

Florian Fuchs

Kontrafaktur der Wirklichkeit um 1500

Ein Versuch zur Medienarchäologie der Prosa

Überblick

Dieser bewusst als Versuch betitelte Text verfolgt die Frage, inwiefern Prosa während der Verbreitung des Buchdrucks um 1500 eine mediale Eigenständigkeit erhält, die noch über die geläufige Differenz der Prosa zur versifizierten Sprache hinausgeht. Diese Eigenständigkeit der Prosa, so die weitere Annahme, müsste dann im Verlauf der Moderne auch auf dezidiert als Prosagenres konzipierte Gattungen einen Effekt gehabt haben, der sich auch in ihrer Gegebenheit in der Welt und nicht lediglich in ihren textuellen, literarischen oder poetischen Bedingungen nachvollziehen ließe. Verkürzt gefragt: Hat sich die extratextuelle Wirklichkeit des Druckbildes auf den Prosatext selbst ausgewirkt? Jede eigene Medialität der Prosa beläuft sich natürlich zuerst und seit der Antike zunächst darauf, dass sie sich vom Vers durch ihre Verslosigkeit absetzt. Dennoch soll hier herausgearbeitet werden, dass Verslosigkeit nicht einfach heißt, Prosa beruhe schlichtweg auf einer Negation von Versen, sondern dass vielmehr ihre Eigenheit auf einer medial fundamentaleren als der metrischen Ebene der Versifikation besteht. Die Eigenständigkeit der Prosa muss damit Kategorien von sprachlicher Versifizierbarkeit noch vorausgehen und sich vielmehr bereits an der Phänomenalität der Prosa selbst ablesen lassen.

Hier sollen deswegen zuerst die Implikationen der Verslosigkeit entwickelt werden, und zwar, um über die Differenz zwischen gebundener und ungebundener Rede hinauszugehen, so dass eine eigenständige Medialität der Prosa, auch in Abhängigkeit vom Druckbild, beschreibbar wird. In einem zweiten Schritt wird diese Eigenständigkeit der Prosa einer Überprüfung in ihrer Konkurrenz zum Bild, genauer zum Porträt und zum Votivbild, unterzogen. Dort lässt sich die Fähigkeit der Prosainschriften beobachten, sich gegen deren Bildthemen abzusetzen und so das kontextuelle Abhängigkeitsverhältnis von Schrift zu Bild umzudrehen: die Prosa zwingt das Bild in die Rolle der Illustration. Bereits um 1500 ist demnach eine Eigenständigkeit der Prosa am Werk, die es ihr nicht nur erlaubt, sich in direkte Medienkonkurrenz zum Bild zu stellen, sondern es sogar vermag, Bildlichkeit selbst in eine Abhängigkeit zur Prosa zu versetzen. Die späteren Auswirkungen dieser Entwicklung werden zuletzt kurz anhand Hegels Prosatheorie und der modernistischen Prosa wieder aufgenommen. In beiden ist ein Unbehagen formuliert, sich der Ordnung des prosaischen Fließtextes voll anzuertrauen, womit auf kontraintuitive Weise die zuvor beschriebene Eigenständigkeit der Prosa bestätigt wird. Symptomatisch bestätigen sie, dass Prosa in ihrem technischen Kern keine andere Wirklichkeit zu repräsentieren vermag, sondern lediglich eine eigene, ihrer medialen Ontologie folgende Wirklichkeit präsentieren kann.

Technische, nicht-körperliche Materialität der Prosa

Wenn die Poesie in ihrem Zentrum die Existenz des Wortes hat, sein Sich-Ereignen, und wenn die Poesie deswegen ihre Zuhörerinnen und Zuhörer wissen lässt, dass nicht ein einziges von ihren Buchstaben, Lexemen, Pausen, Betonungen, Reimen, etc. kontingent ist – wenn diese Hypothese stimmt, dann muss Prosa aus dem genauen Gegenteil bestehen: Prosa signalisiert dann, dass ihre Wörter das Resultat einer hohen Kontingenz sind. Wie perfekt gewählt auch immer sie erscheinen, wie passend platziert oder situiert, Prosa ist dann als Erinnerung daran zu verstehen, dass es gleichwohl auch andere Wörter hätten sein können, andere Syntaxen, andere Töne und Prosodien – ohne dass dabei notwendigerweise ein semantisch anderer Text hätte entstehen müssen.

Diese moderne Gegebenheit der Prosa kündigt sich bereits in der Antike an,¹ aber erlebt ihre vollständige Umsetzung erst auf der Druckseite. Die Faktizität der Druckseite unterliegt, wenn so man will, einem prosaischen Apriori und setzt dieses um bzw. implementiert dieses Apriori. Erst in der paradigmatischen Erscheinung des Drucks signalisiert Prosa eine prononcierte ‚Dassheit‘: *Trotz* der semiotischen Kontingenz, auf der sie basiert, ist sie in jedem bestimmten Fall so, wie sie ist, so wie wir sie vor uns haben. Prosa trotzt diese Dassheit der Kontingenz ihrer eigenen Zeichen ab, wodurch sie erst ihre eigene Medialität markiert. Dieses Sich-der-semiotischen-Kontingenz-Abtrotzen ist damit die Grundbedingung einer Ontologie der Prosa. Von dieser semiotischen Differenzierungsspannung muss man eine zweite Spannung ableiten, und zwar, dass die Prosa, die sich erst im Laufe der Moderne mit der Ausbreitung der Drucktechniken als literarische Sprache durchsetzen konnte, gleichsam auch gegen die Kontingenzen der Lebenswelt gerichtet ist, durch die sich diese Moderne auszeichnet.² Die Prosa besteht damit erstens trotz der Kontingenz semiotischer Mittel, trotz der semantischen Kontingenzen der Aristotelischen Gattungstheorie, und damit zweitens auch trotz der gleichzeitig auftretenden Pluralität der Welten und Lebenswirklichkeiten. Die Prosa will weder das Epos noch die Lobrede mittragen, sie will weder den Fürsten noch den Bauern bevorzugen, sondern funktioniert ohne Hinsicht auf diese Klassifizierungen. Weder für die sich ab dem 15. Jahrhundert bildenden neuen literarischen Formen, noch für die mit ihnen korrespondierenden neuen Lebensläufe kann die Prosa einstehen. Ihre eigene Struktur entsteht in viel geringerer Abhängigkeit

¹ Vgl. Leslie Kurke: Aesopic Conversations. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose, Princeton 2011; Gregory Nagy: Early Greek views of poetry and prose, in: The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 1, hrsg. von George Kennedy, Cambridge 1989, 1-77; Friedrich Kittler: Philosophien der Literatur, Berlin 2013.

² Vgl. Michael Makropoulos: Modernität und Kontingenz, München 1997.

zu einer Gruppe bestimmter Lebenswelten, als es für die literarischen Formen, die vor der frühen Neuzeit entstanden sind, üblich war.³

Schon eine schematische Gegenprobe bestätigt dies: Die Spielarten der lyrischen, gebundenen Rede in der Moderne korrespondierten immer schon und korrespondieren noch immer jeweils mit den Formen der Kontingenz der Lebenswirklichkeit in dieser Moderne. Dies gilt von Dantes Terzinen-Epos, das die Selbstvergewisserung einer neuen spätmittelalterlichen Subjektivität zu strukturieren hilft, bis hin zu den nie endenden Ausdifferenzierungen des Selbst in den Poetry-Slams und textkorpusgestützten Digitalgedichten des frühen 21. Jahrhunderts. Von der florentinischen Stadtrepublik bis zur Big-Data-Poesie folgt die Lyrik mit ihrer poetischen Regelmäßigkeit der jeweils vorgefundenen lebensweltlichen Kontingenz und akzentuiert sie. Weil die Prosa aber keine der Lyrik vergleichbare strukturell-metrische Axiomatik hat, ist sie als ästhetische Form für diese Kontingenz zunächst einmal unempfänglich. In der strukturellen Unempfänglichkeit für lebensweltliche Kontingenzen liegt die Innovation der Prosa.

Trotz dieser sich erst nach und nach stabilisierenden Indifferenz ist Prosa aber zunächst als ein Gegenpol zur gebundenen Rede zu ihrer Kurrenz gekommen: Mit Blick auf die spätere Indifferenz deutet ihre Nicht-Gebundenheit, ihre gelöste, frei fließende Redeform aber deswegen nicht auf eine lediglich auf die Metrik bezogene Eigenständigkeit der Prosa, sondern vielmehr auf eine andere, nicht sprachliche, tendenziell phänomenale mediale Axiomatik, die den bisher übersehenen Grund der Prosa bildet. Folgt man dieser These, dann ist die Absetzung von Reim und Metrum nur als eine erste Stufe einer Theorie der medialen Eigenständigkeit der Prosa anzusehen.

Inwiefern nun diese Freiheit und die Resistenz gegen Kontingenzen und gegen die geregelten Einfriedungen der Lyrik die Seinsweise der Prosa erkennen lassen, erschließt sich wohl am besten daraus, wie Prosa sich verhält und wodurch sich ihre mediale Phänomenalität auszeichnet. Prosa ist nicht gebunden, sondern höchstens gebändigt durch die technischen Bedingungen des Drucks bzw. des Papierbogens und füllt prinzipiell eine Seite komplett bis an die Ränder des Satzspiegels aus. Friedrich Kittler hat diese grundlegende ontologische Eigenschaft der Prosa daher treffend als „*infinitive irreversible movement*“⁴ bezeichnet. Zwar ist die drucktechnisch gefüllte Seite nicht der originäre Fundort von Prosa, die es in Europa schon in der Antike gab, aber erst die Druckseite verhilft der Prosa ab dem 15. Jahrhundert zu der Stärke, die sie schließlich zum gattungsähnlichen Begriff macht und sie gleichsetzt

³ Vgl. Jan-Dirk Müller: Formen literarischer Kommunikation im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, in: Werner Röcke, Marina Münkler (Hrsg.): Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 1, München 2004, 21–53.

⁴ Friedrich Kittler: From Poetry to Prose: Sciences of Movement in the Nineteenth Century, in: Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers (Hrsg.): ReMembering the Body. Ausstellungskatalog der STRESS Ausstellung in Wien im MAK, Wiener Tanzfestwochen 2000, 260–270.

mit der heute noch bestehenden Phänomenalität von Literatur. Dazu muss man sich vor Augen halten, dass die mit Prosa bedruckte Seite Papier nach Jahrhunderten von manuell ausgearbeiteten Kodizes, Buchmalereien und Inschriften eine ungeheure Provokation darstellt, die in ihrer technischen Ästhetik keine unmittelbare Spur einer Hand mehr aufweist.⁵ Die gegossene Type, die Papierherstellung, die mechanische Presse und die daraus resultierende Trennung von Autor und Produzent haben daran jedoch nicht den alleinigen Anteil, sondern der Textfluss der Prosa selbst ist als die sie auszeichnende eigenständige mediale Qualität nicht weniger, sondern eher mehr signifikant als die physischen Apparate des Buchdrucks. Erst maschinell produziert kann Prosa endlich „fließen“ und potenziert dann gewissermaßen die ohnehin schon fremde, visuell-ökonomische Ästhetik des Buchdrucks.⁶

Prosa als ein mediales Faktum ist damit sowohl eine Resistenz gegen die Lyrik wie gleichzeitig auch die Insistenz eines eigenen Soseins: eine Erscheinung von Sprache, die uns unumwunden direkt entgegentritt, so wie sie auf der Seite steht; das Undoing eines mit Lineartext randvoll geflossenen Bogens. Dies bezeugt auch der mediale, phänomenologische Aspekt der ursprünglich rhetorischen, stilistischen Bezeichnung der Prosa als *oratio provorsa*, eines eher medialen als poetischen oder rhetorischen Begriffes, der versucht, das vorwärts Gerichtete, geradeaus Gekehrte dieser Redeform zu begreifen. Dass dieser antike Begriff sich bis in die Neuzeit gerettet hat, liegt zweifellos auch daran, dass die Druckseite, die in der Buchbindung noch verdoppelt wird, der Prosa zu maximaler Flächigkeit und zur absoluten Frontalität verhalf. Die Druckprosa, die nicht nur die Spur der menschlichen Stimme, sondern auch die der schreibenden Hand verloren hat, ist nicht mehr per se Schreibstil, sondern wird zur rein technisch erzeugten Fläche aus Drucktypen. Diese frontale visuelle Kommunikation fällt zwar unserem auf Drucktext abgerichteten Leseblick nicht mehr auf, ist aber gerade deswegen unabkömmlig mit der inhärenten Ästhetik der Prosa verbunden. Medial ist Prosa im wörtlichen Sinne eine Hervorrufung, eine Provokation, ein Affront – so könnte man die Aneignung des Begriffs der *oratio provorsa* für die Druckprosa konkretisieren. Noch der Begriff ‚Literatur‘, der gleichzeitig mit dem Aufkommen

5 Vgl. Walter J. Ong: *Orality and Literacy*, New York 2002, 120, der diese Aspekte beispielsweise mit Blick auf die Leserorientierung der Druckprosa festhält: „Few lengthy prose works from manuscript cultures could pass editorial scrutiny as original works today: they are not organized for rapid assimilation from a printed page. Manuscript culture is producer-oriented, since every individual copy of a work represents great expenditure of an individual copyist's time. Medieval manuscripts are turgid with abbreviations, which favor the copyist although they inconvenience the reader. Print is consumer-oriented, since the individual copies of a work represent a much smaller investment of time: a few hours spent in producing a more readable text will immediately improve thousands upon thousands of copies. The effects of print on thought and style have yet to be assessed fully.“.

6 Vgl. über die Rolle der Visualität bei der Verbreitung des Buchdrucks auch Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991.

der gedruckten Prosafiktion Verbreitung fand,⁷ zeugt von dieser medialen Provokation: Das Suffix *-tura* des Begriffes *Litteratura*, das im Lateinischen ein *Nomen Actionis* bildet, impliziert exakt diese autonome Aktivität, die die Drucktypen im Unterschied zum handgeschriebenen Wort inne haben. Zurückgeführt auf die mediale Aktivität der Lettern beim Druck ist Prosaliteratur das Resultat einer Handlung der Druckbuchstaben.

Harsdörffer warnt, angesichts der vielen Versuche des 17. Jahrhunderts, diese „neue Art zu schreiben“⁸ zu begreifen, vor der Verführbarkeit und Gefahr der „ohne Reimen-Gesetz in vngebundene Rede verfaste Lust- und Liebs-Gedicht/(*les Romans*)“.⁹ Das Wort ‚Roman‘ ist hier noch nicht im Sinne eines Gattungsbegriffs verwendet, sondern lässt sich zunächst nur auf die Provokation der ‚neuen Art zu schreiben‘ zurückführen. Erst die Prosa als Medium, und weniger seine Ableitung aus der Epik, erlaubt dem Roman seinen gefährlichen, titelgebenden ‚romantischen‘ Inhalt.¹⁰

In der Struktur der Prosa selbst drückt sich diese Provokation darin aus, dass sie nicht mehr eines lyrisch-poetischen Ichs und auch keiner festen Erzählerinstanz bedarf, etwa derjenigen eines Chronisten. Aus ihrer Radikalität als technisch-ungebundene Schriftsprache des Druckzeitalters verstanden, schließt die Prosa ontologisch jedes Ich und auch jeden Sprecher aus. Sie basiert stattdessen auf der drucktechnisch ermöglichten Missachtung jeder sprachlichen Selbstbeschränkung und kann, wenn sie es will, alle Bedingungen von Aussprechbarkeit und jede Rücksicht auf die in der Rhetorik angelegten Regeln für die *oratio provorsa* und für formale Angemessenheit ignorieren. De facto ist dies freilich selten der Fall, denn Prosaromane oder Prosahistorien lehnen sich natürlich an Strategien an, die sich auch in der Rhetorik finden, aber für das Verständnis der Prosaliteratur aus ihrem radikalen Ursprung im Buchdruck ist die reine Potenzialität entscheidend, mit der sie die Rücksicht auf Sprecher und Ich missachten kann. Das technisch bedingte Entfallen von Ich und Sprecher unterscheidet die Prosa nunmehr ebenfalls von der Rhetorik und der Lyrik, die sich vielleicht vereinzelt, aber nie grundsätzlich vom Bezug zum Atem, zum Körper, zur Aussprechbarkeit lösen können, sondern stets und zumindest formal mit Rücksicht auf körperliche Kapazitäten eines Sprechers bestehen. Prosa muss sich nicht dieser Art von Organisation beugen, sie ist – könnte man zuspitzen – nicht an menschliche Bedingungen gebunden und deshalb kein anthropogenes, sondern ein technogenes Medium. Diese Missachtung

⁷ Klaus Weimar: Art. „Literatur“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. v. Harald Fricke, Berlin 2000, 443–448.

⁸ Opitz’ Formulierung taucht in der Vorrede seiner Übersetzung von John Barclays *Roman Argentis* auf; John Barclay: *Argenis Deutsch* gemacht durch Martin Opitzen [...] Fürstellung dieses Buchs [1626], in: Eberhart Lämmert u. a. (Hrsg.): *Romantheorie 1620–1880*, Frankfurt a. M. 1988, 3–5, hier: 4.

⁹ Georg Philipp Harsdörffer: *Frawen-Zimmer Gespräch-Spiel. Erster Theil* [1641], in: Lämmert (Hrsg.) (Anm. 8), 5–11, hier: 6.

¹⁰ Diese Gefahr des Romans gegenüber der Lyrik findet sich etwa noch bei Hölderlin, vgl. Florian Fuchs: *Roman (Friedrich Hölderlin)*, in: Judith Kasper, Cornelia Wild (Hrsg.): *Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale von Lucan bis Lacan*, München 2015, 152–157.

des menschlichen Sprechvermögens hat weitere Konsequenzen. Denn anders als der Vers will Prosa nicht memoriert werden, sondern lässt dies nur über die ihr selbst äußerlichen mnemotechnischen Mittel zu, wie beispielsweise der memorativen Inbezugsetzung von Redeteilen und Räumen, die schon Cicero dem Rhetor für das Auswendiglernen seiner Rede nahelegt.¹¹ Mitgenommen werden kann Prosa deswegen niemals als Hexameter auf der Zunge oder als Schüttelreim im Geist, sondern ausschließlich im Druckbild. Die aufgestellten Thesen über die eigenständige Medialität der Prosa kann man wie folgt zusammenfassen: Prosa ist wahr, nicht im Sinne einer wahren Aussage, sondern weil sie ausschließlich nach ihrer eigenen Seinsweise, ihrer von menschlicher Sprache abgesonderten Natur spricht. Diese eigene Natur ist das Fremde, Technische, Unheimliche der Prosa: Es gibt ein ungedachtes Immer-Schon, etwas ihr Eingängiges, das Gottsched noch in seiner *Critischen Dichtkunst* nicht im Kern, sondern nur als Unterschied zwischen poetischer Denkweise und prosaischer Schreibart definieren konnte, d. h. als fundamental mediale Differenz.¹² Bei Harsdörffer wird diese Ungeregeltheit, Massivität, Ungereimtheit sogar noch als Gefahr für das alltägliche Leben gewertet. Das Technisch-Alteritäre der Druckprosa stellt sich damit gegen den Menschen, gegen das anthropologische Maß der Welt. Man könnte vielleicht formulieren, dass Prosa die autonome Natur der gedruckten Schriftsprache ist, die die vorherige, zäsurierte, versifizierte Natur der handgeschriebenen Schriftsprache verdrängt hat.¹³

Diese zweite Natur der Schriftsprache lässt sich mit gutem Grund „unheimlich“ nennen, weil sie zwar einerseits deutlich als medialer Effekt erscheint, gerade in ihrer paradigmatischen Erscheinung im Druck, aber andererseits zu nah am eigentlich Menschlichen liegt, der mündlichen Sprache, die sich noch zurück auf den Menschen beziehen lässt. Ähnlich der Freud'schen Analyse des Unheimlichen anhand der Olympia-Puppe in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, basiert Prosa auf einer Verwechslung von erster und zweiter Natur, von menschlichem und maschinellem Phänomen.¹⁴ Gerade wenn diese Verwechslung nicht bemerkt wird, lässt sich die Analogie zu Freuds Analyse weiter ausführen, denn die Verwechslung zieht, wie er sagt, einen Riss einer bislang als stabil angesehenen Realität nach sich. Diese Realität der zweiten Natur wird auch dann aktiv, wenn die vorherige Realität sich weiter funktionell verhält.

¹¹ Vgl. etwa das kanonische mnemotechnische Beispiel der Simonides-Anekdote bei Cicero, *De Oratore*, II, lxxxvi, Cambridge, Mass. 1942, 462 ff.

¹² Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*. 12 Bände, Band 6,1, Berlin/New York 1968–1987, 428 f.

¹³ Zu dieser Phase der Umwandlung von einer Manuskriptkultur in eine Buchkultur der Überblick bei K. Weissenberger: Art. „Prosa“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992 ff., Bd. 7, 321–348, hier: 340–343, sowie auch Wlad Godzich, Jeffrey Kittay: *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis 1987.

¹⁴ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. IV. *Psychologische Schriften*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt a.M 1982, 241–274.

Hinter dieser Unheimlichkeit steckt die spezifische Ontologie der Prosa als einer Sprachform, der wir damit eine bestimmte Rolle in der Wirklichkeit zugestehen müssen. Noch bevor es um die Unterscheidung von Faktualität und Fiktionalität gehen kann, ist der Prosa selbst eine Aktivität inne, eine autonome Agency: Ihr Fluss hat eine Eigenständigkeit, die auf andere Weise als die humane Lyrik in die Realität eingreift, und damit schon als Nachricht selbst unheimlich ist. „Literatur gibt eine diskursive Formulierung derjenigen Wahrheit,“ so Friedrich Kittler in seiner Analyse des *Sandmanns*, „die nicht gesprochen werden kann, weil das Sprechen selber sie konstituiert und sagt. An die Stelle der unmöglichen Autoreferenz der Rede tritt ein literarischer Text, der ohne jede Garantie seiner Wahrheit das intersubjektive Spiel der Wahrheit spielt.“¹⁵ Dieses An-die-Stelle-der-Rede-Treten, das Kittler lediglich für die Literatur markiert, ist jedoch auch schon der Grund der Prosa: Sie ersetzt einen Sprecher, der zur Welt spricht, mit einem bloß noch humanoiden Text. Sie ist damit eine unheimliche, fremdartige Imitation dieses Sprechers, sein Ersatz, und anders als Lyrik, Dramatik, Epik oder Rhetorik weder für einen Sprecher gemacht noch auf einen solchen zurückführbar.

Die technische Phänomenalität der Prosa projiziert eine androide Sprechererscheinung, deren Existenz nicht verifiziert werden kann. Damit ist die mediale Erzeugung von nicht verbürgten und nicht verbürgbaren Individuen, die unabhängig von der menschlichen Sphäre existieren, ein Hauptcharakteristikum der Ontologie der Prosa. Im Folgenden soll dieser Sachverhalt und seine Leistung anhand einer knappen Begriffs- bzw. Mediengeschichte der Gattung *Kontrafaktur* geschärft werden, deren materiell-mediale Seite in ihrer historischen Entwicklung genau die skizzierte Gegebenheit der Prosa als ein durch technische Kontrastierung gewonnenes Medium (*contra facere*) umfasst.

Prosa gegen Wirklichkeit: Konterfei und Votivtafel

Schematisch abgeleitet von ihrem Begriff basiert die Kontrafaktur zum einen auf einer bereits gegebenen Wirklichkeit oder Szene, der gegenüber die Kontrafaktur als ein Abzug, eine Nachahmung, als ein *contra* erstellt oder wohl viel eher ‚gemacht‘ wird, wie das lateinische *factum* signalisiert. In der Literaturwissenschaft wird die Kontrafaktur der Parodie – im Sinne einer (schlechten) Kopie eines Originals – angenähert, jedoch ohne den Aspekt des Komischen; in der Musikwissenschaft wird sie als ein Derivat eines bestimmten Themas verstanden, ohne dass es hier wie dort jedoch ein

¹⁵ Friedrich Kittler: „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie. E. T. A. Hoffmann – Freud – Lacan, in: Friedrich A. Kittler, Horst Turk (Hrsg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt a. M. 1977, 139–166, hier: 165 f.

klar definiertes Genre der Kontrafaktur gäbe.¹⁶ Dessen ungeachtet ist die Kontrafaktur ein vielseitig präsentes Konzept, das vielleicht am griffigsten noch im alten Wort für das Porträt, dem Konterfei, Bestand hat. Angesichts dieser Unschärfe ist also nicht von einem festen Begriff auszugehen, sondern die vielseitige Verwendung von Kontrafaktur in der Frühen Neuzeit muss als ein produktionsästhetisches Konzept gesehen werden, das eine grundlegende Form der quasi-indexikalischen Inbezugsetzung von Wirklichkeit und künstlichem Artefakt schematisch markiert. Ob beim Wachskopf oder beim Ölporträt, ‚Kontrafakturen‘ sind zunächst Differenzprodukte von Wirklichkeit und diese schematische Grundlage hat sich mit der Verbreitung der Drucktechnik noch verstärkt, wie Peter Parshall für den Fall von gedruckten Konterfeis, sogenannten *imagines contrafacta*, gezeigt hat.¹⁷ Wegen dieser künstlerisch-technischen Wirklichkeitsdifferenz bietet es sich also an, die Kontrafaktur zur Bestimmung der Eigenständigkeit der Prosa fruchtbar zu machen, und zwar insbesondere anhand ihrer Unterkategorie des Konterfeis, in der das Kontrafaktur-Schema am dichtesten in die Nähe einer festen Gattung gelangt ist.¹⁸

Konterfei ist bekanntlich der in der Neuzeit insbesondere auch im Deutschen gebrauchte Begriff für das Bildnis eines Menschen, der die zweifache, doppelbödige Bedeutung von *contrafactum* konserviert hat: Da ist einerseits der Aspekt der Kopie oder Nachahmung einer Vorlage, die während der Abkonterfeiung als ein Gegenüber besteht; im Falle des Porträt-Konterfeis ist das also die physisch anwesende Person.¹⁹ Das *Zedler-Lexikon* schreibt daher 1733 auch „Contrefait heist ein Bildniß guter Aehnlichkeit, welches nach lebendigen Personen gemacht ist“.²⁰ Neben der Malerei wird dort aber noch ein weiteres Beispiel gegeben, das den anderen Aspekt des *contrafactum* bezeichnet. Er liegt in dem Sachverhalt begründet, den das *contra* markiert: „Es werden aber die Contrefaits nicht nur gemahlet, sondern auch gar künstlich in Wachs posiert.“ Wachs als leicht formbarer Stoff entspricht dem *contra* hier im Sinne eines Prägevorgangs, durch den „gar künstlich“ die Plastizität der Wirklichkeit wiedergegeben wird. Von der Wirklichkeit lässt sich ein Abdruck nehmen – das heißt im Umkehrschluss, die Wirklichkeit ist reliefartig strukturiert und steht sozusagen heraus. Wie der 18-spaltige *Zedler*-Artikel über das Wachsposieren ausführt, müssen wir uns für das Wachskonterfei sowohl tatsächliche Hohlformen zum Wachsguss vorstellen,

¹⁶ Theodor Verweyen, Gunther Witting: Art. „Kontrafaktur“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. v. Harald Fricke, Berlin 2000, 337–340.

¹⁷ Peter Parshall: *Imago Contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance*, in: Art History 16/4 (Dezember 1993), 554–579.

¹⁸ Vgl. hierzu Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013; spezifischer zum Problem des Ursprungs des Porträts aus der Kopie des Gesichts Valentin Groebner: *Ich-Plakate*, Frankfurt a. M. 2015 (insbesondere das Unterkapitel „Konterfeis“, 50–52).

¹⁹ Vgl. auch hierzu Parshall (Anm. 17).

²⁰ Art. „Contrefait“, Johann Heinrich Zedler, Universal-Lexicon, Bd. 6, 1733, Sp. 1150–1151.

aber auch Wachsreliefs der Person oder sogar Wachsköpfe und Figuren.²¹ Wie für die ebenfalls indexikalische Methode des Schattenrisses lässt sich für das Wachsposieren festhalten, dass das Konterfei eine Direktabnahme der Person ist, es ist entlang der Erhebungen ihrer Wirklichkeit gemacht, so wie sie dem Wachs entgegenstehen. Die Verbbildung „abkonterfeien“, die auch für Porträts benutzt wurde, zeugt wohl am stärksten von dieser medialen Praxis des Abdrucknehmens. Sie hat ihr Nachleben im Distinktionsgestus des Präfixes „ab-“ in den Verben „abbilden“ und „Abbildung“, bei denen jedoch die Vorbedingung einer materiellen Gegenständlichkeit bereits verblieben ist. Die naturalistische Abbildung der Wirklichkeit in der Kunst hat für den Fall des Porträts eine Definition geschaffen, in der die Lebhaftigkeit einer Person auf das Kunstwerk übergeht – das Konterfei ist im wortwörtlichen Sinne der Gegen-Stand zu einer konkreten Person. Wie der Zedler unterstreicht und wie die Weiterverwendung des Konterfei-Begriffes auch im Zeitalter der Photographie signalisiert, zeichnet sich das Konterfei nunmehr gerade dadurch aus, dass es für die Person in deren Abwesenheit einstehen und als Ersatz an ihrer Stelle dienen können muss.

Wie eng dieses Konterfei nun mit der Prosa verknüpft ist, will ich an einem konkreten Beispiel zeigen. Dieses Konterfei ist Jan van Eycks Bildnis eines Mannes mit Rotem Kopftuch aus dem Jahre 1433.²² Das Porträt weist deutlich naturalistische Züge auf und wird daher oft als Beginn der Porträtkunst von Privatpersonen bezeichnet, gar als „Urknall des Konzepts vom abgebildeten Ich“.²³ Wir erkennen minutiöse Details wie die schmalen und konzentriert angezogenen Lippen des Mannes, mit einer leicht nach rechts verschobenen Unterlippe, seine Lachfalten um die Augen, gerade um das linke Auge, seine Barthaare, die schon weniger braun als weiß das Licht reflektieren. Das Porträt kann jedoch für uns nichts anderes bedeuten als Identität: Wir können nicht sagen, wer diese Person ist, aber wir sind uns angesichts des Detailreichtums sehr sicher, dass dies eine reale Person sein muss, selbst wenn wir nicht die Möglichkeit haben, das Abbild mit ihr zu vergleichen. Van Eyck hat das Porträt auf dem unteren Rahmen signiert, der sich im Original erhalten hat und die folgende Angabe macht: „JOHES DE EYCK ME FECIT ANO MCCXX.33.21.OCTOBRIS“. Daher kennen wir zwar mit Sicherheit den Urheber des Konterfeis, aber noch nicht wer die abgebildete Person ist, nichts über sie, und auch nicht, was der Zweck dieses Abbilds ist. All das wird nun aber durch einen Prosaspruch gelöst, der dem Porträt beigelegt ist, und zwar am gegenüberliegenden, oberen Rand des Rahmens. Dort steht auf mittelniederländisch, aber in griechischen Buchstaben „ALC IXH XAN“ d. h. „als ich can“. Was etwa so viel heißt wie „so gut, wie ich kann“, im Kontext des Porträts also: „dies ist so gut gemalt, wie es der Maler kann“. In dieser Inschrift, die weder versifiziertes Epigramm noch persönliche Devise oder formelhaftes Sprichwort, sondern bloß

²¹ Art. „Wachsposieren“, Johann Heinrich Zedler, Universal-Lexicon, Bd. 52, Sp. 242–260.

²² Jan van Eyk: Mann mit rotem Turban, 25.5 x 19cm, 1433, National Gallery, London.

²³ Groebner (Anm. 18), 37.

alltagssprachliche Erklärung ist, finden wir also keinen Vers, sondern Prosa vor. Dies ist umso signifikanter, da die Prosainschrift die Qualität des Konterfeis übernimmt, welches damit zur bloßen Illustration des Spruches wird: Das „ich“ ist zum einen das „ich“ des Künstlers, aber es lässt sich Dank des „Chi“ auch doppelt lesen: „als Eykch can“, womit sich van Eyck im doppelten ich/Eyck als der Abgebildete und als der Künstler zu erkennen gibt. Der Spruch, den van Eyck mehrfach verwendet hat,²⁴ lässt sich damit zweifach ausformulieren: Sowohl als Erklärung einer Arbeitsprobe, die dem Selbstanspruch des Künstlers genügt, aber auch als Sigelabdruck seines eigenen Selbst, das damit zum Pfand der Identität wird. Weil ich das Porträtierten kann, *kann* ich dir nicht nur zeigen wie ich aussehe, sondern weil ich es kann, *will* ich es dir auch zeigen – und überlasse dir zwangsläufig die Entscheidung, was für ein ich/Eyck dir dann begegnet. Die Prosaellipse „als ich can“ vereinnahmt damit das Bild und macht es zum doppelten Vorzeigeobjekt van Eycks, das ihn uns dabei zeigt, wie er er selbst zu werden versucht hat.

Wie verhalten sich hier aber nun Text und Bild zueinander? Welche Rolle müssen wir dem Modus der Sprache zuschreiben? Die formlose Inschrift, die weder die für Schriftbeigaben übliche Versform besitzt noch eine andere formale Funktion wie Datierung oder Besitzangabe übernimmt, setzt sich damit in direkte Konkurrenz zum Abbild. Sie reichert nicht nur das Porträt mit einem persönlichen Kommentar an, sondern das Porträt selbst unterstützt sie gewissermaßen, es lässt sich allein durch die Inschrift entschlüsseln. Van Eycks Bildnis steht am Beginn der westlichen Porträtmalerei, die das Gesicht einer Privatperson als kunstwürdig erachtet, aber man kann diesen Bezug zwischen Konterfei und Prosa durchweg bei vielen anderen früheren Porträts finden, wo längere Prosatexte oft die formalisierten Beifügungen von Heraldik und Impresen ersetzen. Die Prosa neben dem Konterfei setzt auch insofern das Bild fort, als sie die Person zwar nicht ansichtig werden lässt, aber sie auf andere Weise nachahmt, sie reproduzierbar und portabel werden lässt. Damit muss der Prosasatz selbst als eine Kontrafaktur der Person gesehen werden. Vielleicht lässt sich aus dieser Stellung der Prosa auf dem Porträt eine andere Urszene der Prosa der Neuzeit rekonstruieren. In ihr tritt die Prosa in unmittelbarer Nähe zur Entstehung des Porträts auf, und zwar in einer eigenartigen Differenz. Es scheint fast, als sei dies erneut genau diejenige Differenz, die oben als die gegen den Menschen gewendete Seite der Prosa beschrieben wurde: Die Prosa spricht für die Person, an ihrer Stelle, und damit auch gegen sie, übertönt sie auf gewisse Weise, obwohl diese noch in unmittelbarster Nähe zu ihr existiert. Das profane, populäre Bildthema eines einfachen Gesichts einer unbekannten Privatperson wird aufgenommen von der profanen, populären Prosa des Drucktextes.

²⁴ Vgl. Emil Ploss: „N. N. me fecit“ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 77 (1958), 25–46.



Abb. 1: Jan van Eyck, Bildnis eines Mannes mit rotem Kopftuch, 1433, National Gallery, London, Foto: Sailko/CC-BY 3.0

Diese Spannung, die die Ablösung und damit auch die Hierarchie der Prosa über das Porträt erkennen lässt und die in der Frühen Neuzeit mit der Emanzipation des Porträts von der Prosa verschwindet, ist jedoch eine Fortentwicklung einer stabileren und symbiotischeren Einheit von Prosa und Bild, die zu einem zweiten Beispiel führt. Sie findet sich in dem Beieinander von Inschrift und Bild, wie es seit dem Mittelalter auf Votivtafeln besteht. Der Brauch der Votivgabe, auch *ex voto* genannt, findet sich in allen Kulturen und historischen Epochen und ist zunächst lediglich Zeichen eines Versprechens

oder eines Dankes gegenüber einer Gottheit, bei dem es oft um die Heilung von Krankheiten geht. Die einfachste und zugleich am meisten verdeutlichende Version ist der Typ der metonymischen Votivgabe, die allein aus einem Modell desjenigen Körperteils besteht, für das die Dankende sich Heilung erbeten hatte.²⁵ Oft handelt es sich deshalb um Arm- oder Beinmodelle, die die Dankenden der Gottheit hinterlassen, so z. B. im christlichen Glauben in Kirchen oder Kapellen. Statt einer Repräsentation der Krankheit wird hierbei vielmehr das ‚alte‘ kranke Körperteil symbolisch als Pfand des Dankes hinterlassen, ein im Mittelalter weit verbreiteter Brauch. Dieses symbolische Pfand korrespondiert mit der Wunderheilung, indem es selbst als magischer Gegenstand den Kontakt zwischen Gottheit und Geheiltem aufrechterhält. Erst später wird diese Gabe von Modellen ersetzt durch die Gabe von Bildtafeln, die die Form der Krankheit oder die Ursache des Leids nicht mehr durch sympathischen Kontakt oder gar Abdruck und Ähnlichkeit der Gliedmaßen gewähren, sondern diese nur noch bild-narrativisch re-präsentieren. Dabei ist allerdings zu beobachten, dass das Bildnis des Wunders allein, also ein kontextloses Votivbild, nicht denselben Effekt der Unglaublichkeit haben kann, wie es die magisch-symbolische Pfändung des Körperteils vermag. Zu den Votivbildern kommen daher schnell Kürzestgeschichten hinzu, die in das Bild selbst hineingeschrieben werden und die erst die genaue Auslegung und das Verständnis der abgebildeten Wundertat ermöglichen. Der Text, der zunächst wie beim Konterfei van Eycks als Supplement gedacht ist, übernimmt wie dort jedoch schnell die magische Kraft der Abbildung, indem er nicht nur Ort und Zeit des Wunders nennt, sondern auch den Namen des Geheilten, und meist sogar die Krankheiten oder Hergänge von Unglücken erläutert, die oft gar nicht eindeutig bildlich darstellbar gewesen wären.

Ein bekanntes Beispiel stammt von 1501 und gehört zu den frühesten Tafeln der Gnadenkapelle in Altötting, die für ihre Ansammlung von über 2000 Votivtafeln bekannt ist.²⁶ Diese Tafel erzählt die Heilung des Oswald Dienstl aus Gmünd, der am „hinfallenden Siechtum“ litt, das medizinhistorisch als Epilepsie identifiziert wird.

Oswalt dienstl, ain pürg zu gmünd, ist vor VI jahr zu altu öting gvesu mit seine sön. Der hinfalto siechtu het ain wenich gepessert; itz hat er im für genome nymer gen alt öting kume – Nun in der woche nach oculi im 1501 jar in grosse kranckhait gefalle das er gelegn ist mit offen augen unredent pis an de dritte tag und vil volk zu im gangen, niemant erkent noch gesehe und seines leben gar verzigen habn, also hat in sein hausfrow her versprochen mit aine priester und mit aine waxen haubt und ist gesund worden; sag er lob und danck der Junckraw mari in evikait. Und ist hie gevest am süntag vor dem auffertag, im 1501 Jar.²⁷

²⁵ Siehe den Überblick in Ittai Weinryb (Hrsg.): *Ex Voto: Votive Giving Across Cultures*, New York 2016.

²⁶ Wilhelm Theopold, *Votivmalerei und Medizin: Kulturgeschichte und Heilkunst im Spiegel der Votivmalerei*, München 1978, S. 47–50.

²⁷ Die Votivtafel ist abgedruckt bei David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1991, 158; auf 155 f. auch eine knappe Deutung.

Nach einer Verschlimmerung der Krankheit, so erzählt der Text auf der Tafel weiter, ist seine Frau mit einem Priester nach Altötting gekommen, um ein wächsernes Haupt, d. h. ein wächsernes Konterfei, als Votivgabe zu präsentieren.²⁸ Danach, endlich, sei Dienstl gesund geworden. Geradezu abgelöst von dem Bild, das lediglich den Kranken im Bett mit der Erscheinung der Altöttinger Marienfigur und seiner Ehefrau und Fürsorgerinnen zeigt, wird dieser Prosatext damit zum Ort des eigentlichen Wunders. Wie bei van Eycks Porträt steht die Prosa hier über dem Bildnis eines Individuums und macht dieses vielmehr erst als solches erkennbar. Prosa steht für die Faktizität des auf dem Bildnis Repräsentierten ein, aber erhebt sich andererseits über dieses Bildnis und löst sich von ihm ab.

In Ableitung der medialen Konfiguration auf Einblattdrucken bzw. Flugblättern oder *broadsheets*, auf denen um 1500 sowohl Bild als auch Prosatext von Wundern und Sichtungen außergewöhnlicher Erscheinungen zeugen, nimmt die Prosa hier eine autoritäre Rolle über das Bild und das ihm vorgängige Wachskonterfei ein, womit das Bild zur Illustration herabgestuft wird.²⁹ In Differenz zum Massenmedium des Drucks und seiner Macht der Vervielfältigung eines überindividuell relevanten Ereignisses, führt diese gestärkte Funktion der Prosa auf der einzelnen, gemalten Votivtafel jedoch zu einer intensivierten medialen Funktion. Die Prosa hier ist in der Lage, von dem einzelnen Fall einer Heilung eines ansonsten unbedeutenden Individuums zu berichten, das insofern als ‚prosaisch‘ verstanden werden kann, weil es im Sinne der rhetorischen Stillehre der niedrigsten Stufe zugehörig ist. Damit wird die Wunderheilung, die durch den kultischen Kontakt der Präsentation des Wachskopfes entstand, nicht mehr durch das Verbleiben dieses Kopfes in der Kathedrale, oder durch eine reine Abbildung der Heilung auf einer Tafel verbürgt. Die Heilfähigkeit des Wachskonterfeis hat das Bild als Medium übersprungen und ist stattdessen auf die Prosa selbst übergegangen, die nun mit der vollen Autorität auftritt, über die Wirklichkeit und ihre Wunder sprechen zu können.

Im Konterfei und in der Votivtafel hat die Prosa damit die rein technisch-materielle Funktion in eine Ausdrucksform umgewandelt, die ihr erlaubt, mit einer grundsätzlich von versifizierter Sprache unterschiedenen Ontologie zu sprechen. Damit sind hier zwei beispielhafte Szenen dargelegt, in denen die Prosa um 1500 anhand von Welthaltigkeit und in Medienkonkurrenz zum Bild eine Eigenständigkeit demonstriert, die sie als das Andere des Menschen und in diesem Kontext als ein in sich autonomes Medium erkennen lässt. Konterfei und Votivbildinschrift sind damit Kristallisierungspunkte der Prosa in proto-literarischer Hinsicht, die uns an viele etabliertere Gattungen wie Heiligenlegenden, Exempla und Fallgeschichten denken lassen. Im Unterschied zu diesen erlaubt die Analyse der Prosa in solcher Medienkonkurrenz mit dem Bild

²⁸ Wobei nicht endgültig klar ist, ob dieses ein Modell seines Kopfes, wovon allerdings auszugehen ist, oder des Kopfes der Heiligen Anastasia war, die damals als Schutzpatronin bei Kopf-Krankheiten galt.

²⁹ Vgl. Wolfgang Harms, Michael Schilling (Hrsg.): Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit, Stuttgart 2008.



Abb. 2: Anonym, Votivtafel des Oswald Dienstl, 1501, Gnadenkapelle, Bischöfliche Administration, Altötting, Foto: Peter Becker, Altötting

jedoch einen Einblick in das Bestreben der Prosa, sich nicht nur dem Bild gegenüber, sondern auch gegenüber der Lebensrealität der Votivgeber oder anderer Betrachter eine Autonomie zu verschaffen, die das Abgebildete nicht mehr erklärt, sondern es stattdessen in den Dienst der Prosa stellt. Das Bild, die Kontrafaktur ist nun lediglich der Prosa beigegeben. Mit ihrer Erzeugung einer neuen, anderen Realität kann die Prosa deshalb die bestehende mediale Realität destabilisieren, entsprechend der Kittler'schen Charakterisierung zur Medialität der Literatur. Der Satz auf van Eycks Porträt und die Wundernovelle auf der Votivtafel Diensts markieren damit die Fortsetzung der magischen Kraft der Kontrafaktur mit anderen Mitteln: Die Prosa drängt als Präsenz ins Leben, könnte man formulieren, und nimmt damit einen gänzlich anderen Weg als die repräsentierende Kunst.

Fließtextvermeidung als antimoderner Effekt der Prosa

Diese Gegenüberstellung wendet sich damit auch gegen die Hegel'sche, in der die Poesie die Überwindung der Prosa und des Prosaischen ist, da Poesie dem Geist und der Subjektivität die Freiheit als Form gibt.³⁰ Die Prosa, wie sie hier medienarchäologisch definiert worden ist, wendet sich gegen jede Hierarchisierung gegenüber anderen literarischen Formen und damit auch gegen eine klare metrische Dichotomie zwischen Poesie und Prosa. Das an Konterfei und Votivtafel beschriebene ‚Vor-Kritische‘ der Prosa – wenn man es aufgrund seiner frühmodernen Emergenz aus einem sympathisch-indexikalischen Kontext so bezeichnen will – bleibt in der Moderne auch nach 1750 bestehen, allerdings zumeist unterhalb der Schwelle poetischer Theorien. Hegels Einführung der Prosa an der untersten seiner epochalen Stufen der Kunst, nämlich bei der Äsop'schen Fabel, bekundet auf symptomatische Weise seine Sicht auf diese poetische Eindimensionalität der Prosa:

[Äsops] Ansichten und Lehren erweisen sich wohl als sinnreich und klug, aber es bleibt nur gleichsam eine Grübelei im kleinen, welche, statt freie Gestalten aus freiem Geiste zu erschaffen, nur gegebenen, vorgefundenen Stoffen, den bestimmten Instinkten und Trieben der Tiere, kleinen täglichen Vorfällen irgendeine weiter anwendbare Seite abgewinnt, weil er seine Lehren nicht offen sagen darf, sondern sie nur versteckt, in einem Rätsel gleichsam, zu verstehen geben kann, das zugleich immer gelöst ist. Im Sklaven fängt die Prosa an, und so ist auch diese ganze Gattung prosaisch.³¹

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, in: ders.: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 15, 240–245 („Unterschied der poetischen und prosaischen Vorstellung“).

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: ders.: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, 503.

Gegen Hegel ist jedoch nicht nur festzuhalten, dass die Konzeption der Prosa in der griechischen Antike letztendlich nicht abschätzig beurteilt wurde, sondern ein hohes Ansehen genoss, wie Leslie Kurke in ihrer Studie *Aesopic Conversations. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose* darlegt. In diesem Fall der antiken Erzählformen muss also zum einen Hegel gegen Hegel gelesen werden, denn „Hegel’s apophthegm ‚In the slave prose begins‘ is exactly right as a characterization of one strand in the Greeks’ own conception of mimetic prose.“³² Diese starke, wenn auch einfache Konzeption der Prosa setzt sich in der griechischen Antike auch nach Äsop fort, beispielsweise im weiten Gebrauch in Prosahistorien und Prosaphilosophien, wie Kurke u. a. anderem an Hesiods *Werken und Tagen* und den Platonischen *Sokratoi logoi* zeigt.

Zum anderen muss Hegel aber auch dann gegen Hegel gelesen werden, wenn man aus seinem unterkomplexen Verdikt einen Erklärungsansatz für die unterschlagene Insistenz der Prosa in der Moderne extrahieren will. Wie Hegel richtig charakterisiert, fallen eine Reihe von Eigenheiten, die die Äsop’sche Fabel charakterisieren, aus dem Verständnis der modernen Literatur heraus, beispielsweise dass „Rätsel [...] gleich immer gelöst“ werden, dass es „versteckte Lehren“ gibt, und dass diese Rätsel und Lehren allein in „vorgefundenen Stoffen“ lauern. Man spürt Hegels Unbehagen mit dieser anachronistischen Form der Erzählung, und nicht zuletzt war zuvor der Versuch gescheitert, die Prosafabel im 17. Jahrhundert als Vehikel zu benutzen, um der neu aufkommenden Prosaliteratur etwas von der Fähigkeit zur Anrede des Gegenwärtigen zu injizieren, die sie bei Äsop noch gehabt hatte. Was Hegel der Prosa damit durch seine Verachtung der Fabel indirekt eingestehst ist das pragmatische Vermögen, Erzählungen zu schaffen, die durch ihre Lösungen und Lehren anhand vorgefundener Stoffe im Alltag selbst aktiv sein können.³³ Für diese Präsenzfunktion der Prosa gab es auch noch im Literatursystem des 19. Jahrhunderts schlichtweg keinen Ort. Diese nicht repräsentierende, sondern präsentierende Sprechweise der Prosa, wie sie hier herausgearbeitet worden ist, ist Hegel also nicht explizit bewusst, aber doch für ihn implizit gegenwärtig. Markieren lässt sich dadurch das erratische Fortbestehen der ontologischen Andersartigkeit der Prosa in der Moderne bzw. das Fortbestehen ihrer technogenen Eigenständigkeit. Diese pragmatische Funktion der Prosa geht jedoch nicht in den bestehenden Gattungen auf, weil sie auf fundamental anderem Weg, als es die modernen Poetiken beschreiben, Bedingungen einer kultischen, magischen, ritualisierten Funktion von Sprache ermöglicht. Diese Funktion basiert auf ihrer dargelegten technogenen Kontrafaktur der Wirklichkeit, anhand derer die Prosa eine andere, nicht-realistische mediale

³² Kurke (Anm. 1), 242.

³³ Vgl. etwa Klaus Grubmüller: Zur Pragmatik der Fabel. Der Situationsbezug als Gattungsmerkmal, in: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979, hrsg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, Berlin 1983, 473–488.

Ontologie bereithält. Aus dieser Perspektive ist die lesbare Oberfläche der Zeichen, die uns die Prosa etwa in einem realistischen Text anbietet, eher eine Verstellung als eine Offenlegung ihres kontrafaktischen Grundes.

Denn was die Prosasprache auszeichnet, noch bevor sie Fiktion erzeugen kann, ist, dass sie die Gegenwart aufruft: Sie ist nicht auf Repräsentation eingerichtet, sondern auf Präsenz, sie spricht zu den Anwesenden und verlangt kein Sonderwissen außer dem lebensweltlich vorhandenen. Für die Fabel schärfet Ethel Matala de Mazza diesen Punkt, wenn sie mit Lessing von einem „höheren Realismus“ spricht. Dieser „entspringt einem *effet de réel* einer Fiktion, die so tut, als ob es keine Fiktion gäbe, und die das Als-ob solcher Realpräsenz umso leichter erzeugt, je überschaubarer der betreffende Fall ist und je weniger sich die Erzählung in den Details historischer Umstände zu verlieren braucht.“³⁴

Wenn für Hegel die Fabel als Gattung problematisch erscheint, dann lauert unter der Oberfläche dieses Unbehagens Hegels Intuition über die hier dargelegte Eigenständigkeit der Prosa. Die auf Präsenz abzielende Ontologie der Prosa passt nicht in Hegels System der Poesie. Kontrafaktur ist damit Ersetzung der Wirklichkeit als realistisches Maß, aber auch Ersatz des Menschen als poetisches Maß. Sie ist die Tätigkeit, die Aktivität eines Fremden. Das wird in ihrer Ursprungsfiktion unterschlagen, die die Prosa als Resultat einer lediglich aufgezeichneten, aber an sich ‚natürlichen‘ Sprache des Menschen darstellt. Stattdessen ist dies umzukehren: Die Prosa hat das rhetorisch-technische Gebot der Kunstverbergung perfektioniert, sodass es erst im 20. Jahrhundert aufbricht, paradigmatisch in den Schriften des Expressionismus. Erst dann zeigt sich Prosa wieder in ihrer eigenartigen technogenen Macht und Problematik, die ansonsten nur in den hier dargelegten Kontrafakturen der Wirklichkeit um 1500 nachvollziehbar ist.³⁵

Es wäre folglich ein Desiderat, diese autonome Ontologie der Prosa als ein bisher unterschlagenes kritisches Element in die Genealogien der Prosaliteraturen und -genres einzuarbeiten. Hinter dem Normformat unserer Schriftkulturen lauert vielmehr etwas, das sich erst im Laufe der Zeit gezeigt hat: mit Šklovskij's Verfremdungstheorem, mit Benjamins Studien zum souveränen Umgang der Kinder mit Märchen, in der Überforderung der Prosa in Woolfs *The Waves*, in der Diagrammatik der Prosa in Hannah Höchs Collagen, oder im Präsenzkult von Joyce' *Epiphanies*. Zu verstehen wären diese symptomatischen Momente dann jedoch nicht als Innovationen im Sinne einer Avantgarde, die neue Mittel wählt, sondern im Gegenteil: Sie alle sind als Durchbruch der technogenen Autonomie der Prosa zu werten, als Durchbruch ihrer humanoiden,

³⁴ Ethel Matala de Mazza: Offene Magazine für Erfahrungswissen. Sprichwörter, Fabeln und Exempel, in: Michael Bies, Michael Gamper, Ingrid Kleeberg (Hrsg.): *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, Göttingen 2013, 263–284; hier 273.

³⁵ Vgl. Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Berlin 1994.

unheimlichen Seinsweise, die bereits immer unterhalb ihrer Oberfläche, unterhalb des Lesevergnügens der Romanprosa und der Didaktik der Fachprosalektüren bestanden hat. Wenn es nach Kittlers Freudlektüre ein semantisches ‚Außen‘ der Prosaliteratur gibt, dann muss es also auch ein semiotisches Außen geben, das noch fundamentaler als die Semiotiken des Post-Strukturalismus die Stabilität der Prosa medienarchäologisch hinterfragt. Was die Konsequenzen dieses Befunds sind, kann in diesem knappen Rahmen nur angedeutet werden. Vielleicht wäre aber dieser tiefgründig antimoderne Zug der Prosa, der seit ihrer Konkurrenz zum Bild darauf drängt, die Wirklichkeitssimulation von Sprache mit einer nicht-menschlichen Präsenzfunktion zu ersetzen, gerade im Kern des Modernismus zu suchen. Denn es ist inmitten des Modernismus von Woolf, Joyce, Höch, Benjamin, oder Šklovskij, dass das Drängen der Prosa gegen die Wirklichkeitssimulation an die Oberfläche der Texte durchbricht und hier zu einer intuitiven oder konzeptuellen Vermeidung des etablierten Prosa-Fließtextes führt. An den unlesbaren experimentellen Texten aus der Zeit des Expressionismus, des Konstruktivismus oder etwa auch des Surrealismus zeigt sich das technogene Alterität der Prosa, wie es stets in seiner hier aufgezeigten Weise materiell und formal am Werk ist. Der Blick in die Fließtextvermeidung dieser Prosaexperimente würde es erlauben, hier nicht Resultate avantgardistischer Spiele oder das Austesten neuer Freiheiten der Prosasprache zu erkennen, sondern vielmehr Effekte der technischen Eigenständigkeit der Prosa.

Statt eines Abschlusses dieser versuchhaften Überlegungen bleibt ein Sprung zu Arno Schmidts *Zettel's Traum*, einem Werk, das diese Anti-Modernität der Prosa intuitiv in den Titel aufgenommen hat. Schon in einem kurzen Ausschnitt wie dem folgenden demonstriert Schmidts Werk überzeugend, wie die Eigenständigkeit der Prosa wider die Wirklichkeit des Menschen aussehen kann. Dieser ‚Zettel‘ – könnte man den Titel auflösen – repräsentiert uns keine Welt in Fließprosa, sondern präsentiert uns vielmehr, wie er von barocken Konterfeis und der Zerstückelung seines eigenen Textflusses träumt. Schmidt offenbart uns, mit anderen Worten, dass die mediale Konkurrenz, die die technogene Prosa gegenüber dem anthropogenen Abbild einnimmt, ihr nach wie vor entscheidender Antrieb ist:

: „Hier was für Dich=Paul –“; (besonders tonlos & sachlich; so daß also ei'ntlich 'n Binder). / Er schon das RP=Fläschchn in die (linke) Brusttasche seines Oberhemds. Und besah dann, denkmzing, das flache Dinx: ? (1705' jaja). / Avers: ein Brust=Bild; mit der Umschrift ‚Emericus TOCKEL Hungaror.Rebell.Caput‘. (Ja, dreh'n ruh'ich auch ma um.) Revers : T. stürzt, mit dem Schwert in der Hand, von einem Felsen herab, auf dem eine Krone ruht; verfolgt von 1 Adler, während ihn unten 1 Löwe mit offenem Rachen (=!) ‚erwartet‘. Über=Schrift: ‚Retro; Cadit; Audax‘. (Er bedankte sich, wort=reich, ratze=putzich; (wußte aber sichtlich NICHTS damit anzufangen.)³⁶

³⁶ Arno Schmidt: *Zettel's Traum*, in: ders., Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe IV, Bd. I, hrsg. von Susanne Fischer und Bernd Rauschenbach, Berlin 2010, 15.

Es handelt sich hierbei um die Ekphrasis und numismatische Beschreibung einer Münze von 1705, die die Abbildung eines Konterfeis des ungarischen Rebellen Tockel trägt.³⁷ Folgerichtig bricht die Prosa hier ihre sonst so klar strukturierte visuelle Oberfläche mit allen diakritischen, interpunktierenden und lexikalischen Mitteln auf. Sie führt dabei die experimentelle Prosa des Modernismus auf deren innere Reibung an der kontrafaktischen Prosa der Frühmoderne und deren androide Präsenzfunktion zurück. Die Spannungen in der Prosasprache seit den Avantgarden um 1900 können so als verzögerter Effekt der sie ermöglichen früheren Kontrafakturen verstanden werden, und sie bestätigen gleichzeitig den Bedarf an einer tiefgreifenden Medienarchäologie der Prosa.

³⁷ Abgedruckt sind beide Seiten der Tockel-Medaille bei Moritz Wormser: Coins and Medals of Transylvania in New York Collections, in: American Journal of Numismatics 48 (1914), 147–188, hier Platte XXIII.

