

Schreiben am Netz
Literatur im digitalen Zeitalter

Herausgegeben von
Johannes Fehr und Walter Grund

Band 1
Labor – Salon – Symposium

Haymon

Den Bewegungen zwischen Buch und Netz, zu welchen diese Publikation immer wieder einlädt, entspricht es, daß Orthographie und Zeichensetzung, wie sie die Autorinnen und Autoren verschieden verwenden, jeweils beibehalten und nicht vereinheitlicht wurden.

Schreiben am Netz war ein Projekt des Collegium Helveticum an der ETH Zürich vom Juni 2001 bis Juni 2002 und wurde, wie die vorliegende Publikation, ermöglicht durch die Unterstützung der Gebert RUF Stiftung.

— GEBERT RUF STIFTUNG —

COLLEGIUM HELVETICUM



AA 523730-1

Bibliografische Information

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-85218-422-3

Umschlaggestaltung: Benno Peter

© Haymon-Verlag, Innsbruck 2003

© der einzelnen Beiträge bei den Autorinnen und Autoren

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Austria

Druck und Bindearbeit: Druckerei Theiss GmbH, St. Stefan

Inhalt

Vorwort	7
<hr/>	
KONTEXT	
Helga Nowotny: <i>Vom Schreiben, Erzählen und Wissen-Produzieren</i>	12
Adolf Muschg: <i>Der literarische Gast. Fortgesetztes Plädoyer für den Fremden im Collegium</i>	17
Elisabeth Tschiemer: <i>Ein wissenschaftlicher Dialog sucht ein Fenster zur Öffentlichkeit</i>	20
<hr/>	
HORIZONTE	
Johannes Fehr: <i>Die Sprache(n) im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit</i>	24
Villő Huszai: <i>Ohne Eigenschaften dank Internet: die Erfüllung eines Menschheitstraums?</i>	38
Beat Mazenauer: <i>Die Utopie eines Weltgehirns</i>	43
Christian Eigner: <i>Wenn Medien zu oszillieren beginnen: (Dann macht es) BLOG!</i>	54
<hr/>	
STRUKTUR	
e-mails, Skizzen, Konzeptpapiere	62
<hr/>	
LABOR	
Johannes Fehr: <i>Ein transdisziplinäres Experiment. Schreibprozesse zwischen Labor und Öffentlichkeit</i>	74
<hr/>	
SALON / SYMPOSIUM	
Anja Eichelberg: <i>Wenn die Zeit ins Hüpfen kommt. Oder: Kommunikation unter erschwerten Bedingungen</i>	86
<i>Willkommen im virtuellen Collegium Helveticum. Ein kurzer Parcours durch sechs Salonsitzungen im MOO</i>	88
<hr/>	
<i>Vom MOO zum Symposium</i>	
Martin Stingelin: <i>Feature / Kommentar I</i>	111
Georg Christoph Tholen: <i>Feature / Kommentar II</i>	118
Klaus Zeyringer: <i>Feature / Kommentar III</i>	123

SYMPOSIUM

Tag I

Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken

Martin Stingelin: *Vom Eigensinn der Schreibwerkzeuge* 134

Beat Suter: *literatur@internet – oder warum die Zukunft des Schreibens längst da ist* 149

René Bauer und Joachim Maier: *Schwebendes Schreiben. Vom Schreiben an/in kontextualisierenden Medien wie www.nic-las.com* 164

Matthias Politycki: *Digitale Schriftstellerei – der selbstverschuldete Ausgang des Menschen aus seiner Mündigkeit* 172

Tag II

Zwischen den Medien. Hybride Horizonte

Adi Blum und Beat Mazenauer: *Surf > Sample > Manipulate. Literatur in der Public Domain* 179

Ulrike Draesner: *Der neue König Authentizität? Vom Einfluss der digitalen Medien auf die Autorenexistenz* 192

Susanne Berkenheger: *Im Taumel der Möglichkeiten ... oder: Literatur im Netz ist eine Zumutung* 195

Peter Stamm: *Ein verstandener Text ist immer ein Hypertext. Über Textverständnis und die Ablenkung durch technische Neuerungen* 199

Tag III

Globale Kulturmatrix. Kriegsspiele und Dialoge

Klaus Zeyringer: *Internetcafé und Sebo* 202

Rainer Moritz: *Bier und Bücher. Wie die Globalisierung des Verlagswesens und das Internet die Literatur (nicht) verändern* 210

Regula Bochsler: *Toywar: ein kleines s und seine grossen Folgen* 222

Tarek A. Bary: *Offen gesprochen. Aus einem e-mail-Wechsel mit Klaus Zeyringer (zwischen Kairo und Angers/F)* 233

Elisabeth Tschiemer: *Schreiben zwischen Systemabstürzen. Über Möglichkeiten und Widerstände der Schriftlichkeit im Netz – Ein Rückblick auf drei Symposiumstage* 240

Biobibliographien 243

Die Sprache(n) im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit¹

.
.
.

Iw 1,1

» – pretty much the same thing.«
»Pretty much, but not altogether« –
E. A. Poe, *The Gold-Bug*

I

Am 24. Mai 1844 kam, nur zwei Minuten nachdem er dorthin gesendet worden war, der folgende Satz über die 64 km lange Leitung von Baltimore nach Washington zurück: »What hath God wrought!« – Damit war, in einem zeremoniellen Akt, nicht nur die Funktionstüchtigkeit des telegrafischen Systems von Professor Samuel Finley Breese Morse öffentlich unter Beweis gestellt, sondern auch gleich ein Muster des kommunikativen Umgangs damit etabliert: Das Wiederholen bzw. Zurücksenden derselben Botschaft an den Absender zum Zeichen, dass diese beim Empfänger angekommen war. Wohl meist aus dem Kino wird die spätere Adaptation dieses Musters für den Sprechfunk gekannt: »What hath God wrought! Roger.« oder zu Deutsch: »Was Gott erwirkt hat! Verstanden!« Wobei eben dieses im Deutschen gebräuchliche »Verstanden!« nicht bedeutet, dass man den Inhalt dessen, was man da gerade wiederholt hat, versteht, sondern bloß, dass es die wiederholte Wortfolge ist, die über den eingestellten Kanal beim Empfänger angekommen ist.

Im Nachhinein wurde, nicht nur von deutscher Seite², wiederholt der Vorwurf erhoben, »an der Erfindung von Morse sei nicht *ein* Gedanke sein Eigentum³. Dies mag zwar zutreffen, wenigstens in gewisser, noch zu präzisierender Weise, doch es spräche, wie ich hier zeigen möchte, nicht unbedingt gegen ihn.

Fraglos *nicht* vom New Yorker Professor stammt hingegen der zwischen Washington und Baltimore hin und her telegraphierte Satz. Denn entscheidend für die Überzeugungskraft des von ihm arrangierten Einweihungsaktes war es, dass Morse nicht etwas nach Baltimore kabeln konnte, was zuvor mit dem dortigen »Operator« bereits verabredet war. Gemäß seiner Dramaturgie wurde Morse deshalb im Saal des Obersten Gerichtsgebäudes auf dem Capitol ein von jemand anderem stammender Spruch überreicht. Für diese Rolle hatte Morse Miss Annie Elsworth ausersehen, die Tochter jenes Beamten, bei dem er sieben Jahre zuvor sein Patent angemeldet hatte. Und so war es diese junge bibelkundige Dame, der die Geschichte der Telegrafie ihren aktenkundig alttestamentarischen Auftakt verdankt.

In auffälligem Kontrast zu diesem steht die säkulare Abgeklärtheit, mit der gut dreißig Jahre später die Ära des Telefons eingeläutet wurde: »Mr. Watson, come here, I want to see you.«⁴ In den Trichter seines Apparats gesprochen, erzielte Alexander Graham Bell am 10. März 1876 vor wiederum staunendem Publikum mit diesem profanen Satz die Epiphanie seines vorher unsichtbaren und sich außer Hörweite befindlichen Assistenten. Damit ließ nun zwar Bell die Frage nach dem Ursprung dieser neuen Technik offen – oder schlicht auch einfach beiseite. Doch, denkt man an die Handy-Gesprächsfetzen, die einem, in öffentlichen Verkehrsmitteln etwa, stereotyp und ungefragt ans Ohr dringen, so sind Bells Worte bis heute Vorbild für eine frequente Verwendungsweise dieses Mediums geblieben.

Im Kontrast zu dem, was man mit Bühler präzise als Bells »Appell« bezeichnen kann⁵, tritt indessen die ganze semiologische Vertracktheit der offiziell ersten Morse-Botschaft erst richtig hervor. – Der ehemalige »Telegraph Operator« Lewis Coe hat darauf hingewiesen, dass das am 24. Mai 1844 über die 64 Kilometer zwischen Washington und Baltimore hin und her gekabelte Bibelzitat – korrekterweise – mit einem Ausrufezeichen versehen war, im Gegensatz zur falschen Schreibweise mit einem Fragezeichen – »What hath God wrought?« –, welche sich seither in Geschichtsbücher und Nachschlagewerke eingeschlichen hat⁶. Bis hin übrigens, wie ich feststellte, in die Spalten der *Encyclopaedia Britannica*⁷.

Wenn sich aber über die Jahre ein Fragezeichen anstelle des Ausrufezeichens eingeschlichen hat, so ist dies wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass der Satz von seiner Syntax her – »What hath God wrought« – durchaus und bei entsprechender Betonung kaum anders denn als Frage verstanden werden kann. Dennoch. Was der »Operator« von Baltimore nach Washington zurücksandte, war keine Frage, sondern genau das, was er von Washington her empfangen hatte. Ein Satz mit einem Ausrufezeichen.

Hätte der »Operator« denselben Satz mit Fragezeichen und womöglich auch noch ohne Anführungszeichen erhalten, so hätte man sich allerdings in Washington, und zwar nicht nur der Geschwindigkeit des Austauschs wegen, nicht zu wundern brauchen, wenn die Frage unbeantwortet zum Absender zurückgekommen wäre. Denn die Aufgabe des »Operators«, wie überhaupt des ganzen Systems von Professor Morse, bestand ja nicht darin, Fragen zu beantworten oder sprachliche Botschaften zu verstehen. Worauf es einzig ankam war vielmehr, was von einem Sender aufgegeben wurde, möglichst identisch und ohne menschliches Zutun zu einem Empfänger zu transportieren – und die Lösung ebendieser Aufgabe war schon wundersam genug.

– Allein: Was nach zwei Minuten von Baltimore nach Washington zurückkam, war nicht einfach ein Ausruf, und es war auch nicht einfach ein Bibelzitat, sondern es war die Beantwortung einer unumgebar im Raum stehenden Frage: *Nein, was da vor sich und durch die Drähte ging, war nicht des Teufels. Umgekehrt aber war der Telegraf auch nicht bloß schnödes Menschenwerk. Vielmehr, so legt der von Miss Elsworth ausgehändigte Spruch nahe, war die Erfindung von Samuel Morse als*

Zeichen göttlicher Gnade zu verstehen, als zeitgemäße Entfaltung der in der Schöpfung liegenden Macht.

War angesichts solchen Pathos' nicht einfach kleinlich, wer im Nachhinein um angebliche Prioritäten bei der Vergabe von Patentrechten stritt oder die Solidität der physikalischen Bildung von Morse in Zweifel zog? – Vielleicht. Aber sicher dringlicher als diese stellt sich inzwischen die Frage, was all dies denn mit dem Thema der technischen Reproduzierbarkeit der Sprache(n) zu tun haben soll.

Nun: Wenn es irgendeinen Zeitpunkt gibt, an dem so etwas wie der Anfang der technischen Reproduzierbarkeit, bzw. wie man genauer, aber umständlicher sagen sollte, der *technischen Implementierung der Reproduzierbarkeit von Sprache* aus- oder festzumachen wäre, dann wird sich womöglich der Beginn der Epoche elektro-magnetischer Telegrafie eher dafür anbieten als irgend sonst ein Ereignis. Doch sollen hier, Claude Lévi-Strauss in Ehren, nicht Strukturen auf ein einzelnes Ereignis zurückgeführt werden, sondern worum es geht, ist vielmehr zweierlei: nämlich, zum einen, nachzuzeichnen, wie stark – und zugleich kaum bekannt – Person und Werk von Samuel Morse in die Benjamin'sche Problematik der technischen Reproduzierbarkeit involviert sind; und, zum andern, aufzuzeigen, dass und weshalb bereits am Ereignis, von dem hier bisher die Rede war, eine Struktur sichtbar wird, welche sich einer einfachen Übertragung des Benjamin'schen Ansatzes vom Kunstwerk auf die Sprache(n) widersetzt.

II

Als Samuel Morse am 15. November 1832, also rund 12 Jahre vor dem besprochenen Kommunikationsereignis, nach der Landung in New York von Bord der *Sully* ging, befanden sich im Gepäck, das er von seiner zweiten Europareise mit nach Amerika brachte, zwei in fast jeder Hinsicht verschiedene Gegenstände. Der eine war eine 187 mal 274 cm messende, zu diesem Zeitpunkt mutmaßlich aufgerollte Leinwand, an der Morse in den letzten Monaten seines Pariser Aufenthalts mit Hingabe und unter dramatischen Umständen gearbeitet hatte, und mit der er sich in New York definitiv als erster Maler seiner Zeit zu etablieren gedachte.

Doch es kam anders. Die Ausstellung seines sich im akademischen »Kunstkammer«-Genre gebenden Monumental-Werks, *The Gallery of the Louvre*, bescherte ihm einen eklatanten Misserfolg. In *The Gallery of the Louvre*, das den Salon Carré mit Durchblick auf die Grande Galerie im Längsflügel des Museums zeigt, hatte Morse in einer programmatischen Anordnung ungefähr alles vereint, was in der europäischen Malerei Rang und Namen hat. Von Leonardo, Tizian und Caravaggio, über Rembrandt, Rubens und Van Dyke bis zu Poussin und Watteau bietet sich in diesem »cabinet d'amateur« die Kunst der großen europäischen Meister dem amerikanischen Publikum dar. Nicht weniger als 37 Gemälde, von der *Mona Lisa* bis zum *Embarquement pour Cythère* hatte Morse kopiert – und davor zudem kopierende Künstler in verschiedenen Posen gruppiert⁸. Links im Vordergrund des Gemäldes, auf der Leinwand des Malers mit der roten Mütze,



Abb. 1: *The Gallery of the Louvre*, 1833

endlich, sieht man die Konturen einer in Entstehung begriffenen Kopie, deren Vorbild Besucher des *Terra Museums* in Chicago, wo das Original heute hängt, vielleicht zu identifizieren in der Lage sind, was mir leider anhand der verfügbaren Reproduktionen von *The Gallery of the Louvre* nicht gelang.

Dieses Gemälde, das seither als sein künstlerisches Vermächtnis gilt, brachte Morse bei der New Yorker Ausstellung gerade 15 Dollar pro Woche ein – und er hat es bereits im August 1834 verbittert für nur 1.200 Dollar verkauft⁹. Zu jener Zeit allerdings hatte Morse nicht nur einen Ruf als Professor für bildende Künste an die *New York University* erhalten. Er war dort überdies, wie seine Studenten mit Kopfschütteln bemerkten, bereits mit der Umsetzung von Entwürfen ganz anderer Art beschäftigt – mit Entwürfen, die mit dem anderen Gegenstand in seinem Schiffsgepäck, nämlich einem von ihm geführten Reisetagebuch zu tun hatten.

Während der mehrwöchigen Atlantiküberfahrt an Bord der *Sully* hatte Morse, wie von diesem später mit Nachdruck betont, in ausufernden Gesprächen mit dem jungen Bostoner Arzt Dr. Charles T. Jackson die Perspektiven erwogen, die sich aus Ampères eben bekannt gewordenen elektromagnetischen Experimenten ergaben. Verbürgt ist auch, dass Morse, beeindruckt vom Einfluss der von optischen Semaphoren beförderten Meldungen auf das französische Tagesgeschehen, sich schon während seines Pariser Aufenthalts eingehend mit diesem Kommu-

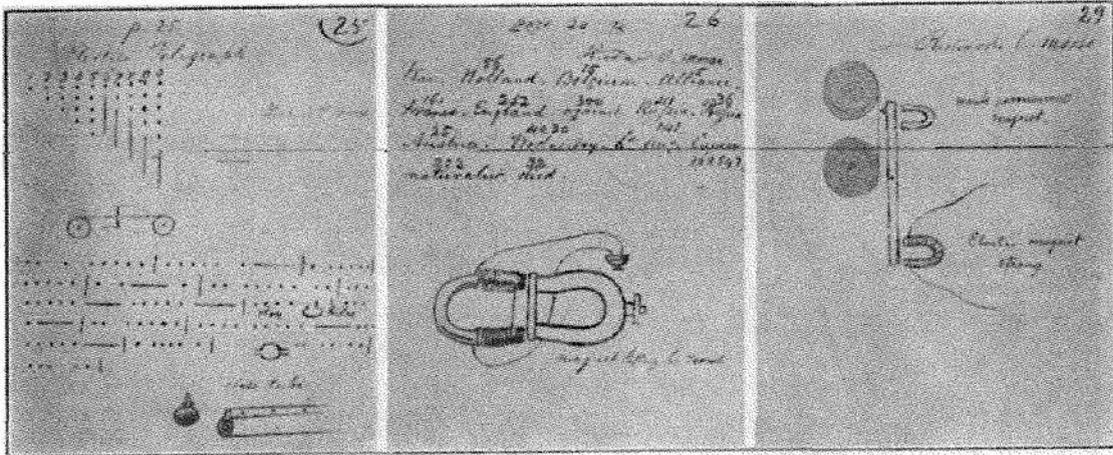


Abb. 2: Skizzen aus dem Reisetagebuch, 1832

nikationssystem der Gebrüder Chappe befasst und die weithin sichtbare Übermittlungstation auf der höchsten Dachzinne des Louvre besichtigt hatte. In einem der Gespräche mit Dr. Jackson soll dann, laut Tagebuch, der entscheidende Funke gesprungen sein:

»If the presence of electricity can be made visible in any desired part of the circuit, I see no reason why intelligence might not be instantaneously transmitted by electricity to any distance.«¹⁰

Im Herbst 1835 führte Morse erstmals Freunde und Bekannte in ein von ihm gemietetes Zimmer im 3. Stockwerk des eben erst fertiggestellten Universitätsgebäudes, um ihnen dort sein neuestes Werk zu zeigen. Statt in ein Maleratelier traten hier aber seine Besucher in ein technisches Laboratorium, und was sie dort inmitten von Geräten, Spulen und Teilen galvanischer Batterien sahen, war eine merkwürdige Apparatur, welche in einen nun nicht mehr zum Aufspannen einer Malleinwand dienenden Holzkeilrahmen eingebaut war¹¹. Wie ihnen dann vorgeführt wurde, zeichnete diese Vorrichtung von ihr empfangene elektrische Impulse mittels eines an einem Hebelarm befestigten Bleistifts in einem regelmäßigen Muster von Punkten und Strichen auf einem von einem Uhrwerk bewegten Band auf. Und dank einer von Morse festgelegten und nun erläuterten Zuordnung dieser Punkte und Striche zu Buchstaben, Zahlen und Satzzeichen – der ersten Vorform des *International Morse Code* – konnten die Besucher in dem, was auf dem Band aufgezeichnet war, das wieder erkennen, was sie zum Professor gesagt hatten, während dieser ihnen gerade die Sendevorrichtung seines Apparates erläuterte.

Im »Biographischen Kurzhandbuch *Männer der Technik*«, 1925 von Conrad Matschoss herausgegeben, sind diese geschichtsträchtigen Vorgänge wie folgt wiedergegeben:

»Seine geringen Erfolge als Maler zwangen ihn, es auf einem anderen Gebiete zu versuchen: 1835 baute er einen telegrafischen Apparat.«¹²

Damit hat nun zwar Conrad Matschoss' Handbuch in der Tat zu kurz gegriffen. Hingegen stellt sich, angesichts dieses geradezu emblematischen Bildes der in einen Holzkeilrahmen eingebauten elektromagnetischen Wiedergabevorrichtung, unabweisbar die Frage, wie sich nach und mit Morse das Verhältnis von Kunst, bildgebenden Verfahren und sprachlicher Reproduktionstechnik darstellt.

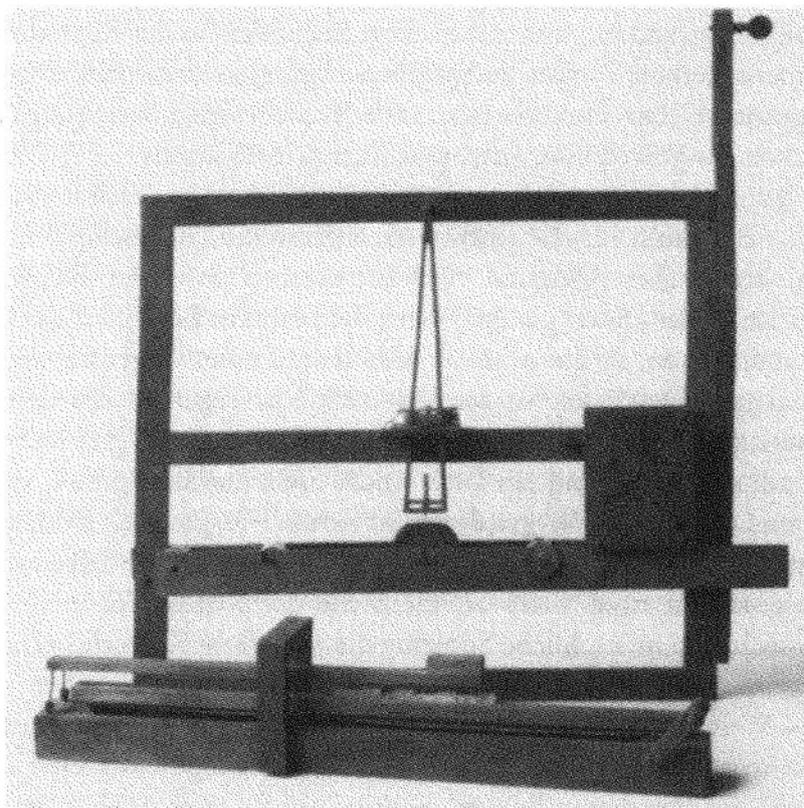
III

Im Satz, mit dem er, in der zweiten Fassung, seinen Essay über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« eröffnet, schreibt Walter Benjamin ein knappes Jahrhundert später:

»Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.«¹³

Wenn ein Kunstwerk, wie etwa *The Gallery of the Louvre*, grundsätzlich reproduzierbar ist, heißt das noch nicht, dass seine Reproduzierbarkeit unabdingbar zu

Abb. 3: »Canvas-Stretcher«-Telegraph, 1837



ihm gehört, dass es also auf Reproduzierbarkeit angelegt oder angewiesen sei. Denn: Damit dieses Gemälde ein Kunstwerk ist, braucht es nicht erst reproduziert zu werden; es existiert, wie die darin abgebildeten Meisterwerke, unabhängig davon, ob es nun nachgemacht wird oder nicht.

Auch Sprachen sind prinzipiell reproduzierbar, aber sie sind es anders als ein Kunstwerk. Von Sprachen gilt nämlich nicht nur, dass sie immer reproduzierbar sind; vielmehr existieren sie nicht anders bzw. nur dadurch, dass sie reproduzierbar sind. Dadurch, dass Sprachen gesprochen werden, werden sie reproduziert, von Tag zu Tag und von Ort zu Ort. Wer daher spricht, erreicht damit nicht nur, dass er – etwa – jemand anderem eine Mitteilung macht, sondern trägt damit zugleich auch zur Reproduktion der von ihm gesprochenen Sprache bei. Millionenfach werden die Elemente einer Sprache täglich reproduziert. Und eine Sprache, die nicht auf diese Weise zirkuliert, die nicht vom einen zum andern weitergegeben wird, hört auf, als solche zu existieren.

Wie aus seinem Nachlass ersichtlich, hat bisher eindringlicher als Ferdinand de Saussure niemand sonst diesen Gedanken zum Kern einer Sprachtheorie gemacht¹⁴. Doch zeigte Saussure zugleich auch auf, dass in der Reproduktion der Sprachen im täglichen Sprechen nicht nur die Möglichkeit ihrer Fortdauer, sondern ebenso der Grund ihrer unablässigen Veränderung angelegt ist. Denn wir lernen und sprechen zwar die Sprache der anderen, indem wir uns bemühen, etwas dem Gehörten möglichst Gleiches zu reproduzieren¹⁵, doch unterscheidet sich, was wir sagen, wahrnehmbar und unausweichlich immer von allem bisher von uns und von anderen Gesagten. Sprachen können deshalb gar nicht anders, als sich in der reproduzierenden Wiederholung zu verändern, was nicht zuletzt heißt, dass in der Reproduktion *einer* Sprache immer schon die *Vielfalt* der Sprachen angelegt ist. Jedes neu ausgesprochene Wort wird gehört als Reproduktion eines andern, aber es trägt in sich zugleich immer die Möglichkeit der Veränderung, der sprachlichen Innovation.

Wenn aber jedes Wort prinzipiell die Reproduktion eines andern ist, fällt – offenbar – die von Benjamin für das Kunstwerk aufgestellte Unterscheidung zwischen dem einen, auratischen Original und seinen massenweisen Kopien für die Sprachen dahin. Oder anders gesagt: Wenn Benjamin in Bezug auf das Kunstwerk von einem auratischen, an die ruhende Materialität eines Gegenstandes gebundenen Original sprechen kann, so zeichnet sich im Gegenteil die den Sprachen eigene Materialität gerade durch ihre Flüchtigkeit aus. Denn gesprochen werden kann nur, indem fortwährend ein Laut an die Stelle des ihm gerade vorangehenden tritt – und gerade weil Worte derart strukturell vergänglich sind, gerade weil ihre Präsenz prekär ist, überdauern sie nur durch fortwährende Iteration.

Doch, was geschieht nun, wenn an die Stelle der Reproduktion der Sprachen durch sie sprechende menschliche Subjekte die *technische* Reproduzierbarkeit tritt, und was genau soll man sich darunter bezüglich der Sprachen überhaupt vorstellen? – Wenn es zwar zutrifft, dass die Erfindung der Telegrafie auf dem Weg zu dem, was man heute elektronische Sprachverarbeitung nennt, eine wichtige, ja vielleicht eine entscheidende Etappe markiert, so wäre es doch kurzsichtig und

verfehlt, von technischer Reproduzierbarkeit erst in Bezug auf das 1844 von Professor Morse promovierte System zu sprechen.

Eine für die Technologisierungsgeschichte der Sprachen¹⁶ zumindest ebenso wichtige und in ihren Auswirkungen schlicht unabsehbare Erfindung dürfte der Buchdruck gewesen sein¹⁷, welcher durch den Einsatz beweglicher Gusslettern die maschinelle Vervielfältigung von Texten ermöglichte. Und ist nicht überhaupt die Schrift zu den Techniken sprachlicher Reproduktion zu zählen? Erlaubt nicht auch die Schrift bereits einen von sprechenden Menschen losgelösten sprachlichen Fernverkehr? Ja, man kann hier noch einen Schritt weiter gehen: Denn spätestens seit Milman Parrys Untersuchungen zu den homerischen Epen im Besonderen und zu den Verfahrensweisen sogenannter »oraler Literatur« generell, hat der Gedanke an Terrain gewonnen, dass nicht nur die repetitive Form von Versmaß und Reim, sondern überhaupt die charakteristischen Merkmale epischer Dichtung nicht zuletzt der möglichst treuen Reproduktion des Stoffes durch die ihn aus dem Gedächtnis vortragenden Sänger dienen¹⁸.

Zweifellos ist gegenüber diesen *mnemotechnischen* Verfahren mit der Telegrafie eine ganz andere Stufe sprachlicher Reproduzierbarkeit erreicht, und zwar nicht allein deshalb, weil die Übermittlung von Sprache von einer *Apparatur* übernommen wurde, sondern auch und vor allem, weil – sozusagen multimedial – dabei zuerst Lettern, Ziffern und Satzzeichen in diskrete elektrische Impulse und diese dann automatisch in Abfolgen funktionell identischer Punkte und Striche umgesetzt wurden — und das alles im Zeichen sprachlichen Austauschs. Was aber, bei aller Verschiedenheit, dennoch die Mnemotechnik der epischen Sänger, über die beweglichen Lettern des Buchdrucks und die Punkte und Striche der Telegrafie bis hin zu den neuesten Errungenschaften digitalisierter Sprachvermittlung verbindet, ist das Folgende: dass diese verschiedenen Verfahren allesamt auf das setzen und mit dem arbeiten, was sich in den Sprachen *wiederholt* und was daran *zählbar* ist, mit Phonemen, Silben, ganzen Wörtern oder auch prosodischen Mustern also.

Wenn die Sprachen daher reproduzierbar sind, ob nun direkt von Mensch zu Mensch oder durch Vermittlung technischer Artefakte, so deshalb, weil es an ihnen Zählbares gibt, wiederkehrende Einheiten — zumindest als interpretatorisches Postulat. Doch, dass mit diesem Postulat nicht nur gearbeitet, sondern streckenweise auch ganz gut gelebt werden kann, oder anders gesagt, dass es sich als pragmatisch erweist, davon auszugehen, dass die Worte, welche man hört, dieselben sind, die man sagt, heißt freilich noch nicht, dass die dabei postulierte Identität faktisch auch immer bzw. überhaupt je gegeben ist. Und noch weniger, wie ich nun zeigen möchte, bedeutet es, dass das, was an ihnen zählbar, auch bereits hinreichend ist, um *sinnvoll* mit Sprachen umzugehen.

IV

Im selben Monat, in dem der amerikanische Kongress den Kredit von 30.000 Dollar bewilligte, den Samuel Morse zum Bau der Linie von Washington nach

Baltimore benötigte, nämlich im Mai 1843, gewann Edgar Allen Poe einen vom New Yorker *Dollar Magazine* ausgeschriebenen Erzählwettbewerb und damit den mit 100 Dollar dotierten 1. Preis. Die Diskrepanz zwischen diesen Beträgen mag zwar andeuten, dass wir es mit Poes Erzählung »The Gold-Bug« wieder mit einer anderen Kategorie von Erfindungsreichtum zu tun haben. Doch ist es nicht der Gegensatz zwischen den schönen Künsten und der Technik, um den es mir nun zu tun ist, sondern vielmehr das sprachtheoretisch viel zu wenig beachtete Verhältnis zwischen Kommunikationstechnik und Kryptologie.

Wie in einer klassischen Kriminalnovelle figuriert in »The Gold-Bug« ein namenloser Ich-Erzähler, der eine etwas lange Leitung zu haben scheint, und dem deshalb der befreundete Held, ein gewisser William Legrand, Schritt für Schritt auseinandersetzen muss, wie er nicht nur ein kniffliges Rätsel in Form einer Geheimschrift knackte, sondern sich durch den auf diesem Weg schließlich gehobenen Goldschatz auch gleich nachhaltig von drückenden Geldsorgen befreite.

Auf den ersten Blick gibt sich die in »The Gold-Bug« erzählte Geschichte verdächtig einfach und gradlinig. Ein Zufall hat William Legrand ein Pergament in die Hand gespielt, und durch einen weiteren Zufall bemerkte er darauf mittels eines chemischen Präparates aufgetragene Figuren, die erst durch Erhitzen des Pergaments deutlich erkennbar werden. Was derart ans Licht kommt, ist nichts anderes als eine Anreihung von Lettern, Ziffern und Satzzeichen. Zwar wirken diese Zeichen in der vorgefundenen Anordnung reichlich fremd¹⁹, doch für Legrand besteht kein Zweifel:

»These characters, as any one might already guess, form a cipher – that is to say, they convey a meaning [...].«²⁰

Wenn diese Zeichen also einen Sinn befördern, weil es sich dabei um eine Geheimschrift handelt, ging es folglich darum, diese Geheimschrift zu entschlüsseln, bzw. einen Code zu knacken. Und dies war für Legrand nicht mehr als eine Frage der Zeit und der Kombinatorik, denn – so sein kryptoanalytisches Credo –: »[...] it may well be doubted whether human ingenuity can construct an enigma of the kind which human ingenuity may not, by proper application, resolve.«²¹

Sind wir, wiewohl in anderer Form und in anderem Kontext, nicht bereits einmal auf einen vergleichbaren Gedanken gestoßen? Ich führe den Schluss der zitierten Benjamin-Passage nochmals an:

»Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.«²²

Wie die kombinatorischen Schritte im Einzelnen aussehen, die Legrand unternimmt, um eine vorangegangene Verschlüsselung rückgängig zu machen, kann ich hier leider im Detail nicht nachzeichnen. Soviel aber dennoch zu den zwei ihn dabei leitenden Prinzipien: Aus ökonomischen Gründen ging Legrand zunächst davon aus, dass die entdeckte Geheimschrift auf einem simplen Verschlüsselungsverfahren beruhte, bei dem einfach jeweils ein möglichst exotisch wirkendes Zeichen einem gewöhnlichen Buchstaben zugeordnet wurde. In der kryptologischen Terminologie wird dieses gängige Verfahren als »monoalphabetische

Substitution«²³ bezeichnet – und es ist genau dasselbe Verfahren, mit dem zur gleichen Zeit Samuel Morse die verschiedenen Punkt-Strich-Zeichen seines telegrafischen anstelle des alphanumerischen Codes erzeugte.

Aber auch das zweite von Legrand befolgte Prinzip kennt man, wenn auch anders angewandt, aus der Telegrafie: Legrand sortierte nämlich die vorgefundenen Zeichen nach ihrer Häufigkeit – und siehe da, es ergaben sich der Lautverteilung im Englischen entsprechende Verhältnisse. Für das eine Zeichen, das in der Häufigkeit seines Vorkommens weit oben ausschwang, setzte nun Legrand ein e ein – und Morse, wie man weiß, um kostbare Übermittlungszeit zu sparen, einen bloßen Punkt. Dann gab es in der Geheimschrift zwei Zeichen, die in der gleichen Abfolge häufig vor dem supponierten e auftraten, vermutlich also t und h – denen wiederum bei Morse einmal ein einziger Strich, respektive vier aufeinander folgende Punkte entsprechen.

Doch damit genug. Denn mit diesem rein kombinatorischen Verfahren – das auf dem von Sprache zu Sprache verschiedenen Verhältnis zwischen numerischen und statistischen Eigenschaften der Phoneme beruht –, mit diesem Verfahren also können Codes erzeugt und geknackt bzw. sprachliche Botschaften in elektrische Impulsfolgen umgesetzt – und von da wieder in Buchstaben zurückverwandelt werden.

An diesem Punkt dann taucht allerdings ein Problem auf, das weder nur technischer noch nur kombinatorischer Art, sondern zuallererst und grundlegend ein semiologisches ist. Dass nun und wie dieses Problem in »The Gold-Bug« dargestellt wird, darin liegt, wie ich nun zeigen will, erst Poes entscheidende Pointe.

Nachdem Legrand das ganze Substitutionsprozedere vorgeführt hat – und dies so, dass man sich mehr und mehr fragt, weshalb man nicht selbst darauf gekommen ist –, liest er dem staunenden Erzähler den endlich wiederhergestellten Klartext vor, welcher indessen alles andere als klar verständlich ist:

»A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out.«²⁴

Mit dieser Aneinanderreihung englischer Syntagmen findet nun Legrand beim Erzähler kein Gehör, der zwar, wie gesagt, nur langsam kombiniert, der sich aber auch nicht so schnell ein X für ein U vormachen lässt:

»But,« said I, »the enigma seems still in as bad a condition as ever. How is it possible to extort a meaning from all this jargon about ›devil's seats,‹ ›death's-heads,‹ and ›bishop's hostels?«²⁵

So beachtlich die bis dahin von Legrand gezeigte kombinatorische Leistung ist, er muss zugeben, dass allein mit dem, was er noch eben als »the parchment, as unriddled« angekündigt hatte, wenig anzufangen ist. Denn wer glaubt, er wisse nun, was gemeint sei, wenn etwa von »a good glass in the bishop's hostel« die Rede ist, der irrt, wenn er sich eilig auf die Suche nach einem guten Gasthof macht. Wenigstens wird er auf diesem Weg den vermuteten Schatz nicht finden. Doch um herauszufinden, dass von einem Fernrohr und von einem Felsvorsprung namens *Bessops Castle* die Rede war, von dem aus man ein Zeichen sehen konnte, das

wiederum auf das gesuchte Versteck hinwies, dafür genügte – die gemäß Legrands Auskunft – bisher allein angewandte Kombinatorik nicht.

Geht man Poes Erzählung nun nochmals durch, findet man eine Reihe von Formulierungen, die darüber Aufschluss geben, weshalb Legrand dennoch fündig und des gesuchten Goldes habhaft bzw. der vom Pergament verborgenen Bedeutung kundig wurde:

»I say the singularity of this coincidence absolutely stupefied me for a time. [...] But, when I recovered from this stupor, there dawned upon me gradually a conviction which startled me even far more than the coincidence.«²⁶

Dies sind die Worte, mit denen der sonst streng auf seine rationale Attitüde achtende Legrand vom Augenblick und den besonderen Umständen der Entdeckung der auf der Oberfläche des Pergaments unsichtbar aufgetragenen Figuren und Zeichen berichtet. Und weiter heißt es an derselben Stelle:

»Here was indeed a mystery which I felt it impossible to explain; but, even at that early moment, there seemed to glimmer, faintly, within the most remote and secret chambers of my intellect, a glow-worm-like conception of that truth which last night's adventure brought so magnificent a demonstration.«²⁷

Hier ist nicht einfach von jenem Quäntchen Irrationalität die Rede, ohne das auch der rationalste Verstand nicht auszukommen scheint, und noch weniger wird hier romantisierend jeder methodischen Disziplin der Boden entzogen, weil diese letztlich doch immer im Unerklärlich-Zufälligen fußt. Worum es hingegen geht, ist in der Tat, der Bezug von Texten zum Ort ihrer Hervorbringung und zu den Umständen ihres Auftretens und Vorkommens, zum Terrain ihres Unterwegsseins. Denn – so kann man Legrands Bericht über die erfolgreiche Expedition der Vornacht auch lesen –, wenn es ihm gelang, das Rätsel schließlich doch zu lösen, dann deshalb, weil er vom ersten Augenblick an das, was man als bloßes Nebeneinander von Dingen verstehen oder eben nicht verstehen konnte, als Hinweis auf eine noch zu findende Spur bzw. als Stoff einer erst zu rekonstruierenden Geschichte begriff. Wenn es daher etwa für Legrand einen Unterschied machte, ob auf dem Pergament der Schädel eines Zickleins – »a kid« – und nicht der einer Ziege – »a goat« – gezeichnet war, dann deshalb, weil er sich im Nachhinein daran erinnerte, das Pergament in der Nähe von Überresten eines Schiffswracks gefunden zu haben, das man in dieser Gegend mit dem Namen von »Captain Kidd« verband.

Um aus dem, was der entschlüsselte Klartext wiedergibt, die Geschichte zu rekonstruieren, von der dieser in Ansätzen berichtet, und die diesem erst den gesuchten Sinn verleiht, schöpft Legrand also aus anderen Quellen. Er macht Spuren vor Ort aus, lauscht auf lokale Redensarten und lässt sich den Weg von alten Flurnamen weisen. Genau darin aber unterscheidet sich Legrands kryptoanalytisches Vorgehen von der ohne weiteres mechanisierbaren Dienstleistung eines »Telegraph Operators«. Denn statt wie jener den durch die monoalphabetische Substitution kodierte Text bloß wieder in alphanumerische Zeichen zu transformieren, setzt Legrand den entschlüsselten Klartext zu mehr und zu anderem in Beziehung als zu dem, was allein mittels formaler Kombinatorik wiederzugeben war.

Es ist demnach nicht einfach die von ihm propagierte streng rationale Methode, sondern ebenso die stillschweigende Befolgung altherwürdiger hermeneutischer Tugenden – die anhaltende Aufmerksamkeit für den Kontext insbesondere –, welche Legrand zum Ziel führt. Die Einsicht indessen, dass Texte erst sinnvoll lesbar werden, wenn man sie zu ihrem Kontext in Beziehung setzt, ist im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit von anderer Brisanz: Denn es wird damit nicht nur deutlich, dass Zeichenfolgen geschlossen-formaler Systeme erst in der Berührung mit fluktuierender Umgangssprache eine über sie hinausweisende Bedeutung entfalten, sondern auch, dass mit den Koinzidenzen ihrer Zirkulation genau das an den Sprachen benannt ist, was sich zwangsläufig jeder Wiedergabe entzieht. Und wenn daher zwar Texte auch niemals im gleichen Sinne über eine an ein Stück gestalteter Materie gebundene Aura verfügen, wie sie Benjamin dem originären Kunstwerk zuschrieb, verweist doch der Kontext, in dem sie stehen, genau auf das an den Sprachen, was nie abschließend kodierbar ist, und was sich deshalb unentwegt technischer Reproduzierbarkeit widersetzt.

Die Frage, ob nun Poe deswegen als erster Kritiker moderner Kommunikationstechnologie zu gelten habe oder nicht, ist freilich ebenso müßig wie letztlich jene, ob Morse zu Recht oder zu Unrecht als Erfinder der Telegrafie in die Geschichte eingegangen sei. Denn was die Telegrafie auszeichnet, ist ja gerade, dass sie – wiewohl in ungeahnter Weise – auf eine sehr alte und weithergebrachte Erfindung zurückgreift, nämlich jene, mittels einer kleinen Zahl diskreter Zeichen eine unendliche Zahl von Wörtern und Sätzen zu transportieren. – Geschriebene Sprache ist seit Morse von festen Unterlagen losgelöst und die soziale Zirkulation der Sprache(n) über immer weitere Strecken von menschlichem Zutun unabhängig geworden. Alles andere als nur theoretisch aufregend ist, dass die Auswirkungen der Telegrafie und der an sie anknüpfenden Verfahren maschineller Sprachverarbeitung nun schon seit längerem so augenfällig wie unabsehbar sind. Die Einsicht endlich, dass die Herkunft technisch vermittelter Botschaften zweifelhaft ist und die Natur der Absender fraglich, scheint zwar spätestens seit der eingangs besprochenen Inauguration elektromagnetischen Sprachtransports offenkundig, ist aber deswegen kaum weniger beunruhigend geworden.

Wenn indessen Morse den Weg wies, wie elektromagnetische Hardware mit sprachlicher Software in einträglichlicher Weise zu verknüpfen und weltumspannend zu vernetzen ist, so wird aus Poes zum Aufkommen der Telegrafie in singulärer Koinzidenz stehendem »Gold-Bug« ablesbar, wo die Leistungsfähigkeit dieser Technik im Umgang mit Sprache(n) zwangsläufig auf Grenzen stößt. Denn – so wenigstens lautet hier mein Schluss: Die Spannung, welche einen bis zur letzten Zeile seiner Erzählung in Atem hält, die Spannung also, zwischen dem, was Kodierung wiedergeben kann, und dem, was darüber hinaus, noch erst und immer wieder anders *gefunden* werden muss, diese nie restlos oder endgültig auflösbare Spannung ist es, welche – auch im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit – bestimmt, was durch und mit Sprache(n) *bewirkt* wird.

Anmerkungen:

- 1 Dieser Text ist im Vorfeld von *Schreiben am Netz* aus Anlass meiner Antrittsvorlesung als Privatdozent für Sprachtheorie an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich entstanden.
- 2 Kaum war der Telegraph patentiert, begannen in den Vereinigten Staaten auch schon die Prozesse, in welchen Morse Ruhm und Recht für seine Erfindung streitig gemacht wurden. Vgl. dazu etwa Lewis Coe, *The Telegraph. A History of Morse's Invention and its Predecessors in the United States*, Jefferson 1993: 29ff. oder Christian Brauner (Hg.), *Samuel F. B. Morse. Eine Biographie*, Basel 1991: 153ff., 186ff. und 201ff.
- 3 »In Arbeiten zur Technikgeschichte ist mehrfach darüber gestritten worden, ob die nachfolgende Bewertung von Morses Leistung nicht zu Unrecht geschehen sei und der ›Ruhm des Erfinders‹ nicht anderen ›Pionieren der Nachrichtentechnik‹ zustünde, bis hin zu der Feststellung, ›in der Erfindung Morses ist nicht ein Gedanke sein Eigentum‹. In der Tat hat Morse eine Flut von Prozessen über nahezu zwanzig Jahre führen müssen, um die ihm zugestanden Patentrechte aufrechtzuerhalten. In Europa, mit Ausnahme von Frankreich, wurde ihm nie ein Patent zugebilligt, obschon er sich eifrig darum bemühte. Unter Hinweis auf bereits bestehende ähnliche Telegraphenentwicklungen lehnten die verschiedenen Patentämter ab« (Rolf Oberliesen, *Information, Daten und Signale. Geschichte technischer Informationsverarbeitung*, Reinbeck bei Hamburg 1982: 107). Zur Geschichte der bis in die Antike zurückreichenden Vorformen der (optischen) Telegrafie sowie zur Entwicklung verschiedener elektrotechnischer telegrafischer Verfahren (u.a. Sömmering, 1809; Gauss / Weber / Steinheil, 1835; Cooke / Wheatstone, 1837) siehe ebenfalls Oberliesen, *Information*: 12-107 bzw., mit Blick auch auf soziokulturelle Voraussetzungen und Auswirkungen der Fernmeldetechnik, Patrice Flychy, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, Paris 1991: 17-79.
- 4 Zitiert nach John Bray, *The Communications Miracle. The Telecommunication Pioneers from Morse to the Information Superhighway*, New York 1995: 49.
- 5 Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Frankfurt a. M. 1978 [1934]: 28ff.
- 6 Coe, *Telegraph* (wie Anm. 2): 32
- 7 »Public use between cities was inaugurated on May 24, 1844, with the message: ›What hath God wrought?‹« (*Encyclopaedia Britannica*, 15. Ausgabe, 1990).
- 8 Für die New Yorker Erstaussstellung von *The Gallery of the Louvre* hatte Morse einen »Descriptive Catalogue of the Pictures, Thirty-seven in Number, from the Most Celebrated Masters, Copied into the Gallery of the Louvre« verfasst, dessen aufschlussreiches Vorwort in Paul J. Staiti, *Samuel F. B. Morse*, Cambridge 1989: 244f. wiedergegeben ist.
- 9 Laut Coe, *Telegraph* (wie Anm. 2): 28 erstand Daniel J. Terra das Gemälde 1982 von der Syracuse University für 3,2 Mio. Dollar.
- 10 Zitiert nach Samuel F. B. Morse, *Letters and Journals*, Edited and supplemented by his son Edward Lind Morse, Bd. II, Boston 1914: 6. Abb. 2 zeigt die Reproduktion von auf der Atlantiküberfahrt entstandenen Skizzenblättern.
- 11 Vgl. Abb. 3. Laut Coe, *Telegraph* (wie Anm. 2): 29, befindet sich dieser historische Prototyp in der Sammlung der *Smithsonian Institution*. Die gängigen Abbildungen zeigen indessen nicht dieses auratische Original, sondern die mittlerweile zahlreichen und zum Teil auch funktionstüchtigen Nachbildungen des ersten Morse-Apparates. Staiti, *Morse* (wie Anm. 8): 226, weist auf eine »curiously Duchamp-like appearance to the receiver for his telegraph of 1837« hin.
- 12 Zitiert nach Brauner, *Morse* (wie Anm. 2): 247.

- 13 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1980/1974 (1955 [1936-38]): I.2, 474.
- 14 Vgl. Ferdinand de Saussure, *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlass*. Texte, Briefe und Dokumente, gesammelt, übersetzt und eingeleitet von Johannes Fehr, Frankfurt a. M. 1997.
- 15 Paraphrasiert nach Sigmund Freud, *Zur Auffassung der Aphasien*, Frankfurt a. M. 1992 (1891): 118.
- 16 Vgl. Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982.
- 17 Siehe etwa Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communication and cultural transformations in early-modern Europe*, London 1979.
- 18 Vgl. Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24, 1960.
- 19 Den Lesern von Poes Erzählung präsentieren sie sich so:
 »53†††305))6*;4826)4†);806*;48†8¶60))85;I±(;:†*8†83(88)5*†;46(;88*96*?;8)*†(;485);5
 †2:†(;4956*2(5*-4)8¶8*;4069285);)6†8)4††;1(†9;48081;8:8†1;48†85;4)485†528806*
 81(†9; 48;(88;4(†?34;48)4†;161::188;†?;«
 Edgar Allen Poe, *The Gold-Bug*, in: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allen Poe*,
 New York 1982: 63.
- 20 Poe, *Gold-Bug* (wie Anm. 19): 63.
- 21 Poe, *Gold-Bug* (wie Anm. 19): 63
- 22 Benjamin, *Kunstwerk* (wie Anm. 13): I.2, 474.
- 23 Siehe dazu etwa: Rudolf Kippenhahn, *Verschlüsselte Botschaften. Geheimschrift, Enigma und Chipkarte*, Reinbek bei Hamburg 1997: 80ff.
- 24 Poe, *Gold-Bug* (wie Anm. 19): 66f.
- 25 Poe, *Gold-Bug* (wie Anm. 19): 67.
- 26 Poe, *Gold-Bug* (wie Anm. 19): 59.
- 27 Poe, *Gold-Bug* (wie Anm. 19): 59.