

chen, das in dem schwindelnden Sog des Lügengespinsts die luzide Wahrheit einer Nichtbeherrschbarkeit der Zeichen anerkennt.

Auf der Bühne hängt die Produktion eines solchen doppelten Lachens von der Weise der Deklamation des Alexandriners ab. In Jean Marie Villégiers Inszenierung am Théâtre de l'Athénée im Winter 1995 in Paris ermöglichte die Akzentuierung der musikalischen Qualität des Alexandriners insbesondere beim Protagonisten, gespielt von Frédéric Laurent, dass die Fernlenkung des Lügners unheimlich hörbar wurde: Ein *comique absolu* wurde erfahrbar, das das *vice* nicht nur als besondere Fertigkeit, *qualité d'âme*, sondern auch als fremdbestimmte *passio* erfahren lässt, *passio*, die Lügner wie Träumer oder Dichter der Logik eines anderen Gesetzes unterwirft.

Helga Finter

Witz

Der Witz verhält sich zum Thema des komischen Körpers eigentümlich schräg. Denn Witz, *wit* oder *esprit* bezeichnen auf verschiedene Weise kognitives Vermögen, Verstand, Geist oder das Wissen, das dessen Gegenstand ist,¹ sowie weiterhin, was als ein sprachliches Geschehen und dessen ›Einfälle‹ gegeben ist.

Von Kleist stammt nun eine witzige »Anekdote aus dem letzten Kriege«, in der vom Körper und mit ihm gehandelt wird. Sie stellt den »ungeheuersten Witz, der vielleicht, so lange die Erde steht, über Menschenlippen gekommen ist«, vor, den ein preußischer »Tambour gemacht«, der den Krieg gegen die napoleonische Armee nach der Niederlage bei Jena »auf seine eigene Hand« fortsetzte und daraufhin »von einem Haufen französischer Gendarmen, die ihn aufspürten, ergriffen, nach der Stadt verschleppt, und, wie es ihm zukam, verurteilt wird, erschossen zu werden.« Als »Mensch, zu dem [...] weder die griechische noch die römische Geschichte ein Gegenstück liefert«, zeigte sich dieser mit seiner letzten Bitte. Auf die Frage, »was er wolle? zog er sich die Hosen ab, und sprach: Sie möchten ihn in den ... schießen, damit das F... kein L... bekäme.«² Wenn nun bei der ersten Auslassung de-

1. Vgl. etwa *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm (Leipzig: Hirzel 1854-1984), repr. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1984., Bd. 14.2, Sp. 861-88; Webster's *New World Dictionary of the American Language*, 1953ff. u.a.

2. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., Helmut Sembdner (Hg.), München: Hanser 1965, II, S. 268.

ren Grund nur allzu offensichtlich in der Wohlanständigkeit nicht des Tambours, sondern des Erzählers der »Anekdote« zu liegen scheint, so stellt sich aber um so mehr die Frage, warum die beiden anderen Wörter durch Auslassungspunkte so sehr verschwiegen wie markiert sind. Diese Auslassungen funktionieren auf verschiedene Weise, denn in den letzten Fällen ersetzen typographische Zeichen jeweils eine Letter, während im ersten Falle die drei Punkte bezeugen, »dass« etwas ausgelassen wurde. Diese druckgraphische Repräsentation aber ist falsch. Im Erstabdruck in *Berliner Abendblätter* (18. Blatt) vom 20. Oktober 1810 war zu lesen »sie mögten ihn in den schießen«.³ Die vier Punkte zeigen die »vier Buchstaben« an, die an ihrer Stelle fehlen,⁴ und die Buchstäblichkeit des Wortes selbst – an der Schwelle, bevor es Wort geworden ist, und nach ihm als dessen Zerfällung.

Es handelt sich um einen Körper, der sich ausstellt: der agiert als der nicht-schöne und nicht-geschlossene, groteske. Die Entblößung als solche schon, als »Bloßstellung« des Körpers, exponiert diesen, stellt seine Nacktheit als »Gegenteil eines abgeschlossenen Zustandes« aus. »Kern« des neuzeitlichen offiziellen Körperkanons ist »die Verborgenheit des Körperinneren«, im »fertigen, streng begrenzten, nach außen verschlossenen, von außen gezeigten, unvermischten und individuellen ausdrucksvollen Körper« (Michail Bachtin), »dessen Auswüchse, Wölbungen verleugnet, dessen in das Körperinnere führende Öffnungen verdeckt werden«.⁵ Durch den »privatisierten und psychologisierten Körper« wird die groteske Ambivalenz verleugnet, die jene Grenze zwischen Körper und Außenwelt wiederholend irritierte, ja diese Grenze bedrohte,⁶ die »gestalthaft« das Verhältnis von Innerem und

3. Gezeichnet »x.« geht dieser Artikel in die Kleist-Werkausgaben ein; Berlin-Brandenburger Ausgabe II/87: *Berliner Abendblätter* I, S. 96. Vergleichbar nicht nur editorische Fragen ergaben sich zu der entsprechenden Verkürzung auf drei Punkte für die »Die Marquise von O....«.

4. Die aufgewiesene Vorlage der »Anekdote« ließ ihren Protagonisten sagen: »Nun so bitt ich, [...] mich im Hintern schießen zu lassen, damit der Balg ganz bleibe.« H. von Kleist: *Werke und Briefe* II, S. 913.

5. Renate Lachmann: »Vorwort« zu: Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, hier und das folgende S. 38, sowie M. Bachtin, ebd., S. 357-59, 361, 363.

6. »Der groteske Körper besteht aus »Einbrüchen und Erhebungen«, »die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen« und damit dessen Ambiguität als Zweileibigkeit (R. Lachmann: »Vorwort«, S. 37). Er »ist nie als fertiger zu denken, sondern immer als werdender, vergehender, offener. Durch die besondere Betonung aller Körperteile und -teile, die sozusagen über die glatten Grenzen eines geschlossenen Korpus hinausgehen (Nase, Phallus, Bauch Hintern) wird im Körper selbst die Grenze zwischen zwei Körpern abgebildet« (S. 38). Zu vergleichen wären die französischen Wörter für den

Äußerlichem regulieren soll und damit den »individuellen Körper der Neuzeit« als »fertigen Körper«, als in sich geschlossene Körperganzheit sichern muss. Körperhandlungen wie »Hinausstülpen – Eindringen – Ausstoßen – Zerstückeln – Entleeren – Verschlingen« lassen »das Innere exzentrisch nach außen treten«, wie dies auch »in der Wendung ›Sich-Ausschütten-vor-Lachen‹ gesagt ist«. ⁷ Die eigentümliche Ironie der körperlichen Geste des Tambours ist, dass der Körper, indem er agierend für sein Ganz-Bleiben plädiert, die jedem Eingriff oder hier: Einschuss, vorgängige Nicht-Ganzheit des Körpers ausstellt. Er tut dies durch die Exposition jener Körperöffnung, die keineswegs den geregelten Einschluss des Äußeren ins Innere, das einschließend totalisierend sich abschliesse, ermöglicht und organisiert, sondern aus der heraus sich das Innere nach außen stülpte und der groteske Körper in seiner Zweileibigkeit geboren würde. Verschwiegen ist diese Öffnung auch hier: »...«, aber nicht die abgeschlossene Ganzheit des Körpers durch dessen vorgeblich geschlossene Oberfläche behauptet, sondern das Verschwiegenesein selbst angezeigt und markiert. Und zwar so, dass die Nichtgeschlossenheit sich über das Gemeinte hinaus manifestiert: Die typographischen Zeichen durchlöchern den Text; sie durchschießen den Text und lassen das Gemeinte verschwiegen mit den Durchschüssen auftreten. Wenn das Loch, das durch die Schüsse dort entstehen sollte, wo das eine Loch gleichsam auf das kommende gewaltsame andere gewartet hat, ⁸ durch die Löcher im Text ›gesagt‹ wird, dann widerspricht aber die Textualität, viellöcherig, auch dem, was gemeint und erbeten war. In der typographischen Materialität des Textes ist gerade das vollzogen, was der Handlungsträger im Erzählten doch vermeiden wissen wollte: Dass das bereits gegebene Loch sich in Durchschüssen multipliziere. Typographisch wird der Witz als ›Stichelei‹ ⁹ – noch gegen seinen Sprecher – realisiert. Wo das vorgewiesene Loch die ideale Körperganzheit je schon dementierte, wird es keine Grenze gegen den Exzess multipler Durchlöcherungen geben. »....« sagt die Per-

witzigen Einfall *saillie*: Vorsprung, Überhang, Tiefenwirkung, Höcker sowie *blague*: Tabaksbeutel.

7. R. Lachmann: »Vorwort«, S. 39.

8. Zu vergleichen wäre dagegen »die Selbsttötung durch einen Schuss in den Mund« als »Technik, eine natürliche Öffnung zu nutzen, um den Körper trotz einer Todeswunde nicht zu entstellen,« die gerade im Falle Kleists zu berücksichtigen nahe liegt (vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: »Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists *Zweikampf*«, in: *Kleist Jahrbuch* 1998, S. 21-36, hier S. 33).

9. Diese übersetzt *raillerie* ins Deutsche zurück, eines jener Wörter, die im Französischen wie im Englischen substituiert werden müssen, wenn Witz nicht das Vermögen, sondern dessen sprachliches Produkt meint.

foration der Ganzheit, sei diese die des Wortes und Satzes oder die des Körpers. Daher tritt das »F...« – das als tierisches auch die Haut jenes »Menschen« bezeichnet, »zu dem [...] weder die griechische noch die römische Geschichte ein Gegenstück liefert«, – nur als typographisch perforiertes auf: als das Gegenstück zur glatten Oberfläche des menschlichen Körpers, der sich in dieser als der ideale schöne Körper geriert, den das 18. Jahrhundert sich in der Marmorstatue realisiert vorstellte.

In einer neuen Konstellation der ästhetischen Diskussion, deren Paradigma die Darstellung als beseelte Verkörperung in Stein wurde,¹⁰ wird der Witz entweder verworfen oder aber darstellend an den Körper gebunden, der »witzig beseelt« werde, wie im »bildlichen Witz«, von dem Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* spricht, um ihn der Metapher zu nähern. Darum muss er den »bildlichen Witz« vom »unbildlichen«, »geistigen« oder ingeniösen Witz unterscheiden; die Form dieser Unterscheidung, die Züge einer abwehrenden Verhandlung des französischen *esprit* trägt,¹¹ impliziert schon beider Asymmetrie.

Jean Pauls »witzigen Ausdruck« für jenen »Gedanken«, der die Witz-Definition wäre, hat die ästhetisch-psychologische Wissenschaft vom Witz über das 19. Jahrhundert hinaus noch Freud zugetragen, der ihn 1905 für die seit dem 18. Jahrhundert »Witz« genannte »Fertigkeit«, »Ähnlichkeiten zwischen Unähnlichem« zu erkennen, noch einmal zitiert: »Der Witz ist der verkleidete Priester, der jedes Paar traut«.¹² Jean Pauls »verkleideter Priester« des ästhetischen Witzes »kopuliert« ein »jedes Paar«, und er »tut es mit verschiedenen Trauformeln«.¹³ Mit der Hinzufügung: »Er traut die Paare am liebsten, deren Verbindung die Verwandten nicht dulden wollen«, unterstrich Friedrich Theodor Vischer (den Freud zitiert) die Divergenz der beiden Ordnungen, denen die im Witz Verkuppelten zugehören, die die Verbindung zum Skandal machte. Wenn jemand, der keiner ist, sich *als* ein »Priester« »verkleidet« hat, um in der angemäßen Rolle Paare zu verkuppeln, so weil die *mésalliance*, die der Witz stiftet, des Priesters, der Verkleidung und der Anmaßung bedarf. Ihm stellt Jean Paul den »Zufall« als »wilde

10. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga: Hartknoch 1778.

11. Vgl. Jean Paul: »Vorschule der Ästhetik«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Norbert Miller (Hg.), München: Hanser 1963, I,5, S. 188, 200 u.ö., zum »bildlichen Witz«, S. 182–191; Vgl. Otto F. Best, *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

12. Sigmund Freud: »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« (1905), in: Ders.: *Studienausgabe*, Alexander Mitscherlich (Hg.), Frankfurt/Main: Fischer 1970, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, S. 9–219, hier S. 15.

13. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 173.

Paarung ohne Priester« gegenüber.¹⁴ Es kommt auf den »verkleideten Priester« an und es kommt auf den Priester noch dort an, wo er ausfällt, in den »wilden Paarungen«. Er weist die Performativität des Witzes aus: Seine »Trauformeln« tun etwas; sie müssen erzeugen, was nicht bloß entdeckt werden kann. Derart ist die Witzleistung und der witzige Effekt in jenes Feld verschoben, das nach John Austin als das der *performatives* analysierbar ist, der Äußerungen, die »überhaupt nichts [...] behaupten«, »nicht wahr oder falsch sind«, sondern »das Vollziehen einer Handlung«.¹⁵ Dadurch wird die langwierig diskutierte Unterscheidung, ob es sich beim *conchetto* oder Witz um die *Entdeckung* von Ähnlichkeiten oder die bloße, kunstfertige *Erfindung* von Verbindungen ohne Substanz handle, verschoben. Der »verkleidete Priester« zitiert die »passenden Umstände«, unter denen Austin zufolge eine Äußerung »etwas Bestimmtes tue«, z.B. eine Trauung *ist*. Er stellt sie dar, *insofern* er »verkleidet« ist, stellt sie aus als Szenario einer Aufführung und stellt die Instanz und Deckung jener »Kraft« vor,¹⁶ die der kuppelnde Witz agiert. Diese Kraft führt Jean Paul zurück auf »die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache, welche halbe, Drittel-, Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für beide ein Zeichen des Prädikats gefunden wird. [...] z.B. ›Ich spitze Ohr und Feder‹, – und stellt die Gleichheit vor als ›Trug‹«.¹⁷ Im »verkleideten Priester« tritt eine substantielle Erfülltheit der Kopulierung auf. Und sie tritt auf als der bloße Anschein, die die unterstellte Erfülltheit bleibt, wie sich die *Kraft* des *performatives* in die konstative Tatsachenfeststellung »kostümiert« (und mit »Feststellungen über Tatsachen verwechselt« »Unsinn« produziert).¹⁸ Die Maskerade lässt zugleich eine zweite Szene der Entlarvung des bloß »verkleideten« als falscher »Priester«, der gestifteten als illegitime Verbindung ohne Gültigkeit jenseits der Szene der Stiftung oder jenseits des trügerischen Auftritts erwarten. Das Auffliegen der Anmaßung gehört zu jedem Witz. Der

14. Ebd., S. 193.

15. Eheschließungen gehören zu deren paradigmatischen Fällen, vgl. John Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1976 (2. Auflage), S. 5, 3ff.; ders.: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart: Reclam (2. Auflage) 1979, S. 28; zum Funktionieren dieses Beispiels vgl. Shoshana Felman: *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues*, Paris: Seuil 1980, S. 152ff., insbesondere der Austinsche Hang zu den »failures«, »infelicties« S. 154ff., 167f.

16. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 169.

17. Ebd., S. 173f., 182; vgl. Theodor Lipps: *Komik und Humor. Eine Psychologisch-Ästhetische Untersuchung*, Hamburg: Voss 1898 (2. Auflage Leipzig: Voss 1922), S. 92.

18. Vgl. J. Austin: *How to do Things with Words*, S. 4; siehe Sprechakte, S. 28.

»verkleidete Priester« personifiziert eine Investition und Investitur, ein »Leihen«, so Theodor Lipps, ein *Aus- und Verleihen* von Sinn, wobei wir »wissen«, dass er der Aussage »nicht zukommen kann«, und der daher – wenn der Witz »verstanden« wird – in jene »Nichtigkeit« vergehe, die seine Hervorbringung sei.¹⁹ Diese aber ist »excess of utterance«, Überschuss des Äußerungsereignisses über die Äußerungsbedeutung.²⁰

Im Witz sei »die dritte Vorstellung«, »als der Exponent ihres Verhältnisses«, »nicht ein Schluss-Kind aus beiden Vorstellungen«, sondern »Sprung« und »Funken« und »Sprung« zwischen »Funken«: »von den Funken des Katzenfells zu den Funken der Wetterwolke«.²¹ Als »Blitz« ist die witzige »*Kraft* zu wissen« eine leer resultierende Produktivität. Demgegenüber rückte Jean Paul den »bildlichen Witz« in ein anderes Licht, das der Sonne, in dem sich – metaphorisch und metaphorologisch – die Erkenntnis phänomenal erfüllt:

Dieselbe unbekannte Gewalt, welche mit Flammen zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in *ein* Leben verschmelzt, wiederholt in und außer uns dieses Veredeln und Vermischen; indem sie uns nötigt, ohne Schluss und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden, aus dem Laut den Gedanken, aus Teilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes und so überall aus äußerer Bewegung innere [...], so spiegelt das körperliche Äußere das geistige.²²

Das bildet die Metaphern aus und mache zwanglos den bildlichen Witz, der »die Ähnlichkeit zwischen Körper- und Geisterwelt (z.B. Sonne und Wahrheit)« finde und dieses »anzuschauen« gibt.²³ Aber wenn »daher« »die bildliche Phantasie strenge an Einheit ihrer Bilder gebunden [ist] – weil sie leben sollen, ein Wesen aber aus kämpfenden Glie-

19. So Th. Lipps: *Komik und Humor*, S. 85 im Anschluss an Jean Paul.

20. S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 160: »la ›force d'énonciation‹ [...] est constamment en excès sur le sens de l'énoncé théorique« – »die ›Aussagekraft‹ [...] hat ständig einen Überschuss hinsichtlich des Sinns der theoretischen Aussage.« Der »Skandal« ist schließlich die Nicht-Unterscheidbarkeit des Positiven und des Negativen, des Normalen und des Abnormalen, des Ernsten und des Unernten usw. (»*scandale de leur non-opposition*« – »*Skandal* ihres Nicht-Gegensatzes«, S. 206, vgl. 213). Vgl. die »Liebe zum leersten Ausgang« des Witzes nach Jean Paul, als der »er verschwendet« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 131, 198) und zu der Ambivalenz, Marianne Schuller: »Der Witz oder die ›Liebe zum leersten Ausgange‹«, in: *Fragmente* 46 (1994): *Heilloses Lachen. Fragmente zum Witz*, S. 16.

21. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 171, 173f.

22. Ebd., S. 182-84.

23. Ebd., S. 172; »der bildliche Witz kann entweder den Körper *beseelen* oder den Geist *verkörpern*.« (S. 184).

dern es nicht vermag« – so kann der Witz, »da er nur eine leblose Mo-
saik geben will, in jedem Komma den Leser zu springen nötigen«. ²⁴ Im
Witz vollzieht sich ein Sprung oder Bruch, dessen Metapher der »zer-
gliederte Körper« abgeben muss; es ist sein performativer Exzess, der
sich im explosiven Lachen zeigt, das einen Überschuss abführt, der
keinem anderen Gebrauch zugeführt wurde. ²⁵

Die »wilde Paarung ohne Priester«, die der »Zufall« ist, führte
Jean Paul an als das prinzipienlose Prinzip des stets wieder Misstrauen
erregenden Wortspiels, des »Sprach- oder Kling-Witz[es]«. ²⁶ »[J]eder
Zufall« gefällt »uns vielleicht«, »weil darin der Satz der Ursachlichkeit
selber, wie der Witz, Unähnliches zu gatten scheinend, sich halb ver-
steckt und halb bekennt« – also nicht als *reiner* Zufall: Der »reine Zu-
fall« – ohne alle Möglichkeit eingemischter Ursachlichkeit – »wäre uns,
so Jean Paul, »nicht einmal« »Zufall«. Es gibt ihn nur als Bruch der
Kausalität *und* deren Suggestion, als ein Zusammentreffen, das so
»wild« es sei, so sehr es einer »Ursachlichkeit« als Verknüpfung wider-
streitet, doch als deren »Widerspiel« Ansprüche auf eine Motiviertheit
macht und diese durch ein zeitliches oder räumliches Zusammenfallen
suggeriert. Zufall regiert die sprachlichen Elemente, Buchstaben und
Laute; er macht das Wortspiel und er macht es so erstaunlich, effektiv,
wie es als zufälliges nichtig wäre. Das Wortspiel heißt ein »optischer
und akustischer Betrug«, insofern der »Zufall« einer (bloß) sprachlich
gegebenen Gleichheit oder Ähnlichkeit zugleich »von der Sprache« ei-
nen »Schein« substantieller(er) »Gleichheit erhielt«: Der Zufall des An-
klangs der Worte erhält eine Sinn-Investition/itur. Im Zufall des Wort-
spiels hat sich je eine »Ursachlichkeit«, eine Motiviertheit und ein Sinn
der Verkettung »halb bekannt und halb versteckt«, wie etwa im wort-
spielerischen Vexierbild *Leh/ere*. Die trügerische Vorgabe einer subs-
tantiellen Verbindung dessen, was nur Signifikanten gemeinsam hat,
die das Spiel der Worte zum Wortspiel macht, nähert den »Zufall«

24. Ebd., S. 187f.: So »beseleitet lieber die Phantasie das Tote, wenn der Witz
lieber das Leben *entkörper*. [...] er kann unter dem Vorwande einer Selbstvergleichung
ohne Bedenken seine Leuchtkugeln, Glockenspiele, Schönheitswasser, Schnitzwerke,
Putztische nach Belieben wechseln in *einer* Periode«.

25. Vgl. S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 198. Der Exzess, der kei-
nem anderen Gebrauch zugeführt werde, wird im Lachen abgeführt (so S. Freud: »Der
Witz«, S. 42*, 137), das »zwar den Körper explosiv erschüttert, aber nichts bedeutet«
(Sam Weber: »Die Zeit des Lachens«, in: *Fragmente* 46, S. 81). »«Nous ne savons, dit de
même Freud, [...] ce qui nous fait rire« – »Wir wissen nicht – sagt sogar Freud – was
uns zum Lachen bringt« (S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 171; 174): »l'acte
de faire éclater – de rire – devient une performance explosive« – »Der Akt des Platzens –
vor Lachen – wird zu einer explosiven Performanz.«

26. J. Paul: Vorschule der »Ästhetik«, hier und im Folgenden S. 193f.

klanglicher Nähe, als »Paarung *ohne* Priester«, doch dem Fall des ästhetischen Witzes, für den ein »verkleideter Priester« als *persona* des »Trugs« einer gegebenen Verbindung antritt: »jeder Zufall« der Sprache trägt in einer haltlosen Verkuppelung eine »illegitime Verbindung zweier Begriffe« zu, die »moralischen und logischen Skandal« zu machen vermag,²⁷ *insofern* sie deren ›substantiellen‹ Bezug impliziert und drangibt. Im Effekt eines Sinns ist dieser als »Trug« (oder Investition) merklich, den die Gewaltsamkeit der Sprachoperation merklich macht.

Der Zufall der Sprache ermöglicht die Einsicht in die sinnfremde Produktivität der Sprache oder die »Geistes-Freiheit, welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin«, wie Jean Paul sagt. Denn im Witz der Worte haben sich signifikante Verknüpfungen und Zergliederungen als die unhintergehbare, aber höchst unzuverlässige Begründung für das ›Verhältnis der Ideen‹²⁸ erwiesen. Was immer an Sinn der klanglichen Nähe des einander begrifflich-logisch Widerstreitenden oder Sich Ausschließenden abgewonnen werden kann, ist ein nachträglicher Effekt, ein *Zufall* der Sprache, d.i. der vom Sinn nicht kontrollierten Produktivität, Zufälle der Sprache und ihrer Elemente. Sinn ist suspendiert an die auszuhaltende Zweideutigkeit, *ob* es sich überhaupt um (etwas) meinende Rede oder ›bloße‹ leere »Spielmarke des Wortspiels«²⁹ handelt.

Hier aber – spätestens – suchte Jean Paul Grenzen zu ziehen. Die Rück-Wendung auf die Zeichen, die er als Gewinn dem Wortspiel zugestand, stellt sich ihm als Gefahr vor, wenn »[d]as Wortspiel ... das Auge zu leicht von dem Großen und Weiten zu sehr auf *die Teilchen der Teilchen* hin[dreht], zum Beispiel von jenen feurigen Engel-Rädern des Propheten auf die *Rädertierchen der Silben*«. ³⁰ Eine letzte sichernde Grenze sucht Jean Paul zu ziehen gegen das *Räder-spiel-werk* der »Teilchen« der Worte, die einer signifikanten Zerlegung und Verkettung unterliegen, und zwar zum einen durch hierarchisierende Unterstellungen des sinn-losen Signifikanten-Spiels unter den Sinn als bloßes Beiwerk zum Werk oder »Putzkleid, nicht [...] Amtskleid«. ³¹ Zum anderen zieht er diese Grenze in sich wiederholenden Verwerfungen

27. So argumentiert Sarah Kofman zum (von S. Freud: »Der Witz«, S. 35 zitierten) Wortspiel *Traduttore – Traditore* (*Die lachenden Dritten. Freud und der Witz*, München, Wien: Internationale Psychoanalyse 1990, S. 48f.). Von den »monstrous marriages« (von Austins' Sprechaktttheorie) spricht S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 167.

28. Dennoch sitzen Witz-Interpreten dem Fehlschluss immer wieder auf, »so steht einige Ähnlichkeit der Sachen bei der Gleichheit ihres Widerhalles zu erwarten« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 193; S. Freud: »Der Witz«, S. 131).

29. J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 192.

30. Ebd., S. 195.

31. Ebd., S. 196f.

aller Buchstaben-Spiele, der »noch erbärmlicher[en]« »anagrammatische[n] Charade, de[m] *Logogryph*« und »endlich« dem »elenden höckerigen *Chronogramma*«,³² das Worte zerlegend (Groß-)Buchstaben einer Lesbarkeit als Zahlen zuführt. In deren Abwehr und um der Abwehr willen spricht Jean Paul von der Sprache als Maschine, deren Produktivität eine der leeren Elemente oder Buchstaben ist. Sie untersteht undurchdringlicher Determination und völliger Arbitrarität zugleich.

Kleists Witz-Tambour stellte einen Körper, der (und insofern er) der metaphorischen Ineinsbildung von Geist und seiner Verkörperung inkompatibel ist, vor als den durch die Entblößung ausgewiesenen Exzess der Verkörperung über das im Äußerungs-Akt Gemeinte. Dieser manifestiert sich letteral im Text, wo er und wie er nicht mehr »über Menschenlippen« kommt, in der rhythmisierenden Zerlegung in leere Zeichen. Gegen das Zusammenlesen zu sinnvollen Worten³³ dürfen die Lettern sprechen von einer Zerlegbarkeit jener semantischen Einheit, die aus diesen erst (je) gebildet werden müssen, weil diese Zerlegbarkeit von typographischen Zeichen an Stelle isolierter Lettern abgebildet und ausgeführt wird. (Diese Zeichen, die nicht etwas sagen, sondern als ›Satz‹zeichen die Buchstaben zu sinntragenden Einheiten sich fügen lassen, dürfen hier die Einheiten skandieren.)³⁴ Zum buchstäblichen Witz – wie ein Reim und eine Paronomasie – wird »L...«/ »F...« durch die Auslassung, die die ›Worte‹ teilen: »–...« ist ihr *tertium comparationis* und das ist leer, leer wiederholend, rhythmisierend. Kleists Text macht die Schrift zum »Letterntheater«,³⁵ gegen dessen Höckerigkeit als dem Schriftbild der Zerlegung Jean Paul den Witz abzuschirmen suchte, um ihn als »bildlichen« der metaphorischen

32. Ebd., S. 195.

33. Der »Griffel Gottes« schreibt Buchstaben löschend in Erz, und »etwas« allein, insofern diese über Lücken hinweg zusammengelesen werden (H. von Kleist: *Werke und Briefe* II, S. 263, *Berliner Abendblätter* 5. Oktober 1810); das wird erinnert, wenn Kleist Tambour und Anekdote gegen Angriffe verteidigt: »das Unschickliche, was in seiner Tat liegt, verschwinde ganz und gar, und die Geschichte könnte, so wie ich sie aufgeschrieben, in Erz gegraben werden« (ebd., S. 840 und zit. 913).

34. »von Komma zu Komma« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 176); vgl. (wie bereits zitiert) S. 188 und: er »will nichts als sich und spielt ums Spiel [...] – seine Systeme gehen in Kommata hinein – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung –.« S. 201; vgl. M. Schuller, »Der Witz oder die ›Liebe zum leersten Ausgange‹«, S. 16f., 19.

35. Thomas Schestag: »Bär«, in: Ders. (Hg.): »geteilte Aufmerksamkeit«. *Zur Frage des Lesens*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1997, S. 179. Dagegen musste der in *Berliner Abendblätter* unmittelbar voranstehende Artikel »Theater. Über Darstellbarkeit auf der Bühne« die Darstellung einer »förmlichen militairischen Execution, d[as] beliebte[] Füsiliere« als »gewissermaßen ekelhaft« ausschließen (S. 93).

Verkörperung zu nähern. Die typographischen Zeichen sind Streuungen, Perkussionen des Wortes,³⁶ vor allem dann, wenn im Fell, auch das der Trommel mitzulesen ist – und damit noch jenes ›Trommelfell‹, das, so tierisch die ›Felle‹ sind, Teil des inneren Ohrs auch der Menschen ist und wie ersteres widerhallend vibriert. Darauf weist Kleists Zu-Satz hin, mit dem die Anekdote schließt: »– Wobei man noch die Shakespearesche Eigenschaft bemerken muss, dass der Tambour mit seinem Witz, aus seiner Sphäre als Trommelschläger nicht herausging.«³⁷ Dem Rhythmus des Trommelschlags, der im Ohr widerhallt, entspricht die Perforation der Worte, in leeren Wiederholungen »....«. Das Kleistsche Supplement zum tambourischen »Witz« und dessen nicht-menschenähnlicher Ungeheuerlichkeit schließt diesen in einem Nachtrag und Zusatz, der – das ist der Witz der »Anekdote« – die Schließung je aufhält. Denn mitzulesen ist jener Rhythmus, der den Text bewegt und streut, die Durchschüsse des Textes und der Seite (die auch früher einmal ein ›Fell‹ war), auf der der Text typographisch organisiert ist und als streuendes und zerstreutes Schriftbild sichtbar wird: als Exzess über alles Gemeinte.³⁸

Bettine Menke

Wiederholung

1843 konstatierte Søren Kierkegaard: »Die Wiederholung ist die neue Kategorie, welche entdeckt werden soll«¹. Der Text, in dem der dänische Philosoph diese Entdeckung vorbereitet, trägt den Titel *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius*. Der Autor hat ihn unter Pseudonym veröffentlicht und bekennt unter diesem zweifelhaften Status, dass auch der Text alles andere als frei von Verkleidungen und Maskeraden, d.h. verwirren-

36. Vgl. für diese Metaphorik die Worte »lancés [...] des explosions, vibrations, des machineries« (Roland Barthes: *Leçon*, Paris: Seuil 1978, S. 20; zitiert nach S. Felman: *Le scandale du corps parlant*, S. 141).

37. Vgl. den entsprechenden Shakespearebezug zum Wortspiel von J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 192.

38. Der »Witz, der ohnehin nichts darstellen will als sich selber«, ist daran gebunden, dass »er verschwendet« (J. Paul: »Vorschule der Ästhetik«, S. 198).

1. Søren Kierkegaard: *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991, S. 22.