

NIELS WERBER

Lachende Hieroglyphen und geplünderte Speicher

Eine medienkomparatistische Lektüre
von Heinrich Heines *Jehuda ben Halevy*

1. Medienkomparatistik

Literatur ist mehr als eine Belegstelle für literatur- oder medientheoretische Thesen, andererseits erschließt sie sich nicht selbst, sondern antwortet auf Bezugsprobleme. Das Problem, das ich mit Blick auf »Schrift« an Heinrich Heine herantragen möchte, ist die Frage, ob die Literatur sich selbst als Medium beobachtet und ob mit der Figur des *Jehuda ben Halevy* womöglich Autorschaft unter Bedingungen konkurrierender Medien reflektiert wird. Meine medienkomparatistische Lektüre zielt auf jene Medien der Literatur, die Heine im *Romanzero* thematisiert und als Bedingung seines eigenen Schreibens reflektiert. Ausgehend von dieser vergleichenden Analyse der Medien des *Romanzero* werde ich in einem zweiten Teil die hinzugezogenen Medientheorien daraufhin befragen, welche Fragen sie an die Literatur herantragen und welche Antworten sie auf Probleme literarischer Texte geben können.

2. Die Medien des Jehuda Ben Halevy

Heinrich Heine widmet einen Teil seines Gedichtbandes *Romanzero* (1851) dem jüdischen Dichter und Gelehrten Jehuda Ben Halevy. Seine Biographie beginnt im 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung in Toledo »mit dem Gottesbuch, der Thora«, die der kleine Jehuda mit seinem Vater liest (Heine 1972d, 132). Gelesen wird dieser »Urtext« in Form einer Schriftrolle, deren »schöne, Hieroglyphisch pittoreske, / Altchaldäische Quadratschrift / Herstammt aus dem Kindesalter / Unsrer Welt, und auch deswegen / Jedem kindlichen Gemüte / So vertraut entgegenlacht.« Diese Quadratschrift¹ gilt als »augenfälligstes Symbol der jüdischen Identität« und »unverwechselbare[r] Kulturträger des Judentums« (Haarmann 1991, 307). Und zwar nicht wegen des *Inhalts* der in dieser Schrift verfaßten Texte, sondern wegen ihrer »typisch quadratischen *Form*« (ebd., 312), die sie zum ethnisch wie religiös distinkten Medium der Kultur gemacht habe. *The medium is the message*, könnte man hier einmal zu Recht mit Marshall McLuhan behaupten.

1 Die eigentlich geschrieben ist »in jenem / Plattjüdischen Idiom, / Das wir Aramäisch nennen« (Heine 1972d, 132). In Schriftgeschichten wird sie »aramäische Quadratschrift« genannt.

Heine setzt die Lebens- und Schriftgeschichte Jehudas fort mit einer Beschreibung der performativen Dimension der Lektüre:

Diesen echten alten Text / Rezierte auch der Knabe / In der uralt hergebrachten / Singsangweise, Tropp geheißn - / Und er gurgelte gar lieblich / Jene fetten Gutturalen, / Und er schlug dabei den Triller, / Den Schalscheleth, wie ein Vogel. (Heine 1972d, 132)

Nachdem Heine zuerst auf die Visualität der Schrift eingegangen ist und in der Evidenz dieser Bildhaftigkeit einen Hinweis auf das Alter der Schrift gefunden hat, betont er nun die akustische Dimension des Lesens, den Rhythmus, die musikalische Begleitung oder sogar Aufführung. Es scheint sich um ein synästhetisches wie performatives Projekt zu handeln, das auf Hieroglyphen zugreift wie ein Orchester auf Noten. Derrick de Kerckhove hat behauptet, die »Bedeutung« der Thora erschließe sich nur, wenn man sie »laut lese«, denn sie enthielte »Anweisungen für das Sprechtempo, das einen Einfluß auf den gesamten Körper des Zuhörers« ausübe (Kerckhove 1995, 116). Heine schreibt über Jehuda Ben Halevy, der Knabe lese die Thora nicht, er »rezitiere« sie wie ein Gedicht. »Lieblich« anzuhören sei sein »Singsang«. Die »Bedeutung« der Thora scheint sich eher an den Körper zu wenden als an das Bewußtsein, womit der Akzent auf der Materialität der Kommunikation liegt statt auf der im Text mitgeteilten Information. Es geht um »Präsenzeffekte«, die sich an »die Sinne« wenden, statt Sinn zu erzeugen, und die nicht hermeneutisch, sondern mit dem Körper zu lesen sind (Gumbrecht 2004, 12). Die implizite Sprachphilosophie des *Romanzero*, welche zumal »Medialität« reflektiert, löst sich vom gängigen »Zwei-Welten-Modell der Sprache« und führt ein Konzept einer »verkörperten Sprache« vor, das »Klang und Sinn, Ton und Bedeutung« performativ integriert (Krämer 2002, 332, 335, 339).

Wie geht es nun weiter im Leben Jehudas? Er »ward nicht bloß ein Schriftgelehrter, / Sondern auch der Dichtkunst Meister, / [...] ein großer Dichter« (Heine 1972d, 136), ja letztendlich der größte Dichter überhaupt. Jehuda heißt in einigen Zeilen des Rabbi Salomo Al-Charisi, die Heine in den *Romanzero* aufnimmt, nun »der Gewaltige, der Liedesspeerschwinger«, er ist derjenige, »der die Riesen des Gesanges hingestreckt« hat, er wird gefeiert als »ihr Sieger und Bezwingen«. »Seine Lieder«, so heißt es, »nehmen den Weisen den Dichtermut« (ebd.), also unterbinden jegliche Konkurrenz. Heine begnügt sich nicht mit dieser Eloge, sondern fragt nach den medialen Bedingungen dieses Aufstiegs. Jehuda, dies wird deutlich, ist zuallererst ein »Schriftgelehrter«. Sein Terrain sind die »Hallen der Wissenschaft«. Von dort aus dringt er ein »in der Dichtkunst Speicher und plünderte die Vorräte, - und entführte die herrlichsten Geräte, - er ging hinaus und schloß das Tor, daß keiner nach ihm es betrete« (ebd., 183). Dies klingt nach der militärischen Invasion einer fremden Macht in ein benachbartes Territorium: aus dem der Wissenschaft in das der Dichtkunst. Jehuda plündert die Bestände, läßt die Schätze auf seinen »Siegeswagen« und macht das, was er hinterläßt, für andere unzugänglich. Zurückgekehrt teilt Jehuda nicht etwa die geplünderten Textbestände unter den Seinen aus, sondern macht allein ihre Quintessenz publik, jedoch nicht in Schriftform. Als Monopolist der poetischen Speicher wird er

zu einem Diskursivitätsbegründer, dessen Medium allein eine körpernahe Oralität ist:

Alle Sänger führen im Munde sein Wort, – und küssen seiner Füße Ort. – Denn in der künstlichen Rede Werke, zeigt sich seiner Sprache Kraft und Stärke. – Mit seinen Gebeten reißt er die Herzen hin, sie überwindend, – in seinen Liebesliedern mild wie der Tau und wie feurige Kohlen zündend, – und in seinen Klagetönen – läßt er strömen die Wolke der Tränen. (Ebd., 184)

Von Wissenschaft, Religion und Poesie ist nun nicht weiter die Rede, diese einst distinkten, dank den evolutionären Effekten der Schrift (Luhmann 1997, 289 f.) unterschiedlich codierten Sektoren, Hallen und Speicher der Kommunikation werden reintegriert in die begeisterte Synästhesie der »Rede« Jehudas, die keine »phonetische« Schrift zu speichern (McLuhan 1992, 102, 105)² und auch kein System diskreter, disjunktiver, *digitaler* Zeichen je aufzuschreiben vermag (Krämer 2001 und 1996). Denn »das phonetische Alphabet«, so Marshall McLuhan, begründe eine »brutale« wie »strenge Teilung und Parallelführung einer *visuellen* und einer *auditiven* Welt«, wobei die alphabetische Schrift all jene »Welten von Bedeutungs- und Wahrnehmungsinhalten« aufopfere, die in den »Schriftformen« der »*Hieroglyphen*« und »*Ideogramme*« noch enthalten seien (ebd., 102). Die durch das Alphabet visuell und distanziert gewordene Zivilisation lasse die auditiven »Stammesgemeinschaften« hinter sich (ebd., 105). Die Thora dagegen, so behauptet Heine, lädt zu einer Lektüre ein, die eine *analoge* »sinnliche Fülle« entfaltet. Nimmt man Heines Schilderung der »Feier des Pascha«-Festes aus dem *Rabbi von Bacherach* (1840) hinzu,³ dann kann man sagen, daß die Thora im Zentrum eines Ritus steht, der über Augen und Ohren hinaus auch den Geruchs- und Tastsinn und den Geschmack anspricht. Diese Sinnlichkeit läßt sich nicht »digitalisieren« (Krämer 1996, 98 f.), wohl aber in »altchadäischer Quadratschrift« so anschreiben, daß Jehuda sie singend und rezitierend inszenieren kann.

Heines Position scheint zwar einerseits den Tatsachen zu widersprechen, denn gerade die aramäische Schrift ist eine phonetische Schrift, die von einer Vielzahl von Völkern und Sprachen zur Aufzeichnung diente (Kuckenburger 1990, 238), was für den hohen Grad ihrer Abstraktion von allen Ursprüngen und Kontexten spricht; doch andererseits haben in der hebräischen Überlieferung der Schrift alle Buchstaben eine bestimmte Bedeutung: *aleph* bedeute *Rind* und *beth* bedeute *Haus* usf. Dies würde die These André Leroi-Gourhan untermauern, der die Entstehung der phonetischen Schrift in einen Zusammenhang »mit der Konsolidierung urbanisierter bäuerlicher Organismen« stellt und von Bedeutungsresten graphisch-mythischer Elemente ausgeht (Leroi-Gourhan 1988, 253 f.). Das Alphabet erzählte so immer schon eine Kulturgeschichte.

2 Auch Michael Giesecke spricht von einer »Prämierung des Sehens« in Folge einer »Kodifizierung der Wahrnehmung« – doch als Folge des Buchdrucks, nicht der Einführung von Schrift (Giesecke 1992, 263 f.).

3 Rabbi Abraham hat wie Heines Jehuda in Toledo studiert (der historische Jehuda ist dagegen nicht in Toledo geboren, wie Heine schreibt, sondern in Tudela, er ist auch jünger, als Heine im Gedicht angibt). Heine geht mit seinen Quellen frei um, d.h., er ordnet seine historischen Informationen seinen literarischen Zwecken unter.

Jehuda, dessen Verse gesungen werden, dessen Worte man im Munde führt und dessen »Sprache« eine »Kraft und Stärke« hat, die den Körper unmittelbar affiziert; der also mit seiner Dichtung die von der Schrift offenbar *beschädigten* »Formen performativer Synchronisierung von visuellen, auditiven oder motorischen Erscheinungen« wieder in ihre alten Rechte eingesetzt hat (Pfeiffer 1999, 238), dieser Jehuda hinterläßt seiner Nachwelt nun aber erstaunlicherweise kein synästhetisch-performatives System nichtschriftlicher Mnemotechnik, sondern ausgerechnet Manuskripte. »In den *Briefen und Schriften* die er verfaßt«, so heißt es abschließend in der von Heine in den *Romanzero* aufgenommenen Note, »ist *alle Poesie* eingefaßt« (Heine 1972d, 184). Das Volk verfügt nun über einen neuen und endgültigen Thesaurus.

3. Speicher, Vorräte und Geräte der Dichtung - 1100 und 1851

Der Widerspruch fällt sofort ins Auge, nämlich der zwischen dem *Lob* der »*Quadratschrift*« der »*Thora*«, Jehudas Nachlaß aus »*Briefen und Schriften*« und der impliziten *Schriftkritik*, die erstens in der Plünderung und Versiegelung der »*Dichtkunst Speicher*« sowie zweitens in dem *Lob* der oral-musikalischen Synästhesie zum Ausdruck kommt. Man könnte diesen Widerspruch mit dem Hinweis auf die Differenz zwischen Heines Versen und der von ihm zitierten *Note* aufzulösen suchen, aber Heine hätte diese *Note* ja *gar nicht* oder *nicht so* aufnehmen müssen. Die Ausführungen über Jehudas Invasion in die Speicher der Dichtkunst, sein Aufstieg zum einzigen Dichter seines Volkes und sein schriftliches Erbe müssen Heine wichtig gewesen sein. Um den Grund dafür auf die Spur zu kommen, möchte ich mir einen anachronistischen Kunstgriff gestatten, der die Legende Jehudas aus dem 12. Jahrhundert ganz in den zeitgenössischen Kontext Heines stellt. Mein Vermutung lautete dann, daß mit jenen *Speichern, Vorräten* und *Geräten* der Dichtkunst, die Jehuda entweder übernimmt oder vernichtet, im Kontext des *Romanzero* eine bereits *gedruckte* Dichtung und ihre Techniken gemeint sein könnte. Schriftlob und Schriftkritik zielten dann auf ganz verschiedene Formen der Schrift.

Jehudas Oralität wäre also nicht nur eine, die bereits von der *Schrift* aus beobachtet wird, sondern die *Buchdruck* voraussetzt. Für diese These spräche zum einen, daß der Begriff der »*Dichtkunst Speicher*« aus dem Barock stammt und nicht nur die Möglichkeit des Drucks der Schrift selbstverständlich impliziert,⁴ sondern diese Speicher auch mit kombinatorischen Formeln so programmiert, daß eine unendliche Menge von Texten generiert werden kann. Ein barocker Thesaurus funktioniert nicht nur als *Vorrat* (Rieger 1997, 49), sondern auch als *Gerät* der Erzeugung neuer Texte. Samuel Dietrich etwa verspricht 1702 einen »vollen Vorrath« aller möglichen geistlichen Abhandlungen, Michael Bergmann veröffentlicht 1675 eine »*Poetische Schatzkammer*« zur Verfertigung von Texten

4 Etwa deshalb, weil erst nach der Einführung des Buchdrucks Texte exakt auf bestimmte Stellen anderer Texte verweisen können, weil sie mit Ort, Jahr und Seitenzahl adressierbar geworden sind.

zu »allerhand fürfallende Begebenheiten«. In den Speichern des Barock ist, könnte man mit Rieger und Heine sagen, »alle Poesie eingefaßt.«

Zum zweiten spricht für die These, daß es sich bei den Speichern um eine Bibliothek gedruckter Bücher handelt, die von Heine verwendete Semantik. Zur Begründung ist ein medientheoretischer Zwischenschritt nötig: Harold Adams Innis hat vermutet, daß es der jüdischen Tradition auch im Zeitalter der Schrift stets gelungen sei, das Primat der Stimme und ihrer performativen Qualität zu erhalten,⁵ dessen »Sinnbild« das »Also sprach der Herr« gewesen sei (Innis 1997, 101 f.). Im gleichen Aufsatz spricht Innis von der »zerstückelnden Wirkung der Druckindustrie« (ebd., 118). Sein Schüler Marshall McLuhan hat dies zu jener großen Epochentheorie ausgebaut, die uns heute von den Zeiten *vor*, *in* und *nach* der *Gutenberg-Galaxis* sprechen läßt (Bolz 1993). Der »Buchdruck« habe zu einer »Aufsplitterung oder Spezialisierung des menschlichen Handelns« überhaupt geführt und im Falle der Dichtung zu einer Loslösung von ihren alten Verbindungen zu »Gesang«, zur rhetorischen *actio* und zu ihrer Begleitung durch »Musikinstrumente« (McLuhan 1992, 204 f.), also zu einem Bruch mit jener Synästhesie, die Jehudas Meisterschaft als Rezitator der Thora wie als Sänger und Dichter auszeichnet. Erst mit dem Buchdruck sind die Voraussetzungen für eine »Differenzierung der Systeme, Diskurse und Rationalitäten« geschaffen, die laut Pfeiffer jene älteren, performativen wie synästhetischen »Codierungen des Körpers und der Affekte« abgelöst haben (Pfeiffer 1999, 484), die Jehudas Inszenierung auszeichnet. Was Heinrich Heines »Zeitgenosse« Jehuda geplündert und ausgeschlossen hat, ist die Welt der gedruckten Literatur. Was er wiederherstellt, ist jene Welt der Synästhesie, die sich zeitgenössische Medientheoretiker von der Multimedialität neuer Technologien versprechen. Heines Jehuda also nimmt gewissermaßen »Abschied von Gutenbergs Welt der Schrift« (Bolz 1993, 183).

Aber warum hinterläßt Jehuda seine »Poesie« in »Briefen und Schriften«? Vielleicht deshalb, um, wie Innis sagen würde, durch *handschriftliche* Tradierung *Kontrolle über die Zeit* zu gewinnen, ohne, wie im Falle des *Buchdrucks*, das kulturelle Monopol aufs Spiel zu setzen (Innis 1997, 122 f.). Und wenn dies zuträfe, läge damit nicht eine Reflexion von Autorschaft unter Medienbedingungen vor, einer Autorschaft nämlich, die im Zuge der Durchsetzung des Buchdrucks im 19. Jahrhundert beides zu verlieren scheint: die *Kontrolle über die Zeit* und das *kulturelle Monopol*? – Auch Heine beobachtet die »zerstückelnde Wirkung der Druckindustrie« (Heine 1972c, 481 f.). Eine weitere Folge der modernen Publikationsbedingungen ist aber auch, neben der »Zersprengung« aller »Autoritäten«, daß alles schnell »außer Mode« gerät (Heine 1972a, 67). Dagegen hilft aber gerade der Buchdruck nicht, der umgekehrt das Phänomen einer »modischen« Literatur erst möglich gemacht hat. Tatsächlich scheint Jehuda ein Zeitmonopol errungen zu haben. »Siebenhundertfunfzig Jahre« (Heine 1972d, 131), so Heine, seien seit seiner Geburt vergangen, und noch immer ist er der Erste im Reich der »Poesie« (ebd., 135), wenn nicht sogar mehr als das:

5 Davon geht Jan Assmann (1993) aus.

Ja, er ward ein großer Dichter, / Stern und Fackel seiner Zeit, / Seines Volkes Licht und Leuchte, / Eine wunderbare, große / Feuersäule des Gesanges, / Die der Schmerzenskarawane / Israels voranzogen / In der Wüste des Exils. (ebd., 136)

Das Feuer konnotiert einerseits den Gott des alten Testaments, andererseits zeigt es in heidnisch-antiker Tradition eine hochaktive Phantasie an. Als »Feuersäule« integriert Jehuda die Identität seines Volkes in der Epoche seiner Zerstreuung im Raum. Ein Medium, das sich im Gegensatz zu sumerischen Tontafeln und ägyptischem Stein dazu vorzüglich eignet, ist für Innis die *Schriftrolle* auf haltbarem Pergament. Und Heines »lyrisches Ich« wünscht sich: »Des Jehuda ben Halevy / Festgesänge, Klagelieder, / [...] Reisebilder / Seiner Wallfahrt - alles ließ' ich / Von dem besten Zophar schreiben / Auf der reinsten *Pergamenthaut*«, um die »Handschrift« in einem kostbaren »Kästchen« aus Gold aufzubewahren (ebd., 148). Derart festgehalten, können sein Texte noch heute »lautaufjubilend« in der Synagoge gesungen werden (ebd., 127). Die Dichtung wird tradiert, aber unter Aufsicht; sie wird nicht exoterisch verbreitet und taugt ausdrücklich nicht wie irgendeine modische Novelle »für Pariser Pensionate« (ebd., 153). So wie seine Kritik am Buchdruck gewissermaßen die alteuropäische Schriftkritik wiederholt, so erneuert der schon als Kind rezitierende und singende Jehuda in seiner Dichtung die jüdische Balance zwischen der neuen Schrift und der oralen Tradition.

Im Judentum konnte durch Verschriftlichung des heiligen Textes der Thora der Traditionsbruch der Babylonischen Gefangenschaft und jedes weiteren Exils überbrückt werden. Die Schließung, Fixierung und Materialisierung der schriftlichen Thora, die damit einherging, wurde durch regelmäßige Rezitation, Memorierung und vor allem die Öffnung ihres Sinns in Gestalt einer »mündlichen Thora« *kompensiert*, die sich erst im offenen zeitlichen Verlauf ihrer mündlichen Deutungsgeschichte erschließt. Dieses Beispiel zeigt, daß sich die schriftliche Bewahrung und die mündliche Erneuerung der Tradition keineswegs ausschließen, sondern wechselseitig aufeinander bezogen sein können. (Assmann 2001, 527)

Die Form der Schrift, die hierfür eignet, ist nicht die des gedruckten und massenhaft verbreiteten Wortes, sondern die kostbare und seltene »Quadratschrift« der Thora.

Heines »Hebräische Melodien« stellen noch ein weiteres Problem. Wir haben die Zeilen schon zitiert: »Seine Lieder nehmen den Weisen den Dichtermut« (Heine 1972d, 184), heißt es über den gewaltigen »Liederspeerschwinger«, der die alten Speicher der Dichtkunst überfällt und plündert. Warum denn *den Weisen*? Mit den »Weisen«, welche bislang die Speicher der Dichtkunst verwaltet haben, ist die Gestalt des *poeta doctus* gemeint. Er ist es, der seine Gelehrsamkeit in langem Studium erworben hat, die Regeln beherrscht und nun Bücher aus Büchern erzeugen kann (Birken 1679, 185 f., 175). Das *Genie* bezeichnet im Gegensatz zum gelehrten Dichter dann jenes neue Konzept der Produktion, das im 18. Jahrhundert gegen die gelehrte Regelpoetik in Stellung gebracht wird. Über Jehuda erfahren wir tatsächlich: »Solchen Dichter [...] nennen wir Genie: / Unverantwortlicher König / Des Gedankenreiches ist er.« (Heine 1972d, 137) Jehuda ist ein Genie, das zum Souverän geworden ist und daher niemandem Verantwort-

tung schuldet. Idiosynkratische Diskurse, über die niemand zu »richten« (ebd.) vermag, weil sie keiner Regel folgen, hat allerdings vor dem Originalgenie des späten 18. Jahrhunderts auch schon das Barock produziert, und zwar, wie der Freiherr von Aretin 1810 behauptet, dann, wenn die Speicher- und Merktechniken überfordert werden und es zu im Wortsinne idiotischen Kombinationen kommt,⁶ die man rückblickend Gedanken- oder Ideenflucht genannt hat. Stefan Rieger hat den Nachweis versucht, daß Poesie und Literatur der Goethezeit mit *vergessenen* Verfahren des Barock operieren (Rieger 1997, 357, 354). An die Stelle der kombinatorischen Prozeduren, Techniken der Analogiebildung und barocken Zufallsgeneratoren, welche die Datenspeicher in immer neue, selbstredend gedruckte Schatzkammern verwandeln, setzt sich das Genie, das *ex nihilo* kriert und niemandem Rechenschaft schuldet. Tatsächlich nimmt es aber nur, wie Friedrich Kittler vermutet, eine Neuattribution vor und ersetzt mit seinem Namen eine anonyme Zirkulation (Kittler 1989). Das Gesamtprodukt der Manipulation aller Geräte und Speicher erhält in unsrem Fall den Autornamen Jehuda, der als einzigartiger genialer Schöpfer seiner Werke deshalb auftreten kann, weil er die Tore zu »der Dichtkunst Speicher« für andere geschlossen hat.⁷

4. Medientheorien der Schrift

Schrift schien bislang in unserer Lektüre stets etwas anderes zu sein, wie es eben gerade zu bestimmten Stellen aus dem *Romanzero* passen wollte: Medium oder Form, eine Speichertechnik, ein kulturelles Gedächtnis, die Thora, eine ganz bestimmte Schrift wie die Aramäische, ein beliebiges phonetisches Alphabet oder ein graphisches System, ein Anlaß für eine Inszenierung, eine Datenverarbeitungstechnik oder die Digitalisierung des Analogenen. Die übliche Auffassung der Schrift als eine »Zweitfassung von Sprache« (Hahn 1993, 203) oder System konventioneller Zeichen (Giesecke 1992, 8) oder als all jene »Zeichensysteme [...], die es erlauben, *Sprache wort- und formulierungsgetreu* [...] zu *fixieren*« (Kuckenburg 1990, 134), übersieht jedenfalls all das, worauf es Heine ankommt. Jehudas pittoreske, lachende Quadratschrift hält viel mehr fest als bestimmte Aussagesätze. Statt als Beobachter erster Ordnung nach dem zu fragen, was denn Schrift »eigentlich« ist, möchte ich Theorien danach befragen, welche Form der Schrift sie generieren, welche Geschichte der Schrift anhand dieser Form erzählt werden kann und welche medienkomparatistische Lektüre Heines sie erlauben. Als Beispiele dienen die Ansätze von Niklas Luhmann und Harold A. Innis, weil sie literaturwissenschaftliche Anschlüsse anbieten – im Rahmen einer allgemeinen Sy-

6 ›Idiotikos‹ bedeutet zunächst, was »einem Privatmann zugehörig« ist, aber auch, was »albern« und »eigenartig« ist, ohne »Relevanz für den Staat«, wie weitere Übersetzungen aus dem Griechischen lauten. Idiotisches ist sozusagen hochindividuell – und erzeugt im Barock keine Anschlußfähigkeit, während es um 1800 zum Hauptkriterium des Originalgenies wird.

7 Ähnlich verfährt Hegel, auf den Heine im Text anspielt, wenn er den »schwäbischen« Dialekt ins Spiel bringt. Bekanntlich zitiert Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* keine einzige seiner zahllosen Quellen und ersetzt so mit seinem Autornamen die gesamte Philosophiegeschichte. Zugleich wird die zentrale Errungenschaft des Buchdrucks, nämlich präzise zitieren zu können, von Hegel souverän ignoriert.

stemsoziologie, die auch Kunst und Literatur als sozialen Sektor zu beschreiben versucht, und im Rahmen einer allgemeinen Kulturwissenschaft, die der Frage der Medien eine entscheidende Rolle für das Verständnis von »Texten« aller Art zuweist.

Innis (1997) richtet sein Augenmerk auf die Schreibstoffe der Schrift, auf Ton, Stein, Papyrus, Pergament. Die Unterschiede dieser materiellen Träger motivieren unterschiedliche Schriften: Der nasse Ton beispielsweise mußte sehr schnell beschrieben werden, was einerseits die Verwendung von Rollsiegeln erklärt, mit der auch Analphabeten Eigentumsverhältnisse fixieren konnten, und andererseits zur Entstehung der Keilschrift führte, welche die Piktogramme ablöste (Innis 1997, 63 f.). Am häufigsten findet man auf Tontafeln »Rechts- und Kaufverträge«, die Landbesitz betreffen (ebd., 62). Es scheint also vor allem darum gegangen zu sein, das Eigentum an Raum in den engen Grenzen eines Stadtstaates zu tradieren. Der Ton entspricht den Anforderungen einer auf Landbesitz gestützten Herrschaft deshalb besonders gut, weil die in diesem Medium fixierten Texte sich »über große Zeiträume hinweg benutzen« ließen, allerdings außerordentlich schlecht zu transportieren waren. Der Schreibstoff macht also auch bestimmte Lager- und Transportmöglichkeiten der Schrift wahrscheinlich (Eisenstein 1997, 72 f.). Zur »Langstreckenkommunikation«, wie sie ein ausgedehntes Reich und auch der Fernhandel erfordern, eignen sich weder Ton noch Stein, sondern Papyrus, Pergament und Papier. Daher herrschte für Innis das römische Imperium über den Raum, da es auf Papyrus schrieb und eine imperiale Post unterhielt, und sicherte seine Herrschaft über die Zeit durch seine Armee und bürokratische Verwaltung (Innis 1997, 106). Preiswertere und massenhaft herzustellende Schreibstoffe stellen ein weitaus größeres Potential für die Speicherung und Verbreitung von Texten zur Verfügung als Stein oder Tontafel. Die Ausbildung einer hochdifferenzierten Verwaltung zählt zu den Folgen der »zunehmenden Verbreitung von Schreib- und Lesekenntnissen« (ebd., 58). Diese »organisierte Beamtschaft« sichert die Dauer der Herrschaft und schützt ihre Privilegien, indem sie ihr »Bildungsmonopol« (ebd., 97), also ihre Lese- und Schreibfertigkeiten hütet. Innis geht es um die unterschiedliche Rolle von Kommunikationsmedien für die soziale Ordnung und ihre Ausdehnung in Raum und Zeit. Aufgrund seiner feinen Differenzierung der Schrift nach Schriftarten, Schreibstoffen und den involvierten Transportmedien gelingt ihm eine sehr kleinteilige Geschichte der Schrift und ihrer Kultur, auf die wir einen Teil unserer Heine-Lektüre gestützt haben. Die rituelle Einbettung der Lektüre von Thora und der Dichtung Jehudas in den Kontext der Synagoge korreliert mit Innis' Deutung der auf dem Medium des Pergaments (ebd., 107) aufbauenden »religiösen Organisationen« als »Hütern der Zeit« (ebd., 157). Und vor dem Hintergrund der Thesen von Innis und McLuhans zum Buchdruck haben Heines Ausführungen zur reichen Sinnlichkeit der Lektüre Profil gewonnen.

Luhmann setzte dagegen vollkommen anders an, nämlich abstrakt, weit entfernt von Schlammlehm der Sumerer und der Vegetation des Nils. Für ihn ist Kommunikation die Elementareinheit der Gesellschaft. Es überrascht daher nicht, wenn er »Schrift als eine Form der Kommunikation begreift« (Luhmann

1993, 350). Der Form-Begriff faßt Medien als lose verknüpfte Menge von Elementen, die feste Kopplungen untereinander eingehen können, die als Formen im Medium bezeichnet werden. Eine Form ist eine feste Kopplung desselben Typs von Elementen, die im Medium lose gekoppelt vorliegen. Schrift als Form unterscheidet folglich lose und fest gekoppelte Elemente: Schrift verwendet »mündliche Kommunikation« als Medium für Formen (Luhmann 1997, 249). *Die Formbildung ist dabei immer kontingent*, weil stets andere Kopplungen der Elemente denkbar sind. Die Unterscheidung von mündlicher und schriftlicher Kommunikation stellt für Luhmann auf unterschiedliche *Wahrnehmungsmedien* ab: auf die Verwendung von Lauten und von Sichtbarem, von Ohr und Auge. »Laute können ein Medium zur Herausbildung von Formen sein, Sichtbares kann ein Medium zur Herausbildung von Formen sein, beide jedoch auf sehr unterschiedliche Weise mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen.« (Luhmann 1993, 355) Ausgeschlossene Dritte dieser Unterscheidung wären nicht nur alle haptischen Schriftsysteme: Die Möglichkeit, mit der Differenz von Medium und Form unterschiedliche Schreibstoffe und Schriften zu unterscheiden, schließt Luhmann nicht einmal aus.

Die Form der Schrift unterscheidet sichtbare Schrift und Oralität, also die feste Kopplung von Geräuschen im akustischen Medium von der festen Kopplung von Dingen im optischen Medium. Das akustische Medium impliziert Zeitlichkeit, das optische Medium impliziert Raum. Als Medien der Kommunikation weisen beide Varianten Vorzüge und Probleme auf: die relative Abkopplung optischer Zeichen von der Zeit wirft die Frage auf, wie man Geschriebenes außerhalb situativer Kontexte überhaupt verstehen kann. Und die mündliche Kommunikation mittels sofort zerfallender Laute stellt der Gesellschaft das Problem ihrer Kontinuität. Vorschriftliche Kulturen haben Rituale und Mnemotechniken entwickelt, um die Komplexität und Reichweite des kollektiven wie individuellen Gedächtnisses zu erhöhen. Sobald Schrift zur Verfügung steht, die in der Lage ist, »Sprache zu verdoppeln« in einem Medium, das haltbar und transportierbar ist, sind aber weitaus komplexere Formen sozialer Ordnung möglich (ebd., 358). Damit erhält Luhmanns Schrift-Theorie eine evolutionstheoretische Ausrichtung. Sobald es Schrift gibt und mithin die Zwei-Seiten-Form Mündlichkeit/Schriftlichkeit treten beide Seiten der Form in ein Steigerungsverhältnis ein, das auf »beiden Seiten mehr Konditionierung, höhere Komplexität und eine enorme Normalisierung von Unwahrscheinlichkeiten« erlaubt (ebd., 359). Die mündliche Rede kann nun mehr riskieren, weil sie nicht auch noch das kollektive Gedächtnis ganz allein zu organisieren hat und weil sie auf Schrift zurück- und vorausweisen kann. Andererseits stellt Schrift eine Alternative zur Interaktion unter Anwesenden zur Verfügung, denn »die anderen brauchen nicht gegenwärtig zu sein, weder zum Schreiben noch zum Lesen. Die Einschränkungen der Gegenwart anderer brauchen nicht in Betracht gezogen zu werden« (ebd.). Schrift richtet sich an *räumlich oder zeitlich Abwesende* und emanzipiert gewissermaßen die Kommunikation von der Interaktion unter Anwesenden, in der jeder Sprecher mit der unmittelbaren Reaktion auf das Gesprochene rechnen muß. Schrift »unterbricht« diese »Rückbezüglichkeiten« (ebd., 364). Dieser Verzicht

auf die »zeitliche und interaktionelle Garantie der Einheit der Kommunikation« erfordere jedoch eine »Kompensation« (Luhmann 1997, 258). Variierende Kontexte der Lektüre erzeugen einen Deutungsbedarf, den die Interaktion vorschrittlicher Gesellschaften nicht kennt, da jede Interaktion nur den Kontext berücksichtigt, den sie hat, und dann aufhört. Schrift speichert nun keinesfalls die Interaktion samt Kontext, sie speichert nur Zeichen, keine Kommunikation, womit sie das Verstehen einer Mitteilung auf unbestimmte Zeit vertagt. Schrift selbst kann die Art ihres Verstehens nicht eindeutig festlegen. Man kann ganz offensichtlich »über identische Texte verschiedene Meinungen bilden«, während vorschrittliche, rein interaktive Rituale kaum Ambivalenzen aufkommen lassen. Schrift ist riskant.

Im Gebrauch von Schrift *verzichtet* die Gesellschaft mithin auf die zeitliche und interaktionelle Garantie der Einheit der kommunikativen Operation, und dieser Verzicht erfordert *Kompensation* für das, was aufgegeben wird. Dadurch kommt es zu einer immensen, unabsehbaren Erweiterung von Anschlußfähigkeiten. (Ebd., 258)

Vor diesem Hintergrund können wir die komplexe Verbindung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit bei Jehuda Ben Halevy systemtheoretisch reformulieren. Der Kontrollverlust, der immer dann entsteht, wenn Schrift eingeführt wird, und zumal in dem Fall, wenn die Rezipienten sich über den Raum zerstreuen, wird also kompensiert – aber wie? Die Kompensation muß außerhalb der Schrift gesucht werden, etwa durch Organisation, denn Texte eignen sich *nicht* dafür, »die Reaktionen ihrer Leser zu kontrollieren« (ebd., 258). Genau wie Innis gelangt auch Luhmann von der Analyse der Schrift zur Evolutionstheorie der Gesellschaft. Auch Jehudas Mediensozialisation läßt sich als Strategie solch einer Kompensation beschreiben. Die synästhetische Einbettung der traditionellen Thora-Rezitation unter väterlicher Anleitung verlegt das Primat der Aufmerksamkeit von der Information auf die Mitteilung (vgl. Luhmann 1987, 223). »Singsang« und »Triller« machen die Lektüre zum Rezitativ, dessen Informationsgehalt eine zweitrangige Sache ist. Mit dieser Verlagerung auf die Mitteilungsseite der Information, mit dieser Bevorzugung des »Wie« gegenüber dem »Was« der Kommunikation ist eine Lage gegeben, wie sie sonst in der Kunstkommunikation zu finden ist. Wenn es zutrifft, daß Schriftlichkeit *immer* zu der Frage führe, warum etwas Bestimmtes so aufgeschrieben und anderes nicht aufgeschrieben wurde, zur Frage nach der Selektivität der Information (Luhmann 1997, 271), dann würde die von Heine beschriebene synästhetische »Inszenierung« der Lektüre solche Fragen im »Volk« erst gar nicht aufkommen lassen. Jehudas Performativ tilgt seine Kontingenz und »kompensiert« so das Risiko der Schrift.

Dies ist anachronistisch. Der Buchdruck hat mit Dichtern wie Jehuda, der die gesamte Kommunikation eines Volkes prägt, steuert und anregt, Schluß gemacht. Massenhafter Druck ermöglicht eine Vergleichbarkeit des Textbestandes, welche die Entdeckung von Widersprüchen und die Aufstellung von Gegenthesen fast unvermeidlich macht; zugleich – und an vielen Orten – wird publik, welch ungeheure Textmengen die Tradition bereits produziert hat, die nun entweder historisiert oder mit Blick auf die Sachdimension sortiert werden (Yates

2001, Eisenstein 1997). Zugleich wird die schon von der Schrift verursachten Probleme der Rezeptionskontrolle vom Buchdruck nochmals verschärft. Jehuda hat in der Schließung der Bibliotheken und der Überführung einer hochselektiven Auswahl in seine Dichtung eine Lösung gefunden. Eine vergleichende Lektüre, die Jehudas Selektionskriterien in Frage stellen könnte, wird so verhindert; und die Kontingenz, die darin liegt, daß »Schrift selbstgemachtes Gedächtnis ist« (Luhmann 1997, 271), weil sich jemand entschieden haben muß, bestimmte Informationen mitzuteilen und andere nicht, wird von Heine kurz benannt und dann invisibilisiert. Niemand kann nachprüfen, warum Jehuda bestimmte »Geräte« aus den Speichern in seine Dichtung überführt hat und andere nicht. Und daß Texte immer für »unbekannte Empfänger und unabsehbare Situationen verfaßt« werden (ebd., 281), wird durch die Beschränkung der Lektüre auf ein Volk und die Tradierung der Rezeptionssituation durch straffe Organisation kompensiert: die Rezitation findet am Sabbat in der Synagoge statt, also in der Interaktion Anwesender. Ihr Dichtungscharakter erschwert zudem den Blick auf die Kontingenz der mitgeteilten Information. Mit alldem wird ein Ausgleich dafür gefunden, daß Texte sich *nicht* dafür eignen, »die Reaktionen ihrer Leser zu kontrollieren« (ebd., 258). Soviel Aufwand ist nötig, um von Jehuda sagen zu können, er sei »Absoluter Traumweltherrscher« (Heine 1972d, 138) und »Unverantwortlicher König / Des Gedankenreiches«: »Nur dem Gotte steht er Rede, / Nicht dem Volke« (ebd., 137).

Klammert Luhmann den Blick auf Schreibstoffe und Materialitäten aus, dann erweist sich Innis als blind für Fragen der Codierung der Botschaften und der semantischen Evolution. Während Luhmann ignoriert, *worauf* geschrieben wird, interessiert sich Innis nicht dafür, *was* geschrieben wird. Heine selbst scheint zu versuchen, diese komplementären Ansätze zu integrieren, wenn er sowohl in Organisation und Gemeinde als auch in Schrift und Thora evolutionäre Mechanismen ausmacht. Denn nicht nur »Schriften« und »unverwüstliche [...] Kunstwerke« überdauern lange Zeiträume, sondern auch »Menschenpyramiden« und »Menschenobelisken«, also Formen der sozialen Organisation, die »einen armen Hirtenstamm« in ein »Volk« verwandelten, »das ebenfalls den Jahrhunderten trotzen sollte« (Heine 1972b, 135). Heine hat mit der Figur des Jehuda eine Medienphantasie vorgelegt, deren Traum es wäre, beide Mechanismen zu verschmelzen: Heines Jehuda will sowohl Buchdruck als auch funktionale Ausdifferenzierung des Jahres 1851 hinter sich zurücklassen, um auf die integrativen Momente von Handschrift und vormoderner Organisation zu setzen. Auch für unsere medienkomparatistische Lektüre konnte auf keinen der beiden Ansätze verzichtet werden.

Bibliographie

Assmann, Aleida: Schrift, in: Gedächtnis und Erinnerung, hg. von Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Reinbeck 2001, 526–529. [Assmann 2001]

- Assmann, Jan: Altorientalische Fluchinschriften und das Problem performativer Schriftlichkeit, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer, München 1993, 233–255. [Assmann 1993]
- Birken, Siegmund von: Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy, Nürnberg 1679. [Birken 1679]
- Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberggalaxis, München 1993. [Bolz 1993]
- Eisenstein, Elizabeth L.: Die Druckerpresse. Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa, Wien, New York 1997. [Eisenstein 1997]
- Giesecke, Michael: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel, Frankfurt/Main 1992. [Giesecke 1992]
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt/Main 2004. [Gumbrecht 2004]
- Haarmann, Harald: Universalgeschichte der Schrift, Frankfurt/Main, New York 1991. [Haarmann 1991]
- Hahn, Alois: Handschrift und Tätowierung, in: Schrift, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer, München 1993, 201–217. [Hahn 1993]
- Heine, Heinrich: Die romantische Schule, in: Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Bd. 5, Berlin, Weimar 1972. [Heine 1972a]
- Geständnisse, in: Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Bd. 7, Berlin, Weimar 1972. [Heine 1972b]
- Reisebilder, in: Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Bd. 3, Berlin, Weimar 1972. [Heine 1972c]
- Romanzero, in: Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Bd. 2, Berlin, Weimar 1972. [Heine 1972d]
- Innis, Harold Adams: Kreuzwege der Kommunikation, Wien, New York 1997. [Innis 1997]
- Kerckhove, Derrick de: Schriftgeburten, München 1995. [Kerckhove 1995]
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme. 1800. 1900, München 1989. [Kittler 1989]
- Krämer, Sybille: Sprache und Schrift, oder: Ist Schrift verschriftete Sprache?, in: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 15.1 (1996), 92–112. [Krämer 1996]
- Vom Sprechen und der Sprache, in: Fundiert: <http://www.berlinscience.de/elfenbein/fundiert/schluss.html> [Krämer 2001]
- Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken zur Performativität als Medialität, Frankfurt/Main 2002. [Krämer 2002]
- Kuckenburg, Martin: Die Entstehung von Sprache und Schrift. Ein kulturgeschichtlicher Überblick, Köln 1990. [Kuckenburg 1990]
- Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt/Main 1988 [Leroi-Gourhan 1988]
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/Main 1987. [Luhmann 1987]

- Die Form der Schrift, in: Schrift, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer, München 1993, 349–366. [Luhmann 1993]
- Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997. [Luhmann 1997]
- McLuhan, Herbert Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Düsseldorf, Wien 1992. [McLuhan 1992]
- Pfeiffer, Karl Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt/Main 1999. [Pfeiffer 1999]
- Rieger, Stefan: Speichern, Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock, München 1997. [Rieger 1997]
- Yates, Frances A.: The Art of Memory, London 2001. [Yates 2001]