

Die Tilde.

Verschleifen des Kontrasts

KURT W. FORSTER

Der Übergang vom Zeichen zum Buchstaben scheint graduell, labil und umkehrbar: Die Buchstaben ›A‹ und ›O‹ können selbst dem aufmerksamen Leser plötzlich wieder als Dachform und als Kreis oder Kugel erscheinen und ihrer semantischen Rolle entschlüpfen. Zwar bleibt ihre buchstäbliche Bedeutung erhalten, aber eine gleichsam archaische Eigenschaft meldet sich zurück und wirft einen beinahe körperlichen Schatten auf die Leere des Zeichens.

Ein Beispiel mag daran erinnern, dass die Form einzelner Buchstaben auch mit Absicht als abstraktes Zeichen verwendet wird: Plinius der Jüngere beschrieb seinem Freund Gallus die Lieblingsvilla Laurentinum in Strandnähe bei Ostia. Um den Plan der Anlage anschaulich zu machen, vereinfachte er den Plan und verglich die Form des Hofes mit derjenigen des Buchstabens ›O‹. ›O‹, das scheint klar und eindeutig genug, wenn denn die verschiedenen Manuskripte, die den Text überliefern, die »*forma litteris*« nicht einmal als ›O‹, ein andermal als ›D‹ oder ›C‹ gesetzt hätten, wie es dem vermeintlichen Verständnis der Kopisten entsprach. Plinius' Beschreibung seiner Villa liegt einer langen Reihe von späteren Landhäusern zugrunde, die seit der Renaissance gebaut und öfter auch als Gegenstand erfindungsreicher Rekonstruktionen nachgeahmt wurden.¹ Über die Divergenzen

1 | Vgl. Pierre de la Ruffinière Du Prey: The Villas of Plinius. From Antiquity to Posterity, Chicago 1994, S. 58-62; der Brief Plinius' d. J. an Gallus findet sich in engl. Übers. ebd., S. 311-314.

zwischen den zwar ähnlichen, aber dennoch unterschiedlichen Buchstabenformen hinaus, ist selbstverständlich auch Kalligraphie und Typographie im Spiel, denn was dem einen als kreisrundes ›O‹ vor schwebt, das mag dem nächsten in der Form eines Oval kursiv stehen. So sind denn nach- und nebeneinander Landhäuser mit halbrunden, runden und ovalen Höfen entstanden, obwohl sie sich alle vom Laurentium des Plinius herleiten wollen. Buchstabentreu gerät kaum etwas, auch wenn es sich *letteralmente* – wie Italiener sagen würden – nach einem bewunderten Vorbild richtet.

Ähnlich verhält es sich mit diakritischen Zeichen, dem Komma, dem Gedankenstrich oder der Klammer. Die Akzente bilden eine eigene Kategorie, unentbehrlich, weil grammatisch bestimmend, aber zusätzlich, weil vom Buchstaben selber unabhängig. Diakritische Zeichen können verschiedene Buchstaben aufgepfropft werden, um ihren nominellen Stellenwert zu verändern. Formal eignet den Akzenten etwas, das im Gegensatz zu den Buchstaben über das Alphabet hinausschießt: Ein *accent circonflexe* und eine Tilde liegen über den Buchstaben, die sie modifizieren, bewahren aber zugleich ihren eigenen Zeichencharakter.²

Als Zeichen, das gleichsam eine praktische Verwendung sucht, vervielfachte sich die gegenläufige Volutenform in der Renaissance exponentiell: Als vermittelndes Element zwischen Linien und Flächen, die im rechten Winkel aufeinanderstossen nimmt es die Gestalt einer Volute, einer Konsole, einer flexiblen Vermittlung an. Dabei wird der Massstab seiner Grösse belanglos, erstreckt er sich doch vom schlängelnden Profil eines Juwelierstücks bis zur architektonischen Grossform: In der Fassade von Santa Maria Novella in Florenz verwandte Leon Battista Alberti zwei gigantische Volutenformen, um von ihrer Basisbreite in die Höhe des Mittelschiffs überzuleiten. Alberti hatte schon früher mit einer Variante dieser Figur gespielt, als er sie diagonal dem abfallenden Profil der Kapellen am Tempio Malatestiano in Rimini auflagerte. Um diese Idee dem ausführenden Baumeister und Bildhauer Matteo de'Pasti plausibel zu machen, skizzierte sie der Architekt auf den Rand seines Briefes.³ Mit Federstrichen von nur wenigen Millimetern erinnerte er den Bauleiter vor Ort an dieses unkon-

2 | Tilde leitet sich von *titulus*, als von ›darübergestellt‹ ab.

3 | Leon Battista Alberti, Joseph Rykwert/Anne Engel (Hg.), Mailand 1994, S. 456, Nr. 54: Albertis Brief von Rom an Matteo de'Pasti vom 18. November 1454 (mit Bibliographie). Der Brief befindet sich in der Pierpont Morgan Library, New York, MA 1734. Vgl. Auch Robert Tavernor: On Alberti and the Art of Building, New Haven, London, 1988, S. 59-61.

ventionelle Element seines Entwurfs. Man darf sagen, dass Alberti die Volutenform »diakritisch« auf die Grammatik seines Entwurfs bezog, d.h., er brachte der geläufigen Architektursprache eine Beugung bei. Niemals hätte er den Massstab mit einer Säule oder einem Kapitell derart überspannt, wie er es hier und anderswo mit der Volutenform tat. Aber als graphische Form erlaubte ihm die Doppel-Schwingung eine Verwendung im Mikro- wie im Makrobereich. Dank dieser Eigenschaft konnte er das Zeichen als Zeichen masstäblich freisetzen und seinen Charakter gerade dadurch bekräftigen, dass es in jeder beliebigen Grösse als ein echtes Mikro/Mega auftritt. Es überrascht daher kaum, dass gerade im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert das bewegte Zierwerk sich durch alle Massstäbe windet und in einer schier unbeschränkten Vielfalt auf alles und jedes ausbreitet, als wäre seine Zeichenschrift natürlich und universell.

Wolfgang Amadeus Mozarts schwungvolle Begleitlinie zu seiner Signatur ruft sogleich William Hogarths Überlegungen ins Bewusstsein, in denen er seine kühne Theorie einer Schönheitslinie darlegte. Er hatte sie aus dem Wirrwarr der Natur und aus den widersprüchlichen Vorlieben einzelner Künstler herausgeschält.⁴ Bereits auf der Titelseite seines Traktats stellte er sie zur Schau, als hätte er eine seltene Schlange im Amazonas oder ein beinloses Reptil am Wüstenrand entdeckt. In einer glasklaren Kristallpyramide, also einer Form, die grösste Stabilität und Dauer beinhaltet, suspendiert er die Schlangenform. Trotz ihres hohen Grades an Abstraktion weist sie erkennbar einen kleinen Kopf und ein verjüngtes Schwanzende auf. Starr zwar, aber dennoch eindeutig dem Leben entnommen, gewinnt Hogarths »Line of Beauty and Grace« ihre überragende Bedeutung nicht zuletzt deshalb, weil er sie der Natur entrissen und in die Pyramide eingesiegelt hat. Der aufklärerische Anspruch, Geheimnisse der Natur zu ergründen und säuberlich herauszupräparieren, erfüllt sich im Paradox von bewegtem Leben und starrer Dauer, also in der gleichzeitigen Anschauung des Prinzips und seiner phänomenalen Wirklichkeit.

Die Tatsache, dass diakritische Zeichen auch ausserhalb ihrer Verwendung in der Schrift existieren, behaftet sie mit einem Rest graphischer Vieldeutigkeit. Die geschwungene Linie der Tilde hat in der musikalischen Notenschrift eine präzise Bedeutung, die im achtzehnten Jahrhundert weite Verwendung fand. Als Zeichen für eine schleifende Verzierung, welche die Zielnote erst umspielt bevor sie angeschlagen

4 | William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, Ronald Paulsen (Hg.), New Haven, London, 1997.

wird, bezeichnet die Tilde sowohl eine Bewegung des Instrumentalisten als auch ein akustisches Ereignis. Leichterdings konnte Mozart diesen graphischen Schlenker seinem Namenszug beifügen, als wäre die eigentümliche Wellenlinie, die einmal links, einmal rechts ansetzt und spiegel- oder rotationssymmetrisch stets sich selbst entspricht, eine Signatur der Musik schlechthin. Als Chiffre eines Phänomens der Bewegung, handle es sich um musikalische Dynamik, um den schleifenden Übergang von einem Bauteil zum andern, oder ganz einfach um den zugleich fliessenden und erstarrenden Charakter jeder graphisch festgehaltenen Bewegung, vermittelt die geschwungene Linie ein Schema pulsierender Energie. Kann es Überraschen, dass der japanischer Hersteller von Laptops, Sony, den Namen eines seiner Produkte, VAIO, in graphischer Assonanz an die Sinuskurve so wie-
dergibt:



Die im Barock allgegenwärtige Rocaille machte zum Thema, was stets intransitiv im Leben der Zeit empfunden wurde.⁵ Weit entfernt davon, lediglich ein x-beliebiges Zeichen rein schriftlicher Verwendung zu sein, entpuppt sich die Tilde als (geheime) Signatur für Bewegung, für ein Überleiten, ein Umschwingen und Überspielen starrer Differenzen. Der Anfang von Mozarts Klaviersonate in A-Dur (KV 331) vermittelt zwischen den ersten beiden und den folgenden Akkorden durch eben jene Verzierung, die in Form einer Tilde notiert ist und den harmonischen Schritt melodisch verschleift. Als ›Beugung‹ des Übergangs teilt die melodische Floskel mit dem gebeugten Stuhlbein bei Hogarth eine sekundäre Rolle, die dennoch ihr Objekt verwandelt.

Auch die Rauchfahne des Dampfers und die Wellen am Heck, der Kotflügel früher Automobile, mit exquisiter Eleganz der Delage Grand-Sport von 1921, tun nichts anderes als der Bewegung ein *Schema* (σχῆμα) zu geben. Dieses Schema erkannte Aby Warburg in den unterschiedlichsten Versuchen wieder, mit denen Künstler der Renaissance durch das, was er als »bewegtes Beiwerk« bezeichnete – Haarsträhnen, flatternde Gewandsäume und fliessende Konturen – dem Lebendigen ein Zeichen setzten. Beim Umspielen der festen Körper und Formen werden allemal Grenzen übersprungen und Differenzen suspendiert, es tritt geradezu ein oszillierender Zustand ein, eben ein Schema zur Wiedergabe des lebendigen Atems, bis in ein feines Zittern hinein. Dass Le Corbusier gerade den Delage Grand-Sport von 1921 auswählte,

5 | Siehe Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962.

um ihn in provokanter Weise dem Parthenon gegenüberzustellen,⁶ hat seinen Grund gewiss nicht nur in seinem Argument, dass Bauwerke und technisches Gerät ihre Form erst durch Perfektionierung erringen, sondern ebenso in der augenfälligen Qualität der schwungvollen Strömungslinie (aus Kotflügel und Trittbrett), die sich als ideale Tilde zwischen Stillstand und Tempo legt.

Sollte sich die Tilde von ihrer präzisen Funktion als diakritisches oder mathematisches Zeichen entfernen und sozusagen grassierend auftreten, bewirkte sie in allem und jedem jene Beugung, die bislang an einzelne Zeichen, Größen und Funktionen gekoppelt war. Es entstünde eine generelle Verformung, eine alles durchdringende Bewegung. Malt man sich einen solchen Zustand aus, so reichen historische Erscheinungen aus, um ihn zu illustrieren: Die überall vorwaltende Schlangenlinie des arts nouveaux und Jugendstils gibt einen solchen Zustand unmotivierter Bewegung wieder, der zum kennzeichnenden Zug einer Kunstpraxis avancierte, ohne selbst einer historisch-kritischen Kategorie zu entsprechen.

Selbst was aus starrem Blech geformt, oder gar in Stein erstarrt ist, vermag die Prozesse zu veranschaulichen, aus denen es hervorging. Die Maserung der Steine bewahrt die Schichten, aus denen sie unter gewaltigem Druck in thermoplastischer Umwälzung und Überlagerung entstand. Selbst im fühllos toten Stein gibt es Bewegung zu entdecken und Übergänge zu erkennen. Wenn Peter Handke in seinem *Versuch über den geglückten Tag* die helle Linie »in dem dunklen Granit, als Diagonale, mit einer feinen, wie spielerischen, genau im rechten Moment von der Geraden abweichenden Krümmung« als ein natürliches Beispiel der »Line of Beauty and Grace« beschreibt, so vollzieht er nicht nur nach, was der philosophierende Maler Hogarth ihm vorgab, er röhrt auch, vielleicht ohne sich davon Rechenschaft zu geben, an Überlegungen von Paul Valéry und Roger Caillois.⁷ Auf dem Selbstbildnis von Hogarth findet sich die „Line of Beauty“ auf der Palette des Malers und gibt sich als Doppelfigur zu erkennen: Aus der Palette schöpft der Maler sozusagen das Material seines Bildes, die Farben, die zunächst (noch) aus einer kunstlosen Materie bestehen.

6 | Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris, 1923, S. 181; siehe auch die engl. Neuausgabe, hg. v. Jean-Louis Cohen, in: *Texts & Documents* (Getty Research Institute), Los Angeles 2007.

7 | Diesen Hinweis auf Peter Handkes Erzählung (in: Ders.: *Drei Versuche*, Frankfurt/Main 1998, S. 219-303, hier S. 219) und zahlreiche weitere Anregungen erhielt ich vom Herausgeber des Bandes, Tim Kammasch. Ferner Roger Caillois: »Pierres«, Paris 1966, S. 114.

Was er aber mit seinen Linien und Farben gleichsam als Quintessenz der Natur enthoben hat, damit trachtet er nach ihrem ureigenen Geheimnis, nach ihrer Schönheit. Diese Schönheit gerinnt zur Signatur. Mit einer geschwungenen Linie zeichnet ihr Entdecker, bezeichnet aber zugleich, was ganz unpersönlich der Natur eignet. Das Paradoxe beim Zusammentreffen der menschlichen Einsicht mit der Selbstdarstellung der Natur entspringt dem undurchdringlichen Wirrwarr natürlicher Gegenstände einerseits, und einer einzigen (und einzigartigen) Linie andererseits. Sie aus dem Gewebe der Natur herauszulösen und als Charakterzug ihrer Schönheit zu erkennen, diese widersprüchliche Hypothese faltete Paul Valéry im Sinne Max Plancks ineinander,⁸ hatte doch der junge Planck festgehalten, dass die Natur selbst Dinge hervorbringt, die etwas beinhalten, was sich unsere Intelligenz erst allmählich und oft unmethodisch erschliesst. Wenn Valéry mit gespielter Naivität eine Muschel betrachtet und sie als ein Ding zu verstehen sucht, das nicht einfach fertig vorliegt, sondern entstanden sein muss, gelangt er unweigerlich zum Schluss, dass die Zeiten und Prozesse ihres Entstehens ein Lebewesen voraussetzen. Trotzdem ähnelt die Zeichnung der Muschel in ihrer mathematischen Struktur und in ihrem schwer entzifferbaren Ornament einem »Kunstwerk« (der Natur). Valéry tastet sich an jene Grenze zwischen natürlichen Geschöpfen und Artefakten zurück, die besonders im sechzehnten Jahrhundert manche Geister bewegte und sie dazu bewog, Kunst- und Wunderkammern einzurichten. Das Rätselhafte am Unterschied zwischen Natur- und Kunstwerk, das zum Beispiel Fossilien stellen, erforderte allemal ein Denken in Zeiträumen, seien es biblische Berichte über die Sintflut, die vielleicht Fische in die Alpengesteine hinaufgetragen haben könnte, seien es naturhistorische Spekulationen, die sich in Dimensionen weit jenseits menschlicher Zeiträume bewegen. Dennoch, behauptet Valéry, ist es weder »vergeßlich noch naiv, darüber zu spekulieren, wer ein gewisses Kunstwerk der Musik oder der Poesie« hervorgebracht habe.⁹ Den Namen des Künstlers zu nennen, tut wenig zur Sache und lässt das Rätsel des Werks ausser Acht. Statt Aufschluss in den menschlichen Zusammenhängen zu suchen, vertieft sich Valéry in die Prozesse der Natur, denn so eine Muschel konnte nur durch ein lebendes Meerestier hervorgebracht worden sein. Dieses Lebewesen pflanzte daher unerdenklich ferne Lebensprozesse weiter fort und

8 | Vgl. Ernst Peter Fischer: Der Physiker. Max Planck und das Zerfallen der Welt, Berlin, 2007.

9 | Paul Valéry: »L'homme et la coquille«, in: Ders., Œuvres I, Paris 1957, S. 886-907.

hinterliess in seiner Kalkschale ein Zeugnis seiner Existenz. Auch wenn nun seine Schale reglos in der Hand des Dichters lag, gelang es ihm dennoch, die Dimensionen zu erahnen, die ihm zeitgenössische Naturwissenschaftler erschliessen halfen,¹⁰ und die sich heute aus den unsichtbaren Bereichen des Molekularen bis zum Billionenalter des Alls erstrecken. Auch der Algorythmus der Muschel ist nicht an einen Massstab gebunden, sondern lediglich ein Gradient.

Als Valéry versuchte, in das Gehäuse eines Lebewesens einzudringen und es nach seinen Gesetzmässigkeiten abzutasten, lieferte es ihm aber nicht nur Einsichten in Naturprozesse, sondern auch eine Ahnung davon, dass Menschen mit der Natur wetteifern, etwa wenn sie schwere Körper dank technischer Methoden schwimmen oder fliegen lassen können. Alles weitere, so behauptet Valery, »schreiben wir dem Zufall zu...«¹¹

10 | Valéry stand in enger persönlicher Verbindung mit Wissenschaftern und verfolgte die jüngsten Entwicklungen, insbesondere in Mathematik und Physik, mit grösster Aufmerksamkeit, vgl. Judith Robinson: »Language, Physics and Mathematics in Valéry's Cahiers«, in: *Modern Language Review*, 1960 (Oktober), S. 519.

11 | Valéry, *Œuvres*, I, S. 897.

