die visuelle Biografie auch nur als »Bilderbuch« lesen, da die Bildunterschriften die wichtigsten Informationen und Zusammenhänge verständlich zusammenfassen.

Wer in dieser Biografie rationale Informationen sucht, wird enttäuscht. Leser dagegen, die Erik Spiekermann kennenlernen möchten und sich gerne emotional berieseln lassen, werden in »Hallo, ich bin Erik« eine amüsante Lektüre finden.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

»Wohnst du noch, oder zerstörst du schon?«

Harald Welzer plädiert für: »Selbst Denken«

Eine Rezension von Mareike Riemann

»Mehr als die Vergangenheit interessiert mich die Zukunft, denn in ihr gedenke ich zu leben.« Das sagte Albert Einstein. »Selbst denken. Eine Anleitung zum Widerstand«, widmet sich der Frage wie ein solches Leben aussehen sollte. Harald Welzer beschäftigt sich mit nichts Geringerem als der Gestaltung der Zukunft. Wem jetzt Bilder von neuartigen Interfaces und futuristischen Automobilen in den Kopf schießen, wird jedoch enttäuscht. Nicht das Erscheinungsbild zukünftigen Designs ist Gegenstand des Interesses, sondern der Entwurf eines zukunfts-fähigen Gesellschaftsmodells.

Harald Welzer ist Soziologe, Direktor von »Futurzwei - Stiftung Zukunftsfähigkeit« und Professor für Transformationdesign an der Universität Flensburg. Er ist Co-Autor des 2014 im Oekom-Verlag München erschienen Buches »Transformationdesign – Wege in eine zukunftsfähige Moderne«. Die Zukunft ist sozusagen sein Metier.

Die Gesellschaft unseres Typs habe ihre Zukunft verloren, so Welzer, ganz im Gegensatz zu den 1960er-Jahren, als die Zukunft noch als »Labor von Möglichkeiten« (S.10) gegolten habe. Mit diesem deutlichen Statement eröffnet Harald Welzer seine Ausführungen. Angesichts vorherrschender Umweltprobleme – Klimawandel, Atomkraft, Überfischung und Verschmutzung der Meere – und mangelnder Lösungsansätze, scheinen Sorgen durchaus berechtigt. Schonungslos führt Welzer dem Leser diese Probleme und ihre Ursachen vor Augen, um anschließend zu zeigen, wie es künftig besser laufen kann.

Anhand von Beispielen deckt er zukunftsschädliche, wenig nachhaltige Geschäftsmodelle auf. Dem Möbel-Riesen Ikea widmet Welzer sogar ein eigenes Kapitel: »Wohnst du noch, oder zerstörst du schon?«. Denn die kurze Lebensdauer der Produkte und die damit verbundene Ressourcenverschwendung mache das Ikea-Möbel zum Sinnbild der modernen Wegwerfgesellschaft. Energisch hält er dem Leser den Spiegel vor, indem er ihn direkt adressiert – zum Teil sogar provoziert – und erreicht so, dass sich der Leser als Teil des Problems versteht. Jeder ist beides: Geschädigter und Mittäter. Die Tatsache, dass sich der Autor selbst einbezieht, hindert einen jedoch daran, das Buch beleidigt beiseite zu legen.

Darüber hinaus versteht Welzer es, durch die Mischung von wissenschaftlichen Fakten und privaten Anekdoten auch Leser ohne Vorkenntnisse abzuholen. Er veranschaulicht anhand bildhafter Sprache, treffender Vergleiche und eines sarkastischen Untertons, dass der Glaube, heute bereits nachhaltig zu leben, eine Illusion ist. Besonders treffendes Beispiel ist die Kaffeekapsel, die auch in ihrer Ökoverision die Umweltbilanz nicht schönen kann: »Schwupps konnte ein Produkt als umweltfreundlich gelten, das es vor kurzem noch gar nicht gab und das ausschließlich aufgrund seiner Inexistenz umweltfreundlich war« (S.27). So paradox ist sie, unsere Konsumwelt.



Welzer, Harald: Selbst Denken. Eine Anleitung zum Widerstand. Fischer-Verlag. Frankfurt am Main 2014.

Mareike Riemann ist Masterstudentin der Hochschule Konstanz im Studiengang Kommunikationsdesign. Zuvor studierte sie an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, wo sie ihren Bachelorabschluss erwarb.

Nach einer Vielzahl an Augenöffnern liefert Welzer Beispiele für nachhaltiges Wirtschaften. Er motiviert den Leser, nicht länger Teil des Problems zu sein, sondern Teil der Lösung zu werden. Bestes Mittel dafür sei die Reduktion. Einfacher gesagt als getan, weiß auch der Autor: »Die emotionale Sexy-ness der Aufforderung ›Lasst uns weniger haben!‹ ist arg begrenzt in einer Kultur, die in jeder Faser auf Expansion geeicht ist« (S.146). Herausforderung sei es deshalb, die Haltung des »Weniger« salonfähig zu machen. Um das zu erreichen ist ein Umdenken unvermeidlich. Dazu gehöre auch, sich die Zukunft als eine »konkrete Utopie« vorzustellen. Sprich: Die Menschen sollten sich lieber ausmalen, wie ihre Zukunft aussehen soll, nicht, wie sie nicht aussehen darf.

Welzers konkrete Utopie zeigt eine Gesellschaft in der es als »cool« gilt »nur noch so viel wie nötig und so wenig wie möglich zu haben« (S.154). Und die Logik ist auf seiner Seite: »Was man nicht hat, braucht keinen Raum, [...] kann nicht geklaut werden, [...] braucht nicht umziehen, [...] kostet nichts« (S.154). Natürlich ist dem renommiertesten Lehrmeister der Republik klar, dass man Menschen nicht durch Belehrungen motiviert, was ihn jedoch nicht an einem Versuch hindert. Immerhin bedürfe es keiner Mehrheiten, um eine Gesellschaft zu verändern, sondern »Minderheiten aus allen relevanten sozialen Schichten« (S.185). Und diesen Minderheiten sei gesagt: »[...] zunächst werden die sogenannten ›first movers‹ als Spinner betrachtet, dann als Avantgarde, dann als Vorbilder« (S.185). Das macht doch Mut. Also worauf warten wir noch? Es ist höchste Zeit für Veränderung.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Das Klebeband

Dein Freund und Helfer

Von Claudia Zech

... und noch einen vierten Streifen für die linke Ecke. Gut andrücken und voilà, das Poster hängt – schief. Angespannt pfriemeln nervöse Finger die Ecken wieder von der Wand, worunter nicht nur Papier und Klebeschicht leiden, sondern auch die Psyche. Noch ein kleines Stück nach rechts drehen, diesmal fester andrücken und glattstreichen. Das Atmen dabei nicht vergessen. Endlich stellt sich bei der Betrachtung aus einiger Entfernung die erhoffte Zufriedenheit ein. Gerade alles zusammengepackt und dem Plakat den Rücken zugekehrt, lösen sich mit einem kaltschnäuzigen Plopp die oberen Ecken, und das Papier schält sich schmatzend von der Wand. Eine gelassene Stimme aus dem Off erhebt spöttisch den Zeigefinger: »Da hat wohl jemand am falschen Ende gespart.« Malerkrepp und Poster flattern raschelnd zu Boden.

An der Bauhaus-Universität Weimar und dem Colchester Institute in Essex hat Claudia Zech visuelle Kommunikation und Graphic Design studiert und den Titel »Bachelor of Fine Arts« erworben. Derzeit studiert sie an der Hochschule Konstanz im Masterstudiengang Kommunikationsdesign.

Die Erfindung einiger Klebefilme haben wir genau solchen Unglücken zu verdanken. Bereits kurz vor Ende des 19. Jahrhunderts tüftelte Oscar Troplowitz an einem Heftpflaster, das allerdings die Haut reizte und zu stark haftete – der altbewährte Tesafilm war erfunden. Spencer Silver suchte nach einem neuen Superkleber, der stärker als alle bekannten Klebstoffe werden sollte. Als Ergebnis seiner Bemühungen erhielt er allerdings lediglich eine klebrige Masse, die zwar auf allen Flächen haftete, sich aber ebenso leicht wieder ablösen lies. Sein Kollege Arthur Fry kam darauf zurück, als er sich über die wiederkehrende Misere beim Liedersingen in der Kirche erzürnte: Eine ungeschickte Bewegung beim Aufschlagen und sämtliche Zettel flatterten zu Boden – die Post-its waren geboren.

Heute gibt es mehr als 900 verschiedene Klebebänder auf dem Markt. Berechtigt, denn Klebeband ist ein echtes Universal-Genie, und wer sich etwas Zeit nimmt, die verschiedenen Sorten kennenzulernen, dem eröffnen sich völlig neue Möglichkeiten im Alltag.

Erste Bekanntschaft mit der Wunderrolle machen die meisten im Kindesalter, beim Anbringen von bunten Fensterbildern und beim Basteln. Teenager nutzen den streifenförmigen Kleber, um ihr Zimmer mit den neuesten Postern aus der »Bravo« zu tapezieren und streng geheime Liebesbriefe sicher zu verschließen. Vor allem provisorische Reparaturdienste leistet uns das Band in jeder Lebenslage, sei es beim gesplitterten Handy-Display oder beim zerbrochenen Brillenbügel. In Harry Potters Fall reicht an dieser Stelle auch ein einfaches »Oculus reparo!«. Ambitionierte Heimwerker kommen nicht zu kurz, wenn es darum geht, beim Malern Fenster- und Türrahmen abzukleben, Bodenbeläge, Spiegel und Dampfsperrefolien zu befestigen und dem leckenden Rohrwerk den Ausgang zu versperren. Bühnenarbeiter fixieren ihre Kabel, Schauspieler ihren Standpunkt, Sportler ihre Muskeln, Ärzte ihre Katheter, Spurensicherer ihre Tatorte, Zeichner ihre Skizzen, Designer ihre Entwürfe, Versandhändler ihre Waren, Buchbinder ihre Buchrücken, Maskenbildner ihre Perücken und Fetischisten ihre Liebsten. Sogar in die Kunst hat das klebrige Band bereits Einzug gehalten: Ob als eigenständiges Gestaltungsmaterial, Portrait auf Leinwand, Installation, in Tanz-Performances, zur Raumgestaltung – der sogenannten Tape Art sind keine Grenzen

gesetzt. Und spätestens seit MacGyver, der immer eine Rolle im Gepäck hat, wissen wir: Mit Klebeband lässt sich sogar die Welt retten.

Bevor wir also mit Washi-Tape das Loch in der Motorhaube flicken oder mit Panzertape die Lider straffen, sollten wir Trägermaterial, Klebstoff-Typ und auch den zu verklebenden Untergrund genauer unter die Lupe nehmen. Es lohnt sich.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Die Tastatur

Eine elektronische Klaviatur der Sprache

Von Mareike Riemann

Die Computertastatur wird definiert als ein elektronisches Gerät zur Eingabe von Daten oder zum Auslösen bestimmter Funktionen. Ein flaches Brett auf dem, in mehreren übereinanderliegenden Reihen, eine variable Anzahl an Tasten angeordnet sind. 29 dieser beschrifteten Tasten sind den Buchstaben des Alphabetes vorbehalten: 21 Konsonanten, fünf Vokale, drei Umlaute. Einige Tasten sind durch hohes Frequentieren blank gebohrt, während die übrigen von einem dünnen Schmutzfilm bedeckt sind. Letzteres betrifft tendenziell die am Rande angeordneten, etwas abgelegeneren, mit Ziffern, Zeichen der Interpunktion und mit Funktionen belegte Tasten, denen die fleißigen Finger seltener einen Besuch abstatten.

Mareike Riemann ist Masterstudentin der Hochschule Konstanz im Studiengang Kommunikationsdesign. Zuvor studierte sie an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, wo sie ihren Bachelorabschluss erwarb.

Im Vergleich zu ihrer Vorgängerin, der Schreibmaschine, ist die Tastatur mit der technischen Neuerung ausgestattet, dass keine Eingabe endgültig ist: Einzelne Buchstaben oder sogar ganze Absätze können – ohne Zuhilfenahme von Tipp-Ex – entfernt werden. Befehle können, anders als im richtigen Leben, einfach rückgängig gemacht werden. »Strg« und »Z« sind die Zauberformeln der modernen Welt.

Die Tastatur ist ein Sprachbaukasten. Mit ihrem Tastenangebot lassen sich alle denkbaren Themen behandeln, und jeder Buchstabe ist beliebig oft verfügbar. Mit eingeübten Bewegungen fliegen die Hände über die Tasten hinweg, erzeugen eine Melodie aus »Klicken« und »Klacken«. Stets am unteren Rand des Blickfeldes, wird sie höchstens mit flüchtigen Blicken bedacht, damit die Finger, auch bei hoher Geschwindigkeit, präzise herabschnellen und zustoßen. Wer beim Schreiben aber noch nach den richtigen Worten sucht, der wird vielleicht bedächtig über die glatten Plättchen streichen, mit den Fingerkuppen für einen Moment auf ihnen verweilen, sie testhalber antippen, oder mit den Fingern beschwörende Bewegungen über ihnen ausführen. Haben die Hände einmal die schwebende Position über dem Eingabegerät eingenommen, verlieren die übrigen Objekte auf dem Schreibtisch unweigerlich an Aufmerksamkeit. So ist der – wohlwissend – in Sicht- und Reichweite platzierte Kaffee beim nächsten Schluck längst erkaltet.

Seit dem Vormarsch der Computer gehört die Tastatur zum täglichen Leben. Kaum einmal legt sich eine dünne Staubschicht über sie, lassen wir sie unter dieser Decke der Untätigkeit friedlich schlummern. Das Arbeiten an einem Computer ist ohne Tastatur schwer vorstellbar, momentan noch vorwiegend Hardware, wird sie womöglich schon bald durch Touch-Screen-Tastaturen abgelöst. Doch auch wenn sie ihre Materialität verliert und Platz auf dem Schreibtisch macht, dürfte die Tastatur als solche Bestand haben, solange es zwei Dinge gibt: den Computer und das geschriebene Wort.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Im Wartezimmer

Wo Minute um Minute verstreicht

Von Saskia Klingebiel

Ein herzhaftes Schniefen aus der einen Ecke, ein gluckerndes Husten aus der anderen. Bloß nicht anstecken. Das Zimmer riecht desinfiziert, die Wartenden krank. Die Uhr an der Wand tickt vor sich hin. Minute um Minute verstreicht. Das Telefon klingelt. »Nein! 18 Uhr ist keine Sprechstunde mehr.« Gespannte Stille. Blickkontakt wird vermieden, Worte werden nicht gewechselt. Geht ja auch niemanden etwas an, warum man da ist. Die Stille wird nur ab und an unterbrochen, wenn ein neuer Eindringling die Praxis betritt. »Hallo«, »Guten Tag«, Nicken - dann fällt der Blick wieder auf die zerfledderte Illustrierte, die man sich vom Stapel gefischt hat. Minute um Minute verstreicht.

Saskia Klingebiel studierte visuelle Kommunikation an der Merz Akademie in Stuttgart und hat dort den Titel »Bachelor of Arts« erworben. An der Hochschule Konstanz hat sie den »Master of Arts« im Kommunikationsdesign erworben.

»Herr Woyj... wie auch immer«. Bitte wer? Gespannte Stille. »Woyje...ctez ...« Ein anderer. Der Blick schweift ab von der Illustrierten und begutachtet den Raum. »Wer seinen Partner liebt, schickt ihn zur Darmkrebsvorsorge.« Daneben gerahmte Kunstdrucke. Nett. Ein Kunstkalender. Auch nett. Informationen über die Grippeimpfung von fies aussehenden Influenzaviren. Im Herbst vielleicht. Minute um Minute verstreicht. Der nächste Patient wird aufgerufen. Noch einmal die Illustrierte umblättern – durchgekau. Ein paar Stühle weiter ein Uhrgucker mit finsterner Miene. Er atmet schwer aus und drückt sich auf dem Stuhl hin und her. Auf vereinzelt Stühlen liegen zerknautschte Kissen. Auf meinem nicht. Auf seinem wohl auch nicht. Der nackte Plastikstuhl unter dem Hintern zwickt. Dauert das noch lange? Minute um Minute verstreicht.

Eine Frau steht auf und holt sich etwas zu trinken. Manche schauen verwundert auf, als würde sie aus einer anderen Welt kommen. Ein Störenfried der Stille. Was nun? Erneut ein Blick auf die Uhr. Minute um Minute verstreicht. Links von mir tippeln schicke Ledertreter. Die Gesundheitsschuhe rechts haben sich die letzten dreißig Minuten nicht gerührt. Die Uhr an der Wand tickt vor sich hin. Endlich: der erlösende Satz.

»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Beflügelte Bücher

Über das Verhältnis von Prominenten zu Schreiben und Lesen

Von Thomas Fuchs

An der Tagung »text | text | text – Zitat, Referenz, Plagiat und andere Formen der Intertextualität« wurden Bilder des international bekannten Illustrators Thomas Fuchs ausgestellt, die sich mit dem Schreiben und Büchern und dem Verhältnis von Prominenten dazu befassen. Wir zeigen einige dieser Illustrationen.

Thomas Fuchs hat seine Studien in Grafikdesign und Illustration an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart 1997 abgeschlossen. Seither lebt er in New York. Für seine Arbeiten, die international publiziert werden, wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet.





















»Sprache für die Form«, Doppelausgabe Nr. 8 und 9, Herbst 2016

Herausgeber

Prof. Dr. phil. Volker Friedrich (v. i. S. d. P.)
info@designrhetorik.de
Ulmenstraße 9
D-75397 Simmozheim
Telefon +49 7033 138374

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dipl.-Des. Uwe Göbel
Fachhochschule Bielefeld
Prof. Dr. phil. Ulrich Heinen
Bergische Universität Wuppertal
Prof. em. Dr. phil. habil. Klaus Kornwachs
Brandenburgische Technische Universität Cottbus,
Universität Ulm
Prof. Dr. phil. Arne Scheuermann
Hochschule der Künste Bern
Prof. Dr. phil. Bernd Steinbrink
Fachhochschule Kiel
Prof. Brian Switzer
Hochschule Konstanz
Prof. em. Vilim Vasata †
Universität Essen
Prof. Dr. phil. habil. Francesca Vidal
Universität Koblenz-Landau
Prof. Valentin Wormbs
Hochschule Konstanz

Urheberrechte

Alle Rechte an »Sprache für die Form – Forum für Design und Rhetorik« liegen beim Herausgeber. Die Rechte an den Beiträgen liegen, wenn nicht anders vermerkt, bei deren Autoren.

Haftungsausschluss

Haftungshinweis: Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Chefredakteur

Prof. Dr. phil. Volker Friedrich

Artdirector

Prof. Brian Switzer

Technische Redaktion der online-Ausgabe

Tobias Bertenbreiter, M. A.

Redaktion

Bettina Schröm, M. A.
Mitarbeit: Studenten des Masterstudiengangs
»Kommunikationsdesign« der Hochschule Konstanz

Gestaltung dieser PDF-Ausgabe

Nadine Rupprecht, B. A.

Seitenkonkordanz

Die Seitenkonkordanz zwischen online- und PDF-Ausgabe wird mit dem Zeichen || visualisiert.