Augenblicksbilder

Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénéon und Kluge

MICHAEL HOMBERG

> Nur wer für den Augenblick lebt, lebt für die Zukunft. HEINRICH VON KLEIST[1]

Vor einigen Jahren sind Nachrichtenagenturen dazu übergegangen, ihre Kurz- und Eilmeldungen vorrangig online – in Form von News-Feeds[2] – zu verbreiten. Auch die Deutsche Presse-Agentur vermeldet seit der Jahrtausendwende die wichtigsten Kurznachrichten aller Ressorts und Regionen „live" und in „Echtzeit" in so genannten News-Blogs, die bisweilen in besonderer Weise davon zeugen, dass Information und Unterhaltung „nicht konfliktär [...], sondern ganz im Gegenteil wie naturgegeben miteinander verbunden"[3] sind. Der News-Blog „dpa-Live: Kurios & Skurril" liefert etwa prototypisch vermischte Nachrichten über ein Orang-Utan-Baby in England, eine Israelin, die ihr drittes Zwillingspaar zur Welt bringt, einen Oscar-Moderator, der ‚die Hüllen fallen' lässt, oder auch

1 Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 21.05.1801, in: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß/Peter Staengle, Basel: Stroemfeld 1999, Bd. IV/2, S. 25.

2 Als Technologie des Abonnements von Website-Inhalten bilden ‚RSS-Feeds' (engl. Rich Site Summary) – einem Nachrichtenticker vergleichbar – die Änderungen ausgewählter Websites live und in ‚Echtzeit' ab.

3 Ulrich Püschel: „Die Unterhaltsamkeit der Zeitung – Wesensmerkmal oder Schönheitsfehler?", in: Werner Holly/Bernd Ulrich Biere (Hg.), Medien im Wandel, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 35-47, hier S. 35-36.

die Betrügereien eines „Falschen Kardinals“ in Süddeutschland.[4] Solche kurzen Erzählungen des *human interest*, die dem mündlichen Klatsch und Tratsch nachgebildet sind, markieren dabei ein Prinzip des Boulevards, das auf eine lange, bis in die Urphase des Zeitungswesens zurückreichende Tradition zurückblicken kann. Schon die Newen Zeytungen des 16. und 17. Jahrhunderts setzten auf ihrer Jagd nach Neuigkeiten (*novellas*) das dem Sensationalismus eigentümliche Vexierspiel von Imaginationen, Gerüchten und Anekdoten ins Werk.[5] In ihrer radikalen Indifferenz gegenüber der ‚Wahrheit‘ von ‚Tatsachen‘, ‚Fakten‘ und ‚Ereignissen‘ sicherten sie den kurzen, vermischten Nachrichten einen besonderen Status zu. So konstatierte bereits 1695 der Zeitungskritiker Kaspar Stieler in seiner Abhandlung *Zeitungs Lust und Nutz* lapidar: „Zu föderst muß dasjenige, was in die Zeitungen kommt, Neue seyn“ – denn: „Neue Sachen sind und bleiben angenehm.“[6]

Heinrich von Kleists Unternehmen der *Berliner Abendblätter* schien sich 1810 – unter den Bedingungen eines sich diversifizierenden Marktes lokaler Nachrichten – dieses Wahlspruchs zu erinnern.[7] Kleists Novellen erwiesen sich

4 In der Ankündigung des Kurznachrichten-Tickers hieß es am 25.02.2015: „Lustig, absurd, abenteuerlich: Täglich passieren in Deutschland und in aller Welt merkwürdige Ereignisse und Begebenheiten. Im News-Blog ‚Kurios & Skurril‘ versorgt *dpa-Live* ihre Leser mit den amüsantesten und unglaublichsten Geschichten – dazu gehören Texte von unseren Korrespondenten aus dem In- und Ausland sowie Bilder, Videos und die besten Fundstücke aus dem Netz und den Sozialen Netzwerken.“ Vgl. http://www.dpa.de/dpa-Live.1122.0.html

5 Vgl. Michael Homberg/Manuela Günter: „Serielles Vergnügen in der Frühen Neuzeit zwischen Gattungs- und Medieneffekten“, in: dies. (Hg.), artes populares. Theorie und Praxis populärer Unterhaltungskünste in der Frühen Neuzeit, Daphnis 44,3 (2016), S. 257-293. Die ersten Zeitungen – die Straßburger *Relation* (1605) aber auch die Leipziger *Einkommenden Zeitungen* (1650) als erste Tageszeitung – übermittelten vorrangig politische Nachrichten, ohne ihre – z.T. gleichwohl kuriosen – Meldungen bereits thematisch zu rubrizieren. Schon in den 1680er-Jahren aber setzten E.W. Happels *Relationes curiosae* in einer Beilage zum *Relations-Courier* den merkwürdigen Neuigkeiten ein Denkmal.

6 Kaspar Stieler: Zeitungs Lust und Nutz. Vollständiger Neudruck der Originalausgabe von 1695, hg. von Gert Hagelweide, Bremen: Schünemann 1969, S. 28-29.

7 Vgl. dazu: Michael Homberg/Manuela Günter: „Genre und Medium. Kleists ‚Novellen‘ im Kontext der Berliner Abendblätter“, in: Anna Ananieva/Dorothea Böck/Hed–

als Emblem einer Nachrichtenliteratur, die sich durch Adaption und Sublimation verschiedener Formen kurzer Prosa (Mythos, Spruch, Witz, Kasus und Rätsel) auszeichnete, und so die medienarchäologisch zentrale Referenz für ein integratives Verständnis des Genres der kleinen Form bildete. In Kleists Rubrik der „Vermischten Nachrichten" wechseln Berichte ‚aus aller Welt', Haupt- und Staatsaktionen wie die diplomatischen Streitigkeiten und militärischen Konflikte zwischen den Vereinigten Staaten und der spanischen Krone um das Orleans-Territorium mit ‚lokalen' Meldungen ab. Anekdotisch pointiert stellen diese – unter dem Deckmantel der Konkretion und Faktentreue – die Grenzen einer nachrichtlichen Berichterstattung aus, die, einmal aus ihren zeitlichen wie geografischen Kontexten gelöst, kaum mehr alltagspraktische Relevanz beanspruchen kann. So ‚informierten' die *Berliner Abendblätter* ihre Leser in einer Meldung Mitte Januar (!): „Die Einwohner von Schwabmünchen (in der Gegend von Augsburg) sind am 21. December Abends gegen 10 Uhr durch einen äußerst heftigen Donnerschlag erschreckt worden. Der Blitzstrahl fiel auf den Kirchthurm, [...] jedoch ohne zu zünden."[8] Gelegentlich waren die *Abendblätter* ungleich aktueller. Über die Anschlagsserie einer Berliner Mordbrennerbande berichteten sie in ihrer ersten Ausgabe vom 1. Oktober 1810 tagesaktuell und ausgesprochen dramatisch: „In Lichtenberg brennt in diesem Augenblick (10 Uhr Morgens) ein Bauernhof."[9] Zwischen „Tages-Mittheilungen", „Bulletins" und „neuesten Nachrichten", die sich – unter den Aktualitätszwängen der Nachrichtenkonkurrenz – der Kolportage von Gerüchten und „nicht bestätigt[en]"[10] Meldungen verschrieben, gehorchten Kleists vermischte Meldungen so dem Reiz der Präsenzsuggestion: einer Simulation der ‚Gleichzeitigkeit' von Meldung und Geschehen, die sich im „Augenblick"[11] der Zeitungslektüre realisierte.

---

wig Pompe (Hg.), Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert, Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 153-172.

8 „Vermischte Nachrichten", in: Berliner Abendblätter vom 09.01.1811. Zitiert nach Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß/Peter Staengle, Basel: Stroemfeld 1998, Bd. II/7, S. 40.

9 „Extrablatt, Rapport vom 1. October", in: Berliner Abendblätter vom 01.10.1810. Ebd., Bd. II/7, S. 12.

10 „Vermischte Nachrichten", in: Berliner Abendblätter vom 26.03.1811. Ebd., Bd. II/8, S. 361.

11 „Vermischte Nachrichten", in: Berliner Abendblätter vom 11.12.1810. Ebd., Bd. II/7, S. 279-280.

Als Ausdruck neuzeitlicher ‚Synchronisationswut' war die Zeitung von Beginn an[12] *die* zentrale Instanz gewesen, um Neues wie Unbekanntes in eine gleichsam kompakte und (massen-)kompatible Form zu gießen. Im Zuge des 19. Jahrhunderts gelang es ihr dank neuer Übertragungsmedien, allen voran des Telegrafen, sich zum viel zitierten Metronom metropolitaner Moderne[13] aufzuschwingen. Die Aktualitäten der Zeitungsnachrichten etablierten ein – scheinbar konkurrenzloses – Zeitregime, das bis zu den Medienumbrüchen Mitte des 20. Jahrhunderts und der Durchsetzung von Radio und Fernsehen als Massenmedien seine Stellung behaupten konnte. Reports, Miszellen und Tagesmitteilungen ‚aus aller Welt' waren *die* zentrale Nachrichtenquelle emergierender globaler Öffentlichkeiten und leisteten so einer Synchronisation und Standardisierung der Wahrnehmung in den Jahren der langen Jahrhundertwende Vorschub.

Die Zeitung produzierte dabei gerade über die Zusammenstellung heterogener Nachrichtenensembles ihre spezifische ‚Eigenzeitlichkeit'. Als Panorama metropolitanen Lebens bewiesen bereits die Titelseiten der Gazetten die dem Medium eigene ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen'. Kurzen, bisweilen nur wenige Stunden alten Meldungen standen hier Reportagen, Kritiken oder auch Feuilletons gegenüber, die buchstäblich ‚aus der Zeit' fielen. So setzte die Zeitung die „Polychronie" metropolitaner Wirklichkeiten ins Werk.[14] Indem sie dem „Sammelsurium der Fragmente, Berichterstattungen und Anekdoten"[15] des Alltags Raum gab, beglaubigte sie die Kontingenzen und Diskontinuitäten histori-

12 Vgl. Christian Meierhofer: Alles neu unter der Sonne. Das Sammelschrifttum der Frühen Neuzeit und die Entstehung der Nachricht, Würzburg: Königshausen&Neumann 2010.

13 Von *der* Moderne der europäischen Metropolen soll hier nurmehr im Rekurs auf die Selbstbeschreibungen der avantgardistischen Strömungen der Jahrhundertwende gesprochen werden. Zur interdisziplinären Moderneforschung vgl. Friedrich Jäger/Wolfgang Knöbl/Ute Schneider (Hg.): Handbuch Moderneforschung. Stuttgart: Metzler 2015.

14 Vgl. Michael Gamper/Helmut Hühn: Was sind ästhetische Eigen-Zeiten? Hannover: Wehrhahn 2014, S. 20; dies: Einleitung, in: dies. (Hg.), Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 7-23. Zur Historizität dieses ‚Zeitwissens' vgl. allgemein Ulrich Raulff: Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte, Göttingen: Wallstein 1999.

15 Vgl. Christian J. Emden: „Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – Walter Benjamins ‚Archäologie' der Moderne", in: KulturPoetik 6,2 (2006), S. 200-221, hier S. 207ff.

scher Entwicklungen. Den Zeitungsseiten gab dieses Sammelsurium die Form moderner Collagen.

Die Prosaminiaturen der Jahrhundertwende erhoben denn auch kaum zufällig die vielgestaltigen Formen der Nachrichtenliteratur zum Programm der Moderne. Jene wiesen einen experimentellen Zug auf,[16] der, so ließe sich im Anschluss an Karl-Heinz Bohrer konstatieren, eine „Verabsolutierung des ‚Jetzt' zum erscheinenden ‚Augenblick'" verantwortete, die zeitgleich als „Kennzeichen der modernen Literatur" hervortrat.[17] Die *Anekdotizität* der vermischten Nachrichten, der *faits divers*, kultivierte in diesem Sinne Überraschung und Pointe der Meldung. Zugleich aber stand sie ihrer Etymologie nach für das „Unveröffentlichte" (*anékdotos*) der Erzählung und versinnbildlichte das den Massenmedien basale Prinzip, ‚Neuheiten' in ‚Neuigkeiten' zu übersetzen. So folgte die Form der Anekdote paradigmatisch einem Trend zur Kürze, dessen Begründung Alfred Polgar für die Literatur der Moderne in der „Spannung und dem Bedürfnis der Zeit" sah: „Wer von den Erzählern und Betrachtern [...] hat so Großes zu sagen, daß er sich unmöglich kürzer fassen könnte, als er tut?"[18] Das Ideal der Kürze erlangte in Zeiten zunehmender, wenngleich von den Tageszeitungen auch nachgerade inszenierter Beschleunigung großstädtischer Lebenswirklichkeiten neue Bedeutung. Die Literatur der Jahrhundertwende entwickelte angesichts dieses Phänomens zwei disparate Strategien: Während die Friedrichshagener Avantgarden den Medienmetropolen halbherzig den Rücken kehrten und sich dem Wettlauf der Neuigkeitsakquise verweigerten, avancierten Futuristen wie Filippo Tommaso Marinetti zu Sensationsreportern in eigener Sache.[19] In allen Fällen sahen sich die Künste jedoch auf den Kosmos der Massenmedien zu-

16 Vgl. Claudia Öhlschläger: „Komplexität im Kleinen. Polychrone Zeitgestaltung und Medialität bei Ernst Jünger, Robert Musil, Undine Gruenter und Alexander Kluge", in: Musil Forum 32 (2011/12), S. 147-161, hier S. 147.

17 Karl-Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 63. Vgl. allgemein Ulrich Raulff: Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte, Göttingen: Wallstein 1999.

18 Alfred Polgar: „Die kleine Form", in: ders.: Kleine Schriften. Band 3: Irrlicht, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Hamburg: Rowohlt 1984, S. 369-373, hier S. 372-373.

19 Reporter und Künstler – wie Felix Fénéon – standen in regem Austausch. Vgl. Joan Ungersma Halperin: Felix Fénéon. Aesthete & Anarchiste in Fin-de-Siécle Paris, New Haven: Yale University Press 1990, insbes. das Kap. „Terrorist in Three Lines", S. 363.

rückverwiesen. Die kleinen Formen eignen sich in diesem Zusammenhang ganz besonders als Medium der Kulturanalyse. Als „Informations- und Kommunikationsformate“ stellen sie auf Kürze, Komprimierung und Konkretion ab:

> Das, was formal der Flüchtigkeit des Augenblicks geschuldet ist und beschleunigtes Zeiterleben in ein entsprechendes Format bringt, erweist sich zugleich als kleines Archiv polychroner Zeiterfahrung. [...] [Als] Mikroformate, [denen] die temporale Qualität der Kürze eignet, reagieren [die kleinen Formen, M.H.] auf die Erfahrung von Zeitknappheit, auf den Wunsch nach umstandsloser Erfassung des Gegenstands und die Distribution von Wissen in komplex gewordenen Lebenswelten; nicht selten werden sie aber zu Indikatoren eines Bedürfnisses nach Entschleunigung. Sie sistieren den Augenblick im Vollzug seines Vergehens, sie schärfen den Blick für die Erscheinungsweise des Flüchtigen, Ephemeren und lenken die Aufmerksamkeit auf das Detail, auf das scheinbar Nebensächliche, Triviale, Unauffällige.[20]

In ihrer „Kürze“ fokussieren die vermischten Nachrichten das „Detail“: das Kleine im Großen, die Nachricht *hinter* der Nachricht; so weisen die Augenblicksbilder, wie die nachfolgende Episode aus der Blütephase vermischter Nachrichten illustrieren mag, stets über den einzelnen Fall hinaus.

I. EINE EPISODE AUS DEN URZEITEN DER *FAITS DIVERS*: FELIX FÉNÉONS *NOUVELLES EN TROIS LIGNES*

Im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts gaben sämtliche auflagenstarke Pariser Tageszeitungen, darunter das *Petit Journal*, *Le Petit Parisien* oder auch *Le Matin* den Mikroerzählungen der *faits divers* in ihren Rubriken breiten Raum. Einzelne Journale, wie *Les Faits-divers illustrées*, verschrieben sich gar gänzlich diesem Genre.[21] Die kurzen Fall-Erzählungen der *faits divers* leisteten dabei, wie Roland Barthes bemerkte, die ihnen eigenen „Klassifikationen des Unvereinba-

20 Claudia Öhlschläger: „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven“, in: dies./Sabiene Autsch/Leonie Süwolto (Hg.), Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien, München: Fink 2014, S. 9-20, hier S. 10-11.

21 Zur Geschichte der *faits divers* in Frankreich ab 1870 vgl. allgemein Marine M’Sili: Le fait divers en République. Histoire sociale de 1870 à nos jours, Paris: CNRS Éditions 2000.

ren“ und integrierten ein Ensemble alltäglicher Merkwürdigkeiten, Normverstöße und Exzesse. Sie berichteten von Liebe, Eifersucht und Hass, von Mord, Diebstahl, Unfällen und Katastrophen, von Wundern, (Un-)Glücks- und Schicksalsfällen – und immer verliehen sie der emotionalen Bedeutung des Ereignisses Ausdruck.

Die kurzen Formate appellierten, wie Barthes ausführt, an den „sens humain“.[22] Dabei gehorchten sie einer geradezu eskalatorischen Erzähllogik: „petites causes, grands effets“. Die Begründung alltäglicher Eskalationen war indes nur selten lückenlos. Vielmehr produzierten die *faits divers* in ihren Berichten narrative Leerstellen, die das Geschehen polysemisch ausdeutbar machten und den ‚Verdacht‘ der Kontingenz (*causalité aléatoire*) nachrichtlicher Erklärungsmuster erweckten. Ereignisse wurden zu Zeichen, deren Bedeutung in aller Regel dunkel blieb.[23] Dies bewirkte einen ‚Taumel‘ der Realitäten, der, so Jean Baudrillard, die Rezeptionshaltung moderner Massenmedien auszeichne.[24] Im *cut & paste* von Agenturmeldungen, Korrespondenzen und mündlichen Rapporten selegierten die ‚Memorabilen‘ der Nachrichtenliteratur ihre Wirklichkeitsausschnitte.[25] Ihr Faktenprotokoll reicherten sie durch eine solche Vielzahl an

22 Roland Barthes: „Structure du fait divers“, in: ders., Essais critiques, Paris: Seuil 1964, S. 188-197, hier S. 195ff.

23 Der Siegeszug dieses Erzählens wird in der Forschung als Indiz einer ‚Verzauberung‘ der Moderne gesehen. Zur Kritik und Einordnung dieser These vgl. Anne-Claude Ambroise-Rendu: Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre, Paris: Éditions Seli Arslan 2004; Dominique Kalifa: „Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle“, in: Annales. Histoire, Sciences Sociales 54,6 (1999), S. 1345-1362; Marc Lits: Le fait divers, Paris: Presses Université de Paris 1999.

24 Jean Baudrillard: La société de consommation. Ses mythes, ses structures, Paris: Éditions Denoël 1970, S. 30f. „Ce qui caractérise la société de consommation, c’est *l’universalité du fait divers* dans la communication de masse. Toute l’information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est tout entière *actualisée,* c’est-a-dire dramatisée sur le mode spectaculaire - et tout entière *inactualisée,* c’est-a-dire distancée par le medium de la communication et réduite à des signes. Le fait divers n’est donc pas une catégorie parmi d’autres, mais LA catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie.“

25 André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 201; 207; 211; 217. Diese Me-

Details an, dass den berichteten Fällen eine bisweilen unergründliche Tiefe (Fallhöhe) zuzukommen schien. Die Kehrseite dieser magisch-mythischen Dimension massenmedialen Erzählens war die stete Vermittlung von „Realitätseffekte[n]“.[26] Dazu gehörte insbesondere, dass sich die Medien, und zwar bereits die Agenturen und Verlage des Telegrafenzeitalters – angesichts der zunehmenden räumlichen Distanz ihrer Leser zum Geschehen, auf die vorgebliche ‚Unmittelbarkeit‘ ihrer Berichterstattung beriefen. So verkündeten alle großen Pariser Blätter, allen voran der *Matin*, im Geiste des ‚Vor-Ort-Effekts‘ programmatisch ihre Einbindung in die Märkte global zirkulierender Nachrichten.[27]

1905 stieß der Journalist, Schriftsteller und Maler Felix Fénéon zum *Matin*, der damit warb, dank seiner Spezialleitung in die Büros in London und New York und dank einer Vielzahl an Sonderkorrespondenten und Agenturkontakte stets die *neuesten* Neuigkeiten aus Politik und Kultur wie auch lokale und vermischte Nachrichten – „les nouvelles les plus *fraiches* et les plus *authentiques* [...] de tous les points du globe“[28] – zu berichten. 1903 hatte der *Matin* dazu eine Rubrik auf der dritten Nachrichtenseite aus der Taufe gehoben, die unter dem Namen ‚Nachrichten in drei Zeilen‘ (*Nouvelles en trois lignes*) Kurzmitteilungen von lokaler bis nationaler Reichweite liefern sollte. Fénéon übernahm die Redaktion dieser Rubrik von Mai bis Dezember 1906 – und überarbeitete, kürzte und transformierte die eingehenden Kurzmitteilungen in zwischen Fakten und Fiktionen oszillierende Miniaturen einer Nachrichtenliteratur, die das sich herausbildende Ethos des Journalisten – und allen voran des Reporters und (Agentur-) Korrespondenten als Augenzeugen und Faktenregistrateur – in Zeiten zunehmender Vernachrichtlichung des Journalismus nachhaltig irritieren mussten.[29]

---

morabilien überschritten im Übrigen nie die – heute magische – maximal zulässige Zeichenzahl eines 140-Zeichen-Tweets des Kurznachrichtendienstes Twitter.

26 Ebd., S. 190. Vgl. auch Roland Barthes: „L’effet de réel“, in: Communications 11 (1968), S. 84-89, hier S. 87-88.

27 Der *Matin* nahm diese Anbindung an das Netz der neuesten Nachrichten sogar grafisch in seiner Vignette auf. Das Bild der Telegrafenleitungen stellte dem Leser die Aktualität der Berichterstattung vor Augen.

28 „Au lecteur“, in: Le Matin (26.02.1884), S. 1.

29 Vgl. dazu in extenso: Michael Homberg: Reporter-Streifzüge. Metropolitane Nachrichtenkultur und die Wahrnehmung der Welt, 1870-1918, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017. Dabei zählten auch und gerade nachrichtliche Fakes zu den Spielarten einer Literarisierung von Nachrichten. Zur Geschichte des Fakes vgl. allgemein Mar-

Felix Fénéon war in Italien geboren und in Frankreich aufgewachsen. Während er, der später als Bohemien vor allem durch seine linksintellektuellen Grenzgänge und anarchistischen Provokationen bestach, sein erstes Zeitungsunternehmen begann und gemeinsam mit Verlaine und Mallarmé das symbolistische Organ *La Revue independante* gründete, dem er bis 1895 treu blieb, arbeitete Fénéon im Staatsdienst, genauer im Kriegsministerium. Zudem schrieb er in diesen Jahren zahllose Beiträge – häufig anonym, manchmal auch unter Pseudo- und Heteronymen – in Zeitungen und Journalen und führte zwischen 1893 und 1903 die (literatur-)kritische *Revue blanche* an. So wirkte Fénéon, der Journalist, an der Konstruktion metropolitaner Wirklichkeiten aus dem Geiste der Massenmedien entschieden mit. Einmal – Mitte der 1890er Jahre – aber war auch er, der Nachrichtenmacher und *fait diversier*, selbst Gegenstand der großen Nachrichten: Auf der Höhe der medialen Hysterie um den internationalen „Bombenanarchismus" – über den sämtliche Gazetten in Europa in grellen Farben und spektakulären „Dynamit"-Kolumnen berichteten – gerieten zahllose Intellektuelle in den Fokus der staatlichen Behörden. Das Phantasma ubiquitären Terrors gründete dabei auf einem Dispositiv weltweiter Verschwörung, das die *dynamitards* als Speerspitze des internationalen Anarchismus auswies.[30]

Die Paranoia allgegenwärtiger Konspiration erwies sich hier als maßgeblicher Faktor der diskursiven Konstruktion des Terrors. Die Antizipation des Geheimnisses hinter den Dingen[31] wies einer Vielzahl an Verschwörungstheorien

---

tin Doll: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin: Kadmos 2012, hier insbes. S. 265-272.

30 Vgl. Beatrice De Graaf: „Der Kampf gegen die ‚Schwarze Internationale'. Die Verschwörung als Sicherheitsdispositiv um 1870-1910", in: Cornel Zwierlein (Hg.), Sicherheit und Krise, Paderborn: Schöningh 2012, S. 41-62. Freilich ging die Bedrohung, die dieses Phänomen Ende des 19. Jahrhunderts bedeutete, keineswegs in ihrer medialen Konstruktion auf; spätestens ab den 1880er Jahren lassen sich internationale Netzwerke des anarchistischen Terrors identifizieren, mittels derer die Protagonisten unter Einsatz moderner Kommunikationstechnologien auf die ideellen wie materiellen Ressourcen von Sympathisanten radikaler Milieus zurückgriffen. Vgl. Fabian Lemmes: „Der anarchistische Terrorismus des 19. Jahrhunderts und sein soziales Umfeld", in: Stefan Malthaner/Peter Waldmann (Hg.), Radikale Milieus. Das soziale Umfeld terroristischer Gruppen, Frankfurt a.M.: Campus 2012, S. 73-120.

31 Das „Böse und das Geheimnis" standen dabei einmal mehr „in unmittelbarem Zusammenhang". Denn das Geheimnis, so konstatierte schon Georg Simmel, garantiere „Spannung" und reize „Phantasie" und „Aufmerksamkeit" – es bringe den „Verrat"

um Spione, Hochstapler, Verräter und Geheimbündler den Weg; so prägte insbesondere die Vorstellung einer konspirativen *Schwarzen Internationalen* das populäre Bild dieses Phänomens in der europäischen Literatur, in der es vor Polizeispitzeln und *agents provocateurs* gerade in den 1890er Jahren nur so wimmelte.[32]

Fénéon, gegen den als Sympathisanten und vermeintlichen Unterstützer im spektakulären „Prozess der Dreißig" Anklage erhoben wurde, konnte zwar vom Vorwurf der Beteiligung an direkten terroristischen Aktionen, allen voran dem Bombenanschlag auf das Café Véry 1892, freigesprochen werden.[33] Der Skandal aber blieb. In späteren Jahren pflegte er, der den Gestus des politisch autonomen Künstlers kultiviert hatte, das (unfreiwillig erworbene) Skandalimage sogar. Mallarmé konzedierte daher pointiert, als er im Prozess zu Fénéons Verteidigung geladen wurde, er könne wohl dafür bürgen, dass dessen einzige „Waffe" das Wort sei, allein man dürfe sich nie täuschen: die „Sprengkraft"[34] seiner Poesie sei durchaus bedrohlich. Die *faits divers* waren gewissermaßen die ‚Lunte' des

als logischen Gegensatz hervor. Die Medien aber sind in ihrem Hang zu „Schicksalswendungen und Überraschungen, Freuden und Zerstörungen" die idealen Attraktoren der Neugier. Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig: Duncker und Humblot 1908, S. 358-362.

32 Vgl. Eva Horn: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 135ff.

33 Maurice Imbert (Hg.), Le Procès des Trente. Vu à travers la presse de l'époque telle qu'elle a été conservée par Madame Fénéon mère et annotée par Félix Fénéon à l'issue de son procès, Paris: Histoires littéraires 2004, S. 25. Fénéons Fall mag dabei exemplarisch die prekäre Grenzziehung zwischen ‚Salonanarchisten' und ‚Anarchisten der Tat' illustrieren, die Bohemiens wie Fénéon, Erich Mühsam oder John Henry Mackay buchstäblich zur Avantgarde des Terrors werden ließ. Fénéon nutzte die Bühne des Gerichtsprozesses für seinen ‚Kampf' um Worte und Bilder.

34 Maurice Imbert (Hg.), Fénéon – Mallarmé. Correspondance, Tusson: Du Lérot 2007, S. 18: „On parle dites-vous, de détonateurs. Certes, il n'y avait pas, pour Fénéon, de meilleurs détonateurs que ses articles. Et je ne pense pas qu'on puisse se servir d'arme plus efficace que la littérature." Die genauen Umstände des Attentats blieben mangels eindeutiger Beweise im Unklaren. Vgl. Luc Sante: „Introduction", in: Felix Fénéon, Novels in Three Lines, hg. von dems., New York: New York Review Books 2007, S. VII-XXXI, hier XVII. Dennoch gab es Hinweise auf eine Beteiligung Fénéons. Vgl. Alex Butterworth: The World that Never Was. A True Story of Dreamers, Schemers, Anarchists and Secret Agents, London: Vintage 2011, S. 333ff.

Brandstifters Fénéon. Seine Neuigkeiten zielten zwischen den Zeilen auf die Bruchstellen der kausalen Logik nachrichtlicher Berichterstattung.

Auf den ersten Blick ununterscheidbar von den übrigen Nachrichten des *Matin* widersetzten sich Fénéons Mikroberichte bei genauerem Hinsehen – von einer Logik des Verdachts getrieben – in einer Weise dem Anspruch auf nachrichtliche Präzision und Vereindeutigung, die zur Kritik des sensationalistischen Medienterrors dieser Jahre gereichte. In Details bisweilen maßlos exakt, erweisen sich viele Meldungen in zentralen Variablen dennoch als hoffnungslos unterbestimmt. Hier scheinen dunkle Mächte am Werk: „Auf der Toilette eines Cafés in Puteaux hinterließ ein Unbekannter eine Büchse mit zwei Schnüren, gefüllt mit einem weißen Pulver." (No. 177)[35] Doch Fénéons Bomben sind Attrappen. Seine Nachrichten weisen nur zu häufig ins Nichts, sind unkalkulierbar. Verdächtige „finstere Geselle[n]" (No. 134) stellen sich als harmlose „Schneckensammler" heraus, während „vor der Haustür" plaudernde Nachbarn urplötzlich Opfer von Gewaltexzessen werden (No. 62).[36] Die Motive dieser Verwandlungen bleiben unklar.

In ihrer ‚Ästhetik der Lücke' verweisen die Meldungen, die sich nur allzu häufig in der Parataxis scheinbar disparater Sachverhalte (*coincidence ordonée*) erschöpfen,[37] gerade auf die Kontingenz des Geschehens. „Mord, Selbstmord oder Bluff?" – wie hier verzichten die *Nouvelles en trois lignes* auch an anderer Stelle auf die Klärung der elementaren Fragen des Lesers und lenken darüber den Blick auf die Form der Erzählungen selbst, die (z.T. vermittels genauester Quellenangaben) ein Mosaik der Glaubwürdigkeiten simulieren.

35 Die Zitation der Novellen Fénéons folgt der deutschen Erstausgabe: Felix Fénéon: 1111 wahre Geschichten, hg. von Hans-Magnus Enzensberger, Frankfurt a.M.: Eichborn 1993. Im Fließtext wird im Folgenden auf eine Seitenangabe zugunsten der Angabe der Nummerierung der Novellen verzichtet. Vgl. daher im Original: Felix Fénéon: Œuvres plus que complètes, hg. von Joan Ungersma Halperin, 2 Bände. Paris: Droz 1970.

36 Immer wieder scheinen zudem Wortspiele und sprechende Namen den Banalitäten einen verborgenen Sinn zu verleihen. Der Name des Opfers eines ‚Zusammenstoßes' besaß beispielsweise Anklänge an biblische Erzählungen: „Abel Bonnard aus Villeneuve-Saint-Georges spielte Billard und büßte sein linkes Auge ein, als er in sein Queue fiel" (No. 77).

37 Vgl. Barthes, „Structure du fait divers", S. 195.

Selbstmord, Unfall oder Verbrechen: Der Tischler Dalmasso aus Nizza brach sich den Schädel, als er aus dem dritten Stockwerk fiel. (Eig. Bericht) (No. 180) – Harold Bauer und Casals geben heute in Saint-Sébastien ein Konzert. Überdies könnten sie sich möglicherweise duellieren. (N.Y.H.) (No. 459)

‚Sinn' im Sinne einer Kohärenz des Erzählten wird dabei in ein Modell schicksalhafter ‚Folgerichtigkeit' (*causalité aléatoire*) überführt, das, so ließe sich in Anlehnung an Barthes postulieren, einer Mythisierung des Alltags Vorschub leistet. Fénéons Dreizeiler brechen den ‚Faktenvertrag' der Zeitung und die Erwartungshaltung ihrer Leser. Sie verweigern sich einer Lesart, die es zuließe, den existenziellen Bedrohungen des Lebens über die Routinen nachrichtlicher Berichterstattung Herr zu werden und deren ‚Wirkmacht' auf einen eng umrissenen, nur wenige Zeilen umfassenden Raum zu begrenzen.

In Fénéons Novellen wird so gerade der Tod als weder antizipier- noch kontrollierbares Ereignis zur poetologischen Größe: Er fügt sich in kein narratives Schema, hat keinen festen Ort, und lauert alsbald überall, zumal dort, wo man ihn nicht erwarte: „Hinter einem Sarg ging Mangin aus Verdun her. An jenem Tag sollte er den Friedhof nicht erreichen. Der Tod überraschte ihn unterwegs. (Eig. Bericht)" (No. 987) So überraschend endgültig diese Geschichte ist, so offen bleiben andere: In einigen Fällen flottieren Erzählungen über diverse Meldungen hinweg, greifen Inhalte vorangegangener Nachrichten wieder auf, widersprechen und korrigieren einander und stellen nachgerade die Gewissheiten der Tagesnachrichten ostentativ in Frage:[38]

Die Krankenschwester Elise Bachmann, die gestern ihren freien Tag hatte, benahm sich auf der Straße wie eine Verrückte. (No. 4) – Eine Verrückte wurde gestern auf der Straße festgenommen, weil sie sich fälschlich als die Krankenschwester Elise Bachmann ausgab. Diese erfreut sich bester Gesundheit. (No. 7)

38 Vgl. dazu Eileen Baldeshwiler: „Felix Fénéon and the Minimal Story", in: Critique. Studies in Modern Fiction 14,1 (1972), S. 63-75. Fénéon kreierte „simultaneously both a mirror and a critique of modern life" – „In mass media, in the daily paper, he tapped a massive and absolutely pervasive mythic system which both reader and writer shared and which did not require Fénéon either to exhume Ulysses or invent a set of lunar cycles to explain the world." – „For writers the desire of 'objectivity' in news and for 'realism' in fiction has come full circle, as real events surpass created ones and created ones claim their place among the real" (S. 68-69).

So unterminierte der Berichterstatter, der expressis verbis die Gesprächsmoden dieser Jahre aufgriff, die ubiquitären Nachrichtenvariationen über Bombenanarchismus, Spionage, Streiks und Katastrophen und brachte seine Erzählungen gegen die Realität, die sie oberflächlich besehen zu spiegeln vorgaben, in Position. Fénéon parodierte die boulevardeske ‚Sorge' um Unglücks- und Katastrophengeschichten, indem er in einer merkwürdigen Mischung aus Präzision und Unbestimmtheit, die seinem Mangel an Anteilnahme Ausdruck verlieh, eine Vielzahl in der Regel anonymer, stets austauschbarer Einzelschicksale zu einer Meldung zusammenzog: „Gestern haben Automobile auf den Straßen von Paris Mme Resche und M. P. Chaverrais getötet und Mlle Fernande Tissèdre schwer verletzt." (No. 29)[39] Diese spiegeln – wie schon die zahllosen Episoden um Mord, Selbstmord und Wahnsinn – das Bild eines permanenten Ausnahmezustands wider:

Eine Irre aus Puéchabon (Hérault), Mme Bautiol, geborene Hérail, weckte ihre Schwiegereltern mit Keulenschlägen. (Telephon. Mittlg.) (No. 176) – Mit einer Schere in der Hand wippte Marie Le Goeffic auf einer Schaukel. Also schlitzt sie sich beim Herabfallen den Bauch auf. In Brentonneau. (No. 368) – Ein Unbekannter strich die Mauern des Friedhofs von Pantin ockergelb an; Dujardin irrte nackt durch Saint-Ouen-l'Aumône. Verrückte, wie es scheint. (No. 665)

Jean Paulhan, Kritiker und Weggefährte Fénéons, fasste die Bedeutung dieser *faits divers*, die als *news stories* – als kurze nachrichtliche Erzählungen – bereits die Züge des Romans en miniature in sich tragen,[40] eindrücklich zusammen:

39 In manchen Fällen zeigte sich so eine extreme Verdichtung der Meldungen bis hin zur Groteske: „Ein Racheakt. Bei Monistrol-d'Allier wurden die MM. Blane und Boudoussier von den MM. Plet, Pascal, Gazanion getötet und entstellt. (Eig. Bericht)" (No. 150) – „Ein Schläfchen im Zug endete tödlich für M. Emile Moutin aus Marseille. Er hatte sich gegen die Abteiltür gelehnt, sie öffnete sich, er fiel. (Eig. Bericht)" (No. 148) – „Gasexplosion bei Larrieu in Bordeaux. Er wurde verletzt. Das Haar seiner Schwiegermutter stand in Flammen. Die Decke brach ein. (Eig. Bericht)" (No. 151). In dieser Form des Sprachspiels waren die Dreizeiler der lyrischen Form der Haiku ähnlich.

40 Zur Bedeutung der Kurznachrichten für den modernen Roman vgl. in diesem Sinn den instruktiven Essay von Hans Zischler/Sara Danius: Nase für Neuigkeiten. Vermischte Nachrichten von James Joyce, Wien: Zsolnay 2008.

Die Vermischten Nachrichten sind von Natur aus absurd. Sie werfen wirre Fragen auf, die sie unbeantwortet lassen. Auch noch die banalste von ihnen läßt hundert Erklärungen zu, von denen nicht eine einzige wahrscheinlich ist. Sie rufen in uns schwache und im übrigen auch gemischte Gefühle hervor. Sie sind unberechenbar; irgendein Admiral, der wie Jocrisse gelebt hat, läßt sich wie Cäsar ermorden. Sie kommen daher wie eine mittelmäßige Farce und nehmen es sich dann meist heraus, schlecht auszugehen: wir erfahren von der Existenz eines Monsieur Dupont an dem Tag, als dieser aus einem fahrenden Zug fällt oder sich von seiner Frau umbringen läßt. Das ist aber das uninteressanteste Ereignis im Leben von Monsieur Dupont. (Denn man stirbt aufs Geratewohl, wogegen es durchaus nicht leicht ist zu leben.) Schließlich verraten die Vermischten Nachrichten unablässig das Romanhafte, aus dem sie sich nur allzu offensichtlich schöpfen. Wenn die Natur sich schließlich immer der Kunst angleicht, wie es heißt, so muss man doch einräumen, daß sie ihr nur wenig gleicht.[41]

Absurd, mehrdeutig, unwahrscheinlich: Fénéons literarischer Journalismus persiflierte, indem er die ambivalenten Konsequenzen der sekundenschnell verschalteten Nachrichtenmärkte des Telegrafenzeitalters offen legte, die Gesetze des Nachrichten-Journalismus.[42] Seine Meldungen gehorchen weder dem ‚Prinzip der umgekehrten Pyramide', das sich in diesen Jahren als ein Gesetz der Schilderung von Sachverhalten in der Reihenfolge abnehmender Relevanz endgültig durchsetzte, noch geben sie empirisch hinreichend präzise Antworten auf die

41 Jean Paulhan: „F.F. oder: Der Kritiker" (F.F. ou le critique [1943]), in: F. Fénéon: 1111 wahre Geschichten, S. 7-43, hier S. 25. So kreieren die Nachrichten ihren eigenen Mikrokosmos, in den sich Zeitungsschreiber und -leser gleichermaßen begeben. Im Augenblick der Lektüre wird damit die nachrichtliche Illusion gegenwärtig: Hinter dem Fragmentarischen scheint, so Paulhan, eine geheime Ordnung hervor. Vgl. ders.: Unterhaltungen über vermischte Nachrichten, Gütersloh: Mohn 1962, S. 22-30; S. 85-86. So überschritten *faits divers* bisweilen die Grenze zum Märchenhaften, wie die Sensationsreporterin des *Matin*, Sidonie-Gabrielle Colette, im Titel ihrer Memorabilen aus Gesellschaft, Politik und Wissenschaften andeutete: Contes des mille et un matins, Paris: Flammarion 1970.

42 Zum Nachrichten-Journalismus der Jahrhundertwende und dessen Ideal von Transparenz, Akkuratesse und Prägnanz des Ausdrucks vgl. allgemein Richard Jacobi: Das Buch der Berufe. Ein Führer und Berater bei der Berufswahl. Bd. VIII: Der Journalist, Hannover: Jänecke 1902; Eugène Dubief: Le journalisme, Paris: Hachette et Cie. 1892; Grant Milnor Hyde: Newspaper Reporting and Correspondence, New York: Appleton 1912.

klassischen ‚W-Fragen' – d.h. wer wann wo was warum getan habe. Die Erschütterungen des narrativen Gerüsts nachrichtlichen Berichtens werden insbesondere im Vergleich der Meldungen *vor* und *während* der Redaktion deutlich: Für Fénéon war, wie die Herausgeber der deutschen Ausgabe seiner Kurznachrichten in Anlehnung an ein Diktum des Dichter-Journalisten schrieben, der „geschlossene Raum der Nachricht [...] zu einem Treffpunkt geworden, wo die Wörter ‚im Zufall der Begegnungen Possen reißen'."[43] Wörter, nicht Ereignisse, treffen hier zufällig aufeinander. Sie entwickeln, wie Mallarmé es nannte, ihre ‚Sprengkraft' – und lassen so die Differenz von Zeitung und Dichtung kollabieren. Fénéons Ignoranz gegenüber den zeitungssprachlichen Gepflogenheiten des redaktionellen Journalismus[44] zeigt sich im Insistieren auf nachrangigen Details und einem elliptischen Stil, der zentrale Informationskomponenten auslässt, während gleichzeitig alltäglich bekannte Vorgänge *in extenso* (meist parataktisch) wiedergegeben werden,[45] aber auch in einem systematischen Verwischen relevanter Informationen, dem Auflösen sinntragender Details in anderen Kontexten oder im gezielten Umgehen einer Erklärung – beispielsweise durch Darstellung der *Folgen* eines Vorgangs, der seinerseits viel eher erklärungsbedürftig gewesen wäre.[46] Zugleich distanzierte sich Fénéon von seinen Meldungen, indem er eine Vielzahl an Parenthesen, Zitaten und autonymen Wendungen einsetzte, die eine ironische Brechung des Berichts indizierten und so die Fiktion

43 So schrieb Fénéon bereits über den ihm nahestehenden Autor Willy: „Ses ‚mots' il les laisse parfois bouffonner au hasard des rencontres de syllabes." F. Fénéon: Oeuvres, S. 601. Vgl. auch Patrick und Roman Wald Lasowski: „Der weiße Neger", in: F. Fénéon: 1111 wahre Geschichten, S. 189-222, hier S. 201.

44 Vgl. Nicole Bilous: „Journalisme ou littérature? Les nouvelles en trois lignes de Felix Fénéon", in: Jean-Pierre Regourd (Hg.), Melanges Daspre, Nizza: Université de Nice 1993, S. 207-226, hier S. 214-218. Zu Stil und Rhetorik der Meldungen vgl. ebd., S. 220ff. sowie allg. Jean-Pierre Bertrand: „Par fil spécial. À propos de Félix Fénéon", in: Romantisme 97 (1997), S. 103-112.

45 So hieß es in anschaulicher wie szenischer Prägnanz: „Feuer griff gestern in der Trambahn Bastille-Montparnasse um sich; schnell spuckte sie ihre Passagiere aus und wurde von der Feuerwehr unter Wasser gesetzt" (No. 68).

46 An anderer Stelle las man, ganz ohne den Kern der Meldung – in diesem Fall die Details der politischen Forderungen streikender Arbeiter – zu erfahren: „Der Streik der Maurer von Oyonnax ist vorbei (die Streikenden wurden in drei Punkten zufriedengestellt). Der Streik der Maurer von Agen und von Grenoble beginnt. (Havas)" (No. 229).

einer geheimen, schicksalhaften Verbindung von Autor, Figur und Publikum durchbrachen.[47] Sein Spiel mit den (antizipierten) Lesererwartungen und -reaktionen bezeugte die Grenzgänge eines Chronisten und Romançiers. Bisweilen adressierte er ganz unverhohlen die Fantasie seiner Leser: „Was hatten diese zwei Personen abends am Schräghang der Feste Apollinaire zu suchen? Zwei Soldaten feuerten. Und verfehlten sie. (Havas)“ (No. 852). Fénéons Miniaturen geben ihren Lesern Rätsel auf. Sie umspielen den Kern der Information. Die Hintergründe des Geschehens bleiben geheimnisvoll, die konkreten Vorgänge so dunkel und schemenhaft wie die Szenerie am Schräghang und die Erinnerung daran so flüchtig wie der Hall der Kugeln. In Fénéons ‚Informationsspiel‘ bezeugen die Meldungen so schließlich den der Nachrichtenliteratur eigenen Oszillations- und Schwebezustand zwischen dem Fiktionsverlangen der Sensations- und dem Faktenphantasma der Qualitätszeitungen.

II. ALEXANDER KLUGES „VERMISCHTE NACHRICHTEN“ UND DIE POESIE DES AUGENBLICKS

Dekaden nach Fenéon, als dem New Journalism derlei Grenzgänge zwischen Literatur und Journalismus längst zur Selbstverständlichkeit geworden waren, erlebten Kurznachrichten ein Revival. Der Schriftsteller und Filmemacher Alexander Kluge zeichnete dabei mit dem Erscheinen seiner Sammlung *Lebensläufe* (1962), einer Zusammenstellung von Kurz- und Kürzestgeschichten, für eine Form dokumentarischen Schreibens im Nachkriegsdeutschland verantwortlich, die sich über die ebenso anekdotische wie exemplarische Erzählung alltäglichen Erlebens einer *Chronik der Gefühle* des 20. Jahrhunderts anzunähern versuchte. Die Massenmedien besaßen im Zuge dessen für Kluge einen zentralen Rang. In einem Interview, das er 2010 mit Hans-Magnus Enzensberger über die Genese des Boulevardprinzips und die Poesie der Nachrichten führte, verwies Kluge ausdrücklich auf die lange, für sein Werk zentrale Tradition der *faits divers*.[48]

47 Wie so häufig, werden die Fakten dazu in eine Rhetorik gekleidet, die dem Leser die ungesicherten, zumal augenblicklich revidierbaren Nachrichten der eigenen Prüfung übereignet; eine der Meldungen lautet etwa lapidar: „Unter Ausschluss der Öffentlichkeit, sprach das Gericht von Toulon, am 6. Juli, das Urteil über die Kokotte Jeanne Renée, welche, wie es scheint, die Küsten ausspionierte. (Eig. Bericht)“ (No. 305).

48 Alexander Kluge, „Erlöst die Nachrichten von der menschlichen Gleichgültigkeit. Gepräch mit dem großen Erzähler Hans Magnus Enzensberger“, in: News & Stories

Auch die Arbeitspapiere des Ulmer *Instituts für Filmgestaltung* (1980) geben Einblick in Kluges Poetik: Diese präferierte eine „Dramaturgie der Kürze" sowie „mikrostrukturelle Erzählweise[n]", die „Mischformen" von „Dokumenten und Fiktion" hervorbringen und eine Verankerung des Erzählten in der ‚Erfahrungswelt' der Leser/Zuschauer bewirken. Dem „Antirealismus der Gefühle" stehe so ein „Realismus der Tatsachen" gegenüber.[49] In Kluges ‚Augenblicksgeschichten' wird dabei der Bezug zur Anekdote besonders deutlich: Kurz, pointiert, montagefähig, geschlossen, *en gros* die Merkmale seines Oeuvres, erweisen sich Kluges ‚Chroniken der Gegenwart' als ein Modell avancierter Geschichtsschreibung.[50] Zugleich stellen seine Texte und Filme unterhaltende Formen dar. Fernsehformate wie *News & Stories* geben dabei dem alltäglichen Gespräch Raum und erzählen Geschichte(n), die den Chronisten Kluge ungleich stärker als in seinen (auto-)biografischen *Lebensläufen* oder der *Chronik der Gefühle*[51] in den Fokus rücken. So verleihen sie der dreifachen Semantik von ‚Unterhaltung' im Sinne von Unterhalt, Gespräch/Konversation und Vergnügen Ausdruck.

In der Kinoproduktion *Vermischte Nachrichten* (1986)[52] montiert Kluge nun eine Vielzahl an Episoden menschlicher Leidenschaften, die über die Anekdoten einen Konnex von den großen Haupt- und Staatsaktionen zu den kleinen Geschichten des Alltags herstellen. Dabei legt die Inszenierung des Films die *faits divers* in ihrer Grundstruktur als Fallgeschichten offen. Während einzelne ‚aus dem Leben' gegriffene Geschichten des Alltags schauspielerisch nachgestellt

(23.01.2011), https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/enzensberger/film/1967

49 Alexander Kluge: „Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts", in: ders./Klaus Eder (Hg.), Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München: Hanser 1980, S. 5ff.

50 Vgl. Heinz Schlaffer: „Anekdote", in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin: de Gruyter 1997, Band 1, S. 87ff., hier S. 87. Zur Bedeutung der Anekdotik in Kluges Werk vgl. allgemein Winfried Siebers: „Das Fragezeichen der Poesie. Anekdotisches Erzählen bei Alexander Kluge", in: Maske und Kothurn 53,1 (2007), S. 103-111, hier S. 105-106

51 In Kluges Montagen wird „Wirklichkeit" zur „Geschichtsfiktion". In den *Lebensläufen* tritt, um der Ausstellung des Glaubhaften, Echten und Direkten willen, die erzählende Instanz hinter die „Fundstücke" zurück. Vgl. Christoph Zeller: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, Berlin: de Gruyter 2010, S. 130-133.

52 Alexander Kluge: Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit & Vermischte Nachrichten. [DVD] Edition Filmmuseum 2010. Die Zitation der Episoden folgt dieser Fassung.

werden, stammen andere, vermeintlich ‚aktuelle' Berichte über weltpolitische Ereignisse offenkundig ungeschnitten aus dem dokumentarischen Materialarchiv der Sendeanstalten. In ihrer narrativen Aktualisierung als ‚Memorabilien' legen diese Episoden komplexe Verweiszusammenhänge über den Fall hinaus offen, und sind polysemisch ausdeutbar: Kluges ‚Historien' werden – der nachrichtlichen Verwertungslogik gemäß – zu Aktualitäten. Seine Geschichtsbilder[53] recyclen bereits anachronistische Informationen.[54] Die Nachrichten springen zwar in der Zeit, werfen aber gerade dadurch Licht auf die elementaren Konflikte menschlichen Zusammenlebens. Sie berichten von Liebe, Hass, Eifersucht, Habgier, Neid und Tod und nehmen so das Faible des populären Journalismus für diese Form der Trivialmythen ins Visier. In Kluges Film zitiert die Geschichte von ‚Max, dem Kellner' den Topos des kleinen Mannes, der aus der Enge seiner kleinbürgerlichen Existenz ausbricht, um sich die Liebe und Zuneigung einer exotischen Schönheit zu erkaufen. Diese wiederum sichert sich – zum Preis einer adäquaten Bezahlung durch Max – in erster Linie einen deutschen Pass. Indem der unglückliche Verliebte die tragikomischen Konsequenzen seiner Scheinehe zu spüren bekommt, aktualisiert der Film zugleich das Motiv moderner Isolation wie auch die Muster einer über Jahrhunderte hinweg reichenden Tradition der Ausbeutung und des Sklavenhandels.

Die „Gegenwärtigkeit" dieser Problemskizzen erweist sich, wie so häufig bei Kluge, als „Angriff auf die übrige Zeit".[55] So scheint das Geschehen im Augenblick des Ereignisses ganz aufzugehen. Kluges Miniaturen werden zu Fallstudien,[56] die in ihrer Partikularität, ihrer induktiven Anlage auf ein allgemeines, zugleich aber gänzlich unbestimmtes, dunkles Prinzip hindeuten. Schon die Titel „Tod um 7 Uhr früh", „Der Sohn verteidigt die Mutter" oder „Kellner Max liebt und stirbt" kreisen um existenzielle Fragen und massenmediale Topoi von Liebe,

53 Vgl. dazu: Wolfgang Reichmann: „Bocksprünge der Geschichte. Zu Hans Magnus Enzensbergers ‚Blätterteig der Zeit' und Alexander Kluges ‚Chronik ohne Chronologie'", in: Mauerschau 1 (2010), S. 126-141, hier insbes. S. 127.

54 So z.B. wenn der Besuch des zum Zeitpunkt des Drehs bereits mehrere Jahre aus dem Amt geschiedenen Bundeskanzlers Helmut Schmidt in der DDR als eine der ‚Aktualitäten' ausgestellt, respektive re-live beschrieben wird.

55 So auch in Kluges dokumentarischem Episoden-Film: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (BRD 1985).

56 Vgl. Matthias Pohlig: „Vom Besonderen zum Allgemeinen? Die Fallstudie als geschichtstheoretisches Problem", in: Historische Zeitschrift 297 (2013), S. 297-319, hier S. 313.

Tod und Schicksal. Dabei verdichten die Geschichten das Zeitgeschehen, bisweilen gar auf einen einzelnen Satz, wie in der dem Russland der ‚Zarenzeit' gewidmeten Erzählung „Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna": „Eine junge Frau, dem einen Mann gehört sie – den anderen liebt sie. Daran ist sie gestorben." Gerade die Kürze der Erzählungen garantiert ihre vielgestaltigen Anschlussmöglichkeiten. In ihrer Fragmentierung stellen sie die „offene[n] Räume"[57] der medialen Begründungslogik aus und aktualisieren die Subtexte der kolportierten Gegenwartskonflikte und -katastrophen.

Immer wieder erscheint zu diesem Zweck in Kluges Kinoproduktionen auch die narrative Struktur des Films durch explizite Ausstellung des Montageprinzips der Nachrichten in Zeitungen und TV gebrochen. Die Verbindung von „Nachricht, Reflexion, Geschichten"[58] wird eigens hervorgehoben – mal durch szenische Darstellungen oder erzählerische Rahmung aus dem Off, mal durch Bild-im-Bild-Moderationen, die TV-Kommentatoren und Journalisten als *Newsmaker* ausweisen. Der Versuch einer Glättung, Einordnung und live-Historisierung des Geschehens durch die Massenmedien bleibt, wie die *Vermischten Nachrichten* zeigen, stets prekär. Die Minutengeschichten setzen den klassischen Strategien narrativer Kohärenzsicherung in ihrer Zitate- und Bruchstückästhetik das Authentizitätsparadigma eines neuen literarischen Dokumentarismus entgegen.[59]

57 Vgl. Bernd Stiegler: „Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage", in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), Alexander Kluge, München: Ed. text + kritik 2011, S. 52-58, hier S. 53-54.

58 Alexander Kluge: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist, Anna Wilde, Berlin: Klaus Wagenbach 1987, S. 82. Vgl. dazu allgemein Wolfgang Reichmann: Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien, Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 52ff.

59 Kluges Kinowerk stellt, indem es das Spiel nachrichtlicher Routinen irritiert, stets das eigene Erzählen und so auch das Wissen der Mikronarrationen als Konstruktion aus. Vgl. Alexander Kluge: Geschichten vom Kino, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007. Kluges Genre des ‚Minutenfilms' war Aktualisierung und Anpassung an altes und neues Mediennutzungsverhalten zugleich. In der Frühphase des Kinos (1880-1910) waren alle Filme Kurzfilme (vgl. dazu den Beitrag von Ruth Mayer in diesem Band). Als Teil der Spektakelkultur kolportierten die Filme in aller Regel eine Ästhetik bunter Reihung, die sie der Sphäre des Jahrmarkts, der sie entstammten, aber auch des Varietés und Schauspiels nahebrachte. Indem die Mikroerzählungen ihr Material additiv und in einer konstellativen Dramaturgie fassten, nahmen sie Präsentationsmodus und Medienlogik des Internetzeitalters vorweg.

So wird auch für den Filmemacher Kluge diese „Ästhetik der Lücke“[60] zum erzähl-generierenden Prinzip: die Dynamik der Zwischenräume erscheint als Auslöser des Gedankenstroms. Die Ökonomie der Form, die vor allem die redaktionellen Sach- und kommerziellen Verwertungszwänge der Ware ‚Nachricht‘ spiegelt, bedingt in letzter Instanz die Übercodierung der Meldungen. Die Bilder erlauben Konstellationen: sie nehmen Beziehungen zu den Nachbargeschichten auf, ergänzen und deuten sie. Dabei lassen die Auslassungen stets eine Spur des Verdachts zurück. Richard Langston hat in diesem Zusammenhang Kluges kritische Deutung der Massenmedien als Promotoren solcher Bilder der permanenten Katastrophe und des Ausnahmezustands präzise herausgearbeitet.[61] Während zeitgenössische Rezensionen zu Kluges Kinoexperimenten die *Vermischten Nachrichten* Ende der 1980er Jahre noch als ‚Flucht‘ ins Nebensächliche vor den aktuellen Realitäten deuteten, übersahen diese, dass sich – noch im Medium des Films – in den Details der Kern der Nachrichten verbarg. So wird in Kluges Film leitmotivisch das Bild vorüberziehender Wolken bemüht, das auf die unmittelbar zurückliegende atomare Katastrophe von Tschernobyl (wie auch auf die wenige Monate zuvor tragisch gescheiterte Challenger-Mission) anspielt. Hier überlagern sich die großen und kleinen Katastrophen des Alltags in der Sammlung vermischter Nachrichten. Für ihr Verständnis muss der Leser/Zuschauer zum ‚verdeckten Ermittler‘ werden, um das Geheimnis der Geschichte(n) *hinter* den Geschichten zu ermitteln.

Kleists, Fénéons und Kluges Nachrichten gehen, so lässt sich zusammenfassend feststellen, über die Kolportage bloßer Merkwürdigkeiten, Kuriosa und Skurrilitäten nach Maßgabe des ‚Infotainments‘ hinaus. In ihrem Mix kurzer Prosa bezeugen sie ein Wissen von der Welt, das gerade die dynamischen Übergänge von Wirklichkeits- und Möglichkeitsbereichen offen legt, welche die Massenmedien generieren. Sie verketten Gegenstände, Geschehnisse, Erfahrungen und Imaginationen zu immer neuen Zusammenhängen, stellen, indem sie die Muster nachrichtlicher Berichterstattung nahezu unmerklich in Literatur

60 Vgl. Carolin Bohn: „Zur Ästhetik der Abwesenheit. Die Denkfigur der Lücke (Adorno, Kluge, Boltanski)“, in: Achim Hölter (Hg.), Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Heidelberg: Synchron 2011, S. 311-321, hier S. 315.

61 Richard Langston: „Permanent Catastrophe and Everyday Life. Remediation of the Political in Kluge’s ‚Vermischte Nachrichten‘ and Chernobyl Broadcasts“, in: Alexander Kluge-Jahrbuch 1 (2014), S. 101-124, hier S. 107ff.

transformieren, die Mechanismen der Neuigkeitsproduktion von Zeitungs- und Fernsehredaktionen, Verlagen und Nachrichtenagenturen aus und legen so die Logik dieser Instanzen massenmedialer Wissensproduktion und -dissemination offen.