

Birgit Erdle · Annegret Pelz (Hg.)

Augenblicksaufzeichnung – Momentaufnahme

Kleinste Zeiteinheit, Denkfigur, mediale Praktiken

BRILL | WILHELM FINK

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

Umschlagabbildung:

Karl Otto Götz: I Elemente I (2010) (Ausschnitt), mit freundlicher Genehmigung von Joachim Lissmann und der K.O. Götz und Rissa-Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2021 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6415-6 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6415-2 (e-book)

Inhalt

	Einleitung	VII
	<i>Birgit Erdle und Annegret Pelz</i>	
1	Vergänglichkeit und Prägnanz. Skizze einer Medien- und Sozialgeschichte der Augenblicksemphase in den Künsten	1
	<i>Norbert Christian Wolf</i>	
2	„Ich meine ihn ja nicht.“ Ein Augenblick im <i>Anton Reiser</i>	37
	<i>Ursula Geitner</i>	
3	Verkleinerte Zeit. Über ein zeitphilosophisches Motiv bei Benjamin und Bergson	51
	<i>Eva Axer</i>	
4	Dunkel des gelebten Augenblicks	67
	<i>Thomas Macho</i>	
5	„jeden Augenblick einen Purzelbaum wider Willen“. Die enharmonische Verwechslung in der literarischen Umdeutung	81
	<i>Sigrid Nieberle</i>	
6	Skizzen als Momentaufzeichnung im 19. Jahrhundert. Perspektiven der Musikforschung	97
	<i>Birger Petersen</i>	
7	Bonheur, Malheur. Kippmomente bei Peter Handke	119
	<i>Alexander Honold</i>	
8	Der merkwürdige Moment. Jetztzeit bei Alexander Kluge	137
	<i>Christian Wimplinger</i>	
9	Die Jetztzeit des Feuerwerks. Über Ana Vaz' <i>Atomic Garden</i>	155
	<i>Toni Hildebrandt</i>	

10	Instantanes Schreiben. Momentaufnahmen nach der Digitalisierung	167
	<i>Eckhard Schumacher</i>	
	Autorinnen und Autoren	181

Einleitung

I.

Gustave Courbets Wellenbilder, zwischen 1865 und 1870 in einer Serie von etwa sechzig Gemälden entstanden, erzeugten zur Zeit ihres ersten öffentlichen Auftritts einigen Aufruhr – „quelque bruit par le monde“, wie Guy de Maupassant bemerkte.¹ Die zeitgenössische Kritik sah in den Wellenbildern eine weitere geologische Studie Courbets, in der das Toben des Meeres stillgestellt, gleichsam versteinert schien: nicht „Fluidität und Transparenz, wie sie Wasser zu eigen ist“,² nichts Ephemeres zeigten seine Gemälde, sondern undurchdringliche Dichte und Festigkeit, während umgekehrt die Substanz des Uferstrandes brüchig und fragil erschien. „Schuld daran war das Palettmesser“,³ das technische Verfahren des Auftragens, Verstreichens und Abschabens mit dem Spachtel. Diese Technik wählte Courbet gerade für das pastose Weiß der Schaumkronen, welches die vielen Kippmomente der sich überschlagenden Wogen anzeigt, an denen das Auge des Betrachters sich zu orientieren sucht.

Die in den Wellenbildern von Courbet angewandte Technik der „*peinture au couteau*“ wird kunsthistorisch als eine Kollaboration mit dem Moment des Zufalls gewertet, die sich auf der Ebene des Darstellungsverfahrens vollzieht – die Hand des Malers kontrolliert den Vorgang der Darstellung nicht vollständig; durch die Interferenz von Hand und Werkzeug entstehen als „*images of chance*“ oder „*potential images*“ bezeichnete Gemälde.⁴ Wenn Courbet davon spricht, in seinen Bildern nichts als Materie zu zeigen, so mag dies neben der sozialrevolutionären Unterströmung einer der Gründe für die Faszination gewesen sein, die Walter Benjamin den Gemälden entgegenbrachte. Courbet ist für Benjamin „der vielleicht letzte Maler“, in dem sich die Solidarität ausprägt, die „die Malerei einst mit den öffentlichen Anliegen verbunden hat“. Die Theorie seiner Malerei, so notiert er in seinem 1936 verfassten *Pariser Brief* über „Malerei und Photographie“, habe nicht nur „auf malerische Probleme“

1 So Guy de Maupassant über das Gemälde *La mer orageuse (La vague)* (1870), Guy de Maupassant, „La Vie d'un paysagiste“, in: *Gil Blas*, 28. September 1886, S. 1 (Titelseite).

2 Matthias Krüger, „Gespachtelter Zufall. Gustave Courbet und die Messermalerei“, in: *Werkzeuge und Instrumente*, hg. v. Philippe Cordez und Matthias Krüger, Berlin 2012, S. 109–127; hier S. 116.

3 Ebd. S. 116.

4 Ebd. S. 118.

Antwort gegeben.⁵ Benjamins faszinierte Notate zu den Wellenbildern Gustave Courbets tauchen unter die Grenze gesicherter Erfahrung: Die Wogenbilder, so Benjamin, „rüste[n] eine Entdeckungsfahrt in eine Formen- und Strukturwelt aus, die man erst mehrere Lustren später auf die Platte zu bringen vermochte.“⁶ Sie vollführen eine Art momentanen, umgekehrten Mediensprung, indem sie der photographischen Momentaufnahme um eine ganze Zeit voraus sind: Mit Courbet „kehrt sich, für eine gewisse Zeit, das Verhältnis zwischen Maler und Photograph um. Sein berühmtes Bild ‚Die Woge‘ kommt der Entdeckung eines photographischen Sujets durch die Malerei gleich.“⁷ Courbets besondere Stellung sieht Benjamin darin, dass er der letzte gewesen sei, „der versuchen konnte, die Photographie zu überholen“, doch zugleich beschreibt er ihn als den ersten, der – noch im Medium der Malerei – die Aufnahme des Moments in eine Bildpraxis übersetzt und stillstellt: Courbets Malerei zeige seiner Epoche den Weg zu der noch unvertrauten Groß- und Momentaufnahme.⁸

Gar nicht so weit entfernt von den Entdeckungsreisen in noch unformulierbare Formen- und Strukturwelten, die Walter Benjamin in Courbets Wellenbildern ausmacht, dem technischen Verfahren und dessen historisch situierter Abkunft nach jedoch sehr verschieden, sind die Bilder des Malers, Lyrikers und Wissenschaftlers K.O. Götz, die sich – wie „*I Elemente I*“ (2010) – einem strengen Regime des Zusammenwirkens von Zufall und Kalkül verdanken. In ihnen ist die Aufnahme des Moments in die Technik einer extrem schnellen Hand- und Körperbewegung beim Malvorgang überführt. Das Werkzeug ist hier eine Art großer Spachtel, neben einem schweren und breiten Pinsel eine

5 Walter Benjamin, *Pariser Brief (2). Malerei und Photographie*, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften III. Kritiken und Rezensionen*. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main 1991, S. 495–507, hier S. 497.

6 Ebd. S. 503.

7 Ebd. Benjamin bezieht sich hier wohl auf Courbets *La vague*, 1869/70, das er mit Sicherheit in der Berliner Nationalgalerie gesehen hat, vermutlich kannte er aber auch ein weiteres Gemälde aus der Serie, das im Louvre gezeigt wurde und heute im Musée d'Orsay hängt. Vgl. dazu Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main 2008, S. 288f., und Steffen Haug, *Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Fotografie in der „Passagenarbeit“*, Paderborn 2017, S. 180.

8 Benjamin, *Pariser Brief (2)* (Anm. 5), 503. Siehe dazu Sigrid Weigel, „Die unbekanntesten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie“, in: *Trajekte 13 – Walter Benjamin*, hg. v. Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, September 2006, S. 21. – Bernd Stiegler weist darauf hin, dass der britische Maler und Photograph Thomas Skaife schon 1860 die Momentaufnahme als Bild definiert, dessen Belichtungszeit weit unter drei Sekunden, nämlich um eine zehntel Sekunde oder weniger, liege. Thomas Skaife, *Instantaneous Photography, Mathematical and Popular, Including Practical Instructions on the Manipulation of the Pistolgraph*, Greenwich 1860. Dazu Bernd Stiegler, „Augenblick“, in: ders., *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, S. 39–43.

mit Gummi bezogene Holzleiste, eine Rakel, die vom Maler zum Verteilen der Farbe verwendet wird. Auf die erste Phase des Malakts, in der die Farbe mit dem Pinsel aufgebracht wird, folgt die zweite Phase, in der die noch nasse Farbschicht in nur wenigen Augenblicken mit der Rakel in dynamisch bewegte Farbbahnen zerteilt, abgestreift und ausgestrichen wird. Dadurch entstehen im Bildschema unerwartete Strukturen und Formelemente, Streifen und Spritzer, Schleifen, Verwischungen. Das Verfahren geht auf Experimente während des zweiten Weltkriegs zurück, zu denen K. O. Götz, als Radartechniker in Norwegen stationiert, durch das Auftreten bekannter Störbilder beim Radarbetrieb angeregt wurde. Seinen Versuchen, in den letzten Tagen des Krieges verschiedene optische Phänomene auf dem Leuchtschirm der Elektronenröhre hervorzurufen und elektronisch zu steuern, haftete jedoch, wie K. O. Götz berichtete, „noch ein improvisatorischer Charakter an, und schließlich machten die Verhältnisse der Nachkriegszeit jedes Weiterexperimentieren unmöglich.“⁹ Über seine sogenannten „Wirbelbilder“, die Bildstörungen im Spannungsfeld von Geste und Texturologie produktiv machen, schreibt K.O. Götz 1959, sie zeichneten sich dadurch aus, „daß sie in 3–4 Sekunden gemalt werden müssen, während zur Entwicklung dieses Typs 3–4 Jahre gebraucht wurden.“¹⁰ Das ästhetische Konzept und die Praktiken von Augenblicksaufzeichnung und Momentaufnahme übersetzen sich hier in die extreme Geschwindigkeit und in die Rhythmen des Farbauftrags.

Das „Sujet“, wie Walter Benjamin in der zitierten Passage aus dem *Pariser Brief* schreibt, faltet sich durch die Maltechnik in seine noch nicht formulierbare, unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegende Formen- und Strukturwelt auf. Mühelos ließen sich weitere Beispiele für die Verwendung der Wellenform zur medientechnischen Veranschaulichung eines unter die Grenze gesicherter Erfahrung gehenden Denkens und Visualisierens am Beginn der Moderne finden – von den Fotografien von Rauchfäden und Rauchentwicklungen des Pariser Physiologen Etienne-Jules Marey um 1900 bis zu den optischen Notationen zeitrhythmischer Tonspuren in der Musik, wie in Helmuth Viking

9 K.O. Götz, „Gemaltes Bild – Kinetisches Bild“, in: *blätter + bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei*, hg. v. Horst Bienek und Hans Platschek, Heft 5, November/Dezember 1959, S. 45–47, Würzburg/Wien 1959; siehe auch Sven Beckstette, „Das Informel als Geburtshelfer der Medienkunst – Produktive Bildstörung“, in: *artnet Magazine*, 15. August 2009. Einen Blick auf das ganze Bild „I Elemente I“ (2010) und dessen Größenrelationen bietet die Ankündigung der Werk-Retrospektive in der Neuen Nationalgalerie Berlin (13.12.2013–23.02.2014) <https://www.berlin.de/ausstellungen/nachrichten/3280850-3041403-neue-nationalgalerie-zeigt-werke-von-ko-.html> (abgerufen am 14.09.2020).

10 K.O. Götz, *Gemaltes Bild – Kinetisches Bild* (Anm. 9), S. 45–47.

Eggelings wellenförmigem Szenenbild zur *Diagonal-Symphonie* (1924).¹¹ Wie in dem „Phantasma einer unmittelbaren, gleichsam natürlichen Aufzeichnung von Linien und Kurven“ eine Technikvergessenheit am Werk ist, hat Sigrid Weigel dargelegt.¹² Gerade die rhythmisch permanente Natur der flüssigen und trotz umfassender Bewegung ewig wirkenden und überwältigenden Form der Welle ist in den Visualisierungen der Bewegungsabläufe ein bevorzugtes Experimentierfeld ästhetischer Entgrenzungserfahrungen.¹³ Die Zerlegung der Wellenbewegung, Symbol für die Wechselfälle des Lebens, in Einzelbilder oder die künstlerische Exposition ihrer flüssigen oder luftigen Beschaffenheit, deutet auf einen wesentlichen Aspekt von Momentaufnahmen und Augenblicksaufzeichnungen, dem das Interesse des Bandes gilt: nämlich der intervenierenden Rolle von Aufzeichnungsweisen und -techniken im Moment des Übergangs zwischen Unaufmerksamkeit und Fokussierung.

II.

In Frage stehen die kleinsten Zeiteinheiten Moment und Augenblick und die Korrespondenz literarischer, musikalischer und künstlerischer Aufnahmen und Aufzeichnungen mit Konzepten einer sprunghaften und diskontinuierlichen Zeitwahrnehmung. Damit nimmt der vorliegende Band eine Akzentverschiebung in der Kritik an einer alltäglichen und massenhaften Aufzeichnungspraxis vor, er verlagert diese in die Sphäre der ästhetisch-

11 Gaston Bachelard, der intensiv über den Anteil der Formung der Begriffe an der Genese von Wissen nachgedacht hat, mahnt 1951 sogar: „Mais le philosophe pris par les images réalise trop fortement le qualificatif ondulatoire.“ („Der von den Bildern gefangengenommene Philosoph realisiert das Bestimmungswort Wellen- zu stark“). Das Wellen-Wort schwemme den Philosophen zurück in seine Träume: „Le mot ondulatoire est à peine prononcé que le philosophe revient à ses songes devant les frissons d’une eau dormante.“ Gaston Bachelard, *L’activité rationaliste de la physique contemporaine* [1951], 2. Aufl., Paris 1965, S. 199. Auf den Bildstatus der Begriffe Welle und Korpuskel hat Bachelard schon früh hingewiesen: Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique* [1934], 10. Aufl., Paris 1968, S. 73.

12 Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 46–47. Dies gilt nach Weigel insbesondere für die Aufzeichnungstechnik der *Méthode graphique*: So zählt etwa der im frühen 19. Jahrhundert entwickelte Kymograph, der Wellenschreiber, der auch zur graphischen Darstellung von Schallwellen diente, zu jenen selbstregistrierenden Geräten, die die Illusion unmittelbarer Aufzeichnung erzeugen.

13 *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer, Joachim Jacob, Stuttgart 2012, S. 483. Die Titelabbildung der deutschen Ausgabe von Douglas Rushkoff: *Present Shock. Wenn alles jetzt passiert*. Freiburg i.Br. 2014 übersetzt die Wellenform ins Katastrophische des Maelstroms.

künstlerischen Produktion. In der kulturellen Selbstbeobachtung wird die Dominanz ephemerer Formen als Effekt der beschleunigten Temporalstrukturen durch Digitalisierung, Globalisierung, Zunahme des Lebenstempos und der permanenten dynamischen Umgestaltung sozialer, materialer und kultureller Strukturen thematisiert.¹⁴ Die Frage der Präsenz, der Greifbarkeit und Flüchtigkeit des Jetzt nimmt in den gegenwärtigen, sehr weitgefächerten medientheoretischen, philosophischen, soziologischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskursen zum Wandel von Zeitkultur und Zeiterfahrung einen breiten Raum ein. Der Diskurs über die rapiden medien- und geschwindigkeitsinduzierten Transformationen unserer Zeitwahrnehmung mit seinen zeitdiagnostischen Leitwörtern „Gegenwarts-Schrumpfung“,¹⁵ „Tyrannei des Augenblicks“¹⁶ und „Pointillisierung der Zeit“¹⁷ entwickelt darin selbst eine Art Sog. Insbesondere die These, dass aus der flüchtigen Präsenz des Augenblicks kein Bewusstsein entstehe, bringt die Debatte an einen Punkt, in dem die ästhetische Zeitreflexion des frühen 20. Jahrhunderts in bewusstlosen medientechnischen Reflex umschlägt.¹⁸ Aus der Verknappung von Zeitressourcen und der Verkürzung und Verdichtung von Erlebnisepisoden resultiert, so die Beobachtung, eine durch die neuen Informationstechnologien beschleunigte signifikante Veränderung der Zeiterfahrung und Wahrnehmung ihres schnelleren Verfließens, das heißt, eine gegenüber der klassischen Moderne erheblich gesteigerte „Krise der Zeiterfahrung“ mache den Augenblick „breit“¹⁹ und zeitlos.²⁰ Vor allem die Steigerungsmöglichkeiten der Mitteilungsgeschwindigkeit und der medientechnischen Handlungsfelder in den sozialen Medien werden, so Hartmut Rosa, als „Zeitkrise“ erlebt.²¹

14 Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main 2005. Siehe auch Bernd Sommer, „Resonanz und Nachhaltigkeit. Zum Verhältnis zweier Schlüsselbegriffe zeitgenössischer Gesellschaftskritik“, in: *Resonanz: Im interdisziplinären Gespräch mit Hartmut Rosa*, hg. v. Jean-Pierre Wils, Baden-Baden 2019, S. 151–164, hier S. 161.

15 Hartmut Rosa mit Referenz auf Hermann Lübbe, siehe Rosa, *Beschleunigung* (Anm. 14), S. 178 und passim. Hermann Lübbe, „Gegenwartsschrumpfung“, in: Klaus Backhaus, Holger Bonus (Hg.), *Die Beschleunigungsfalle oder der Triumph der Schildkröte*. Stuttgart 1998, S. 129–164.

16 Thomas H. Eriksen, *Die Tyrannei des Augenblicks*, Freiburg 2002.

17 Zygmunt Bauman, *Leben in der flüchtigen Moderne*, Frankfurt am Main 2007, S. 180f.

18 vgl. Axel Volmar, „Zeitkritische Medien im Kontext von Wahrnehmung, Kommunikation und Ästhetik. Eine Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Zeitkritische Medien*, Berlin 2009, S. 9–26, hier S. 10.

19 Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2010.

20 Vgl. Rainer Zoll, „Krise der Zeiterfahrung“, in: ders. (Hg.): *Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit*, Frankfurt am Main 1988, S. 24.

21 Rosa, *Beschleunigung* (Anm. 14), S. 203.

Ein wesentlicher Effekt der Zeitkrise sind Erlebnisverdichtung und Beschleunigungszwänge. Das rasche, pausenlose Dokumentieren, Archivieren und Teilen des erlebten Zeitpunktes schafft, nach Roberto Simanowski, ein paradoxes Gegenwartsverhältnis, das den Augenblick außer Kraft setzt:²² Der hier nicht als Welle, sondern als Flut metaphorisierten Masse der spontanen, visuellen und automatisierten Mitteilungen fehle zum Verständnis von Zeit und Gegenwart die notwendige Distanz und Reflexion. Mitteilungen in Form von Statusmeldungen werden zudem an das Netzwerk delegiert, dessen eigentliche Erzähler die Algorithmen sind: die aneinandergereihten, inkohärenten Zeitpunkte sind „weniger erzählt als jeweils während ihres Geschehens notiert – und teilweise nicht einmal vom Nutzer notiert, sondern automatisch vom technischen Rahmen registriert“.²³ Damit entsprechen sie „den von Zygmunt Bauman annoncierten episodischen Momenten, in die die ‚pointillistische Zeit der flüssigen Moderne‘ zerfällt.“²⁴ Dem von Bauman befürchteten Zerfall kultureller Erinnerung geht eine Art kollektive und reflexionslose Selbsterfahrung einher, in der, so wird vermutet, der Abstand, der die Menschen zu sich selbst in ein Verhältnis treten lässt, schwindet.²⁵ Gesteigerte Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit verändern die Muster der kulturellen Zeitwahrnehmung und -verarbeitung in *Kurz-Kurz-Muster* (Rosa) von dekontextualisierten, aber stimulationsreichen Erlebnissequenzen, die die subjektiven Zeitwahrnehmungen auf den Kopf stellen und eine für die Spätmoderne charakteristische Folge rasch vergehender Erlebniszeit und rasch verlöschender Erinnerungsspuren erzeugen. Da die Erlebnisse episodisch bleiben und sich nicht mehr mit der Geschichte und der je eigenen Identität verknüpfen, wird die Transformation von Erlebnissen in genuine Erfahrung – im Sinne Benjamins – verhindert.²⁶ Dem gegenüber betont der *new narrative turn*, der tradierte, zentrale Prämissen der Erzählforschung, wie die eines Zusammenhangs von Erzählen und personaler Identität hinterfragt, den hohen Stellenwert des Normalen und Banalen in Social Media als ein notwendiges Strukturmerkmal von Erzählungen, das gerade nicht die Ereignishaftigkeit des

22 Roberto Simanowski, *Facebook-Gesellschaft*, Berlin 2016, S. 16–17.

23 Ebd. S. 200, hier Anm. 113.

24 Ebd. S. 86 zitiert Simanowski Zygmunt Bauman, „Privacy, Secrecy, Intimacy, Human Bonds, Utopia – and Other Collateral Casualties of Liquid Modernity“, in: Harry Blatterer, Pauline Johnson und Maria R. Markus (Hg.), *Modern Privacy. Shifting Boundaries, New Forms*, New York 2010, S. 7–22, hier S. 21.

25 Zu Plessners Begriff der „exzentrischen Positionalität“ des Menschen vgl. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (1928). *Gesammelte Schriften Bd. IV*, Frankfurt am Main 1981, S. 361.

26 Vgl. Rosa, *Beschleunigung* (Anm. 14), S. 235 und S. 470.

Spannenden, Überraschenden, Ungewöhnlichen und damit Erzählwürdigen in den Vordergrund stellt. So wird beispielsweise der niedrige Grad an Narrativität, der zur Programmatik der Snapchat *Stories* oder zu dem Tool *Moments* bei Twitter gehört, einem Interesse an der Kommunikation des Normalen und der nicht exzeptionellen Einzelereignisse zugerechnet. Durch solche Überlegungen zur Literarisierung des gegenwärtigen Zeit-Wissens, werden auch die Gegenüberstellung von desubjektivierend durativen vs. rückblickend rekonstruktiven Erzählungen infrage gestellt. Mit Matías Martínez und Antonius Weixler kann die narrative Erzeugung eines Momentanen, Episodischen als ein Verfahren gesehen werden, in dem der ganz normale Alltag als solcher eine ungewohnte intersubjektive Sichtbarkeit und Erlebbarkeit erhält, und der gelebte Augenblick gerade *als flüchtiger* präsentiert wird.²⁷

III.

Die Spur der Aufzeichnungsversuche gelebter oder alltäglicher flüchtiger Momente und Augenblicke nimmt dieser Band in historischer Perspektivierung auf. Er möchte Verfahren von Augenblicksaufzeichnung, Momentaufnahme und tradierte Denkfiguren sichtbar machen, mit denen Literatur, Kunst und Musik der Erfahrung zunehmender Flüchtigkeit und Verdichtung von Augenblicken und Momenten, Zeitkrise und Stillstand begegnen. Gerade in den gegenwärtigen medienepistemologischen und zeitkritischen Debatten lässt sich beobachten, wie das Bilddenken und die Theoriekonzepte der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts in einzelnen Elementen des Diskurses wieder aufleben. Das erfordert einen Blick über die Gegenwart hinaus, wo die Begriffsgeschichte und die Differenz der Sprachen uns auf die Fährte des Bedeutungsunterschieds zwischen Moment und Augenblick setzen.

In Zedlers Universallexikon wird innerhalb der deutschsprachigen Debatte der Moment als das „allerkleinste und gar unmerckliche Theil der Zeit“²⁸ thematisiert. Festgehalten wird in diesem Eintrag von 1739 zweierlei: nämlich eine unbehebbar Störung in der Übersetzung von den Sinnen zum Begriff. Im Text heißt es: Die Sache könne „eher gedacht, als würcklich von denen Sinnen in einen Begriff gebracht werden“.²⁹ Zum anderen wird das Verhältnis

27 Matías Martínez, Antonius Weixler, „Selfies und Stories. Authentizität und Banalität des narrativen Selbst in Social Media“, in: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 8.2 (2019), S. 49–67.

28 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon der Wissenschaften und Künste* (1732–1754), Bd. 21, Leipzig/Halle 1739, Sp. 970.

29 Ebd.

von Punkt und Linie stark gemacht: Dem allerkleinsten Teil der Zeit wird „die Eigenschaft eines mathematischen Puncktes“ zugeschrieben, demzufolge das „Momentum gegen die Zeit das Verhältniß, wie der Punckt gegen die Linie“ besitzt.³⁰ Der Eintrag zeichnet also eine geometrische Figur, die von einer Linearität der strömenden Zeit ausgeht, in der sich Punkte anordnen. Moment, *momentum* und Augenblick sind dabei noch nicht unterschieden.³¹ Der Eintrag *Moment* in der Enzyklopädie von Diderot und d’Alembert aus dem Jahr 1751 stellt dagegen die temporale Bedeutung in den Vordergrund: „[U]n *moment* n’est pas long, un *instant* est encore plus court“ („Ein Moment ist nicht lang, ein Augenblick ist noch kürzer“), heißt es bündig.³² Der Gegensatz von *moment/instant* in der französischen Sprache folgt jedoch einer vom Gegensatz *Moment/Augenblick* ganz verschiedenen Logik. „Nur *Augenblick* kann die Bedeutung von ‚erlebter Moment‘ annehmen“.³³ Dem temporal gedachten *Moment* in der deutschen Sprache entspricht im Französischen in bestimmten Fällen nicht *le moment*, sondern *l’instant* „als objektive Unterteilung, als Maßeinheit“, als „ein beliebiger, willkürlich gewählter Moment“.³⁴ Diese Übersetzungsschwierigkeiten des Moments belegen, „dass ganz unabhängig davon über den Augenblick nachgedacht werden muss.“³⁵

Nicht als unbeweglicher Punkt auf einer Linie ist der Augenblick in der deutschen Sprache vorgestellt, sondern „als organische Bewegung des Wimpernschlags“, als Zucken des Augenlids: „So evoziert der deutsche

30 Ebd.

31 Die von der temporalen verschiedene mechanische Bedeutung im lateinischen Wort *momentum* ist über Archimedes vermittelt und bezieht sich auf die geringe Größe, die den Ausschlag bei einer Waage bewirkt. Siehe Françoise Balibar, Philippe Büttgen, Barbara Cassin, Jean-Pierre Cléro und Jacques Collette, „Der / das Moment, der Augenblick, die günstige Gelegenheit“, in: *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales – Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften* 15, 2013 [La science pense en plusieurs langues]. *Trivium* [Online] 15, 2013, online erschienen am 9. Dezember 2013: <http://journals.openedition.org/trivium/4725> [S.2] (abgerufen am 30.04.2020). – Ein Bedeutungsrest hat sich im Deutschen durch die Genus-Markierung *das Moment* erhalten, in der englischen Sprache im Wort *momentum*: Impuls.

32 Louis de Jaucourt, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{re} éd., 1751, Tome 10, S. 633 (Art. „Moment, Instant“). Weiter ebd. „Le mot de *moment* a une signification plus étendue; il se prend quelquefois pour le tems en général, & il est d’usage dans le tems figuré. Le mot d’*instant* a une signification plus resserrée; il marque la plus petite durée du tems, & n’est jamais employé que dans le sens littéral.“ (ebd.) (Kursivierung im Original).

33 Balibar, u.a., *Der / das Moment, der Augenblick, die günstige Gelegenheit* (Anm. 31), S. 7.

34 Ebd., mit dem Verweis auf Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin 1919, S. 97.

35 Balibar, u.a., *Der / das Moment, der Augenblick, die günstige Gelegenheit* (Anm. 31), S. 7.

Augen-blick zugleich die Geschwindigkeit des Blicks und das Licht, das dieser auffängt“;³⁶ er ist, wie Dirk Oschmann präzisiert, „doppelt charakterisiert: als optischer Sinn und als temporale Einheit.“³⁷ Wie *instant* bezeichnet das deutsche Wort *Augenblick* aber einen nicht mehr messbaren Zeitabschnitt, der anders als *instant* den erlebten Moment meint. So in Karl Jaspers existential-philosophischer Beschreibung: „Das Zeitatom ist zwar nichts, der Augenblick aber alles.“³⁸ Bei Jaspers erscheint der Augenblick jedoch janusköpfig, denn er wird auch „als das Nichtige, das Vorübergehende angesehen, als das, worauf es gar nicht ankommt, als das bloße Mittel, das für ein Zukünftiges zu opfern ist, als ein Zeitmoment in dem endlosen Zeitverlauf, als das immer bloß Entschwindende.“³⁹ Damit erweist sich der Augenblick als etwas zutiefst Heterogenes und christlich Geprägtes: Er fängt das Ewige ein, welches zugleich das Zukünftige und das Vergangene ist.⁴⁰ Das Erfüllte und das Leere werden eingeführt: „Der inhalterfüllt gedachte Augenblick ist die erlebte Quelle des Einmaligen, des Sprungs, des Entschlusses. [...] Er ist das Undurchdringliche, Unendliche, absolut Erfüllte, das Medium der Krisen und Schöpfungen.“⁴¹ Aber: der Mensch hat „das Erleben des Augenblicks“ nicht jederzeit, „zu allermeist macht er bloße Zeitmomente durch“.⁴² In Jaspers' Augenblicks-Konstrukt sind die Umrisse von G. E. Lessings prägnantem Augenblick, wie er ihn im *Laokoon*-Text von 1766 entwickelt, deutlich zu erkennen. Die Malerei könne, so Lessings bekanntes Postulat, „in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“⁴³ Dieser einzige Augenblick ließe sich als günstiger Moment qualifizieren, der sich von der markierten Zeit der einzigartigen Gelegenheit, dem

36 Ebd. S. 8.

37 Dirk Oschmann, „Augenblick“, in: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, hg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter, Hannover 2020, S. 52–59, hier S. 52.

38 Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (Anm. 34), S. 98. Die bei Adelung 1793 verzeichnete Erläuterung zum Begriff Augenblick – „Die kurze Dauer eines solchen Augenblicks, die man als untheilbar ansiehet“ – referiert noch auf die aristotelische Bedeutung, die das Zeitatom nicht als ausdehnungslosen Zeitpunkt, sondern als kleinste, selbst nicht mehr teilbare Zeitstrecke, als unteilbaren Jetztpunkt, versteht. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 1, Wien 1811, Sp. 561.

39 Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (Anm. 34), S. 98.

40 Zur christlich-theologischen Perspektive der Denkfigur einer im Augenblick enthaltenen Zeitenfülle bei Sören Kierkegaard siehe Dirk Oschmann, *Augenblick* (Anm. 37), S. 53–54.

41 Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (Anm. 34), S. 97.

42 Ebd. S. 98.

43 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 5.2, *Laokoon. Werke 1766-1769*, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990, S. 117.

kairos, darin unterscheidet, „dass sich in ihm eine zeitliche Sequenz, einschließlich der Zukunft, kristallisiert, statt sie zu unterbrechen“.44 Das Nachleben des *Laokoon*-Textes in Peter Weiss' Lessing-Preisrede *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* (1965) dehnt Lessings „einigen Augenblick“ zur „Zeitspanne, die ihm noch zur Verfügung stand“: „Der Augenblick, in dem sich seine gesamte Aufmerksamkeit darauf richtete, das Aussichtslose zu durchbrechen, dauerte an.“45

Der Hinweis auf den Mangel an Messbarkeit deutet auf eine Wahrnehmungsverschiebung im Diskurs über Augenblick und *instant* im frühen 20. Jahrhundert, die Aspekte der Epistemologie und der Medientechnik in den Vordergrund schiebt. So beschreibt Gaston Bachelard 1932 die Erfahrung gerade der Dauer als eine flüchtige:46 „avec la durée on peut peut-être mesurer l'attente, non pas l'attention elle-même qui reçoit toute sa valeur d'intensité dans un seul instant.“ („mit der Dauer können wir vielleicht das Warten messen, nicht die Aufmerksamkeit selbst, die ihren ganzen Intensitätswert in einem einzigen Augenblick erhält.“)47 Daraus leitet Bachelard die Konzeptionalisierung einer Epistemologie der Plötzlichkeit und der Brüche ab, deren sprunghafter, diskontinuierlicher Charakter in einer ruckartigen Verschiebung von Aufmerksamkeiten und Wahrnehmungen gründet. Das Abrupte solcher Erkenntnisverschiebungen und das Überschreiten bisheriger Wahrnehmungsbedingungen betrifft, so Monika Wulz, eine Thematik, die Bachelard in den 1930er Jahren mit der zeitgenössischen Wahrnehmungspsychologie und der Literatur im Umfeld des Surrealismus verbindet.48 Wie ein Negativ der bei Bachelard herausgehobenen Intensität des Augenblicks (*instant*) erscheint der nicht nur seiner Messbarkeit, sondern gleichsam sich selbst entzogene, der verpasste Augenblick, das leer werdende Jetzt, das nebelnde Hier und Da, „das Dunkel des [...] erlebten Augenblicks“, das Ernst Bloch in seiner 1930 publizierte

44 Balibar, u.a., *Der / das Moment, der Augenblick, die günstige Gelegenheit* (Anm. 31), S. 9.

45 Peter Weiss, *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. Lessing-Preisrede*, in: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt am Main 1968, S. 170–187, hier S. 183. Es ist die Perspektive des Älteren der beiden Söhne Laokoons, der „ebenso fest wie die Seinen mit dem Geschehnis verknotet“ war und „sah, was neben ihm geschah und was auch ihn gleich ereilen konnte.“ (ebd.).

46 „l'expérience si fugace, si difficile, si savante, de la durée“. Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris 1932, S. 28.

47 Ebd. S. 29.

48 Siehe dazu Monika Wulz, „Entgrenzungen des Rationalen. Bachelards Philosophie des Surrealismus“, in: Gaston Bachelard, *Der Surrealismus*, hg. v. Monika Wulz, Konstanz 2017, S. 105–152.

Prosaminiatur „Augenblick und Bild“ beschreibt.⁴⁹ Dieser Entzug an Erfahrung wird in Benjamins *Berliner Chronik* konstitutiv. Es sei, erklärt Benjamin,

durchaus nicht immer die Schuld einer allzukurzen Belichtungsdauer, wenn auf der Platte des Erinnerns kein Bild erscheint. Häufiger sind vielleicht die Fälle, wo die Dämmerung der Gewohnheit der Platte jahrelang das nötige Licht versagt, bis dieses eines Tages aus fremder Quelle wie aus entzündetem Magnesiumpulver aufschießt und nun im Bild einer Momentaufnahme den Raum auf die Platte bannt.⁵⁰

Die Bilder, die durch „solche Augenblicke plötzlicher Belichtung“ zustande kommen, sind als seltene, fast kostbare beschrieben. Gleichzeitig tragen sie den Moment der Erschütterung in sich, den Schock, von dem ein Subjekt getroffen wird. Das medientechnisch und pyrotechnisch gewonnene Bild, in dem Benjamin hier den Akt des Aufzeichnens von Gegenwart als Momentaufnahme vorstellt, schneidet Augenblicke einer plötzlichen, ‚aus fremder Quelle aufschießenden‘ Belichtung aus der Dämmerung der Gewohnheit heraus. Indem er die Momentaufnahme vom Schock her denkt,⁵¹ verbindet Benjamin das Thema des Erfahrungsverlusts mit der Plötzlichkeit, womit wir uns im Überlagerungsgebiet von Fotografiegeschichte, ihren Diskursen und einer Theorie des Erkennens und des Wissens befinden.

IV.

Die naturwissenschaftliche Forschung im 19. Jahrhundert hatte, beispielsweise in Karl Ernst von Baers Studie *Die Abhängigkeit unseres Weltbilds von der Länge unseres Moments* (1860),⁵² nach der kleinsten Zeiteinheit gefragt, die ein Lebewesen benötigt, um eines Eindrucks auf seine Sinne gewahr zu werden. Dabei ging es um die Bemessung einer Minimalzeit von Erfahrung in kleinsten Zeiteinheiten, die man sich als eine Art biologische Eigenzeit vorstellen kann. Unterschiedlichen Organismen, so die These, sei eine je

49 Ernst Bloch, „Augenblick und Bild“, in: Bloch, *Spuren* (1930). *Werkausgabe* Bd. 1, Frankfurt am Main 1985, S. 117–118. Siehe ebd. auch das Prosastück „Eben jetzt“, S. 97.

50 Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd. VI, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, S. 465–519, hier S. 516.

51 Vgl. zu diesem Zusammenhang Sigrid Weigel, „Der Schock und die Zeit des Bildes“, in: dies., *Grammatologie der Bilder* (Anm. 12), S. 433–436.

52 Karl Ernst von Baer, *Die Abhängigkeit unseres Weltbilds von der Länge unseres Moments. Auszug aus dem Vortrag, zur Eröffnung der Russischen entomologischen Gesellschaft im Oktober 1860 gesprochen*, Quickborn bei Hamburg 1962, S. 252–275.

spezifische, unterschiedliche Länge des Moments eigen, und diese unterschiedliche Länge wiederum begründe die Relativität und Diversität verschiedener Wahrnehmungswelten.⁵³ Eine solche Bestimmung des Moments als Minimalzeit von Erfahrung stellt die Sinne der Lebewesen selbst als Aufzeichnungsmedien vor. Mit der Erfindung der Momentphotographie schiebt sich dieser Bestimmung ein technisches Medium ein, das sich durch immer kürzere Belichtungszeiten auf die bloße Registratur von Bewegungen und Geschehnissen unterhalb der Schwelle menschlicher Wahrnehmung richten kann.

Ulrich Raulff, der die Geschichte von der Auflösung des einzigen und alles überstrahlenden Augenblicks als eine Geschichte von Aufstieg und Fall erzählt, bringt die moderne Überfülle an Augenblicken und Momenten (u.a. Augenblick als Chance, Heureka-Moment, Extase, revolutionärer Ausnahmezustand und mystischer oder gefährlicher Augenblick) mit Erfahrungsweisen und Aufzeichnungstechniken, die dies ermöglichen, in Verbindung.⁵⁴ Sein Einsatzpunkt für die Vorstellung, „man könne jeden Augenblick festhalten und vor dem Versinken in eine unerinnerliche Vergangenheit retten“,⁵⁵ ist die Chronophotographie von Marey und Mybridge, mit der der Filmtechnik 1870 eine Aufsplitterung des Augenblicks und dessen Sichtbarmachung in einer Vielzahl sukzessiver Aufnahmen gelingt.⁵⁶ Schon mit Ernst Machs ersten Momentaufnahmen fliegender Geschosse⁵⁷ kommen im 20. Jahrhundert die schnellen fotografischen Instant-Serien auf, die es erlauben, alle Augenblicke in gleicher Weise zu fixieren und zu analysieren, was dem höchsten erfüllten Augenblick seinen Sinn nimmt:

Im 20. Jahrhundert ist der historische Augenblick nicht mehr der poetisch verdichtete, glücklich oder fatal herausgehobene Augenblick des klassischen Dramas, sondern ein Moment *in suspense*: Schock, der noch nicht eingetreten ist, Unfall, der sich noch nicht ereignet hat.⁵⁸

53 Siehe dazu Stefan Rieger, „Der dritte Ort des Wissens. Das Gedankenexperiment und die kybernetischen Grundlagen des Erhabenen“, in: Volmar (Hg.), *Zeitkritische Medien* (Anm. 18), S. 61–80.

54 Ulrich Raulff, „Der unsichtbare Augenblick“, in: ders., *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte und Geschichte*, Göttingen 1999, S. 50–84, hier S. 83 und 50.

55 Ebd. S. 63.

56 Ebd. S. 60.

57 Raulff mit Bezug auf Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 194.

58 Raulff, *Der unsichtbare Augenblick* (Anm. 54), S. 65. Zum gefährlichen Augenblick: Caroline Haupt, „Zuschnitt und Gestalt. Ernst Jüngers Wahrnehmungsdispositiv in *Der gefährliche Augenblick* (1931)“, in: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 69/70: *Passionen des Realen. Bilder des Menschen zwischen den Kriegen*, hg. v. Alexander Zons, 2018, S. 165–184.

Raulff schreibt den Auraverlust des einzigen Augenblicks der Vervielfältigung und dem Glauben an die Macht der Aufzeichnung und Sichtbarmachung zu. Der Nachweis eines bisher als Bewegungsrätsel diskutierten obskuren Augenblicks durch die photographische Zerlegung des Zeitkontinuums erlaubt auch die intensive Befassung mit dem Detail als Bewegungszeichen im Film. Den zu Standbildern gefrorenen Augenblicken, denen das Leben entzogen ist, wird dieses durch die Bewegung des Apparates synthetisch zurückerstattet.⁵⁹ Gleichzeitig wachsen aber auch die Zweifel angesichts der Uneindeutigkeit und Interpretationsbedürftigkeit der so erzeugten Dokumente.

Die Verdinglichung des Moments, die aus dem konservierenden Impetus der apparativ erzeugten Momentaufnahme resultiert, stellt Theodor W. Adorno heraus, wenn er in einem der Textsegmente aus „Zweite Lese“, einem 1945 entstandenen Prosastück aus den *Minima Moralia*, von der „gierig geknipsten Momentaufnahme“ spricht.⁶⁰ Das Bild des duftlos gewordenen Blumenstraußes, hinter den Spiegel gesteckt, um die Vergegenwärtigung eines vergangenen Moments auf Dauer zu stellen, macht die Verdinglichung anschaulich. Adorno nimmt sie in der Fixierung des flüchtigen Augenblicks wahr, wie sie die Momentaufnahme leistet: „[...] das Vergängliche zu verewigen, indem man es dingfest macht“⁶¹ – dafür stehen gleichermaßen das duftlose Blumengebinde und die Momentaufnahme. Gerade der konservierende Gestus tötet: Zu leben „vermag der flüchtige Augenblick im murmelnden Vergessen, darauf einmal der Strahl fällt, der es aufblitzen macht“.⁶² Die plötzliche Belichtung bezieht sich hier, in Adornos Formulierung, nicht auf ein Vergessenes – der Lichtstrahl hebt keinen vergessenen Augenblick heraus, sondern trifft das Vergessen selbst. Und dieses wie ein murmelnder Bach vorgestellte Kontinuum des Vergessens ermöglicht dem flüchtigen Augenblick das Überleben. Von dieser Möglichkeit, dass das Vergessen „einmal“ eine plötzliche momenthafte Belichtung erfährt, hat sich bei Adorno der Versuch, den Augenblick zu konservieren, abgekoppelt. Vergessensvergessenheit, könnte man das nennen und mit Blick auf die gegenwärtige Flut der automatisierten Mitteilungen fragen, ob diese in den 1940er Jahren formulierte Kritik auch eine Beschreibungsgenauigkeit für aktuell kritisierte Phänomene hat?

59 Raulffs Beispiele sind Wilhelm Jensens *Gradiva* (S. 72) und Sigmund Freuds *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939).

60 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 4. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1980, S. 125.

61 Ebd.

62 Ebd.

V.

Wird Zeit in Gestalt zerstreuter Einzelwahrnehmungen erfahren, gewinnt die Zeitlosigkeit der Punktzeit an Bedeutung.⁶³ In der Reflexion über die flirrende Gleichzeitigkeit und Minimalisierung der historischen Dimension in der Zeitlichkeit der elektronischen Medien schreibt sich die Metapher von Punkt und Linie in der Identifikation von in Serie gestellten „Gegenwartspunkt[en]“⁶⁴ fort, in einer temporalen Struktur, die in der modernen Erzählung mit der Absage an ein kontinuierliches Zeitbewusstsein einhergeht und in der Kategorie der Plötzlichkeit kulminiert.⁶⁵ Dabei weicht die Linie einem „Zeitfeld“ mit wechselnden Konstellationen in einer Vielzahl simultaner Zeitpunkte,⁶⁶ während die Frage nach den Aufzeichnungs- und Aufnahmeverfahren eines diskontinuierlichen und verräumlichten Zeitbewusstseins von einem neuen, präsenztheoretischen Diskurs gerahmt ist.⁶⁷ Dieser favorisiert eine an die Plötzlichkeit des Erscheinens gebundene Ästhetik der Epiphanie und darin erlebte Momente der Intensität,⁶⁸ was als Anzeichen einer Re-Sakralisierung des Augenblicks in der Spur der von Karl Jaspers konstatierten christlich-religiösen Prägung gelesen werden kann.

Präsenztheoretisch bindet sich das Wahrnehmungsereignis des absoluten Präsens an die Literatur der frühen Moderne und dort neben Hofmannsthal und Kafka insbesondere an die Momentextstasen in Virginia Woolfs *Moments*

63 Peter Gendolla, „Punktzeit. Zur Zeiterfahrung in der Informationsgesellschaft“, in: *Im Netz der Zeit. Menschliches Zeiterleben interdisziplinär*, hg. v. Rudolf Wendorff, Stuttgart 1989, S. 128–139 und Peter Gendolla, *Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur ‚Punktzeit‘*, Köln 1992, S. 128.

64 Eric Voegelin, „Zwei Grundbegriffe der Humeschen Gesellschaftslehre“, in: *Archiv für angewandte Soziologie*, 1.Jg., Heft 2, 1928, S. 11–16, hier S. 14; Eric Voegelin, *Über die Form des amerikanischen Geistes*, Tübingen 1928, S. 14.

65 Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981, S. 7.

66 Vgl. Götz Großklaus, *Medien-Raum – Medien-Zeit. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt am Main 1995, S. 40.

67 Dazu: George Steiner, *Real Presences. Is There Anything in What We Say?* Chicago 1989, vgl. Robert Hermann, *Präsenztheorie. Möglichkeiten eines neuen Paradigmas anhand dreier Texte der deutschen Gegenwartsliteratur (Goetz, Krausser, Herrndorf)*, Baden-Baden 2019; Jean Luc Nancy, *The Birth To Presence*, Stanford 1993; Karl Heinz Bohrer, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main 1994; Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000; Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004; Dieter Mersch, *Posthermeneutik. Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Sonderband 26, Berlin 2010.

68 Zur religiösen und profanen Semantik des Begriffs ‚Epiphanie‘ vgl. Rainer Zaiser, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen 1995, S. 15–25.

of *Being*, einer Sammlung von zwischen 1909 und 1940 entstandenen Essays.⁶⁹ Neuere Studien zur Erzählbarkeit des Augenblicks schließen aber auch an das von Gertrude Stein entwickelte Schreibverfahren kleiner serieller Formen zur literarischen Darstellung des Wissens um die ephemere Präsenz des Augenblicks an. Heike Schäfer zeigt an Steins zwischen 1903 und 1912 entstandenen frühen kubistischen Wortportraits, wie die klassische Moderne ihr zentrales Epochenthema, die Veränderung der Zeitkultur, reflektiert und mitgestaltet.⁷⁰ Demnach sah es Stein als Aufgabe des Schriftstellers, die bewusste Erfahrung „der flüchtigen Präsenz des unmittelbaren Augenblicks“ als ein besonderes „Zeit-Wissen“⁷¹ zu vermitteln und sich in einen produktiven Dialog mit der Zeitkultur zu stellen.⁷² Schäfer verweist auf durch den Psychologen William James geprägte Versuche, die prozesshafte Gegenwart aufzurufen, und in ihren Darstellungsformen von einer Verfehlung der reinen Präsenz des beständig vor unserem Begreifen zurückweichenden Augenblicks und von dessen fortlaufendem Entgleiten in Beobachtung und Sprache, auszugehen.⁷³ Steins Lösung für die Diskrepanz zwischen der klar umrissenen Darstellungsform und dem unaufhörlichen Werden und Vergehen des gegenwärtigen Moments sind die berühmten Verfahren der seriellen Darstellung,⁷⁴ deren Wiederholungen und Variationen sich gegen ein herkömmliches inhaltliches Lesen sperren: Die fortgesetzte Permutation der Elemente hält die Leser an der Textoberfläche und lässt sie diese von Moment zu Moment wahrnehmen.⁷⁵ Schäfer reflektiert Steins experimentelle Prosa im Kontext des allgemeinen Interesses an einer Segmentierung zeitlicher Prozesse in kleinste Einheiten, beispielsweise bei Muybridge und Mareys Chronofotografie, betont aber, es gehe Stein um die Darstellung einer sich stetig ausdehnenden Gegenwart:

69 Bohrer, *Das absolute Präsens* (Anm. 67), S. 7f. Virginia Woolf, *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*, with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind, London/New York 1976.

70 Heike Schäfer, „Wie erzählt man vom Augenblick? Präsenzeffekte, Serialität und „Zeit-Wissen“ in Gertrude Steins frühen literarischen Portraits“, in: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.), *Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld 2017, S. 209–227, hier S. 211–212.

71 Von „time-knowledge“ spricht Gertrude Stein in „How Writing is Written“ (1935), in: Richard Kostelanetz (Hg.), *The Gertrude Stein Reader*, New York 2002, S. 438–449, hier S. 443.

72 Schäfer, „Wie erzählt man vom Augenblick?“ (Anm. 70), S. 212.

73 Ebd. S. 214.

74 Vgl. ebd. S. 215.

75 Ebd. S. 218.

– also um das Ineinandergreifen der Augenblicke im Lebensprozess – und nicht um eine Fragmentierung der Gegenwart, wie sie die Chronofotografie betreibt. Im Gegensatz zu Mareys Bildfolgen sind Steins Satzpermutationen darauf ausgerichtet, sowohl das Jetzt der Wahrnehmung als auch den Fluss der Erfahrung darzustellen.⁷⁶

Experimente zur Darstellung sprunghafter Bewusstseinsformen und Erlebnisweisen finden sich nach 1945 auch in Arno Schmidts frühen, photo- und maltechnisch beeinflussten Prosagefügen, die, um keinen epischen Fluss oder Kontinuum auszubilden, einzelne sehr helle „Foto-Text-Einheiten“ in eine Perlenkette von Miniaturen reihen.⁷⁷ Roland Barthes' Ende der 1970er Jahre am Collège de France gehaltene Vorlesung *Die Vorbereitung des Romans*⁷⁸ sucht unter der Grenze der gesicherten Romantradition nach einer noch nicht formulierten Formen- und Strukturwelt eines zukünftigen ‚Anti-Romans‘ aus Momentaufnahmen und Augenblicksaufzeichnungen. Kleine antihermeneutische Tatsachennotationen, für Barthes die paradigmatischen Typen der Aufzeichnung von Gegenwart, sollen darin den Paralleltext des kontemporalen, mitlaufenden Lebens im selben Moment erfassen und gleichzeitig die Chronologie unterlaufen. Vor allem das kleine, luftig gesetzte Haiku vermag es demnach, eine nicht begriffliche, momenthafte Wahrheit mit einer Form zu verbinden. Zudem stellt es eine Beziehung von Schriftbild und Malerei her, die – wie K. O. Götz' Wirbelbilder – auch das Erinnern an den Moment der Herstellung einschließt. Auch die kleine Form der Notiz rührt an einen ambivalenten Moment, den Barthes „Augenblick der Wahrheit“ nennt, an „das ‚Skandalon‘ der menschlichen Existenz: daß es Tod und Liebe gleichzeitig gibt.“⁷⁹ Auf analytischer Ebene ist dieser Augenblick an die Tradition von Diderots und Lessings „fruchtbarem Augenblick“ (*instant prégnant*) und an Brechts sozialen Gestus gebunden, aus dem sich eine ganze Situation herauslesen lässt.⁸⁰ Ganz in die Form aufgenommen sind solche, aus Biographemen und prägnanten Stillstellungen entwickelten Schreibweisen in den Prosa-skizzen und *Momentaufnahmen Instantanés* von Stéphane Mosès (2010),⁸¹ einem Ensemble von Erinnerungsbildern, die von einer biographischen

76 Ebd. S. 224.

77 Arno Schmidt, „Berechnungen I“, in: Schmidt, *Rosen und Porree*, Frankfurt am Main 1984, S. 283–291.

78 Roland Barthes. *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hg. v. Éric Marty, Frankfurt am Main 2008.

79 Ebd. S. 178.

80 Ebd. S. 179, S. 180.

81 Stéphane Mosès, *Momentaufnahmen Instantanés*, deutsch und französisch, hg. und mit einem Vorwort von Sigrid Weigel, Berlin 2010.

Erschütterung, empfindlichen Stelle und von einem Mal (*punctum*) ausgehen. Ilse Aichinger bindet die Darstellung des Familienverhängnisses in ihren autobiographischen Notizen *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* (2001)⁸² an kurz und grell beleuchtete, erschrockene und fratzenhafte Blitzlichter, die aus sich herausgeraten, um nicht Gefahr zu laufen, den Abläufen, Datierungen, Scheinkonsequenzen der Chronologie zu verfallen. Unterhalb der theoretischen Begrifflichkeit entfalten diese literarischen, augenblicksgebundenen Aufzeichnungen ein genaues, vom je individuellen Prozess des Lesens, Hörens oder Anschauens nicht ablösbares und nicht übersetzbares Zeit-Wissen, das die theoretischen Diskurse von Zeiterfahrung in Bewegung versetzt, wie die folgenden Beiträge zeigen.

VI.

Der an den Anfang gestellte Beitrag *Vergänglichkeit und Prägnanz: Skizze einer Medien- und Sozialgeschichte der Augenblicksemphase in den Künsten* von Norbert Christian Wolf rekonstruiert das bewegte und disparate Panorama der Geschichte der Augenblicksemphase in der Moderne. Aufgespannt zwischen der Debatte um den ‚prägnanten Augenblick‘ in G. E. Lessings *Laokoon* (1766) und dem epiphanischen Moment in Peter Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), unternimmt der Beitrag eine exemplarische Analyse symbolischer Gestaltungen herausgehobener Augenblickserfahrungen in den Künsten, insbesondere in der Literatur, und legt dar, wie voraussetzungsreich die scheinbare Unmittelbarkeit des Augenblicks ist. Für die Auffächerung der nicht nur technischen und medialen, sondern auch sozialen Vorgeformtheit und Kontextgebundenheit ästhetischer Wahrnehmung knüpft Wolf an die mediologischen Schriften von Régis Debray an. Die sukzessive Ausdifferenzierung der Wahrnehmungsformen in der Moderne spitzt sich im 20. Jahrhundert zu, wenn dem herausgehobenen Augenblick je nach medialer und sozialer Disposition unterschiedlichste Formen und Konzeptionen zuerkannt werden. In diachroner Perspektive zeigen sich immer wieder Punktverdichtungen zwischen der Linearität einer durchlaufenden Zeit und der Aufmerksamkeit auf *instantanéité*.

Ursula Geitners Beitrag „*Ich meine ihn ja nicht.*“ *Ein Augenblick im „Anton Reiser“* liest den Roman von Karl Philip Moritz im Hinblick auf den desaströsen und subjektiv als vernichtend erlebten Augenblick, in dem der im Titel ihres Beitrags zitierte Satz fällt. In diesem Augenblick zeigt sich Geitner

82 Ilse Aichinger, *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt am Main 2010.

zufolge das Ganze der prekären ökonomischen, sozialen und psychosozialen Situation des Protagonisten, dessen wenig stabiles „Selbstzutrauen“ und Suche nach Resonanz auf dem Spiel stehen. Gerade in seiner Unfassbarkeit und Unbeschreiblichkeit entfaltet der beschämende Augenblick seine furchtbare Macht und verheerende emotionale Durchschlagkraft. Geitner beschreibt den Augenblick bei Moritz in einer doppelt negativen Kodierung, die optisch in Reisers nicht auf-, sondern niedergeschlagenen Augen und temporal in Erniedrigung und Vernichtung und nicht in den Wunsch mündet, der schöne Augenblick möge verweilen. Neben dieser besonderen Verbindung von psychosozialer Situation und Augenblick rückt der Roman auf der Ebene der Darstellungsmodi und des narrativen Stils die Sprache und ihr mediales Eigengewicht durch die wiederholt und auf verschiedene Weise interpretierte Situation des Augenblicks in das Blickfeld.

Eva Axer geht in ihrem Beitrag *Verkleinerte Zeit. Über ein zeitphilosophisches Motiv bei Benjamin und Bergson* Walter Benjamins Reformulierung der Diskrepanz zwischen gemessener und gelebter Zeit nach und fragt, wie Benjamin – etwa in seinen Arbeiten zu Baudelaires Lyrik oder zu Nikolai Leskows Erzählungen – die Frage nach der Bedeutung überlieferter literarischer Formen in der Moderne mit der Frage nach spezifisch modernen Zeiterfahrungen verknüpft. Im Zentrum stehen zum einen Benjamins von Henri Bergson ausgehende Überlegungen zur Segmentierung von Zeit in immer wieder neu einsetzende Momente von Gegenwart, zum anderen seine Kritik an Vorstellungen einer augenblickshaften Vergegenwärtigung eines Abwesenden, wie sie sich bei Ludwig Klages finden. Der Rückbezug auf Motive Goethes und Baudelaires und die Abgrenzung sowohl von Bergsons Begriff der Dauer wie von der Vorstellung atomisierter Zeit in den Naturwissenschaften führen Benjamin, so zeigt Axer, zum Entwurf einer Erfahrung, welcher die Entgegensetzung einer negativ konnotierten Fragmentierung der Zeit und einer positiv konnotierten Vorstellung des erfüllten Augenblicks unterminiert. Für Benjamin hat der Moment einen zeitlichen Index – eine Konstellation, die er ins Bild der Sternschnuppe fasst, welches den Bezug zu einer in der Vergangenheit liegenden Möglichkeit darstellt, nicht die augenblickshafte Vergegenwärtigung eines Abwesenden oder Gewesenen.

Thomas Macho zeigt in seinem Beitrag *Dunkel des gelebten Augenblicks*, wie das Denken von Ernst Bloch die Frage nach der Unzugänglichkeit des Jetzt umkreist, das er mehrfach mit dem blinden Fleck in unserem Auge vergleicht, dem „Dunkel des gelebten Augenblicks“. Bloch hat diese Wendung wiederholt als „Kernbegriff“ und „Ausgangspunkt“ seines Denkens, als Zentrum des Utopischen, des noch nicht Gewussten und noch nicht Gewordenen expliziert und gelegentlich mit dem Tod assoziiert, aber auch mit dem Musikalischen.

Schon diese mehrfache Assoziation rechtfertigt Macho zufolge einen Vergleich mit dem Denken Vladimir Jankélévitchs, das ebenfalls die Musik und den Tod als Grundthemen verhandelt. Macho vertieft den Vergleich durch einen Rekurs auf Jankélévitchs *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* von 1957 und auf Clarice Lispectors Faszination für den gelebten Augenblick in den Romanen *Die Passion* von 1964 und *Água Viva* von 1977, die Prozesse der Selbstvergewisserung zwischen Empfinden, Sagen, Schreiben thematisieren und betonen, dass es darauf ankommt, das Leben vom Leben aus zu sehen und den ständig sterbenden Augenblick einzufangen, bevor er tot ist.

Sigrid Nieberle widmet sich in ihrem Beitrag *jeden Augenblick einen Purzelbaum wider Willen*. Die *enharmonische Verwechslung in der literarischen Umdeutung* der musikmedialen Praxis der enharmonischen Verwechslung, die sich zugleich als ein musikliterarisch vielschichtiges Phänomen präsentiert. Aufzeichnungsverfahren und Notationspraktiken einerseits und die Erfahrung von Zeit andererseits werden in den hier ausschnitthaft vorgestellten musiktheoretischen Überlegungen im Feld akustischer Wahrnehmung reflektiert. Die zur Visualisierung tonaler Beziehungsmuster bevorzugte, der Symbolik des Zifferblatts angepasste, Kreisform des ‚Quintenzirkels‘ übersetzt tonale Relationen in eine zirkuläre und zugleich lineare Zeiterfahrung. Vom Augenblick der enharmonischen Verwechslung spricht Sigrid Nieberle in dem Sinn, dass die notwendige enharmonische Umdeutung einen Augenblick plötzlicher ästhetischer Selbstgewissheit erfordere, in dem die zeitliche Dimension des Woher und Wohin mitgedacht werden kann. Eine Reihung literarischer Bezugnahmen – Bettina von Arnims *Die Gänderode* (1840), Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) und Hans-Ulrich Treichels *Tristanakkord* (2000) – zeichnet die Spur der Augenblicklichkeit der enharmonischen Verwechslung und die Umdeutungsprozesse in der literarischen Narration auf.

Birger Petersen geht in seinem Beitrag *Skizzen als Momentaufzeichnung im 19. Jahrhundert. Perspektiven der Musikforschung* der Relevanz von Aufzeichnung und Fixierung musikalischer Momente für die musikalische Skizzenforschung nach. Die im neueren musikwissenschaftlichen Diskurs sehr präsente Frage des Umgangs mit Entwurf und Skizze bei der Erschließung der Werkgenese in Editionsprojekten wird von Petersen in den größeren Kontext der Schreibforschung gestellt. Eine musikalische Skizze meint in diesem Zusammenhang einen Entwurf im kompositorischen Schaffensgeflecht, das Notieren von Ideen in einem flüchtig notierten Notentext oder die Momentaufnahme in einem unfertigen Werk in Form einer aus nur wenigen Noten bestehenden musikalischen Aufzeichnung. In Verbindung zu aktuellen Theorien der Schriftbildlichkeit wird deutlich, dass die unterschiedlichen Konfigurationen in den Skizzenbüchern Ludwig van Beethovens und Josef

Gabriel Rheinbergers, die Petersen Momentaufnahmen im Zustand des Unfertigen nennt, einen methodisch reflektierten Umgang, auch mit Textnarben und Black Boxes erfordern, also mit Momenten im Prozess kreativer Arbeit, die im Dunkeln bleiben.

Günstige und schädliche Zeitpunkte haben bei kaum einem Autor eine so massive Resonanzverstärkung in der Rezeption seines Werkes provoziert wie bei Peter Handke, bemerkt Alexander Honold in seinem Beitrag *Bonheur, Malheur. Kippmomente bei Peter Handke*. Doch auch ästhetisch zeige sich sein Schreiben durch die Evokation unmessbarer Zeitquanten bewegt. Die „kleinste Zeiteinheit“ des Augenblicks trägt in Handkes Prosa manchmal den Charakter einer epiphanischen Situation, in der ‚etwas sich zeigt‘. Wiederholt bezieht das Erzählen seinen figurativen Gestaltungswillen aus dem surrealen Zusammentreten von Einzelheiten. Temporalität spielt dabei, wie Alexander Honolds Text vorführt, auch insofern eine Rolle, als länger andauernde Entwicklungen oder Handlungslinien innerhalb kurzer Momente ihre Richtung bzw. ihre Qualität ändern, zum Beispiel aus hoffnungsvollen Arrangements in verzweifelte, aus sicheren Konstellationen in beunruhigende Gefahrenlagen umschlagen können. Was aber entscheidet letztlich über ‚gute‘ und ‚böse‘ Momente, der Erlebnismoment selbst oder seine Einbettung in einen narrativen Kontext? Und wie verhalten sich dabei die Kulturmodelle von Epiphanie und Peripetie zueinander? Honold diskutiert die Mechanik des glücklichen und des unglücklichen *Kippmoments* in Handkes Texten anhand von szeno- und topografischen Raum-Arrangements – indoor: das Café, outdoor: die Passhöhe.

Christian Wimplinger greift in der Einführungspassage seines Beitrags *Der merkwürdige Moment. Jetztzeit bei Alexander Kluge* den Gedanken Blochs über das Dunkel des gelebten Augenblick auf und verweist darauf, dass auch Negt und Kluges *Geschichte und Eigensinn* von 1981 die mediale Transformation und Distanznahme zum gelebten Augenblick zur Voraussetzung haben. Deren Arbeit an und mit Momentaufnahmen und Augenblick ist demnach ein Versuch, das nur im Dunkeln unmittelbar Erlebte und mit akustischen Phänomenen assoziierte (Gesumm der Großstadt) zu begreifen. Dafür steht bei Wimplinger die Reihe koproduzierter Texte *Le Moment fugitif* (2014), *Nachrichten von ruhigen Momenten* (2013) und Kluges *Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit* (2001). Diese halten den Momenten einen „Entzerrspiegel“ vor, setzen sie dem Zufall aus und thematisieren Erinnerungsschwierigkeiten in Gestalt von merkwürdigen Momentaufnahmen – wörtlich verstanden als Akte, die den Moment mit einem Merkzeichen versehen. Gesellschaftspolitisch sehen Negt und Kluge, wie Wimplinger darlegt, in der kurzen Form der Momentaufnahme eine Chance, dem Nicht-Erzählten in der Gedächtnislücke der deutschen Nachkriegsgesellschaft eine Form zu geben.

Toni Hildebrandts Beitrag *Die Jetztzeit des Feuerwerks. Über Ana Vaz' „Atomic Garden“* liest Ana Vaz' Experimentalfilm *Atomic Garden* (2018) als ein Nachtstück, welches das Nachleben der Ereignisse von Fukushima in den flüchtig aufleuchtenden Spuren ephemerer Nachbilder einer Katastrophe zeigt. Bezeichnete ‚atomic gardening‘ eine Form der Pflanzenforschung in den 1950er Jahren, sehen wir hier einen kontaminierten Garten in der Nähe von Fukushima, den eine alte Frau täglich besucht. Der Film verschränkt die beiden Zeiten des Tages und der Nacht, indem er eine stroboskopische Kinematographie entfaltet, in der kein menschliches Wesen mehr anwesend ist, und allein die Blumen im Garten, ein paar Bienen und Schmetterlinge und der von den pulsierenden Explosionen eines Feuerwerks erfüllte Nachthimmel das (übrig) Bleibende sind. Toni Hildebrandt erkennt in *Atomic Garden* nicht so sehr eine direkte Augenblicksaufzeichnung eines unmittelbaren Ereignisses, sondern vielmehr die Konstruktion in einer komplexen Erfahrung mit geschichtsphilosophischem Sinn: Die Zeit- und Sinneinheit des Feuerwerks, das nur rasch verlöschende retinale Nachbilder hinterlässt, und das ephemere Blühen der Blüten – zwei ‚absolute Metaphern‘ der Jetztzeit – verdichten sich über die Montage, die flimmernde Stroboskopie und die Sound-Collage zu einer korrelativen Denkfigur im Zeichen von *man-made disasters*.

„Unsere Gesellschaft konzentriert sich auf den gegenwärtigen Moment. Wir erleben alles im Liveticker, in Echtzeit, *always-on*“, schreibt Douglas Rushkoff in seiner 2013 veröffentlichten Studie *Present Shock* und diagnostiziert als Folge des Gegenwartsschocks im Zeitalter der Digitalisierung nicht zuletzt einen „narrativen Kollaps“. Eckhard Schumachers Beitrag *Instantanes Schreiben. Momentaufnahmen nach der Digitalisierung* setzt hier an und fragt, wie digitale Medien und weltweite Vernetzung die Auffassung und die Wahrnehmung von Gegenwart, Aktualität und „gegenwärtigem Moment“ verändern. Dabei richtet er den Blick insbesondere auf literarische Verfahren, die bei Rushkoff wie bei weiteren Gegenwartsdiagnostikern weitgehend ausgeblendet bleiben. Was heißt es, in Blogs oder mit Facebook und Twitter zu schreiben? Wie schreibt man mit – oder gegen – Timelines? Anhand der netzbasierten Verfahren von Rainald Goetz und Wolfgang Herrndorf wird gefragt, inwiefern ein „instantanes Schreiben“, das, wie Christiane Frohmann schreibt, im Modus „ständig zu aktualisierender Statusmeldungen“ prozessiert, zugleich als Form der Zeitreflexion fungieren kann, bei der die Literatur auf signifikante Weise anders als die sozialen Medien ansetzt. Schumacher zeigt, wie die Literatur die Gegenwartsfixierung zum programmatischen Einsatzpunkt eines Schreibens macht, das sich gerade auf Medien und Formen bezieht, die üblicherweise als Gegenpole und Bedrohung von Literatur angesehen werden: Fernsehen, Werbung, soziale Netzwerke, Mode und Pop.

*

So ein Band ist ja auch eine Momentaufnahme in der Betriebsstruktur von Wissenschaft, die die Arbeit eines Kollektivs auf den Punkt bringt. Danken möchten die Herausgeberinnen den Autorinnen und Autoren, dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften | Kunstuniversität Linz in Wien, IFK – Thomas Macho, Johanna Richter, Fiona Faßler, Daniela Losenicky, Ingrid Söllner-Pötz, Petra Radecky – für die Gastfreundschaft und die Unterstützung der Konferenz *Augenblicksaufzeichnung – Momentaufnahme. Kleinste Zeiteinheit, Denkfigur, mediale Praxis* (2017) sowie den Kooperationspartnern, dem Institut für Germanistik der Universität Wien, der Hebrew University of Jerusalem, Israel, und dem DAAD. Schließlich danken wir dem Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald und dem Lichtenberg-Kolleg – The Göttingen Institute for Advanced Study –, Georg-August-Universität Göttingen für die Gewährung des nötigen Freiraums zur Realisierung des Bandes.

Birgit Erdle und Annegret Pelz im Juli 2020