

CHRISTINE ABBT,
TIM KAMMASCH (Hg.)

Punkt, Punkt, Komma, Strich?

Geste, Gestalt und
Bedeutung philosophischer
Zeichensetzung

[transcript]

Christine Abbt, Tim Kammasch (Hg.)
Punkt, Punkt, Komma, Strich?

CHRISTINE ABBT, TIM KAMMASCH (Hg.)

Punkt, Punkt, Komma, Strich?

Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung

[transcript]

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.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Lektorat: Christine Abbt, Tim Kammasch

Satz: Alexander Masch, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-988-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Die Zeichensetzung der Gefühle. Punkt, Punkt, Komma, Strich: zur Genese des hingeworfenen Gesichts	7
ANDREA KÖHLER	
Philosophische Zeichensetzung. Eine Einleitung	9
CHRISTINE ABBT UND TIM KAMMASCH	
Das Fragezeichen. Stimmführer im Buchstabengestöber	17
GEORG KOHLER	
Das Ausrufezeichen. Von sichtbaren und unsichtbaren Imperativen	27
ANGELO MAIOLINO	
Der Punkt. Vom Sinn des reinen Fürsichseins	41
CHRISTIAN BENNE	
Der Doppelpunkt. Rund, kantig und unpolend	61
HANS ULRICH GUMBRECHT	
Das Komma. Vom geheimen Ursprung der Philosophie	73
PETER SCHNYDER	
Das Semikolon. Geistreiche Zutat	87
THOMAS FORRER	
Die Auslassungspunkte. Spuren subversiven Denkens	101
CHRISTINE ABBT	

Die Klammer. Ausgeklammert	117
N.N.	
Der Gedankenstrich. »stille Ekstase«	119
TIM KAMMASCH	
Das doppelte Anführungszeichen. „Gänsefüsschen“ oder „Hasenöhrchen“?	141
DANIEL MÜLLER NIELABA	
Das einfache Anführungszeichen. Zeichen auf Distanz	153
CORINA CADUFF	
Nachdenken über Satzzeichen	163
MICHAEL SCHMID	
Die Leerstelle. Der Zwischenraum	165
THOMAS FRIES	
Die Tilde. Verschleifen des Kontrasts	181
KURT W. FORSTER	
Das Funktionszeichen. Zur Logik der Rede von Funktionen in Mathematik und Philosophie	189
KAI BÜTTNER	
Fünf Punkte unterstrichen. Nahrung statt Zeichen	201
DONATA SCHOELLER	
The Capital »I«. Feminism, Language, Circulation	215
NATASHA HURLEY UND SUSANNE LUHMANN	
Das Smiley. Der Trickster des World Wide Web	229
ULRICH JOHANNES BEIL	
Autorinnen und Autoren	245

Die Zeichensetzung der Gefühle.

Punkt, Punkt, Komma, Strich:

zur Genese des hingeworfenen Gesichts

ANDREA KÖHLER

Punkt, Punkt, Komma, Strich – schon die Steinzeitmenschen haben versucht, die Welt in Zeichen zu bannen. Die Abbildung eines Angesichts aber war in der Frühphase menschlicher Darstellung nicht dabei. Die Höhlenzeichnungen zeigen überhaupt selten eine Menschengestalt – und wenn, dann haben unsere Vorfahren ihr einen Tierkopf verpasst. Neben Bison, Mammut, Pferd oder Stier überwiegen Punkte und Striche – und diese gemahnen am ehesten noch an die Spuren von Tieren im Schnee. Am Fuss-Abdruck eines Tieres erkennen wir, um welche Spezies es sich handelt und ob sie uns freundlich gesonnen ist oder nicht. So ist auch unser Gesicht von den Hieroglyphen älterer Anfänge überschrieben, der Reduktion auf Punkte und Striche, deren Anordnung uns auf Anhieb die Gefühlslage unseres Gegenübers verrät.

Bereits als Kinder lernen wir, dass ein Gesicht aus Zeichen besteht. Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht: so spielerisch sollte das menschliche Antlitz zu reproduzieren sein. Doch steckte in dieser scheinbaren Leichtigkeit schon ein Paradox: Wie konnten wir über die Zeichensetzung gebieten, wo doch das Schreiben erst noch zu erlernen war? Wer schreiben konnte, war über diese primitive Form des Abbildes ja längst hinaus.

Dass die Interpunktion der Physiognomie uns gleichwohl als eine Art Schrift erschien, war freilich die Pointe dieses Rezepts. Denn der

Vers traute dem Kind etwas Grosses zu: einen symbolischen Akt. Dem voraus gehen musste die Fähigkeit, sich selbst in etwas anderem zu erkennen. Der Augenblick, in dem das Kind sich zum ersten Mal in einem Spiegel wahrnimmt, ist das früheste Stadium der Erkenntnis. Das Vermögen, dieses Spiegelbild in einer Zeichnung selbst herzustellen, wäre somit ein erster Schritt aus der schriftlosen Phase der Existenz. Anders gesagt: Mit der Zeichensetzung eines Gesichts beginnt die Fähigkeit zur Abstraktion.

Doch ist es nicht sonderbar, dass das Konkreteste und Individuellste – ein Gesicht – auf das Abstrakteste und Allgemeinste – die Interpunktion – zu reduzieren sein soll? Dass beispielsweise das Zeichen, das einen Satz beendet, ein Auge vorstellen kann? Ist doch nichts ausdrucksloser als ein einfacher Punkt. Zu einem Antlitz rundet sich deshalb immer nur das Ensemble der Zeichen. Und jede Lektüre eines Gesichts ordnet diesem sofort Empfindungen zu. Die im Rhythmus des Abzählverses skandierende Mal-Anleitung beruht somit auf der Annahme, dass die Satz-Zeichen nicht nur die Organe, sondern auch Gefühle zu repräsentieren vermögen. Denn wie die Interpunktion Ausdruck und Energie eines Satzes bestimmt oder wenigstens moduliert, so fügt die Anordnung von Punkten, Komma und Strich der abstrakten Physiognomie einen emotionalen Gehalt hinzu.

Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Mondgesicht: Dergestalt imitieren wir schon im frühen Alter den Schöpfer, der das Licht vom Dunkel trennte, um den Menschen nach Seinem Bilde zu schaffen. Das Gesicht im Mond aber ist die erste Himmelserscheinung, die uns im Auf- und Untergehen mit der Flüchtigkeit unserer Existenz bekannt macht. Indem wir ihm ein Gesicht einschreiben, gehorcht er unserer Regie. Auch die frühen Höhlenmalereien haben versucht, mit der beweglichen Welt ein Stillhalteabkommen zu schliessen.

Körper und Schrift aber standen schon immer in einem umkehrbaren Verhältnis. Im Anfang war das Wort, und es sieht so aus, als ob wir den Satzzeichen unsere Existenz verdanken. Denn als Gott zu sprechen anhub, gab er einen Befehl. Erst das Ausrufezeichen trennte die Helligkeit von dem ewigen Dunkel, in dem noch nichts war. Und es schuf das erste Verbot: vom Baum der Erkenntnis zu essen. Seine Überschreitung brachte das Fragezeichen ins Paradies. »Wo bist Du, Adam?« Mit dieser Frage kam die Scham in die Welt. Seither sind wir gezwungen, uns selber zu reproduzieren. Punkt, Punkt, Komma, Strich ...

Philosophische Zeichensetzung.

Eine Einleitung

CHRISTINE ABBT UND TIM KAMMASCH

»Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Angesicht!« Der aus Kindertagen bekannte Spruch lässt mit Hilfe weniger Satzzeichen schemenhaft ein Gesicht erscheinen. Wie Andrea Köhler eingangs erinnert, malen die Kinder dergestalt auch dem Mond Augen, Nase und Mund ins Gesicht. Bei Robert Gernhardt wird in einer weiteren Wendung aus den paar hingeworfenen Zeichen nicht mehr nur ein *Mondgesicht*, sondern gleich ein *Mondgedicht*.¹ Die Zeichen werden in Varianten zum Antlitz von Mensch, Himmel und Poesie. Sie rücken spielerisch aus ihrem Schattendasein und werden zur wesensbestimmenden Instanz. Die Satzzeichen sind sich hier – als Gesicht und Gedicht – selbst genug. Sie sind Geste, Gestalt und Bedeutung in einem. Darin liegt vielleicht der Alltagssprachliche Reiz der in dieser Art hingeworfenen Zeichen. Sie, die sonst nur selten sprachliche Autonomie beanspruchen und denen ausserhalb schulmeisterlicher Regelwerke noch seltener grundlegende eigenständige Wirkmacht zugesprochen wird, kommen hier für einmal ganz zu ihrem Recht.

Dass die unscheinbaren Satzzeichen, die uns in unserer Sprachentwicklung meist erst relativ spät auffallen, manchmal eine fast schon unheimliche Aussagekraft beinhalten, eröffnet sich erst der

1 | Robert Gernhardt:

»MONDGEDICHT

... –

fertig ist das Mondgedicht«, in: Ders., *Gesammelte Gedichte 1954-2004*, Frankfurt/Main 2005, S. 99.

unnachgiebig neugierigen, genauen Lektüre. Aus ihrem Schatten-dasein treten sie nur gelegentlich, etwa wenn sie stören und den Lesefluss hemmen, statt ihn wohlgefällig und unmerklich zu dirigieren. In die Augen springen können diese Zeichen, wo sie fehlen, wie auf den über fünfzig letzten Seiten in Joyce' *Ulysses* oder wo sie so pointiert gesetzt sind wie der Doppelpunkt im Roman *Der Turm* von Uwe Tellkamp. Dort lässt der Doppelpunkt, mit dem das Buch endet, einen vor Staunen den Mund aufsperrten, ohne dass dieser jedoch vom Buchtext gefüllt würde, wie ein Postulat von Adorno es verlangt.² Und doch kann man angesichts des Ereignisses, vor dem er in der erzählten Zeit des Romans steht, den Mund gar nicht weit genug aufreissen, um schlucken zu können, was am 9. November 1989 sich Bahn gebrochen und seither weltweit in Bewegung gesetzt hat. Der auf Tellkamps Doppelpunkt real folgende Mauerfall bestätigt Adornos Vorschlag, dieses Satzzeichen als eine den Weg freigebende grüne Ampel zu lesen.³

Während für die professionelle literarische Beschäftigung feststeht, dass in einem gelungenen Text kaum ein Zeichen zufällig ist und sich also der ganze Text nur unter Einbezug des gesamten Textmaterials einschliesslich der Zeichen und ihrer Setzung erschliessen lässt, fristen die Satzzeichen in weiten Teilen der Philosophie ein wenig beachtetes Dasein. Zwar mögen sich beim Gedanken an philosophische Zeichensetzung manche an die eine oder andere Seminarsitzung erinnern, in der lange und intensiv ausschliesslich über ein Komma und seine Platzierung diskutiert wurde.⁴ Sucht man aber nach philosophischer Literatur zur Zeichensetzung, dann wird schnell deutlich, dass es zwar sehr viel zum Zeichen zu finden gibt und auch zur Zeichenhaftigkeit oder zum Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem, dass darin das Satzzeichen jedoch kaum je Erwähnung findet. Während also zum Gedankenstrich oder Komma bei Kleist, Kafka oder Jandl jede Menge Literatur zu finden ist,⁵ sucht man vergebens nach Publikationen zum Fragezeichen bei Habermas, zum Doppelpunkt

2 | Theodor W. Adorno: »Satzzeichen«, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Gesammelte Schriften 11, Frankfurt/Main 1996, S. 106-113, hier S. 107.

3 | Ebd., S. 106.

4 | Für die Erinnerung an solche Seminarsitzungen mit Prof. Jean-Pierre Schobinger an der Universität Zürich sei hier Prof. Markus Huppenbauer herzlich gedankt.

5 | Noch in diesen Texten fällt auf, dass dem Satzzeichen selbst wenig Beachtung geschenkt wird, sondern meist nur dasjenige interessiert, was sich hinter dem Zeichen verbirgt.

bei Foucault oder zum Punkt bei Russell. Nietzsches Ausrufezeichen oder Baudrillards Auslassungspunkte sind zwar durchaus Gegenstand philologischer Analyse, sie fließen aber in die philosophische Rezeption der Texte derselben nur teilweise ein. Und wo es doch ausführlich geschieht, bestätigen diese Ausnahmen die Regel. Wie wenn das Interesse an philologischen Eigenheiten, an Stil und Rhetorik selbst schon inhaltlich wegweisend wäre, findet sich dieses Interesse massiert in Bezug auf Philosophen und Philosophinnen, die die Nähe zur Literatur und Kunst nicht scheuen oder diese Nähe sogar suchen.

Viele der hier versammelten Texte bewegen sich dementsprechend ebenfalls frei zwischen Philosophie und Literatur. Die Disziplinen wie Rhetorik, Philologie und Sprachgeschichte können dabei als verbindende Übergänge erachtet werden. Dass allerdings eine solche Spurensuche neben ästhetischem Reiz und Genuss auch philosophische Erkenntnis hervorzubringen vermag, davon legen die vorliegenden Beiträge Zeugnis ab. Einerseits werden darin bereits geführte, aber vergessene philosophische Diskussionen um die Zeichensetzung wieder ins Bewusstsein geholt. Andererseits werden einzelne Zeichen oder deren Verwendungen in ein neues Licht gerückt und philosophisch reflektiert. Der Bogen spannt sich dabei von Punkt und Komma bis hin zu den Sonderzeichen der Philosophie wie etwa Funktionszeichen oder fünf Punkte unterstrichen; von dem Gedankenstrich bis zur Tilde; vom Fragezeichen bis zum feministisch motivierten grossen »I«; vom Anführungszeichen in doppelter und einfacher Zeichnung bis hin zum Smiley. Die hier publizierten Texte laden ein zur Beschäftigung mit sprachlichen Details, die mehr offenbaren als man erwarten mag. Dem liebevoll geschärften Blick gerät das Semikolon zur geheimen Botschaft, der Doppelpunkt zum fechtenden Bären und das Komma zum Köpfe abschlagenden Säbelhieb.

Wer seine Aufmerksamkeit der Interpunktion zuwendet, ohne dabei vorrangig an Grammatik interessiert zu sein, den erstaunt nicht nur das bescheidene philosophische Interesse an den vorhandenen Satzzeichen, sondern auch, dass es nur eine gewisse Anzahl von Zeichen in der Sprache gibt. Gottsched moniert vielleicht zu Recht, dass es ein Zeichen für das *Thaumazein*, also ein Zeichen für das Sich-Wundern, nicht gibt. Für die grundsätzliche Charakteristik philosophischen Bemühens, für jene Verwunderung, die bekanntlich den Anfang des Philosophierens markiert, steht kein sprachliches Zeichen zur Verfügung. Daran mangelt es in der Sprache ebenso wie an einem Zeichen für das Mitleiden. Sie müssten, so hält Gottsched fest, erfunden werden:

»Ganz etwas anderes wäre es, wenn man (...) zum Ausdruck gewisser Leidenschaften, noch gewisse Zeichen erfinden könnte; um den Ton der Leser zu verändern, zu erheben, oder zu mäßigen. Z.E. den Zweifel auszudrücken, brauchen wir nur das Fragezeichen; die Freude und Traurigkeit aber anzudeuten, haben wir nur das Zeichen des Ausrufes: ob sie gleich im Laute einer recht beweglichen Stimme, oder guten Aussprache, sehr unterschieden sind. Die Verwunderung könnte ebenfalls, sowohl als das Mitleiden, durch gewisse Zeichen bemerkt werden: doch so lange es uns daran fehlt, müssen wir uns mit den obigen behelfen.«⁶

In der Geschichtsschreibung der Zeichenfamilie gibt es Zuwächse und Abgänge. Veränderte soziale Kontexte fordern neue Zeichen, die auch ikonographisch neu definiert werden, und lassen althergebrachte überflüssig werden. Nicht nur zeitlich bedingt sind Unterschiede auszumachen, sondern auch parallel zueinander finden die Zeichen in verschiedenen Sprachen unterschiedlich Verwendung. Die hier versammelten Artikel fokussieren deshalb bewusst die Verwendung und Bedeutung der Satzzeichen in der deutschen Sprache. Allerdings gibt es auch Zeichen, die sich um Sprachenvielfalt wenig kümmern und sich den Weg (vielleicht deshalb) leicht um den ganzen Erdball bahnen. Ein jüngeres Familienmitglied dieser Art ist das Smiley. Als Hilfsmittel des ironischen Ausdrucks setzt es sich gerade weltweit durch und erfährt dabei eine Anerkennung, von der sein erfolgloser Zeichencousin, der »point d'ironie«⁷ nur hätte träumen können. Er hat sich im Sprachgebrauch ebenso wenig durchgesetzt wie einige hundert Jahre früher das »hendlj«⁸.

Zeichensetzung dient der Strukturierung geschriebener Texte. Dabei übernehmen die Satzzeichen rhetorische Funktion, insofern sie den Textfluss und die Lektüre steuern und rhythmisieren. In den ersten Regelwerken zur deutschen Sprache stehen die Zeichen und ihre

6 | Johann Christoph Gottsched: Von den orthographischen Unterscheidungszeichen, in: Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst, 5. Aufl. Leipzig 1762 [New York 1970], S. 100–113, hier S. 113.

7 | Das spiegelverkehrte Fragezeichen als »point d'ironie« geht auf einen Vorschlag des französischen Dichters Marcel Bernhardt Ende des 19. Jahrhunderts zurück. Aufnahme fand das wenig beachtete Zeichen erst wieder in *Plumons l'oiseau* von Hervé Bazin, Paris 1966.

8 | Zum »hendlj« als Zeichen, etwas Bedeutsames anzuzeigen, siehe die Reformationschronik von Hans Salat von 1534, hier zitiert nach Stefan Höchli: Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen, Berlin, New York 1981, S. 65.

Setzung denn auch immer in einem Zusammenhang mit der mündlichen Rede und sind mit dem laut gesprochenen Vortrag zusammen gedacht. »Schreibe, wie Du sprichst«, lautete die Maxime. Obgleich die Satzzeichen dem gesprochenen Wort sehr nah stehen, gehören sie aber zugleich zum Verschwiegenen der Schrift. An den Satzzeichen wird dergestalt die Ordnung eines Textes, aber auch seine Gestik ablesbar. Je näher philosophische Texte der mündlichen Sprachpraxis stehen und an dieser partizipieren, desto freier und auch ungesicherter wird die Zeichensetzung. Dies gilt zumal in historischer Perspektive: In der Überlieferung früher Texte aus den Anfängen der Schriftlichkeit sind Zeichensetzungen zumeist Nachträge der Editoren. Ihre Setzung ist also kaum mehr auktoriale Hilfestellung für die Exegese, sondern bereits deren Resultat.

Dass Satzzeichen massgeblich an der Sinnproduktion eines Textes partizipieren, erscheint zunächst ohne weiteres einleuchtend. Gleichwohl blieb ihnen, wo sie selbst Gegenstand poetologischer Erörterung wurden, kaum mehr als ein marginaler Status im Vorhof der Sprache zuerkannt. Adorno, von dem das Wort stammt, dass die Satzzeichen »Verkehrssignale« seien, lässt sie doch am Verkehr nicht teilnehmen. Dieser vollzieht sich, die Satzzeichen aussenvorlassend, »im Sprachinnern«⁹. Deutlicher noch als Adorno, der die Satzzeichen als Negativindikatoren einer im Zerfall begriffenen Musikalität der Sprache ansieht, die diesen Zerfall immerhin hemmend doch »von aussen«¹⁰ begleiten, fallen sie in Hans-Georg Gadamer auf die Mündlichkeit, den Klang der lyrischen »Rede und ihren Sinn« konzentrierten Interpretation fast vollends aus der dichterischen Sprache. Den »Konventionen der Schriftlichkeit« zugewiesen gelten die Satzzeichen Gadamer als »das Sekundäre«¹¹. In seinem kurzen Text *Poesie und Interpunktion*¹² erfahren sie lediglich als »Lesehilfe[n]« eine gewisse Anerkennung.¹³ Sie sind bereits Teil der Interpretation und: Ihnen haftet der Makel einer meist dubiosen Provenienz an. Selbst wo sie sich autorisierter Setzung verdanken, behalten sie für Gadamer eine fragwürdige Authentizität, da sie »[i]n jedem Falle [...] nicht zur Substanz des dichterischen Wortes« gehören.¹⁴

9 | Th. W. Adorno: Satzzeichen, S. 106, 108.

10 | Ebd.

11 | Hans-Georg Gadamer: »Poesie und Interpunktion« (1961), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd.9, Tübingen 1993, S. 282-288, hier S. 282.

12 | Vgl. Anm. 11.

13 | H.-G. Gadamer: *Poesie und Interpunktion*, S. 284.

14 | Ebd.

Indes gibt sich das Satzzeichen mit seinem Schicksal als Randständiges nicht zufrieden: Ebenso wie die Schrift, die nach Derridas grammatologischer Kritik an de Saussure in einer logo- bzw. phonozentristischen Volte zu Beginn des *Cours de linguistique générale* aus dem Kerngebiet der dem Laut vorbehaltenen Sprachwissenschaft verdrängt wird, in dessen Passagen über die Differentialität des sprachlichen Zeichens aber ihre axiomatische Stellung behauptet,¹⁵ so kehrt auch in den Texten von Adorno und Gadamer das ausgegrenzte Satzzeichen ins ›Innere‹ des sinngenerierenden bzw. -akzentuierenden Sprachgeschehens zurück, und zwar eben dort, wo deren programmatische Ausführungen übergehen in die konkrete Ausführung ihrer Programmatik.¹⁶

Zumindest was philosophische Lektüren im Anschluss an Hegel angeht, ist es begreiflich, wenn diese die konkrete Gestaltung des Schriftbildes samt Zeichensetzung der Seite des Subjektiven zuschlagen. Wo es als Aufgabe der Philosophie betrachtet wird, in Werken »nachdrückliche[r]« Dichtung den »objektiv in ihnen erscheinenden Wahrheitsgehalt« ans Licht zu heben, übersteigt »das kritische Vermögen«¹⁷ nicht nur die Autorintention, sondern eben auch die konkrete Textgestalt und deren Zeichensetzung.¹⁸ Mit der bereits angesprochenen Aufwertung der Schrift bei Derrida kehren auch die Satzzeichen für die schreibende wie lesende Aufmerksamkeit in den Rang anerkannter ›Co-Agenten‹ in der Produktion von Sinn zurück.¹⁹

15 | Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 23: »...ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme: proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens.«

16 | So argumentiert Gadamer in seiner Interpretation von Rilkes fünften Duineser Elegie für die Setzung eines weiteren Kommas. Adorno spricht in Hölderlins *Friedensfeier* eine sinnentscheidende Zäsur an, die er in der Setzung der Konjunktion »aber« erkennt. Er müsste sich indes auch auf das diese begleitende »,« abstützen, ohne dessen Setzung die antithetische Lesart des Verhältnisses zwischen »Schicksal« und »Dank«, die er dem Vers abgewinnt, weniger überzeugend ist: »[...] / Und trifft daran ein Schicksal, aber Dank / Nie folgt der gleich hernach dem gottgegebenen Geschenke.«, zit. nach Theodor W. Adorno: »Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins«, in: Ders., *Noten zur Literatur III*, Gesammelte Schriften 11, Frankfurt/Main 1996, S. 447-489, hier S. 541.

17 | Th. W. Adorno: *Parataxis*, S. 449 u. 452.

18 | Ebd., S. 449.

19 | Der Kürze halber hier nur ein Beleg aus den Texten Derridas

Die Hinwendung zu einer performativen Sprachbetrachtung ebenso wie der *iconic turn* in den Kulturwissenschaften begünstigt ein wachsendes Bewusstsein für die textrhetorische Dignität der Satzzeichen. Denn dies sind ihre beiden vornehmlichen Sinnpotentiale: die performativ-operative Führung der Lektüre einerseits; ihre ikonisch-mimetische Dimension andererseits. Der Zusammenhang beider Sinnpotentiale lässt sich vielleicht am ehesten ausgehend von der Bestimmung des Performativen in den späten Texten Paul des Mans verstehen, wenn er die »performative power of language« als »positional« bezeichnet.²⁰ Damit ist in einem ebenso die ins Kaligraphische steigerbare gesetzte Materialität der Satzzeichen angesprochen wie ihre operative phrasierende, skandierende, positionierende, Fern- und Nahbezüge etablierende Leistung benannt.

Wenn Satzzeichen als eine Art *Gebärdensprache des Textkörpers* verstanden werden, dann darf gleichzeitig das Aussehen und die Körperlichkeit der Zeichen nicht in Vergessenheit geraten. Zeichen sind selbst Verkörperungen ikonographischer Präsenz im Text. Sie sind nicht nur Bedeutung oder Ausdruck, sondern haben einen »physiognomischen Stellenwert«, der zwar nach Adorno, nicht von der syntaktischen Funktion zu trennen ist, »aber doch keineswegs in ihr sich erschöpft«.²¹ Ihrem je eigenen Erscheinungsbild nach erinnern sie zum Beispiel an »eine rundliche Frau«, an »drei gefallene Meteoriten« oder an »einen Horizont«. Ob die Anführungszeichen einen an »springende Gänsefüßchen« mahnen oder – wie Adorno – an »dummschlau und selbstzufrieden« sich an ihren Lippen leckende Zeichen,²² sei je dem selbst überlassen.

Während die hier versammelten *Texte* dem Bildcharakter der Satzzeichen assoziativ zu neuem sprachlichem Ausdruck verhelfen, radi-

selbst: Jacques Derrida: »PASSE-PARTOUT«, in: Ders., Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S. 15–31, hier S. 16. Das »zurück« erklärt sich aus dem Umstand, dass beispielsweise in der Barocklyrik, sowie im französischen Symbolisme (z.B. Stéphane Mallarmé) der bildhaften Gegenwart der Interpunktion und auch der Leerstelle (Abstand) Sinn akzentuierende Funktion zukommt. Diesen Rang haben sie bei Adorno, was die Fügung der eigenen Sätzen angeht, freilich nie verloren. Es handelt sich vor allem um eine programmatische Verkennung ihres tatsächlichen Beitrags in der Sinnproduktion.

20 | Paul de Man: »Resistance to Theory«, in: Ders., Resistance to Theory, Minneapolis, London 1986, S. 3–20, hier S. 19.

21 | Th. W. Adorno: Satzzeichen, S. 106.

22 | Ebd.

kalisieren die im Buch versammelten *Zeichnungen* von Marc Bauer das Körperhafte der Satzzeichen. In dieser ästhetischen Transformation erscheinen sie wie die Genitalien der Sprache. Punkt, Komma und Strich finden sinnlich zurück zu ihrem eigenen vielschichtigen Charakter. Vielleicht zeigt sich an den Satzzeichen und ihrer Setzung das Intimste, was Sprache zu bieten hat.

Das Fragezeichen.

Stimmführer im Buchstabengestöber

GEORG KOHLER

I

»Stimme« ist nicht »Text« und nicht »Schrift« und – als *menschliche* Stimme – so oder so: bedeutungshafter Laut. Auch wer unverständlich schreit, schreit – wehklagend, wütend oder warnend. Stimme ist Gegenwart, unmittelbarer Vollzug; jetzt da und schon vorbei. »Text« dagegen ist ein Gedankenraum, eröffnet durch »Schrift«, begehbar nur im, mit und als Geist, aber er wäre nichts ohne die Verkörperung durch Laute oder optische Zeichen.

Ob etwas Schrift ist oder nicht, wissen wir darum erst, wenn wir sichtbare Formen als systematisch geordnet wahrnehmen und ihr Erscheinen auf eine überzufällige Regelhaftigkeit verweist. Mag sein, dass wir nicht in der Lage sind, den Sinn, die Bedeutung dieser Codierung zu entschlüsseln, doch schon die bloße Tatsache, dass wir etwas als Zeichen vermuten und als Bedeutungsträger auffassen, lässt das Murmeln des Geistes beginnen.

Stimme, menschliche Stimme, ist – als irgendwie artikulierte Rede – Geist-in-Präsenz. Text ist der Spielraum geistiger Vollzüge; durch keinen ganz zu bestimmen, von keinem vollständig zu besetzen. Die Schrift und die Schriftzeichen aber sind die sichtbar unsichtbaren (weil ursprünglich immer übersehenen) Mittler zwischen den Stimmen des Geistes und den Gedankenräumen der Texte. Und unter den Zeichen der Buchstabenschrift sind es die Satzzeichen, die exempla-

risch diese Vermittlerfunktion repräsentieren: *weil* sie so unauffällig, so sichtbar unsichtbar sind.

Satzzeichen werden eben nicht als solche in Laute übersetzt. Sie formen die Stimme indirekt: durch Atemführung, Tonlage, Rhythmisierung, Unterbrechung, Längung – und manchmal, wie die Auslassungspunkte im Rahmen einer Zitation, gar nicht. Aber ohne sie, ohne die Punkte, die Doppelpunkte, die Fragezeichen u.s.w. verlören die Stimmen – verlören wir – sehr schnell die Orientierung im Gedankenraum des Textes, allein und fast so erblindet im Buchstabengestöber wie eine Expedition im Himalaya, die ohne Sherpas im Schneesturm den Weg sucht.

Satzzeichen sind die Repräsentanten der Stimme im Text und zugleich ihre Sherpas. Durch sie wird im Gedankenraum etwas laut, was im stillen Lesen sonst verstummen würde: die Impulse der oralen Lektüre, der vorlesenden Rede, und dadurch wird die Wirkung der Einsicht präsent, die stets an das Hier-und-Jetzt des Denkens im realen (Selbst-)Gespräch gebunden ist.

II

Im platonischen Dialog *Phaidros* findet sich die berühmte Kritik der Schrift – der Schrift, nicht des Textes! –, die gelegentlich als besonders auffälliger Ausdruck des abendländischen »Phonozentrismus« gedeutet worden ist, weil dieser die Schrift als bloße Magd der Rede begreife und weil er dem Phantasma des »wahren Seins«, der Idee des Seienden als dem unverrückbar Gegenwärtigen, als dem in seiner Selbigkeit und Bestimmtheit ewig Verharrenden, gehorche.

Liest man dann aber die einschlägigen Passagen mit eigenen Ohren und Augen, dann entdeckt man im *Phaidros* einen anderen Sinn als das phonozentrische Vorurteil¹.

Sokrates, der im – geschriebenen! – Dialog das Wort führt, er-

1 | Das ist natürlich eine Anspielung auf die bekannte De-Konstruktion die Jacques Derrida – auf Heideggers Spuren – der abendländischen Metaphysik angeschlossen hat. Dabei spielt der Gegensatz Schrift/Stimme eine herausragende Rolle, weil, nach Derrida, die klassische Metaphysik a) vom Primat der Stimme und deshalb b) auch vom Gedanken der Eindeutigkeit und Selbigkeit des wahrhaft Seienden ausgehe, während die Erfahrung des Textes, d.h. dessen nie zu bändigenden Bedeutungsüberschüsse, und die Wirklichkeit der Schrift unübersehbar machten, dass diese platonische Ontologie der Ständigkeit nicht zu halten sei. Wer das

innert als Eigenschaft der buchstäblich fixierten Rede, dass sie sich, im Gegensatz zur gesprochenen, gegenüber dem Urheber verselbstständigt hat². Das Geschriebene kann auf Fragen nicht so antworten, wie das sein Autor tun kann. Der blanke Text als solcher erklärt sich niemals selbst. Er braucht Interpreten – und die sind nicht immer die Tüchtigsten. Die einmal niedergeschriebene Rede ist sozusagen herrenloses Gut geworden; im Umlauf ist sie denen genau gleich zugänglich, die wirklich etwas von der Sache verstehen wie den Banausen. Und wird sie angegriffen oder zu Unrecht geschmäht, braucht sie Hilfe; die des Urhebers oder eines guten Stellvertreters.

Sokrates geht noch einen Schritt weiter. Er vergleicht das Geschriebene mit einem Abbild, zum Beispiel mit dem eines Menschen. Kein Bild vermag die gemalte Person wahrhaft-leibhaftig zu präsentieren. Es produziert den blossen Schein lebendiger Gegenwart. »Ebenso auch die Schriften: Du könntest glauben, sie sprächen, als verstünden sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so bezeichnen sie doch stets nur ein und dasselbe.« Dieser Hinweis liefert den Übergang zu dem, worauf es Sokrates eigentlich ankommt: zu jener Rede, die nicht toter Buchstabe ist, sondern sich in und als Einsicht im Geist dessen entzündet, der sie hört und aufnimmt – die Rede, die »mit Einsicht geschrieben wird *in des Lernenden Seele*, wohl imstande, sich selber zu helfen, und wohl wissend zu reden und zu schweigen, gegen wen sie beides soll.« Nun reagiert endlich auch der Gesprächspartner Phaidros – er hat's kapiert: »Du meinst die lebende und be-

aber begriffen habe, dem sei die *différance* (=Differänz) als Grundprinzip aller inhaltlichen Bestimmung einleuchtend geworden.

Im Folgenden will ich natürlich nicht diesen Gedankengang diskutieren, sondern bloss darauf hinweisen, dass die im *Phaidros* durchgeführte Schriftkritik erstens auf einen Aspekt der Präsenz (Stimme) verweist, der zweitens auch ganz gut zu Überlegungen der Dekonstruktion passen könnte.

2 | Die Passage, um die es geht, sind die Abschnitte 274b10-278b6; zitiert wird nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. – Meinem Verständnis hat nicht zuletzt die Arbeit geholfen, die Sara Pedretti zu dem von mir mit Alfred Messerli im Herbstsemester 2007 durchgeführten Seminar über das Thema »Schriftlichkeit und Mündlichkeit« verfasst hat. Ausserdem beziehe ich mich auf zwei Schriften von Thomas Szlezák, nämlich: *Dialogform und Esoterik*. Zur Deutung des platonischen Dialogs *Phaidros*, in: *Museum Helveticum*, vol. 35, 1978, sowie auf: *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen, Berlin, New York 1985.

seelte Rede des wahrhaft Wissenden, von der man die geschriebene mit Recht wie ein Schattenbild ansehen darf.«

Wer wirklich etwas weiss, d.h. aus vollzogener Einsicht spricht, dem ist klar, dass das, was das Wissen zum Wissen macht, als fixierte Schrift gar nicht beschreibbar ist. »Wissen« heisst fähig sein, das Gewusste auch anders zu formulieren als in der Weise, wie man es zuerst gelesen und begriffen hat; und dazu gehört das Vermögen, es in verschiedenen kommunikativen Kontexten zu variieren; es dann und dort zur Geltung zu bringen, wo es dem Adressaten angemessen ist – oder auch nicht. Darum gilt: Die nicht im Text gefasste, sondern die »mit Einsicht die Seele des Lernenden geschriebene Rede« ist es, die einen interessieren muss, allein sie ist »imstande, sich selbst zu helfen, wohl wissend zu reden und zu schweigen, gegen wen sie beides soll.«

Wissen gibt es also nur im und mit dem je von einem einzelnen Menschen realisierten Verstehen. Dafür findet der platonische *Phaidros* den geeigneten Ort nicht im sprachlichen Gebilde, sondern in der »Seele.« Die Schriftkritik des – wie jedem Leser bewusst bleibt – geschriebenen Dialogs zielt daher gar nicht primär auf die Konfrontation der geschriebenen und der gesprochenen Rede. Es geht ihr in erster Linie um den Ereignischarakter des denkenden Erkennens; um die Erinnerung der Differenz, die zwischen dem Wesen lebendiger Einsicht und dem Versuch, sie ein für allemal, d.h. schriftlich zu identifizieren, besteht.

Sokrates' Thema im *Phaidros* ist deshalb auch gar nicht die Idee der Idee als dem unverrückbar Selbigen und restlos Gegenwärtigen, nicht die Verneinung der Geschichtlichkeit aller Wahrheit oder der »différance« (um Derrida endlich doch beim Wort zu nehmen); das Thema ist die notwendige Aktualität, durch die ein Gedanke überhaupt erst »da«, präsent und eine wirkliche Erkenntnis oder Wahrnehmung wird. Und dass dieses Ereignis momenthaft, ergo auch vergänglich, glückhaft-zufällig und entsprechend singulär und verschieden ist, wird in der sokratischen Kritik der Schrift und des Schriftlichen gerade nicht gelegnet. Im Gegenteil: Es ist der Nachteil der Schriftlichkeit, dass sie genau diesen Zeitlichkeitscharakter des triftigen Denkens verdeckt – »denn diese Erfindung [der Schrift] wird den Seelen der Lernenden (...) Vergessenheit einflössen und Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift nur von aussen mittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden.«

III

Satzzeichen sind die Vertreter der Stimme im Text; das war die These, die zum *Phaidros* und zur platonischen Schriftkritik führte. Deren Fazit: Wenn im Geschriebenen nicht wieder eine beseelte Stimme lebendig wird oder, mit einer anderen Metapher gesagt, Einsicht den Geist trifft, nützt alles Aufschreiben nichts. Was eine einfache Probe beweist: Wer nicht verstanden hat, was ein Text sagt, der ist auch nicht imstande, ihm eine richtige Stimme zu geben, d.h. ihn einleuchtend vorzulesen. Er weiss mit den Hinweisen, die die Satzzeichen sind, nicht gut umzugehen. Nicht jedes Komma ist eine Pause, nicht jeder Gedankenstrich ein Atemholen.

Dass Satzzeichen etwas grundsätzlich anderes und gewissermassen Geistigeres sind als die Lautzeichen der Buchstaben, zeigt sich noch unter einem dritten Aspekt. Nämlich in und mit der Tatsache, dass Satzzeichen eben *Satz*-zeichen sind – Indizes gedanklicher Einheiten, die in der Regel mehrere Worte umfassen und Glieder komplexer Bedeutungsstrukturen sind.

Durch die Setzung dieser Signale markiert der Autor den Weg seiner Überlegung und deren Intentionen. Freilich nicht diktatorisch, sondern sozusagen musikalisch, als Hinweis für die Interpretation seiner Gedankenpartitur (die man vielleicht auch ganz anders spielen kann, wenn man es kann).

Adorno, den ich soeben indirekt zitiert habe, macht allerdings deutlich, dass die Interpunktion Regulativen unterstellt ist, die den Vollzug des Denkens verfremden und behindern. »Den Satzzeichen gegenüber befindet der Schriftsteller sich in permanenter Not; wäre man beim Schreiben seiner selbst ganz mächtig, man fühlte die Unmöglichkeit, je eines richtig zu setzen, und gäbe das Schreiben ganz auf. Denn die Anforderungen der Regeln der Interpunktion und des subjektiven Bedürfnisses von Logik und Ausdruck lassen sich nicht vereinen: in den Satzzeichen geht der Wechsel, den der Schreibende auf die Sprache zieht, zu Protest.«³

Satzzeichen ermöglichen die auktoriale Regieanweisung, doch sie müssen zugleich vorgegebenen Codes folgen, ein Widerstreit, der die produktive Regelverletzung zum Ausweis luzider Könnerschaft, sei es des Autors oder seines Interpreten, werden lässt. Adorno erinnert an die Sensorien ästhetischer Erfahrung, um das zu erläutern: »Zu raten wäre (...), man soll mit den Satzzeichen umgehen wie Musiker mit ver-

3 | Theodor W. Adorno: »Satzzeichen«, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/Main 1958, S. 170.

botenen Fortschreitungen der Harmonien und Stimmen. Einer jeden Interpunktion, wie einer jeden solchen Fortschreitung, lässt sich anmerken, ob sie eine Intention trägt oder bloss schlampft; und, subtiler, ob der subjektive Wille die Regel brutal durchbricht oder ob das wägende Gefühl sie behutsam mitdenken und mitschwingen lässt, wo er sie suspendiert.«⁴

IV

Der Name »Nietzsche« steht für einen Autor, Text, Werkzusammenhang, an dem Adornos Empfehlung besonders fruchtbar zu erproben wäre. Eine auffällige Vielzahl von Zeichen besetzt in Nietzsches späteren Schriften die Räume zwischen den Wörtern.⁵ Und alles, was gesagt worden ist – Interpunktion als musikalische Praxis, als Stimmgebung, Verlebung und Gegenwartssteigerung – wird hier fast aufdringlich sichtbar. Diese Texte sind Schauplätze der Stimme, und die Satzzeichen werden zu Hauptdarstellern auf der Bühne von Nietzsches Stil. Kein Wunder also, dass hier auch das Fragezeichen seine grossen Auftritte hat.

Man betrachte etwa den berühmten Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft*, die Erzählung vom »tollen Menschen«, der fassungslos auf dem Markt den Tod Gottes verkündet: »Wir haben ihn getötet – ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von der Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr

4 | Ebd., S. 171.

5 | Vergleiche zum Folgenden auch: Heinz Schlaffer: Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, München 2007. Schlaffer hat in seiner genauen Analyse von Nietzsches Schreiben den Satzzeichen die nötige Aufmerksamkeit gewidmet: »Gerade den unscheinbarsten Elementen der Schrift, den Satzzeichen, teilte Nietzsche die Aufgabe zu, den Text nicht nur lesbar, sondern auch erlebbar zu machen. ›Kommata, Frage- und Ausrufezeichen‹ notiert er sich, ›und der Leser sollte seinen Körper dazu geben und zeigen, dass das Bewegende auch bewegt«.« (S. 31)

Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch nichts vom Lärm der Totengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste ist unter unseren Messern verblutet. Wer wischt dies Blut von uns ab? Mit welchem Wasser können wir uns reinigen? Welche Sühne feiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Grösse dieser Tat zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?»

Der Aphorismus 125 der *Fröhlichen Wissenschaft* oder vielmehr sein Schriftbild entfesseln einen grafischen Tumult, in dem das Fragezeichen zur einzigen Konstanten wird. Das Augenfällige entspricht dem Sinn des Gesagten. Des »tollen Menschen« Fragenkatarakt löst alle kosmologischen Halterungen der irdischen Existenz auf, um die Erfahrung absoluter Orientierungslosigkeit aufklaffen zu lassen, die dem Gottestod folgt, wenn man wirklich begriffen hat, was er bedeutet: »Wir müssen selber zu Göttern werden...«, aber wie soll das gehen, wenn Sterblichkeit und der totale Abstand zum göttlichen Sein das menschliche Wesen bestimmen – ? Der Gedankenwirbel der entsetzten Selbstreflexion, die endlich auf die Höhe ihrer eigenen Lage gelangt ist, mündet in eine Antwort, die keine mehr sein kann: In den Ab-Grund und Un-Sinn selbstwidersprüchlicher *coincidentia oppositorum*. Des »tollen Menschen« letztes Fragezeichen markiert einen Sturz, der kein Ende hat – als Gesetz der Gegenwart und ihrer Zukunft.

V

Es braucht allerdings die Macht jener ungeheuren Schriftrednergabe, wie sie Nietzsches Texte besitzen, um eine ziemlich einfache Überlegung bei dieser Nobilitierung des Fragezeichens zum Daseinseblem nicht aufkommen zu lassen. Nämlich die Überlegung, ob es überhaupt ein eigenes Satzzeichen für die Frage und das Fragen braucht; ob es überhaupt nötig ist, im Schriftbild anzuzeigen, wenn wir etwas nicht wissen, was wir doch wissen möchten.

Ist also das Fragezeichen nicht im Grunde ein überflüssiger Schnörkel? Denn um zu signalisieren, dass jemand eine Frage hat, genügen ja die Regeln des Satzbaus, der Inversion, der Umstellung von Verb und Pronomen. Ist das Fragezeichen darum nicht in Wahrheit ein Hochstapler und Übertreibungskünstler, ein Schwindler, der den Platz in der ersten Reihe beansprucht, obwohl er ihm gar nicht zusteht?

Freilich: Stellen Sie sich den Aphorismus 125 ohne Fragezeichen vor.

Verlöre er nicht die Hälfte seiner Triftigkeit? Obwohl an der Bedeutung der Worte und ihrer gedanklichen Stringenz sich nichts ändern würde? – Gewiss, das Fragezeichen ist ein Übertreibungskünstler und manchmal auch ein Schwindler und Schauspieler, wenn es rhetorische Fragen beschliesst oder solche, die, logisch betrachtet, unsinnig sind.

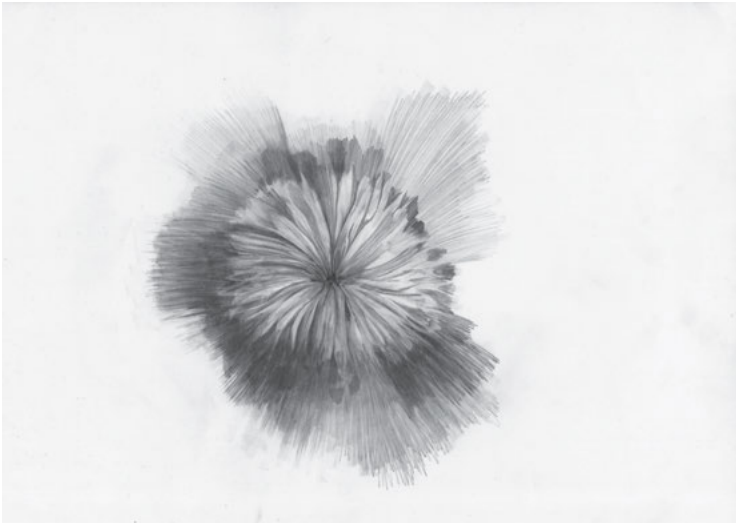
Aber seine Funktion ist eben gar keine syntaktische, sondern die des herausragenden Stimmführers im Buchstabengestöber. Nicht des einzigen; das Fragezeichen ist nicht geradezu der Dirigent im Konzert der Wort und der Wörter; zu Recht würden hier die anderen Mitglieder der Familie protestieren. Aber der geistige Akt und die logisch-semantische Gedankenform, für die es steht und den es verlangt, sind für die menschliche Vernunft und Lebenspraxis von zentralem Rang⁶. In ihm wird jener Überschuss über alles Gewohnte, brav Regelhafte und zweifellos Richtige sichtbar, der menschliches Existieren erst einzigartig sein lässt: der Überschuss der Frage und des Fragens über jede Antwort und jede vermeintliche Gewissheit hinaus.

Das Fragen ist das erstaunliche und im Grunde tief rätselhafte Können des »nicht-festgestellten Tiers«, das als einziges unter allen Geschöpfen zu fragen gelernt hat und so erst zu seiner vernünftigen Freiheit und Handlungsfähigkeit gelangen konnte.

Das beweist die gefährliche und umstürzende Frage Evas vor dem Baum der Erkenntnis im Garten Eden (»Wäre es nicht gut, von dem Baume zu essen, weil er klug macht und wissend?«, vgl. 1. Mose 3, 6) nicht weniger als Nietzsches radikal redliche Frage nach dem Rest (oder Un-)sinn des gottlos gewordenen Fragetiers und seiner Hiesigkeit.

Dass die Philosophie ein für allemal Philo-sophie bleibt, also Fragen nach dem, was wahr und gut ist, ist kein Zufall. Nur philosophierend kann der menschliche Geist sein seltsames Wesen zwischen Freiheit und Naturkausalität ganz ausprobieren und verwirklichen. – Das Fragezeichen ist sein Emblem.

6 | Die Frage und das Fragen sind sinnvollerweise zu unterscheiden. Über den Zusammenhang zwischen der Frage als logisch-semantischer Form und dem Fragen, insbesondere dem Sich-Fragen, könnte nach meiner Meinung wieder einmal intensiver nachgedacht werden. Das Faktum, das mich seit langem interessiert, wie nämlich geistige Prozesse mit-samt ihren logischen Regulationen in unser praktisches Selbstverhältnis eingreifen, ist ein ebenso spannendes wie tiefgründiges Thema.



Das Ausrufezeichen.

Von sichtbaren und unsichtbaren Imperativen

ANGELO MAIOLINO

Was haben Nietzsches Kritik an der abendländischen Metaphysik, Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, zwei Jugendliche vor dem Eingang eines Tanzlokals, Werbeplakate und politische Entscheidungen gemeinsam? Sie alle sind Texte – Produkte einer Schrift, eines Raumes und einer Zeit, die den Ort, aus dem diese Texte ›sprechen‹, präformieren. Als Texte vermitteln sie Botschaften und Bedeutungen mittels der Zeichen, die sie verwenden – seien diese nun Wörter, Film-szenen, Kleidungsstile oder Slogans. All diese Zeichen ›sagen‹ und zeigen mehr an, als ohren- respektive augenscheinlich wahrnehmbar ist. Dieses ›Mehr-Sagen‹, dieses *surplus* an Sinnproduktion wird mitunter von Satzzeichen und in oben erwähnten *Texten* besonders von sichtbaren und unsichtbaren Ausrufezeichen generiert. Was also gebildet wird, ist eine Sprache, doch nicht die, die wir zu kennen glauben. Diese Sprache gilt es hier ausgehend von einem semiologischen Ansatz, also mittels einer systematischen Reflexion über das *Lesen* des Ausrufezeichens, aufzudecken.

Einleitung

Roland Barthes, der seine semiologischen Analysen ausgehend von der Unterscheidung zwischen Objektsprache und Metasprache¹ elaboriert hat, verstand Satzzeichen als Einteilungsprinzipien des Textes. Für den französischen Denker sind Satzzeichen Prinzipien, die in der Objektsprache schon enthalten sind, indem sie den Sinn des Satzes durch ihre Strukturierung überhaupt erst erkenntlich machen (ein Punkt etwa weist darauf hin, dass der Satz zu Ende ist und dass die vor diesem Satzzeichen gereihten Wörter die Sinnmatrix der Objektsprache darstellen). Gleichzeitig aber integrieren die Satzzeichen ›Meta-Sinn‹ in die Objektsprache hinein. Sie geben – indem sie aus einer anderen Ebene (Metasprache) ›sprechen‹ und signifizieren – der Objektsprache und ihrem Inhalt zusätzlichen Sinn. Sie üben sozusagen eine Funktion des Mit-Bedeutens aus. Sie bringen also, indem sie schon integrierter Bestandteil der Erzählung sind, diese aufgrund ihrer Struktur hervor. Die Fähigkeit, Erzählungen oder Mitteilungen aufgrund einer solchen Struktur hervorzubringen, entspricht dem Begriff der ›Performanz‹ bei Noam Chomsky. Diesem ging es bei seinem ›Performanz‹-Begriff um eine Kritik am romantischen Begriff des Autors als ›Genie‹. Gemäss Chomsky ist die ›Kunst‹ des Erzählens immer von einem vordefinierten, wenn auch änderbaren Fundament, auf dem das Denken, das Sprechen und das Lesen stattfinden, abhängig. Die Produktion eines Textes kann nicht losgelöst von einem solchen Fundament stattfinden.² Somit kann auch »niemand eine Erzählung kombinieren [produzieren], ohne sich auf ein implizites System von Einheiten und Regeln zu beziehen.«³

Während etwa auf Buch- oder Plakatseiten die Satzzeichen zu meist angezeigt, also visuell sichtbar und graphisch erkennbar sind, visualisieren andere Texte wie etwa Filme oder soziale Praktiken keine graphischen Zeichen; und dennoch sind diese eminent, wenn auch

1 | In der Semiologie von Barthes entspricht die Objektsprache dem Sinn der in einem Satz aufgereihten Wörter. Die Metasprache hingegen ist die vom Mythos – von einer zusätzlichen, umfassenderen und im Hintergrund wirkenden Bedeutungsebene – strukturierte Dechiffrierungsschablone der Objektsprache. Letztere wird durch den Eingriff des Mythos in einen neuen, anderen Sinnkontext getaucht. Siehe: Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964.

2 | Vgl. Roland Barthes: *Das Semiologische Abenteuer*, Frankfurt/Main 1988, S. 137.

3 | Ebd., S. 103.

unsichtbar, vorhanden. Ein solches eminentes Zeichen ist das Ausrufezeichen. Es übt nicht nur innerhalb besagter Schriftträger eine mehrdeutige Funktion aus, sondern auch dort, wo es nicht sichtbar, aber sehr wohl spürbar ist wie beispielsweise bei einem Lichtsignal, das auf ›rot‹ schaltet.

Ausrufezeichen scheinen also im Bereich des Sichtbaren sowie des Unsichtbaren aufzutreten. Ihre Verweiskraft und Intention erschöpft sich nicht nur mit dem gezeichneten ›!‹, sondern wirkt mit derselben Kraft und Intention auch dort, wo ihre Graphik keinen zeichnerischen Niederschlag findet, wo die ›!‹ also unsichtbar sind. In diesem semiologischen Essay soll gezeigt werden, wie das Ausrufezeichen, in welcher Form auch immer es manifest wird, permanent innerhalb des Spiels vom Unsichtbaren und Sichtbaren hin und her gleitet. Als Sichtbares verweist es auf ein Unsichtbares, so wie es als Unsichtbares auf etwas hinweist, das sichtbar *wird*.

Hierbei werde ich mich für die sichtbare Spielfunktion des Ausrufezeichens auf solche Texte stützen, die wir im herkömmlichen Sinn als *schriftliche* bezeichnen und insbesondere auf Nietzsches *Genealogie der Moral*. Das Ausrufezeichen als unsichtbarer Player der Sinnerzeugung soll hingegen mittels einer Analyse ausgewählter sozialer Praktiken und Bilder erläutert werden. In beiden phänomenologischen Bereichen manifestiert sich das Ausrufezeichen mit demselben Verweischarakter und derselben sinnstiftenden Intention.

Aus Platzgründen können all die oben aufgeführten Beispiele von *Texten*, die letztlich unendlich zahlreich sein könnten, in meinen Ausführungen keine Beachtung finden. Dennoch aber dürften für diese die herausgearbeiteten Überlegungen zur Funktions- und Manifestationsweise der sichtbaren und unsichtbaren Ausrufezeichen als geeignete Übersetzungsfolie dienen.

Im Folgenden soll nun also der sinnstiftende Charakter des Ausrufezeichens untersucht werden, um anschließend die semiologische Untersuchung auf *schriftliche* und *nicht-schriftliche* Texte ausweiten zu können.

Reflexive Funktion

Der sinnstiftende Charakter des Ausrufezeichens manifestiert sich einerseits durch seine graphische Form und andererseits durch die dieser graphischen Form zugesprochene Bedeutung. Wie soll man das nun verstehen? In literarischen, philosophischen oder in sonstigen Texten, deren Zeichen graphisch aufgezeichnete Wörter sind, gliedert und

strukturiert das Ausrufezeichen wie alle anderen Satzzeichen auch den Text. Das Untersuchungswerte an ihm ist jedoch der spezifische Sinninhalt, mit dem es den Satz, an dessen Ende es zu stehen kommt, auflädt. Als graphisches Zeichen weist es die Leserin⁴ darauf hin, dass der Satz zu Ende ist und dass ebendieser Satz mit einer zusätzlichen Bedeutung – Ausruf, Befehl, Empörung – gelesen werden soll.

Die Kumulation von Wörtern, die vor dem Ausrufezeichen aufgereiht sind, wird dadurch in eine spezifisch performative Ordnung des Sinns gelegt. Das Performative daran ist nicht nur die bedeutungsschwangere Spiegelung der Wörter an der Barriere, sondern auch die voregreifende Reflexion auf das, was folgt.

Der graphisch gezeichnete Imperativ, diese inmitten einer Wortlandschaft senkrecht stehende, spiegelnde Barriere, koppelt nicht nur den Folgesatz an den abgeschlossenen, sondern setzt beide in eine hierarchische Bedeutungsebene. Innerhalb dieser reagiert der Nachfolgesatz nicht bloss auf die schriftliche Bedeutung der Wörter, die vor dem Ausrufezeichen aufgestellt sind, sondern auch und vor allem auf die trennende Barriere, welche diesen Wörtern eine zusätzliche Bedeutung verleiht. Die Wörter gewinnen somit eine Bedeutungsfärbung, die unweigerlich das Nachfolgende affiziert.

Das graphische Zeichen hält also wie eine Wand, welche die ankommenden Wörter auflaufen lässt, den Wortfluss für einen kurzen, aber signifikativen Augenblick an. In diesem Halten entlädt sich die sinnvolle Intention des Ausrufezeichens. Wie ein Spiegel oder Resonanzkörper gibt das Zeichen den auflaufenden Wörtern ihre signifikante Reflexion respektive ihr signifizierendes Echo.

Die Reihung der Wörter findet in dieser Reflexion oder Akustik ihre Einordnung in einen unhörbar lauten Bedeutungskontext, der vom stummen, aber geschwätzigen Ausrufezeichen in reflexiver Weise indiziert und ausgebreitet wird. Seine graphische Darstellung einerseits, die als Barriere funktioniert, sowie seine bedeutungsstiftende Funktion andererseits, die innerhalb eines reglementierten Kontextes des Grammatikalischen ebendiese Darstellung mit einem sie unsichtbar markierenden Sinn verbindet, lässt die auflaufenden Wörter mehr bedeuten, als sie bloss schriftlich »sagen«.

Die Performanz, auf welche das Ausrufezeichen also hinweist, deutet auf ein Nachfolgen hin, das unmittelbar mit dem »Ausrufesatz« gekoppelt ist. Dieser kausale Zusammenhang zwischen dem »Ausrufesatz« und den folgenden Handlungen oder Sätzen, lässt sich auch an

4 | Der Einfachheit halber werde ich für den gesamten Text die »weibliche« Form beibehalten. Die »männliche« Form ist dabei mitintendiert.

der blossen Graphik des Ausrufezeichens erkennen. Das Sonderbare an diesem Zeichen ist sein Arrangement; es besteht aus einem langen horizontalen Strich und einem unterhalb hiervon liegenden Punkt. Zwischen Strich und Punkt ergibt sich also eine freie, weisse Fläche auf dem Papier. Durch diese weisse Fläche, durch diesen Schlitz überqueren die vor dem Ausrufezeichen geordneten und mit einem zusätzlichen Sinn aufgeladenen Wörter virtuell die sinngebende Instanz der Barriere und affizieren unweigerlich den Nachfolgesatz, obwohl das Ausrufezeichen in diesem visuell nicht mehr manifest ist.

Nicht nur hält die Barriere also den Lesefluss optisch auf und generiert so eine Pause der Sinngebung, sondern sie zwingt die Leserin dazu, die angestauten Signifikanten in dem vom Autor intendierten Referenzsystem des ›Bedeutens‹ zu positionieren. Das Lesen eines Ausrufezeichens führt somit für einen kurzen Augenblick weg vom schriftlich geschriebenen Satz (das, was Barthes die Objektsprache nannte) und positioniert sich auf einer Metaebene, aus der heraus der Satz neu geordnet und signifiziert wird. Dieses Verhältnis zwischen dem Lesen der Sinnmatrix, die sich zwischen den aufgereihten Wörtern herauskristallisiert, und dem durch das Ausrufezeichen geforderten *angereicherten* Lesen desselben Satzes versetzt die Leserin in eine krisenhafte Situation. Sie muss mittels der korrekten Entzifferung des Ausrufezeichens den Wörtern eine Bedeutung geben. Dieses krisenhafte Schwanken – diese chomskysche ›Kunst‹ der *lesenden* Erzählung – zwischen der augenscheinlichen Darstellung verschiedener Wörter oder Zeichen und der eigenen subjektiven und notwendigen Leistung der Bedeutungsstiftung ist konstitutiv für alle Aussagen über einen Text. Die Entzifferung der Zeichen, der Bedeutungen findet immer von einem Ort aus statt, der selbst schon in einem Netz von Bedeutungen gefangen ist und von dem aus er sich konstituiert, ›spricht‹ und ›liest‹.⁵

Zudem ist die Zeichnung und Be-Zeichnung des Textes seitens des Autors mit dem Ausrufezeichen nichts anderes als der Versuch, den zum Zeitpunkt des Schreibens sich im Denken herauskristallisierenden Wunsch der *imperativen* Bedeutungsmarkierung auf Papier materialisiert zu sehen, um sogleich das Einbeziehen der Leserin in den eigenen Bedeutungskontext zu erzwingen. Eine Einbeziehung aber, die immer nur eine mangelhafte sein kann.

Die Leserin dechiffriert die imperative Bedeutungsmarkierung nämlich von ihrem historischen und räumlichen Ort des Denkens

5 | Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt/Main 1983, S. 277.

aus. Ihre Dechiffrierungsschablone des gelesenen und mit dem Ausrufezeichen markierten Textes ist niemals dieselbe, die der Sender der Botschaft intus hat. Die Leserin kann sich nur über eine Interpretationsleistung dieser Botschaft nähern. Das Satzzeichen in seiner kodifizierten Bedeutung als Ausruf, Befehl oder Empörung kann hierbei eine Hilfestellung bieten, nicht aber die herausgefilterte Bedeutung der Empfängerin mit derjenigen des Senders deckungsgleich machen. Das stumme, aber unhörbar laute Zeichen ist in diesem Zusammenhang also nicht bloss Form, sondern auch vielfältiger Inhalt. Seine barrikadenhafte Form appelliert nicht nur an die Rezeption der Leserin, sondern durch den stummen, aber eminenten Imperativ des ›Bedeutungsgebens‹, der jedem Zeichen anhaftet, auch an die Intention des Autors und somit an die zeitlich ver-rückte Übersetzungsleistung der Leserin. Ver-rückt, weil das Geben von Bedeutung seitens der Leserin immer auch von ihrem Ort des Denkens, Sprechens und Lebens abhängig ist, der aufgrund ihrer ›je-ihrigen‹ Existenzweise nirgends einen identisch anderen finden kann.

Das Ausrufezeichen zeigt sich also als eine durch einen dünnen Schlitz passierbare Barriere des Bedeutens, die den Lesefluss nicht nur strukturiert und gliedert, sondern auch durch die latente Zuschreibung eines *surplus* an Bedeutung bereichert, zugleich aber den Lesegeist in die immer schon krisenhafte Lage der Dechiffrierung re-positioniert.

Sichtbare Imperative

Ein treffendes Beispiel für die reflexive Funktion, die das Ausrufezeichen auf die es antizipierenden sowie nachfolgenden Wörter ausübt, scheint mir Nietzsches *Genealogie der Moral* zu sein. Es geht an dieser Stelle jedoch nicht explizit um die philosophischen Aussagen des deutschen Denkers, sondern vielmehr um seine inflationäre Verwendung von Ausrufezeichen. Dennoch lässt sich aber intuitiv nicht verleugnen, dass die repetitive Applikation des Ausrufezeichens unweigerlich mit der philosophischen Aussage gekoppelt sein muss. Diese vorerst noch intuitive Verbindung zwischen philosophischem Inhalt und graphischer Strukturierung des Textes lässt sich durch die semiologische Analyse der ›nietzscheanischen‹ Ausrufezeichen auf festere Fundamente bringen. Dabei wird sich zeigen, dass Aussage und Darstellung bei Nietzsche eine Ebene der Reziprozität eröffnen, die aus der Sichtbarkeit des Textes hinaus und in den Dechiffrierungskontext des Lesens hineindringt.

Wie soll dieses Ausscheren und Eindringen verstanden werden? Was die *Genealogie* in ihrer Darstellung auszeichnet, ist ein regelrechtes unhörbar lautes Wimmeln von Ausrufezeichen. Diese drücken nicht nur Ausrufe, sondern vor allem Empörung aus. Eine Empörung, die am Inhalt von Nietzsches Kritik an der abendländischen Metaphysik und an der hieraus generierten Moral abzulesen ist. Diese Kritik der moralischen Werte arbeitet mit einer Vielzahl von Ausrufezeichen. Die ›Umkehrung der Werte‹ – was angesichts des historischen und räumlichen Ortes, aus dem Nietzsche dachte und schrieb, keineswegs einem philosophischen Spaziergang, sondern eher dem mühsamen Erklimmen eines freiheitsversprechenden, aber unwegsamen Berges gleichkommen musste – bedurfte der unzähligen Anwendung von Barrieren und Resonanzkörpern im Text, die den Wörtern die intendierte Kraft eines Hammerschlages verliehen.

Das Ausrufezeichen, indem es dem abschliessenden Satz eine imperative Färbung verleiht und zugleich den nachfolgenden mit dieser Färbung affiziert, übt also in der nietzscheanischen Wortlandschaft die Funktion einer dominanten sinn-geladenen Barriere aus. Vor allem aber die unzähligen Wiederholungen dieser Barriere verleihen ihr eine zusätzliche und machtvolle Bedeutung. Wieso machtvoll? Die reflexive Funktion des Ausrufezeichens signifiziert, wie schon oben erwähnt wurde, aus einer Metaebene des Befehls, des Ausrufs oder der Empörung die sie umliegenden Wörter. Das Zeichen übt schon insofern Macht über die Wörter aus, als es sie in einen von seiner Präsenz indizierten Bedeutungsraum integriert. Bei Nietzsche aber kommt der Aspekt der Wiederholung hinzu.

Die exzessive Repetition der Ausrufezeichen führt dazu, dass sich diese Satzzeichen in die Dechiffrierungsschablone der Leserin einprägen und somit ihren Lesegestus kontaminieren. Die Ausrufezeichen schaffen also nicht nur aufgrund ihrer bloss graphischen Präsenz und der damit signifizierten reflexiven Funktion Bedeutung, sondern vor allem aufgrund ihres unsichtbaren, aber wirkungsvollen Daseins innerhalb des Lesegestus. Dieser wird durch die inflationäre Repetition von ›!‹ an Nietzsches Streitschrift und ihren Inhalten assimiliert, so dass der Lesegestus selber zu einem *imperativen* Lesen anleitet. Nietzsche selbst verlangt von Beginn weg ein Lesen als Kunst. Hierfür, so sagt er, tue vor allem eines Not, »dass man beinahe Kuh und jedenfalls *nicht* ›moderner Mensch‹ sein muss: *das Wiederkäuen...*«.⁶

Dieses Wiederkäuen bildet die, wenn auch nicht sichtbare, so doch

6 | Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, München 1992, S. 15.

von Beginn weg imperativ gesetzte Verbindung der Leserin zum Text. Die sichtbaren Ausrufezeichen mutieren aufgrund ihres unzähligen Erscheinens im Text zu einem unsichtbaren Imperativ, welcher den Lesegeist antreibt. Die Einbeziehung der Leserin soll also nicht nur über die zahlreich verstreuten ›Sinnbarrieren‹ erfolgen, sondern und vor allem über den unsichtbaren Imperativ der genealogischen Kritik als inhärierte Lesebrille.

Dieses von Nietzsche verlangte Wiederkäuen ist jedoch nur möglich, wenn die Leserin schon etwas ›Nahrhaftes‹ eingenommen hat. Die Ausrufezeichen bilden hierbei sicherlich die nächstliegenden und zugänglichsten kulinarischen Fresshappchen auf der nietzscheanischen Essplatte, die als wiedergekäute der frisch hinzukommenden Nahrung ihren Geschmack verpassen.

Diese Wendung von Wiederkäuen und Einprägung mittels des unzähligen Aufscheinens von Ausrufezeichen scheint mir für Nietzsches Werk und Denken zentral zu sein. Der Philosoph mit dem Hammer verfolgt die Spur einer neuen und neuartigen Erinnerung, die man sich noch aneignen muss. In diesem Sinne erinnert seine mit spiegelnden Barrieren gesättigte Lesefolie, die er der Leserin imperativ vor Augen führt, an die Stadt Zirma, die der fiktive Marco Polo in Italo Calvins *Unsichtbare Städte* besucht. Zirma ist nämlich diejenige Stadt im Grossreich des Kublai Khan, die die Reisenden mit genauen Erinnerungen behaften will. Sie quellt über an Verrückten, die sich über die Dachsimse von Wolkenkratzern lehnen, an Mädchen, die mit Raubkatzen an der Leine spazieren gehen, an beleibten Frauen, welche die Untergrundbahnen vollstopfen oder an blinden Menschen, die in die Menge hineinschreien. »Die Stadt«, so Marco Polo »ist übervoll: Sie wiederholt sich, damit irgend etwas im Gedächtnis haften bleibe.«⁷

Das Sonderbare an Zirma ist aber, dass diese Gestalten, die wie personifizierte – irrende, wagemutige, platzraubende und schreiende – Ausrufezeichen den Text der Stadt beleben, gar nicht so zahlreich sind. Übervoll ist nämlich nur das Gedächtnis; »es wiederholt die Zeichen, damit die Stadt zu existieren beginnt.«⁸

Wie bei Nietzsche generieren also auch in Zirma die sichtbaren Zeichen durch ihre Wiederholung eine signifizierende unsichtbare narrative ›Optik‹, die, einmal *wiederkäugend* eingepägt, auch dort dieselben Zeichen sichtbar macht, wo sie gar nicht mehr manifest sind.

7 | Italo Calvino: *Die Unsichtbaren Städte*, München 2006, S. 24.

8 | Ebd., S. 25.

Unsichtbare Imperative

Diese reflexive Funktion der sichtbaren und unsichtbaren, stummen, aber geschwätzigen Ausrufezeichen, ihre ›ordnende‹ Macht über die vor ihnen sich ausbreitenden Texte, spielt auch ins alltägliche Leben hinein. Es liesse sich also fragen, welche Ausrufezeichen, Barrieren, Spiegel und Resonanzkörper wir in unserem Alltag antreffen, ohne dass diese Zeichen sich graphisch und visuell als ›!‹ offenbaren müssen.

Um diese Frage zu erörtern, um sie zudem in dem bis anhin verfolgten Spiel des Sichtbaren und Unsichtbaren positionieren zu können, ist ein theoretischer Einschub nötig. Die bisherigen Ausführungen zur reflexiven Funktion des Ausrufezeichens basierten auf den graphisch gezeichneten Ausrufezeichen. Diese Untersuchungsfläche hatte den Vorteil, dass sie einen Analysekontext bereitstellte, aus welchem die semiologische Arbeit am visuellen Zeichen ausgeführt werden konnte. Die im Folgenden zu analysierenden Ausrufezeichen differenzieren insofern, als sie in ihrer senkrechten Barriereform *nicht-sichtbar* sind. Vielmehr wird ihre Verweisfunktion und ihr signifizierender Charakter intuitiv wahrgenommen.

Tatsächlich gibt es im alltäglichen Leben verschiedene Phänomene, die dieselbe Bedeutung erzeugen, obwohl sie in völlig unterschiedlichen Aufmachungen erscheinen. So haben das rote Licht einer Verkehrsampel und der verbale Befehl ›Stop‹ intuitiv etwas Gemeinsames: auf beide reagiert man nämlich gleich. Zu erkennen, dass ›Stop‹ und das rote Licht denselben Befehl übermitteln, ist so intuitiv wie die Entscheidung, dass man entweder ›Gift‹ auf eine Flasche schreiben oder einen Totenkopf darauf malen kann, um Leute davon abzuhalten, eine bestimmte Flüssigkeit zu trinken.

Man muss also nach der Tiefsprache dieser Manifestationen, die wir intuitiv als ›!‹ wahrnehmen, suchen. Gemäss Umberto Eco muss eine solche Suche nach den kognitiven und kulturellen Gesetzen, die diesen Phänomenen zugrunde liegen, forschen.⁹ Die Hauptstrategie einer solchen Tiefenforschung besteht darin, solche Phänomene als Zeichen zu definieren, welche ihrerseits das wichtigste Instrument der Tiefenerkundung darstellen. Zeichen als solche sind dann keine empirischen Objekte, vielmehr werden empirische Objekte – also die wahrgenommenen Phänomene – nur unter dem Gesichtspunkt einer philosophischen Entscheidung zu Zeichen.

9 | Vgl. Umberto Eco: Semiotik und Philosophie der Sprache, München 1985, S. 23.

In diesem Sinne macht Eco darauf aufmerksam, dass die semio-logische Arbeit, wenn sie Begriffe wie ›Zeichen‹ setzt, nicht als Wissenschaft handelt, sondern wie eine Philosophie, die Abstraktionen wie Subjekt, Gut und Böse, Wahrheit oder Revolution setzt.¹⁰ Philosophische Grössen existieren also nur insofern, als sie philosophisch gesetzt werden. Ausserhalb ihres philosophischen Rahmens verlieren die empirischen Daten, die eine Philosophie organisiert, jede mögliche Einheit und jeden Zusammenhang. Das rote Licht der Verkehrs-ampel wäre dann nicht mehr als das blossе Aufscheinen der obersten von drei Lampen auf einem erhöhten schwarzen Kasten.

Die semiologische Arbeit ist also Philosophie, da sie dasjenige, was sie erzeugt, erst *après coup* erkennt. Die rote Lampe ist innerhalb eines solchen Analyserasters mehr als eine auf erhöhter Position aufleuchtende runde Glasscheibe. Sie ist ein Zeichen, und zwar ein imperatives Zeichen für etwas, das sie nicht anzeigt, worauf sie aber dank der interpretatorischen Leistung des heranfahrenden Autolenkers hinweist; auf den Befehl des Haltens.

Eine Sprache, die mehr sagt als sie anzeigt, besitzt die Verkehrs-lampe also nur dann, wenn sie ihr von einem Interpretanden zuge-sprochen wird, der die Dechiffrierungscodes dieser Farbe und ihren imperativ lautlosen Befehl kennt. Ein Marsmensch, der das erste Mal eine viel befahrene irdische Verkehrskreuzung betritt, würde, sofern auf seinem Planeten die Verkehrsregeln nicht dieselben wie bei uns sind, diese rot aufleuchtende Farbe nicht in den verkehrsrelevanten Bedeutungszusammenhang setzen, was aber nicht heisst, dass er sie in gar keinen Sinnkontext stellen würde. Es wäre bloss ein *marsia-nischer* Sinnkontext, aus dem der Besucher aus dem All nicht den von uns *gelesenen* kaschierten Imperativ des Haltens, sondern etwas *lesen* würde, das seiner Dechiffrierungsschablone entspricht. Einen Ort zum ersten Mal betreten, heisst, um es in Anlehnung an Roland Barthes zu sagen: beginnen, ihn zu schreiben.¹¹

Die unsichtbaren Ausrufezeichen materialisieren sich also nur dann zu solchen und werden nur dann als solche intuitiv wahrgenom-men, wenn die Übersetzungsleistung des semiologischen Betrachters die Dinge, die er um sich hat, in einen von seinem Ort des Denkens, Sprechens und Lebens strukturierten Sinnkontext taucht.

Solche Sinnkontexte sind nicht starr oder durch eine äussere Macht ein für alle mal festlegbar. Sie mutieren mit der Veränderung von Zeit

10 | Ebd., S. 24.

11 | Vgl. Roland Barthes: Das Reich der Zeichen, Frankfurt/Main 1981, S. 55.

und Ort, in welchen sie positioniert sind, und mit dem alltäglichen semiologischen Einsatz, welcher von diesen Sinnkontexten generiert wird. Es wäre schliesslich denkbar, dass in einer fernen Zukunft eine rot aufleuchtende Glasscheibe in einem erhöht gelegenen schwarzen Kasten weder die Definition ›Verkehrsampel‹ erhalten noch den kaschierten und intuitiven Imperativ des Haltens signifizieren würde.

Dieses Spiel der Entzifferung alltäglicher Phänomene und ihrer unsichtbaren, aber intuitiv wahrgenommenen Ausrufezeichen aus einem nie starren Sinnkontext heraus soll anhand einer mehr oder weniger alltäglichen Begegnung zweier Jugendlichen vor dem Betreten einer Hip-Hop-Party genauer betrachtet werden.

Schon das Lesen des Vergnügungsortes, den die zwei jungen Männer zu betreten beabsichtigen, projiziert vor unserem inneren Auge ein mehr oder weniger klar konturiertes Bild dieser zwei gesichtslosen Figuren. Es geht hier nicht um diese *merk-würdige* Hervorbringung von Bildern, sondern um den Inhalt dieser Bilder. Diese, wenn auch nicht präzise konturiert, beinhalten dennoch bestimmte Zeichen, welche die wohl kaum nackt vor dem inneren Auge erscheinenden Partygänger *schmücken*.

Ihre weite Kleidung und ihr kurzer Haarschnitt könnten etwa solche schmückenden Accessoires sein, welche die beiden Jugendlichen in unserer Vorstellung einhüllen, die eine Sprache sprechen, welche vielmehr einem Geschwätz gleicht als einer wohlartikulierten Botschaft. Weshalb aber soll die Sprache der Kleidung und des Haarschnitts einem Geschwätz gleichkommen?

Die wohl wesentlichste Funktion dieser zwei Zeichen ist die einer Abgrenzung. Mit ihren weit geschnittenen, unterhalb der Hüfte anliegenden Hosen etwa sowie mit ihren an den Schädelseiten kurz rasierten und an der Schädeloberdecke lang gepflegten Haaren verweisen diese Jugendlichen stumm auf eine exklusive Zugehörigkeit. Die unsichtbaren Ausrufezeichen – zumindest die hier willkürlich ausgewählten – materialisieren sich im Kleidungsstil und in der Haarpracht, mit denen sie die *ars rhetorica* ihrer Gruppenidentität untermauern. Was sie unhörbar laut sagen ist: »Wir gehören zu einer bestimmten community, die einen bestimmten Lifestyle und eigene Formen des Umgangs pflegt und die in ihren eigenen Kunstformen ihr eigenes Sprachrohr zur Aussenwelt findet. Wir gehören nicht zu euch!«

Ihre stumme Sprache der Identitätsfixierung wird dadurch zu einem Geschwätz, dass sie eine durchschaubare, problemlos entzifferbare und verständliche ist. Die unsichtbaren Ausrufezeichen bleiben in dieser Sprache zwar weiterhin wesentliche Bestandteile ihrer Grammatik, aber ihre reflexive Funktion verliert die Intention des Befehls

und damit die Funktion der Irritation. Sie ist zu einem integralen Bestandteil der gesellschaftlichen Grammatik geworden. Oben genannte Projektion der zwei Partygänger vor unserem inneren Auge basiert nämlich auf der Kenntnis dieser Sprache, wodurch die virtuelle Erscheinung in die entsprechende Ordnung der Dinge eingefügt werden kann. Zu einem Geschwätz wird die Sprache dieser Jugendlichen also nicht, weil sie keine oder unzureichende unsichtbare Ausrufezeichen generieren würde, sondern weil diese Ausrufezeichen keine irritierende Reflexion mehr ausüben.

Eine solche Irritation, die die unsichtbaren Ausrufezeichen einem machtvollen Spiel der Reflexion unterordnete, war bestenfalls in den Anfangszeiten dieser Jugendkultur noch wirksam, als die Bewohner der New Yorker Armenviertel mit einer ungewohnt elektronischen Musik und mit farbigen Wandmalereien und Tanzstilen ihren Strassen Leben einhauchten. Mittlerweile aber ist diese Irritation einem müden Kopfschütteln oder einem uninteressierten Achselzucken gewichen. Die in den 1980er Jahren noch unsichtbar irritierenden Ausrufezeichen sind vom ›big business‹ eingeholt und entkräftet worden oder bestenfalls in den kaum mehr spürbaren Untergrund gewichen. Zu einem Geschwätz wurde diese Sprache also, weil sie und ihre zuvor noch irritierend unsichtbaren Ausrufezeichen Bestandteile einer Welt geworden sind, in der ein Jugendlicher ohne weite Hosen und community-relevantem Haarschnitt unvorstellbar ist. In ihrer unartikulierten und zwanghaften Sprache nichtverbaler Zeichen und in ihrer halb-starken Bildlichkeit drücken diese Jugendlichen jenes ›Etwas‹ aus, was Fernsehen, Werbung und Internet ausdrücken.

Pier Paolo Pasolini, der im Jahre 1973 einen Artikel zur ›Sprache‹ der langen Haare schrieb, bezeichnete die Abflachung, die von einer anfänglichen imperativen Irritation zu einem Imperativ der Mode und der Konsumlogik führte, als die Vorspiegelung einer Freiheit, die keine mehr ist.¹² Dasselbe liesse sich auch von unseren zwei Partygängern sagen; die angebliche Freiheit sich mit weiten Hosen zu kleiden, sich einen Haarschnitt zu verpassen, der dem härtesten ›Gangsta-Rapper‹ die Neidesröte ins Gesicht schiessen liesse, wäre dann nichts anderes als eine kleine Kapitulation vor dem werbewirksamen, erfolgsversprechenden und testosterongeladenen Imperativ einer auf hohe Profite ausgerichteten Lifestyle-Industrie, die permanent den konformen Zwang, nicht konform zu sein, äussert.

12 | Vgl. Pier Paolo Pasolini: Freibeuterschriften, Berlin 1998, S. 21-27.

Schluss

Das Spiel der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, welches im Zentrum dieser Analyse stand und aus welchem das Ausrufezeichen seine reflexive Funktion auf die es umgebenden Zeichen ausstrahlt, ist somit auch ein Spiel, in dem wir als Lesende oder Schreibende dieser Zeichen positioniert sind. Denn letztlich ist die Hand, in der mein Schreibstift ruht oder entsprechend auf Papier wütet, immer an einen Körper gebunden, welcher nie unabhängig von seinem zeitlichen und räumlichen Daseins-Ort gedacht werden kann. Ein von allen gesellschaftlichen Implikationen völlig losgelöstes Schreiben kann es nicht geben, weil schon die Schrift, in der ich meine Gedanken auszudrücken versuche, sowie das Spiel zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, aus dem sie sich nährt, mir vorgängig sind.

Unser ständig wandelbarer Ort, von dem aus wir denken, sprechen, lesen, schreiben und letztlich leben, ist ein Ort, der von diesem Spiel mitstrukturiert wird und den wir durch die Analyse dieses Spiels selber mit-strukturieren.

Die Ausrufezeichen, die, wie gezeigt wurde, aus diesem Spiel heraus ihre Wirkungs- und Bedeutungskraft schöpfen, diese manifest oder auch latent zum Ausdruck bringen und die in diesem Spiel ständig durch ihren Verweis des Sichtbaren auf das Unsichtbare – wie in Nietzsches *Genealogie* – sowie des Unsichtbaren auf das Sichtbare – wie in der intuitiven Einordnung der nun wohl bereits tanzenden Jugendlichen in einen geordneten Sinnkontext – ›bedeutend‹ werden, gehen mit unserer Lektüre der vielfältigen Texte einen reziproken, stummen, aber dennoch geschwätzigen Sinnaustausch ein.

Die sichtbare oder unsichtbare grammatikalische Konvention, in welcher wir die Ausrufezeichen vorfinden, tangiert zwar unsere Lektüre, aber nur soweit, wie diese das Vorgefundene entziffern kann, um es zugleich neu zu schreiben. Die Ausrufezeichen erscheinen aus dieser Optik heraus als unsichtbare Begleiter und Souffleure unserer Lebens-Bühne, von welcher wir auf das uns Umliegende ›lesend‹ blicken, um zwischendurch einen solchen Begleiter und Souffleur aus seiner dunklen Rezitierkammer herauszulocken und sichtbar zu machen.

Der Punkt.

Vom Sinn des reinen Fürsichseins

CHRISTIAN BENNE

In *Entweder-Oder* schildert Kierkegaard einen alten Gelehrten, der, tief in seine Studien versunken, nicht reagiert, als er zur gewohnten Zeit zu Tisch gerufen wird. Seine Frau findet ihn schliesslich im Studierzimmer über einem Satz brütend: ein vorher nie bemerkter Punkt verändert den sicher geglaubten Sinn zur Unverständlichkeit. Der Gelehrte ist der Verzweiflung nahe. Die holländische Textausgabe ist über jeden Zweifel erhaben. Lächelnd angesichts dieser Lappalie (und die Bedrohung der geregelten Nahrungsaufnahme vor Augen) beruhigt ihn die junge Gattin – und siehe da, den Punkt pustet sie einfach hinweg; es war ein Schnupftabakskorn.¹ Der Ausdruck für das Blasen (*blæse ad*), den Kierkegaard ihr in den Mund legt, ist unübersetzbar und bezeichnet im damaligen Dänisch sowohl das Pusten als auch das unbekümmerte Darauf-Pfeifen, wie man auf Deutsch wohl sagen könnte. Kierkegaards ironische Lehre von der Überlegenheit des Ehestandes interessiert hierbei weniger als der Akt des Pustens selbst. Das Entfernen des Punktes löst das hermeneutische Problem, das durch ihn erst entstanden war. Die lebenskluge Performanz bietet der Schrift Paroli und macht sie buchstäblich gegenstandslos.

1 | Søren Kierkegaard: *Enten-Eller*, in: *Samlede Værker*, hg. v. A.B. Drachmann, J.L. Heiberg und H.O. Lange (Anden Udgave), Bd. 2, Kopenhagen 1920, S. 333f.

Zweifellos vertritt Kierkegaards Punkt metonymisch die Schrift selbst und alles, was daraus folgt. Die Analyse des Punkts rührt an das Wesen von Philosophie. Der Punkt ist das einzige typographisch perfekte, gestalterisch nicht mehr optimierbare Satzzeichen – weit erhaben über derlei Spielereien. Er ist das Gegenteil von nichts/Nichts: geometrische und zeitliche Metapher für die geringste Ausdehnung bzw. den Augenblick. Verwandt allen Vorstellungen des Unteilbaren – dem Atom der Physiker, der Monade der Metaphysiker, der Grundeinheit der Mathematik – markiert der Punkt in der Philosophie die kleinste Denkeinheit, nämlich die Aussage. Wo in philosophischen Texten unseres Schriftsystems ein Punkt steht, zeigt er wie ein Pfeil rückwärts auf den Ort, an dem sich Denken ereignet hat. Selbst der *Begriff*, dem man diese Eigenschaft sonst wohl auch zusprechen möchte, existiert nur kraft einer Aussage, in die er einbindbar ist. Philosophische Verständigung besteht eben nicht – obgleich man zumal in der deutschen Tradition bisweilen diesen Eindruck gewinnen mag – im Jonglieren und gegenseitigen Hin- und Herwerfen gewichtiger Worte. Der Punkt definiert, was gesagt und gesetzt wird. Was eine Aussage ist. Sein könnte. Oder sein soll.

Der Punkt, um den es in *Entweder-Oder* geht, ist zugegebenermaßen nicht das Satzschlusszeichen, das man zunächst assoziiert, sondern die Notation einer Vokalisation (Kierkegaards Gelehrter ist Orientalist). Freilich ändert das wenig am Tief- und Hintersinn der Anekdote, im Gegenteil: deutet sie doch eine zusätzliche Schwierigkeit des Punktes an, die es bei keinem anderen Satzzeichen gibt. Scheinbar schlicht und harmlos ist er das bei weitem geheimnisvollste und schwierigste Satzzeichen nicht zuletzt wegen seiner Mehrdeutigkeit. Er kann eine Abkürzung signalisieren oder eine Ordnungszahl, ein musikalisches oder phonetisches Symbol. Seine Aneinanderreihung führt paradoxerweise nicht zu einer Verstärkung (wie bei !!! oder ???), sondern zu einer Abschwächung der Aussage... Man muss ihm schon die satzinitiale Majuskel zur Seite stellen, um ihn mit Gewissheit einen Satz abschliessen zu lassen; gleichwohl enthält er auch dann noch immer weitere Bedeutungen. Ein Satz wie [*Die Frage kam doch noch.*] kann auch mit einem schlichten Punkt und, gleichsam als Default-Fall, selbst ohne vereindeutigende Intonierung eine Unzahl von Bedeutungen aufrufen, einschliesslich fragender statt ausagender. Der Punkt steckt grob das Gebiet ab. Seine philosophische Potenz liegt nicht in der Nuance. Dies scheint zumindest die einzige Erklärung der zunächst unerklärlichen Tatsache, dass Adorno in seinem bekannten Essai über die Satzzeichen, der als einer der ersten

ihr philosophisches Potential ernst nahm, auf eine Behandlung des Punktes verzichtete.²

Der Sprichwörter und festen Wendungen, die sich auf den Punkt beziehen, sind Legion. Von alters her sprach auch das Recht in Punkten (die erst später von den heute üblichen Artikeln und Paragraphen abgelöst wurden). Dies und all die Redensarten (*auf den Punkt bringen* usf.) belegen, dass der Punkt zur immer konzentrierteren Form der Aussage drängt, wenn man ihn unkontrolliert sich vermehren lässt: zur Negation von Artikulation und Schrift gar, zu einer Lakonie nämlich, die erst in der vollständigen Wortlosigkeit Erfüllung findet. Schon die pure Geste gilt dann als Aussage, als »Punkt«³. In diesem Sinne ersetzt die junge Frau bei Kierkegaard einen Punkt durch einen anderen, unausgesprochenen: Nun mach mal einen Punkt! scheint sie ihrem Gatten zu bedeuten.

Cogito ergo sum ist jedenfalls schon geschwätzig. *Sum* hätte es auch getan, da die Form des Satzes, ausgedrückt durch den Punkt, die Reflexion des *cogito* bereits enthält – und sich die kausale (resultative) Beziehung daraus von selbst ergibt. Fichtes absolutes Ich und der Begriff der Setzung reduzierten noch radikaler. Im Grunde ist der Punkt höchster Ausdruck der Transzendentalphilosophie. Eine leere Seite mit einem einzigen Punkt repräsentierte die Letztbegründung, den archimedischen *Punkt* des Idealismus. Ein Satz ohne Punkt ist entweder Überschrift oder Fragment. Eine mit Punkt abgeschlossene Wortfolge ist womöglich bereits These.

Nun liesse sich berechtigterweise einwenden, dass der Punkt den Abschluss (einer syntaktischen, phonologischen, semantischen Einheit) nur kommuniziert. Sätze hat es gegeben, bevor es Punkte gab, in der antiken *scripta continua* genauso wie vor Erfindung des Alphabets. Als die karolingische Minuskelschrift einen gewaltigen Schritt hin zur modernen Interpunktion tat, indem sie durch Leerzeichen zwischen Wörtern und Absätzen, sowie Kommatierung und Punktierung Ansätze der lautlichen, aber auch der syntaktischen und pragmatischen Gliederung unternahm, war die Philosophie deshalb nicht gerade auf einem höheren Stand als bei Platon, dem Schrift nur Abbildung des Lautstroms war, ohne die spezifische Leistung, diskrete Einheiten zu abstrahieren. Der Punkt als satzidentifizierendes Strukturprinzip

2 | Theodor W. Adorno: »Satzzeichen«, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/Main 1958, S. 163-174.

3 | Vgl. etwa Ernst Blochs vergnügliche Vignette »Einen Punkt machen«, in: Ders., *Spuren*, Frankfurt/Main 1985, S. 171f.

wird durch die mittelalterliche Reflexionsleistung nicht erfunden, sondern erkannt. Als der Punkt von der Mittellinie, auf der er sich ursprünglich noch befand, allmählich nach unten sinkt und in eine systematische Arbeitsteilung mit der Virgel bzw. dem Komma gerät, revolutioniert er das Denken nicht auf einen Schlag.⁴

Die formale Ausdifferenzierung des Systems, das wir nicht umsonst als *Interpunktion* bezeichnen, war mit Fragezeichen, Klammer, Doppelpunkt, Semikolon und Bindestrich bereits zu Beginn des Buchdruckzeitalters weit fortgeschritten. Eine Philosophie als *scripta continua* ist nach dem 16. Jahrhundert nicht mehr vorstellbar (selbst Molly Blooms höchst irdische und höchst interpunktionslose Philosophie am Ende von James Joyce' *Ulysses* ist nicht konsequent und verwendet neben Spatien eben dennoch einen finalen Punkt). Die stilistische Bedeutung des Punktes kann seither nur aus dem komplexen Gefüge von Differenzen und Funktionsüberschneidungen rekonstruiert werden – und unter Berücksichtigung der tatsächlichen Verwendung. Leider werden wir nie wissen, ob Platon ein ebenso miserabler Kommasetzer gewesen wäre wie Goethe oder wie er den Punkt eingesetzt hätte.

Ein wichtiger Grund hierfür ist eine weitere Entwicklung des Mittelalters. Die Dichtung der europäischen Volkssprachen ging in diesen Jahrhunderten nämlich nicht allein den Weg vom Intonatorischen zum Syntaktischen, den wir aus der Zeichensetzung erschliessen, sondern auch den umgekehrten. Buchstaben und Satzzeichen glichen anfangs eher der musikalischen Notensprache, die ebenfalls in dieser Zeit entstand. Für die Komposition von Dichtung waren Wörter und Interpunktionen als linguistische Sequenz nur ein Faktor neben anderen, mindestens ebenso bedeutenden wie Stimme oder Rhythmus während ihrer Aufführung; Punkte markierten zunächst Pausen und Zäsuren der Modulation.⁵ Gerade die Verbindung der musikalisch-

4 | Vgl. generell Schrift und Schriftlichkeit: Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung/Writing and its use: An interdisciplinary handbook of international research, zus. m. Jürgen Baumann u.a. hg. v. Hartmut Günther und Otto Ludwig, Berlin, New York 1994-1996. Das beste Buch zur Rechtschreibung (inklusive Zeichensetzung) im Deutschen nach wie vor Utz Maas: Grundzüge der deutschen Orthographie, Tübingen 1992. Allerdings stellt sich die Frage, ob Satzzeichen überhaupt primär Gegenstand der Sprachwissenschaft (in ihrem gegenwärtigen Zustand) sein sollten – oder nicht eher der Literaturwissenschaft und Philosophie.

5 | Paul Zumthor: La poésie et la voix dans la civilisations médiévale, Paris 1984, v.a. S. 38f.

intonatorischen und syntaktisch-ordnenden Aufgaben verliehen dem Punkt seine geradezu unheimliche Plastizität und sprachliche Macht. Er ist nun nicht mehr gezwungen, nur Sätze im grammatischen oder nur Phrasen im modulatorischen Sinn abzutrennen, sich also gleichsam zum Vasallen der Syntax oder der Rezitation zu machen. Der orthographische Satz wirft sich selber zum Herren über Syntax und Stimmführung auf. Der Punkt setzt die Periode zusammen, er ist der Baumeister des Sinns. Das eben konnte Platon noch nicht; er konnte es noch nicht einmal ahnen, auch wenn er schon Sätze formulierte. Jede Verteidigung der Schrift gegenüber seiner vernichtenden Kritik müsste bei diesem Verhältnis ansetzen; hier ist dafür nicht der Ort.

Als Schopenhauer den Verfall der Interpunktion, d.h. ihrer dienenden Rolle für die »Logik jeder Periode« beklagte⁶, hatte er wohl in erster Linie seinen Lehrmeister Kant vor Augen, einen meisterlichen Periodenbauer. Schopenhauer wendete sich sowohl gegen die übertriebene Kürze mystifizierender Kurzsätze als auch gegen bräsigte Abschweifungen. Sein Stilideal entsprach der alten rhetorischen Vorstellung der Einkleidung des Gedankens. Ginge es hier nicht um Problem-, sondern um Philosophiegeschichte, müsste nun ausgehend von einer beliebigen Stillehre eine ausführliche Typologie philosophischer Systeme anhand ihrer Verwendung des Punktes, womöglich gar anhand der *Punktgedichte* ihrer Texte erfolgen. Zwar gäben die einschlägigen Lehrmeister à la Eduard Engel oder Ludwig Reiners nicht viel her; traditionellerweise wird der Punkt ja als unproblematisch abgetan und allenfalls der kurze, klare Satz angemahnt. Dennoch liesse sich ohne grössere Schwierigkeiten eine Taxonomie von Punktastinenzlern wie Nietzsche bis Punkttextremisten wie dem frühen Wittgenstein erstellen. In einer Art Wiederholungsschleife würde ein derartiges Unterfangen dann erneut im Ausgangspunkt der herkömmlichen Stillehre münden.

Der Witz ist indes – und in ihm erst gibt sich die unendlich tiefergehende Fragwürdigkeit des philosophischen Punktes zu erkennen –, dass Punkte und andere Satzzeichen eben nicht wie noch bei Schopenhauer und seinen spätberufenen Schülern, einen Gedanken oder Sachverhalt mehr oder weniger angemessen ausdrücken, sondern dass ihr Gebrauch immer schon sinnkonstruierend wirkt. Das ist nicht nur der Witz, sondern der Punkt. Seit dem Mittelalter ist Schrift nicht mehr primär Medium des Konservierens gesprochener Gedanken, sondern

6 | Arthur Schopenhauer: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd. 5, Zürich 1999, S. 473.

Medium des Denkens, das sich in der Schrift selbst vollzieht. Einem Anhänger griechischen Geistes wie beispielsweise Heidegger hätte es nichts genützt, Bücher ohne Punkte und Spatien zu schreiben, um dergestalt auch in der Form den grossen Ahnen näher zu rücken. Sein hochreflexives Schriftdenken konnte un griechischer nicht sein, wie bereits der Gebrauch des Punktes beweist.

Nehmen wir nur das erste Blatt (ohne Seitenzahl), das Heidegger als Einleitung zur Einleitung an den Beginn von *Sein und Zeit* stellt⁷. Aus einem Platon-Zitat formt er einen Satz, der im Original eigentlich keiner ist (im Sinne traditioneller Stillehren). Gleich darauf benutzt er mehrfach sowohl den Ein-Wort-Satz »Keineswegs.« und schliesst daran Sätze an, die mit der Kopula »Und« beginnen – nach herkömmlicher Lehrmeinung ja eine Todsünde. Heidegger erreicht durch diese variable Punktierung eine Spannung verheissende Rhythmisierung. In seinen Texten verbindet er Sätze – der Gebrauch der Kopula ist nur ein unbedeutendes Exempel – gerne über die Satzgrenze hinweg; sein Punkt wirkt häufig wie ein Komma oder ein Semikolon. Tatsächlich erweist sich Heidegger als ein sehr bewusster und geschickter Punktierer, was auf die Anziehungskraft seiner Texte durchgehend Einfluss hatte und hat. Sätze, die auch bei Heidegger naturgemäss mit Punkten abgeschlossen werden, sind nicht mehr notwendigerweise vom propositionalen Gehalt diktiert. Man könnte dies geradezu als wichtigstes Kennzeichen der phänomenologischen Schule vis-à-vis dem zeitgenössischen Neukantianismus oder der dominierenden angelsächsischen Philosophie behaupten.

Seit wann ist das so? Nehmen wir die Antike aus, spricht vieles dafür, dass es die nachidealistische Philosophie ist, die zuerst die Vorherrschaft des Punktes bricht, weil sie nicht mehr an die schlechthinnige Erkenntniskraft von Propositionen glaubt. Näher zu untersuchen wäre allerdings schon die Rolle Hamanns, Herders und Schillers und ihrer völlig neuartigen philosophischen Prosa, in der philosophische Einsicht nicht mehr von ihrer Darstellungsweise getrennt werden kann. Schon hier verliert der Punkt Terrain gegenüber dem rhetorischen Fragezeichen, dem empfindsamen Ausrufezeichen, dem ebenso viel-sagenden wie vielverschweigenden Gedankenstrich. Das Morgentor der Schönheit auch der philosophischen Literatur, das sich damit gleichsam zur Mitte hin des Idealismus auftut, wäre damit die steti-ge Abkehr vom Punkt als dominantem philosophischem Strukturierungselement. Die Aufnahme und Wiedergabe von Affekten, die auch

7 | Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁷1993, S. 1.

rhetorischen Wiederhall in der Interpunktion fand, hat nachweislich die Sprache der Philosophie verändert. Eine späte Reaktion darauf, die zugleich eine wichtige Quelle des neuen Überschwangs freilegt, findet sich in Feuerbachs Erklärung religiöser Phänomene:

»So rufen auch wir im Affekt bei einer überraschenden Erscheinung aus: »Es ist unglaublich, es geht über alle Begriffe!«, ob wir gleich später, wenn wir zur Besinnung gekommen, den Gegenstand unsrer Verwunderung nichts weniger als unbegreiflich finden. Die religiöse Unbegreiflichkeit ist nicht das geistlose punctum, welches die Reflexion so oft setzt, als ihr der Verstand ausgeht, sondern ein pathetisches Ausrufungszeichen von dem Eindruck, welchen die Phantasie auf das Gemüt macht.«⁸

Die Stelle ist nicht einfach zu interpretieren, weil Feuerbachs Sympathie durchaus nicht, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte, dem Ausrufezeichen gehört. Wichtig ist vor allem der Wink auf die Geistlosigkeit der bloss abschliessenden Funktion des Punkts. Der Punkt reduziert Komplexität auf philosophisch uninteressante Weise. Hingegen bringt die Verwendung anderer Satzzeichen den Leib, für dessen Komplexität das 19. Jahrhundert sich immer mehr zu interessieren beginnt, ins Spiel – und mit ihm folgen in neuem Gewand die rhetorischen Kniffe der alten Affektenlehre.

Den reduktiven Charakter des Punktes veranschaulicht schön ein weiteres Beispiel aus dem nun freilich schon fortgeschrittenen 19. Jahrhundert, nämlich Friedrich Albert Langes Definition des kategorischen Imperativs: »wirklich ist, was wirklich *für den Menschen* ist; d.h. weil wir von den Dingen an sich nichts wissen *können*, so *wollen wir* auch von ihnen nichts wissen, und damit Punktum!«⁹ Der Punkt musste in dem Moment in Verruf geraten, als er geistige Barrieren errichtet. Scheu vor dem Punkt lässt sich insofern auch als Versuch interpretieren, die Philosophie wieder ins rechte Geleise zu führen. Wenn die Philosophie nicht erst seit Sokrates mit dem Fragezeichen begann (Sokrates will ja gerade zeigen, dass man keinen »Punkt« setzen solle – d.h. keinen Satz ewig abzuschliessen vermag), konnte sie nicht mit einem schnöden Punkt für beendet erklärt werden. Gerade angesichts der aufstrebenden Naturwissenschaft schien die Gefahr

8 | Ludwig Feuerbach: Das Wesen des Christentums, in: Gesammelte Werke, hg. v. W. Schuffenhauer, Bd. 5, Berlin 1973, S. 360.

9 | Friedrich Albert Lange: Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart, hg. v. Alfred Schmidt, 2 Bde., Bd. 2, Frankfurt/Main 1974, S. 546.

gross, ihren Anspruch, über gesicherte Erkenntnisse zu verfügen, auf die Möglichkeit endgültig formulierter – und d.h. natürlich mit Punkt abzuschliessender Sätze zu übertragen.

Seit seiner Geburt veränderte der Punkt seine Funktion also in einem ersten Schritt dahingehend, Sätze nicht mehr einfach abzugrenzen, sondern beliebige Aussagen als Thesen festzulegen. Der zweite Schritt bestand darin, Sätze in philosophischen Texten nicht mehr sämtlich als Thesen zu behaupten, da an der Erkenntniskraft von Propositionen, von Sprache überhaupt zunehmend Zweifel aufkommen. Von Herder, Hamann, Schiller her, über Novalis und Friedrich Schlegel, bis zu Kierkegaard und anderen erreicht diese Überzeugung sowohl theoretisch wie auch praktisch ihren Gipfelpunkt bei Nietzsche – in der phänomenologischen Tradition dann, wie angedeutet, nur insofern noch einmal gesteigert, als ihre Sätze nur scheinbare sind, keine Propositionen mehr, sondern Reflexionen über die Möglichkeit von Propositionen. Der Punkt blieb nur als Lesekonvention erhalten.

Nietzsche also. Der Virtuose der Satzzeichen¹⁰ setzt diese nicht zuletzt strategisch zur ständigen Retardierung des Punktes ein.¹¹ Die beliebig ausgewählte, aber typische Stelle strebt gerade in ihrer Punkt-abstinenz den grösstmöglichen polemischen Gegensatz zu den im Text angegriffenen Naturwissenschaftlern und positivistischen Philosophen seiner Gegenwart an:

»Man vergebe es mir als einem alten Philologen, der von der Bosheit nicht lassen kann, auf schlechte Interpretations-Künste den Finger zu legen: aber jene »Gesetzmässigkeit der Natur«, von der ihr Physiker so stolz redet, wie als ob — — besteht nur Dank eurer Ausdeutung und schlechten »Philologie«, — sie ist kein Thatbestand, kein »Text«, vielmehr nur eine naiv-humanitäre Zurechtmachung und Sinnverdrehung, mit der ihr den demokratischen Instinkten der modernen Seele sattem entgegenkommt!«¹²

10 | Vgl. schon Hans Martin Gauger: Nietzsches Stil. Beispiel »Ecce Homo«, in: Ders., Der Autor und sein Stil. Zwölf Essays, Stuttgart 1988, S. 81-110.

11 | Für Adorno war das Aufschieben des Punktes geradezu Abzeichen von Brillanz; der Niedergang der Periode dagegen bereits Kapitulation vor dem nüchtern-funktionalen Geist des Kapitalismus (a.a.O.).

12 | Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse 22., in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München, Berlin, New York ²1988, S. 37.

Man gönne sich einmal den harmlosen Spass und formuliere diesen Text, der übrigens Ton und Interpunktionsweise bis zum Ende durchhält, dergestalt um, dass ein Punkt immer dort gesetzt wird, wo er rein grammatisch möglich oder geboten wäre.¹³ Das hat zwar etwas von kontrafaktischer Geschichtsschreibung, aber das Resultat zeigt doch, wie stark die spezifische Qualität von Nietzsches Texten von einer Zeichensetzung abhängt, die auf Punktierung weitgehend verzichtet. Der Punkt würde viele der Sätze zu Aussagen umformen, als die sie gar nicht gemeint sind – nur als Dilatorik des Punktes kommt Nietzsche ganze boshafte Skepsis zu ihrem Recht, die nicht zufällig ausgerechnet ein Philologe der Sprache als einem Medium scheinbar objektiver Erkenntnis entgegenbringt.

Dass all dies sehr bewusst geschieht, lässt sich nicht nur implizit durch die minutiöse Lektüre von Nietzsches Schriften nachweisen, sondern auch explizit an mehreren Stellen zumal des Nachlasses. Nietzsche machte sich über die Schwierigkeiten seiner wenig diskursiven Texte keine Illusionen; das Missverständnis setzte er bewusst zur Selektion seiner Leser ein. Noch in den späten 80er Jahren notiert er eine aus vielen Gründen dann doch nicht umgesetzte Absicht, seine wichtigsten Einsichten noch einmal im Klartext zu diktieren (wenn man hierunter nicht den *Antichrist* verstehen will, den Nietzsche am Ende als sein eigentliches Hauptwerk ansah):

»Ich gebe meine Argumentation in allen wesentlichen Schritten, Punkt für Punkt. Mit etwas Logik in dem Leibe und einer mir verwandten Energie, mit einem Muth zu dem, was man eigentlich weiß ... hätte man diese Argumentation auch schon meinen früheren Schriften entnehmen können. Man hat das Umgekehrte gethan und sich darüber beschwert, daß es denselben an Consequenz fehle: dieses Mischmasch-Gesindel von heute wagt das Wort Consequenz in den Mund zu nehmen!«¹⁴

13 | Etwa so: *Man vergebe es mir als einem alten Philologen, der von der Bosheit nicht lassen kann, auf schlechte Interpretations-Künste den Finger zu legen. Jene »Gesetzmässigkeit der Natur«, von der ihr Physiker so stolz redet, besteht nur Dank eurer Ausdeutung und schlechten »Philologie«. Sie ist kein Thatbestand. Sie ist kein »Text«. Vielmehr ist sie nur eine naiv-humanitäre Zurechtmachung und Sinnverdrehung, mit der ihr den demokratischen Instinkten der modernen Seele sattsam entgegenkommt.

14 | F. Nietzsche: Sämtliche Werke, Bd. 13, S. 370.

»Punkt für Punkt« – damit ist das Satzzeichen natürlich nur in zweiter Linie gemeint, nach der systematischen Entfaltung von einander abgeleiteter Argumente, aber diese werden logischerweise als Sätze mit Punkten präsentiert, kaum zufällig ein Fall von Begriffsüberlagerung. Die Affinität zwischen systematischer, diskursiver Entfaltung und Übergewicht der Punktsetzung gegenüber anderen Satzzeichen liegt auf der Hand. Nietzsche sieht darin lediglich gedankenlose Konvention und konventionelle Denkbequemlichkeit, die die wahre argumentative Sorgfalt einer nuancierten Darstellungsweise (zu erkennen u.a. an der nuancierten Zeichensetzung) nicht zu erkennen vermag und sich deshalb auch nuancierten Inhalten verweigert.

Punkt für Punkt: der Punktabstinenz der Lebensphilosophie (zu der Nietzsche freilich nur sehr bedingt zu zählen ist) sagte im 20. Jahrhundert u.a. der Neukantianismus den Kampf an. Allerdings war er noch lange nicht trocken genug. Wenn Nietzsche den einen Pol darstellt, so wird das andere Extrem von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* besetzt, einschliesslich jener Entwicklungen des logischen Positivismus und der analytischen Philosophie, die daran anschlossen. Hellsichtig schrieb Hans Blumenberg: »Bei Wittgenstein stehen Sätze, von denen keine Philologe einer fernen Zukunft jemals glauben wird, daß sie in der Philosophie nach Nietzsche und gleichzeitig mit Heidegger geschrieben sein konnten.«¹⁵ Obwohl Blumenberg Wittgensteins Methode und Ansichten nicht unbedingt teilt, spürt man deutlich Sympathie für Wittgenstein gegenüber Nietzsche und Heidegger. Es ist eine Sympathie für die Knappheit, die wiederum eine Askese gegenüber allen nur rhetorischen Tricks darstellt, als die der vielseitige Gebrauch unterschiedlicher Satzzeichen bei Philosophen gern gilt. Punkt für Punkt – niemand hat dies so masslos durchgeführt wie Wittgenstein, bis ins Satzbild hinein. Der *Tractatus* ist jener philosophische Text mit der bei weitem höchsten Punktdichte. Das geht soweit, dass Ordnungszahl und Satzschlusszeichen nahezu ununterscheidbar werden (die Punkte und Unterpunkte bilden Sätze ab); ja, der Begriff des Satzzeichens, der im *Tractatus* selbst verwendet wird, erstreckt sich ausschliesslich auf Sätze selbst und damit auf Punkte (s. z.B. 3.11. o. 3.21).¹⁶

15 | Hans Blumenberg: Ein Satz Wittgensteins, in: Ders., *Lebensthemen*. Aus dem Nachlass, Stuttgart 1998, S. 129–131, hier: S. 129.

16 | Zitiert wird nach der Standardnummerierung der Erstveröffentlichung: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, London 1922. Der Manuskriptentwurf des *Tractatus* weist übrigens erheblich

Die Tatsache der Punktdichte verblasst allerdings angesichts der Art von Sätzen, die mit Hilfe des Punkts gebaut werden. »Die Welt ist alles, was der Fall ist.« (1.) – »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.« (7.) Wer könnte nicht den ersten und letzten Satz des *Tractatus* aus dem Gedächtnis zitieren? Wer vermag dasselbe bei der *Kritik der reinen Vernunft* oder der *Phänomenologie des Geistes*? Der Punkt stellt das Zitat bereit, ermöglicht indes auch die Verkürzung des Gesamtbauwerks auf einige wenige Highlights. Weil die Lakonie des kurzen Aussagesatzes als Konzentration auf wesentliche Aussagen fehlgedeutet werden kann – dies hat nicht nur dem frühen Wittgenstein zum Nachteil gereicht, der dieser Fehldeutung selbst aufessen war – löst das punktgeschwängerte Schreiben das Denken selbst in einzelne Punkte auf, die dann in immer neuen Zusammenhängen immer neuen (durchaus auch produktiven) Missverständnissen zugeführt werden. Mehr Schaden als die Philosophie von Hegel oder Marx, Nietzsche oder Derrida, haben wenige kurze Sätze ihres umfangreichen, hochkomplexen Werks angerichtet, die sich aufgrund der Punktierung leichter als andere herausfiletieren liessen.

Damit eröffnet sich das letzte und problematischste Kapitel einer Philosophie des Punkts. Sobald der Punkt erfunden war, war auch das Exzerpt erfunden, die Spruchsammlung, die Zusammenstellung der besten Stellen: erst aus den Alten, später unterschiedslos. Zumindest wurde es viel einfacher und praktikabler, denn Vorläufer hat es natürlich schon in der antiken Doxographie gegeben. Der durch den Punkt abgeschlossene Satz wird zur in sich geschlossenen Welt (vermeiden wir den Begriff der Ware!), die man frei im- und exportieren kann, ohne Rücksicht auf den lokalen Kontext. Waren Poetik und Rhetorik der Antike immer am Gesamtzusammenhang der Rede ausgerichtet, konzentriert sich die Stillehre der Neuzeit zunehmend auf den einzelnen Satz; auch die Grammatik wird auf Satzlehre verkürzt, statt Textwissenschaft zu bleiben (*grammatike* bezeichnete im Altertum noch

weniger Punkte auf; selbst in die Transkription des edierten Manuskriptes sind diese nachgetragen worden (vgl. Prototractatus. An early version of *Tractatus Logico-Philosophicus* by Ludwig Wittgenstein, hg. v. B.F. McGuinness, T. Nyberg und G.H. von Wright, London 1971). In seiner späteren Phase hat Wittgenstein eine andere Richtung eingeschlagen. Angesichts der Vielfalt der Sprachspiele scheint der Abschlusscharakter des Punkts eher unangemessen (vgl. D.Z. Phillips: Wittgenstein's Full Stop, in: *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*, hg. v. Irving Block, Oxford 1981, 179-200).

Philologie im weitesten Sinne). Metaphysische und orthographische Bedeutung des Punktes können nun ununterscheidbar zusammenfließen. Während unsere Vorstellung von Kontinuität und Zusammenhang keine Unterscheidungen und Abgrenzungen vorsehen (visualisieren wir Linien, die gerichtete Zeit usw. als Ansammlung von Punkten?), gilt gerade das Gegenteil für den Punkt. Er steht für die Absonderung, das Auseinanderfallen des angeblichen Kontinuums, potentiell bedrohlich für unsere eigentlich auf Zusammenhang abgestellte Auffassung der Realität: »Die Sichselbstgleichheit, Kontinuität ist absoluter Zusammenhang, Vertilgtsein alles Unterschiedes, alles Negativen, des Fürsichseins; der Punkt ist hingegen das reine Fürsichsein, das absolute Sichunterscheiden und Aufheben aller Gleichheit und Zusammenhangs mit anderem.«¹⁷

Das Zitat stammt von Hegel. Zwar geht es an dieser Stelle nicht um den Punkt als Satzzeichen, aber übertragbar ist die Analyse allemal. Indem ich Sätze (Aussagen, Propositionen) voneinander trenne, weise ich auf ihre relative Autonomie im gegebenen Zusammenhang hin, die immer neue Kombinationen in anderen Zusammenhängen erlaubt. Durch den Punkt nehme ich sie metaphorisch gesprochen selbst als einzelne Punkte wahr, die die Linie vergessen machen. Herausgerissen aus einem langwierigen Zusammenhang in Hegels philosophiehistorischen Vorlesungen, verdeutlicht der Umstand der Zitierbarkeit des Zitats im vorliegenden Kontext die uns heute so vertraute und bedenkenlos praktizierte Vorgehensweise. Der Zusammenhang des Originalzitats kümmert wenig oder gar nicht, sondern nur, was der Satz an potentieller Erklärungskraft für den neu gewählten Zusammenhang enthält, in den er sich mehr oder weniger nahtlos einfügt. Man kann diese Praxis aus Gründen intellektueller Redlichkeit ablehnen. Die Tatsache ihrer weiten Verbreitung nicht. Das Resultat des punktuellen Lesens und Neu-Kombinierens ist punktuelles, nicht mehr vorrangig am ewigen Zusammenhang aller Dinge interessiertes Denken. Ohne auf eine Ursächlichkeit der Interpunktion zu insistieren und ohne an gewisse törichte Theorien anzuknüpfen, fällt doch auf, in welchem Ausmass mit dem Ausgang des Mittelalters das Interesse an den einzelnen Gliedern auf Kosten der *Great Chain of Being* wächst.

Reiner Zufall, liesse sich einwenden. Gewichtiger wäre wieder der Hinweis auf das Altertum, wo auch ohne Interpunktion aus dem

17 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, hg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 18, Frankfurt/Main 1986, S. 306.

Kontext gerissene Zitate keineswegs ungewöhnlich waren. Beginnen die platonischen Dialoge nicht regelmässig mit einer Behauptung, die irgendjemand irgendwann aufgestellt hat? Sind nicht verschiedene Stellen aus dem Homer schon bei den Vorsokratikern im Umlauf? Gewiss. Der Unterschied ist indes ein gewaltiger: Sokrates löst die noch nicht vorhandenen Punkte in lauter Fragezeichen auf. Er analysiert die Zitate bis ins kleinste Detail, um ihren universalen Anspruch einer genauen Prüfung zu unterziehen. Er rekontextualisiert sie mit Blick auf das mündlich Gemeinte. Das punktuelle Zitat der Neuzeit hingegen belässt das von Majuskel und Punkt Eingegrenzte weitgehend unangetastet und bezieht es *als Ganzes* auf den jeweils neuen Umstand. Ein gutes (und schlimmes) Beispiel eines modernen Philosophen wäre wiederum Nietzsche, der selbst die Kunst des aus dem Zusammenhang genommenen Zitats zur Perfektion beherrschte – und bekanntlich Freund sowohl dunkler (Vorsokratiker) wie heller (französische Moralisten) Sprüche war. Wie heute leicht an der begonnenen Teilfaksimilierung der Kritischen Gesamtausgabe nachprüfbar ist, verwendet Nietzsche in seinen Notizbüchern und Kladden Punkte nur selten, um seine Aufzeichnungen voneinander abzugrenzen oder um sie als Sätze zu notieren. Im Gegensatz dazu steht eine lange Editionstradition, die in dieser Hinsicht selbst noch in Collis und Montinaris heutige Standardausgabe hineinreicht, nämlich den Nachlass als Sammlung von durch Punkten abgegrenzte Spruch- und Aphorismensammlung wiederzugeben. Dies erzeugte schon den berühmten *Wille zur Macht*, der als Nietzsches vermeintliches Hauptwerk auch rein äusserlich in nichts mehr von den eigenhändig publizierten Werken zu unterscheiden war (für Heidegger steckte ja allein in Nietzsches unpubliziertem Spätwerk dessen wahre Philosophie). Bis heute haben viele diesem »Werk« entnommene »Punkte« ihren Sokrates nicht gefunden.

Auf Nietzsche und noch vor Wittgenstein folgt die kunsthistorische Epoche des Pointillismus, dem nach Überzeugung der meisten Kunsthistoriker eine entscheidende Rolle für den Übergang von gegenständlich-mimetischen Darstellungsformen zur abstrakten, konstruktivistischen Kunst zufällt. Die Gewissheiten von Linie und Fläche lösen sich in einzelne Punkte auf – zunächst nur, um sie auf neuer Grundlage wieder zusammenzufügen. Wer darin eine Reaktion auf Nietzsche und einen Vorgriff auf Wittgensteins Methode sehen möchte, mag an einen Zufall im Sinne des surrealistischen *hasard objectif* glauben. Ist die Auflösung des exakten Wissens in einzelne Punkte nicht der Versuch, zwischen dem exakt Benennbaren einen noch nicht exakt erfassten Nexus herzustellen? Der philosophische

Pointillismus Wittgensteins hätte aus dieser Perspektive den gegenteiligen Effekt: als eine Spielart abstrakter Kunst, als radikaler Bruch mit einer rationalen Weltsicht, deren Rettung zu sein er vorgibt. Wie der Pointillismus Georges Seurats wäre Wittgensteins Pointillismus dann eine frühe Form des digitalen Denkens, das durch Steigerung des mathematischen Rationalismus (bei Seurat der optischen Theorien von Helmholtz u.a.) ins Gegenteil umschlägt – der Ausblick auf mystische Erkenntnis wird ja am Ende des *Tractatus* bekanntlich durchaus angedeutet.¹⁸ Das erstmalige Setzen des Punktes markierte damit den Anfang vom Ende des Abendlandes als Dialektik der Aufklärung.

Das klingt abwegig bis verstiegen. In seinen Büchern *Krise der Linearität* (1988), *Die Schrift* (1989) sowie *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (1994) hat Vilém Flusser freilich eine Medienphilosophie der europäischen Zivilisation entworfen, die genau in diese Richtung geht – und die als Gedankenspiel nicht ohne Reiz ist. Zwar berücksichtigte er noch nicht den Punkt als Satzzeichen. Holt man dies weiterdenkend nach, sind die Konsequenzen so weitreichend, dass sie hier nicht ignoriert werden dürfen. Da eine Kenntnis von Flussers recht klandestinen Texten nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann und ihr Inhalt sich schlechter nachschlagen lässt als bei Nietzsche oder Wittgenstein, ist zunächst eine etwas ausführlichere Darstellung geboten.

Flusser geht von einer Fundamentalanalyse der Alphabetschrift aus. Im Unterschied zu den einschlägigen Thesen Marshall McLuhans hält er sie für ein auditives, kein visuelles Medium. Als Erfindung sei sie ungleich folgenreicher als der Buchdruck gewesen: dieser setzte den vom Alphabet begonnenen Prozess der Typisierung und Standardisierung lediglich konsequent um. Die Geschichte der Erkenntnis- und Kommunikationsmedien lasse sich beschreiben als Entwicklung von (analogen) Bildern, d.h. Piktogrammen und direkten Symbolen menschlicher Einbildungskraft, über das Alphabet und das Zahlensystem, die beide die Flächigkeit und Unmittelbarkeit der Bilder durch die lineare Anordnung von Symbolen ersetzen, hin zu technischen, körnigen Bildern, wie die frühe Photographie sie bereitstellt, und schliesslich zu kalkulierten, digitalen Bildwelten. Aktuell befände sich die Menschheit in einer Krise, nämlich der Übergangszeit vom linearen, alphanumerischen zum digitalen Code, der die Zerlegung der Bilder in Punkte immer weiter vorantreibe.

Die Bewertung dieser Krise ist bei Flusser ambivalent: Der lineare, alphanumerische Code ist im Vergleich zu den Bildern einerseits ein

18 | »Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.« (6.522) Im Prototractatus wird dies noch deutlicher.

reduzierter, eindimensionaler, der Funktionsweise der menschlichen Einbildungskraft nicht entsprechender. Er entstand aus dem Bedürfnis der Kritik der Bilder und bediente sich der Linearität des Codes, der schon existierte, nämlich der mündlichen Sprache mit ihrem linearen Lautstrom, der nun mithilfe der Alphabetschriften sukzessive abgebildet wurde. Das Alphabet erscheint als nicht einmal nächstliegende Kodierungsform des Denkens, die bedauerlicherweise zu unrecht dominant wurde. Andererseits lässt sich bei Flusser angesichts der rasanten Entwicklung technischer neuer Medien bisweilen auch eine Art Nostalgie nach dem unangefochtenen Status des alphanumerischen Codes herausspüren. War die alphabetische, sprachliche Kritik der Bilder eine Umkodierung von der Zweidimensionalität der Fläche in die Eindimensionalität der Zeile, so repräsentiert der abstrakte Kode der digitalen Computerwelten schliesslich die Endstufe der Nulldimensionalität. Honni soit qui pense à Spengler.¹⁹

Der Wechsel vom ursprünglichen Denken in Bildern zum – immer stärker gestisch, also aus der Performanz des linearen Schreibens heraus gedachten – Denken in Schriftsprache ist auch der Wechsel kreisförmigen, rituellen Wiederkehrdenkens zu an Zeilen ausgerichtetem, d.h. logischem und historischem Denken, das durch die Linearisierung zu einer Art Weltentzauberung des magischen, phantastisch-mythischen Denkens und Handelns führt und dieses durch Kausalität und Teleologie ersetzt. Werden löst das Sein ab; und das historisch-teleologische Denken entsteht deshalb auch erst zu einer Zeit, da Schreiben nicht mehr allzu mühsam und zeitaufwendig ist, also nach dem Zeitalter der Inschriften. Die mündliche Sprache figuriert bei Flusser fast nur noch als Vorstufe des alphabetischen Schreibens (letztlich mit der unausgesprochenen Folgerung, dass mit der Schrift auch die Sprache verschwindet und allein Bilder und nonverbale Symbolpraktiken übrigbleiben). Die Krise des alphanumerischen Codes atomisiert alles, womit sie in Berührung kommt: »während die Buchstaben die Oberfläche des Bildes in Zeilen einteilen, zerbröckeln die Zahlen diese Oberfläche zu Punkten und Intervallen. Während das buchstäbliche Denken die Szenen zu Prozessen aufrollt, kalkuliert das

19 | Vilém Flusser: *Krise der Linearität*, Bern 1988; Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen 1990; Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt/Main 1994. Vgl. schon die kritische Rezension von Aleida Assmann in *Poetica* 20 (1988), S. 284-288, ferner Elizabeth Neswald: *Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers*, Köln, Weimar, Wien 1998.

Zahlendenken die Szenen zu Körnern.«²⁰ Die lange Periode mehr oder weniger friedlicher Koexistenz zwischen Buchstabe und Zahl neige sich deshalb dem Ende zu, denn je besser und genauer die Bilder analysiert werden, desto stärker wende sich das Zahlendenken gegen die bisher tonangebende Welt der Buchstaben. Das »Punktdenken« siege schliesslich über das historisch-prozessuale²¹ – Flusser scheut nicht das Pathos der Dystopie.

Kurz und gut: Fotos, Film und Fernsehen sind nur Übergangsphänomene hin zu jenem Zustand, wo Erkenntnisse immer seltener in Buchstaben und immer stärker in mathematischen Codes ausgedrückt werden. Nicht die prozessorientierte Arbeit an der Linie wird mehr im Zentrum unseres Wertesystems stehen, sondern die Kreativität als Manipulation bzw. Komputation von Information. Auf geradezu visionäre Weise leitete der bereits 1991 tödlich verunglückte Autor, der schon damals das E-mail-Zeitalter und den Tod der Briefkultur voraussah, daraus einen grundlegenden Wandel der Lebensauffassung ab, die sich über kurz oder lang einstellen würde.²² Beobachtbar ist derzeit weltweit die wachsende Schwierigkeit jener jüngeren Generationen, die überwiegend durch Computer und Internet sozialisiert wurden, zusammenhängendene, »lineare« Texte zu verfassen und zum Abschluss zu bringen. Diese Fähigkeit wird durch das zweifellos ebenso kreative Verfahren des copy-and-paste ersetzt, das ganz richtig bereits vorhandene Information punktuell aussucht und neu komputiert bzw. manipuliert. Nur die Matrix gehorcht noch dem Muster der Linearität, wohl aus Gründen des Systemzwangs – aber wie lange noch?

Beim copy-and-paste fällt auf, dass fast ausschliesslich ganze Sätze kopiert und neu zusammengefügt werden, und zwar nicht im syntaktischen, sondern im orthographischen Sinn. Die Integrität des durch Punkte Abgetrennten scheint tabu. Wie ist das zu erklären? Ist letztlich der Punkt jenes Instrument, das den alphanumerischen Code von

20 | V. Flusser: Krise der Linearität, S. 22.

21 | Ebd.

22 | In der digitalen Welt des Punktdenkens, so Flusser längst bevor dies zum banalen Topos wurde, sei der Begriff der Gesellschaft nicht mehr als Beziehung zwischen Menschen und Gruppen ausdrückbar, sondern nur als Netz, dessen ständige neue Verknüpfungen dann die soziale Realität ausmachen: »Politisches Engagement kann nicht mehr der Versuch sein, die Gesellschaft oder den Menschen zu ändern, sondern das soziale Relationsfeld zu programmieren (Technokratie) oder zu deprogrammieren (Terrorismus).« (V. Flusser: Schrift, S. 107f)

innen zerstörte, weil er als erster das Punktdenken in die scripta continua der reinen Alphabetschrift zwang? Das Satzzeichen Punkt wäre der bei Flusser fehlende Link zwischen alphanumerischem Code und körnigem Bild, denn erst Punkte schaffen Satzbilder, die als Ganzes wahrnehmbar und manipulierbar sowie komputerbar sind. Wir können nun den Niedergang des Abendlandes noch genauer datieren als Flusser: er beginnt im Frühmittelalter.

Ein Punkt entsteht auch dort, wo zwei Linien sich kreuzen – Frege erläuterte daran ja den fundamentalen Unterschied zwischen Sinn und Bedeutung.²³ Wo Flusser nur das Problem des Punktdenkens sieht, muss ihm dessen Stärke entgegengesetzt werden: eine antithetische Interpretation, die das Denken des Punktes auf den Punkt bringt. Die Preisgabe mythischer, kreisförmiger Denkmuster muss nicht notwendigerweise als Katastrophe angesehen werden, Individualisierung nicht als Atomisierung. Beides könnte auch für eine Befreiung stehen. Man muss sich doch die Frage stellen, warum der Punkt seit der Frühen Neuzeit eben keine Kola oder Klauseln markiert (was man sich wegen der starken rhetorischen Tradition ja auch hätte vorstellen können), sondern Sätze erzeugt. Der Punkt sondert ab und produziert Differenz, das ja. Aber dadurch hebt er das Gedachte und das zu Denken erst heraus, um auch in der Schrift die Gegenrede zur Rede zuzulassen. Zum orthographischen Satz kann man sich philosophisch und kritisch verhalten, an ihn lässt sich anschließen. Die Erleichterung beim Auseinanderreißen von Textzusammenhängen, um sie agonal neu einander entgegenzustellen, ist eine Stärke, und was für eine: in einem vornehmlich von der Schrift geprägten Denken ermöglicht erst der Punkt Dialektik. Sätze wären damit nicht mehr Punkte im Sinne von Monaden, sondern eben immer auch Kreuzungen von Argumentationslinien. Das Herausfiletieren von Sätzen mithilfe des Punktes wird zur eigentlich charakteristischen Denkopoperation der Schrift, weil es die Linearität des Textes, die Flusser so beschäftigte, einfach unterläuft. Punkte wurden die wichtigsten Elemente einer Einteilungsmaschinerie (zu der auch Absätze, Kapitel usw. gehören), die genaues und wiederholtes Lesen von Texten förderte, das als Gegenbewegung zur immer umfangreicheren Masse an Texten insgesamt zwingend geboten war. Philosophie musste zumindest teilweise zur Philologie werden, und zwar nicht im abschätzigen Sinne Senecas aus dem 108. Brief an Lucilius.²⁴

23 | Gottlob Frege: Über Sinn und Bedeutung, in: *Kleine Schriften*, hg. v. Ignacio Angelelli, Hildesheim 1967, S. 143-162, hier: S. 144.

24 | »Itaque quae philosophia fuit, facta philologia est« – »So ist das,

Hier, bei dieser wichtigsten Leistung des Punktes, die inhärente Linearität des alphanumerischen Codes aufgehoben zu haben, hätten die Dekonstruktivistinnen ihre Rehabilitierung der Schrift recht eigentlich ansetzen sollen, hier liegt die unhintergehbare Stärke der Schrift im Vergleich zum Lautstrom der Mündlichkeit. Leider findet sich bei ihnen dazu genauso wenig wie bei Adorno, es sei denn wir zählen bereits Laurence Sterne zur Postmoderne, deren Wesentliches er ja – darf man sagen »bekanntlich?« – bereits längst vorweggenommen hatte. In seiner berühmten Parodie auf das »lineare« Erzählen im *Tristram Shandy* gibt es eine Stelle, die sich abschliessend ausführlich zu zitieren lohnt. Im Lichte eines Missverständnisses, das sich durch eine flüchtige, oberflächliche Lektüre ergeben hat, schilt Sterne's Erzähler eine unaufmerksame Leserin: »and as a punishment for it, I do insist upon it, that you immediately turn back, that is, as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again.«²⁵ Der Punkt dient hier zur Orientierung in einem ohnehin schon unübersichtlichen Text, als Meilenstein, der es überhaupt erst erlaubt, auch abseitige Wege zu beschreiten – und wieder zurückzufinden. So begründet Sterne's Erzähler seine Strafe:

»I have imposed this penance upon the lady, neither out of wantonness or cruelty, but from the best of motives; and therefore shall make her no apology for it when she returns back: — 'Tis to rebuke a vicious taste which has crept into thousands besides herself, – of reading straight forwards, more in quest of the adventures, than of the deep erudition and knowledge which a book of this cast, if read over as it should be, would infallibly impart with them. — The mind should be accustomed to make wise reflections, and draw curious conclusions as it goes along [...]«²⁶

Witzigerweise scheint der Erzähler geradezu auf dem Meilenstein des Punktes zu sitzen und darauf zu warten, dass die säumige Leserin wieder vorbeikommt: treffliches Bild für die Steuerung der Aufmerk-

was Philosophie war, zur Philologie geworden.« (Seneca, *Ad Lucilium. Epistulae Morales LXX-CXXIV*, [CXXV], in: *Philosophische Schriften – Lateinisch und Deutsch*, hg. v. Manfred Rosenbach (lat. Text v. F. Préchac), Bd. 4, Darmstadt 1984, S. 650/651.)

25 | Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, The Text: Volume 1*, hg. v. Melvyn New und Joan New, The University Press of Florida 1978 (The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne, 1), S. 64.

26 | Ebd., S. 64f

samkeitsökonomie durch Punktsetzung. Sternes »full stop« retardiert die vorwärts hastende Aufmerksamkeit und stellt der Zeitökonomie den Leseertrag entgegen. Die Funktion des Punktes ist damit eine doppelte. Sie setzt die Linearität sowohl aus der Perspektive des Schreibers wie des Lesers ausser Kraft. Indem sie die Linie des Schreibflusses segmentiert, eröffnet sie die Möglichkeit, an einzelnen Punkten in die Tiefe zu gehen, statt weiter fortzuschreiten: *to make wise reflections as it goes along*. Grammatisch gesprochen stärkt der Punkt das Paradigma gegenüber dem Syntagma. Der Interpret muss dies nur noch nutzen. Der orthographische Satz, den der Punkt erschafft, ist ein Vergrösserungsglas, um tiefer in einen Text hineinschauen zu können. Anders gesagt: die Eigenleistung des Lesers von Texten ohne Punkte müsste sehr viel grösser sein, da er der Aufmerksamkeitssteuerung durch den Autor enträt. Wenn man das nur noch einmal mit Platon diskutieren könnte!

Die Philosophie des Punkts hat drei Arten des Philosophierens mit dem Punkt identifiziert: jene, die den Punkt ernst nimmt und mit seiner Hilfe Denkbewegung strukturiert – und jene, die auf ihn verzichtet, um das philosophische Problem selbst zu beseitigen. Die erste Kategorie unterteilt sich noch einmal in Punktretardierer (bis hin zur Punktabstinenz) und Punktanhänger (bis hin zum Punktfetischismus), mit allen möglichen Zwischenstufen. Gemeinsam ist ihnen in jedem Fall die Einsicht in die Operationsmacht des Punktes, seinen Beitrag – im Guten wie im Schlechten – zur Epistemologie. Allein auch die vollständige Ablehnung des Punkts verbirgt eine philosophische Haltung, die wir bloss als solche nicht immer anerkennen. Kierkegaards eingangs angeführte junge Frau lehnt Probleme ab, die der Punkt überhaupt erst geschaffen hat. Darin ist sie der antiken Philosophie näher als ihr Ehemann in seiner staubigen Stube. Wahre Philosophie würde sich um die lebenspraktischen Probleme kümmern, die unmittelbare existentielle Bedeutung haben, nicht um ephemere Schriftspuren.

Kierkegaard, den manche zum Existentialisten stilisiert haben, war vor allem auch der Lieblingsphilosoph jenes modernen Autors, an den auch im philosophischen Gehalt nur wenige moderne Philosophen heranreichen – Franz Kafka (er war übrigens auch der Lieblingsphilosoph des späteren Wittgenstein, der seinetwegen extra Dänisch lernete). Man kann nicht sagen, dass Kafka in seinen Texten sparsam mit dem Punkt umgegangen sei; im Gegenteil. Seine Sätze sind eher kurz und prägnant als lang und mit vielen Satzzeichen geschmückt. Nichtsdestoweniger hält er im Anschluss an einen philosophischen Vortrag Rudolf Steiners in seinem Tagebuch fest:

»Auslassen des Schlußpunktes. Im allgemeinen fängt der gesprochene Satz mit seinem großen Anfangsbuchstaben beim Redner an, biegt sich in seinem Verlaufe, so weit er kann, zu den Zuhörern hinaus und kehrt mit dem Schlußpunkt zu dem Redner zurück. Wird aber der Punkt ausgelassen, dann weht der nicht mehr gehaltene Satz unmittelbar mit ganzem Atem den Zuhörer an.«²⁷

Im Unterschied zur Anekdote Kierkegaards wird der Punkt hier gleichsam nicht von aussen, vom Leser oder Nichtleser, sondern aus dem Inneren des Textes selbst hinweggeblasen. Was eigentlich meint Kafka genau, da es ja offensichtlich um eine Redesituation und nicht um einen geschriebenen Text geht? Kafka hat hier wohl einfach eine Beobachtung gemacht, die unsere Analyse des Punktes unterstützt. Wird ein gesprochener Satz nicht mit fallender Intonation, dem mündlichen Korrelat zum Punkt, beendet, ist die Eigenleistung des Zuhörers viel stärker gefragt, da er nicht mehr von der Steuerung durch den Redner in Atem gehalten wird. Kafka, der wohl als erster auch bemerkt hat, dass der Punkt nichts ohne die satzinitiale Majuskel ist, hält damit nicht zuletzt eine Lehre für den Redner und Schreiber bereit: nicht manipuliert uns der Punkt, sondern wir ihn und mit seiner Hilfe. Das lasse man sich von keinem Neurobiologen ausreden. Punktum.

Grenzen kann man nur überschreiten, wenn es sie gibt. Über den Punkt sich hinwegzusetzen, geht schlecht ohne ihn. Deshalb noch eine Koda, ein letztes Zulezt: der Punkt ist immer auch ein Einstich, eine Verletzung des Schrifträgers (gottlob nicht des Textkörpers). Jedes Kind weiss: manchmal hilft Pusten. Aber nicht immer.

27 | Franz Kafka: Tagebücher 1910-1923, Frankfurt/Main 1986, S. 40f (Eintrag vom 26. März 1911). Roland Reuß, der diese Stelle zitiert, bemerkt zu Recht den inkonsequenten Umgang mit Kafkas Interpunktion, der die Editionsgeschichte geprägt hat (»genug Achtung vor der Schrift«[?] Zu: Franz Kafka: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe, in: Text. Kritische Beiträge, 1995:1, S. 107-128).

Der Doppelpunkt.

Rund, kantig und umpolend

HANS ULRICH GUMBRECHT

All meinen philologisch unschuldigen Bekannten, die ich danach fragte, war der Doppelpunkt sehr sympathisch, erstaunlich ausnahmslos sympathisch sogar, obwohl die meisten von ihnen in der englischen Sprache aufgewachsen sind und ihn also »colon« nennen, was bei mir nicht allein Assoziationen von doppelt behaglicher Rundlichkeit auslöst. Mehr als primäre Sympathie allerdings liess sich den Laien nicht entlocken. Vielleicht hatte ich ja die einzige Angst ausgelöst, die wir armen Geisteswissenschaftler ins Werk setzen können, nämlich die Angst vor Antworten, mit denen man sich als »ungebildet« blamiert. Allein mein unverdrossener Freund Trevor aus Südafrika wagte sich etwas weiter vor: ja, der »colon« helfe ihm sehr, seinen Texten eine logische Struktur zu geben, sagte er, was kein Wunder ist für einen Statistik-Professor, der zudem als mathematisches Genie gilt (Trevor soll jenes Programm erfunden haben, mit dem die früher »Post« genannten Institutionen heute handgeschriebene Adressen auf Briefen und Päckchen lesen und in die entsprechenden Himmelsrichtungen verschicken lassen).

Theodor W. Adorno für seinen Teil verbindet den Doppelpunkt mit dem Grün der Verkehrsampel, was dem bisher Bemerkten mindestens eine Dimension hinzufügt. Denn er verweist ja nicht allein auf das strukturelle Element des nächsten Schritts oder des nächsten Zugs in einer Sequenz und auf die Freude, die man empfindet, während sie sich ereignen, sondern auch auf das vom Doppelpunkt zugleich ver-

schriebene Anhalten: ohne vorausgehendes Bremsen oder Tempoverlust, das weiss jeder Autofahrer, kann die Freude am Beschleunigen nicht zu einer explosiven Kraft werden. Was das Bild von der Ampel und das Rezitieren eines Textes als Abfolge inszenieren, bringt der Doppelpunkt als Zeichen in Simultanität zusammen: Anhalten und Bewegung. Wahrscheinlich kann man dieses Zusammen »dialektisch« nennen, aber das Wort »dialektisch« bereitet nun mir immer eine doppelte Intellektuellen-Angst: einerseits die Angst, dass ich etwas Entscheidendes nicht mitkriege (»Sie haben keinen Sinn für Dialektik«, sagte mein Doktorvater gelegentlich im Kreis der aufstrebenden Kollegen, obwohl er selbst auch überhaupt nicht so marxistisch war, wie die Bemerkung klingen sollte, sondern nur, wie Hegel, aus der Schwäbischen Alp) – und zum anderen weckt das Wort »dialektisch« auch die Angst, dass man für etwas letztlich Banales eine allzu pompöse rhetorische Garnierung in Anschlag bringt.

Wenn Karl Kraus behauptet, dass Doppelpunkte den Mund aufsperrten und gefüttert sein wollen, dann sieht er die stop-and-go-Dynamik nur von der anderen Seite. Was auf der einen Seite, auf der des Gehens, die Lust an der Beschleunigung ist, wird auf der anderen Seite, der des Kommens, zur Lust am Verschlingen, welche auf die Wahrnehmung all dessen folgen soll, so hofft man doch, was Appetit anregt. Die Sicht von Kraus erinnert mich an das insgeheim ökologische Betonnilpferd vor dem Supermarkt eines Kärntner Ferienorts, in dessen riesigen Schlund man allerlei Abfall werfen sollte, wofür einen das Nilpferd mit den Worten »Gib mir mehr!« belohnte, deren Stimme überzeugend verfettet war, dass sie kaum künstlich klang. Und eben das gehört ja auch zum Doppelpunkt: die schwabbelige Exuberanz einer Erbtante, wie man sie heute nur noch aus Romanen kennt, und vielleicht auch die eckige Schlichtheit von Franz Gans, der in Walt Disneys Welt jenen unschuldigen Vetter vom Land spielt, für den man bei uns in Amerika so viel Verständnis hat, dass es einer wie er bis ins Oval Office bringen kann.

Sehr kindisch (oder soll man sagen: frühkindlich geprägt) muss meine Beziehung zum Doppelpunkt sein. Denn nie bis tatsächlich gestern, dem Dreikönigstag 2009, war mir ein- oder aufgefallen, dass er, obwohl »Doppel-«, doch nur halb soviel Macht hat wie ein einfacher Punkt. Da las ich beinahe erregt in einem amerikanischen *Manuel for Beginners*, was zu wissen auch dem blutigsten Anfänger zugetraut wird, nämlich dass man bei einem Punkt länger verweilen soll als bei einem Doppelpunkt. Ungerecht fand ich das, als ob man einem Her-

zog nicht die Ehre widerfahren lässt oder die Steuer zahlt, die ihm zustehen.

Auch das scheint typisch für den beliebten Doppelpunkt zu sein: über sein Image, oder, um es intellektuell anspruchsvoller zu sagen, über seine physiognomische Signatur, ist man sich offenbar schnell einig: er lässt niemanden an Gazellen-schnelle Behendigkeit denken oder an lange Beine in Nylon, sondern erinnert, wie schon gesagt, eher an ein ländliches Nilpferd aus Beton oder an einen Präsidenten, der kurzärmelige Hemden trug. Viel schwerer ist es zu sagen, was denn genau die Rolle des Doppelpunkts innerhalb der Dimension von Sprache sei, ohne die er ja gar nicht existieren kann. Denn er gehört jedenfalls und vor allem zu jenen Satzzeichen, für die es – im Deutschen zumal – keine festen, lernbaren Regeln gibt. Man weiss ziemlich unverrückbar, wann man doppelte Anführungszeichen verwenden muss, und wird es deshalb sofort »falsch« finden, wenn sie ausbleiben; dasselbe gilt für das Fragezeichen – und für das Komma gibt es ein wahrhaftes »Regelwerk«, das sich aus der Grammatik herleitet und so komplex ist wie die Strassenverkehrsordnung. Wehe dem Stellen-Bewerber, der in seinem Anschreiben vergisst, dass ein Komma vor jedem »und« zu stehen hat, auf das ein Subjekt/Prädikat-Duo folgt. Umgekehrt: ich habe es nicht vor meinem einundsechzigsten Lebensjahr gewagt, in einem für den Druck bestimmten Text ein Komma an eine Stelle zu schmuggeln, wo es nicht von der Regel gefordert war.

Der Doppelpunkt gehört zu der anderen, der anarchischen und nicht-grammatikalischen Familie von Satzzeichen, welche man statt »anarchisch« natürlich auch »rhetorisch« nennen kann, sofern unterstellt wird, dass »Rhetorik« ein Bereich in der sprachlichen Profilgebung ist, in dem es sich der Sprechende oder Schreibende leisten kann, Freiheit walten zu lassen: neben dem Doppelpunkt ist der Strichpunkt ein Mitglied dieser Familie, ebenso der Gedankenstrich, das einfache Anführungszeichen, das Ausrufungszeichen und manchmal sogar der Punkt. Daraus folgt, dass ein Gedankenstrich zum Beispiel für den einen Autor genau das sein kann, was einem anderen Autor sein Doppelpunkt ist. Es gibt in Hegels Prosa – zum Beispiel in der Einleitung zur *Enzyklopädie* – Passagen, wo man beständig auf einen Doppelpunkt wartet und statt seiner stets wieder auf Punkte mit folgendem Gedankenstrich stösst. In Kleists bezaubernd präziser Beschreibung der Stadt Würzburg stehen Gedankenstriche mit nachfolgendem Komma dort, wo Doppelpunkte am plausibelsten wären. Ändert sich in solchen Fällen zwischen dem erwarteten Doppelpunkt

und (zum Beispiel) dem tatsächlich eintretenden Gedankenstrich die gewollte Funktion? Schwer zu sagen. Bevor man Schlüsse in diesem Sinn zieht und Thesen aufstellt, sollte jedenfalls mit Vor- und Umsicht nachgeforscht werden, ob nicht der beobachtete Unterschied ein Effekt je verschiedener Text-Herausgeber und ihrer philologischen Prinzipien ist, die sie in manchen Fällen tatsächlich ermutigen können, vom Originaltext abzuweichen. Aber selbst wenn man solche Eingriffe von aussen in die Handschrift eines Autors ausschliessen kann, bleibt die Möglichkeit von Differenzen, die nicht mehr als freie Varianten sein mögen, ohne intendierte Differenz in der Funktion. Der in seinen frühen Briefen fast Doppelpunkt freie Heinrich von Kleist wurde später zum Doppelpunkt-Virtuosen. Hatte er sichs »besser« überlegt? Ich möchte wetten, dass ihm diese Veränderung einfach unterlaufen war, ohne programmatische Absicht, vielleicht nur deshalb, weil dem älteren Kleist doppelte Rundlichkeit besser gefallen haben mag als das vorher gepflegte, eher prekäre Zusammenspiel der vertikalen Kommas mit den unüberbietbar horizontalen Gedankenstrichen.

Rhetorische Satzzeichen sind wie eine kleine Truppe von Zinnsoldaten, die ein Schreiber gegen die anonyme und alle Texte überlegen durchherrschende Grammatik kehren kann. Wer den Bogen überspannt und jeden zweiten Satz mit einem Ausrufungszeichen beendet, jedes dritte Wort mit einfachen Anführungszeichen umgibt oder sich rhapsodisch fühlt, weil er dauernd Doppelpunkte aufstellt, wirkt nicht individueller, sondern nervös und zugleich eintönig. Es verlangt wohl so etwas wie Takt, um gut mit dieser rhetorischen Art von Zeichen umzugehen. Vielleicht sollte man sie allein dazu verwenden, dem geschriebenen Text jenen Rhythmus aufzuerlegen – oder genauer: um ihn jenen Rhythmus andeuten zu lassen, in dem man ihn laut und ohne Effekteiserei lesen würde. Syntax und Satzzeichen können eine Präsenz von Stimme und Klang in den geschriebenen Text legen, wie sie primär nicht zu seiner Wirklichkeit und seinen Möglichkeiten gehören. Es ist denkbar, für das Potential einer physischen Präsenz im geschriebenen Text den Begriff der »Geste« zu verwenden, welcher zu den intellektuellen Lieblingswörtern der zwanziger Jahre gehörte und in der jüngsten Vergangenheit wieder erstaunlich populär geworden ist. Natur- und definitionsgemäss gehört solche Gestik nicht zur Dimension der Grammatik. Aber sie muss andererseits auch nicht mit den Vektoren der Grammatik interferieren. Dies, eine eigene Gestik finden, ohne der Grammatik Gewalt anzutun, wäre erst rhetorischer Takt.

Wir haben zwischen rhetorischen und grammatischen Satzzeichen unterschieden, um dann die rhetorischen Satzzeichen eine »Familie,« und schlimmer noch: eine »Truppe« zu nennen. Das bedeutet allerdings keinesfalls, dass sie alle dieselbe Funktion, denselben Effekt haben. Im Gegenteil: schon die erste Wiederholung eines Ausrufungszeichen etwa beginnt, den Sprecher ausser Atem zu bringen, mit jedem weiteren fühlt er sich zu einer kleinen Steigerung verpflichtet, und irgendwann kann er die Kurve des Crescendo nicht mehr halten und fällt herunter, nach vorne sozusagen, von der erklommenen Höhe. In diesem Sinn überfordern die ersten Seiten von Hölderlins *Hyperion* einfach jeden Rezitator:

»Und siehe, mein Bellarmin! wenn manchmal mir so ein Wort entfuhr. Wohl auch im Zorn mit einer Träne in's Auge trat, so kamen die weisen Herren, die unter euch Deutschen so gerne spuken, die Elenden, denen ein leidend Gemüt so gerade recht ist, ihre Sprüche anzubringen, die taten dann sich gütlich, liessen sich begehnen, mir zu sagen: klage nicht, handle!

O hätt' ich doch nie gehandelt! um wie manche Hoffnung wär ich reicher!

—

Ja, vergiss nur, dass es Menschen gibt, darbendes, angefochtenes, tausendfach geärgertes Herz! Und kehre wieder dahin, wo du ausgingst, in die Arme der Natur, der wandellosen, stillen und schönen.«

Es gibt einen Autor, der die ja anscheinend auf sehr leisen Sohlen daher kommenden Auslassungspunkte, auch Mitgleider der rhetorischen Zeichenfamilie, so streut, dass sie in die wildeste syntaktische Jagd umschlagen, mit der verglichen Hyperions Ausrufe bestenfalls das Tempo einer vatertäglichen Herrentour erreichen. Aus dem fiktionalen Interview *Entretiens avec le Professeur Y* wissen wir, dass dies ein Stil-Prinzip für den Romancier Louis-Ferdinand Céline war. Ohne alle Verlegenheit feiert der vom Autor Céline kreierte Céline des erfundenen Gesprächs den Einsatz der »points suspensifs« als seine grosse Erfindung. Er vergleicht ihren Effekt mit den Schienen der Métro und muss dabei – in metonymischer Verschiebung -- einen abrupten Wechsel aus Momenten des Beschleunigens und des Bremsens meinen, als ob die Wagons der Métro nie zum Stillstand kämen. Wer sich den genüsslichen Peitschenhieben dieser Prosa aussetzt, sein hilfloser Gesprächspartner und unser armer Kollege, der Professor Y, steht am Ende vor Schreck in einem kleinen See der Inkontinenz. Der letzte Absatz von Célines grossem Roman *Voyage au bout de la nuit* setzt solches Tempo in eine akustische Bewegung des Schwingens um: ein Pfiff geht vom

Schleppkahn aus über eine Schleuse, eine Brücke und weiter... und ruft zu sich alle anderen Kähne und die ganze Stadt und uns, die Seine, alles, bis man nicht mehr spricht. In solches Schwingen, wie es hier die Auslassungspunkte in der Mitte des Satzes und die Kommas animieren, kommen Semikolon, Gedankenstrich, Doppelpunkt nie und nimmer. Höchstens legen sie in ihren Texten den Ton eines trockenen Staccato an und produzieren so kantige Welt der Parataxe.

Dass wörtliche Rede von doppelten Anführungszeichen eingerahmt und einem Doppelpunkt eingeleitet werden muss, ist Grammatik für uns. In Kleists Erzählungen fehlen diese doppelten Anführungszeichen oft, was den Unterschied zwischen wörtlicher und indirekter Rede gleitend macht und die Doppelpunkte rhetorisch werden lässt. Das erste Gespräch von *Michael Kohlhaas* zwischen dem Titelhelden und einem Zöllner (»Schlagwärter« wird er im Text genannt), kommt ganz ohne Doppelpunkte aus. Sie tauchen erst auf, als jene Auseinandersetzung zwischen Kohlhaas und dem Junker von Tronka mit seinen Kumpanen aufflammt, die Kohlhaas »zum Räuber und Mörder« machen wird. Mag sein, dass diese Steigerung dem Rhythmus der Prosa eine nicht mehr umkehrbare Wendung ins Aggressive und Fatale geben soll: »Der Junker fragte, was er wolle; die Ritter, als sie den fremden Mann erblickten, wurden still; doch kaum hatte dieser sein Gesuch, die Mähren betreffend, angefangen, als der ganze Tross schon: Mähren? Wo sind sie? ausrief; und an die Fenster eilte, um sie zu betrachten.« Man entdeckt diesen konturenverstärkenden Übergang von den Strichpunkten zu Doppelpunkten auch in dem Gespräch, als das sich Kleists berühmter Essay über das *Marionettentheater* vollzieht:

»Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer anderen Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anderes, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit anderen Worten, *tanzt*.

Ich erwiderte, dass man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt.«

Über ähnliche Nuancen fließen die inneren Monologe im Briefroman von den *Leiden des jungen Werthers*:

»wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten;

denn sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!«

Was der Doppelpunkt vor der wörtlichen Rede ist, nämlich eine Unterbrechung mittlerer Länge, die ankündigt, dass was folgt, niemanden überraschen wird, kann er ohne die Gestik des Zeigens auf eine individuelle Stimme auch in philosophischen Texten sein, zumal wenn deren Sätze so lang werden, dass sie, um Übersichtlichkeit zu bewahren, Haltepunkte brauchen. So funktioniert der erste Doppelpunkt in Kants *Kritik der Urteilskraft*: »Ob nun die Urteilskraft, die in der Ordnung unserer Erkenntnisvermögen zwischen dem Verstande und der Vernunft ein Mittelglied ausmacht, auch für sich Principien *a priori* habe, ob die konstitutiv oder bloss regulativ sind (und also kein eigenes Gebiet beweisen) und ob sie dem Gefühle der Lust und Unlust, als dem Mittelgliede zwischen dem Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen, (eben so, wie der Verstand dem ersteren, die Vernunft aber dem letzteren *a priori* Gesetze vorschreibt) *a priori* die Regel gebe: das ist es, womit sich gegenwärtige Kritik der Urteilskraft beschäftigt.« Nicht anders verfuhr Heidegger. Er hatte eine Neigung, den entscheidenden Übergang in syntaktischen Konsekutivverhältnissen durch einen Doppelpunkt zu markieren, was ihnen manchmal – hier auf den ersten Seiten von *Sein und Zeit* – einen Hauch von wörtlicher Rede gab: »Aber folgt hieraus, dass ›Sein‹ kein Problem mehr bieten kann? Mitnichten; gefolgert kann nur werden: ›Sein‹ ist nicht so etwas wie Seiendes.«

All diese Modalitäten muss gewissenhaft verzeichnen, wer über den Doppelpunkt schreibt, doch sie liegen zu nahe beim grammatikalisch Vorhersehbaren, um wirklich je mehr Interesse als das an der Vollständigkeit zu wecken. Manchmal freilich wirken die Doppelpunkte vor wörtlicher Rede wie ein Tusch, ich meine: sie rufen auf zu einem Hochgefühl, wie es sich dann einige Worte weiter in einem Ausrufungszeichen artikuliert und entlädt. So wenn Heinrich von Kleist der Verlobten Wilhelmine von Zenge nach komplizierten Brief-Argumenten seine – im Jahr 1800 wohl kaum überraschende – Meinung über die höchste Bestimmung der Frau enthüllt: »O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um Deine Brust: *ich bin zu einer Mutter geboren!*« Oder wenn Werther mit vorwurfsvollem Unterton von jenen standesbewussten Zeitgenossen schreibt, die sich dem Volk überlegen fühlen: »Ich liess mich das nicht verdriessen; nur fühlte ich, was ich

schon oft bemerkt habe, auf das lebhafteste: Leute von einigem Stande werden sich immer in kalter Entfernung vom gemeinen Volke halten, als glaubten sie, durch Annäherung zu verlieren.« Nirgends aber ist mir diese Funktion des Doppelpunkts als so dramatisch aufgefallen, nirgends hat sie mich aus der Vergangenheit mit solcher Unmittelbarkeit des Affekts, eines fremden und als unheimlich erlebten Affekts, erreicht wie in der Briefen von Siegfried Kracauer an seinen jüngeren Freund Theodor Adorno:

»Jetzt ist das Schreckliche: ich weiss nicht, ob man so lieben darf. Man stirbt doch einsam, man entwertet ja die Welt beinahe, wenn man so liebt, man wird ja zu einem hilflosen Teil. Ich fühle mich heute und oft als Teil – von ›uns‹. Und wenn das dann bricht: Ich möchte nicht immer sterben und immer neu werden, es übersteigt meine Kräfte. Verstehst Du mich? Oder wie fühlst Du?«

Adornos Doppelpunkte, wenn er Kracauer antwortet, sind eher von der logisch-konsekutiven Art, fast möchte man sagen, sie seien konsekutiv, wie es sich für einen zukünftigen Philosophen gehört: »Die Hauptsache also: ich halte es für *ausgeschlossen*, dass mich Wien dauernd hält, geschweige denn gar, dass mich hier Mensch oder Sache von Dir zu trennen vermöchte.«

Könnte es denn sein, dass die Korrespondenz zwischen leidenschaftlich Liebenden eine der rhetorische Welten – ausgerechnet – für den Doppelpunkt ist? Und dass er vor allem jener Liebenden auf der Zunge läge oder jenem Liebenden (wenn denn Satzzeichen je auf einer Zunge liegen könnten), die das Leiden der Liebe befeuern. In ihren Briefen an Paul Celan in Paris spart Ingeborg Bachmann nicht mit Doppelpunkten, die ihren Worten Emphase geben, während ihr Liebhaber aus einem Wiener Sommer viel vernünftiger, fast nüchtern und vor allem selten zurückschreibt. Oft gerät ihr der Doppelpunkt zu einem Wendepunkt, zu einer Kehre weg von Anflügen der Depression und Traurigkeit hin zum Glück der Erinnerung und des Hoffens. Den Ort eines überraschenden Umschlagens markiert der Doppelpunkt dann: »Wie lange wohl unser Mai und unser Juni hinter all dem zurückliegen, fragst Du: keinen Tag, Du Lieber! Mai und Juni ist für mich heute abend oder morgen mittag und noch in vielen Jahren.« Doch natürlich kann das mittlere Einhalten, welches der Doppelpunkt auferlegt, auch ganz ausschliesslich logisch und semantisch sein: nämlich der Ort, wo die Stimmung, der Ton, der Diskurs sich umkehren, ja tatsächlich umspringen wie ein Schalter und wie ein umgepoltes elektrisches

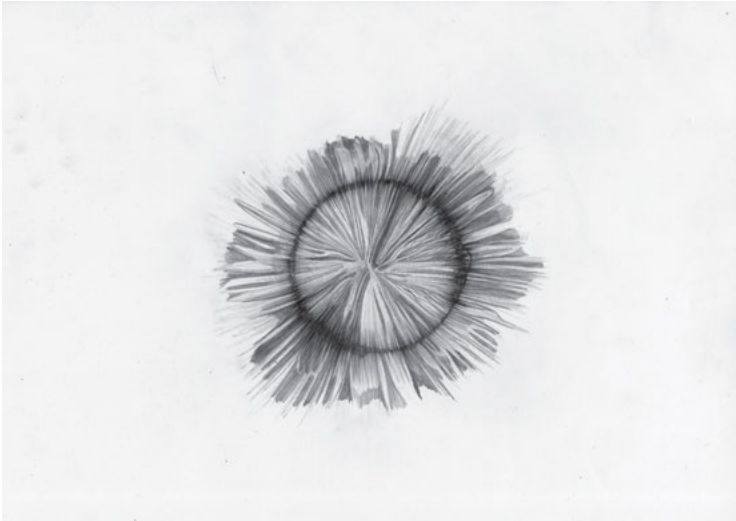
Feld. Keine Stelle dieser Art ist berühmter, allerdings nicht wegen des Doppelpunkts, als der erste Absatz von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, wo die wissenschaftlich-metereologische Beschreibung eines Wiener Augusttags in Alltagssprache umspringt:

»Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. (...). Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.«

Doch selbst wenn keine um einen Doppelpunkt gebaute Textstelle in der deutschen Literatur berühmter ist als der Anfang von Musils Roman, gibt es, das will ich steigernd doch noch hinzufügen, kein Stück Prosa, wo die umkehrende Kraft dieses Zeichens schöner und zugleich obsessiver zusammenkommt mit seinem gestischen Potential als die Passage aus Kleists *Marionettentheater*, wo jener Bär beschrieben wird, der alle Stösse des erfahrenen Fechters pariert. Der Erzähler, kein Geringerer als der unterlegene Fechter selbst, polt das breittatztige Tier in reine Anmut um:

»Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus. Eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoss. Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Hr. von G Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stösse und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiss: umsonst! Nicht bloss, dass der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stösse parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht), ging er gar nicht mal ein: Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stösse nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.«

Manchmal hat der Doppelpunkt etwas von diesem fechtenden Bären, der mit breiter Tatze die eleganteste Intelligenz in Szene setzt.



Das Komma.

Vom geheimen Ursprung der Philosophie

PETER SCHNYDER

»Sehen Sie, gnädiger Herr, ein Komma!«
(Hölderlin)

Im Anfang war das Komma. – Das klingt nicht nur ketzerisch, sondern auch paradox. Kann ein Komma nicht überhaupt erst gesetzt werden, wenn bereits ein Wort gegeben ist, und entfaltet es seine gliedern- de Wirkung nicht erst in einer Folge von mindestens zwei Wörtern? Kommt es deshalb nicht einem unzulässigen Hysteronproteron und einer Verkehrung der Hierarchie gleich, zu behaupten, am Anfang stehe das Komma, das doch seinen sekundären Charakter schon allein im deutschen Namen »Beistrich« deutlich genug zu erkennen gibt? – Im Anfang war das Komma? – Zieht hier nicht, wie Friedrich Hebbel einmal bezogen auf Stifters Detailversessenheit polemisch bemerkt hat, »das Komma [...] den Frack an und lächelt stolz und selbstgefällig auf den Satz herab, dem es doch allein seine Existenz verdankt«?¹

Schon. Doch es gibt gute Gründe, den Beistrich einmal befrackt auftreten zu lassen, denn man könnte mit einiger Berechtigung sagen, die Geschichte der Philosophie beginne mit einem Komma. Genauer wäre es vielleicht zu sagen, sie beginne mit einem nicht gesetzten Komma. In jedem Falle ist ihr Anfang aber durch und durch tingiert vom Problem der Kommasetzung: Kein geringerer als Hegel hat »den

1 | Friedrich Hebbel: Das Komma im Frack [1858], in: Werke, hg. von Gerhard Fricke et al., Bd. 3, Darmstadt 1965, S. 684-687, hier S. 685.

Anfang der Existenz der Philosophie« auf den Beginn von Heraklits Schaffen datiert,² und der erste Satz im Hauptwerk dieses ersten Philosophen lautet: — Ja, wie lautet er? Hier stellt sich bereits das Problem der Kommasetzung, denn bevor dieser Satz ins Deutsche übertragen werden kann, müsste geklärt werden, wo Heraklit ein Komma gesetzt hätte – hätte er denn schon über Satzzeichen verfügt. Diese Frage wurde bereits von einem der frühesten und prominentesten Heraklit-Leser aufgeworfen, von Aristoteles, der in seinen Rhetorikvorlesungen im Kapitel über die »Sprachrichtigkeit« bemerkt, ein geschriebener Text müsse sich gut (vor)lesen lassen, was allerdings nicht der Fall sei bei Sätzen, »deren Interpunktion nicht leicht« sei.³ Und als Beispiel führt er jenes Kommaproblem im ersten Satz Heraklits an, das den Philologen und Philosophen in den vergangenen 2500 Jahren so viel Kopfzerbrechen bereitete und mit dazu beitrug, dass Heraklit als »der Dunkle« in die Philosophiegeschichte eingegangen ist.

Heraklits »Einstich«

Bevor genauer auf Heraklits ominösen Satz eingegangen werden kann, stellt sich die Frage, was denn Aristoteles unter »Interpunktion« versteht? Die Einführung eines hierarchisch differenzierten Systems von Satzzeichen wird ja erst in der Zeit um die Wende vom dritten zum zweiten vorchristlichen Jahrhundert angesetzt.⁴ Wie die Ausführungen in der *Rhetorik* zeigen, ist allerdings auch schon früher ein rudimentäres Zeichensystem zur Gliederung von Texten bekannt, wobei der Vorgang des Interpungierens mit dem Verb *diastizein* bezeichnet wird, was eigentlich so viel heißt wie »einstechen«, »tätowieren«, »brandmarken«. Der Text soll mithin nach Aristoteles so mit »Einstichen« versetzt sein, dass er gut lesbar ist – womit sich ganz nebenbei zeigt, dass die Kunst der Rhetorik, als Kunst der gesprochenen Rede, schon seit ihren ersten systematischen Darstellungen aufs Engste mit Fragen der Schriftlichkeit verknüpft war und nicht einem einfachen Entwicklungsprozess von der Mündlichkeit (in der Antike)

2 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I (= Werke, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 18), Frankfurt/Main 1971, S. 336.

3 | Aristoteles: *Rhetorik*, übers. von Franz G. Sieveke, München 1993, S. 179 (1407b).

4 | Vgl. dazu den Artikel »Lesezeichen« in: Der neue Pauly, Stuttgart, Weimar 1996 ff., Bd. 7, Sp. 88-94.

zur Schriftlichkeit (in der Neuzeit) unterlag. Die Redekunst konnte sich seit dem ausgehenden fünften vorchristlichen Jahrhundert nur deshalb als hoch differenzierte Disziplin ausbilden, weil die Schrift es erlaubte, Redeentwürfe immer neu zu überarbeiten, und weil es dank der Setzung von »Einstichen« im Manuskript möglich wurde, komplexere Sätze zu bauen.⁵ Die Entwicklung der Interpunktion setzte mithin zusammen mit derjenigen der Rhetorik ein. Auch hier ist das Komma schon an einem Anfang präsent.

Doch zurück zum Anfang von Heraklits Hauptwerk. Vielleicht ist es am angemessensten, zunächst einmal eine Alteritätserfahrung in Kauf zu nehmen und den fraglichen ersten Satz in seiner aristotelischen Version auf Griechisch zu zitieren: »τοῦ λόγου τοῦδ' ἐόντος ἀεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίνονται.«⁶ Subjekt des Satzes sind die »Menschen« (ἄνθρωποι), und diese »werden« oder »sind« (γίνονται) »unverständlich« (ἀξύνετοι) und zwar »dieses seienden Logos« (τοῦ λόγου τοῦδ' ἐόντος). Nun fehlt allerdings noch das Zeitadverb »immer« (ἀεὶ), welches Heraklit so in der Mitte seines Eröffnungssatzes placierte, dass eben unklar ist, ob es sich auf das Partizip von »sein« (ἐόντος) bezieht, oder ob es den Zustand der Verständnislosigkeit der Menschen qualifiziert. Je nach dem, wie man sich entscheidet, je nach dem, ob man vor oder nach ἀεὶ einen »Einstich« setzt, ist es der Logos, welcher ewig ist, oder aber das Nicht-Verstehen der Menschen. Aristoteles selbst hat die Frage offen gelassen und nur auf die Ambivalenz von Heraklits Formulierung verwiesen. Umso engagierter haben dafür die Philologen in der Neuzeit darum gerungen, das Rätsel von Heraklits nicht gesetztem Komma zu lösen.⁷ Wäre es nur möglich, würden sicher viele – wie man ein Kommaspiel Derridas aufnehmend formulieren könnte – gerne fragen: »Comment juger, Héraclite?« Alle fragen: »Comment juger Héraclite?«⁸

Nun mag man sich zunächst wundern, dass im Zusammenhang mit Heraklits Satz überhaupt von einem Kommaproblem die Rede ist, denn nach den geläufigen Interpunktionsregeln müsste kein Komma

5 | George A. Kennedy: *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton 1994, S. 26 ff.

6 | Aristotle: *The »Art« of Rhetoric*, ed. by John Henry Freese, Cambridge MA, London 1982, S. 374.

7 | Vgl. für eine Zusammenstellung der vorgebrachten Argumente den vorzüglichen Kommentar in *Heraclitus: The Cosmic Fragments*, ed. by G. S. Kirk, Cambridge ²1962, S. 34 f.

8 | Vgl. Jacques Derrida: *Préjugés. Vor dem Gesetz*, übers. von Detlef Otto und Axel Witte, Wien ³2005, S. 11 f.

gesetzt werden: Der Satz besteht nur aus einem Prädikat mit einer Ergänzung im Genetiv. Offensichtlich sind bei der Forderung von Aristoteles nach einem »Einstich« nicht die modernen Kommaeregeln zu Grunde zu legen, die in ihrer dominanten Orientierung an Syntax und Grammatik überhaupt erst ein Produkt des 19. Jahrhunderts sind.⁹ Zuvor stand bei der Zeichensetzung – durch deren gesamte wechselvolle Geschichte seit der Antike – viel stärker die rhetorische Gliederung nach Sinn- und Vorleseeinheiten im Vordergrund. Das zeigt sich beispielsweise auch noch in Gottscheds Ausführungen zu den »orthographischen Unterscheidungszeichen« in der 1762 erschienenen fünften Auflage seiner *Deutschen Sprachkunst*, wo sich der in der Literaturgeschichte als geistloser Pedant verschriene übrigens erstaunlich unpedantisch gibt: »Die kleinsten Unterschiede gewisser Wörter, die von einander getrennet werden sollen, weil sie nicht unmittelbar zusammen gehören, bemerke man durch einen Beystrich, oder durch ein Komma. Es ist aber hier oft sehr gleichgültig, wohin man einen solchen Beystrich setzen soll. Man merke nur, daß man derselben weder gar zu wenige, noch zu viele mache: denn beydes machet den Verstand einer Rede zuweilen dunkel.«¹⁰

Im Falle Heraklits ist es, wie sich gezeigt hat, nicht »gleichgültig«, wie durch ein solches vormodernes Komma zwei »Wörter« getrennt werden, die »nicht unmittelbar zusammen gehören«. Hier macht der fehlende Beistrich »den Verstand« in der Tat »dunkel«. Aber weshalb, so ließe sich einwenden, muss denn überhaupt eine Entscheidung getroffen werden? Könnte der Satz nicht einfach so übersetzt werden, dass auch im Deutschen die Ambivalenz erhalten bleibt? So bräuchte man sich auch nicht um das Komma zu kümmern, *bevor* übersetzt wird, denn die Entscheidung bliebe ja eben offen. – Wer allerdings so übersetzen will, dass die Kommasetzung suspendiert bleibt, kann der Frage nach dem »Einstich« nur vermeintlich entgehen. Vielleicht bleibt er sogar noch stärker im Banne des Kommas, denn er muss seinen Satz bewusst so konstruieren, dass zwei Interpunktionsvarianten offen bleiben. Auch und gerade in den Übersetzungen, welche die Ambivalenz beibehalten, dreht sich mithin von Anfang an alles um die Kommasetzung, und bei diesem Tanz ums Komma werden einige sprachlichen Verrenkungen in Kauf genommen, wie etwa Franz

9 | Peter von Pohlenz: *Deutsche Sprachgeschichte II*, Berlin, New York 1994, S. 248–251.

10 | Johann Christoph Gottsched: *Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst*, Leipzig 1762 (ND Hildesheim, New York 1970), S. 108 f.

Sievekes Übertragung zeigt: »Von dieser Vernunft bleiben die Menschen besteht es doch immer ohne Einsicht.«¹¹ Noch weniger Licht in die Dunkelheit Heraklits bringt die Version Martin Thurners: »Der Darlegung dieser seienden immer unverständlich werden die Menschen [...]«.«¹² Gelungen und hilfreich ist hingegen die Übersetzung von Paul Gohlke, in welcher die Kommaproblematik (auch für den modernen Leser) gut zum Ausdruck kommt: »Der Gedanke ist dieser eine immer nur Menschen werden unverständlich.«¹³

Auch eine solche Übersetzung steht ganz im Zeichen der nicht gesetzten Zäsur, die durch den auffälligen Satzbau in ihrer doppelten Konkretisierungsmöglichkeit präsent gehalten wird. Letztlich verhält sich aber auch eine Übertragung, welche die Kommasetzung offen lässt, nicht wirklich neutral, denn selbst wenn sie auf der Ebene der Syntax (wenigstens in ihren gelungenen Varianten) zwei Lektürevarianten bietet, scheint sie doch durch ihre Wortwahl jeweils eine der beiden Möglichkeiten zu favorisieren: Je nach dem, wie das erste Wort des Satzes – λόγος – übersetzt wird, werden Weichen für das Verständnis gestellt. Wird es, um bei den zitierten Beispielen zu bleiben, mit »Vernunft« wiedergegeben, kann das als Argument dafür verstanden werden, dass sich das »immer« auf das Sein des Logos bezieht. Wird es aber mit »Darlegung« übersetzt und damit – zumindest möglicherweise – auf Heraklits eigene Schrift bezogen, scheint es eher unwahrscheinlich, dass es mit dem Epitheton »ewig seiend« versehen ist. Die erste Variante kann demnach als Plädoyer für ein Komma *nach*, die zweite als eines für ein solches *vor* αἰ verstanden werden. Oder genauer: Die unterschiedlichen Übersetzungen legen nahe, dass an den entsprechenden Stellen gleichsam ein unsichtbares Komma bereits als gesetzt angenommen wird. Diejenigen aber, die sich dafür entscheiden, Logos unübersetzt stehen zu lassen, lenken wiederum gerade durch diese Suspension der Entscheidung – wie im Falle der suspendierten Kommasetzung – die Aufmerksamkeit auf die Zäsurproblematik. Die Priorität des Kommas bestätigt sich also auch auf der Ebene der Übersetzung des ersten Einzelwortes: Am Anfang steht hier in einem ganz wörtlichen Sinne nicht der Logos, sondern das Komma. Oder anders

11 | Aristoteles: Rhetorik, S. 179.

12 | Martin Thurner: Der Ursprung des Denkens bei Heraklit, Stuttgart etc. 2001, S. 207. Er übersetzt Wort für Wort nach der ausführlicheren emendierten Fassung des Fragments in: Hermann Diels/Walther Kranz: Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1961, Fragment 22 B 1.

13 | Aristoteles: Die Lehrschriften III, übers. von Paul Gohlke, Paderborn 1959, S. 198.

formuliert: Hätte sich Goethes Faust daran gemacht, anstatt den Anfang des Johannes-Evangeliums Heraklits Einleitungssatz in sein »geliebtes Deutsch zu übertragen«, so hätte er sich vor der Erörterung der Semantik des griechischen λόγος zuerst einmal dem nicht gesetzten Komma zuwenden müssen.¹⁴

Unter den deutschen Philosophen sind es nun gleich mehrere, die in Heraklits Satz den Logos unübersetzt stehen gelassen haben. So zum Beispiel Nietzsche, der zwar leider seine Übersetzung der aristotelischen *Rhetorik* ausgerechnet wenige Zeilen vor der entscheidenden Stelle abgebrochen hat,¹⁵ der aber in seiner Basler Vorlesung über »Die vorplatonische Philosophie« auf das entscheidende Fragment eingeht. Dabei ließ er für seine Studenten nicht nur λόγος unübersetzt, sondern eigentlich das meiste, doch seine Lösung des aristotelischen Kommaproblems geht dennoch klar hervor aus seiner in Klammern eingeschobenen Teilübersetzung: »τοῦ λόγου τοῦδε ἐόντος αἰεὶ (während der logos immer dieser ist dh. derselbe bleibt) ἄξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι, [...]«. ¹⁶ Nietzsche hat nach »immer« interpungiert und damit den Logos, zumindest tendenziell, als ewige Weltvernunft gelesen, etwa im Sinne der späteren, unüberhörbar nietzscheanisierenden Übersetzung, die Maximilian Kohn in einem Bändchen mit dem Titel *Also sprach Herakleitos* gegeben hat – einer Übersetzung, die freilich für bundesrepublikanische Ohren Missverständnisse birgt: »Während das Grundgesetz allezeit besteht, haben die Menschen doch kein Verständnis dafür, [...]«. ¹⁷ Was bei Nietzsche als nicht weiter kommentierte Tendenz erkennbar ist, wird dann zum Beispiel bei Heidegger zur expliziten Überzeugung: Das Komma sei nach »immer« zu setzen, und das heiße, die »gewöhnliche, aber unhaltbare Meinung«, wonach mit dem Logos im ersten Satz Heraklits eigenes Werk gemeint sei, müsse strikt verworfen werden, denn es sei undenkbar, dass der Vorsokratiker »mit einem solchen vor Professoreneitelkeit strotzenden Satz« seine Schrift beginne.¹⁸ Die Übersetzung Heideggers ist denn

14 | Johann Wolfgang Goethe: Werke, hg. von Erich Trunz, Bd. 3, München ¹⁶1996, S. 44 (Verse 1223–27); Faust übersetzt λόγος nacheinander mit »Wort«, »Sinn«, »Kraft« und »Tat«.

15 | Friedrich Nietzsche: [Übersetzung der Rhetorik von Aristoteles], in: Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. II/4, Berlin, New York 1995, S. 529–611, hier S. 611.

16 | Ebd., S. 207–362, hier S. 266. Er zitiert nicht nach Aristoteles.

17 | Maximilian Kohn: *Also sprach Herakleitos*, Hamburg 1907, S. 5.

18 | Martin Heidegger: Heraklit (= Gesamtausgabe, Band 55), Frankfurt/Main 1979, S. 401.

auch ganz darauf angelegt, eine solche Lektüre zu verunmöglichen. Wie λόγος freilich innerhalb des abgesteckten Rahmens am besten wiederzugeben wäre, wird offengelassen: »In Bezug auf den Λόγος, den hier einzig gedachten, der anwest ständig, gelangen die Menschen (von sich aus auf ihrem flüchtig vergänglichem Weg nur) dahin, daß sie ihn nicht zusammenbringen, [...].«¹⁹

Aristoteles sah in Heraklits dunklem Stil einen Mangel. Ebenso hatte Hegel, trotz aller Bewunderung für den Vorsokratiker, kein Verständnis für dessen sprachliche Besonderheiten und meinte, »seine Dunkelheit« sei »mehr Folge von vernachlässigter Wortfügung und der unausgebildeten Sprache.«²⁰ Davon kann bei Heidegger keine Rede sein. Für ihn ist der enigmatische Orakelstil Heraklits vielmehr ein Hinweis darauf, dass hier ein Denker in faszinierender Weise die Eigengesetzlichkeit der Sprache mitbedacht hat. Gerade vor diesem Hintergrund ist es freilich überraschend, wie dezidiert Heidegger für eine einzige richtige Position des Kommas votiert. Da war Schleiermacher, sein »Vorgänger« unter den Hermeneutikern, bedeutend zurückhaltender. Auch der begeisterte sich schon im Zeichen einer post-aufklärerischen Sprachsensibilität für den komplexen Stil Heraklits und edierte 1808 die erste wichtige Sammlung von dessen Fragmenten unter dem schönen (auch unter dem Aspekt der Kommasetzung interessanten) Titel *Herakleitos der dunkle, von Ephesos, dargestellt aus den Trümmern seines Werkes und den Zeugnissen der Alten*. Und auch er entschied sich schließlich im ersten Satz des Vorsokratikers für eine bestimmte Position des »Einstichs« – übrigens nicht diejenige, welche Heidegger später wählen sollte. Doch wie aus seinem Kommentar hervorgeht, hätte er es eigentlich vorgezogen, die Frage der Interpunktion in der Schwebe zu lassen: »Wohin es [das Wort »immer«] aber gehöre darf uns nicht zugemuthet werden besser zu wissen als Aristoteles, und es mag nur willkürlich sein, dass wir zum folgenden es ziehend so übersezen, »Von diesem bestehenden Verhältniß finden sich die Menschen immer ohne Einsicht [...].«²¹ Was sich aber so bereits bei Schleiermacher abzeichnet, wird dann bei Heideggers Schüler Gadamer dominant: Für diesen kann die entscheidende Frage nicht sein, wo das Komma zu setzen wäre, sondern ob hier überhaupt durch einen »Einstich« geschieden werden müsse. Damit scheint man

19 | Ebd., S. 400.

20 | G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I, S. 322.

21 | Friedrich Schleiermacher: Herakleitos der dunkle [1808], in: Sämtliche Werke, 3. Abtheilung, 2. Bd., Berlin 1838, S. 1–146, hier S. 112.

wieder bei jenen Übersetzungen zu sein, welche die Kommasetzung dem Leser überlassen. Gadamer geht es allerdings um mehr. Er will die Entscheidung nicht einfach delegieren, sondern darauf hinweisen, dass Heraklits Satz nicht nur zwei verschiedene Lektüren ermöglicht, sondern von Anfang an auf eine dritte hin angelegt ist, in der sich das »immer« *zugleich* auf beide Satzglieder bezieht. *Tertium datur*. Für ihn ist das »immer« also mit doppeltem Bezug zu lesen – eine Variante, die von manchen Philologen freilich als unmöglich erachtet wird²² –, und so spricht er, Heraklit teilweise übersetzend, vom »Logos, ›der immer ist und dem die Menschen immer verständnislos gegenüberstehen‹«. ²³ Wenn hier jemand auf eine eindeutige Zuordnung dringt, disqualifiziert er sich für Gadamer geradezu als sprachvergessener Denker ohne Sinn für »die« – wie er in einem nicht ganz gelungenen Bild formuliert – »schwebende Vieldeutigkeit klangvoller Rätselsätze, wie sie Heraklit gemeißelt hat«. ²⁴ Für ihn gilt es, die Suspension der Entscheidung auszuhalten, denn »wer«, so fragt er rhetorisch, »will hier trennen durch ein bloßes Komma, was untrennbar zusammengehört, Wahrheit und Unwahrheit, Vernunft und Unvernunft?« ²⁵

Ein »bloßes Komma«? – Nach allem Gesagten scheint diese Rede-weise der Sache nicht angemessen, denn dieses Komma hat Philosophiegeschichte geschrieben; ja, im Blick auf dieses Ur-Komma und seine Rezeption zeichnet sich ab, wie die ganze Philosophiegeschichte mit ihren verschiedenen Schismen ausgehend von dieser unscheinbaren Zäsur im ersten Satz des ersten Philosophen entwickelt werden könnte. Nun haben sich freilich längst nicht alle Denker konkret zu Heraklits Zeichensetzung geäußert. In den meisten Fällen kann nur vermutet werden, wie der eine oder andere Stellung bezogen hätte. Will man eine umfassendere Perspektive auf den philosophischen Umgang mit dem Komma gewinnen, scheint es deshalb angezeigt, die Diskussion über den »Einstich« in Heraklits Satz hier auf sich beruhen zu lassen und viel grundsätzlicher zu fragen, wie es denn die Philosophen mit der Kommasetzung gehalten haben?

22 | Vgl. dazu G. S. Kirk in *Heraclitus: The Cosmic Fragments*, S. 34, Anm. 1.

23 | Hans-Georg Gadamer: *Hegel und Heraklit* [1990], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Tübingen 1991, S. 32–42, hier S. 32 f.

24 | Ebd., S. 33.

25 | Ebd.

Zwischen Fanatismus und Abstinenz

Öffnet man das Fragefeld in der angegebenen Art, bietet sich als erste allgemeine Vermutung an, dass wohl alle systematischen Verfechter der strengen Rationalität für eine konsequente Interpunktion plädiert haben. Man würde also erwarten, dass zum Beispiel Philosophen wie Kant oder Hegel die Interpunktionszeichen in ihren eigenen Schriften äußerst sorgfältig als Hilfszeichen des Denkens einsetzen würden. Umgekehrt würde es einen wenig überraschen, wenn bei einem vernunftkritischen Denker wie Schopenhauer die Kommasetzung eher frei gehandhabt würde. Geht man mit dieser Hypothese dann allerdings an die Lektüre der Texte, erlebt man einige Überraschungen. So lernt man etwa Schopenhauer in den sehr sorgfältig interpungierten *Parerga und Paralipomena* (1851) als einen der ferventesten Anhänger einer präzisen und differenzierten Interpunktion kennen; einer Interpunktion, die bereits konsequent dem grammatischen Kommaverständnis folgt, die aber darüber hinaus noch an zahlreichen ›alten‹ Verständniskommata festhält, welche nach den neuen Regeln gar nicht gesetzt werden müssten. Zur Illustration dieser besonderen Satzzeichenphysiognomie schopenhauerscher Texte eignet sich wahrscheinlich keine Passage besser als der folgende kulturpessimistische Rundumschlag zur Interpunktionsproblematik, der hier – was für die Performativität des Textes von zentraler Bedeutung ist – nach der Erstausgabe (die zugleich die Ausgabe letzter Hand ist) zitiert wird:²⁶

»Der gerügten »jetztzeitigen« Verschlimmbesserung der Sprache, durch der Schule zu früh entlaufene und in Unwissenheit herangewachsene Knaben, ist denn auch die *Interpunktion* zur Beute geworden, als welche heut zu Tage, fast allgemein, mit absichtlicher, selbstgefälliger Liederlichkeit gehandhabt wird. [...] Mit den Interpunktionszeichen der Druckerei wird nämlich umgegangen, als wären sie von Gold: demnach werden etwa drei Viertel der nöthigen Kommata weggelassen (finde sich zurecht, wer kann!); [...]. Nun aber steckt in der Interpunktion ein Theil der Logik jeder Periode, sofern diese dadurch markirt wird: daher ist eine solche absichtliche Liederlichkeit geradezu frevelhaft, am meisten aber, wann sie, wie jetzt sehr häufig geschieht, sogar von *si Deo placet* Philologen, selbst auf die Ausgaben alter Schriftsteller angewandt und das Verständniß die-

26 | In der modernisierten Fassung dieser Passage, die Garbe zitiert, fehlen nicht weniger als ein gutes Dutzend Kommata! Vgl. Burckhard Garbe: *Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform 1462–1983*, Hildesheim etc. 1984, S. 146 f.

ser dadurch beträchtlich erschwert wird. Nicht ein Mal das N.T. ist, in seinen neueren Auflagen, damit verschont geblieben. Es liegt am Tage, daß eine laxe Interpunktion, wie etwan die französische Sprache, wegen ihrer streng logischen und daher kurz angebundenen Wortfolge, und die englische, wegen der großen Aermlichkeit ihrer Grammatik, sie zuläßt, nicht anwendbar ist auf relative Ursprachen, die, als solche, eine komplicirte und gelehrte Grammatik haben, welche künstlichere Perioden möglich macht; dergleichen die griechische, lateinische und deutsche Sprache sind.«²⁷

In der Tat führt Schopenhauer in dieser Passage über die Interpunktion zugleich selbst vor, welche »künstlicheren Perioden« in der deutschen Sprache möglich sind und wie sie durch eine (über-)konsequente Kommasetzung gegliedert werden können. Irritierend ist freilich sein Verweis darauf, dass das Deutsche eine solche Interpunktion benötige, weil es, wie das Griechisch und das Latein, zu den »relativen Ursprachen« gehöre. Die historisch späte Erscheinung der Interpunktion würde demnach einem Bedürfnis entsprechen, welches ausgerechnet in relativ archaischen Sprachen seit je angelegt war, aber – jedenfalls im Falle der antiken Sprachen – aus unerfindlichen Gründen erst nach deren Untergang wirklich befriedigt wurde. In einer eigenwilligen Variante wird hier die Denkfigur von den Deutschen als den besseren Griechen erkennbar, denn erst die Deutschen haben demnach jenes Interpunktionssystem geschaffen, welches die Griechen immer schon gebraucht hätten. So gelesen sind Schopenhauers Ausführungen bloß ein leicht skurriles Zeugnis für ein wirkungsmächtiges Ideologem der deutschen Kulturgeschichte. Isoliert man sein interpunktionshistorisches Hysteronproteron allerdings von seinem kulturideologischen Kontext, kann es durchaus auch als eine eigenwillige philosophische Variante der eingangs formulierten These von der Priorität des Kommas gelesen werden: Das Begehren nach dem Komma war schon und gerade »im Anfang« präsent, auch wenn es erst spät befriedigt wurde.

Aber wurde es denn schon befriedigt? Hält man sich die tatsächliche Geschichte der Interpunktion vor Augen, überrascht es nicht wenig, dass Schopenhauer diese Geschichte so umreißt, als hätte sie vor seiner Zeit ihre Akme überschritten und wäre nun schon wieder im Niedergang begriffen. Ganz offensichtlich ist hier Schopenhauers Blick auf die Geschichte durch seinen notorischen Kulturpessimismus verstellt, denn vor dem 19. Jahrhundert gab es, wie erwähnt, noch

27 | Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena* II (= Werke, nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus, Bd. 5), Zürich 1988, S. 473.

kaum eine konsequent geregelte Interpunktion, und mit dem Wechsel von einer vor allem am mündlichen Vortrag orientierten Kommasetzung zu einer, die an syntaktisch-grammatischen Gegebenheiten ausgerichtet ist, mussten viele ältere Texte wegen ihrer teilweise ungewöhnlichen Interpunktion fremd erscheinen. Es ist deshalb irritierend, dass Schopenhauer gerade solche älteren Texte in seiner Polemik als vorbildlich für die Satzzeichensetzung hinstellt.

In der deutschen Interpunktionskultur des frühen 19. Jahrhunderts herrschte also nicht ein neues Durcheinander. Es war eher so, dass sich ein uraltes Durcheinander nun erst allmählich zu lichten begann. Im Übergang vom einen zum andern Interpunktionsparadigma herrschte allerdings noch lange eine bedeutende Unsicherheit vor, und die hinterließ auch in der Philosophie jener Jahrzehnte ihre Spuren – beispielsweise beim Systematiker Hegel, der mit seiner Interpunktion schon Generationen von Editoren zu Stoßseufzern veranlasst hat.²⁸ Liest man Hegel in Bezug auf die Kommasetzung, kann man sich in der Tat nur wundern, dass Schopenhauer sich die Gelegenheit entgehen ließ, aus der Interpunktion seines Erzfeindes polemisches Kapital zu schlagen.

Ähnliche Probleme wie bei Hegel stellen sich auch bei jenem Philosophen, dessen Stil zum Inbegriff der Komplexitäten deutscher Syntax geworden ist: Immanuel Kant. Nimmt man beispielsweise die drei zu Lebzeiten Kants erschienenen Ausgaben der *Kritik der Urteilskraft* zur Hand, lassen sich zahlreiche Differenzen in der Interpunktion ausmachen. Nun ist allerdings bei allen gedruckten Texten immer der »Druckfehler-Teufel« mit in Rechnung zu stellen, schließlich gehört die Klage von Autoren über mangelhafte Setzerarbeit zu den festen Topoi in Schriftstellerkorrespondenzen um 1800. Will man deshalb näheren Aufschluss darüber erhalten, welche Bedeutung der Interpunktion in Kants Schreibecke, die immer zugleich Denkarbeit ist, zukommt, muss man sich seinem handschriftlichen Nachlass zuwenden. In diesen Papieren eines Philosophen, dessen zuweilen pedantische Genauigkeit sprichwörtlich geworden ist, würde man auch eine präzise Interpunktion erwarten. Hat man allerdings die textgetreuen Umschriften der Zeugnisse aus dessen philosophischer Werkstatt vor sich, reibt man sich die Augen, denn in seiner Orthographie ist »Regellosigkeit die einzige Regel«,²⁹ und Kommas hat Kant oft über-

28 | Vgl. z.B. Friedhelm Nicoli/Otto Pöggeler: Zur Einführung, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Hamburg 1959, S. IX–LII, hier S. LI.

29 | Vgl. den Kommentar in Immanuel Kant: Gesammelte Schriften,

haupt keine gesetzt; so etwa im folgenden Notat, das ein Schweizer nur zögernd zitiert: »Weil ich jetzo ohne einen immerwährenden Genuß von der langen Weile verzehrt werde so stelle ich mir dies auch von dem Schweitzer vor der seine Kühe auf dem Gebirge weidet. Und dieser kann sich nicht vorstellen wie ein Mensch der satt ist noch was mehr begehren könne. Man kan kaum begreifen wie in einem solchen niedrigen Stande diese Niedrigkeit nicht mit Schmerzen erfüllet.«³⁰ Kaum überraschend macht Kant einige Seiten weiter, ohne Punkt, die lakonische Anmerkung: »Selbstmord in der Schweiz«³¹ – Auffallender noch als in solchen (völker-)psychologischen Bemerkungen ist die Interpunktions-Abstinenz freilich in Passagen, die für den Kant-Leser ganz vertraut klingen, die aber in dieser ›Rohfassung‹ eigenartig fremd erscheinen:

»In allem unsern Erkenntnis ist das was wir ein Erkenntnis a priori nennen nicht allein das edelste weil es unabhängig von einschränkenden Erfahrungsbedingungen sich über mehr objecte als dieses verbreitet sondern auch als nothwendiges Erkenntnis selbst den Erfahrungsurtheilen deren Möglichkeit es zum Grunde liegt diejenige Gültigkeit die von subjectiven Bedingungen unabhängig ist ertheilt dadurch sie eigentlich vom Object gelten u. Erkenntnisse sind.«³²

Wie ist diese Komma-Abstinenz zu erklären? Der Verweis auf den privaten Charakter von Kants Aufzeichnungen vermag eine gewisse Flüchtigkeit plausibel zu machen. Doch vergegenwärtigt man sich, wie schwer es gerade einem geübten Schreiber fallen muss, beim schnellen Notieren nicht nur hie und da ein Satzzeichen zu vergessen, sondern *überhaupt keine* Kommas zu setzen, so dürfen durchaus auch noch andere Gründe in Erwägung gezogen werden. Kant scheint die Zeichensetzung nicht nur aus Flüchtigkeit oder Ungeduld unterlassen zu haben. Vielmehr hat man den Eindruck, er scheue sich, den Denk- und Schreibfluss durch Interpunktionszeichen zu bremsen – etwa in der Art, wie Goethe befürchtete, der Fluss seiner Verse könnte unter der Kommasetzung leiden.³³ Vielleicht zeigt sich so in Kants Zurück-

hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 14, Berlin und Leipzig 1925, S. XXXIII.

30 | Ebd., Bd. 20, S. 26.

31 | Ebd., Bd. 20, S. 52.

32 | Ebd., Bd. 20, S. 345.

33 | Vgl. dazu Johann Wolfgang Goethe: Faust. Kommentare von Albrecht Schöne, Frankfurt/Main 1994, S. 109–111.

haltung eine besondere Sensibilität für die Bedeutung des Kommas als eines die Sprache potentiell verletzenden »Einstichs«? Aristoteles bezeichnete das Setzen eines Kommas, wie gesagt, mit dem Verb διαστίζειν, in dem das Stigmatisieren wörtlich mitklingt. Und das Wort »Komma« geht auf das griechische κόμμα zurück, was so viel wie »Schlag, Einschnitt« bedeutet und seinerseits abgeleitet ist aus κόπτειν (»schlagen«, »stoßen«, »abschlagen«).³⁴ Dieses vermeintlich so nebensächliche Satzzeichen hat es demnach in sich. Seine Etymologie legt sein Gewaltpotential offen, und ließ Büchner den Revolutionär Barrère in *Dantons Tod* ausrufen, in St. Justs Rhetorik sei »jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf«,³⁵ so zeigt sich hier, dass potentiell in jedem Komma etwas von einem Säbelhieb steckt. Ob sich Kant vor der revolutionären Gewalt gescheut hat, die in den Kommas steckt?

Mit einer solchen Frage begibt man sich auf das Feld spielerischer Spekulation. Nicht spekulativ ist freilich die Erkenntnis, dass es falsch wäre, Kommas als Nebensächlichkeiten abzutun. Ihre ›Schlag-Kraft‹ darf nicht unterschätzt werden, und es kann in manchen Fällen tatsächlich »äußerst wichtig« sein, »jedes Komma umständlich auseinander zu setzen«, wie Lichtenberg einmal bemerkt hat³⁶ – und zwar nicht nur in kurios-krypt(ograph)ischen Fällen wie demjenigen der *virgule*, welche der Philosophenkönig Friedrich II. im Namen seines Schlosses »SANS, SOUCI.« placierte hat.³⁷ In allen Texten gilt es, die »Einstiche« im Auge zu behalten, denn sie können – wie derjenige Heraklits – Philosophiegeschichte schreiben, und zuweilen machen sie nicht weniger als die Differenz zwischen Leben und Tod aus: In Kleists *Bettelweib von Locarno* wird erzählt, wie ein Marchese und seine Frau einer Gespenstererscheinung in ihrem Schloss auf den Grund gehen wollen und beschließen, gemeinsam eine Nacht im Spukzimmer zu verbringen. Auf dem Weg dahin treffen sie zufällig auf ihren

34 | Zunächst wurde mit Komma ein Satzglied bezeichnet und nicht das Zeichen zu dessen Abtrennung. Die Bedeutungsverschiebung ist seit der Spätantike zu beobachten. Vgl. dazu den Artikel »Komma« im Historischen Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1992 ff., Bd. 4, Sp. 1176–1179.

35 | Georg Büchner: *Sämtliche Werke*, hg. von Henri Poschmann, Bd. 1, Frankfurt/Main 1992 ff., S. 69.

36 | Georg Christoph Lichtenberg: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, München 1967 ff., Bd. 2, S. 352.

37 | Dieser Schriftzug an der Außenfassade des Schlosses hat zu zahlreichen Spekulationen Anlass gegeben. Vgl. dazu Heinz-Dieter Kittsteiner: *Das Komma von SANS, SOUCI.*, Heidelberg 2002.

Hund, und »ohne sich bestimmt zu erklären«, sind sie sich sogleich einig, diesen mit in das Zimmer zu nehmen, »vielleicht«, wie es weiter heißt, »in der unwillkürlichen Absicht, außer sich selbst noch etwas Drittes, Lebendiges, bei sich zu haben«.³⁸ – »Etwas Drittes, Lebendiges«? Eigentlich würde man, selbst nach alter, auf das Hörverständnis ausgerichteter Interpunktion erwarten: »Etwas drittes Lebendiges«. Hier wird mit dem Komma ein entscheidender Keil zwischen den Marchese und seine Frau einerseits und den Hund andererseits getrieben, denn der »Einstich« impliziert, dass nur der Hund tatsächlich lebendig ist, während die Schlossbesitzer eigentlich bereits tot sind. Mit der Setzung dieses »Schlags« wird mithin der Schluss der Geschichte und der für die Erzählung thematische Untergang einer ganzen Gesellschaftsschicht antizipiert. – Auch angesichts dieses Kommas glaubt man zu verstehen, was der kranke Hölderlin meinte, wenn er sich beim lauten Deklamieren in seinem Tübinger Turm zuweilen selbst unterbrach und dem jungen Besucher Wilhelm Waiblinger zurief: »Sehen Sie, gnädiger Herr, ein Komma!«³⁹

38 | Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II/5, Basel, Frankfurt/Main 1997, S. 13.

39 | Wilhelm Waiblinger: Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn [1831], in: Werke und Briefe, hg. von Hans Königer, Bd. 3, Stuttgart 1986, S. 379–407, hier S. 394.

Das Semikolon.

Geistreiche Zutat

THOMAS FORRER

Stirbt es tatsächlich aus? oder gehört es zum Semikolon, dass es im Verschwinden begriffen wird? Die Freiheit, die der Setzung dieses Zeichens immer wieder zugeschrieben worden ist, weist es als Spur eines anderen, ästhetischen Moments des Denkens aus. Solcherart der Systematisierung entzogen, markiert das Semikolon gleichsam den Ausgang zu Übertragungen – sofern es denn ›geistreich‹ gesetzt ist.

Das Klagelied auf das Semikolon, den deutschen Strichpunkt, ist seit längerem zu hören – verschieden wird sein Verschwinden ausgelegt. Sprachkritiker Wolf Schneider findet am »Aussterben« des »bedrohten Satzzeichens« den Ausdruck eines Generationenwechsels unter den Schreibenden, denn »junge Leute verwenden es fast nie«.¹ In Max Zollingers Interpunktionsfibel von 1940 gilt dieser Befund für alle Altersgruppen: Dass für die meisten der Strichpunkt »überhaupt nicht zu existieren« scheint, daran sei die Schreibmaschine »mitschuldig«, die das Zeichen »aus Punkt und Komma kombinieren muß«.² Theodor W. Adorno macht in seiner kleinen Schrift *Satzzeichen* den Markt für diesen Verlust verantwortlich, er hätte die »Furcht vor seitenlangen Abschnitten« erzeugt, und so sei ihr mit der Satzperiode auch das Semikolon zum Opfer gefallen. Die enge Verbindung von Stil und

1 | Wolf Schneider: Semikolon, in: NZZ Folio 2005/12, S. 61.

2 | Max Zollinger: Sinn und Gebrauch der Interpunktion, Erlenbach-Zürich 1940, S. 54.

Gedanken, der Adorno dabei das Wort redet, erlaubt indes eine philosophische Deutung des seltenen Zeichens. Am Ausgang zu längeren Nachsätzen situiert, kündigt sich über das Semikolon des Denkens eigener Überfluss an, der sich mit der Kürze des positivistischen »Protokollsatzes« doch kaum verträgt. Denn eine Sprache, die sich nach Adorno der »Registrierung der Tatsachen« allein verpflichtet, entbindet auch das Denken von jeder »Zutat« gegenüber dem bloß Seienden.³ Und so mag das Semikolon als Zeichen gehandelt werden, das nicht nur manchem Schreibenden unnötig vorkommt, es markiert auch graphisch ein Moment, in dem die Sprache, das Denken allemal kurz innehält, um frei zu einer Zugabe über das soeben Vorgestellte auszuholen.

Zwischen Komma und Punkt: das »Mittelzeichen«

Was hat das mit dem Verschwinden dieses Satzzeichens zu tun? Adornos Bemerkungen deuten es an: Wie das Schreiben und Denken so lässt sich auch das Semikolon in keinem positivistischen Sinne dingfest machen. Als Zeichen, mit dem sich der spontane Fortgang des Denkens ankündigt, entbehrt es eines eigenen systematischen Orts. Dahin weist nicht nur sein Fehlen auf der Tastatur der älteren Schreibmaschinen, auch ein Blick in die historischen Grammatiken des Deutschen⁴ zeigt bald, dass das Semikolon seit seiner frühesten Erwähnung im 17. Jahrhundert die Gelehrten vor ein unlösbares Problem stellte, wenn es darum ging, die positiven Regeln für seinen Gebrauch zu formulieren. Für dieses Problem mag der Name »Mittelzeichen«, den ihm der Didaktiker Wolfgang Ratke in einer der ersten deutschen Erwähnungen gab, antizipierend gewesen sein. Von den sieben Satzzeichen, die Ratke in der *SchreibungsLehr* von 1629 bespricht, kommt einzig dem Strichpunkt keine eigenständige Definition zu, sie erfolgt relativ: »Was ist ein denn Mittelzeichen? Es ist eine vnterscheidung, so da mittel ist zwischen dem abschneidungs- vnd Glied-zeichen, vnd

3 | Theodor W. Adorno: Satzzeichen, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Gesammelte Schriften, 2. Aufl., Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1984, Bd. 11, S. 110f.

4 | Einen Überblick über die Interpunktionslehre in den älteren Grammatiken gewährt: Stefan Höchli: *Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen. Eine kritische Darstellung der Lehrschriften von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin, New York 1981.

werden damit wiederwerdige sachen, oder sonsten denen gleiche vnterschieden, vnd auch oft an statt des Gliedzeichen gebraucht.« Was *per definitionem* dazwischen liegt, hat keine eigene Stelle, was für das Semikolon als ›Mittelzeichen‹ bei Ratke bedeutet, dass seine Setzung zwar Wortgruppen voneinander unterscheidet, doch weder solche in einem »vnvollkommenen verstande« wie das ›Abschneidungszeichen‹ (Komma), noch steht es zwischen »vollkommenen theilen«, wie das für das ›Gliederzeichen‹ (Doppelpunkt) und den Punkt die Regel sein soll.⁵

Diese frühen Angaben Ratkes stecken das Feld ab, auf dem die grammatischen Auseinandersetzungen zum Semikolon bis heute stattgefunden haben. Noch der Duden räumt in seiner jüngsten Ausgabe dem Semikolon eine verschwindende »Mittelstellung zwischen Komma und Punkt« ein, die nur über die Ersetzung der anderen Zeichen bei gleichzeitiger Verschiebung zu bestimmen ist: »Es steht anstelle eines Kommas, wenn dieses zu schwach trennt; es steht anstelle eines Punktes, wenn dieser zu stark trennt.«⁶ Das Semikolon ist dann also zur Stelle, wenn sich beim Gebrauch der näher verwandten Satzzeichen ein Unbehagen darüber meldet, dass die Beziehung zwischen den Teilsätzen weder im Unterbruch (Punkt) noch in der Fortsetzung (Komma) genügend erfasst ist. Wann das allerdings der Fall ist, lässt sich laut Duden »nicht eindeutig festlegen«,⁷ womit deutlich wird, dass es sich beim Verschwinden des Semikolons immer auch um ein Verschwinden innerhalb einer Systematik der Interpunktion handelt; doch darin erweist sich das Zeichen der Systematik gegenüber auch als überflüssig, da es eine Stelle markiert, die in ihr nicht enthalten ist und die insofern für fließend gehandelt werden kann, als sich der zweckmäßige Gebrauch des Zeichens immer nur im Einzelfall, an seinem tatsächlichen Auftreten beurteilen lässt.

Ohne eine Regel, die seine Setzung zu bestimmen vermag, kann anders als etwa beim Komma vom Fehlen eines Semikolons nicht die Rede sein: Es handelt sich bei dem Zeichen vielmehr um eine Zutat, die, wie Johann Leonhard Frisch im früheren 18. Jahrhundert schreibt,

5 | Wolfgang Ratke: SchreibungsLehr Der Christlichen Schule [...], in: Erika Ising/Wolfgang Ratkes (Hg.), Schriften zur deutschen Grammatik (1612-1630), Teil II, Berlin 1959, S. 93f.

6 | Duden – Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen, Die neuen Regeln der Zeichensetzung mit umfangreicher Beispielsammlung, 5., neu bearbeitete Aufl. von Christian Stang und Anja Steinhauer, Mannheim, Leipzig u.a. 2007, S. 167.

7 | Ebd., S. 167.

»die Einfältigen wol auslaßen« können, »und ein Comma oder Colon dafür sezen. Dann die Gelehrten sind selbst nicht recht eins, wo es eigentlich stehen soll.«⁸ Daher könne man seine Verwendung, schreibt im selben Jahrhundert der bayerische Schulreformer Heinrich Braun, »eher durch die Uebung, als durch viele Regeln lernen; die Vernunft selbst wird es in besonderen Fällen bestimmen, wann das Comma zu schwach, und das Kolon zu starck seyn wird.«⁹ Dabei kommt es auf das Wort »selbst« an, mit dem Braun die Vernunfttätigkeit bei der Setzung des Semikolons angibt. Darin, dass der Doppelpunkt um ein Strichlein verlängert wird oder das Komma mit einem Pünktlein gekrönt, eröffnet sich ein anderer Schauplatz des Denkens, auf dem die Vernunft von allen vorgängigen Regeln abzusehen und selbständig in Kraft zu treten hat. Das äußert sich auch in Gottscheds *Deutscher Sprachkunst*, in der die Angaben zum korrekten Gebrauch der einzelnen Satzzeichen jeweils mit der Wendung eingeleitet werden: »Es sey also die [...] Regel«. Kommt darin der Anspruch auf Objektivität zum Ausdruck, so scheint nur das Semikolon der Kategorie des Gegebenen nicht zu gehorchen, wenn Gottsched schreibt: »*Meines Erachtens* ist also die XXII Regel: Man setze den Strichpunct da, wo entweder ein neu Prädicat zu demselben Subjecte; oder ein neu Subject zu demselben Prädicate, gesetzt wird.«¹⁰

Zunächst ist festzuhalten, dass Gottscheds Regel das Semikolon als Zeichen einer darauf folgenden rhetorischen oder gedanklichen Zugabe ausgibt, die zwar mit der vorausgehenden Aussage die Beziehung einer Äquivalenz unterhält. Jedoch schreibt Gottsched nicht etwa, dass dabei ein »weiteres« Prädikat oder Subjekt hinzugefügt werde, sondern ein jeweils »neues«, das gegenüber dem vorhergehenden also gleichsam eine gewisse Selbständigkeit behauptet, wie es das Beispiel aus der *Genesis* belegen soll: »Und Gott nennete das Trockene, Erde; und die

8 | Johann Bödiker: Grundsätze Der Teutschen Sprache. Mit dessen eigenen und Johann Leonhard Frischens vollständigen Anmerkungen (1746), Faksimile-Ausgabe, Leipzig 1977, S. 97.

9 | Heinrich Braun: Anleitung zur deutschen Sprachkunst, Zweyte, verbesserte Aufl., München 1775, S. 150, zit. nach: S. Höchli: Zur Geschichte der Interpunktion, S. 214.

10 | Johann Christoph Gottsched: Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst [...], 5. Aufl. (1762), in: P. M. Mitchell (Hg.), *Ausgewählte Werke*, Berlin, New York 1978, Bd. VIII/1, S. 144, 146. – Hervorhebung durch den Verf.

Sammlung der Wasser nennete er Meer.«¹¹ Doch gerade in der Übersetzung vermag die Autorität des biblischen Wortes für das Semikolon nicht zu bürgen. Zu Luthers Zeit ist das Satzzeichen im Deutschen noch ungebräuchlich, er setzt im 10. Vers der *Genesis* eine Virgel an jene Stelle.¹² Spätere deutsche Übertragungen schreiben ein Komma vor dem ›und‹ oder verzichten auf ein Satzzeichen. Auch wenn sich Gottsched für sein Beispiel auf einen bestimmten Druck der Bibel gestützt haben sollte, so muss diese Wahl genauso wie die Regel für das Semikolon nach subjektivem Ermessen zustande gekommen sein. Derart aber finden sich die Regel wie die Möglichkeit des Ermessens am Beispiel selbst bestätigt, und so gilt es zu fragen, ob der Bibelvers nicht eine weitere Lektüre im Hinblick auf die problematische Stelle des Semikolons erlaubt, eine Lektüre, welche gerade jenen Rest aufweist, der durch keine Regel erfasst werden kann und der das eigene Ermessen bei der Setzung des Semikolons immer wieder einfordert: Denn der Vers gibt nicht nur ein grammatikalisches Beispiel für den Fall, dass ein »neu Prädicat zu einem Subjecte« gesetzt wird, er beschreibt ja auch die eben erfolgte, ursprüngliche Trennung in ›Erde‹ und ›Meer‹. Wenn sich das Semikolon genau an der Stelle dieser Trennung findet – »Und Gott nennete das Trockene, Erde; und die Sammlung der Wasser nennete er Meer« –, dann kann es nach der analytischen Einteilung des Grammatikers Heynatz (1782) zum einen für »adversativ« genommen werden, zum andern gibt es die beiden Aussagen in Sinne seines »kombinativen« Gebrauchs für zusammengehörig aus¹³ – womit das Semikolon im zitierten Vers nicht nur als Zeichen der gleichen Ursache von Erde und Meer gehandelt werden kann, sondern auch deren Herkunft bedeutet, da es als trennendes und zugleich verbindendes eine Spur auf jenen indifferenten Zustand legt, welcher der göttlichen Scheidung der Elemente vorausgegangen sein muss. Was aber vor jeder Trennung liegt, oder sie wie das Semikolon problematisiert,¹⁴ kann

11 | Ebd., S. 146.

12 | Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift / Deudsch / Auff's new zugericht [von] Martin Luther (1545). Faksimile-Ausgabe, Wütembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1967, S. 1a: »Vnd Gott nennet das trocken / Erde / vnd die samlung der Wasser nennet er / Meer.«

13 | Johann Friedrich Heynatz: Die Lehre von der Interpunktion [...], 2. Aufl. (1782), Faksimile-Ausgabe, Hg. Petra Ewald, Hildesheim, Zürich, New York 2006, S. 38-41.

14 | vgl. Bernhard Sowinski: Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen, Frankfurt/Main 1973, S. 157: »Der Punkt markiert eindeutig die Satzgrenze des ersten Sat-

keinen eigenen Platz einnehmen in einem grammatischen System, das sich die Distinktion der Zeichen verpflichtet hat. Das macht im Grunde schon die frühe Bestimmung bei Ratke deutlich, wenn er das »Mittelzeichen« darüber charakterisiert, dass mit ihm »wiederwerdige sachen, oder sonsten denen gleiche vnterschieden« werden. Denn einmal gesetzt, gibt das Semikolon nicht von sich aus zu erkennen, um welchen Fall es sich dabei handelt. So verwundert es nicht, wenn die Gelehrten »selbst nicht recht eins« über das Satzzeichen sind. Und insofern steht es auch den »einfältigen« Schreibern (Frisch) nicht an: Das Semikolon entzieht sich der Einfalt der Regel, ihm ist das Problem seiner Verwendung wesentlich.

›Geistreiche‹ Setzung

Verbietet die Haltlosigkeit des Satzzeichens den schematischen Umgang mit diesem, so erfordert die »Freiheit«, die auch der Duden seinem Gebrauch zuspricht,¹⁵ von Schreibern wie Lesern einen gewissen Esprit. Das Semikolon kann als Zeichen von der Autonomie des Denkens gelten, wenn Heinrich Braun etwa erklärt, dass nur »die Vernunft selbst« über seinen jeweiligen Gebrauch urteilen könne, oder wenn Gottsched den Zusatz nach dem Strichpunkt für »neu« ausgibt: Denn woher erhält die nachfolgende Aussage ihre Erfordernis, wenn das Zeichen genauso überleitet wie es absondert? Diese Uneindeutigkeit legt nahe, dass das Fortdenken und Fortschreiben in der soeben behandelten Sache nicht zur Genüge begründet sein kann, sondern sich immer auch als ein spontanes Neuansetzen vollzogen haben muss. Adorno führt es vor, wenn er schreibt: »Das Semikolon erinnert optisch an einen herunterhängenden Schnauzbart; stärker noch empfinde ich seinen Wildgeschmack.«¹⁶ Dass die Gestalt des Zeichens mit der Physiognomie Friedrich Nietzsches assoziiert wird, mag an dessen aphoristischen Schiften liegen, die dem Semikolon sehr zugetan sind. Wie sich aber der »Wildgeschmack« dazu verhält, ein solches Rätsel hätten in der Dringlichkeit weder Komma noch Punkt aufgegeben. Das Semikolon wirft indes die Frage auf, ob es einen verborgenen Zusammenhang aufzudecken gilt; ob man also, ganz nach Nietzsches Umschreibung des Gelehrten, einer »jägerische[n] Lust an verschmitz-

zes zugleich als Gedankengrenze; das Semikolon überspielt sie durch die Kleinschreibung des zweiten Satzanfangs.«

15 | Duden, S. 167.

16 | Th. W. Adorno: Satzzeichen, S. 106.

ten Fuchsgängen des Gedankens«¹⁷ nachgeben soll – oder handelt es sich beim »Wildgeschmack« vielmehr um einen günstigen Einfall, der sich an die geistreichen unter den Lesern richtet?

Sollte Adornos Formulierung die Lektüre darin belebt haben, dass das Semikolon die Spur auf ein indefinites Verhältnis zwischen den Teilsätzen legt, dann kann die Setzung des Zeichens durchaus für »geistreich« gelten: In der *Kritik der Urtheilskraft* bezeichnet Kant mit »Geist in ästhetischer Bedeutung« das initiale Moment eines bestimmten Ausdrucksverhältnisses, in dem eine Anschauung oder Vorstellung als Darstellung von etwas ganz anderem aufgefasst wird: Die Vorstellung wird in keine schematische Korrespondenz zu einem Begriff gesetzt, sondern eröffnet nun als »indirekte« Darstellung »die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen«. Dabei äußert sich die subjektive Belebung, für die Kant das Prinzip des »Geistes« letztlich ausgibt, in doppelter Weise: Zum einen in jenem freien Spiel der Einbildungskraft über die gegebene Vorstellung, zum andern darin, dass die Vorstellung überhaupt als eine »nicht adäquat[e]« Darstellung genommen wird. Das heißt in anderen Worten, dass »mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist« verbunden wird.¹⁸ Als »Symbole« genommen – oder mit Walter Benjamin als »Allegorien« –, geben die Zeichen mehr zu lesen, als die Konvention es nahelegt. Wenn in Gottscheds Beispiel das Semikolon die Spur einer Herkunft gibt von der ursprünglichen Trennung in »Erde« und »Meer«, dann gelangt über das Satzzeichen zur Geltung, was sich auf keinen Begriff bringen lässt. Kant bezeichnet dieses Andere als »ästhetische Idee«, d.i. eine »Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Theilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist«, so dass sie »keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«.¹⁹

Dass gerade das Semikolon als Ausdruck solcher Ideen gehandelt werden kann, dahin deuten auch Adornos Assoziationen des Zeichens mit einem »Schnauzbart« oder »Wildgeschmack«. Die allegorische Lektüre, die Adorno ebenso in historischer Weise unternimmt,²⁰ wird

17 | Friedrich Nietzsche: Schopenhauer als Erzieher, in: Kritische Studienausgabe (KSA), herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1999, S. 394.

18 | Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft, in: Kant's gesammelte Schriften, Hg. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900-, Abt. 1, Werke, Bd. V, S. 313, 315f.

19 | Ebd., S. 316, 314.

20 | Th. W. Adorno: Satzzeichen, S. 107: »Der Unterschied zwischen

dadurch begünstigt, dass die Setzung des Zeichens »nicht adäquat« zu einer Regel erfolgen kann. Es kann daher nur als indirekte Darstellung genommen und in jedem einzelnen Fall von Neuem als treffend beurteilt werden. Das kennzeichnet seine Verwendung als ästhetische. Doch, wenn mit keinem Begriff, womit sollte der angemessene Gebrauch je korrespondieren?

In seinem ›Sprachaufsatz‹ umschreibt Friedrich Nietzsche das »ästhetische Verhalten« des Menschen als eine »andeutende Uebersetzung«, als eine »nachstammelnde Uebersetzung«, für die es »einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf«, ²¹ und es ist dieses produktive Moment, welches auch das Problem von der Setzung des Semikolons betrifft. Denn was Nietzsche als ›Mittel‹ bezeichnet, geht nicht nur jeder erkenntnismäßigen und kulturellen Leistung des Menschen voraus, sondern markiert auch die verschwindende Stelle, an der das Semikolon alias »Mittelzeichen« in den Grammatiken auftaucht. Die Übertragung, von der Nietzsche im Rahmen der Anschauungsmetaphern spricht, beschreibt keine Analogie zwischen einer Erscheinung und einem Begriff oder einem sprachlichen Ausdruck von derselben, sondern ist als einseitige zu verstehen: Obwohl sie in der Perzeption mitunter eine Herkunft hat, so ist sie doch nicht auf dieselbe zurückzuführen. Der Ausdruck, an dem sich die Übertragung manifestiert, unterhält eine diskontinuierliche Beziehung zu jener Herkunft, die er zum einen zu bezeichnen vorgibt, zum andern immer auch ›verstellt‹, so wie es Nietzsche in der berühmten Klimax ausführt: »Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre«. ²² Artikulieren sich diese Sprünge im ›Nachstammeln‹, das Nietzsche der Übersetzung zuschreibt, so verweist dieses gleichzei-

dem griechischen Semikolon, jenem erhöhten Punkt, der der Stimme verwehren will, sich zu senken, und dem deutschen, das mit Punkt und Unterlänge die Senkung vollzieht und gleichwohl, indem es den Beistrich in sich aufnimmt, die Stimme in der Schwebe läßt, wahrhaft ein dialektisches Bild – dieser Unterschied scheint den zwischen der Antike und dem christlichen Zeitalter, der durchs Unendliche gebrochenen Endlichkeit, nachzuahmen; auf die Gefahr hin, daß das heute gebräuchliche griechische Zeichen erst von Humanisten des sechzehnten Jahrhunderts erfunden ward.«

21 | F. Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, S. 884.

22 | Ebd., S. 879.

tig auf ein »frei dichtende[s] und frei erfindende[s]« Moment, das eine Beziehung bei gleichzeitiger Distanzierung umfasst. Das Semikolon kann daher mit Fug als das hervorragende Zeichen dieses Moments gehandelt werden. Nicht nur, weil es, bestehend aus Punkt und Strich, die ab- und die fortsetzende Bewegung des Schreibens auseinander setzt und gleichzeitig als trennendes wie verbindendes Satzzeichen gelesen werden kann: Die ›Freiheit‹, die seiner Setzung zugesprochen wird, ruft ein ähnlich autonomes Moment in Erinnerung, wie es sich bei Nietzsche an der Diskontinuität der Übertragung artikuliert. Insofern kann das Semikolon selbst als Übertragung jener unbestimmten Kraft der Übertragung gelesen werden. Es gibt die Spur eines je ursprünglichen, produktiven Moments, das gleichzeitig nur gesperrt, über Figurationen, sich an der Sprache artikulieren wird. So wie in den zitierten Sätzen: als »Schnauzbart« und mehr noch aber »Wildgeschmack«, als »Erde« und/oder »Meer«.

Wenn derart das Semikolon als Ausdruck einer unhintergehbaren Freiheit des Denkens gelten kann, wie kann seine Setzung dann für gelungen beurteilt werden? So sehr das Zeichen die Figurationen, in denen es auftritt, syntaktisch organisiert, so wenig lässt sich seine Funktion isolieren: Sie ergibt sich aus dem semantischen Kontext, der selbst wiederum von der Setzung des Zeichens abhängt. Eine Regel für den Gebrauch wird also immer nur für den Einzelfall und dort in übertragener Weise sich abzeichnen. Doch von welcher Art kann ein solche Regel sein? Nach Zollinger muss die Setzung des Zeichens »dem Sprachgefühl des Schreibenden überlassen bleiben«,²³ und Friedrich Hebbel notiert: »Nur ein Meister weiß es zu handhaben.«²⁴ Das kennzeichnet die gelungene Verwendung als eine Tätigkeit des künstlerischen Genies, von dem es bei Kant heißt, dass es nicht nur ästhetische Ideen aufzufinden, sondern zu diesen ebenso »den Ausdruck zu treffen« habe.²⁵ Wenn Kant dabei das Verhältnis von Regeln und Ausdruck als »Pünktlichkeit in der[en] Übereinkunft« umschreibt, dann wird nicht nur das Moment des ›Treffens‹ bezeichnet, sondern auch auf die Art der Regel verwiesen: Wie der Punkt über eine minimale Ausdehnung verfügt und als Einstich (von lat. *pungere*) unsichtbar zu sein hat, so sollen auch die Regeln im Produkt der schönen Kunst verschwindend sein, man soll nicht einmal eine »Spur« von

23 | M. Zollinger: Sinn und Gebrauch der Interpunktion, S. 54.

24 | Friedrich Hebbel: Aus meinem Tagebuch, in: Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, Hg. Richard Maria Werner. Berlin 1901-07, Bd. 11, S. 76.

25 | I. Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 317.

ihnen ausmachen können.²⁶ Damit gibt Kant das Kunstwerk als Darstellung einer Regularität ohne einer bestimmten Regel aus:²⁷ Er beschreibt damit ein unhaltbares Moment, in dem sich dem Subjekt die Möglichkeit einer Regel exponiert, ohne dass gleichzeitig eine solche zur Geltung käme. Wird ein Ausdruck für ›treffend‹ beurteilt, dann eröffnet er nichts anderes als die Möglichkeit zur Regelbildung, die sich allerdings (noch) nicht erfüllt hat. Zwar ist die Annahme von Regularität für Kant in weiten Teilen im Rahmen des Zusammenspiels der Erkenntnisvermögen analysierbar, doch es bleibt ein kontingentes Moment: dasjenige des »Geistes« oder der Belebung, das just in der Annahme der *Möglichkeit* einer Regel besteht, und das heißt auch: dass eine Vorstellung oder ein konventionelles Zeichen überhaupt als Ausdruck für etwas ganz anderes genommen wird.

Da das Semikolon sich dem Schematismus entzieht, erinnert es stets von Neuem an jene andere, ästhetische Herkunft des Denkens, die Nietzsche als »Mittelkraft« bezeichnet: Sie erfährt in Kants Prinzip des »Geistes« eine gewisse Fassung, als für ›geistreich‹ eine Übertragung nur gelten kann, wenn das Subjekt darin belebt wird, dass sie ihm weder regellos noch konventionell erscheint, sondern die Annahme oder auch: das ungewisse Gefühl einer Regularität gewährt. Da diese Annahme auf keinen Begriffen beruht und also keine Notwendigkeit beanspruchen kann, ist es zumindest problematisch, wenn in der *Akademie-Ausgabe* von Kants Werken der emendatorische Eifer sich mitunter auch gegen das Semikolon richtet. Im Editionsbericht zur *Kritik der Urtheilskraft* werden das Fehlen von Manuskripten sowie die Ungewissheit über fremde Eingriffe in die zu Kants Lebzeiten erfolgten Drucke die folgende Feststellung gerechtfertigt haben: »Der Gebrauch von Komma und Semikolon stört recht oft«, weshalb letzteres bisweilen durch Komma und Kolon »ersetzt werden musste«.²⁸ In der Überprüfung eines solchen Falls erweist sich jedoch kaum für dringlich, dass statt des Semikolons ein Komma gesetzt worden ist: »Zur Beurteilung schöner Gegenstände als solcher wird Geschmack; zur schönen Kunst selbst aber, d.i. der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert«.²⁹ Allein die häufig gestellte systemati-

26 | Ebd., S. 307.

27 | Vgl. Rodolphe Gasché: *The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford California 2003, S. 186: The rule »could be called a rule *in statu nascendi*, a rule that has not yet been codified as a rule.«

28 | I. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 543f.

29 | I. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 311, 544: Das Semikolon, das sich gemäß Editionsbericht »im Drucke« (d.h. in der 2. Aufl. 1793) der

sche Frage, ob Kants Erörterung der Kunst sich aus der vorangehenden Analytik des Geschmacks ergibt oder ob sie sich »gewissermaßen kontingent einstellt«,³⁰ würde eine stärkere Trennung von Geschmack und Genie nahelegen, als sie durch die grammatisch unproblematische Setzung eines Kommas zum Ausdruck käme. Wenn aber jene Stelle im Satz, an welcher das Semikolon auftaucht, ebenso als diejenige des systematischen Problems gelten kann, dann spiegelt sich in der Setzung des Zeichens nicht nur die Problemgeschichte seiner eigenen Systematisierung: Die Setzung kann auch darin für »geistreich« gelten, als sie die bloße Vermutung einer Verwandtschaft von Geschmack und Genie erlaubt, ohne dass deren Verhältnis bestimmt worden wäre. Bedenkt man indes, dass in der *Urtheilskraft* diese Verwandtschaft in einem ästhetischen Prinzip liegen muss (vornehmlich in demjenigen der »formalen Zweckmäßigkeit«),³¹ dann gibt sich das Semikolon im obigen Satz als indirekte Darstellung nicht nur eines Problems zu lesen, sondern gerade darin auch einer Antwort, als jenes Problem selbst ein ästhetisches Moment umschreibt, und zwar insofern, als es die Möglichkeit eines noch unbestimmten Zusammenhangs von Geschmack und Genie veranschlagt. Die Setzung des Zeichens – sei sie von Kant oder einem Verlagskorrektor vorgenommen – kann also durchaus »beleben«: Als indirekte Darstellung gibt es Anlass, in mehrfacher Hinsicht eine Regularität zu vermuten, ohne dabei eine abschließende Regel zu geben.

Urtheilskraft im obigen Satz (311/4) findet, sei deshalb ersetzt worden, weil es »zwischen nebengeordneten Satztheilen« gestanden sei. Entsprechend ist es hier nach dem Wort »Geschmack« wieder eingesetzt worden.

30 | Andreas Kablitz: Die Kunst und ihre prekäre Opposition zur Natur, in: Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft, herausgegeben von Otfried Höffe, Berlin 2008, S. 151.

31 | Nicht nur das Geschmacksurteil gründet nach Kant im Prinzip der formalen Zweckmäßigkeit, auch dem Genie erweist sich der »treffende« Ausdruck nicht aufgrund einer Regel oder eines Zwecks, sondern über die »ungesuchte, unabsichtliche subjective Zweckmäßigkeit in der freien Übereinstimmung der Einbildungskraft zur Gesetzmäßigkeit des Verstandes«, als welche Kant die geniale Gemütsstimmung umschreibt. – I. Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 317f.

»Deichsel« der Gleichnisse

Indem das Semikolon vor das Problem einer Regel stellt, markiert es nicht nur einen Ausgang zur Regelbildung, es hebt darin auch den ›über-flüssigen‹ Charakter der Regelwerke hervor, den Nietzsche wie folgt umschreibt: »Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau, wie aus Spinnefäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden.«³² Wie sich Nietzsche zur Beschreibung der ästhetischen Herkunft der Systeme emphatisch der metaphorischen Rede bedient, so fehlt dem Semikolon auch in dieser Passage eine *eigentliche* Bedeutung: Als Zeichen, welches Fortlauf und Neuansetzen zugleich markiert und also das Fort-Setzen in doppeltem Sinne, legt es nicht nur eine Spur auf jene andere Herkunft, sondern gibt sich selbst als deren Übersetzung zu lesen; es ist daher nur nahe-liegend, dass auch die Beschäftigung mit dem Semikolon wiederholt das Feld für Vergleiche geöffnet hat:

In David Friedrich Strauß' Novelle *Der Papier-Reisende* taucht das Zeichen als »maitre tailleur« auf, der die Perioden zuschneidert und sie mit einer »Taille« versieht, so dass sie »schlank und wohlgewachsen« sich den Lesern präsentieren.³³ Hebbel wiederum umschreibt es als »Deichsel am Beiwagen, auf dem die Nebengedanken, wie man sie nennt, oder die Nachgeburten nachgekarrt werden«, wobei er zu maßvollem Umgang rät: Das Semikolon soll nicht mehr als »Zwillings- und Drillings-Gedanken verbinden, die alle ein Recht auf selbständige Existenz haben und deshalb nicht in einen und denselben Ober-Rock, dessen Knopf der Punct ist, gesteckt werden können.« Dem folgt eine weitere, wiederum gleichnishafte Erläuterung: »Ich sage Zwillings- und Drillings-Gedanken, denn darin liegt, daß sie sehr nah' mit einander verwandt sind und also trotzdem, daß jeder seinen eigenen Kopf aufgesetzt hat, auf Vereinigung angewiesen sein müssen.«³⁴ Diese auffallend tropische Schreibweise wird darin motiviert, dass im selben Text, der drei Stücke aus Hebbels Tagebuch versammelt, auch

32 | F. Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, S. 882.

33 | David F. Strauß: *Der Papier-Reisende*, in: *Kleine Schriften*, Berlin 1866, S. 482f.

34 | F. Hebbel: *Aus meinem Tagebuch*, S. 76.

die Gleichnisse behandelt werden, worin sich eine Beziehung zum Satzzeichen andeutet: Denn wie das Semikolon geschwisterliche, aber selbständige Gedanken verbindet, so soll auch das Gleichnis »im verwandtschaftlichen Verhältniß zum Gegenstand« stehen, doch nicht, um das Gesagte einfach zu wiederholen, sondern um »einen Reichtum von Nebenbeziehungen« zu ermöglichen;³⁵ ein Feld eben jener »Nebengedanken«, das sich auch über das Semikolon öffnet und das Kant eine »ästhetische Idee« nennt.

Wenn aber Semikolon und Gleichnis sich wie »Deichsel« und »Beiwagen« zueinander verhalten, wird deutlich, wodurch die übertragene Rede vom Satzzeichen begünstigt wird: »Jedes Gleichniß erheischt einen Stillstand des Gedankens«, schreibt Hebbel, es findet seinen rechten Ort immer dann, wenn die Aufmerksamkeit vom »Ziel« auf die »Schönheit des Wegs« sich wendet. Als Zeichen, das den Satz beendet, um ihn für Nebengedanken frei zu geben, markiert das Semikolon also just jenes innehaltende Moment, das die Gedanken nicht nur »unvermittelt zusammen knüpft«, sondern auch die »Neuheit und Ursprünglichkeit« des folgenden gewährt.³⁶ Umfasst jene Zäsur im Denken und Reden auch die Begriffe, so kann die positive Umschreibung des Moments dessen, was jeweils über das Satzzeichen sich andeutet, nur transformiert erfolgen. David Strauß trifft's, wenn er in seiner Novelle das Semikolon als das »andere Selbst«³⁷ des Schriftstellers auftreten lässt; immer wieder weist es auf jene ästhetische »Mittelkraft«, vor welcher der strenge Gang des Denkens aussetzt, um zu neuen Übertragungen anzuheben.

35 | Ebd., S. 74.

36 | Ebd., S. 73f.

37 | D. F. Strauß: Der Papier-Reisende, S. 480.

Die Auslassungspunkte.

Spuren subversiven Denkens

CHRISTINE ABBT

Was Crampas Innstetten noch sagen will, werden wir leider nie erfahren. Drei Punkte stehen stellvertretend für jene letzte Mitteilung, die der im sinnlosen Duell Gefallene kurz vor seinem Dahinscheiden noch auszusprechen beabsichtigt. Kaum eine andere Zeichensetzung steht in Fontanes Roman *Effi Briest* so deutlich stellvertretend für eine Aussage, die uns Lesenden vorenthalten wird. »Wollen Sie...?«¹ Der fragende Satz beginnt noch und bricht dann ab. Die Auslassungspunkte markieren hier den Abbruch der Rede. Sie stehen für ungesagte Worte, aber vor allem repräsentieren sie einen keinen Ausdruck mehr findenden, aber klar definierten Gehalt. Die Textstelle jedenfalls vermittelt den Eindruck, dass der sterbende Crampas sehr genau weiss, worum Innstetten noch gebeten werden soll. Vielleicht wusste es in diesem besonderen Fall auch der Autor Theodor Fontane, der die Auslassungspunkte im erwähnten Roman an vielen anderen Stellen allerdings gerade so verwendet, dass man ihn Adornos Urteil folgend zu jenem »Schmock« zählen müsste, welcher den Mangel an gedanklicher Tiefe vergeblich mit Interpunktion zu kompensieren versucht.

»Die drei Punkte, mit denen man in der Zeit des zur Stimmung kommerzialisierten Impressionismus Sätze bedeutungsvoll offen zu lassen liebte, suggerieren die Unendlichkeit von Gedanken und Assoziationen, die eben der Schmock nicht hat, der sich darauf verlassen muss, durchs Schriftbild

1 | Theodor Fontane: *Effi Briest*, Stuttgart 1969, S. 275.

sie vorzuspiegeln. Reduziert man aber, wie die Georgeschule, jene den unendlichen Dezimalbrüchen der Arithmetik entwendeten Punkte auf die Zahl zwei, so meint man, die fiktive Unendlichkeit ungestraft weiter beanspruchen zu können, indem man, was dem eigenen Sinn nach unexakt sein will, als exakt drapiert. Der Interpunktion des unverschämten Schmocks ist die des verschämten nicht überlegen.«²

In Adornos prägnantem Verdikt gegen die Verwendung der drei Punkte als Zeichen bedeutungsvoller Offenheit klingen verschiedene Aspekte an, die jene für den philosophischen Gebrauch scheinbar unzulässig machen. Als ein Zeichen gebrandmarkt, das seinem eigenen Sinn nach unexakt sein will, verkommen die Auslassungspunkte vermeintlich notwendig zu Antagonisten einer Philosophie, die sich genauer Sprache und exakter Analyse verpflichtet. Tatsächlich gibt es wohl kaum ein anderes Zeichen, das die philosophischen Geister so scheidet wie die drei sich nacheinander aufreihenden Punktspuren. Während Heideggers Werk *Sein und Zeit* mit ihnen beginnt und Deridas *Grammatologie* die zentrale Frage nach dem Ursprung mit ihnen enden lässt, sucht man in vielen philosophischen Texten vergebens nach ihnen. In der Verwendung der Auslassungspunkte offenbart sich mehr als grammatikalische Vorliebe. Es geht um die philosophische Entscheidung, ob »Unendlichkeit von Gedanken und Assoziationen« fälschlicherweise unterstellt oder als Bedingung des Denkens anerkannt wird. Martialisch formuliert könnte man sagen, zwischen dem Punkt und den Punkten spielt sich nichts Geringeres als ein philosophischer Grabenkampf um Sprachverständnisse ab.

Vom Punkt zu den Punkten: Demokratisierung in der Zeichenlehre

Die Bewegung vom einen Punkt zu den zwei, drei oder mehr Punkten bedeutet zunächst einmal quantitativ eine Pluralisierung des Zeichenmaterials und damit einhergehend ein gewachsener Anspruch auf Raum. Die räumliche Ausdehnung, die den Übergang vom ersten zum zweiten Punkt kennzeichnet, ist bereits im mittelalterlichen Verwendungskontext von Bedeutung. In einschlägigen Formelbüchern der Zeit finden sich explizite Anweisungen, wie mit dem *spaciolum*, dem durch zwei Punkte klar umgrenzten leeren »Räumchen«, umzu-

2 | Theodor W. Adorno: »Satzzeichen«, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/Main 2003, S. 109.

gehen ist.³ Die Anordnung der beiden Auslassungspunkte ist demnach so zu wählen, dass das Füllsel, meistens ein Name, nachträglich noch eingesetzt werden kann. Diese mittelalterliche *Formularfunktion* kann sowohl in der Gestalt als auch in der Funktion als Vorläufer des modernen Auslassungszeichens gelten, welches die heute gängige Form als fester Bestandteil der deutschen Satzzeichenlehre erst im 18. Jahrhundert erlangt.

Die Geschichte der Auslassungsmarkierung zeichnet sich durch eine Vielfalt an Zeichenkombinationen aus. So sind neben dem anfänglich für eine Abkürzung oder Auslassung gesetzten einen Punkt und den erwähnten zwei Punkten in verschiedenen Quellen auch mehrere Striche und Doppelstriche angeführt um Weggelassenes zu vermerken. Die räumliche Ausrichtung der Punkte oder Striche ist dabei ebenfalls variantenreich. Mit fast jedem Neigungswinkel wird experimentiert. Es scheint, als ob der Weg vom *Asterisk*, dem Sternchen, das in der Antike eine Auslassung signalisiert und das noch am oberen Ende der Zeilenbreite »thront«, zu den augenfällig auf den Boden gefallen drei Punkten wenig einheitlich verläuft. Adelung fasst 1790 in seinen Arbeiten zur deutschen Sprache konzis die mannigfaltigen typographischen Formen zusammen und legt die dreifache Wiederholung als Merkmal des Auslassungszeichens fest, was fortan allgemein Usus wird.⁴ Inwiefern lässt sich nun aber die Verdreifachung des Punktes als Demokratisierungsprozess deuten?

1462 formuliert Niklas von Wyle die Funktion des Punktes damit, dass dieser einen vollkommenen Sinn beschliesst.⁵ Grammatikalische und inhaltliche Vollständigkeit werden hier noch nicht identisch gedacht. Im Vordergrund für die richtige Verwendung eines Punktes steht sein Bezug zu einem eindeutig abgeschlossenen Sinn. Die Redewendung »etwas auf den Punkt bringen« portiert diese frühe Beschreibung von Wyle noch in unsere Tage. Wo der eine Punkt eng mit einem abgeschlossenen Sinn zusammen gedacht wird, verweist die Wiederholung des einen Punktes hin zu mehreren Punkten auf eine Öffnung der Sinnkonstitution. Nicht mehr ein bestimmter Autor oder eine bestimmte Autorin definieren den einen Aussagesinn, sondern

3 | Klein, Wolf Peter/Grund, Marthe: »Die Geschichte der Auslassungspunkte. Zu Entstehung, Form und Funktion der deutschen Interpunktion«, in: Zeitschrift für germanistische Linguistik 25 (1997), S. 24-44, hier S. 28.

4 | Ebd., S. 34.

5 | Niklas von Wyle zitiert nach: Stefan Höchli: Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen, Berlin, New York 1981, S. 12.

noch ein zweiter Akteur wird durch die Raumerweiterung anvisiert. Aber damit noch nicht genug: Übersetzt man den historischen Weg vom einen zum zweiten und schliesslich zum dritten Punkt auf das Sinn-geschehen, kann die erste Erweiterung auf einen aktiv beteiligten Rezipienten durch den Ausgriff auf den dritten Punkt als eine abermalige Öffnung hin auf einen möglichen Dritten, begriffen werden. Die Punktvervielfältigung entmachtet den Autor als Souverän seiner Aussage. Die Hoheit des einen Punkts wird gebrochen. Zwei gleichberechtigte Gesellen stellen sich neben ihn und fordern ihr konstituierendes Mitspracherecht im Sinn-geschehen. Während diese den einen als unbequeme Aufwiegler erscheinen mögen, die unnachgiebig eine Umverteilung der Definitionsmacht einfordern, sind sie den anderen Hoffnungsträger für mehr Freiheit und Partizipation. Der Übergang vom Punkt zu den Punkten signalisiert zeichenpolitisch die Anerkennung der Gewaltentrennung: Das dialogische Prinzip zwischen Sinnproduktion und Sinninterpretation wird zeichenhaft noch um die Dimension eines je Anderen ergänzt.

Revolutionäre

Neben der Demokratisierung des Verstehensvorgangs, den die drei Auslassungspunkte anzeigen, dynamisieren die Punkte, um die es hier geht, noch auf einer weiteren Ebene für wenig domestizierbares Wildes. Stand vorher die im Schriftbild sichtbare Verdreifachung des Punktes im Vordergrund, geht es nun um die Beziehung zwischen den Auslassungspunkten und dem durch sie Bezeichneten. Die Setzung des Auslassungszeichens bewegt sich hier philosophisch spannungsreich zwischen Aufgaben der Repräsentation und der Interpretation. Sind die Punkte nur diensteifrige Lückenbüsser oder durchsetzen sie den Text so, dass neuer sozialer Raum entsteht?

Wie bereits erwähnt beginnt die orthographische Geschichte des Auslassungszeichens sozusagen harmlos bei der Abkürzung eines Wortes, beim Fehlen eines Namens oder der Streichung eines Satz-teiles. Die Zeichen stehen dabei als Ersatz für etwas Bestimmtes. Bis heute entspricht dies der einen sprachlichen Funktion der Auslassungspunkte. Sie fungieren dabei als Statthalter für bewusst Weggelassenes oder noch Fehlendes. So verwendet bekräftigen die Auslassungszeichen stets das enge Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Die Möglichkeit der eindeutigen Identifikation der Bedeutung des Zeichens wird dabei nicht in Frage gestellt. Vielmehr werden die Auslassungspunkte in diesem Kontext dem Anspruch einer sich als all-

gemein und rational vorstellenden Sprache gerecht. Die Lücke füllend repräsentieren die Punkte die bewusste Entscheidung einer schreibenden Person, die sich an rationalen Kriterien orientiert: Der Text wird kürzer, die zitierte Aussage wird auf das Wesentliche reduziert, die Effizienz der Lektüre wird gefördert, problematische Passagen werden ausgespart. Dienen die drei Punkte hier vor allem der Textökonomie werden sie anderswo zu Kieselsteinen im Getriebe.

Bodmer beschreibt 1768 in seinen Grundsätzen der deutschen Sprache den Gebrauch der Auslassungszeichen folgendermassen: »Dem Leser mehr zu denken geben als man sagt (...).«⁶ Die Auslassungspunkte stehen ihrer zweiten Funktion nach nicht mehr nur für etwas Konkretes, das weggelassen, aber eindeutig definiert ist, sondern sie laden den Lesenden zum selbständigen Weiterdenken ein. Sie fordern ihn stets von neuem zur Interpretation und Fortschreibung heraus. Die Punkte lösen sich hierbei aus ihrem Stellvertreterdasein und werden zum Auftakt für einen lebendigen Austausch. Sind die Punkte hier Einladung zum Selbstdenken, lassen sie sich anderswo immer mehr auf ein Verhältnis mit den Emotionen und Trieben ein.

Als bewusst gesetztes Stilmittel zur Verstärkung des emotionalen Ausdrucks tauchen die Auslassungspunkte zuerst in der frühen Neuzeit unter dem Einfluss des wieder erstarkten Interesses an Rhetorik auf. Im Rückgriff auf Texte von Quintilian wird der Abbruch der Rede in einen Zusammenhang mit starker Gefühlsbewegung gestellt. Um der Intensität des Zorns angemessen Ausdruck zu verleihen, wird der unerwartete Abbruch der Rede mitten im Satz empfohlen. Die Aussparung verstärkt die Expression. Die abrupt eingesetzte Sprachlosigkeit vermittelt den Zuhörenden sinnlich die nicht zu kontrollierende Kraft der Empfindung.⁷ Diese frühen Verweise auf den Zusammenhang zwischen dem Erleben und den Auslassungspunkten wird, wie eingangs von Adorno moniert, im 19. Jahrhundert weiter ausdifferenziert. Parallel zur psychologischen Entdeckung des Unterbewusstseins wird in der deutschsprachigen Literatur vermehrt auf das Zeichen der drei Punkte zurückgegriffen.⁸ Sie werden zum Ausdruck, mit dem das

6 | Johann J. Bodmer zitiert nach S. Höchli: Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen, S. 225.

7 | Quintilian zitiert nach Klein, Wolf Peter/Grund, Marthe: Die Geschichte der Auslassungspunkte, S. 31.

8 | Zur früheren Verwendung der Punkte in der russ. Literatur: Brigitte Obermayr: »Auslassungspunkte als Materialspur am Beispiel von A.S. Puskins E. Onegin«, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.). Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006.

im Unterbewusstsein Wirksame, die Sprache Antreibende, aber von dieser nie ganz Einzuholende, doch noch einen Eingang in die Schrift findet. In diesem Prozess verlieren die Auslassungspunkte zunehmend das Wesen eines traditionellen Interpunktionszeichens.

Arthur Schnitzlers *Reigen* ist voll von drei, vier und mehr Punkten. In der handschriftlichen Fassung des Stücks erscheinen die Punkte in ungeordneter Anzahl.⁹ Sie verweisen nicht mehr nur auf weggelassene Satzteile, sondern zeigen sich als Eigenschaft der Sprache selbst. So als wäre das Zeichen die sichtbare Spur einer tief in die Sprache selbst eingeschriebenen Eigenschaft, Spitzen eines nie zu Wort Kommenden, stets Wirksamen, Trennenden. Dass in der Literatur auch für das Theater diese Schrift-Zeichen verwendet werden, macht noch deutlicher, dass damit eine der Sprache eigene Qualität verstärkten Ausdruck finden will.¹⁰ Die Dialoge über die Liebe scheinen förmlich durchlöchert von der ungestillten, vielleicht unstillbaren Sehnsucht nach tragender Liebe, nach echtem Gefühl, das sich in der Sprache Ausdruck sucht und ihn nicht findet.

»Der Gatte: Woran mein Schatz?

Die junge Frau: An ... an ... an Venedig. ...

Der Gatte: Die erste Nacht ...

Die junge Frau: Ja ... so ...

Der Gatte: Was denn – ? So sags doch!

Die junge Frau: So lieb hast du mich heut!

Der Gatte: Ja, so lieb.

Die junge Frau: Ah ... Wenn du immer ...

Der Gatte *in ihren Armen*: Wie?

Die junge Frau: Mein Karl!

Der Gatte: Was meinst du? Wenn ich immer ...

Die junge Frau: Nun ja.

Der Gatte: Nun, was wär denn, wenn ich immer... ?

Die junge Frau: Dann wüsst ich eben immer, dass du mich lieb hast.«¹¹

9 | Abdruck der Handschriften von 1896/1897 in: Arthur Schnitzler: Ein Liebesreigen. Die Urfassung des »Reigen« hg. von Gabriella Rovagnati, Frankfurt/Main 2004.

10 | Wie wenn Ödön von Horváth dem Zeichen, das nur in der Schrift vorkommt, zuwenig Kraft für die mündliche Umsetzung auf der Bühne zutraut, erscheint in seinen Stücken als Ausdruck desselben Phänomens jeweils in Klammern der Vermerk »Stille«.

11 | Arthur Schnitzler: *Reigen*, Frankfurt/Main 1960, S. 57.

Die frühe Regel der Interpunktion »Schreibe wie du sprichst« wird nun für die Verwendung des Auslassungszeichens transformiert zu: »Empfinde und denke weiter als du liest.« Das Zeichen steht nicht mehr in enger Nähe zum mündlichen Vortrag, es verselbstständigt sich und gewinnt semantische Eigenqualität. Das vielschichtige Spektrum des Gefühls der Liebe, all seine abgründigen Spielarten und Verletzungspotentiale, grundieren auch die kurze Erzählung *Jauregg* von Thomas Bernhard. Der als Monolog eines Ichs angelegte Text beginnt ohne auffällige Zeichensetzung. Je spürbarer der Text die Not des Sprechenden macht, je brüchiger sich der Grund zeigt, worauf sich die Sprache bewegt, desto gehäuft erscheinen die Flecken. Sie ziehen sich parallel zum Gesprochenen durch die Schrift und entfalten einen Subtext mit gegenläufiger Aussage.

»... Aber ich weiss auch, dass es lächerlich ist, eine verzweifelte Existenz zu führen, auch nur die Feststellung zu machen, man führe eine verzweifelte Existenz, ist lächerlich, wie ja der Gebrauch des Wortes ›Verzweiflung‹ an sich schon lächerlich ist... und wie, wenn man es überlegt, *alle* Wörter, die man gebraucht, auf einmal lächerlich werden... aber ich erlaube mir keine Abschweifung, lächerlich oder nicht, meine Existenz ist eine verzweifelte, wie es ja in den jaureggschen Steinbrüchen nur verzweifelte Existenzen gibt, nicht eine einzige *nicht*verzweifelte, aber wie die anderen ist auch die meine, den Umständen in den jaureggschen Steinbrüchen entsprechend, apathisch geworden, anspruchslos... Ich sage mir, ich bin zwar verzweifelt, aber ich muss nicht verzweifeln, grundsätzlich bin ich ja immer verzweifelt, grundlegend, aber ich *muss* nicht verzweifeln...«¹²

Die literarischen Beispiele zeigen Möglichkeiten, wie das, was die Sprache begleitet, aber nicht vollumfänglich in jener zu Wort gelangt, doch Ausdruck finden kann. Das differenzierte Sensorium der Literatur für das Abwesende und ihre unzähligen Strategien, dieses erfahrbar zu machen, wird von den philosophischen Ansätzen, die sich um die Vielschichtigkeit des Sinngeschehens interessieren, anerkennend oder sogar staunend zur Kenntnis genommen. So unterschiedlich die philosophischen Auffassungen sind, die im Folgenden skizziert werden, so übereinstimmend richten sie ihr Augenmerk auf dasjenige, was aus dem Gespräch ausgeschlossen bleibt oder in der Sprache nicht ins volle Recht gesetzt werden kann. Die drei Pünktchen vollziehen in dieser philosophischen Perspektive und Verwendung eine Verwand-

12 | Thomas Bernhard: »Jauregg«, in: Ders., Prosa, Frankfurt/Main 1971, S. 59.

lung ähnlich jener des Aschenputtels. Das vernachlässigte und mit unangemessenen Aufgaben betraute Mädchen wird darin bekanntlich zur faszinierenden Frau. Anders als im Märchen, wo der Prinz die Identität der Begehrten herausfindet, bleibt die Herkunft der Zeichen allerdings geheim. So als ob die Punkte sich selbst jene alles verändernden drei Nüsse sind, sich ausstattend mit gewaltiger performativer Kraft, die ihnen erlaubt, sichtbar zu machen, was nicht sichtbar gemacht werden kann.

Spurengänge in zwei Richtungen: Aus dem Brachland ins Unendliche

Die philosophischen Punktspuren lassen sich, wie gezeigt wird, in *zwei Richtungen* begehen. Die eine Bewegung, die dem Lesefluss entspricht, führt in die offene Weite, in eine unbestimmte und damit mögliche Zukunft. Folgt man den Punkten aber rückwärts, gegen die gängige Lesegewohnheit, führen einen die Punkte zu den Worten hin und scheinen den Übergang zwischen sprachlichem Brachland und Kulturlandschaft zu markieren.

Der »spekulative Satz« zeichnet sich nach Hegel durch in zwei Richtungen verlaufende Bewegungen aus. Die eine Bewegung verläuft vom Satzsubjekt fort zum Prädikat, die andere vom Prädikat auf das »stehengebliebene« Subjekt zurück.¹³ Anders als bei Hegel für den »spekulativen Satz« vorgeschlagen, lassen sich die Differenzen der im Folgenden vorgestellten philosophischen Sprachverständnisse in Bezug auf Identität bzw. Nichtidentität von Subjekt und Objekt nicht mehr in einen Satz aufheben. Während phänomenologisch-hermeneutische Ansätze die Punktzeichen als in der Sprache bleibende Souvenirstücke aus Erlebniswelten vorstellen, liegt der Fokus dekonstruktiver Ansätze auf der unaufhörlichen Fortschreibung. Erstere verneinen einen Bruch zwischen »Leben« bzw. »Sein« und Sprache, letztere erheben diese Differenz zur grundlegenden Bedingung.

Den metaphysischen Griff zu den Sternen ersetzen beide Sprachauffassungen ihrem Selbstverständnis nach durch Vorstellungen viel-dimensionaler Wechselwirkung bzw. unendlicher Textur. Der leuchtende Asterisk fällt damit wie bereits angetönt auf den Boden. Dort

13 | G. W. Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, hg. von J. Hoffmeister, Leipzig 1949, S. 51. Zur Bedeutung der Bewegungsrichtungen bei Hegel: Josef Simon: »Ethik und Ästhetik des Zeichens«, in: Ders. (Hg.), *Orientierung in Zeichen*, Frankfurt/Main 1997, S. 278ff.

glimmen die drei Meteoriten als Zeugen anderer Dimensionen in der Sprache fort. Je nach philosophischer Betrachtung lassen sich nun diese Punktsuren als Überreste oder Vorräte begreifen. Während die einen den verbliebenen Sternstaub suchen, ermöglicht den anderen die Anerkennung, ganz in der Welt angekommen zu sein, neue Perspektiven. Das philosophische »Zeugnis«, das die drei Punkte verstanden als Meteoriten ablegen, ist dementsprechend unterschiedlich.

Überreste aus dem Brachland

Werden die Punktsuren als Überreste aufgefasst, stellt sich sofort die Frage nach dem grösseren Ganzen, aus dem diese Derivate stammen. Unter dem Begriff »hermeneutischer Holismus«¹⁴ lässt sich dieses als eine vorgängige lebensweltliche Einheit vorstellen, in welcher Sein und Denken aufgehoben sind. Denker wie Husserl, Dilthey oder Heidegger reflektieren, in unterschiedlicher Weise, die Spuren in diese Richtung. Als sichtbare Zeichen in der Schrift sind die Punkte zwar nur Bruchteile aus jenem weiten Brachland, sie sind aber im Verständnis solcher Hermeneutik eben doch noch aus dem gleichen Material oder »Stoff« wie dieses. »Mein Bewusstsein ist der Ort, welcher diese ganze scheinbar so unermessliche Aussenwelt einschliesst, der Stoff, aus welchem alle Objekte, die sich in ihr stossen, gewoben sind.«¹⁵ Die Stoffspur des »Lebens« zieht ihre Fäden bis ins Erkennen hinein. Das hat Konsequenzen für die Sinnkonstitution. Sprache, Denken und Wirklichkeit unterliegen einem einheitlichen Prinzip. »Wir müssen von der Einsicht ausgehen, dass die Lebenseinheit oder das Subjekt und das Ding oder das Objekt nicht nur korrelat sind, einer vom anderen untrennbar und ohne es nicht bestehend, sondern auch analog.«¹⁶

14 | Phänomenologische, lebensphilosophische und fundamental-ontologischen Theorien sind hier unter den Begriff hermeneutischer Holismus gefasst und dem dekonstruktiven Holismus gegenübergestellt. Zu dieser Einteilung: Gerhard Pasternack: »Repräsentation und Interpretation«, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Welten in Zeichen – Sprache, Perspektivität, Interpretation, Reihe Philosophie und Geschichte der Wissenschaften* Band 52, Frankfurt/Main, Bern, Berlin, New York 2002, S. 174 ff.

15 | Wilhelm Dilthey: *Grundlegung der Erkenntnis, Die Tatsachen des Bewusstseins*, Breslauer Ausarbeitung, Ges. Schriften, Band XIX, S. 59.

16 | Wilhelm Dilthey: »Leben und Erkennen«, in: Ders., *Das Wesen der Philosophie*, Stuttgart 1984, S. 169.

Obwohl einem Subjekt die selbst erfahrene »Lebenseinheit« und ein »Objekt« in verschiedener Weise aufgehen, ist ihre Struktur »nächstverwandt«. Der Dreischritt »Erleben, Ausdruck, Verstehen« ist bei Dilthey in einem dynamischen Wirkungszusammenhang qualitativ und strukturell aufeinander bezogen.

An »drei Hauptsätzen« lässt sich das untrennbare Verhältnis von Erleben und Verstehen differenzieren. Dabei wird deutlich, dass Dilthey Husserls Gleichsetzung von Empfinden und Empfundem abschwächt, aber nicht aufgibt.

»Die Erweiterung unseres Wissens über das im Erleben Gegebene vollzieht sich durch die Auslegung der Objektivationen des Lebens, und diese Auslegung ist ihrerseits nur möglich von der subjektiven Tiefe des Erlebens aus. Ebenso ist das Verstehen des Singularen nur möglich durch die Präsenz des generellen Wissens in ihm, und dies generelle Wissen hat wieder im Verstehen seine Voraussetzung. Endlich erreicht das Verstehen eines Teiles des geschichtlichen Verlaufes seine Vollkommenheit nur durch die Beziehung des Teiles zum Ganzen, und der universal-historische Überblick über das Ganze setzt das Verstehen der Teile voraus, die in ihm vereinigt sind.«¹⁷

Zwischen Erleben und Verstehen setzt der Vorgang der Objektivation ein, durch welche jene geistigen Tatsachen geschaffen werden, an denen sich der Vorgang des Verstehens entfalten kann. »So tut sich uns im Erleben und Verstehen vermittelt der Objektivation des Lebens die geistige Welt auf.«¹⁸ Der Prozess der Objektivation vermittelt zwischen Erleben und Verstehen, ohne dass sich dabei jedoch der Ausdruck aus der verbindenden Wirkungseinheit löst. Der lebensweltliche Zusammenhang gibt den Boden für alle Erkenntnisleistung und für alle wissenschaftliche Bestimmung ab, wie es bei Husserl heisst und kann nur unter Einbeziehung der vorprädikativen Urteile expliziert werden.¹⁹

Es wäre falsch, die Auslassungspunkte in dieser philosophischen Verwendung als sprachliche Repräsentanten eines vorprädikativen Bereichs auszumachen. Sie *stehen nicht* bruchstückhaft *für* das unüberschaubare Brachland, sondern *sie tragen* seine Eigenschaft *mit*. Sie

17 | Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Frankfurt/Main 1970, S. 185.

18 | Ebd., S. 185.

19 | Edmund Husserl: Erfahrung und Urteil, Untersuchungen zur Genealogie der Logik, Hamburg 1985, S. 38.

sind sozusagen Träger desselben genetischen Codes. Verstehen ist ein Selbstverstehen, das verschiedene Vorgehensweisen beinhaltet wie etwa Nachempfinden, Einfühlen, Erinnern. Diese Tätigkeiten, Formen der Auslegung, richten ihren Blick auf ihre Entstehung, gleichzeitig vollzieht sich das Interpretieren immer auf eine Zukunft hin. Verstehen ist Entwerfen.

Mit Heidegger verweisen die Punkte darauf, dass es einen Zugang zum »Sinn von Sein« nur über ein konzeptualisiertes Seiendes geben kann, dem immer schon ein vorgängiges Seinsverständnis zukommt. »Seinsverständnis ist selbst eine Seinsbestimmtheit des Daseins.«²⁰ Damit wechselt die Richtung des Spurengangs auch in dieser philosophischen Prägung. Auslegen und Verstehen haben Entwurfscharakter. Die Überreste gewähren keinen stabilisierten Zugang zu einem letzten (oder ersten) Deutungshorizont, sondern fordern stets heraus, Sinn zu entwerfen. Sie sind damit nicht nur Überreste, sondern eben auch Vorräte für eine offen bleibende Zukunft. Der unfertige Satz, der formal einen Hauptteil in Diltheys differenzierter Analyse *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* abschliesst und einen beim Lesen zunächst wenig befriedigt, wird plötzlich überraschend präzis: »Eben dieses Bestimmen unbestimmt-bestimmter Einzelheiten...«²¹

Bleiben wir bei der Relevanz der Leserichtung in Bezug auf die philosophische Interpretation der drei Punkte, dann fällt auf, dass sich im erwähnten Schlusssatz von Dilthey die Punkte zwar als Überreste vorstellen, sie sich aber auch als Öffnung auf eine Zukunft hin lesen lassen. Wenn wir nun mit Derrida die Betrachtung der Punkte als Vorräte angehen, wird die Sache vom Bild der Bewegung her zunächst schwieriger. Derrida qualifiziert sein Schreiben nämlich in verschiedenen Varianten als »verkehrtherum schreiben«²². Wenn ihm die Punktspuren aber Vorräte für die Möglichkeit der Zukunft sind, warum das »verkehrtherum« Schreiben?

In der Auseinandersetzung mit Husserl macht Derrida kenntlich, worin die Unterscheidung zwischen Dekonstruktion und Phänomenologie liegt, nämlich eben in der Rückbindung letzterer an die Ontolo-

20 | Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, S. 12.

21 | Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*, S. 272.

22 | »Ich habe notwendig verkehrtherum geschrieben – um mich Notwendigkeit zu ergeben.« Jacques Derrida: *Die Postkarte*. Von Sokrates bis an Freud und Jenseits. Übers. Von H.-J. Metzger Berlin 1982, hier zitiert nach Ders.: *Auslassungspunkte. Gespräche*, in: Peter Engelmann (Hg.), Wien 1998, S. 13.

gie.²³ Derrida »verkehrt« in Absetzung zu Husserl das Verhältnis von Sein und Sprache: »Man muss das Ursprünglich-Sein von der Spur aus denken, nicht umgekehrt.«²⁴ Überträgt man diese Forderung auf die Auslassungspunkte, dann werden diese nun zum letzten und ersten Ausgangspunkt des Denkens. Sie sind nicht mehr Zeichen ihrer Herkunft, berichten nicht mehr von ihrer Reise, zeigen keinen Sternstaub mehr, sondern sie sind nichts Anderes als Spur. Damit kommen die Punkte vollständig auf den Boden der Ernüchterung. Überraschenderweise funkeln sie aber in dieser neuen Setzung erst recht und noch dazu in einem wärmeren, wenig blendenden Licht!

Vorräte für die Zukunft

Werden die Auslassungspunkte als kleine Vorräte bezeichnet, stellt sich die Frage: Vorräte wofür? Mit Jacques Derrida könnten wir antworten: Für die Zukunft und hier für die Möglichkeit der Demokratie im Kommen. Denn die postmetaphysische Setzung der Zeichen führt den Demokratisierungsprozess nun nicht mehr nur mit Sprache, sondern noch in der Sprache fort. Allerdings unterscheiden sich bei Derrida die Punkte der Auslassung nicht von anderen Zeichen. Es gibt keine Hierarchisierung mehr zwischen den Zeichen. Ein anderes Satzzeichen könnte, wenn überhaupt, hier sogar in Bezug auf die Sprache ins Innere des zentrumslosen Feldes rücken: In dem Augenblick, in dem man »die Möglichkeit eines solchen transzendentalen Signifikats in Frage stellt und wo man erkennt, dass jedes Signifikat auch die Rolle eines Signifikanten spielt, wird die Trennung von Signifikat und Signifikant – das Zeichen – von der Wurzel her problematisch.«²⁵ Die Bejahung der Welt als Zeichen, das heisst die Priorität der Zeichenfunktion vor der Ontologie, überführt das binäre Verhältnis von Signifikat und Signifikant in ein Gewebe aus Verweisen. »Diese Verketten, dieses Gewebe ist der Text, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht.«²⁶ In der Folge spricht Derrida von der epochalen Herrschaft der Anführungszeichen, die für alle Begrif-

23 | Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/Main 2003, S. 39.

24 | Ebd., S. 115.

25 | Jacques Derrida: Positionen, Gespräche mit Henri Rose, Julia Kristeva u.a., Graz, Wien 1986, S. 56/57.

26 | Ebd., S. 67.

fe aufgerichtet ist.²⁷ Die Anführungszeichen sind es zudem auch, die Derrida explizit als Darstellungsmittel nutzt, um den jeweiligen Sinn unabgeschlossen durch den in der Schwebel gehaltenen Bezug offen zu halten.²⁸

Nicht erst in der Auslegung passiert aus dieser Sicht Veränderung, sondern schon in der Wiederholung. Jede Zeichenverwendung bekräftigt die Möglichkeit von Zukunft. Derridas Denken der »Iterabilität« ist radikaler als der hermeneutische Ansatz und auch noch radikaler als bei Nietzsche durchgeführt. Nicht nur gibt es »kein zweites Mal«, was bereits Nietzsche zu bedenken gibt, sondern noch irritierender: Derrida macht darauf aufmerksam, dass es kein erstes Mal gibt, »weil das erste Mal erst im Nachhinein als solches festgestellt werden kann, vom zweiten Mal her, so dass das erste Mal in Wahrheit ein drittes Mal ist.«²⁹ Während die Anführungszeichen die Eigenschaft des Textes als unendliches Gewebe anzeigen, markieren die drei Punkte die diesem Denken eigene Auffassung der Differenz und Nachträglichkeit. »Wo und wann beginnt ...? Ursprungsfrage. Dass es aber keinen Ursprung, das heisst keinen einfachen Ursprung gibt, dass die Ursprungsfragen mit einer Metaphysik der Präsenz beladen sind, das dürften wir zweifellos erfahren, wenn wir über die Spur nachdenken.«³⁰ Es gibt keinen einfachen Ursprung. Es gibt keinen Anfang und kein Ende. Es gibt kein Dahinter oder Davor. Derrida insistiert auf der alleinigen differentiellen Konstitution des sprachlichen Zeichensystems. Jede Analyse stösst insofern auf eine absolute Grenze.

»Genauso wie der Ausdruck nicht kommt und sich als eine ›Schicht‹ der Gegenwartigkeit eines vor-ausdrücklichen Sinns hinzufügt, genauso auch kommt nicht das Draussen der Anzeige und affiziert akzidentiell das Drinnen des Ausdrucks. Ihre *Verflechtung** ist originär, sie ist keine kontingente Verknüpfung, die eine methodische Aufmerksamkeit und eine geduldige Reduktion auflösen könnten. Bei all ihrer Notwendigkeit stösst die Analyse darin auf eine absolute Grenze. Doch auch wenn die Anzei-

27 | Jacques Derrida: »Sporen, Die Stile Nietzsches«, in: Werner Hamacher (Hg.), Nietzsche in Frankreich, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1986.

28 | Gerhard Pasternack: Repräsentation und Interpretation, S. 186.

29 | Zur Überbietung des Paradoxons bei Nietzsche durch Derrida siehe: Philippe Forget: »Vor dem Zeichen«, in: Tilman Borsche/Werner Stegmaier (Hg.): Zur Philosophie des Zeichens, Berlin, New York 1992, S. 113.

30 | Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt/Main 1974, S. 130.

ge sich nicht zum Ausdruck hinzufügt, der sich nicht zum Sinn hinzufügt, kann man nichtsdestoweniger, was sie betrifft, von einem originären »Supplement« sprechen: ihre Hinzurechnung suppliert einen Mangel, eine originäre Nicht-Gegenwart.«³¹

Als Differenzzeichen oder als Zeichen des »Supplements« begriffen liegt die Sprengkraft der drei unscheinbaren Pünktchen also einerseits darin, dass sie in der Wiederholung eines einzelnen Zeichens das ganze Feld der Zeichen und ihrer Verwendungen miteinbeziehen und die Sinnfindung als unsicher und temporal nachgeordnet sichtbar werden lassen. Die Punkte sind doppeltes (und verdreifachtes) Sinnbild der Eigenschaft aller Sprache: Originäre Verflechtung und Nicht-Gegenwart. Vielleicht liegt darin ihre gängige Verkennung: Die Punkte erinnern unerbittlich, woran kaum gern gedacht wird: »Im Gegensatz zu dem, was unser Wunsch nicht umhin kann, versucht zu sein zu glauben, entzieht die Sache selbst sich stets.«³² Daraus schöpft Sprache ihren unendlichen Vorrat an Möglichkeiten für die Zukunft und in der Zukunft.

Sinn ist nicht präsent, sondern nur im Durchgang durch alle anderen Elemente des Systems gegeben. Derrida verneint, dass zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn ein einfaches Element als solches präsent wäre und nur auf sich selbst verwiese. »Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen.«³³ Eine Sprachauffassung, die die daraus resultierende unendliche Mehrdeutigkeit übersieht, wird nicht nur dem Verweischarakter der Sprache nicht gerecht, sondern auch nicht dem einzelnen Menschen. Die Auslassungspunkte können in den Texten von Derrida insofern zusätzlich als Markierungen des Übergangs zwischen Sprachanalyse und praktischer Philosophie gelten. Denn eine Sprache, die ihre eigene Gesetzmäßigkeit ausblendet und ihre Nicht-Gegenwart verschweigt, entfaltet Gewalt. Damit rückt die Frage nach der Relevanz auslassungsdifferenzierter Ansätze in den Blick.

31 | Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen, S. 117.

32 | Ebd., S. 140.

33 | Jacques Derrida: Positionen, S. 66.

Zur Relevanz der Spurensuche

Die Auslassungspunkte werden, in sehr verschiedener Interpretation, zum prägenden Moment sprachphilosophischer Ansätze. Wäre der Sammelbegriff »Kontinentalphilosophie«, der diese Denkformationen bekanntlich auf wenig befriedigende Weise zu subsumieren versucht, nicht angemessener zu ersetzen durch die Bezeichnung »Auslassungsanalytische Philosophie«? Auslassungsanalytischem Denken wird die Herausbildung eines besonderen Sensoriums für das Abwesende zum philosophischen Anliegen. Dieses prägt das Selbstverständnis, wonach Sprachphilosophie immer schon praktische Philosophie ist. Der Einbezug des die Sprache übersteigenden, »immer schon seinsverstehenden Daseins« (Heidegger) oder eines dezentrierten Prozesses »unendlicher Verweisungen« (Derrida) ins Denken wird dementsprechend nicht als Risiko für eine gesicherte Wissensproduktion erachtet, sondern als spezifisch geisteswissenschaftliche Herausforderung vorgestellt. Mehr noch: Die Anerkennung des Unergründlichen, das Sprache und Denken bestimmt, wird zur normativen Bedingung für die Möglichkeit von Verstehen und Gerechtigkeit erhoben. In der Folge wird die Suche nach einem eindeutig gesicherten Aussagesinn durch das Bemühen um eine dem Menschen angemessene Beschreibung der Zusammenhänge und Wechselwirkungen ersetzt. Dabei weicht der eine auf den Punkt gebrachte Sinn den Sinnen.³⁴

Als ob sich das biblische Wort seltsam in der philosophischen Zeichensetzung realisierte, wonach die Letzten die Ersten sein werden, haben sich die Punkte der Auslassung von einem der schwächsten Satzzeichen, dem weder die Schärfe und Klarheit des Punktes noch die mystische Faszination der Leerstelle zugesprochen wird, zu *dem* Zeichen von Sprache gemausert, das seine eigene Zeitlichkeit am radikalsten mitdenkt.³⁵

Ernst Tugendhats Kriterien folgend wird den Ansätzen, die das Bewusstsein für Auslassungen und Ausgelassenes aufwerten und die Punkte zeichenpolitisch ins Recht setzen, Anthropologie zur ersten

34 | Eine besondere Variante im Umgang mit Punkten wird in diesem Band im Beitrag von Donata Schoeller in Bezug auf die Philosophie von Eugene Gendlin vorgestellt.

35 | »Die *unendliche* différence *ist endlich*.« Vgl. zum Verhältnis von Tod und der Endlichkeit der unendlichen différence Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen, S. 136ff.

Philosophie.³⁶ Diese hätte demnach nicht in erster Linie zu fragen, ob sie den Kriterien eng gefasster Wissenschaftlichkeit genügt, sondern ob sie das Menschsein in seiner Grösse, Komplexität und Abgründigkeit möglichst genau beschreiben und verständlich machen kann und das in einer Sprache, die der Gefahr erneuter metaphysischer Setzung stets gewahr wird. Die drei Auslassungspunkte sind solcher Philosophie nicht Abbruch der Rede, nicht weggefallene Schrift, sondern säkularisierte Einladung. ... komm reden wir ... streiten wir ... suchen wir nach einem treffenderen Ausdruck, nach gutem Rat ... bleiben wir im Gespräch ... schreiben wir uns fort ... du und ich und ...

36 | Ernst Tugendhat: »Anthropologie als ›Erste Philosophie‹«, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin 55 (2007), S. 5-16.

()

Der Gedankenstrich.

»stille Ekstase«¹

TIM KAMMASCH

Ohne ihn gegen den Strich gelesen zu haben, gibt er nicht preis, was er verbirgt. Den Strich gegen den Strich lesen heisst, ihn nicht bei seinem herkömmlichen Namen nehmen; heisst, ihn nicht als Gedankenstrich lesen; heisst, ihn nicht im Horizont eines Sprachdenkens auslegen, dem zufolge Zeichen Erleidnisse der Seele durch extramentale Tatsachen repräsentieren; heisst, ihn nicht in einer Tradition lesen, die in Aristoteles' *Peri hermeneias*² den Grundtext ihrer Vorstellung von Repräsentation und Referenz durch sprachliche Zeichen erkennt.³ Dieser Tradition zufolge entspricht die im Gedankenstrich in Erscheinung

1 | Die Wendung »estasi silenziosa« verdanke ich dem Jesuiten Daniello Bartoli, Rektor des Collegio Romano der Università Gregoriana in den Jahren 1671-1673, sowie Norbert Wolf, der sie in seine Besprechung von Berninis *Hl. Theresa in der Verzückung* überträgt, vgl. Anmerkung 26.

2 | Aristoteles: *Peri hermeneias* (1, 16a3-8), in: Ders., *Kategorien. Hermeneutik oder vom sprachlichen Ausdruck*, hg., übers. u. eingel. v. Hans Günter Zekl, S. 96 u. 97.

3 | Fast wörtlich und nahezu vollständig begegnet die bei Aristoteles beschriebene Kaskade der Zeichen (»symbola«, »sēmeia«) zwischen Schrift, Laut, mentalem Eindruck und realem Referenten in derselben Hierarchisierung wieder in Hans-Georg Gadammers Kritik an der für ein Rilke-Gedicht sinnentscheidenden »bildhaften Gegenwart« eines Punktes. Hans-Georg Gadamer: »Poesie und Interpunktion« (1961), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd.9, Tübingen 1993, S. 282-288, hier S. 283.

tretende bloße Fügung der Wörter zu einer Wortfolge in ihrer linearen syntagmatischen Sequenz der Folge von Gedanken.⁴ Der Strich als Gedankenstrich verkörpert derart allegorisch gelesen die skandierende, phrasierende, analytisch-synthetische Dynamis des Denkens.

Den Strich gegen den Strich lesen heisst indes ebensowenig, den Strich statt als zueinanderhaltenden längeren Bindestrich nurmehr als auseinanderhaltenden Strich zu lesen. Zumindest im Deutschen wäre die einseitige Festlegung des Strichs als entweder Binde- oder Trennstrich ein sein performatives Potential und seine Gestalt verkürzender Deutungsansatz.⁵ Genaugenommen desavouieren aber diese beiden Kurzstriche ihre jeweilige Benennung als willkürlich, da sie beide jeweils beides zugleich leisten – Verbinden und Trennen. Eben das gilt auch für ihren längeren Zeitgenossen: Einer einseitigen Lektüre legt sich der Strich also eigentlich quer in den Weg, denn er hält sie auf und weist sie immer auch in die Gegenrichtung zum Gegensatz – ein Streit-Strich, ein Querulant! Als Quer-Strich entspricht es ihm noch am ehesten, wenn man ihn gegen den Strich liest. Das verlangt indes, den Strich gegen jedwede willkürliche Festlegung in seiner Unlesbarkeit zu lesen und zu beachten, dass er stets gleichermassen ein zueinander- wie auseinanderhaltender, unentscheidbar ein etwas längerer Binde- wie Trennstrich ist und damit, genau gelesen, in einem und zugleich Synthesis und Analysis vollzieht.⁶ Gegen den Strich gelesen

4 | Diese logozentrische Deutung der Sprache klingt selbst bei Adorno noch an, wenn er bemerkt, dass der Gedanke am Gedankenstrich »seines Fragmentcharakters *inne*« werde (Hervorhebung, TK), Theodor W. Adorno: »Satzzeichen« (erstveröffentl. in: Akzente, 6 [1956]), in: Ders., Noten zur Literatur I, Gesammelte Schriften, Rolf Tiedemann (Hg.), Bd. 11, Frankfurt/Main 4. Aufl. 1996, S. 106–113, hier S. 108.

5 | Vgl. Joachim Grzega: »Von Klammeraffen und Gänsefüsschen: Kultur und Kognition im Spiegel der Satz- und Sonderzeichen«, in: Onomasiology Online 8 (2007), S. 1–16, hier S. 2, 7–9. Grzega nennt verschiedene Namen des Gedanken- und des Bindestrichs und konstatiert auf der Grundlage einer empirischen Befragung von 76 deutschsprachigen »Informanten aus Deutschland« eine »... gewisse Unsicherheit ([...] »onomasiologische Unschärfe«) bei der Trennung von Gedankenstrich, Bindestrich, Trennstrich und deren Benennungen«. In studentischen Seminararbeiten stellt er fest, dass »kein typographischer Unterschied zwischen Gedankenstrich (länger mit Spatia) und Bindestrich (kurz ohne Spatia) gemacht« werde.

6 | Mit Bezug auf zwei Gedankenstriche im Konvoi, die eine Parenthese in ihre Mitte nehmen, hat bereits Adorno die in sich widersprüch-

liest sich der Strich in seiner Ambivalenz als Kippfigur, als Trope, in der sich die Sprache in ihrem Vollzug anzeigt, indem sie sich in ihm einer eindeutigen Bestimmung entzieht und eben dadurch – wie es der Strich in konkreter Gestalt vollzieht – differentielle, bedeutungstiftende Bezüge etabliert. An zwei prominenten Auftritten des Strichs, in Kleists *Die Marquise von O...* (1808) und in Heideggers Vortrag *Der Weg zur Sprache*, (1959) soll im Folgenden gezeigt werden, wie dieses Satzzeichen »irgend ein« bzw. »das« unbestimmbare Verhältnis markiert, das Menschen und Sprache immer schon eingegangen und aus dem sie als Menschen und Sprache immer schon hervorgegangen sind. Die parallele Lektüre der beiden Inszenierungen des Strichs misst dabei nicht nur dessen performatives Potential aus. Nebenbei vermerkt sie zudem eine Grenze zwischen literarischem und philosophischem Sprachgebrauch, die ebenso wie der Strich als in beide Richtungen einladender Übergang erscheint und in ihrer ironischen Ambivalenz nicht aus der Sprache zu kriegen ist.

»irgend ein Verhältnis«⁷ (Kleist)

Bereits 1973 machte Klaus Müller-Salget den schier endlosen Streit der Interpretationen von Kleists Erzählungen an einem »Prinzip der Doppeldeutigkeit« fest, das er sowohl in deren »Großstruktur« als auch in Kleists »wie bekannt sehr eigenwillige[m] Satzbau« nachwies.⁸ Dass die Ambivalenz der sprachlichen Struktur am nicht abreissenden Widerstreit der Interpretationen auch im Fall der *Marquise von O...* ur-

liche Doppelfunktion des Gedankenstrichs vermerkt: »Dagegen halten die Gedankenstriche, welche die Parenthese aus dem Fluß herausstauen, ohne sie ins Gefängnis zu sperren, Beziehung und Distanz gleichermaßen fest.«, Th. W. Adorno: »Satzzeichen«, S. 111.

7 | Zitiert wird nach der Ausgabe der Novelle im Deutschen Klassiker Verlag (DKV), Band III unter Angabe der Siglen im Text: Heinrich von Kleist: »Die Marquise von O...«, in: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe* in vier Bänden, Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget u.a. (Hg.), Band III: *Erzählungen Anekdoten, Gedichte, Schriften*, Klaus Müller-Salget (Hg.), Frankfurt/Main, S. 143-186, hier S. 168.

8 | Klaus Müller-Salget: »Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen«, in: *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays* 1966-1978, Walter Müller-Seidel (Hg.), WdF (Bd. 586), Darmstadt 1981, S. 166-199 (zuerst in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 [1973], H. 2, S. 185-211), hier: S. 166f. u. 196.

sächlichen Anteil hat, steht ausser Frage. Die hier nach wie vor ungeklärte Frage besteht darin, ob die Marquise von ihrer ›Empfängnis‹ durch einen der Anführer des russischen Angriffs auf die »im oberen Italien« gelegene Stadt »M...« (DKV III, 143), den Grafen »F...« (DKV III, 146), gewusst habe oder nicht. Der fragliche Akt selbst wird in der Erzählung durch den wohl bekanntesten Gedankenstrich der deutschsprachigen Literaturgeschichte zugleich verdeckt wie markiert.⁹ Dementsprechend stellt sich die Frage als sein Geheimnis dar: Bewahrt die Marquise vor der Welt, zuerst vor ihren Eltern, aber auch dem Leser gegenüber ein solches Geheimnis? Versteht sie sich – wie der Strich? Oder gibt sie alles preis, was sie tatsächlich weiss und was ebensoviel ist wie »–«? In anderen, kruderen, in Kleists Worten: Hat sie, wie sie beteuert, in der Tat ›unwissentlich‹ empfangen, oder aber, wie in dem bekannten Epigramm zur Erzählung nicht ohne Witz und Ironie vermerkt wird, »bloss die Augen zu...« gehalten?¹⁰ Dass die Marquise ein »heimliche[s] Wissen« vorenthalte, war von Josef Kunz als These formuliert, von Müller-Salget indes als den Sinn der Erzählung überhaupt verfehlend abgekanzelt worden¹¹ – doch ohne Erfolg. Auch 30 Jahre später wird die Frage nach dem »geheimen Wissen« etwa von Adam Soboczynski erneut gestellt.¹² Wenn indes der aktuelle Stand der Erkenntnis bei ihm dahingehend lautet, dass nicht der etwaige Gehalt dieses »geheimen Wissens«, sondern eben die umstrittene Frage, ob die Marquise solch ein Wissen überhaupt besitze, das eigentliche, weil unlösbare *arcanum* der Marquise sei,¹³ so mag das zunächst wie

9 | Die Wendung vom »wohlbekannten Gedankenstrich in d[er] Weltliteratur« ist selbst bereits ein Topos in der Literatur zu Kleist; über die performative Zeichenfunktion des berühmten Gedankenstrichs schweigt sie sich indes aus, vgl. zur eben zitierten Variation des Topos, Adam Soboczynski: »Das arcanum der ›Marquise von O...‹«, Kleist Jahrbuch 2004, Stuttgart 2004, S. 62–87, hier: S. 64.

10 | »... Die Marquise von O... / Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In / Ohnmacht! / Schamlose Posse! Sie hielt, weiss ich, die Augen bloß zu.« (DKV III, 414), vgl. dazu A. Soboczynski: »Das arcanum«, S. 71.

11 | Josef Kunz: Die Deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik, Berlin 1966, S. 133ff., vgl. K. Müller-Salget: »Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen«, S. 178.

12 | A. Soboczynski: »Das arcanum«, S. 68.

13 | Ebd., S. 77: »Das Geheimnis der Marquise, ihr *secretum*, das, was gesagt werden könnte, aber nicht gesagt wird, verschließt sich den Eltern wie den Lesern als Interpreten der Marquise...«.

eine Resignation vor der Frage erscheinen. Indes, statt es dem Kritiker in James' Novelle *The Figure in the Carpet* (1896) gleichzutun, der mit detektivischer Akribie das Geheimnis des Autors Vereker (»my little secret«), dessen »joy of [...] soul«, »loveliest thing in the world«, – »the very string« –, in dessen Erzählungen vergebens als *Etwas* zu begreifen sucht, das sich wie ein Vogel auf einer Leimrute feststellen lässt,¹⁴ erscheint es von geradezu existenziellem Interesse, nach den Gründen zu fragen, welche die Entscheidung besagter Streitfrage im Fall der *Marquise von O...* verunmöglichen. Es sind dieselben, welche die Lektüren in den Bann dieser Erzählung ziehen, indem sie bei grösster Annäherung an das Geheimnis eben dieses deren Zugriff letztlich doch entziehen. Der Fall der Marquise bleibt die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.¹⁵

Es geht nachfolgend also darum, zu zeigen, wie *Die Marquise von O...* ihre auratische Struktur dem ambivalenten Spiel eines verstellenden Sagens verdankt, in dessen Mitte gleichsam der Strich als »the very string« wie ein verkehrt laufender Ariadnefaden die Lektüren immer tiefer ins Labyrinth un-möglicher Lesarten verführt. Der Strich setzt in der Tat nicht mehr als »irgend ein Verhältnis« (DKV III, 168) zwischen der Marquise und dem Grafen in Szene – unbestimmt welches, in jedem Fall einen »ungeheure[n] Vorfall« (DKV III, 173) mit Folgen. Die Erzählung verführt die voyeuristische Neugierde des Lesers, da sie einen narrativen Einblick »durchs Schlüsseloch« (DKV III, 180) zu gewähren verspricht, was aber ein blosses, indes spannend inszeniertes Versprechen bleibt. Dieses durchzieht die gesamte Erzählung und zieht mit sich, weil ohne sie nicht möglich, – die Lektüren. Das Versprechen erfüllt sich als Ver-sprechen eben darin, dass es die Erwartungen der Leser – von der Vogelstellerart des Kritikers aus James' Novelle (»the thing we were all so blank about was vividly there...«¹⁶) – nicht erfüllt. Was der Strich solchen Lesern verwehrt: die Repräsentation einer Wirklichkeit, versagt auch das Erzählte wortreich.¹⁷ Statt

14 | Henry James: »The Figure in the Carpet«, in: Ders., *Selected Tales*, John Lyon (Hg.), London 2001, S. 284-313, hier: S. 292-295.

15 | Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1977, S. 15.

16 | James: »The Figure in the Carpet«, S. 295.

17 | Wegweisend für die hier erprobte Lesart ist der Aufsatz von Werner Hamacher: »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben von Chili«*, München 2. Aufl. 1984, S.

dass dem Leser mitgeteilt wird, wie die Marquise und der Graf in das zwischen ihnen durch den »-« (DKV III, 145)¹⁸ markierte Verhältnis verstrickt sind, bietet die Leerstelle des ausgestrichenen Sinns einer Reihe von textimmanenten Lektüren Raum, den diese mit christlich-mythologisch konnotierten Kennzeichnungen füllen. So verklären sie die Marquise zur »Reinere[n], als Engel sind« und lassen sie als »Herrliche, Überirdische«¹⁹ folglich als Reinkarnation der Jungfrau und Gottesmutter erscheinen. Der Graf nimmt sich aus »wie ein [auferstandener] junger Gott«, mithin als Gottessohn, aber auch als Gottvater des Kindes, indem die Marquise dieses »göttlichen Ursprungs« (DKV III, 168) wähnt. Damit kontrastieren Benennungen der textimmanenten Interpreten (Vater und Mutter der Marquise), die deren Zweifel an der »Reinheit« bzw. Aufrichtigkeit der Marquise belegen. Dann erscheint sie ihnen »nichtswürdig« (DKV III, 165) oder als »Hündin mit zehnfacher List des Fuchses« (DKV III, 173). Die Marquise hingegen sieht im Vater ihres Kindes auch wieder einen »Auswurf seiner Gattung ... aus dem zertretensten und unflätigsten Schlamm hervorgegangen« (DKV III, 168). Wie es auch »gedreht und gewendet« (DKV III, 168) wird – in dem Grafen und der Marquise scheinen sich Engel und Teufel (DKV III, 186) bzw. »Cherub« (DKV III, 174) und »Furie« (DKV III, 184) zu vereinen. In diesen widerstreitenden textimmanenten Lektüren wird die Marquise ebenso wie der Graf letztlich unlesbar. Die Erzählung entfaltet so jene Ambivalenz, in der sich der Strich jeder Eindeutigkeit und Repräsentation versagt, indem er keine der von ihm in sein Verhältnis gesetzten Figuren normativ vor der anderen auszeichnet. Umgekehrt laden die ambivalenten Kennzeichnungen, durch die beide Figuren sich einer binär-codierten diskursiven Lektüre letztlich in ihrer Bestimmung entziehen, den Strich überhaupt zur unlesbaren (und darum um so attraktiveren) Leerstelle des Sinns auf. Die ambivalenten Bestimmungen aktualisieren in ihrer eindeutigen Sinn verstellenden Beredsamkeit das dem Strich eigene Ambivalenzpotential einer durch ihn ausgestellten und mithin beredten Verschwiegenheit.

149-173, (hier vgl. S. 149). Im Inhaltsverzeichnis des angegebenen Bandes ist Hamachers Text anstelle einer methodologisch positionierenden Meta-Überschrift mit drei »* * *« ausgezeichnet worden.

18 | Vollständig zitiert lautet der Satz: »Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten einen Arzt zu rufen.« Das eventuelle »geheime Wissen« dieser Frauen, wird von keinem der text-internen Interpreten des Vorfalls erfragt.

19 | »...Du Herrliche, Überirdische«; »du Reinere, als Engel sind«, (DKV III, 177).

Wer aber wird durch diese Verzeichnungen zu Extremen in den textimmanenten Lektüren ausgestrichen und eben dadurch verortet, wenn nicht der Mensch? Aus Pascals Bestimmung des Menschen *ex negativo* als »ni homme ni bête«²⁰ lässt sich ableiten, dass der Mensch durch die doppelte Verneinung zweier Extreme im Zwischenraum verortet wird – dem Raum, den bei Kleist der Strich gleichsam als Statthalter des Menschen diesem *frei*-hält. Im Unterschied zum Tier hat der Mensch Logos (Sprache).²¹ Im Unterschied zum gegenteiligen Extrem, den Engeln als leiblosen Geisteswesen, ist seine Seele aber eine in Zeit und Körperlichkeit²² und damit eine in epistemische Endlichkeit gefallene. Der menschliche Logos ist ein gebrechlicher Logos. Nach Pascal taugt er nicht zur Wesenserkenntnis der Dinge. Kein Wunder also, wenn ihm vor den höchsten Wahrheiten (und Wundern wie der unbefleckten Empfängnis) die Sprache versagt. In Kleists Erzählung gerät eben diese Vorstellung des ›Sprache-Habens‹ bzw. der menschlichen Verfügungsgewalt über die Sprache ins Stocken. Denn nicht nur in sakrosankten, sondern in menschlich allzu menschlichen Fällen – welche einander zum Verwechseln ähnlich sehen, versagt den Figuren die Sprache. Als »semiotische, unerfüllbare Lücke des Begehrens«²³ entzieht sich der Strich allen texteigenen Versuchen, ihm einen eindeutigen Sinn zuzusprechen.²⁴ Doch die Sprachohnmacht der Figuren ebenso wie die der ›textexternen‹ Interpreten verdankt sich der wortgewaltigen Inszenierung mehrdeutiger Szenen in einer geradezu hinterhältig ambivalenten Sprache. Wenn die »Marquise von O...« von Kleist als Novelle konzipiert worden ist, dann ist sie zugleich deren Dekonstruktion. Alles Sagen und Mitteilen erscheint in ihr nur darauf angelegt, die Unlesbarkeit des Strichs durch Sinn und Widersinn zu entfalten, dergestalt dass die zu erzählende Begebenheit letztlich wirklich »unerhörte Umstände« (DKV III, 178) bleiben.²⁵ Und wo die

20 | »L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête.« (Br. 358), Blaise Pascal: *Pensées*, Philippe Sellier (Hg.), Paris 1991, S. 403, Nr. 557.

21 | Gemäss der wirkungsmächtigen Bestimmung bei Aristoteles: *Politica* (A 1, 1253 a1-2), W. D. Ross (Hg.), Oxford 1957, hier S. 3.

22 | Vgl. B. Pascal: *Pensées* (Br. 233), S. 403, Nr. 557.

23 | A. Soboczynski: »Das arcanum«, S. 83.

24 | So versagt selbst die List der Mutter, der Marquise das vermutete ›geheime Wissen‹ durch List und Verstellung zu entlocken; denn es bleibt unklar, warum die Marquise die Probe besteht – ob aus Unwissen oder durch perfekte Verstellung (vgl. DKV III, 175-177).

25 | A. Soboczynski: »Das arcanum«, S. 67: »Damit wird der unkla-

Sprache diesem »ungeheuren Vorfall« (DKV III, 173) nahe kommt, in der Gartenszene, da fällt bereits die Schilderung der Szenerie so zwiespältig aus und wird die Gebärdensprache der Figuren so andeutungsreich, dass jedes Wort aufs Anzüglichste changiert und nicht mehr klar ist, ob von dem »ungeheuren Vorfall« der »Empfängnis« oder den Umständen des Gartenbesuchs die Rede geht.²⁶ Denn auch im Fall des letzteren ist nicht eindeutig auszumachen, ob er von der Marquise

re Status des Geheimnisses erzählkonstitutiv.« Soboczynski übernimmt von A. u. J. Assmann (vgl. ebd.) die Unterscheidung zwischen zwei möglichen Gestalten des Geheimnisses: das unerzählbare Mysterium (»prinzipielle Unverfügbarkeit«, wie nach christlicher Vorstellung der Fall der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria) oder des an sich erzählbaren aber verschwiegenen Geheimnisses (*secretum*). Zur Unlesbarkeit des Geheimnisses der Marquise trägt bei, dass, wie Soboczynski zeigt, die »scharfe Grenze zwischen *mysterium* und *secretum*, die als binäre Codierung des Geheimnisses fungiert, (...) in der *Marquise von O...* zu einer schwierigen Konstruktion [wird, TK], die in der Unentscheidbarkeit zwischen beiden Geheimnismodellen ihren blinden Fleck bewahrt und damit die Erzählung immer wieder antreibt.« (ebd.).

26 | Auf die Frage der Marquise, »Von wo Herr Graf ist es möglich?«, gibt der Graf zur Antwort: »von M ...,« (DKV III, 170). Frage und Antwort können sich sowohl auf das Eindringen des Grafen in ihren Garten beziehen wie auch auf den Vorfall der Empfängnis in M. Die Frage wie Antwort begleitenden Gesten – die schwangere Marquise blickt »schüchtern« vor sich auf die Erde nieder (also über ihren Bauch hinab) und der Graf sie »ganz leise« an sich drückend – verstärken den Eindruck einer anzüglichen Doppeldeutigkeit eher, als dass sie ihn auszuräumen vermögen. Der »Körper [der Marquise, TK] changiert beständig zwischen Verstellung und Wahrhaftigkeitsmodus« (A. Soboczynski: »Das arcanum«, S. 77). Die Ambivalenzerfahrung, die die »Figur« der Marquise bereitet, steht jener der *Heiligen Theresa in der Verzückung* durch Gian Lorenzo Bernini (zwischen 1645-1652, Cornaro Kapelle, S. Maria della Vittoria, Rom) kaum nach. Auch im Fall von Berninis Altarskulptur wird die Ambivalenzerfahrung der spanischen Nonne durch einen Strich, allerdings einen pfeilartigen in der Hand eines Engels, induziert. Er bereitet ihr zugleich Schmerz und Wonne. Der Pfeil soll der Heiligen angeblich ins Herz und in die Eingeweide gefahren sein. Dieser Legende entspricht die ambivalente Zielrichtung des Pfeils bei Bernini. Eher als auf das Herz zielt er auf den Schoß der die himmlischen Schmerzensfreuden in »stiller Ekstase« empfangenden Nonne: Daniello Bartoli (1608-1685), zit. nach Norbert Wolf: *Meisterwerke der Skulptur*, Stuttgart 2007, S. 209. Ihren Kopf lässt die

erwünscht war oder nicht; zwar hiess sie einen strengen »Türwächter«, an der Vorderseite ihres Hauses niemanden einzulassen; indes, sie liess eine Hintertür zu ihrem Garten offen stehen, dessen Gänge der Graf dann »durchstrich« (DKV III, 170). Als der Graf den Strich spricht, entzieht dieser sich dem Leser als »ein einziges, heimliches, geflüstertes –!«, weil die Marquise dem Grafen ins Wort fällt und sich dessen Offenbarungsversuch verschliesst (»– Ich *will nichts* wissen«, DKV III, 171).

Der Strich ist also zugleich der Ort des Menschen und einer ambivalenten Sprache. Wo letztere dem Strich am nächsten kommt und ihn eigentlich sagt, da grenzt sie in ihrer Ambivalenz logisch betrachtet an den Widersinn eines *tertium datur*: Als die Marquise, von ihrem Bruder gefragt wird, ob ihr der Graf »gefalle«, antwortet sie »mit einiger Verlegenheit«: »[E]r gefällt mir und mißfällt mir.« (DKV III, 157). Indem die Marquise diesen ambivalenten Satz mit Hinweis auf ein Gefühl sagt, das auch die anderen Mitglieder der Familie teilen, ist diese ambivalente Sprache die Sprache eines »Gefühls«. Es handelt sich dabei gerade nicht um jenes »absolute Gefühl«, in dem die Marquise »mit sich bekannt« zu werden wähnt, dabei aber doch nur ihr gesellschaftliches Ansehen im Blick hat und handelt, wie man es von ihr in der Situation einer unehelichen Schwangerschaft erwartet.²⁷ Wenn sie für ihre »Niederkunft« die Abgeschiedenheit ihres Landhauses und den »Türsteher« für dessen *Schauseite* wählt, so sind das wohl die ihr von ihrer Hebamme angegebenen »Mittel ..., wie man, in solchen Fällen, dem Leumund der Welt ausweichen«, d.h. den Schein wahren kann (DKV III, 165). Das Gefühl, dem die Marquise in dem in sich widersprüchlichen Satz Ausdruck gibt, hat keinen Namen. Im Unterschied zum »absoluten« oder auch »innersten Gefühl« (DKV III, 168) erhebt es keinen Anspruch auf höhere Selbsterkenntnis, erliegt dafür aber auch nicht wie jenes einer Selbsttäuschung. In der Struktur seines Satzes zeigt das Gefühl eine gewisse Familienähnlichkeit

Heilige seitlich in den Nacken zurückfallen – wie die Marquise auf dem Schoos ihres Vaters in der inzestuösen Versöhnungsszene (DKV III, 181).

27 | Vgl. A. Soboczynski: »Das arcanum«, S. 66. Soboczynski macht Zweifel an der in der Forschungsliteratur der siebziger Jahre behaupteten Absolutheit jener Eingebung geltend, aufgrund deren die Marquise nach der extremen Reaktion ihrer Eltern auf die entdeckte Schwangerschaft deren Haus verlässt. Denn selbst das »sonderbare« Inserat, in dem sie sich demjenigen Mann verspricht, der sich als Vater ihres Kindes zu erkennen gebe, verfolge letztlich die Absicht, ihr Kind gesellschaftskonform als eheliches ohne »Schandfleck« aufwachsen zu sehen (DKV III, S. 168).

mit den von Kant unter dem Titel des Erhabenen zusammengefassten Gefühlen, die mit Reflexionsurteilen der ästhetischen Urteilskraft einhergehen. Es ist ein ambivalentes, ein Wechselgefühl, in dem Gefallen und Missfallen miteinander im Widerstreit liegen. Das Gefühl könnte insofern als Kandidat für eine An-Ästhetik gelten, als deren ›Gegenstand‹ sich gerade dadurch auszeichnet, dass er sich einer direkten und bestimmten Erkenntnis entzieht. Indes, im Unterschied zu Kants Indienstnahme der erhabenen Gefühle als Zeichen in der »Kritik der Urteilskraft« kippt im Wechselgefühl der Marquise das Scheitern der Einbildungskraft im Versuch, die für eine bestimmte Erkenntnis notwendige Darstellung (*entweder Engel oder Teufel*) zu liefern, nicht um in die negative Darstellung der Vernunft, die bei Kant die eigentliche Quelle der mithin nur »indirecte« und reflexiv entsprungenen Lust ist.²⁸ Aus dem Gefühl der Marquise, dessen Satz das Nichtzustandekommen eines bestimmten Erkenntnisurteils dokumentiert, lässt sich keine Einsicht *ex negativo* in die transzendente Dimension einer mit sich selbst identischen Vernunft abzwecken. Der Satz konstatiert das Auftreten von Gefallen und Missfallen, Lust und Unlust. Doch diese beziehen sich auf den ambivalenten sinnlichen Eindruck, den die Marquise vom Grafen hat – wie auch immer dieser Eindruck zustande gekommen sein mag. Gefallen und Missfallen beziehen sich wohl wechselseitig aufeinander, indes ohne, dass das eine über das andere triumphierte und sich Eindeutigkeit einstellte. Gemäss einem auf logische Widerspruchsfreiheit reduzierten Sinnkriterium ist der Satz dieses Gefühls daher irrational, sinnlos – irrsinnig gar. Entsprechend einer solchen Haltung zur Sprache wird geschwiegen, wo nicht widerspruchslos ausgesagt werden kann. Und daher stellt sich der Zustand des Staunens ein, der wirren Rede, der bis ins Entsetzen gesteigerten Fassungs- bzw. Sprachlosigkeit (»– !«, DKV III, 183), der Ohnmacht, wo immer die Einsicht dieses Gefühls ›bedrohlich‹ nahe kommt. Aber es bleibt dabei: Der Graf gefällt und gefällt nicht, er erscheint zugleich als gefallen(d)er und nicht gefallen(d)er Engel, und in der von Kleist gewählten Wendung des ›Ge-Fallens‹ wird unentscheidbar, welche der beiden Extreme, Engel – Teufel, für welche der beiden Wirkungen, Lust – Unlust, Ursache ist. Der Mensch ist widersprüchlich und deshalb taugt ein auf Eindeutigkeit bedachter »Leumund« nicht, um sich von ihm ein zutreffendes Bild zu machen. Gerade weil es auf Eindeutigkeit zielt und auf dichotomischen Schemata basiert, ist das sogenannte Urteil der Welt, der »Ruf«, wie der Graf bei Gelegenheit

28 | Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (1790), Heiner F. Klemme (Hg.), Hamburg 2006, §23, S. 106f.

seines ersten Heiratsantrags bekennt, notwendig die »zweideutigste aller Eigenschaften« (DKV III, 152). Der Strich indes – indem er die Ortschaft des Menschen markiert – erscheint damit zugleich als das Epizentrum einer zwischen normativen Gegensätzen sich hin und her bewegenden Sprache, die indes gerade in ihrer Ambivalenz die im zwiespältigen Gefühl existenziell erfahrene normative Erschütterung evoziert.

»das Ver-Hältnis«²⁹ (Heidegger)

In der im Aufsatzband *Unterwegs zur Sprache* (1959) und dann im zwölften Band der Gesamtausgabe (1985) publizierten Fassung des Vortrags *Der Weg zur Sprache* (1959)³⁰ lässt sich Heidegger in seinem Fragen nach dem »Sprachwesen« (GA 12, 238) den Weg zur Sprache von einer sogenannten »Wegformel« (GA 12, 231) weisen. Sie lautet: »Die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen.« (GA12, 230). Formal auffallend ist das Fehlen eines Subjekts, und auch das Verb bleibt als Infinitiv hinsichtlich Agens, Modus und Tempus unbestimmt. Wer oder was bringt die Sprache zur Sprache? In dieser Unbestimmtheit kann die Formel als »Anweisung« (GA 12, 250) gelesen werden. Doch deren Gehalt erscheint aufgrund der offensichtlichen Tautologie zunächst ebenfalls unbestimmt. Man muss bereits wissen, was Sprache ist, um zu verstehen, als was und wohin man sie bringen soll. Doch gerade nach der Sprache geht ja die Frage. Die Formel ist weder bestimmt (Infinitiv bzw. fehlendes Subjekt) noch bestimmend (weil tautologisch). Und doch behauptet der nachfolgende Satz, dass in der Formel nicht nur dreimal »das Selbe« gesagt werde: »Die Formel gebraucht das Wort ›Sprache‹ dreimal, wobei es jedesmal Anderes und gleichwohl das Selbe sagt.« (1. Kommentarsatz, GA 12, 230). Immerhin deutet dieser Satz durch die Wendung, »[d]ie Formel gebraucht«, bereits an, wer die Sprache als die Sprache zur Sprache bringt: die Formel selbst und also die Sprache. Als Erklärung liest sich sodann die nachfolgende Behauptung: »Dies ist Jenes, was das Auseinandergehaltene aus dem Einen, worin das Eigentümliche der Sprache be-

29 | Martin Heidegger: »Der Weg zur Sprache«, in: Ders., *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt/Main 1959, S. 239-268. Der »Weg zur Sprache« wird hier im Text in Siglen wie folgt zitiert: (GA 12, Seitenzahl) gemäss: Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Gesamtausgabe, Bd. 12, Frankfurt/Main 1985, S. 227-262, hier GA 12, 229.

30 | Vgl. ebd.

ruht, zueinanderhält.« (2. Kommentarsatz). Das Verstehen hängt hier massgeblich von den Referenzen der einzelnen Pronomina ab, denen die Lektüre nachgeht.

Das »Dies« zu Beginn des 2. Kommentarsatzes (s.o.) lässt sich als relativischer Anschluss auf den gesamten Satzzusammenhang des 1. Kommentarsatzes (s.o.) beziehen, also auf den Umstand, der hier in Frage steht: Wie kommt es, dass die Formel, obgleich das Wort »Sprache« dreimal in ihr vorkommt, doch nicht einfach eine nichts(aus) sagende Tautologie ist, sondern das Wort doch auch »jedesmal Anderes ... sagt«? »Dies« bezieht sich demzufolge auf das vom Wort »Sprache« in der Formel Gesagte und zwar in dessen Ambivalenz, die der 1. Kommentarsatz behauptet (»jedesmal Anderes und gleichwohl das Selbe«). Zugleich lässt sich das »Dies« auch nur auf das letzte Glied der Dichotomie (»Anderes« – »das Selbe«) im 1. Kommentarsatz beziehen, also nur auf »das Selbe«. In diesem Fall ist dann »Jenes« auf das entferntere »Anderes« zurückzubeziehen.

Würde man alle diese Bezüge im Text mit Bleistift nachzeichnen, so hätte man spätestens jetzt das Geflecht vor Augen, in das die Lektüre verstrickt ist. In ihrer Bewegung, die sie sich vom Text vorgeben lässt, ereignet sich jenes »Geflecht«, von dem der Text nachfolgend mitteilt, dass die »Wegformel« es »[an]deutet«, »anzeigt« und schliesslich »nennt« (GA 12, 230f.). Die Dichte des Geflechts wird geradezu opak, wenn die Lektüre berücksichtigt, dass in der Wendung »Dies ist Jenes...« durch das *Kopular* »ist« wie durch einen Strich »Dies« sowohl auf »Jenes« als auch gegenwändig »Jenes« auf »Dies« zu beziehen ist, was zur Konsequenz hat, dass »Dies« nun auch auf »Anderes« und »Jenes« auch auf »das Selbe« im vorausgehenden 1. Kommentarsatz zurückverweist. Was die Lektüre, um analytische Klärung bemüht, sorgfältig auseinanderzuhalten suchte, wobei sie dem Brauch folgte, dass, zumal in dem engeren Kontext von drei aufeinanderfolgenden Sätzen, verschiedene Pronomina (»Dies« – »Jenes«; »Anderes« – »das Selbe«) auch auf verschiedene Nomina verweisen –, das führt ihr Nachvollzug der Bezüge im Fall der Formel und der Kommentarsätze wieder zurück auf »Eine[s]«. Von diesem »Einen«, sagt der 2. Kommentarsatz, dass in »ihm das Eigentümliche der Sprache beruht«.

Es kann hier nicht darum gehen, die Lektüre aus dem Dickicht des Geflechts hinauszuführen. Umgekehrt gilt es, auf eine bestimmte, selbstdurchsichtige Weise in es so hineinzugelangen, dass es in den Blick rückt. Worauf es hier ankommt, ist die Ambivalenzerfahrung, die zu bereiten das Geflecht angelegt ist. In dieser Ambivalenzerfahrung teilt sich der Lektüre ein fernes Echo dessen mit, was ihr eigentlich unmittelbar nahe ist, doch in seiner Unscheinbarkeit einem

vergegenständlichenden Vorstellen und dichotomischen Zergliedern unnahbar bleibt: das Grundmovens des Sprachwesens. Der Text stellt allerdings die Möglichkeit einer Erfahrung des Sprachwesens in Aussicht, wenn »inständiger« geachtet wird, d.h. für Heidegger: wenn »aus dem Ereignis« erblickt wird (GA 12, 246f.). Die Lektüreerfahrung hat auf dem Weg ihres »[V]erflochten«-Werdens (GA 12, 230) in das Geflecht bereits aus dem Ereignis geblickt. Sie hat dabei aber um so weniger »erblickt«, je mehr sie darauf aus war, das Geflecht zu um- und überblicken. Auf diesem Weg lässt sich das Geflecht nicht auflösen. Allerdings ist eben diese negative Erfahrung ein erster Schritt auf dem Weg zur Sprache.

Achtet die Lektüre »inständiger« auf ihre Bewegung im Nachvollzug der Bezüge zwischen den beiden Kommentarsätzen, so kann sie aus dem Ereignis jener Bewegung, in die sie auf den Wortgebrauch des Textes hörend sich von diesem bewegen lässt, erfahren, wie möglich wird, was der 1. Kommentarsatz für die Formel behauptet: dass das selbe, »dreimal« vorkommende Wort »»Sprache«« auch »jedemal« Anderes sagen kann. Die beiden Kommentarsätze erbringen den Nachweis, indem sie den umgekehrten Fall inszenieren und der Lektüre im Nachvollzug der Bezüge zwischen den Pronomina – »Anderes«, »das Selbe«, »Dies« und »Jenes« – zeigen, wie es kommt, dass verschiedene Wörter nicht nur *Anderes*, sondern auch *das Selbe* sagen können. Sie zeigen dies, indem sie die Lektüre eben das Geflecht generieren lassen, in das sie sich verstrickt. Das Geflecht ereignet sich durch die Vorgabe des Textes, d.h. durch den Gebrauch der Wörter, mithin durch deren Auswahl und Stellung zueinander – doch ebenso bedarf es hierzu des Vollzugs der aneignenden Lesart. Im Fall der Formel wird »dreimal« dasselbe Wort »»Sprache«« gebraucht, aber »jedemal« an anderer Stelle. Anders als im Fall der beiden Kommentarsätze, in denen die Positionierung der verschiedenen Wörter deren Bezüge zueinanderhält und sie auf das Selbe referieren lässt, leistet in der Formel die dreimalige Positionierung desselben Wortes dessen Auseinanderhalten und generiert damit in jedem einzelnen Fall auch andere Sinnbezüge. Derart bringt in der Wegformel »*Die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen.*« gerade die Wiederholung desselben Wortes »»Sprache«« Sinn-Differenzen ins Spiel, die sich durch »als« und »zur« bereits andeuten.

Aus der Lektüreerfahrung des Geflechts schöpfend lässt sich dann in der Auslegung des 2. Kommentarsatzes das unbestimmte »was«, welches »... das Auseinandergehaltene aus dem Einen ... zueinanderhält«, als unbestimmter Bezug auf das den schon längst nicht mehr linearen Lektürevollzug gängelnde »Geflecht« lesen. Ebenso legt es die

Lektüreerfahrung des Geflechts nahe, das »Auseinandergehaltene«, aufgrund der Perfektform dieses Partizips, auf das in der Wegformel auseinandergehaltene Wort »»Sprache«« zu beziehen. Es haben sich also textinterne Referenten gefunden, die in den in Frage stehenden Sätzen zwar nicht genannt werden und auf die auch kein Stellvertreter voraus oder zurück verweist, doch deren Bezug aufgrund der Lektüreerfahrung des Geflechts – aus diesem blickend – in Betracht kommen. Durch drei Hinweise wird diese Lesart allerdings nahegelegt. Denn wenn es, wie bereits erwähnt, heisst, dass die Formel »ein Geflecht andeutet«, »zeigt«, »nennt«, so ist aus dem dritten Hinweis zu schliessen, dass der Name des Geflechts »Sprache« lautet, denn die Formel nennt keinen anderen Namen. Somit hätte also das Geflecht in der Formel seinen eigenen Namen genannt. Als Tautologie erschien die Formel zunächst nichts(aus)sagend. Nunmehr stellt sich heraus, dass sie gerade in ihrer tautologischen Form das Geflecht der Sprache an sich selbst inszeniert und mit der Nennung zugleich auch »sein lässt«. ³¹ Damit wird die Tautologie bei Heidegger sogar mehr als

31 | »Sein lassen« kann bei Heidegger im Sinne von »ins Sein bringen« sowie im Sinne von »etwas in Ruhe lassen«, gelesen werden, vgl. dazu Stephan Grotz: *Vom Umgang mit Tautologien*. Martin Heidegger und Roman Jakobsen, Hamburg 2000, S. 115f. Beide Lesarten sind erst treffend, wenn sie nicht gegeneinander ausgespielt, sondern in ein ambivalentes Zusammenspiel gebracht werden. Dasselbe gilt für die eingangs von *der Weg zur Sprache* gestellte Frage: »Verweilen wir ohne unser Zutun schon in der Nähe der Sprache?« (GA 12, 230): Das Zutun, auf das es hierbei ankommt, ist ebenfalls ein Seinlassen im Sinne eines Verzichts auf jedweden Versuch, die Sprache durch etwas anderes als sie selbst zu bestimmen. Dieser Ansatz ruft förmlich die Tautologie auf den Plan und gewinnt ihr ein Sagen als Zeigen (des Geflechts) ab. Die im Text konstatierte Wandlung des Weges zur Sprache besteht darin, dass im lesenden Nachvollzug des Textes *bemerkt* wird, wie sich der Weg zur Sprache, »...aus unserem Tun in das ereignete Sprachwesen verlagert« hat (GA 12, 250). Eine Fremdbestimmung der Sprache (also durch ein Zutun, das die Sprache nicht als Sprache denkt) unternimmt Heidegger zufolge Wilhelm v. Humboldt, wenn er das Wesen der Sprache als *energeia* »bestimmt« (GA 12, 238). Dessen ungeachtet bleibt Humboldts als Einleitung für sein Werk über die Kawi-Sprache verfasste Abhandlung mit dem Titel »Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts« (Berlin 1836) für Heidegger wegweisend, zit. nach GA 12, 234f., vgl. 256f.

nur aussagend. Ihr kommt insofern ein positiver Status zu, als in der Tauto-Logie die Sprache selber sich selbst sagt (bzw. zeigt).³²

Die Frage nach dem »Einen, aus dem« das Geflecht die Wörter auseinander- und zueinanderhält, zieht die Lektüre vor in die substanzleere und in sich komplex verfugte Grundbewegtheit des Sprachwesens. Das Sprachwesen, »die Sage« (GA 12, 242), so heisst es, »beruht« im »Ereignis« (GA 12, 250) – ein Grundwort Heideggers, das er gemäss einer Anmerkung »für die hier gedachte Sache in seinen Manuskripten« seit Mitte der dreissiger Jahre »gebraucht« (GA 12, 248). Was das Sprachwesen in seiner Bewegung veranlasst, »das Ereignende[,] ist das Ereignis selbst – und nichts ausserdem.« (GA 12, 247). Das »Ereignis«, so wird nun aber behauptet, entziehe sich dem Wissen (GA 12, 255). Wenn es »nichts anderes gibt, worauf das Ereignis noch zurückführt, woraus es gar erklärt werden könnte«, verbleibt der Lektüre kein anderer Weg als der, noch »inständiger« in das Ereignis zu blicken und d.h. es als den dynamischen Ursprung des Sprachgefüges zu »erfahren« (GA 12, 249).

Wohl um die Vorstellung eines substanzhaften, in der Zeit beständigen Sprachwesens fernzuhalten³³ und mit ihr das Modell einer in der Zeit konstanten systemartigen Struktur, weist eine spätere Anmerkung von Heideggers Hand den Namen »Geflecht« als »schlecht« zurück.³⁴ Doch am Strich, der ja in seiner ambivalenten Funktion die Keimzelle jedes Geflechts ist, wird festgehalten. Er begegnet als die zentrale Gelenkstelle gerade dort, wo der Text die Lektüre in das »Eine« führt, in dem das Sprachwesen beruht. Der Strich, der in der »er-ignend-brauchenden Bewegung« (GA 12, 250) gleich mehrfach vorkommt, ist gewiss nicht als Gedankenstrich zu lesen, nur schon deshalb nicht, weil er dafür zu kurz ist. Treffender sind daher die an der Funktion orientierten Namen »Binde-« bzw. »Trennstrich«, insofern auch dieser Kurzstrich nicht anders als der Gedankenstrich,

32 | »Die Wegformel: *die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen*, enthält nicht mehr nur eine Anweisung für uns, die wir die Sprache bedenken, sondern sagt [d.h. zeigt, T.K.] die forma, die Gestalt des Gefüges, worin das im Ereignis beruhende Sprachwesen sich be-wägt.«, GA 12, 250 (kursiv bei Heidegger).

33 | Diese Option reflektiert der Text als Gefahr: »Die Sage – laufen wir nicht doch Gefahr, wenn wir aus ihr das Sprachwesen zu denken versuchen, daß wir die Sprache zu einem phantastischen, an sich bestehenden Wesen hinaufsteigern, das wir nirgendwo finden, solange wir nüchtern der Sprache nachsinnen?« (GA 12, 244).

34 | Vgl. GA 12, 230, Anm. e.

nurmehr auch innerhalb von Wörtern, das Auseinander- und Zueinanderhalten leistet – und zwar stets beides zugleich, in besagter Ambivalenz, die hier von *Inter-Esse* ist.

Die beiden Striche in den Worten »er-eignend« und »Be-wägung« entfalten durch ihr Auseinander- und Zueinanderhalten mehrfache Lesarten der durch sie gestreckten Wörter. Wie *der Weg zur Sprache* vorausgehend erläutert, klingt in »er-eignen« an, dass die Menschen in den Brauch der Sprache eingewiesen werden, ihm zugeeignet sind. Denn nur als ihm Zu(ge)hörende vermögen sie zu sprechen. Es ist die Sprache, die die Menschen in den Brauch einführt, aus dem sie gemäss Heidegger »ihrerseits« die Menschen als »Sprechende« »braucht« (GA 12, 249 u. 254). Der Strich in dem Wort »Be-wägung« macht Heideggers Lesart der Sprachbewegung explizit. Wie das diakritisch doppelpunktierte »ë« anzeigt und nachfolgend ausgeführt wird, ist die Sprachbewegung vom alemannischen Verb »wägen« her zu verstehen, welches das Bahnen bzw. »[B]ilden« eines *neuen* Weges im Gehen, im Schnee etwa, bedeutet (GA 12, 249). Die sonderbare Schreibung exponiert damit zugleich den Bezug der Sprachbewegung zu der für den gesamten Text zentralen Wegmetaphorik. Denn das »Ereignis«, in dem das Sprachwesen beruht, ist als das »Ereignende« der Weg zur Sprache,³⁵ der somit »die Sprache (das Sprachwesen) als die Sprache (die Sage) zur Sprache (zum verlautenden Wort)« bringt (GA 12, 250). Der Weg, auf dem die Sprache zur Sprache kommt, ist die besagte »Be-wägung« und damit das Sprachwesen selbst. Zu beachten ist indes, dass obgleich das menschliche Sprechen immer auch dem Brauch gemäss erfolgt, dieses Nachsprechen dennoch das, was ihm der Weg-Strich als »Strom der Stille« (GA 12, 244) an Brauch und Sage zuträgt, nicht als Identisches wiederholt. Im Zuge der Sprach-»Be-wägung« in jeder Konversation verändert sich die Sprache, die allein durch Konversation zugleich bewahrt wird (*Conserver par Converser*).

Die Frage, wie diese »Be-wägung« möglich sei, sieht sich auf den dritten, den mittleren Strich in der Wendung »er-eignend-brauchende Be-wägung« verwiesen. Die Antwort wurde auch bereits angedeutet. Dieser Strich nimmt genau jenen Bereich ein, der das »Eigene« des Menschen ist: der »Brauch« (GA 12, 249), aus dem die Sprache das menschliche Sprechen »braucht« (GA 12, 244 u. 254). Wenn also aus dem Brauch eine »Be-wägung« möglich ist, die nicht immer *das Sel-*

35 | Das ergibt sich aus: »Das Ereignende ist das Ereignis selbst – und nichts außerdem.« (GA 12, 247), sowie: »Der Weg ist ereignend.« (GA 12, 249), und aus der appositionalen Gleichsetzung: der »...eigentliche[] Weg, die er-eignend-brauchende Be-wägung...« (GA 12, 250).

be, sondern immer auch *Anderes* ist, so muss das damit zusammenhängen, wie das Zu(ge)hören zum Brauch und das aus dem Brauch heraus erfolgende Sprechen, das seinerseits ja auch den Brauch weiter tradiert, miteinander *verfugt* sind. Der Strich sagt bzw. zeigt es in seiner stillen Unbestimmtheit. Er zeigt die Unbestimmtheit der *Weise* an, in der sich die Sage dem Menschen zuspricht und diesen in den Brauch der Sprache »eignet«. Im selben Zug zeigt er auch den Ort an, aus dem heraus das menschliche Sprechen erfolgt.³⁶ Der Ort ist dem Menschen nur gewährt, eingeräumt; als in die Sprachbewegung verfugter Fügender ist der Mensch nicht das Subjekt der Sprache und diese nicht dessen »blosses Gemächte« (GA 12, 255).

Mit Blick auf den Ort des Menschen ruft der Text eine dritte Lesart des Strichs auf, eine, die den Strich als Markierung der Abwesenheit, als Fehlzeichen liest. Der Ort bleibt so unbestimmt und damit ein unbestimmter Spiel- bzw. Freiraum. In seiner Unbestimmtheit und Verschwiegenheit darüber, wie Brauchtum und »Be-wegung« ineinander verfugt sind, räumt der Strich nicht mehr ein als eine Leerstelle des Sinns. Derart zeigt der Strich die Möglichkeit einer Freiheit im Zu(ge)hören und Sprechen an. So gelesen ist der Strich das unser Sprechen überhaupt ermöglichende, es läuternde »lautlose Geläut der Stille«, das »entbindende Band« (GA 12, 251). Zugleich besteht in diesem Fehlen für Heidegger der »bindendste Bezug«: der Strich als lien-social, der die Menschen zum Miteinandersprechen »be-wägt«, weil seine Erfüllung immer Aufgabe bleibt? Der »Fehl« (GA 12, 254) lässt sich nicht lesen und doch markiert der mittlere Strich in der Wendung »er-eignend-brauchende Be-wegung« vielleicht eben diese Unlesbarkeit eines ständig verfehlten, immer ausstehenden, doch als Entzug

36 | Ein anderer Name und zeigender Auftritt des Strichs als Ort des Menschen und der Sprache: »Der Auf-Riß ist das Ganze der Züge derjenigen Zeichnung, die das Aufgeschlossene, Freie der Sprache durchfügt. Der Aufriß ist die Zeichnung des Sprachwesens, das Gefüge eines Zeigens, *darein die Sprechenden und ihr Sprechen*, das Gesprochene und sein Ungesprochenes aus dem Zugesprochenen *verfugt sind*.« (GA 12, 240, Hervorhebung, TK) Im Namen »Auf-Riß« vollzieht der Strich eben diesen Aufriss und wie in der Wendung »er-eignend-brauchende Be-wegung« öffnet er »einen ausgezeichneten Bereich [...], darin wir, die zum Sprechen der Sprache Gebrauchten, als die *Sterblichen* wohnen« (GA 12, 255). Der Kennzeichnung »*Sterbliche*[]« lässt zum einen das von Heidegger an anderem Ort besprochene »Geviert« anklingen, so dass dieses der Name wäre für den »ausgezeichneten Bereich« als die »Ortschaft des Zueinander-Gehörens von Brauch und Ereignis« (GA 12, 229, Anm. c).

die Lese-»Be-wägung« unentwegt motivierenden gemeinsam geteilten Sinns der Menschen (*Sensus communis*). In dem Zug, den der mittlere Strich zieht, vollzieht sich unentwegt das Ereignis eben dieser »Be-wägung« als »das Eine«, aus dem selbst noch die in »Sein und Zeit« von einander abgehobenen »konstitutiven Momente« des »In-der-Welt-Seins«, »Dasein« und »Mitsein«, auseinander- und zueinandergehalten werden.³⁷ Sie werden zwar schon in »Sein und Zeit« als »gleichursprünglich[e]« Existenziale angesetzt, doch hat der Eindruck, ebendort werde das »Dasein« dennoch wieder vom »Mitsein« gesondert behandelt,³⁸ Jean-Luc Nancy veranlasst, die Fundamentalontologie Heideggers erneut, allerdings dieses Mal im »Mitsein« zu begründen und das »Mit-Wesen« in einem Strich zu verorten.³⁹ Vielleicht ist es möglich, in dem »Fehl«-Strich, eben jenen Strich zu sehen, der in »Sein und Zeit« die komplexe Struktur des »In-der-Welt-sein[s]« auseinander- und zueinanderhält, wobei die Differenz zu Nancy darin auszumachen ist, dass bei Heidegger eine Gemeinschaft des gemeinsam geteilten Sinns (»des Gemeinsamen«, GA 12, 254) letztlich unerreichbar bleibt, wobei gerade ihr Fehlen die Menschen zum Sprechen »be-wägt«. Der Ort der Menschen wäre somit auch der durchgestrichene Ort einer Utopie, deren Wirkmacht sich darin bekundet, dass sie in ihrem Entzug den »Sterblichen« die Sprache gibt.

Die in der Grunddynamik des Sprachwesens sich ereignende Wie-

37 | Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 17. Aufl. 1993, S. 113.

38 | Dieser Eindruck wird durch die Gliederung von »Sein und Zeit« hervorgerufen, in der zuerst nur das Dasein im Blick der existenzialen Auslegung steht, zudem auch durch folgende Stelle: »Aber der Ausdruck »Dasein« zeigt doch deutlich, daß dieses Seiende »zunächst« ist in der Unbezogenheit auf Andere, daß es nachträglich zwar auch noch »mit anderen sein kann« (M. Heidegger: *Sein und Zeit*, §26, S. 120). Zugleich wird aber betont, dass in existenzialer Perspektive »...das Dasein wesentlich an ihm selbst Mitsein ist.« (ebd.)

39 | Jean-Luc Nancy: *singulär plural sein*, aus dem Franz. übers. v. Ulrich Müller-Schöll, Berlin 2004, hier S. 53f. u. S. 68: »Singulär-plural-sein: in einem Strich, ohne Interpunktion, ohne Gleichheitszeichen, ohne Zeichen der Implikation oder der Abfolge. Nur ein kontinuierlich-diskontinuierlich gezogener Strich, der das Zusammen des ontologischen Bereichs, das als das »Mit« des Seins, des Singulären und des Pluralen bezeichnete Mit-sich-selbst-sein [*être-avec-lui-même*], skizziert und der Ontologie auf einen Schlag nicht nur eine andere Bedeutung, sondern eine andere Syntax auferlegt.«

derholung und Verschiebung des Sinns vollzieht sich auch an dem »Wort«, durch das sich der Vortrag eingangs den Weg in das Geheimnis der Sprache weisen lässt (GA 12, 229). Es stammt von Novalis, trägt den Titel »Monolog« und lautet: »»Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner«, (GA 12, 229). Dieses »Wort« erfährt in der »er-eignend-brauchende[n] Be-wegung« der texteigenen Auslegung einen Wandel. Am Ende des Vortrags wird es wiederholt, doch mit verändertem Sinn. Das Geheimnis der Sprache besteht nicht darin, dass die Sprache »allein« mit sich selbst spricht im Sinne einer Identität vermeintlich zugleich gewahrenden und konstituierenden reflexiven Selbstverhältnisses. Auch für Heidegger bleibt das Sprechen der Sprache ein »Monolog«. Aber die Selbstreferenz aller sprachlichen Bezüge konstituiert kein in sich geschlossenes, ungeschichtliches System. Das Geheimnis der Sprache wird zwar auch am Ende des Textes darin erblickt, dass die Sprache »...einzig und einsam mit sich selber« spricht (GA 12, 229). Doch dass dieses Gespräch nicht der Akt eines selbstidentischen Logos ist, liegt an dem Freiraum, den die Sprache den Menschen als Ortschaft gewährt, von deren Unbestimmbarkeit alle sinnstiftenden Bezüge affiziert werden. Diese Ortschaft lässt der Strich unbestimmt und kennzeichnet sie doch als das, was er still, aber verbindlich unterhält – ein Verhältnis. Indes nicht »irgend ein Verhältnis«, sondern »unser Verhältnis zu ihr [der Sprache, TK]«, das Heidegger eingangs »das Verhältnis« nennt und in einer nachgetragenen Anmerkung nurmehr durch einen Doppelpunkt des Entsprechens bestimmt als »Ver-Hältnis: Ortschaft des Zu-einander-Gehörens von Brauch und Ereignis« (GA 12, 229, u. Anm. c, ebd.) – eine Bestimmung freilich, die durch den mittleren Strich in der Wendung »er-eignend-brauchende Be-wegung« konterkariert wird: Wie Brauch und Ereignis zueinander gehören bleibt unbestimmt. Dass sie nicht eins sind, deuten allenfalls die Striche in der Schreibung des Kompositums »Zu-einander-Gehören« an. Unpassend nur, dass Heidegger für den Strich, der Brauch und Ereignis zueinander- und auseinander hält und der den Menschen ihren Ort in der Sprachgeschichte einräumt, den kurzen Binde- bzw. Trennstrich gebraucht. Dem »Ver-Hältnis« entsprechender wäre die Setzung »Jenes« grossen Strichs gewesen, der doppelt so lang ist wie der so genannte Gedankenstrich: »—«, der Geviertstrich. Doch wäre dies dem typographischen Brauch wohl zu sehr gegen den Strich gegangen und daher dessen Setzung zuviel der Freiheit gewesen. Deren Grenze, das Verstehen bzw. Nicht-Verstehen, ist allerdings »be-weglich« – denn das »Ereignis« ist das »sanfteste aller Gesetze« (GA 12, 248).

Der mittlere Strich in der die Struktur des Ereignisses offenlegenden Wendung »er-eignend-brauchende Be-wägung« ist vielleicht etwas zu kurz, vielleicht auch zu linear geraten (wie geschickt hätte sich da, aller typographischen Satzung zum Trotz, die in ihrem freien Schwunge so schöne Linie der Tilde als ungefähre Andeutung des Lebendigen einfügen lassen). Gleichwohl markiert auch der kurze Strich in aller Knappheit einen Freiraum, innerhalb dessen sich ein nicht intendierbares, unabsehbares Zusammenspiel von Brauch und situativer Aneignung »desselben« durch das menschliche Sprechen ereignet. In der »Marquise von O...« setzt der Strich in seiner ambivalenten Performanz ein Spiel der Ironie frei, in dessen Zuge sich die Figuren durch ihr Changieren dem Zugriff der Interpreten entziehen und der Mensch als *das eigentlich uneigentliche Wesen* erscheint. Das ins Ironische gebrochene Spiel der Ambivalenzen, das die Kleistsche Erzählung inszeniert und dessen Sinnentzug für sie erzähl- und lektürekonstitutiv ist, liest sich, vom Heideggerschen Weg zur Sprache aus betrachtet, als konsequente Entfaltung der »Be-wägung« des Sprachwesens in jedweder Konversation, die die Seinsweise der Sprache ist. Das lautlose »Ver-Hältnis«, in dem der Strich das menschliche Hören und Sprechen, Lesen und Schreiben auseinander- und zueinander hält, vollzieht sich als Ereignis indes »unterhalb« der metaphysischen Unterscheidung von Subjekt und Objekt⁴⁰, die eine Voraussetzung der Ironie ist. Wenn es Heideggers »Weg zur Sprache« an Ironie gebricht, so kann das nicht darüber hinwegtäuschen, dass gleichwohl, textrhetorisch inszeniert, die Lektüre auch auf diesem Weg in das emergente Spiel der Sinnverschiebungen »be-wägt« wird und derart die Bedingung der Möglichkeit von Ironie erfährt – eine in ihrer Unbestimmbarkeit wunderbare, allenfalls ironisch sagbare »Freiheit«, die der Strich als unlesbarer Grund-(Ent-)zug der Sprache zugleich ermöglicht und bezeugt – in »stille[r] Ekstase«.

40 | Vgl. Martin Heidegger: »Der Satz der Identität« (1957), in: Ders., Identität und Differenz, Pfullingen 1990, S. 9-30, hier S. 26.



Das doppelte Anführungszeichen.

„Gänsefüßchen“ oder „Hasenöhrchen“?

DANIEL MÜLLER NIELABA

Wenn ich so laut rede, so weiß ich nicht wer es
eigentlich ist, ich oder ein anderer, das ängstigt mich.
(König Peter in Leonce und Lena, I.2)

Das doppelte Anführungszeichen bedeutet nichts. Nichts für sich. Es ist blosses Zeichen zu Zeichen, reiner Zeichenzusatz. Ein funktionaler Zeichenparasit, ein ›ungeheures Ungeziefer‹; letzteres dem Sinne nach gesagt und gezeigt. Das doppelte Anführungszeichen, anders als das soeben zum Einsatz gelangte einfache, bedeutet nach den Konventionen der deutschen Standardsprache, dass dasjenige an Text, was es einrahmt, typologisch zweierlei sein kann: Zitat oder direkte Rede. So gesehen also ein ziemlich einfaches Doppeltes, dieses „Gänsefüßchen“ – möchte man meinen.

Allein: Schon nur die Frage, ob es sich bei dieser diminutivischen Umschreibung eines Satzzeichens um eine Metapher handle, begründet in der Ähnlichkeit ›auf einen Blick‹, oder ob nicht doch von einer Metonymie zu sprechen wäre, weil das genannte ›Füßchen‹ ja eben gerade nicht dieses selber, sondern bloss dessen hinterlassene Spur wäre, lässt erste Zweifel aufkeimen an der vermeintlichen Einfältigkeit dieses Zweierzeichens. Schon die Tatsache, dass das doppelte Anführungszeichen so selbstverständlich und so gleichwertig zwei derartig unterschiedliche – oder vielleicht auch bloss: so klar und eindeutig unterscheidbar scheinende – Herkunftsbezeichnungen für das von ihm Gerahmte übernehmen darf, wie dies für den ›fremden‹ Text als

Ausgangsort des Zitats zum einen und für die menschliche Zunge als Quelle der Rede zum andern zutrifft, lässt Verdachtsmomente aufkeimen – wie könnte einem Knecht im gleichzeitigen und dauerhaften Dienste zweier so verschiedener Herren denn weiterhin unbesehen zu trauen sein?

Zitat/Rede

Dabei steht das doppelte Anführungszeichen zu beiden Bereichen seines standardisierten Bedeutungszusammenhangs in einer bemerkenswert heteronomen, wenn nicht gar schlicht paradoxalen Relation: Es ist selber radikal ausgenommen von demjenigen, was es jeweils als Zeichen für Zeichen, als reines Funktionszeichen also, anzeigt. Es partizipiert absolut nicht an seiner eigenen jeweiligen Semantik, ja es ist unhintergebar geschieden von genau jener Funktion, für die es als deren Quidproquo einzustehen hat. Während, beispielsweise, grundsätzlich jedes Fragezeichen das Potenzial birgt, seinerseits selber zur Frage zu werden – etwa: steht das am Ende dieses Anakoluthen sich gleich findende ›?‹ hier im Dienste einer rhetorischen Frage oder nicht? –, oder während der Gedankenstrich, als sichtbarer Aufschub von Rede und Lektüre, genau die räumliche Möglichkeit jenes Gedankens zu figurieren vermag, ›für‹ den er vermeintlich bloss steht, so generiert das doppelte Anführungszeichen eine heterosemantische Eineindeutigkeit, die durch keinerlei Teilhabe des Zeichens am Bezeichneten jemals kontaminiert werden kann.

Zitat: Was das Anführungszeichen *als* Zitat markiert, das *wird* Zitat; tatsächliches oder verfälschtes, belegbares oder erfundenes, Selbstzitat oder Fremdzitat – der Authentizitätsgrad ist dabei ein ganz und gar normatives und aussertextuelles Problem, das mit der Zeichenfunktion selber nicht das Geringste zu tun hat. Im ausgeprägtesten Fall kann das zu Zitierende im Zitieren als dessen Fiktionsleistung überhaupt erst generiert werden: An der ›Ehrlichkeit‹ des Zitatmarkers selbst ändert dies schlechterdings gar nichts. Im Modus des ›Anderen‹ aufgeführt, und damit: zitiert werden, kann im Text alles, selbst das Selbstgeschriebene, selbst das Ungeschriebene. Nur das Zeichen fürs Zitat, das doppelte Anführungszeichen ist abgeschnitten von jeder Zitierbarkeit. Denn das in seiner tatsächlichen Materialität als Graphem zitierte und nicht etwa ins Wort »Anführungszeichen« übersetzte, das wahrheitsgetreu übernommene „“ wäre ja nun nichts weiter als die Abwesenheitsmeldung des Zitats und damit die Unmöglichkeitserklärung der Zitierbarkeit des Zeichens fürs Zitat selbst: Das wirklich

›korrekt‹, das absolut redlich zitierte Zitatzeichen wäre blosses Zeichen seiner Nichtzitierbarkeit.¹ Und das wiederum heisst, erstaunlich genug: Jedes doppelte Anführungszeichen ist und bleibt ein ganz und gar singuläres Ereignis.

Direkte Rede, die sogenannte: Das doppelte Anführungszeichen zeigt ›Stimme‹ an und hat selber keine wo und von wem auch immer verliehene Stimme. Während etwa der Beistrich essentiell auch als ein klangliches Interpunktionszeichen fungiert und damit konstitutiv an der Rhythmik des Syntagmas beteiligt ist, dem Satz also seine ›Stimme‹ mitgibt; während das Interjektionszeichen ebenso wie das Fragezeichen die Prosodik einer Periode geradezu diktieren, bleibt das doppelte Anführungszeichen, ausgerechnet *das* Stimmenzeichen schlechthin, selber vollkommen unhörbar. Das Anführungszeichen ist ein rein graphematischer Stimmengeber, der seinerseits gänzlich stimmlos ist; ein Stimmengeber, dessen ›Stimme‹ stets die ihm nachfolgende oder die ihm vorangegangene gewesen sein wird – das anerkannte Stimmenzeichen unserer schriftlichen Konvention basiert selber auf und verharret in lautloser Lesbarkeit. Selbst jene phrasierende Interpunktion, die bei Artikulation, beim lauten Lesen eines Textes den Einsatz der ›direkten Rede‹ von demjenigen der ›indirekten‹ scheidet, selbst das hörbare Einsetzen der ›anderen‹ Stimme also beim Rezitieren eines Textes hat den Ort gerade nicht auf dem Stimmenzeichen selber, sondern auf dem ihm vorgeschalteten Doppelpunkt; ebenso wie die Stimme nicht auf dem Anführungszeichen enden wird, sondern auf jenem Satzzeichen – jenem Frage-, Ausrufezeichen, Satzpunkt oder Semikolon –, welches das entsprechende Syntagma beschliesst, vor oder nach dem Gänsefüsschen.

Mit Jacques Derridas bekannter Beobachtung am Buchstaben *a* im Schlüsselwort »différance« lässt sich konsequent auch vom doppelten Anführungszeichen sagen, dass es »rein graphisch bleibt: [es] lässt sich schreiben oder lesen, aber [es] lässt sich nicht vernehmen.«² Womit wir im Übrigen, auf dem Umweg über Derridas Text, unversehens wieder bei der ersten der beiden Zeigefunktionen unseres Zeichens angelangt wären. Wir sind wieder bei dem Zitat und bei der

1 | Diese Nichtzitierbarkeit des Zeichens fürs Zitat zeigt sich im übrigen ganz einfach an der gängigen Praxis, als Zitatzeichen in Zitaten das einfache Anführungszeichen zu verwenden: Das zitierte Zitatzeichen ist ein uneigentliches, eins ›dem Sinne nach‹.

2 | Jacques Derrida: Die *différance*, in: Ders., *Die différance*. Ausgewählte Texte, Peter Engelmann (Hg.), Stuttgart 2004, S. 110-149, hier: S. 111.

an dieses anschliessenden Frage: Wer spricht eigentlich im Zitierten, wessen Stimme trägt das eben aufgeführte, das bewusst in ›Übersetzung‹ aufgeführte ›Wort‹ Derridas? Als eine »stumme Markierung«³ der Rede wäre jedenfalls auch das doppelte Anführungszeichen ein Signum, das »unumgänglich auf einen geschriebenen Text verweis[t]« und dabei die »Rede überwacht«⁴, bzw. wäre es, als das Zeichen für ›direkte Rede‹, zugleich das Warnzeichen schlechthin vor der trügerischen Fiktion, es gebe eine solche authentische Stimme vor dem Text, welche durch diesen in irgendeiner Weise anders als im Modus des grundsätzlich ›Anderen‹ wieder zu gewinnen wäre: Gerade dort, wo das Anführungszeichen anzeigt, dass ›jetzt‹ jemand sprechen, dass ›jetzt‹ jemand etwas sagen wird oder aber gesagt hat, sagt es durch sein eigenes Nichts-Sagen, dass diese ›direkte Rede‹ immer woanders stattgefunden haben wird – dass die ›direkte Rede‹ im Geschriebenen mithin immer schon eine indirekte ist. Jedes die ›direkte Rede‹ rahmende und diese als das sie Rahmende im Text überhaupt erst generierende doppelte Anführungszeichen gibt damit zu lesen – indem es sagt, dass ›jetzt‹ geredet werden, dass ›jetzt‹ geredet worden sein wird –, dass ein ›Jetzt‹ des Textes nur als Zitat, nur als ein „Jetzt“ also zur Darstellung gelangen kann. Womit auch deutlich geworden wäre, dass die beiden Herren, denen das doppelte Anführungszeichen dient, Zitat und direkte Rede, so verschieden, so scheidbar offensichtlich gar nicht sind.

»mit den Worten des Schillerschen Tauchers«

Das erste Kapitel von Sigmund Freuds Studie über *Das Unbehagen in der Kultur* endet mit einem Zitat; und zwar mit einem sogenannten ›klassischen Zitat‹, zu dem durch das textuelle Ich zuvor explizit angemerkt wird, »es« - wir wollen dieses grammatikalische ›Scheinsubjekt‹ im gegebenen Zusammenhang keinesfalls überlesen - »dräng[e]« danach, eben jetzt und hier genannt, nein: ›gerufen‹ zu werden, wie es da wörtlich heisst:

»Allein mich drängt es, auch einmal mit den Worten des Schillerschen Tauchers auszurufen:

„Es freue sich, wer da atmet im rosigen Licht.“«⁵

3 | Jacques Derrida: Die différance, S. 111.

4 | Jacques Derrida: Die différance, S. 114.

5 | Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, in: Ders., Werke.

Es wird nach den bisherigen Überlegungen kaum mehr erstaunen, dass sich auch hier die beiden Einsatzmöglichkeiten des doppelten Anführungszeichens, Zitat und direkte Rede, überlappen: Das Zitier-te, der Hypotext, erscheint als Laut, als Stimme, erscheint in „Worten“. Und diese, umgekehrt, beanspruchen in der Möglichkeit ihres Zitiert-werdens den überprüfbaren Status eines bestehenden Textes: Was hier mit dem Wort „Worte“ genannt wird, das ist tatsächlich Schrift. Freud bedient sich dabei in seiner Schreibpraxis an dieser Stelle eines überaus traditionellen, mithin selber bereits als zitierend zu charakterisierenden, eines gewissermassen in doppelte Anführungszeichen zu setzenden Verfahrens, das als Formel des Zitateinsatzes jedwelcher Erscheinungsweise eines Abschlusses, und damit auch derjenigen eines Kapitelschlusses, die Würde und gediegene Autorität einer allgemein anerkannten und geachteten, einer übergeordneten, einer grossen *anderen* Stimme verleiht: das den eigenen Text abschliessende fremde *Zitat*; lateinisch *citatio*, das »Aufrufen«, aber eben auch militärisch: der »Aufruf«⁶. Dass ein solcher Aufruf einer allgemein respektierten Schutzmacht an eben dieser Stelle der Argumentation nötig wird, hat seinen triftigen Grund in einem Sachverhalt, der das fragliche textuelle Szenario tatsächlich und im engsten Freudschen Sinne zu einer ›Urszene‹ des doppelten Anführungszeichens macht. Freud ist davor nämlich, anlässlich seiner grundsätzlichen Überlegungen zur „Quelle der Religiosität“⁷, ins für ihn einigermaßen düstere und ob-skure Gefilde der „Mystik“ gelangt, zu den „dunklen Modifikationen des Seelenlebens, wie Trance und Ekstase“⁸, an äusserst unheimliche Orte mithin, die nur erneut bestätigen, was er einleitend bereits mit deutlichem Missmut konstatiert hatte: »Es ist nicht bequem, Gefühle wissenschaftlich zu bearbeiten.«⁹ Aus dieser essentiellen ›Unbequemlichkeit‹, die natürlich nichts anderes ist als eine euphemisierte Variante des für den Essay titelgebenden »Unbehagens«, aus einer ›Unbequemlichkeit‹ also, die daher rührt, dass im eigenen Sprechen von gewissen dunklen Dingen die Rede sein *muss*, von denen lieber ge-schwiegen würde, soll nun offenbar das Aufrufen der Autorität Fried-

Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, hg. v. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoff, E. Kris, O. Isakower, Bd. XIV., Frankfurt/Main 1948, S. 431.

6 | Vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, 8. Aufl. 1913, Nachdruck Darmstadt 1998, S. 1179.

7 | S. Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 421.

8 | Ebd., S. 431.

9 | Ebd., S. 422.

rich Schillers heraushelfen: Das doppelte Anführungszeichen wird zum rahmenden Marker eines rettenden Zitats, der herbeigerufene Dichterfürst selber zum erhofften Spender des »rosigen Licht[s]« im Dunkel jener »ozeanische[n]«¹⁰ Tiefen, in welche das forschende Ich seinerseits hier geraten zu sein befürchtet.

»Lang lebe der König!«

Nun griffe es zu kurz, bloss auf den ausgeprägten ›Über-Ich‹-Aspekt dieses Rettungsunternehmens im Modus des doppelten Anführungszeichens zu insistieren: Dass die *citatio* als Referenzverfahren *immer* den Aspekt einer Unterwerfung beinhaltet, liegt auf der Hand, sagt aber noch gar nichts aus über die Doppelbödigkeit jenes doppelten Strichs, der das Zitieren, das lesbare Einbinden von ›Fremdtext‹ ins eigene Schreiben kennzeichnet. Bei diesem ganz spezifischen performativen Einsatz des Zitats scheint das Anführungszeichen die textuelle Insignie dessen zu sein, der stets Recht hat und im Aufgerufenwerden dem Aufrufenden ebenfalls stets Recht gibt. Es ist die Insignie eines Königs und zugleich dessen Abwesenheitsmeldung – der im Zitierten scheinbar Anwesende ist der im Zitieren Abwesende. Dieser König also ist ein Anderer; und dieser König ist niemals ›da‹. – ›Da‹ ist dafür eine erste mimetische Spur hin zur Doppelung dieses so spezifischen Anführungszeichens, das eben gerade keines ›dem Sinne‹ nach sein kann, sondern eines, das gemäss seines rigiden Authentizitätsanspruchs – wie er sich auch und gerade im technokratischen Reglement zum ›korrekten‹ oder aber ›plagiierten‹ Umgang mit Fremdtext am augenfälligsten abbildet – stets aufs Ganze gehen muss; auf jenes ›Ganze‹, dessen Unmöglichkeitserklärung es zugleich immer schon ist. Im Aufrufen der Autorität des Zitierten wird das doppelte Anführungszeichen zum Zeichen der Unterwerfung dessen, der zitiert, ist es zeichenhafte Übertragung der Verbeugung vor dem König. Und durch das im Zitieren behauptete Recht, den König überhaupt in dieser Weise aufzurufen, ihn *ausschnittsweise* aufzurufen, ist das doppelte Anführungszeichen zugleich Zeichen der königlichen Ohnmacht bzw., reziprok, ist es Zeichen der grenzenlosen Macht jeden Lesens in seinem illimitierbaren De- und Rekompositionspotenzial: Nichts an

10 | Ebd., S. 430f. Es geht dabei um dasjenige, was Freud von Romain Rolland als das »Gefühl von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam „Ozeanischem“« (ebd., S. 422) zur Bearbeitung übernimmt bzw. zugemutet bekommt.

Text in der Welt, was nicht Zitierbares, nichts, was nicht Ver- oder Beschneidbares wäre, nichts, was sich der beliebigen Rekombination im Zeichen des doppelten Anführungszeichens entzogen wüsste.

Diese Doppelung des Doppelzeichens als Gleichzeitigkeit von Unterwerfung im Anrufen und von Unterwanderung im arbiträren Ausschneiden wird wörtlich und buchstäblich vollzogen am »König« in Freuds Referenz an Schiller: Denn was dort am Ende des Kapitels »ausgerufen« wird, das wird dies eben gerade *nicht* »mit den Worten des Schillerschen Tauchers«. Vielmehr erfolgt der Ausruf, konträr zu dem, was der Text vorgibt, mit den Worten eines zerschnittenen, eines zitierten, eines durch und durch Freudschen »Tauchers«. Die direkte Rede nämlich bei Schiller – und zwar dort *ohne* doppeltes Anführungszeichen, welches das Gesprochene als ein solches markieren würde –, also dasjenige, was der Taucher des »Originals« zu sagen erhält in der fraglichen Passage, lautet durchaus anders:

»Lang lebe der König! Es freue sich,
Wer da atmet im rosigen Licht!«¹¹

Mit dem Weglassen der habitualisierten Huldigungsformel »Lang lebe der König!« streicht Freuds Übernahme am Ausgangstext zweifellos einfach pragmatisch dasjenige weg, was zum performativen Einsatz des Zitats – zur Unterstützung nämlich des Rufes nach »Licht« im Dunkel des »unbequemen« Argumentationszusammenhangs seines ersten Kapitels – überflüssig erscheint. Es wird damit aber eben dasjenige weggeschnitten, was Voraussetzung bildet zur Möglichkeit jedwelcher performativen Indienstnahme irgendeines Zitats: Die Übereinkunft nämlich, dass es ihn gibt, den »König«, und dass seinen »Worten« im Zitat genau jener Respekt gezollt wird, unter dessen Schutz sich auch der das Zitierte mit Anführungszeichen rahmende Text zu stellen hofft – die Übereinkunft also, dass sich dagegen keine Stimme erheben wird mit dem Ruf: »Der König ist nackt!«. Und letztlich wird im Auslassen dieser Auslassung im Zitat – da diese sich ja, inklusive die willkürliche Bereinigung des Zeilensprungs durch Freuds Umschrift, nur über die Konsultation des Ausgangstextes selber erschliesst – präzise dasjenige figuriert, was das doppelte Anführungszeichen bei seinem Einsatz hier strukturell kennzeichnet: Die (Schein)Präsenz der *auctoritas* durchs Zitat verdankt sich der doppel-

11 | Friedrich Schiller: Der Taucher. Ballade, in: Ders., Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 1, Georg Kurscheidt (Hg.), Frankfurt/Main 1992, S. 80.

ten Negation, dem Ausschluss des »Königs« im Aufruf als Zitat und dem Ausschluss dieses Ausschlusses in der Entwendung des Textes durchs elidierende Zitieren selbst. Das doppelte Anführungszeichen – das gedoppelt doppelte Anführungszeichen, das es stets nur als ein zweifaches, als ein das Zitat oder die Rede »öffnendes« und wieder »schliessendes« gibt, wovon gleich zu reden sein wird – erweist sich damit als die Figur des Zitates selber: Figur der Doppelung von Aufruf und Negation; und Figur der Doppelung von Negation und Negation der Negation.

„ “ - Figur

»Und doch: Gibt es nicht gerade in ›Leonce und Lena‹ diese den Worten unsichtbar zugelächelten Anführungszeichen, die vielleicht nicht als Gänsefüßchen, die vielmehr als Hasenöhrchen, das heißt als etwas nicht ganz furchtlos über sich und die Worte Hinausauschendes verstanden werden sollen?«¹² Anknüpfend an die zeichenphilosophische Reflexion, die Paul Celan mit Blick auf Georg Büchners Lustspiel anstellt, wäre nun noch zu fragen, ob das Anführungszeichen nicht am Ende auch in Gestalt des ›Gänsefüßchens‹ das Potenzial zu einem ganz bestimmten »über sich und die Worte Hinaus«-Zeigen auf sich vereinigt.

Mit dem Beschreibungsmuster der Figuralität nämlich kommt ein Aspekt ins Spiel, der auf eine etwas allgemeinere textuell-epistemologische Dimension des doppelten Anführungszeichens verweist, als es die bislang bedachte seiner blossen Markierungsfunktion im Einsatz des Zitates oder der ›direkten Rede‹ bildet. Es geht damit auch um jenen Punkt (der kein Punkt ist, sondern ein Vektor), in dem sich das „ „ dann doch noch vom eingangs angesprochenen *a* in Derridas *différance*-Lektüre deutlich unterscheidet, indem es nochmals zu einem anderen Sprechen als demjenigen des permanenten Sinnentzugs in der enttarnten Täuschung der Stimmlichkeit gelangt: Das doppelte Anführungszeichen spricht – und zwar als Figur.

Wenn oben bereits kurz auf die schwer zu entscheidende Frage nach Metaphorizität oder Metonymik des ›Gänsefüßchens‹ eingegangen wurde, so gilt es nunmehr, auf die dem Graphem eigens zugehörige Tropik zurückzukommen. Das „ „ genauso wie das “ „, das tief- genauso wie das hochgestellte Anführungszeichen nämlich, stellt für sich als

12 | Paul Celan: »Der Meridian«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Beda Allemann u.a. (Hg.) Band 3, Frankfurt/Main 1983, S. 202.

das absolute und irreduzible Minimalpaar schlechthin metaphorisch den basalsten Sachverhalt überhaupt dar, welcher Zeichensysteme jedwelchen Typs und damit Kommunikation jedwelcher Art allererst ermöglicht: *Ähnlichkeit* und *Differenz* sowie dasjenige, was diese beiden erst hervorbringt, *Relationalität*. Die Elemente des Zeichens verhalten sich zueinander. Die beiden Striche, die das einzelne Graphem bilden, sind sich vollkommen ähnlich: sie sind gleich. Die beiden Striche, die das Graphem bilden, sind sich vollkommen different: Einer ist der erste, einer ist der zweite – Zweiter sein ist nicht Erster sein und vice versa. Das doppelte Anführungszeichen ist damit seiner graphischen Qualität nach die vollkommene Zeichenmetapher, in ihrer Konzentriertheit nicht zu übertreffen: Das Zeichen für Zeichen, das Zeichen, das selber nichts sagt, gerade es zeigt schlechterdings alles, was es über Zeichen überhaupt zu zeigen gibt.

Doch dabei bleibt es nicht. Die Zeichenmetapher steht nicht für sich, besser gesagt: sie ›steht‹ gar nicht. Sie läuft, und zwar auf ›Gänsefüßchen‹. Die Tatsache, dass diese niemals allein auftreten, sondern immer im Paar, immer in der Verschränkung eines das Zitat oder die Rede ›öffnenden‹ und eines sie ›beschliessenden‹ Doppelstrichs, diese Tatsache transponiert das eben auf der Stufe des Einzelzeichens festgestellte Prinzip von Ähnlichkeit/Differenz und Relationalität auf die Ebene des Syntagmas, auf diejenige der Zeilen und ihres Flusses: Das Anführungszeichen gibt es nur als ein sich zum Anführungszeichen Verhaltendes. Das Anführungszeichen gibt es nur als ein in Bewegung auf ein anderes zu Befindliches, als ein in Bewegung von einem anderen weg Begriffenes. Das Anführungszeichen gibt es nur in Bewegung. Denn ebenso wie auf der Ebene des einzelnen Graphems keines der Strichlein einfach immer schon erstes oder zweites wäre, so wie das erste zum ersten des zweiten vielmehr erst genau von diesem zweiten aus wird, und umgekehrt, genau so wird das ›öffnende‹ Anführungszeichen zu eben diesem ›öffnenden‹ erst vom ›schliessenden‹ aus gesehen. Und indem das letztere dasjenige, was es ›schliesst‹, überhaupt erst ›öffnet‹, indem an ihm erst das erstere zum ›eröffnenden‹, zum die Rahmung beginnenden Zeichen wird, sehen wir eine Figur – man mag sie als *Geminatio* beschreiben, als Doppelung; oder als *Polyptoton*, als abweichende Wiederholung desselben –, die tatsächlich unterwegs ist. In seinem Funktionieren also zeigt uns ausgerechnet das vollkommen nichtssagende, das stets gedoppelt auftretende Doppelzeichen, dass und wie Texte ›leben‹.



Das einfache Anführungszeichen.

Zeichen auf Distanz

CORINA CADUFF

Zur Debatte steht hier eine bestimmte Verwendung des Anführungszeichens, mit der man sich etwa von einer gängigen Sprechweise, von einem zweifelhaften Topos oder von aufkommenden Neologismen distanziert: »Der ›treue Freund‹ verriet sie als erster«; »auch der Klon ist ein ›natürlicher Mensch«; »das neue ›Humankapital‹ sollte die Zukunft der gegenwärtigen Generation sichern« etc. Solche Distanznahmen erfolgen oft über einfach gesetzte Anführungszeichen. Das konventionelle doppelte Zitatzeichen kennzeichnet in der Regel die Rede einer bestimmten und auch explizit nachgewiesenen Person; demgegenüber schliessen diejenigen Zitatzeichen, die als Distanzierungszeichen fungieren, allgemein gebräuchliche Diskursfiguren zwischen sich ein, wobei sie auf kritische Weise moralische oder politische Implikationen des Ausdrucks offenzulegen suchen, der zwischen ihnen steht (›Humankapital‹). Solche Zeichen, die hier fortan Distanz-Zeichen genannt werden, können durchaus auch strategisch verwendet werden, wie der folgende Witz zeigt:

Ein alter Araber lebt seit mehr als 40 Jahren in Chicago. Er würde gerne in seinem Garten Kartoffeln pflanzen, aber er ist allein, alt und schwach. Deshalb schreibt er eine E-Mail an seinen Sohn, der in Paris studiert: »Lieber Ahmed, ich bin sehr traurig weil ich in meinem Garten keine Kartoffeln pflanzen kann. Ich bin sicher, wenn du hier wärst, könntest Du mir helfen und den Garten umgraben. Dein Vater.« Prompt erhält der alte Mann eine E-Mail: »Lieber Vater, bitte rühre auf keinen Fall irgendetwas

im Garten an. Dort habe ich nämlich ›die Sache‹ versteckt. Dein Sohn Ahmed«. Keine sechs Stunden später umstellen die US Army, die Marines, das FBI und die CIA das Haus des alten Mannes. Sie nehmen den Garten Scholle für Scholle auseinander, suchen jeden Millimeter ab, finden aber nichts. Enttäuscht ziehen sie wieder ab. Am selben Tag noch erhält der alte Mann wieder eine E-Mail von seinem Sohn: »Lieber Vater, ich nehme an, dass der Garten jetzt komplett umgegraben ist und du Kartoffeln pflanzen kannst. Mehr konnte ich nicht für dich tun. In Liebe, Ahmed«.

Die Distanz-Zeichen, mit denen ›die Sache‹ umgeben wird, dienen hier dazu, den Akt der Verbergung zu demonstrieren und somit eine ›falsche‹ Enthüllung zu provozieren. Damit haben sie in diesem Beispiel gleichsam selbstreflexiven Status, da der Verfasser strategisch mit der Aufmerksamkeit spielt, die solche Zeichen erregen, auch oder gerade dann, wenn ›nichts‹ zwischen ihnen steht.

Wo die vertrauten doppelten Anführungszeichen die Reden oder Texte anderer markieren und auch klar begrenzen (»Lieber Vater... «), da stehen die Distanz-Zeichen diffuser und nervöser in der Sprachlandschaft: Sie eröffnen eine Problemzone des Sprechens, die sich zwischen dem Gesagten und der Haltung zu diesem Gesagten auftut. Der Autor von solchen Zeichen signalisiert, dass er die von ihm markierten Sprechweisen oder Ausdrücke nicht affirmativ verwendet, sondern dass er sie ausstellt, blossstellt, kritisiert, preisgibt, dass er sie der Reflexion anheim stellt. Er nimmt Abstand. Zugleich bietet er weder eine Alternative an noch formuliert er explizit aus, weswegen genau er sich von dem Terminus distanziert. Im Klartext: Die Zeichen stehen an Stelle des Arguments. Ein Autor kann sich vom Begriff ›Humankapital‹ mittels der Anführungszeichen distanzieren und so die Haltung kritisieren, auf der diese Sprachbildung basiert, ohne sich die Mühe zu machen, seine Kritik darüberhinaus zu formulieren. Die Verwendung der Anführungszeichen kann daher argumentativ durchaus praktisch und entlastend sein, sie bietet den Vorteil, dass man sich nicht genau erklären muss und dennoch mit leichten Mitteln eine kritische Distanz markieren kann. Würde das Argument ausgeführt, so wären die Anführungszeichen überflüssig, denn das, was sie in sich tragen, würde gleichsam herausgestülpt, in eine äusserliche sprachliche Form gebracht und also in ein lineares Sprechen überführt. Mit der Setzung der Distanz-Zeichen aber schrumpft dieser Prozess auf ein signalhaftes Interpunktionszeichen zusammen.

In der Fachliteratur zum Anführungszeichen figurieren solche Distanz-Zeichen als »modalisierende Anführungszeichen«. Diese »zeigen an, dass der markierte Ausdruck irgendwie ungewöhnlich ist,

kritisch verwendet wird und in besonderer Weise interpretiert werden soll. der Leser wird aufgefordert, aus dem Gebrauch des Ausdrucks unter den gegebenen Situationsbedingungen nicht all die oder genau die Schlüsse zu ziehen, die er normalerweise daraus ziehen würde.«¹

Es gibt einige Versuche, diese verschiedenen Verwendungen von Distanz-Zeichen zu systematisieren, wobei solche Aufzählungen etwa auch die Anführungszeichen bei fremdsprachlichen Ausdrücken (die vier ›Bambini‹), bei Namen, Titeln oder Genreangaben (der ›Berlin-Roman‹), Dialektismen (sie ›chasperlete‹ herum), Euphemismen (›Rostlaube‹) oder Neologismen etc. berücksichtigen.² Am interessantesten jedoch ist die Verwendung der modalisierenden Anführungszeichen zweifellos dort, wo es um Sprach- und Diskurskritik geht, dort, wo sie Denkmuster und Haltungen kritisieren, die bestimmten Formulierungen innewohnen und die mittels der Anführungszeichen zur Debatte gestellt werden – so wie etwa die Kritik am ›Humankapital‹ auf einen wirtschaftlichen Diskurs zielt, der bereits das menschliche (Kinder-)Leben ökonomisiert und dem Kapitalwesen dienlich macht.

Charakteristischerweise räumt der Rechtschreibduden solchen Verwendungsweisen, die ihr Potenzial gerade aus der individuellen Setzung und normativen Ungebundenheit beziehen, kaum Platz ein. Tatsächlich jedenfalls aber treten diese Zeichen nicht einfach nur zeitsparend an Stelle des argumentativen Aufwands, sondern sie sorgen bisweilen auch für durchaus pointierte, provokative und nachdrückliche Aussageweisen.

1 | Reinhard Klockow: *Linguistik der Gänsefüßchen*. Untersuchungen zum Gebrauch der Anführungszeichen im gegenwärtigen Deutschen, Frankfurt/Main 1980, S. 131. Siehe auch R. Klockow: »Anführungszeichen, Norm und Abweichung«, in: *Linguistische Berichte* 57 (1978), S. 14-24, darin insbesondere S. 15.

2 | Zur Systematisierung siehe Undine Kramer: »Striche mit Wirkung: Markierung und Konnotation durch Anführungszeichen«, in: Matti Luukkainen/Riitta Pykkö (Hg.), *Zur Rolle der Sprache im Wandel der Gesellschaft / The Role of Language in Changes of Society*, Helsinki 2002, S. 166-179; Wolfgang Brandt/Norbert Nail: »Anführungszeichen. Versuch einer Systematik ihrer funktionalen Gebrauchsweise«, in: *Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache* 86 (1976), S. 407-427.

Der Pakt zwischen Autor und Leser

Distanz-Zeichen lenken die Aufmerksamkeit nachdrücklich auf das, was zwischen ihnen steht, sie sind gleichsam als interpunktive Lämpchen zu betrachten, die »Achtung!« sagen. In diesem Sinne funktionieren sie ähnlich wie eine Kursivsetzung, denn auch diese betont ja den grafisch hervorgehobenen Ausdruck – nur eben affirmativ. Wo aber ein Autor eine Diskursfigur mit Distanz-Zeichen umgibt, da spricht er selbst eine andere Sprache als diese Figur: Er benutzt einen bestimmten semantischen Ausdruck und lädt diesen kontrapunktisch durch die Zeichen auf, mit deren Hilfe er signalisiert, dass seine eigene – politische, ideologische, moralische oder auch ästhetische Haltung – von dem abweicht, was zwischen den Zeichen steht.

Diese stellen also eine zusätzliche Sinnebene her, womit sich gleichsam ein *doppeltes Sprechen* vollzieht: Die Zeichen eröffnen einen zweiten Sprachraum, sie eröffnen in sich ein anderes Sprechen, mit dem sie nicht in eins fallen, und konstituieren damit eine Zweistimmigkeit im Text. Diese taucht insbesondere da auf, wo sich Sprache im Prozess befindet: da, wo alte oder neue Ausdrücke in Verdacht geraten, da, wo man aus sprachpolitischen Gründen alte Festschreibungen überwinden oder neue verhindern möchte. So setzt man etwa Ausdrücke wie ›Postkapitalismus‹ oder ›Humankapital‹ in Anführungszeichen, wenn man sie nicht teilt, oder aber auch Ausdrücke, die nicht mehr haltbar sind, etwa wenn sie frühere Denkweisen artikulieren, die gesellschaftlich und sprachlich überwunden scheinen und die deshalb heute nur noch in Anführungszeichen valabel sind: »Die Fremdenangst und der Fremdenhass richteten sich aber [um 1900] gegen die ›primitiven‹ Italiener.« (Tages-Anzeiger 2008)³

Je stärker die Diskurse sich entwickeln und verändern, je stärker und schneller also die Sprache selbst und mit ihr die politischen und moralischen Anschauungen in Gestaltungsprozessen begriffen sind, desto mehr Distanz-Zeichen werden gesetzt.

Die interpunktiven Lämpchen signalisieren nicht nur, dass der Sprecher mit dem verwendeten Ausdruck nicht übereinstimmt, sondern sie fordern den Leser auch dazu auf, diesen Ausdruck doch bitte selbst zu reflektieren und dabei wennmöglich seine Problematik zu erkennen – in Übereinstimmung mit dem Autor natürlich. Tatsächlich ist die Setzung solcher Zeichen ein hochgradig auktorialer Akt: Wo immer ein Autor sie anbringt, da sind sie dazu bestimmt, seine eigene, persönliche Ansicht mitzuteilen. Das bedeutet nichts anderes,

3 | Tages-Anzeiger vom 10.4.2008, S. 8.

als dass der Autor dem Leser einen Pakt anbietet, indem er sich selbst positioniert und den Leser dazu aufruft, sich dieser Positionierung anzuschließen, und zwar gegen ein Drittes, gegen dieses andere Sprechen, das da zwischen den Zeichen steht und das sich im Verständnis des Paktes gleichsam als ein Feindliches darstellt. In diesem Sinne fungieren die Zeichen auch als Appell zur Verbündung, wobei der Autor nicht sicher sein kann, inwieweit der Leser mit ihm diesen Pakt tatsächlich schliesst oder nicht.

Die Zeichen allerdings können einen solchen Pakt auch richtiggehend verhindern, dann nämlich, wenn der Autor erst und einzig mit den Zeichen eine Sprache spricht, die der Leser nicht teilen mag. So kann es durchaus sein, dass in einem Text gerade solche Anführungszeichen eine deutlichere Sprache sprechen als der Text selbst, dass also gerade sie die individuelle Werthaltung des Autors klarer ausdrücken als seine sprachlichen Formulierungen und dass sich der Leser aufgrund dieser Zeichen von der Haltung des Autors distanziert, etwa dann, wenn der Autor kritisch eine Wortneuprägung einführt, die aber beim Leser positiv besetzt ist: »Er ›stoiberte‹ in einer Art und Weise, von der man bald genug bekam.«

Was modalisierende Anführungszeichen leisten, kann bis zu einem gewissen Grad auch durch andere Wörter wie sogenannten, angeblich, gewissermassen oder sozusagen ausgedrückt werden⁴, die man an Stelle der Zeichen setzt: »Der angeblich treue Freund verriet sie als erster«. Man kann solche Vokabeln allerdings zur Verdeutlichung auch zusätzlich zu den Zeichen verwenden: »Das neue sogenannte ›Humankapital‹ sollte die Zukunft der gegenwärtigen Generation sichern.« Die Signalisierung der persönlichen Werte-Haltung jedoch artikuliert sich nachdrücklicher und konturierter, wenn die Distanz zu dem zitierten Ausdruck einzig mit den Zeichen und nicht noch mit weiteren relativierenden Wörtern markiert wird.

Wer nun aber spricht mit solchen Anführungszeichen und wer nicht, wo kommen Distanz-Zeichen besonders häufig vor und wo praktisch gar nicht?

4 | Die Linguistik spricht hier von ›Remedien‹, siehe dazu R. Klockow: Anführungszeichen, Norm und Abweichung, S. 14f. oder Renate Baudusch: »Einige Ausführungen zu den Anführungszeichen«, in: Sprachpflege. Zeitschrift für gutes Deutsch 32,1 (1983), S. 49-53, zu den Remedien S. 51.

Die Erzählung des Zeichens (Literatur)

Das Distanz-Zeichen ist reaktiv, es setzt sich in Bezug zu einer Rede, die bereits existiert. Dementsprechend figuriert es verstärkt in Textsorten, die andere Diskurse aufnehmen, sie in Frage stellen und zugleich forttreiben. Es ist also, analog dem konventionellen zitierenden Anführungszeichen, ausgesprochen dialogisch orientiert. Folglich kommt es weniger häufig in Texten vor, die sich als Urszenen des Sprechens gebärden. Schriften wie das Alte und Neue Testament oder der Koran gelten als heilige Schriften, als Offenbarungszeugnisse des ersten und einziggültigen Wort Gottes. Es liegt auf der Hand, dass sie ein ›doppeltes Sprechen‹ nicht kennen. In der Bibel gibt es das Distanz-Zeichen nicht, der heilige Text kennt keine kritisierbare Rede, denn er ist ja selbst das Ursprungswort und kann sich daher nicht auf ein vorangegangenes Sprechen beziehen.

In diesem Sinne ist ein Blick auf die belletristische Literatur aufschlussreich. In Romanen, Gedichten, Erzählungen oder Theaterstücken nämlich kommt das Distanz-Zeichen wie in den religiösen Offenbarungstexten ebenfalls kaum vor. Obschon Literatur ja grundsätzlich Gesellschaftskritik par excellence darstellt, indem sie die Konstituierung von gesellschaftlichem Wissen und entsprechenden Diskursen bearbeitet, kritisiert und unterläuft, kommt sie ohne dieses Zeichen aus. Gerade dessen Absenz nun verdeutlicht eine grundlegende Geste des literarischen Sprechens, die den heiligen Texten ähnelt: Literarisches Sprechen inszeniert sich als erstes Sprechen. Es zitiert in der Regel keine anderen Autoren (und wenn es sie zitiert, dann bleibt es meist dem Leser überlassen, die Zitate zu erkennen, weil diese nicht nachgewiesen werden), und es zitiert schon gar nicht einzelne Diskursfiguren mit Hilfe von Distanz-Zeichen. Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Diskurs, dessen konstitutive Zitate und Quellenangaben immer auch explizit kenntlich machen, dass er sich einer Tradition und Geschichte verdankt und entsprechend im Prozess ist, fehlen solche Hinweise im literarischen Text. Zweifellos ist dieser ein Produkt der Geschichte und als solches auch historisch identifizierbar; dennoch aber strebt Literatur darüberhinaus im Grunde immer auch etwas Zeitloses und Ewiggültiges an, wenn sie wieder und wieder das Wesen menschlicher Grunderfahrungen wie Liebe, Begehren, Schmerz und Tod in Szene setzt. Schliesslich wünscht sich jeder Schriftsteller, weit über sein eigenes Leben hinaus gelesen zu werden und wirksam zu sein.

Literatur distanziert sich nicht von bestehenden philosophischen, juristischen, psychologischen oder politischen Reden und Auffassungen, indem sie bestimmte Diskursfiguren isoliert und diese mittels

Anführungszeichen kritisiert; vielmehr überführt sie ihre entsprechende Kritik in erzählte Szenen. Nehmen wir als Beispiel einen Roman, der auf prononcierte Weise Diskurskritik betreibt, ohne Figuren dieses Diskurses je mit Distanz-Zeichen zu bezeichnen: *Wir schlafen nicht* (2004) von Kathrin Röggla (*1971).⁵ Die österreichische Autorin hat für dieses Buch zwei Dutzend Vertreter aus dem Consulting- und IT-Bereich interviewt und damit Basismaterial des Wirtschaftssprechens gewonnen, aus dem sie daraufhin sechs literarische Prototypen gestaltet hat (eine Managerin, einen IT-Supporter, einen Unternehmensberater u.a.). Aus realen Diskursen sind hier also gleichsam fiktive literarische Personen entstanden, die ihrerseits als Produkt des Diskurses erscheinen, den sie sprechen, wobei ihre Deformationen immer deutlicher hervor treten (Schlaflosigkeit, Medikamentenabhängigkeit, psychische Störungen). So analysiert Röggla die Auswirkungen eines bestimmten Diskurses, indem sie ihn am Schreibtisch neu gestaltet und damit in einer Art und Weise kommuniziert, wie er sonst nicht hörbar wird, sie öffnet den Wirtschaftsdiskurs gleichsam und zeigt anhand der Prototypen, was für Menschen er hervorbringt.

Das doppelte Sprechen, das sich gemeinhin im Distanz-Zeichen artikuliert, ist damit in diesem Roman wieder in eins gefallen: Die Autorin distanziert sich nicht von der Sprache ihrer Figuren, sondern vielmehr fällt ihr Schreiben mit deren Sprache zusammen. Das ist literarische Diskurskritik par excellence, die keinerlei Distanz-Zeichen mehr bedarf, weil sie ihre Kritik *erzählt*, weil sie sie in die Darstellung von Personen und Szenarien und Geschichten überführt. Mit diesem ihr eigenen und einzigartigen Narrativ, das unterschiedliche Diskurse in sich zu vereinen weiss, entledigt sich die Literatur des Distanz-Zeichens.

Zeichen transdisziplinärer Prozesse (Wissenschaft)

Die Autoren von wissenschaftlichen und journalistischen Texten dagegen setzen das Distanz-Zeichen oft, um bestimmte Diskurs- und Denkfiguren kritisch hervorzuheben, um sich von ihnen abzuheben und sie zu problematisieren. Während dieses Zeichen im Print-Journalismus häufig genug auch politische Ressentiments artikuliert, ist es im Wissenschaftsdiskurs vor allem dort zu finden, wo verschiedene

5 | Kathrin Röggla: *Wir schlafen nicht*, Frankfurt/Main 2004.

Fachterminologien und entsprechend unterschiedliche Diskurstraditionen und Denkmuster aufeinanderprallen.

Gerade in kulturwissenschaftlichen Texten kommt das Distanz-Zeichen heute erstaunlich oft vor, generell kann man sagen: Je transdisziplinärer ein Autor operiert, desto mehr tendiert er zur Setzung dieses Zeichens. Das lässt sich erklären durch den Impact verschiedener Fachterminologien, die nicht von allen Seiten her gleich schnell und gleich gut zu integrieren sind und von denen man sich dementsprechend teilweise auf Distanz zu halten sucht. So neigt etwa eine Kulturwissenschaftlerin, die sich mit Vorgängen im naturwissenschaftlichen Labor beschäftigt, dazu, Redeweisen vom ›Buch des Lebens‹ oder vom ›genetischen Ur-Text‹ mit Zeichen zu umgeben, welche Zweifel sowie auch eine Art aufmerksame Kritik am Verständnis der DNA als lesbarer Text signalisieren.

Solche durch Zeichen markierte Impacts weisen insbesondere auch eine stark prozessuale Komponente auf, d.h. dass sie zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt auftauchen und nach der Integrationsphase auch wieder verschwinden. Mit anderen Worten: Das Zeichen ist temporär. So tendierte man etwa in den 1980er und 90er Jahren noch dazu, die ›Lektüre‹ von Bildern oder von Architektur in Anführungszeichen zu setzen, weil in der Übertragung dieses literaturwissenschaftlichen Terminus auf andere Wissenschaften etwas Irritierendes, Ungewohntes lag. Seit Jahren nun schon aber ist die Rede vom Lesen der Bilder derart geläufig, dass kein Mensch mehr Anführungszeichen verwenden würde. Dafür ist das Distanz-Zeichen heute etwa an den Übergangszonen von Kultur- und Naturwissenschaften sehr verbreitet, da die traditionellen Vorstellungen von ›Natur‹, ›Kultur‹, ›Schöpfung‹ etc. angesichts fortschreitender technologischer Innovationen zunehmend unhaltbar werden.

Die Setzung des Distanz-Zeichens im wissenschaftlichen Diskurs gilt in der Regel weniger den fragwürdigen Diskursfiguren aus der eigenen Herkunftsdisziplin als vielmehr ›fremden‹ Diskursfiguren, die man in den eigenen Diskurs ersteinmal zögerlich aufnimmt und markiert, weil man vermeint, in der Lage zu sein, sie von aussen besonders kritisch befragen zu können. Gerade die bestimmte Unsicherheit aber, die diesen Zeichen damit immer auch innewohnt, zeugt von einer sprachlich-(trans)disziplinären Prozessualität, sie zeugt davon, dass ein Prozess im Gange ist, der begleitet und markiert ist durch auftauchende und auch wieder verschwindende Distanz-Zeichen.

Zeichen des Ressentiments (Journalismus)

Auch im Journalismus fungiert das Distanz-Zeichen oft als Kennzeichnung von Diskursfiguren im Prozess, wobei es eine sprachliche Übergangszone markiert oder auch auf eine problematische Entwicklungsgeschichte aufmerksam macht: »Diese Schlägerbande tritt immer dann in Aktion, wenn der greise Diktator Mugabe seine Unbeugsamkeit und seine ›revolutionäre‹ Gesinnung zur Schau zu stellen trachtet« (NZZ 2008).⁶ Die einstige Gesinnung Robert Mugabes, der in den 1980ern als Idol der westeuropäischen Linken galt und als »Inkarnation eines Revolutionärs der III. Welt«⁷ gefeiert wurde, erscheint hier lediglich noch als überholtes Zitat, das jede gegenwärtige Gültigkeit verloren hat.

Brisanter jedoch und charakteristisch für den Print-Journalismus ist die Verwendung des Distanz-Zeichens im Sinne politischer Blossstellungen, die oft mit Ressentiments einhergehen, wie z.B. der folgende Satz aus einem Editorial der Weltwoche zeigt: »Unbefriedigend mutet bei genauem Hinsehen auch die ›unabhängige Untersuchung‹ an, die der Zürcher Stadtrat letzte Woche präsentierte und die Stockers Sozialdepartement entlastete. Gemäss den Recherchen von Weltwoche-Redaktor Alex Baur hat die Sozialvorsteherin die Untersuchung in eigener Sache hinter den Kulissen gezielt gesteuert, die ›Experten‹ waren befangen, das Resultat am Ende eine blossе Zahlenspielererei.«⁸ Im Grunde genommen wäre dieser Satz genauso denkbar ohne die Setzung der Distanz-Zeichen, dann wäre nämlich einfach die Rede von einer unbefriedigend anmutenden unabhängigen Untersuchung und von befangenen Experten. Genau die Zeichen aber verschärfen den Umgangston, genau die Zeichen bringen eine entsprechende Aggression deutlich ins Spiel: Nun ist nicht mehr die Rede von befangenen Experten, vielmehr wird mittels der Zeichen angedeutet, dass die entsprechenden Personen gar nicht als Experten angesehen werden können. Diese Auffassung wird zwar deutlich in den Raum gestellt, aber – das Zeichen macht's möglich – sie wird nicht explizit ausgesprochen. Wie dieses Beispiel zeigt, ist das Zeichen ein relativ einfaches Mittel, um Personen blosszustellen und politische Gegner zu verunglimpfen, und wie man sich anhand dieses Beispiels ebenfalls vorstellen kann, kann das Zeichen leicht auch ehrverletzende Dimensionen eröffnen, die juristisch schwierig handzuhaben sind.

6 | Neue Zürcher Zeitung NZZ vom 10.4. 2008, S. 3.

7 | Freitag, 28. April 2000.

8 | Weltwoche Editorial 14 (2008).

Polemik und Ironie sind als eine Art Höhepunkt des Distanz-Zeichens zu sehen. Sie werden vollzogen, indem man mit den Zeichen mehr oder weniger das Gegenteil von dem sagt, was man meint: die ›Experten‹. Was Bachtin einst für die Parodie geltend gemacht hat – »Das Wort wird zur Kampfarena zweier Stimmen«⁹ – das ereignet sich hier mittels der Zeichen: Sie stellen den Kampfschauplatz des doppelten Sprechens her. Adorno lehnt es in seinem Essay *Satzzeichen* (1956) vehement ab, eine ironische Haltung mittels Anführungszeichen zu markieren, solche seien »zu verschmähen«, weil man sich dadurch »von der Sache trenne[] und das Urteil über diese als verschieden hinstelle[]«. ¹⁰ Tatsächlich erzeugen die Zeichen einen Spalt zwischen der Sache und dem Verdikt. Die Erzeugung dieses Spalts ist ethisch gerade im Journalismus zweifelhaft, weil der Autor mit den Zeichen dem Argument aus dem Weg geht und bloße Haltung markiert (»... ich aber sage euch, das sind keine Experten«). Ironie ohne Zeichensetzung erfordert weitaus mehr argumentativ-sprachliches Geschick, und sie erfordert auch den Mut zu riskieren, dass sie sich möglicherweise nicht allen Lesenden mitteilt. ¹¹ Tatsächlich ist die Blossstellung von politischen Gegnern mit Hilfe des Distanz-Zeichens rhetorisch ein einfaches, aber bisweilen sehr wirksames Mittel, da es leicht demagogische Wirkung entfalten kann. Wo das Zeichen im Rahmen der öffentlichen Meinungsbildung unmittelbar gegen bestimmte Personen, Gruppen oder Ethnien gerichtet wird, da offenbart es eine aggressive Kraft mit nicht ungefährlichem Potenzial.

9 | Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 1971, S. 216.

10 | Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur (darin Satzzeichen S. 106-113), Frankfurt/Main 1981, S. 110.

11 | Wikipedia verzeichnet für die Ironie ein eigenes Interpunktionszeichen in Form eines spiegelverkehrten Fragezeichens, das sicherstellen soll, dass Ironie erkannt werde. Allerdings wird auch vermerkt, dass dieses kaum verwendet wird – im Gegensatz etwa zum populären Smiley –, das man heutzutage in der elektronischen Kommunikation gerne hinter ironischen Aussagen anbringt. Siehe dazu die Ausführungen von Ulrich Johannes Beil in diesem Band.

Nachdenken über Satzzeichen

MICHAEL SCHMID

Nachdenken über das Komma

Ein kleiner Wimpel, unten an der Zeile hängend

Eine Anweisung, Atem zu schöpfen

Innezuhalten, zwischen den Sätzen

Bevor der Text weiterfließt, der Gedanke, die Zeit.

Nachdenken über den Punkt

Unscheinbarer noch als das Komma

Und doch mit Bestimmtheit gesetzt

Unverrückbar am Schluss eines Satzes

Die geballte Kraft des Endes.

Nachdenken über den Strichpunkt

Zwischen Punkt und Komma stehend

Mehr Atempause als Abschluss

Zwischen Leichtfüßigkeit und finaler Bestimmung

Unsicher schwankend.

Nachdenken über den Doppelpunkt

Eine stolze Vertikale von zwei Punkten aufgespannt

Winddurchlässiger Grenzzaun

Barriere, Scheitelpunkt und Wegweiser

Hinüber auf die andere Seite.

Nachdenken über den Gedankenstrich
Ein schwebender Balken, eine Luftbrücke
Wo zwei Gedanken sich treffen
Ein Hochseil gespannt
Über den Abgrund.

Nachdenken über das Ausrufezeichen
Eine Rakete vom Bodenpunkt hoch
In den Himmel geschossen
Mit hellem Blitz, mit lautem Knall
Begleitet es den verklungenen Satz.

Nachdenken über das Fragezeichen
Ein bauchiges Wesen, weich und formbar
Wie das Wort, wie der Gedanke, dem es folgt
Dem es sich entzieht
Ohne klar umrissenen Körper.

Nachdenken über Satzzeichen
Über die Stille zwischen zwei Sätzen
Das Schweigen zwischen den Worten
Die Leere zwischen Frage
Und Antwort.

Die Leerstelle.

Der Zwischenraum

THOMAS FRIES

Der Zwischenraum (auch Spatium, Leerzeichen,¹ engl. *space* oder *blank*, frz. *blanc*) ist zunächst einmal ein Nichts, etwas Leeres zwischen Buchstaben, Wörtern, Zeilen, Absätzen, Kapiteln, Titeln; er gehört also der *Schrift* an, als ein *diskretes* Zeichen, weil er vom Leser nur dann wahrgenommen wird, wenn er stört (zu gross, zu klein ist) oder fehlt. Bezogen auf den Setzkasten oder die Tastatur des Computers ist er zugleich das am meisten verwendete Zeichen, obwohl ihn die Auflistungen der sprachschriftlichen Zeichen in der Regel gar nicht als Zeichen aufführen,² was wohl eben daran liegt, dass er zunächst einmal ein Nichts, ein Leeres ist. Seine Grösse ist (von der Schreibmaschinenschrift einmal abgesehen) variabel und bemisst sich in Proportion einerseits zu den verwendeten Lettern und anderseits zu den jeweils anderen Formen des Zwischenraums. Die Leere hat damit

1 | »Leerschlag« (Schreibmaschine) und »Leerschritt« muss man wohl als veraltete Bezeichnungen ansehen; die in diesem Bereich massgebliche Typographie spricht, soweit ich sehe, konsequent vom Zwischenraum, so auch im *Duden Bildwörterbuch*.

2 | So wird er etwa in *Duden Die deutsche Rechtschreibung* und in *Duden Grammatik* nicht speziell behandelt (wie etwa die Satzzeichen). Dagegen setzt Adrian Frutiger den Zwischenraum an die erste Stelle, vor die eigentlichen »Satzzeichen«, Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen* (Textbearbeitung Horst Heiderhoff), 2. erw. Aufl. Wiesbaden 1989, Teil 2, Kap. X »Die Satz-Zeichen«, S. 213-214.

ästhetischen Charakter; dieses Ästhetische ist von grosser Bedeutung für die alltägliche Wahrnehmung und das Erkennen des Textes.

Am deutschen Wort selbst irritiert die Vorstellung des Raumes (wie sie auch im absoluten Gebrauch des englischen Begriffs zum Ausdruck kommt), die evoziert wird, »Zwischenfläche« schiene zunächst adäquater, die Dreidimensionalität (welche dann auch eine Räumlichkeit der Schrift implizieren müsste) ist zunächst nicht erkennbar – oder nur für bestimmte Fälle wie etwa eine Reliefschrift. Ausserdem kann »Zwischenraum« im Deutschen (wie *space* im Englischen) neben der örtlichen Bedeutung immer auch eine zeitliche haben.

Für den klassischen Schriftsetzer stellt sich das Problem des Zwischenraums anders: Er muss ihn aktiv einsetzen, mit dem so genannten »Blindmaterial«, das aus »Ausschluss« (für den Wortzwischenraum: schmale »Spatien« verschiedener Breite und quadratische »Gevierte«), »Regletten« (für den Zeilenzwischenraum) und »Stegen« (für grössere Zwischenräume) besteht. Für ihn ist der Zwischenraum also zweifellos *etwas*, und zwar ganz klar ein räumliches *etwas*, denn wenn der Zwischenraum im Satzspiegel zu hoch liegt, druckt er mit (»Spiess«). Insofern verweist die Raumvorstellung in der Schrift auf die räumliche Prägung bei der Produktion und auf eine mögliche Raumvorstellung in der Rezeption.

Was der Schrift vorangeht, ist auch ein Leeres: das weisse Blatt. In ihm ist noch alles möglich, der erste Strich schränkt diese Freiheit (und das »Glutzen« des Weissens) ein, doch nur so kann sich eine sichtbare Form ergeben. Und doch bleibt auch im Satzspiegel das anfänglich Weisse, Leere, Ungesagte im Zwischenraum immer präsent und erinnert diskret, aber ständig daran, dass jedes Sagen als gegliedertes Schriftband auf einem Untergrund von Nicht-Gesagtem, Nicht-Sagbaren steht. Das Unsagbare ist der weisse Grund der Schrift, der Zeilenzwischenraum definiert die unsichtbare Horizontale, auf der sie steht, die weiteren Zwischenräume gliedern das Textband.

Enger auf den Text bezogen, muss der Zwischenraum differenziert werden: Buchstabenzwischenraum, Wortzwischenraum, Zeilenzwischenraum (Durchschuss), Absatzzwischenraum, Kapitelzwischenraum, Titelzwischenraum. Wort- und Zeilenzwischenraum zusammen machen zum Beispiel aus einem Wort ein Kästchen; aus dieser Sicht rahmen die Zwischenräume Buchstaben, Wörter, Zeilen, Sätze,³

3 | Man kann das Satzende als Spezialfall des Zwischenraums sehen

Absätze (mit Einzug) und Kapitel ein, der Text erscheint mit diesen weissen Rahmen als ein Gefüge von primär horizontal angeordneten Kästchen mit verschiedenen Unterordnungen (Verschachtelungen) vom Text zum Buchstaben. Der Zwischenraum ganz allgemein macht die verschachtelt-lineare Systematik dieser Unterordnung sichtbar: Der Text besteht aus Kapiteln, Kapitel aus Absätzen, Absätze aus Zeilen, Zeilen aus Wörtern und Buchstaben.⁴ Der Zwischenraum kann dabei je nachdem als Aussen- oder Innenraum⁵ gesehen werden.

Typographisch

Für die Typographie ist der Zwischenraum von grosser Bedeutung, zugleich scheint es schwierig, diese Gewichtung in Worte zu fassen. Auf jeden Fall sieht der Typograph nicht nur den Schriftkörper, sondern ebenso den von diesem Schriftkörper ganz oder teilweise »umschriebenen« Leerraum, der optisch neutralisiert werden muss, damit er gerade *nicht* als eigenes Gebilde wahrgenommen wird, weil das den Lesevorgang stören würde. Der Typograph vergleicht seine Tätigkeit mit jener des Architekten und die Geschichte der Buchstabenformen mit der Geschichte der Baustile. Adrian Frutiger drückt sich (»Der Wert von Innenraum und Zwischenraum«) wie folgt aus:

»Schon seit Beginn dieser Betrachtungen kam die Wichtigkeit des Innenraumes, der Leere, zum Vorschein. Neben der Qualität des Strichs steht diejenige des umschriebenen Raumes. Die Bewertung der Volumen sollte derjenigen der Strichführung nicht nachstehen. Die zweidimensionale grafische Beschäftigung kann mit derjenigen – wenn auch dreidimensionalen – eines Architekten verglichen werden; es herrschen dieselben Gesetze der Qualität von Materie und Raum; [...]

(Wortzwischenraum mit Satzzeichen), mit dem eine (von der Bewegung der Augen her gesehen) sekundäre, zum Teil abweichende Unterordnung zum Ausdruck gebracht wird.

4 | Weisse Ränder, Bundstege und Titelei bleiben hier unberücksichtigt, da man sie nicht als Zwischenräume (bezogen auf den Satzspiegel) bezeichnen kann; allerdings stehen die weissen Ränder in einem proportionalen Verhältnis zu Zeilenlänge, Zeilenzwischenraum und Buchstaben grössse.

5 | Typographisch gesehen hat der Buchstabe einen Innenraum, der meistens offen ist, und einen Aussenraum, der zugleich der geteilte Buchstabenzwischenraum ist.

Es ist dementsprechend nicht nur die Qualität des Strichs, des Drucks oder die Raffiniertheit irgendeiner Technik, die die Qualität des Zeichens gewährt, es ist ebenso der Weissraum innerhalb des Zeichens oder zwischen den Zeichen, der die Ausdruckskraft des Werkes bestärkt.

In den meisten künstlerischen Tätigkeiten ist diese Alternative zwischen Materie und Raum, zwischen Weiss und Schwarz, zwischen Weglassen und Stehenlassen einer der wichtigsten Faktoren der Kreativität und es ist hauptsächlich auf dem grafischen Gebiet der Zweidimensionalität von entscheidender Bedeutung, beide sich anstossenden Gewichte so auszuwiegen, dass der formale Ausdruck schwarz mit dem geistigen Ausdruck weiss zusammenspielt und im Betrachter eine Aussage hervorruft, die perfekt und dauerhaft auf dem Papier steht.«⁶

Die Schrift wird also gesehen als ein Resultat des Zusammenspiels zweier »sich anstossenden« Kräfte: einer aktiven materiellen, schwarzen Formung (Strich) und eines passiven, geistigen Geformtwerdens des Weissen (Raum). Durch Veränderung von Strichführung und Strichdicke auf der einen und der Grösse des Innen- oder Zwischenraums kann das weisse Gebilde stärker oder schwächer (als der schwarze Buchstabenkörper) in Erscheinung treten, im Grenzfall kommt es zu einem Kippbild (Vexierbild). Natürlich lässt sich das Verhältnis von aktivem und passivem Zeichen umkehren (weisse Buchstaben vom schwarzen Grund umschrieben), doch ist dann die Wahrnehmung nicht mehr genau dieselbe, die Proportionen müssen angepasst werden.⁷

Sowohl der Buchstaben- wie der Wortzwischenraum sind für die Lesbarkeit einer Schrift sehr wichtig: Sind die Zwischenräume zu klein,

6 | A. Frutiger: Der Mensch und seine Zeichen, S. 100f.

7 | »In diesem Zusammenhang ist eine andere grafische Realität zu erwähnen: Zwei genau identische Zeichen, einmal in Schwarz auf weissem Grund, einmal in Weiss auf schwarzem Grund, ergeben nicht dieselbe Erscheinung. Das weisse Zeichen wird immer grösser und dicker erscheinen als das positive Zeichen [...]. Der Grund ist die grössere Ausstrahlungskraft des weissen Lichts gegenüber der schwarzen Abdeckung. Der Unterschied zur Korrektur dieser optischen Täuschung kann, wenn es sich z.B. um Schriftzeichen handelt, bis auf 10 % Fettenunterschied ergänzt werden.« A. Frutiger: Der Mensch und seine Zeichen [nur teilweise identisch mit dem in Anm. 2 zitierten Werk], Wiesbaden 2006, S. 42f.

werden Buchstaben und Wörter zusammengeschmolzen, sind sie zu gross, werden sie isoliert und die Zwischenräume verbinden sich zu irritierenden eigenen Gebilden (z.B. zu vertikalen »Gassen«). Das zeigt, dass der Zwischenraum, wie eine Fuge, eine doppelte Funktion hat, eine analytische (Buchstaben und Wörter als Entitäten sichtbar zu machen, also abzugrenzen) und eine synthetische (Buchstaben zu Wörtern und Wörter zu Sätzen zu verbinden). Aus historischer und schriftvergleichender Sicht ist dabei der systematische Wortzwischenraum nicht selbstverständlich, er hat sich in Europa erst im frühen Mittelalter entwickelt:

»Die Entwicklung zu einer systematischen Begrenzung der Worte durch ein bewusstes Lückensystem hat sich jedoch weder in der Monumentalschrift noch in der frühen kalligraphischen Buchschrift abgespielt. Sie ist vielmehr in den formflüchtigeren, schnell notierten Handschriften, in denen ein klarer Neuansatz bei jedem Wort für die Lesbarkeit zu einer Notwendigkeit geworden war, vorhanden. In der gleichen Zeitspanne etwa zwischen dem vierten und neunten Jahrhundert n. Chr. hat sich in der Buchschrift die Metamorphose von der Majuskel zur Minuskel vollzogen. In diesen beiden Entwicklungsprozessen hat die eigentliche Wort-Bildung stattgefunden. Die frühen, stark spationierten [Buchstabenzwischenraum] Kapitalschriften wurden Buchstabe für Buchstabe entziffert, während der Lesevorgang der enger gewordenen Minuskel ein »Fotografieren« der abgetrennten Wort-Silhouette ermöglichte. Der Wortzwischenraum ist damit zur logischen Schreibordnung geworden.«⁸

Der Wortzwischenraum (bei verkleinertem Buchstabenzwischenraum) ist damit die Voraussetzung dafür, dass Wörter als *ein* graphisches Gebilde wahrgenommen werden können, er ermöglicht nicht

8 | A. Frutiger: Der Mensch und seine Zeichen (wie Anm. 2), S. 213f. – Vgl. Barbara Frank: Die Textgestaltung als Zeichen. Lateinische Handschriftentradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen, Tübingen 1994; Wolfgang Raible: »Von der Textgestalt zur Texttheorie. Beobachtungen zur Entwicklung des Text-Layouts und ihre Folgen«, in: Peter Koch/Sibylle Krämer (Hg.), Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes, Tübingen 1997, S. 19-41. – Die gelegentlich gesetzten Wortabstände oder Zwischenpunkte der Römer haben keinen systematischen Charakter; ihr »Buchstabenlesen« muss wohl mit dem lauten Lesen in Verbindung gebracht werden, es findet also im Laufe der Zeit auch eine Verlagerung beim Lesen von Auge und Ohr zum ausschliesslichen Auge statt.

nur ein strukturierteres, sondern auch ein beschleunigtes Lesen. Im Gegensatz zur sehr raffinierten Gestaltung des (geschlossenen oder offenen) Buchstabeninnenraums drückt sich die ästhetische Qualität von Wort- und Buchstabenzwischenraum ausschliesslich in der Breite, jene des Zeilenzwischenraums in der Höhe aus, die zum Teil in komplexen Proportionen berechnet werden und zum Teil einfach erprobt werden müssen.⁹

Für den Typographen und den Schriftsetzer ist der Zwischenraum damit, sowohl in Bezug auf die ästhetische Gestaltung des Satzspiegels wie hinsichtlich der Frequenz der Verwendung, ein extrem wichtiges Zeichen. Bei der Schreibmaschine fällt der ästhetische Aspekt weg, mit Computerschrift und Fotosatz wird er erneut relevant (was vielen Computerbenutzern nicht bewusst ist), die Abgleichung der Zwischenräume wird jetzt von der Software automatisch oder mit entsprechendem Befehl übernommen.

Linguistisch

Die phonozentrisch ausgerichtete Linguistik schenkt dem Zwischenraum keine grosse Beachtung, auch wenn sie auf einer Zeichentheorie basiert. Wenn man davon ausgeht, dass die Schrift nur dazu da ist, die gesprochene Sprache darzustellen, zu »repräsentieren«, *kann* der Zwischenraum – als ein Zeichen, das nur der Schrift angehört – kein »Objekt der Linguistik« sein:

»Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ; l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé ; ce dernier constitue à lui seul cet objet. Mais le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'importance à la représentation du signe vocal qu'à ce signe lui-même. C'est comme si l'on croyait que, pour connaître quelqu'un, il vaut mieux regarder sa photographie que son visage.«¹⁰

9 | Genauere Angaben bei Hildegard Korger: Schrift und Schreiben, Leipzig 6. Aufl. 1986, S. 23-26.

10 | Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale (1915), Charles Bailly/Albert Sechehaye (Hg.), Paris 1968, S. 45. Das Zitat zeigt nebenbei, dass es im Französischen in bestimmten Fällen auch einen

Hätte Ferdinand de Saussure mit Schreibmaschine geschrieben,¹¹ so wäre (wie für den Schriftsetzer, für den es keine Frage ist, ob der Zwischenraum ein Zeichen ist oder nicht) der Leerschlag zumindest ein aktives Zeichen, die meist verwendete Taste gewesen – wogegen in der Handschrift der Zwischenraum zwar auch da ist, in den entsprechenden Proportionen und mit zum Teil individueller Sinngebung (damit für die graphologische Beurteilung sehr bedeutsam), aber eben nur als notwendiger Neuansatz, nicht als aktiv hingeworfenes Zeichen. In der gesprochenen Sprache kommt hingegen der *systematische* Zwischenraum nicht vor. Sprechpausen können oft vom Sprecher bestimmt werden, der häufig in grösseren (musikalisch-rhythmisch gestalteten) Einheiten spricht, sie intervenieren nicht systematisch zwischen den Wörtern (zwischen Lauten schon gar nicht). Der Zwischenraum ist damit ein nicht auf die gesprochene Sprache zurückzuführendes Element der Schrift, er ist *das* Schriftzeichen schlechthin. Und seine zweidimensionale horizontal-vertikale Architektur, wie sie im vorangehenden Teil über die Typographie beobachtet worden ist (mit Klassifizierung, Definition von kleineren und grösseren Einheiten, Isolation und Verbindung dieser Einheiten, prinzipielle Linearität), weist darauf hin, dass der systematische Blick auf die Sprache, die Grammatik, im Zwischenraum zur Erscheinung kommt, dass also die systematische Sprachbetrachtung (was sich ja etwa auch im Bereich der Rechtschreibung zeigt) von der Schrift gefordert wird, aus ihr entsteht:

»Schon für die Abstände zwischen den Worten, aber auch zwischen den Sätzen selbst, gibt es im Strom des Sprechens keine physikalische Entsprechung: Die Pausen im Reden stimmen mit den grammatischen Gliederungen keineswegs überein. Syntaktische Einheiten und ihre Relationen werden durch Leerstellen und Interpunktion überhaupt erst unterscheidbar (gemacht); Gross- und Kleinschreibung visualisieren grammatische Unterschiede. Kurzum: grammatische Unterschiede sind etwas, das erst im Schriftbild tatsächlich zutage treten kann. Gleichzeitig können Texte ihre ›innere‹ gedankliche Ordnung vor Augen stellen.

[...]

Das Sprechen vollzieht sich als ein Kontinuum. Zwar gibt es Pausen im Redefluss, doch diese Pausen stimmen mit den phonetischen und grammatischen Untergliederungen keineswegs überein. So unzweifelhaft

Satzzeichenzwischenraum gibt, vgl. Jacques Derrida: »Linguistique et grammatologie«, in: *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 42-108.

11 | Die Einleitung der Herausgeber des *Cours* (F. de Saussure: *Cours*, S. 7-11) lässt das als eher unwahrscheinlich erscheinen.

es ist, dass Buchstaben isolierbare Grundelemente der Alphabetschrift bilden, so bezweifelbar bleibt, dass einzelne Phoneme die Bausteine der Lautsprache bilden: Für die Diskretheit des Lautstroms im Sprechen findet sich jedenfalls kein Beleg.«¹²

Folgerichtig versteht Sibylle Krämer die »Zwischenräumlichkeit als Strukturprinzip« der Schrift und spricht von der »Strukturbildlichkeit« der Schrift, welche sich in der Zwischenräumlichkeit zeigt. Dabei wird der Schwerpunkt auf den »Stellenwert« der »Leerstelle« (die in Analogie zur mathematischen Null gesehen wird) gelegt:

»Die Pointe der für das Schriftbild konstitutiven Zwischenräumlichkeit liegt also darin, ein Prinzip von Visualität zur Geltung zu bringen, bei dem an die Stelle von ›Gestalt‹ etwas anderes tritt, nämlich die ›Stellung innerhalb einer Konfiguration‹, wir können dazu auch sagen: der ›Stellenwert‹.«¹³

Den Zwischenraum als Strukturbildlichkeit zu verstehen scheint richtig und passend – der Begriff der »Leerstelle« aber, rein funktional (»disjunktiv«, »differentiell« im Anschluss an Nelson Goodman) verstanden, ist reduktiv. Einerseits zeigt die unterschiedliche Darstellung von Maschinenschrift und Druckschrift, dass der Zwischenraum auch einen variablen ästhetischen Charakter hat, der sich direkt auf die Wahrnehmung des Lesers bezieht, andererseits erscheint im Innenraum der Buchstaben und im Zwischenraum der allgemeine Bezug wenn nicht auf einen Raum, so sicher auf eine Fläche, den weissen Grund, ohne den es keine Buchstaben gibt, mit dem die Schrift erst zum Schriftkörper wird, den die Schrift umschreibt. Dieser weisse Grund ist die »Bedingung der Möglichkeit«¹⁴ der Schrift.

12 | Sibylle Krämer: »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: Sibylle Krämer/Horst Bredekamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 157-176, hier S. 160 und 165. Auf S. 158 ihres Aufsatzes zitiert die Autorin das Handbuch: *Schrift und Schriftlichkeit*, Hartmut Günther/Otto Ludwig (Hg.), 2 Bde, Berlin 1994-1996, in welchem de Saussures phonozentrische Schriftkonzeption unverändert festgehalten ist: Schrift sei »die Menge der graphischen Zeichen, mit denen die gesprochene Sprache festgehalten wird« (Einleitung, S. VIII).

13 | Ebd., S. 164.

14 | Ebd., S. 166.

Philosophisch-literarisch

In seiner Kritik an Ferdinand de Saussure entwickelt Jacques Derrida, aus der Befragung des Zeichenbegriffs, das Konzept der *Spur*. Dabei scheint sein Verständnis der Spur genau jenen entgrenzenden Bezug zu formulieren, den wir gerade, von der Typographie kommend, neben der »Strukturbildlichkeit« im Zwischenraum *auch* gesehen haben. Im Zwischenraum ist, raumzeitlich verstanden (als sich verschiebende, nie auflösende Differenz, das Differierende selbst), die *différance*:

»La trace (pure) est la *différance*. Elle ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition. Bien qu'elle *n'existe pas*, bien qu'elle ne soit jamais un *étant-présent* hors de toute plénitude, sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe (signifié/signifiant, contenu/expression, etc.), concept ou opération, motrice ou sensible. Cette *différance* n'est donc pas plus sensible qu'intelligible et elle permet l'articulation des signes entre eux à l'intérieur d'un même ordre abstrait – d'un texte phonique ou graphique par exemple – ou entre deux ordres d'expression.«¹⁵

In unzähligen späteren Texten und vor allem Textanalysen kommt Derrida auf dieses Konzept der Spur zurück, immer mit einer grossen Aufmerksamkeit für weisse Lücken, weisse Ränder, das weisse Blatt – und natürlich hat er uns gelehrt, dieses Weisse mitzulesen. Ich gehe nur auf eine Stelle näher ein, in welcher der Titelzwischenraum eine besondere Rolle spielt, nämlich aus seinen Text über Franz Kafkas *Vor dem Gesetz*, in welchem Derrida auch eine Umschreibung des Literarischen versucht.¹⁶ In Kafkas Erzählung trennt der Titelzwischenraum als ein unsichtbarer weisser Balken mit Aufsatz zwei identische sprachliche Gebilde, eben »Vor dem Gesetz«, zuerst als Titel und dann als Orts- oder Zeitangabe im Incipit des Textes. Derrida legt Wert darauf, dass dieselben Worte im Titel etwas ganz anderes bedeuten als im »Textkörper«.

»Bien qu'on puisse leur pré-supposer le même sens, ce sont plutôt des homonymes que des synonymes, car les deux occurrences de la même expression ne nomment pas la même chose ; elles n'ont ni la même référence ni la même valeur. De part et d'autre du trait invisible qui sépare le titre du

15 | J. Derrida: »Linguistique et grammatologie«, S. 92.

16 | Jacques Derrida: »Préjugés. Devant la loi«, in: Ders. u.a. (Hg.), *La Faculté de juger*, Paris 1985, S. 87-139.

texte, l'un nomme l'ensemble du texte dont il est en somme le nom propre et le titre, l'autre désigne une situation, le site du personnage localisé dans la géographie intérieure du récit. L'un, le titre, se trouve *devant* le texte et il reste extérieur, sinon à la fiction, du moins au contenu de la narration fictive. L'autre se trouve aussi en tête du texte, devant lui, mais déjà en lui ; c'est un premier élément intérieur au contenu fictif de la narration.«¹⁷

Dass Derrida hier von einem »unsichtbaren Strich«, später von einer »Linie« und einer »Doppellinie spricht (die natürlich vom weissen Balken *auch* gezogen wird), wundert etwas (die Vernachlässigung der zeitlichen Komponente in der Übersetzung des deutschen »Vor« wird später korrigiert) – der Begriff des (Titel-)Zwischenraums entspricht, scheint mir, seiner Interpretation viel besser: dass das, was den Titel vom Text trennt und in diesem Gegenüber fixiert, genau das ist, was den Mann vom Lande vom Gesetz trennt und in dieser Position fixiert (wie in Inversion dazu den Türhüter).

»Les deux protagonistes sont également préposés devant la loi, mais ils s'opposent l'un à l'autre de part et d'autre d'une ligne d'inversion dont la marque n'est d'autre, dans le texte, que la séparation du titre et du corps narratif. Double inscription de › Vor dem Gesetz ‹, autour d'une ligne invisible qui divise, sépare et d'elle-même rend divisible une unique expression. Elle en dédouble le trait.«¹⁸

In diesem Aufschub, in der Fixation durch den Zwischenraum ›vor dem Gesetz‹, verbleibt der Textkörper dem Titel gegenüber wie der Mann vom Lande vor dem Gesetz: in einem nicht endenden Aufschub. Dass da die Buchstabenfolge *diff* in Derridas Text zu überfluten beginnt (mit einigem Pathos), kann keinen treuen Leser erstaunen:

»Leur puissance [la puissance des gardiens] est la différance, une différance interminable puisqu'elle dure des jours, des › années ‹ et finalement jusqu'à la fin de l'homme [welchen Derrida auch als *den* Menschen sieht]. [...] Ce qui est à jamais différé, jusqu'à la mort, c'est l'entrée dans la loi elle-même, qui n'est rien d'autre que cela même qui dicte le retard. La loi dicte en interférant et en différant la › férance ‹, le rapport, la relation, la référence. L'origine de la différance, voilà ce qu'il ne faut pas et ne se peut pas approcher, se présenter, se représenter et surtout pénétrer.«¹⁹

17 | Ebd., S. 106.

18 | Ebd., S. 118.

19 | Ebd., S. 122.

Wenn Derrida im Folgenden sagt, dass die *différance* das Gesetz des Gesetzes sei und dass dieses Gesetz »da sei, indem es nicht da sei«,²⁰ so bestätigt sich darin das typographische Gesetz des Textes im Zwischenraum. Dass er genau diesen Kafka-Text (und nicht etwa den *Process*) für seine Untersuchung gewählt hat, begründet er mit dem Aufklaffen von identischem Incipit im Textkörper und im Titel, und dass er mit diesem Text (nebst anderen Absichten natürlich) auch eine Begründung des Literarischen (was die Literatur als etwas Besonderes ausmacht) versuchen möchte, liegt gewiss am keineswegs durchgängigen, aber exponierten Verfehlen des Referentiellen in der Literatur, der verdichteten *différance* – wie etwa im Zwischenraum. Ich komme darauf im letzten Teil zurück.

Derridas *Grammatologie*« als schriftbasierte Textinterpretation mit ihren Begriffen von *Spur* und (unübersetzbarer) *différance* haben das Lesen von (nicht nur literarischen) Texten in vielen Fällen nachhaltig verändert, konkret in Bezug auf die graphematische Wahrnehmung des Textes, abstrakt in Bezug auf das Verhältnis von Gesagtem und Nicht-Gesagtem (Unsagbaren, Schweigen). Dabei bleibt die Bewährungsprobe für diese Textinterpretation die enge Verbindung und wechselseitige Rückführung von konkreter Materialität (Körper) und abstrakter Geistigkeit (Raum). Die neue Sensibilität für weisse Flächen (Räume) im Text ist freilich im Bereich der Typographie (aber auch in der Poesie) schon seit langer Zeit selbstverständlich. Doch ergeben sich verschiedene Deutungsmöglichkeiten für diese Leeräume.

Eine neuere literaturwissenschaftliche Untersuchung entwickelt anhand eines modernen französischen Romans eine »Ästhetik der Leerstelle« und versucht sich dabei auch in einer Typologie.²¹ Danielle Reif geht aus von zwei Definitionen der Leerstelle bzw. des Nicht-Gesagten (die eine von Bernhard J. Dotzler, die andere von Umberto Eco), in welchen der »Zwischenraum ausgefüllt« bzw. »das Nicht-Gesagte ak-

20 | Ebd., 123: » Il y a de la loi, de la loi qui n'est pas là mais qu'il y a. «

21 | Danielle Reif: Die Ästhetik der Leerstelle. Raymond Federmans Roman » La fourrure de ma Tante Rachel « vor dem Hintergrund des Gesamtwerks, Würzburg 2005, vgl. insbes. das Kapitel »Versuch einer Typologie der Leerstellen« (S. 85-92). – Es ist auffällig, dass verschiedene französische Romane, die sich in irgendeiner Weise mit der Shoah befassen, die Technik der Auslassung mit ganz verschiedenen, meist sehr ausgeklügelten Varianten zur Anwendung bringen.

tualisiert« werden muss. Dieser Ansatz wird ergänzt durch einen Hinweis auf Wolfgang Iers *impliziten Leser* und verschiedene Techniken der Ellipse, in welchen der Leser aufgefordert ist, den »ausgesparten Anschluss selbst zu vollziehen«. Sie schliesst:

»Allgemein gesagt, lassen sich folgende Typen von Leerstellen unterscheiden: solche die gefüllt werden müssen, d.h. für das Verständnis und die dem Text eigene Logik relevant sind, und solche, die nicht unbedingt gefüllt werden müssen, da sie eher irrelevant sind für das Textverständnis.«²²

In dieser Typologie hat die häufigste Leerstelle, der Zwischenraum, keinen Platz, da er einerseits gerade *nicht* gefüllt werden soll (das wäre in der Sprache der Setzer ein Spiess!) und trotzdem für das Textverständnis konstitutiv ist, einerseits als diskretes Strukturbild des Textes, andererseits im Bezug auf die weisse Fläche (den weissen Raum), die er umschreibt und die ihm ihrerseits erst eine Position (einen Körper) verleiht. Während Reifs Typologie im Grunde genommen von zwei Formen des Sagens ausgeht (indem das Ungesagte des Autors zum Sagen des Lesers wird), die sich scheinbar lückenlos ergänzen (insofern sie für das Textverständnis »relevant« sind), bleibt der Zwischenraum unreduzierbare Lücke: als analytisch-synthetisches Strukturelement mit der Referenz alles Gesagten auf die weisse Seite (den offenen Raum). In diesem Sinn könnte man den Zwischenraum als ein permanent intermittierendes, diskretes Ironiezeichen verstehen, das alles Gesagte ans Ungesagte verweist.

Poetisch

Mit Christian Morgensterns Gedicht hätte man auch beginnen können:

DER LATTENZAUN

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.

Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –

Und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum.

Ein Anblick grässlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.

Der Architekt jedoch entfloh
nach Afri- od- Ameriko.²³

Der pointierte poetologische Bezug des Gedichts auf Schrift (Zwischenraum) und Reim ist offensichtlich, ebenso die Sichtweise der Schrift als Lattenzaun (Wechsel von Schwarz und Weiss, Abgrenzung) und »Architektur«. Im ersten Verspaar ist alles verdichtet, was in der Folge grotesk expliziert wird. Der zweite Vers »mit Zwischenraum, hindurchzuschauen« ist eine überflüssige Ergänzung, ein Pleonasmus, denn ein Lattenzaun ohne Zwischenraum wäre ebenso eine geschlossene Bretterwand wie ein Text ohne Zwischenraum eine *black box* wie in *Tristram Shandy*. Macht ihn das Gedicht zu *etwas*, das hinzugefügt werden kann, so könnte er, wie es im Folgenden geschieht, auch wegenommen und weiterbearbeitet werden. Doch das ist gar nicht das Entscheidende, denn der scheinbar überflüssige Zusatz, der das ganze Malheur herbeiführt, macht etwas sichtbar und zugleich hörbar: Durch den Zwischenraum der Schrift kann man »hindurchschaun«

23 | Christian Morgenstern: *Alle Galgenlieder*, Frankfurt/Main 7. Aufl. 1979, S. 59.

in einen offenen Raum (es ist also, poetisch gesehen, tatsächlich ein Raum, den der Zwischenraum öffnet), und der Binnenreim Schaun – Raum (zugleich Endreim mit dem Lattenzaun) akzentuiert diese Beziehung (dass Lesen durch die Buchstaben in einen offenen Raum schaut) im poetischen Gleichklang. Anders gewendet: Was im Reimgedicht musikalischer Effekt, also Musik, Grund der Poesie ist (zu welchem der Dichter-Architekt nach seinem misslungenen Nichts-Experiment – in der Philosophie hätte er vielleicht reüssieren können – zurückkehrt), erscheint im modernen Schriftgedicht als weisser Raum. Damit soll freilich nicht gesagt werden, dass das Schriftbild im Klanggedicht oder der Klang im Schriftgedicht generell unwichtig sei; gerade Morgensterns Gedicht ist in dieser Hinsicht ja ein »Kippgedicht« zwischen beiden Formen, mit einer horizontal zu lesenden Flucht mit und aus dem Zwischenraum, welche pointiert zum Reim zurückführt, und einem dabei entstehenden vertikal zu sehenden Schriftbild, dem Lattenzaun.

Der weisse Raum, zu dem das moderne Gedicht eine so intime Beziehung hat (als Aussen-, Zwischen- und Innenraum), lässt nicht nur die Wörter und Buchstaben stärker hervortreten und vergrössert ihre oszillierende semantische Tiefe und Leuchtkraft, gleichzeitig wird die Spannung zwischen den (wenigen) Worten und dem leuchtend weissen Raum, den die Verse in variablen Formen in sich eindringen lassen, immer stärker.



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 entchlüpfen. 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 anderes 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‹ vorschwebt, 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. Buchstabengetreu 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 grammatikalisch bestimmend, aber zusätzlich, weil vom Buchstaben selber unabhängig. Diakritische Zeichen können verschiedene Buchstaben aufgefropft 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-Schwungung eine Verwendung im Mikro- wie im Makrobereich. Dank dieser Eigenschaft konnte er das Zeichen als Zeichen massstäblich 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 entriß 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 Anlysis of Beauty*, Ronald Paulsen (Hg.), New Haven, London, 1997.

wird, bezeichnet die Tilde sowohl eine Bewegung des Instrumentalisten als auch ein akustisches Ereignis. Leichterding 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 schleichenden 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 wiedergibt:



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* (σχήμα) 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 rührt auch, vielleicht ohne sich davon Rechenschaft zu geben, an Überlegungen von Paul Valéry and 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. Neuauflage, 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 »vergeblich 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 errahnen, 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 Algorithmus 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 Valéry, »schreiben wir dem Zufall zu...«¹¹

10 | Valéry stand in enger persönlicher Verbindung mit Wissenschaftlern 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.

Das Funktionszeichen.

Zur Logik der Rede von Funktionen in Mathematik und Philosophie

KAI BÜTTNER

Der Ausdruck ›Funktionszeichen‹ bezieht sich in allen geläufigen Deutungen nicht auf *ein* spezifisches Zeichen – etwa den Buchstaben ›f‹ –, sondern auf eine Zeichen*klasse*. Der Buchstabe ›f‹ stellt, wo er als Funktionszeichen gebraucht wird, einen Funktions*namen* dar; als solcher wird er stets durch einen anderen Ausdruck definiert, welcher eben darum ebenfalls ein Funktionszeichen darstellt.

Im Folgenden soll zunächst ein knapper Überblick über die Entwicklung derjenigen Kriterien gegeben werden, welche zur Identifizierung von Zeichen als Funktionszeichen vorgeschlagen wurden; angefangen von der Einführung der Rede von Funktionen in der Analysis bis hin zu Freges Konzeption ungesättigter Zeichen. Abschliessend soll das Verhältnis von Funktion und Funktionszeichen für den Fall mathematischer Funktionen diskutiert werden. Hierbei werde ich Freges *realistischer* Auffassung dieses Verhältnisses eine von Wittgenstein inspirierte, *nominalistische* Auffassung gegenüberstellen.

Funktionszeichen als variable Rechenausdrücke

Am Beginn der Mathematik steht das Rechnen. Wir erlernen das Einmaleins, das auch historisch den Anfang der Mathematik bedeutet¹, indem uns erklärt wird, wie man von einem Rechenausdruck wie etwa $\langle 2+3 \rangle$ zu einer Ziffer – in diesem Fall $\langle 5 \rangle$ – übergeht. Der Ausdruck für einen solchen Übergang – zunächst vage formuliert durch Redeweisen wie $\langle 2+3 \rangle$ ergibt $\langle 5 \rangle$ – wird bald standardisiert durch die Form der Gleichung: $\langle 2+3=5 \rangle$. Auch die Frage nach dem Ergebnis von $2+3$ lässt sich dann durch eine Gleichung formulieren; und zwar durch eine Gleichung mit einer Unbekannten – etwa $\langle 2+3=y \rangle$ –, die dadurch beantwortet wird, dass das $\langle y \rangle$ durch den Ergebnisausdruck, $\langle 5 \rangle$, ersetzt wird.

Auch eine Gleichung mit zwei Unbekannten wie $\langle x+3=y \rangle$ kann als eine Frage aufgefasst werden, die durch die Ersetzung von $\langle x \rangle$ und $\langle y \rangle$ durch ein Ziffern*paar* zu beantworten ist. Anders als im Fall einer Unbekannten wäre eine solche Antwort allerdings nicht eindeutig bestimmt: $\langle 2 \rangle$ und $\langle 5 \rangle$ wären ebenso geeignet wie z.B. $\langle 1 \rangle$ und $\langle 4 \rangle$. Etwas anders verhält es sich, wenn die Ersetzung nicht simultan, sondern sukzessiv vorzunehmen ist; wenn also zunächst $\langle x \rangle$ und *dann* $\langle y \rangle$ durch eine Ziffer zu ersetzen sind. In diesem Fall bestimmt die erste Ersetzung die zweite. Denn während $\langle x \rangle$ nun durch eine beliebige Ziffer ersetzt werden kann – man bezeichnet $\langle x \rangle$ daher in diesem Zusammenhang als *Variable* –, ist immerhin die anschliessende Ersetzung von $\langle y \rangle$ eindeutig bestimmt im Sinne einer Gleichung mit einer Unbekannten. Somit ergeben sich also für die sukzessive Ersetzung Konditionalregeln der folgenden Art:

(1) Wenn in $\langle x+3=y \rangle$ $\langle x \rangle$ durch $\langle 2 \rangle$ ersetzt wird, dann ist im resultierenden Ausdruck $\langle y \rangle$ durch $\langle 5 \rangle$ zu ersetzen.

Der Schritt von der Algebra zur Analysis – also der Schritt von der Rechenlehre zur Funktionstheorie – wird nun dadurch vollzogen, dass die durch Sätze wie (1) metasprachlich formulierten Ersetzungsregeln durch Sätze der folgenden Form ausgedrückt werden:

(2) Der Wert der Funktion $x+3$ für das Argument 2 ist 5

Variable Rechenausdrücke wie $\langle x+3 \rangle$ werden nun gemäss (2) als Funk-

1 | Oskar Becker: Grundlagen der Mathematik, Frankfurt/Main 1975, S. 3ff.

tionszeichen bezeichnet und oftmals per Definition durch bestimmte Buchstaben abgekürzt; etwa indem bestimmt wird: $f(x) := x+3$. In der Folge fungiert der Buchstabe »f« dort als Funktionsname, wo allgemeine Rechenregeln – in funktionaler Rede – als Sätze über die Eigenschaften von Funktionen ausgedrückt werden. Etwa dann, wenn die Regel, dass $x_1+3 < x_2+3$, wenn $x_1 < x_2$, durch den Satz formuliert wird: »f ist eine monoton wachsende Funktion«.

Natürlich wurden im Verlauf der Entwicklung der Analysis nicht nur neue Redeweisen für bekannte Operationen eingeführt, sondern auch neue Operationen selbst; allen voran der Limes, der Differentialquotient und das Integral. Da sich nun einerseits auch mithilfe der diesen Operationen entsprechenden Symbole Ausdrücke bilden liessen, die Ersetzungsregeln im Sinn von (1) bestimmten, andererseits die Entwicklung entsprechender Operationen kaum jemals als abgeschlossen gelten kann, gelangte man schliesslich dazu, in der Bestimmung des Funktionsbegriffs von einem Bezug auf spezifische Operationen gänzlich abzusehen. Gemäss dieser auch heute noch gängigen Bestimmung gelten folglich nicht nur variable arithmetische Rechenausdrücke als Funktionszeichen; vielmehr ist ein Zeichen *beliebiger* Form, das eine Variable enthält, genau dann ein Funktionszeichen, wenn jede Ersetzung der Variable durch eine Ziffer genau eine andere Ziffer bestimmt. Funktionszeichen in diesem Sinn, so könnte man sagen, sind Ausdrücke, die eine Regel für den Übergang von einer Ziffer zu einer anderen kodifizieren.

Funktionszeichen als ungesättigte Ausdrücke

Obschon auch die zuletzt genannte Erweiterung des Funktionsbegriffs überaus interessante philosophische Fragen aufwirft, möchte ich, anstatt diese Fragen zu diskutieren, zur Darstellung einer weiteren Erweiterung des Funktionsbegriffs übergehen, welche philosophische Fragen nicht nur aufwirft, sondern deren Motivation zum Teil selbst philosophischer Natur ist. Diese Erweiterung geht auf Frege zurück.² Ausgehend von dem Grundsatz, dass jedes bedeutungsvolle Zeichen etwas bezeichne, lag es für Frege nahe, arithmetische Gleichungen als Identitätssätze aufzufassen. So wie der Satz »Kolumbus ist der Entdecker Amerikas« behauptet, dass die Ausdrücke »Kolumbus« und »der Entdecker Amerikas« ein und dieselbe Person bezeichnen, so besage

2 | Gottlob Frege: »Funktion und Begriff«, in: M. Textor (Hg.), Funktion – Begriff – Bedeutung, Göttingen 2007.

demnach die Gleichung $\langle 2+3=5 \rangle$, dass der Rechenausdruck $\langle 2+3 \rangle$ und die Ziffer $\langle 5 \rangle$ ein und dieselbe Zahl *bezeichnen*.

Laut Frege besteht nun der *wesentliche* Unterschied zwischen Ziffern und Rechenausdrücken auf der einen Seite und Funktionszeichen wie $\langle x+3 \rangle$ auf der anderen darin, dass die ersteren eine Zahl jeweils tatsächlich bezeichnen, wohingegen ein Funktionszeichen eine Zahl stets nur unbestimmt andeutet. Damit meint Frege, dass ein Funktionszeichens wie $\langle x+3 \rangle$ erst nach – und in Abhängigkeit von – der Ersetzung der Variablen $\langle x \rangle$ durch eine Ziffer eine bestimmte Zahl bezeichnet. Dieses Merkmal der Funktionszeichen, welches Frege deren Ungesättigtheit nennt, liesse sich am Beispiel wie folgt formulieren:

(3) Wenn in $\langle x+3 \rangle$ $\langle x \rangle$ durch $\langle 2 \rangle$ ersetzt wird, dann bezeichnet der resultierende Ausdruck die Zahl Fünf.

Der Zusammenhang zwischen Satz (3) und den Sätzen (1) und (2) stellt sich nun für Frege folgendermassen dar. Die durch Satz (3) ausgedrückte Bezeichnungsregel liegt nach Frege der durch Satz (1) ausgedrückten Ersetzungsregel in folgendem Sinn zu Grunde: Wenn $\langle x+3 \rangle$ zu $\langle 2+3 \rangle$ umgeformt wird, dann ist $\langle y \rangle$ in $\langle 2+3=y \rangle$ deshalb durch $\langle 5 \rangle$ zu ersetzen, *weil* $\langle 2+3 \rangle$ und $\langle 5 \rangle$ dieselbe Zahl bezeichnen. – Ich werde auf diesen Punkt weiter unten zurückkommen. – Dagegen stehen Satz (2) und Satz (3) aus logischer Sicht auf einer Stufe: Was Satz (2) in funktionaler Rede ausdrückt, wird von Satz (3) lediglich anders, nämlich metasprachlich, formuliert. Insofern liefert Satz (3) so weit nur eine Erläuterung, jedoch noch keine Erweiterung der Rede von Funktionen.

Zu einer solchen Erweiterung kommt es erst, wenn Frege von der Betrachtung von Rechenausdrücken und Gleichungen zu derjenigen von Ungleichungen wie etwa $3 < 5$ übergeht. Auch der Ausdruck einer Ungleichung kann natürlich aufgefasst werden als das Resultat einer Ersetzung von Variablen; im genannten Fall etwa als das Resultat der Ersetzung von $\langle x \rangle$ durch $\langle 3 \rangle$ in $\langle x < 5 \rangle$. Und in Abhängigkeit von der jeweiligen Ersetzung der Variable, behauptet der resultierende Ausdruck entweder etwas Wahres oder etwas Falsches: etwas Wahres z.B., wenn $\langle x \rangle$ durch $\langle 3 \rangle$ ersetzt wird; etwas Falsches, wenn $\langle x \rangle$ durch $\langle 6 \rangle$ ersetzt wird. Gebraucht man nun, wie Frege vorschlägt, anstelle der Formulierung *›behauptet etwas Wahres‹* die Formulierung *›bezeichnet das Wahre‹*, so ergeben sich auch für Ungleichungen Bezeichnungsregeln in Analogie zu Satz (3); etwa:

(3.1) Wenn in $\langle x < 5 \rangle$ $\langle x \rangle$ durch $\langle 3 \rangle$ ersetzt wird, dann bezeichnet der resultierende Ausdruck das Wahre.

Und indem Frege so den Wahrheitsbezug von $\langle 3 < 5 \rangle$ als eine Form der Bezeichnung deutet, scheint nichts mehr dagegen zu sprechen, die Rede von Funktionen auch auf diesen Fall zu übertragen, so dass sich also sagen liesse:

(4) Der Wert der Funktion $x < 5$ für das Argument 3 ist das Wahre.

Auch ein Ausdruck wie $\langle x < 5 \rangle$ und überhaupt alle mathematischen Ausdrücke, die eine Variable enthalten, können in Freges Sinn als Funktionszeichen aufgefasst werden; d.h. als ungesättigte Ausdrücke, welche erst nach der Ersetzung ihrer Variablen etwas bezeichnen; sei es eine Zahl oder ein Wahrheitswert.

Frege weist nun darauf hin, dass ein Funktionszeichen wie $\langle x < 5 \rangle$ logisch betrachtet ein Begriffswort darstellt, insofern man sagen könne, es stehe für den Begriff: Zahl, kleiner als die Zahl Fünf. Die Ungleichung $\langle 3 < 5 \rangle$ stellt demnach einen Satz dar, der behauptet, die Zahl Drei sei kleiner als die Zahl Fünf. Und aus diesem Grund könnte man sagen, Satz (4) besage dasselbe wie der folgende:

(5) Die Zahl Drei fällt unter den Begriff: Zahl, kleiner als die Zahl Fünf.

Satz (4) drückt also die logische Grundbeziehung des Fallens eines Gegenstands unter einen Begriff in funktionaler Rede aus, nämlich dadurch, dass das Wahre der Wert einer Funktion für ein Argument ist. Und Frege ist der Ansicht, dass es sich hierbei um einen ganz allgemeinen Zusammenhang handle: Begriffe, ganz egal welcher Art, sind Funktionen, deren Werte stets Wahrheitswerte sind. Und da somit alle Begriffswörter überhaupt Funktionszeichen sind, sind letztere nicht nur in der Sprache der Mathematik, sondern in allen Bereichen der Sprache zu finden. Auch ein Satz der Alltagssprache wie $\langle \text{Sokrates ist sterblich} \rangle$ kann demnach aufgefasst werden als das Resultat der Ersetzung des Eigennamens $\langle \text{Sokrates} \rangle$ für die Variable $\langle x \rangle$ im Funktionszeichen $\langle x \text{ ist sterblich} \rangle$; und dass Sokrates unter den Begriff der Sterblichkeit fällt, bedeutet, dass, wie man sagen könnte, der Wert der Sterblichkeitsfunktion für das Argument Sokrates das Wahre ist.

Frege zeigt damit, dass die Abhängigkeit der Wahrheit eines Satzes von seiner sprachlichen Zusammensetzung funktionaler Art ist und

dass, dem gemäss, für eventuelle Abkürzungen von Begriffswörtern Funktionsnamen wie $\langle f(x) \rangle$ zu gebrauchen sind. Und die Tatsache, dass sowohl Logiker als auch sprachanalytische Philosophen an jener Abhängigkeit interessiert sind, erklärt die Prominenz von Funktionsnamen und entsprechenden, mathematisch anmutenden Formeln in deren Werken.

Funktionszeichen und Funktion

Neben den soeben dargestellten Erweiterungen des Funktionsbegriffs beschäftigte sich Frege ebenfalls mit dem Verhältnis zwischen Funktionszeichen und Funktion sowie der damit verbundenen philosophischen Frage danach, was Funktionen sind.³ Die bis dato gegebenen Antworten auf diese Frage – welche sich allerdings nur auf mathematische Funktionen bezogen –, schienen ihm jedoch nicht zufriedenstellend. Die nominalistische Antwort, welche Funktionen mit ihrem Ausdruck – also mit dem Funktionszeichen – identifiziert, hebt sich nach Freges schon oben genanntem Grundsatz selbst auf: denn wenn Funktionszeichen überhaupt eine Bedeutung haben – wovon ja auch der Nominalist ausgeht –, dann muss es laut Frege auch etwas geben, das sie bezeichnen. Die gängige realistische Erklärung, wonach Funktionen veränderliche Zahlen seien, schien aus einem anderen Grund inadäquat: Abgesehen davon, dass Zahlen, wie Frege bemerkt, ihrem Wesen nach unveränderlich sind, werden sie von Funktionszeichen ja gerade *nicht* bezeichnet, sondern lediglich unbestimmt angedeutet. Da Frege aufgrund seines Grundsatzes eine realistische Position – also eine, die zwischen dem Funktionszeichen und der Funktion unterscheidet – dennoch unumgänglich erschien, erklärte er Funktionen durch Bezug auf ihren Ausdruck. Demnach sind Funktionen das, was Funktionszeichen bezeichnen; und der Ungesättigkeit des Funktionszeichens entspricht eine Ungesättigkeit der Funktion selbst.

Um in dieser Debatte Klarheit zu gewinnen, ist es nun wichtig zu sehen, was an Freges eigener Erklärung die nominalistische Antwort nicht lediglich negiert, sondern aufgrund beiderseits geteilter Voraussetzungen gegen sie spricht. Dies ist weder die von Freges Erklärung implizierte ontologische These, wonach es neben den Funktionszeichen auch die Funktionen selbst gibt, noch die metaphysische These,

3 | G. Frege: »Was ist eine Funktion?«, in: M. Textor (Hg.), Funktion – Begriff – Bedeutung, Göttingen 2007.

dass diese Funktionen ebenfalls in irgendeinem Sinn ungesättigt sind. Freges eigentlicher Punkt ist die grundlegendere logisch-semantische These, dass Funktionszeichen etwas bezeichnen; und sein eigentliches Argument, dass sie anderenfalls keine Bedeutung hätten. Was es daher für eine Bewertung von Freges Argumentation zu klären gilt, ist die Verbindung zwischen dem Begriff des *Bezeichnens* und demjenigen der *Bedeutung*.

Eine solche Klärung findet sich bei Wittgenstein.⁴ Nach Wittgenstein ist die Bedeutung eines Ausdrucks das, was die Erklärung seiner Bedeutung erklärt; und insofern wir die Bedeutung eines Ausdrucks erklären, indem wir erklären, *wie* er zu verwenden ist, kann man sagen: Die Bedeutung eines Ausdrucks besteht in der Art und Weise seines Gebrauchs. Nun wird der Gebrauch mancher Ausdrücke dadurch erklärt, dass man auf einen Gegenstand zeigt. Und in diesem Fall kann man sagen, dass der fragliche Ausdruck *bezeichnend* gebraucht werde und dass dasjenige, worauf gezeigt wird, das sei, was der Ausdruck bezeichnet. Aber im Gegensatz zu Freges Grundsatz, ist es gemäss dieser Auffassung dafür, dass ein Ausdruck eine Bedeutung hat, zunächst nur wesentlich, dass sein Gebrauch erklärt ist, nicht notwendigerweise, dass der Ausdruck etwas bezeichnet. Demnach sollte in unserem Fall die erste Frage auch nicht lauten, ob es etwas gibt, das Funktionszeichen bezeichnen – oder ob es nichts dergleichen gibt –, sondern: Werden Funktionszeichen bezeichnend gebraucht, oder werden sie in anderer *Weise* gebraucht? Und die Antwort auf diese Frage ist durch die Reflexion darauf zu finden, wie der Gebrauch von Funktionszeichen erklärt wird.

Ich werde mich im Folgenden zu zeigen bemühen, dass mathematische Funktionszeichen nicht bezeichnend gebraucht werden. Meine Ausführungen hierzu sind wesentlich inspiriert durch Überlegungen Wittgensteins.

Die Bedeutung mathematischer Funktionszeichen

Mathematische Funktionszeichen werden im Wesentlichen so erklärt und gebraucht, wie zu Beginn dieses Aufsatzes dargestellt; d.h.: Sie werden *verbal* definiert durch Operationszeichen, Ziffern und Variablen; und sie werden *rechnerisch* gebraucht zum Übergang von einer Ziffer zu einer anderen. Dabei gestaltet sich dieser Übergang

4 | Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/Main 1984. Insbesondere § 560 und § 370.

wie gesehen derart, dass zunächst die Variable durch eine Ziffer ersetzt wird, bevor dann die gesuchte Ziffer dadurch berechnet wird, dass im resultierenden Rechenausdruck die Operationszeichen sukzessive eliminiert werden. Die Regeln, nach denen Operationszeichen eliminiert werden, werden ihrerseits durch die Erklärungen der Operationszeichen gegeben. Dabei können die zentralen arithmetischen Operationen aufbauend auf der elementaren Nachfolgeroperation erklärt werden: So erklärt man etwa die Potenzierung zum Exponenten n durch n -fache Multiplikation der Basis, so dass also das Potenzzeichen in Rechenausdrücken durch eine Ersetzung von entsprechenden Multiplikationszeichen eliminiert werden kann. Ebenso erklärt man die Multiplikation mit dem Faktor m durch m -fache Addition und, in einem letzten Schritt, die Addition mit dem Summanden k als die k -fache Anwendung der elementaren Nachfolgeroperation $\succ+1\prec$. Daher, so scheint mir, könnte man von mathematischen Funktionszeichen nur dann – und auch dann nur in einem abgeleiteten Sinn – sagen, sie würden bezeichnend gebraucht, wenn das Symbol der Nachfolgeroperation bezeichnend gebraucht würde. Dass dies nicht der Fall ist, zeigt sich nun aber, wenn wir zuletzt darüber reflektieren, wie der Gebrauch des Symbols $\succ+1\prec$ erklärt wird. Denn dies geschieht nicht dadurch, dass in *irgendeinem* Sinn auf etwas gezeigt würde, das dieses Zeichen bezeichnet. – Und auch nicht dadurch, dass auf ein noch primitiveres Operationssymbol zurückgegriffen würde, bei dem sich die Frage nach etwas Bezeichnetem neuerlich stellte. – Vielmehr erklären wir die Nachfolgeroperation durch Rückgriff auf das Zählen: Wir erklären zunächst die Bildung der Grundzahlreihe $\succ1,2,3,\dots\prec$, indem wir erklären, wie man im entsprechenden Ziffersystem von einer Ziffer zur nächsten übergeht. Dann erklären wir, wie man die einzelnen Übergänge mittels des Symbols $\succ+1\prec$ formuliert, indem wir erklären, wie man die Reihennotation, etwa $\succ\dots,4,5,\dots\prec$, in arithmetische Ausdrücke wie $\succ4+1$ ergibt $5\prec$ oder $\succ4+1=5\prec$ überträgt. Man könnte also sagen, dass das Nachfolgersymbol die Technik des Zählens arithmetisch kodifiziere: es gibt ihr eine neue sprachliche Form.

Es war daher zwar korrekt von Frege, Funktionen durch Bezug auf ihren Ausdruck erklären zu wollen; aber dies eben darum, weil es in diesem Fall kein Bezeichnetes neben dem Zeichen gibt. Denn wir haben nicht: hier das Funktionszeichen, da die Funktion; und erklären dann die Bedeutung des Ersteren, indem wir auf Letzteres zeigen. Und es war ebenfalls korrekt, die Funktionszeichen anderen Zeichen – insbesondere den Ziffern und Rechenausdrücken – gegenüberzustellen. Doch, um es zu wiederholen: Die Funktionszeichen zeichnen sich gegenüber diesen anderen Zeichen nicht dadurch aus,

dass sie zur Bezeichnung anderer Dinge – oder Dingen anderer Art – gebraucht werden, sondern dadurch, dass sie als Ersetzungsregeln im Sinn von (i) gebraucht werden.

Wie die Betrachtung der Erklärung der Nachfolgeroperation zeigt, gilt Analoges nun aber auch für den mathematischen Gebrauch von Ziffern. Auch Ziffern zeichnen sich gegenüber anderen Zeichen nicht durch das aus, was sie bezeichnen; denn auch sie werden nicht bezeichnend gebraucht. Wir erwerben das Ziffernsystem, um mit Ziffern zu rechnen, nicht, um mit ihnen mathematische Gegenstände zu bezeichnen. Und dieser rechnerische Gebrauch von Ziffern innerhalb arithmetischer Gleichungen wird wie gesehen letztlich durch das Zählen erklärt und nicht durch Hinweis auf etwas, das die Ziffern vermeintlich bezeichnen. Denn dass z.B. $\succ 4+1=5 \prec$ wahr ist, kann zwar ebenso gut dadurch ausgedrückt werden, dass man sagt: $\succ 4+1 \prec$ und $\succ 5 \prec$ bezeichnen dieselbe Zahl; aber die Geltung *beider* Sätze beruht darauf, dass wir *so* zählen: $\succ \dots, 4, 5, \dots \prec$. Die Gleichungen der Arithmetik sind keine Behauptungen über den Bezug arithmetischer Zeichen, sondern Formulierungen von Umformungsregeln für arithmetische Zeichen.



Fünf Punkte unterstrichen.

Nahrung statt Zeichen

DONATA SCHOELLER

Die Punkte, um die es hier gehen soll, stehen meistens mitten im Satz bei einem Denker, dessen Texte durch diese fünf Punkte schon formal auffallen. Das Ungewöhnliche an den ist nicht nur, dass sie ein neues Zeichen sind, sondern dass sie von einem Philosophen geschaffen worden sind. Dass sie meistens unterstrichen sind, betont ihre Bedeutung. Als Zeichen dienen sie nicht der Satzstruktur und zeigen auch nicht das Fehlen von Wörtern an. Sie machen auf etwas aufmerksam, was die Bedeutung unserer Sätze mit trägt, ohne dass das wiederum ein Satz von Begriffen wäre. Die fünf Punkte sind ein Zeichen eines philosophischen Grundgedankens, der in seiner systematischen Ausarbeitung eine Lücke in der sprachphilosophischen Herangehensweise zu füllen trachtet. Als Punkte deuten sie an, dass im jeweiligen Kontext, in dem sie sich befinden, kein einzelner Fachbegriff sie ersetzen kann. Das ist der springende Punkt dieser Punkte: sie schaffen den Raum, um auf ein Geschehen hinzuweisen, das auf keinen Begriff reduziert werden kann, das sich aber in alle unsere Begriffe bedeutend einbringt.

Wer sich auf die Wirkung der fünf Punkte einlassen will, muss bereit sein, seine routinierte Lesart zu entschleunigen. Er muss bereit sein, etwas beim Lesen zu erfahren, das so selbstverständlich ist, dass man meist darüber hinweg liest und auch leicht darüber hinweg schreibt oder spricht, weil man meistens bereits *damit* liest, schreibt oder spricht. Wenn man sich der Erfahrung, auf die die Punkte hinweisen, zuwendet, dann kann dies zu einem gewissen Staunen Anlass

geben. Als der Philosoph Eugene Gendlin – der Kreator der Punkte, um die es hier geht – bemerkte, dass es Ausdrucksakte gibt, die mit einem körperlichen Gespür einhergehen, das sich mit dem Ausdruck verändern oder gleich bleiben kann, hatte dies für ihn schwerwiegende Konsequenzen sowohl für die Sprachphilosophie als auch für die Theorie und Praxis der Psychotherapie. Er packte den Stier bei den Hörnern – in diesem Fall in Form von fünf Punkten – und suchte Wege, über Sprache so nachzudenken, dass dieses zugleich subtile und vitale Geschehen Berücksichtigung in unserem Denken über Sprechen und Sprache finden kann. Die fünf Punkte wurden so zum Anlass einer Philosophie, die sprachliche Bedeutung, Körper und Situation zusammen denkt, um Erfahrungen gerecht zu werden, die wir beim Sprechen und Schreiben machen können.

1. Beispiel: Der Dichter

»The poet stops in midst of an unfinished poem. How to go on? Perhaps there is only confusion. No leads.

The poet reads and re-reads the lines. Where they end something *does* come! The poet (knows, reads, senses.....) what these lines need, want, demand, imply What the next line must say is now already here – in a way. But how to say that? What is *that*? It is – the poet's hand is silently rotating in the air. The rotating gesture says that.

The poet tries this line and that. Many lines come. Some seem good. The poet listens into what each of those lines can say. Poets constantly listend into an unexplored openness – what can this new phrasing say? A great many such lines come and are rejected. The poet reads to the end of the written lines again and again. Each time that comes.

The lines that offer themselves try to say, but do not say – *that*. *That* seems to lack word, but no. The is very verbal: It knows the language well enough to understand – and reject – all the lines that come. Theat blank is not a bit pre-verbal; it knows what must be said, and it knows that the lines which came don't say that.

The blank is *vague*, but it is also more *precise* than the poet can as yet say. Poetry creates new phrases to say something new. This demands and implies a new phrase that has not yet come. (...)

Of course, in a way the blank is *said* – by the lines leading up to it. The poet can have (get back, keep a hold of, hear, sense.....) this blank by re-reading and listenting to the already written lines – over and over. So they do seem to say it, or, more precisely: They have a role in saying what is further to be said. But when the next line does come, it nearly always forces some

revision of these already written lines. The written lines imply something that will revise – those very lines.«¹

Die Herausforderung

Das Beispiel beschreibt anhand des Dichters, der ein Gedicht schreibt, einen Vorgang, der beim Schreiben der nächsten Zeile beteiligt ist. Der Vorgang, der hier beschrieben wird, ist nicht auf die Dichtung beschränkt. Dennoch ist die Wahl des Beispiels nicht zufällig. Das Beispiel ist bezeichnend für Gendlins Anliegen, auf etwas hinzuweisen, das durch gewisse andere Beispiele nicht in der gleichen Weise zum Vorschein kommt. Was beim Dichten geschieht, geschieht nicht, wenn wir befehlen, wetten, versprechen, wenn wir logisch folgern, wenn wir auf Sachverhalte wie »die Katze ist auf der Matte«² oder »dass Peter rothaarig ist«³ hinweisen, oder vom glatzköpfigen König von Frankreich sprechen, d.h. jene von der Philosophie viel beachteten Sprechakte vollziehen. Gendlins Beispiele geben entsprechend andere Fragestellungen auf, als beispielsweise die Unterscheidungskriterien von Aussageklassen oder die Verifikations- oder Geltungsbedingungen unserer konstativen oder performativen Propositionen.

Das philosophische Problem, auf das Gendlin hinweist, wird deutlich, wenn das, was wir zum Ausdruck bringen wollen, nicht bereits klar durch Beobachtung oder durch die Situation vorgegeben ist wie die Katze auf der Matte oder der Taufspruch in der Kirche. Mit einer gewissen Unklarheit dessen, was wir sagen wollen, sind wir ständig konfrontiert: sei dies im Gespräch über einen Film, der uns begeistert hat, im Verbalisieren eines Zusammenhangs, der uns neu erscheint, im persönlichen Gespräch, wo wir nach dem adäquaten Ausdruck eines Erlebens suchen, im Austausch mit unserem Partner, wo wir uns mit der Aufgabe herumschlagen, festzustellen, wo wir eigentlich stehen. In solchen Spielarten von Ausdrucksakten wird die Funktion der fünf Punkte deutlich. Denn obwohl das, was wir sagen, nicht vorgegeben

1 | Eugene Gendlin: »Thinking Beyond Patterns. Body, Language, and Situations«, in: B. den Ouden/M. Moen (Hg.), *The Presence of Feeling in Thought*, New York 1991, S. 47.

2 | John L. Austin: *Zur Theorie der Sprachakte*, Stuttgart 2007, S. 113.

3 | Ernst Tugendhat: *Egozentrität und Mystik*, München 2006, S. 24.

ist oder als nachprüfbarer Sachverhalt zu verifizieren ist, haben diese Beispiele ihre eigene Art der Referenz. Sie lässt sich dadurch charakterisieren, dass sie so »nahe liegt« (als Begeisterung, neue Einsicht, eine Erlebnisweise, ein Beziehungsgefühl), dass wir *uns* davon nicht trennen können. Und gerade in diesen Fällen fällt es uns in der Regel nicht leicht, zu sagen (oder zu schreiben), was wir meinen, denken, fühlen. Wie kommt das? Wir haben, kennen, spüren es doch, wird sind erfüllt von der Begeisterung oder der Einsicht oder dem Erleben oder der Beziehungsqualität. Was geschieht hier beim Sprechen, so dass sich solche Sprechakte allein schon aufgrund der damit einhergehenden Herausforderung auszeichnen? Worin besteht die Herausforderung? Sie erschöpft sich offensichtlich nicht allein in jenen Möglichkeiten, die Searle vor Augen hat, nämlich dass ich die Sprache »nicht genügend kenne«, oder der Sprache die Wörter fehlen⁴. Eher scheint die Herausforderung mit der Art der Referenz und ihrem Verhältnis zur Sprache zu tun zu haben, auf die sich diese Beispielklasse von Aussagen bezieht. Das Beispiel des Dichters macht klar, dass die nächste Zeile sich zwar auf die bereits vorhandenen Zeilen bezieht, aber nicht nur. Sonst könnte, wie Gendlin trocken bemerkt, jeder für jeden Gedichte fertig schreiben. Etwas kommt hinzu, das nur der Dichter »hat«, der das Gedicht schreibt. Die Schwierigkeit der nächsten Zeile hat mit dem Verhältnis der Sprache *dazu* zu tun. Die Herausforderung, von der hier die Rede ist, entsteht also nicht nur im Verhältnis zu Anderen (auf dieses Verhältnis vor allem scheinen sich sprachphilosophische Untersuchungen zu konzentrieren: inwieweit meine Ausdrücke verständlich, inwieweit sie überprüfbar, inwieweit sie kein Unsinn sind, inwieweit sie den Sprachkonventionen entsprechen). Aus dem Verhältnis von dem, was wir sagen wollen und den Worten, die es sagen, geht die Herausforderung des hier behandelten Ausdrucks aus. Man könnte meinen, dass dies nur eine persönliche bzw. subjektive Angelegenheit sei. Aber diese Klassifizierung greift zu kurz. Denn dieses Verhältnis bringt einen Ausdruck hervor, der eine spezifische Form von Tatsachen schafft. Wir wissen häufig, wie der Dichter, erst nachdem wir etwas formulieren konnten, was genau zu formulieren war. Diese formulierten Tatsachen wieder führen zu weiteren, anderen Tatsachen – subjektiver, aber ebenso objektiver Art.⁵ Deshalb ist es angemessen

4 | John R. Searle: Sprechakte. Ein Sprachphilosophischer Essay, Frankfurt/Main 1981, S. 35.

5 | Diese Unterscheidung von subjektiver und objektiver Tatsache beruft sich auf Hermann Schmitz, der nachweist, wie objektive Tatsachen eine Wirklichkeit auslassen, die sie nicht erfassen können, die aber ebenso

zu sagen, dass diese Art des Ausdrucks kreativ in einem buchstäblichen Sinn ist. Er beschreibt und performiert nicht nur, was zu beobachten ist oder was in einer gewissen Situation angesagt ist, sondern im schöpferischen Verhältnis von Ausdruck und Auszudrückendem werden Welten kreiert: seien dies grossartige geistige Werke oder weite Strecken unseres täglichen Lebens, die dadurch entstehen und sich verändern, *dass* und vor allem *wie* wir uns in unseren Stimmungen, Gedanken, Eindrücken, Einsichten, Anschauungsweisen, Befindlichkeiten über diese gegenseitig zum Ausdruck bringen können.

Ordentliches Erleben

Aber *was* geschieht im Ausdruck, wenn darin zugleich eine kreative Leistung liegt? Der Frage kann man sich mit Dilthey annähern, dessen systematisches Bemühen um einen Ausgangspunkt, der sich Reduktionismen welcher Spielart auch immer widersetzt, in seiner Aktualität von einigen kontemporären Denkern wiederentdeckt wird.⁶ Dilthey legt eine Basis unserer Ausdrücke frei, deren hartnäckige Universalität in keinem Begründungs-System verankert ist: »Alle Formen des Ausdrucks (...) entstammen aus dem Erleben selbst.«⁷ Die Herausforderung dieses Ursprungs liegt im Umgang damit, wenn dieser selbst Gegenstand der Reflexion wird. Dilthey ringt in immer neuen Ansätzen, diesen Ausgangspunkt theoretisch zu fassen, ohne dass dieser dadurch zugleich verdinglicht und ›objektiviert‹ wird.⁸ Gendlin geht hier einen Schritt weiter. Er arbeitet damit. Die fünf Punkte markieren bei ihm den Ausgangspunkt der Ausdrücke aus dem Erleben im jeweiligen Prozess des Ausdrucks selbst. Gendlin macht radikal ernst mit dem so angesetzten Ausgangspunkt und den Konsequenzen, die dieser Ausgangspunkt für das Denken haben kann. Denn der Ansatz unterminiert jede Tendenz, diesen wiederum strukturell-begrifflich ersetzen zu wollen. Jeder Versuch des Ersetzens mündet selbst wiederum aus einem Erleben und kann in letzter Konsequenz zur Abklemmung des Erlebens führen, wobei auch das erlebt ist. Den je erlebt

als Tatsache gefasst sein muss. Die Unterscheidung findet sich in ähnlicher Deutlichkeit bereits bei Dilthey in dessen Breslauer Ausarbeitung.

6 | Vgl. z.B. Jerome Bruner: *Acts of Meaning*, Cambridge London 1990, 35f.

7 | Wilhelm Dilthey, *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt/Main 2006, 250.

8 | Vgl. zum Beispiel W. Dilthey: *Aufbau*, S. 248.

ten Ausgangspunkt unserer Ausdrücke als solchen zuzulassen, geht einher mit einer Entdeckung, die den Kernpunkt Gendlinscher Philosophie ausmacht: die spezifische Ordnung, die in diesem Ausgangspunkt in spezifischer Weise *gegeben* ist. Gendlin entdeckt aufgrund seiner phänomenologischen Untersuchungen sowohl in der kreativen als auch in der wissenschaftlichen wie therapeutischen Praxis, dass unser Erfahren und Erleben eine Ordnung mit sich bringen, die sich in Begriffen, Kategorien und Strukturen fortsetzen lässt, dadurch allein aber nicht hergestellt werden kann. Er macht somit auf zwei unterschiedliche Ordnungssysteme aufmerksam: das begriffliche und das experientielle. Das Verhältnis zwischen beiden steht im Brennpunkt seines Interesses. Seine Texte erscheinen regelrecht mit diesem Verhältnis zwischen Begriffen und vor- wie nachlaufendem Erleben (....) zu experimentieren, um zu zeigen, welche Genauigkeit an Reaktion, welche weiterführende Wechselwirkung, welche unauslotbare Kreativität sich in dieser Beziehung abzuspielen vermag.

Die Eigenart dieses Verhältnisses wird am Beispiel des Dichters exemplarisch vorgeführt. Der Prozess des Dichtens macht wie mit dem Vergrößerungsglas deutlich, wie die Suche nach dem entsprechenden Ausdruck begleitet wird durch, das weder prä-verbal ist, noch bereits die Worte ›hat‹. Dieses kann zur Ablehnung von vielen Ausdrucksweisen führen, es kann hartnäckig bleiben als eine Art ›Forderung‹ – als ein Implizieren, wie Gendlin sagt. Es kann sich aber auch mit einem gewissen Ausdruck oder einem Satz verändern, es hört dann auf zu fordern bzw. zu implizieren. Dann wissen wir, dass es gelungen ist, zu sagen oder schreiben, was wir meinten. Wir suchen nicht weiter. Wenn dies jedoch nicht geschieht, können wir auf zurückkommen und es mit anderen Worten versuchen. Ein analoger Vollzug ist möglich, wenn wir nicht verstanden werden. Auch dann können wir das, was wir meinen, sagen wollen, mitzuteilen brauchen in gänzlich anderen Worten ausdrücken⁹. Die Forderung des ›Zu-Sagenden‹ und die Worte stehen nicht in einem eins zu eins Verhältnis, und doch in einem ganz spezifischen, weil viele Worte eindeutig nicht ›gehen‹. Wie geht das? Entscheidet hier lediglich ein vorgegebenen Sprachgebrauch, oder eine Art Logik der sprachlichen Handlung über unsere Wortwahl?

9 | Cavell denkt ergänzend kritisch über jene Bedeutungstheorien nach, die diese nur an den Worten festmachen und dabei den Punkt ignorieren, den die Worte machen wollen. Vgl. Stanley Cavell: *Claim of Reason*, Oxford 1979, S. 208f.

Gendlin bietet eine Betrachtungsweise für dieses Geschehen an, die sich durch einen weiteren Ausgriff auszeichnet. Er lässt, wie bereits angedeutet, die Fixierung auf eine tragende Struktur – sei sie pragmatisch-linguistisch oder logisch-analytisch zunächst beiseite, um auf einen anderen Umgang mit der Fragestellung überzuleiten. Die von ihm vorgenommene Verschiebung der philosophischen Aufmerksamkeit ist ungewöhnlich wie am Beispiel des Dichters deutlich wird. Denn Gendlin richtet die Aufmerksamkeit auf ein Geschehen, das den sprachlichen Ausdruck begleitet und stellt dieses Geschehen für das Verstehen von Sprache in den Mittelpunkt. Das gerade macht die Schwierigkeit der zu bewerkstelligenden Aufgabe aus. Er möchte dieses Geschehen so denken, dass es nicht wiederum unterfangen wird durch eine Struktur – welcher Art auch immer. Dahinter steckt eine Umkehrbewegung: selbst wenn wir eine Struktur hinter unserem Sprechen und Schreiben freizulegen versuchen, ist dabei ein Geschehen beteiligt, das die Bedeutung dieser Struktur *mit* trägt und was nicht zur Struktur werden kann. Die Struktur, die dieses Geschehen auszudrücken vermag, muss dieses also *darin* geschehen bzw. funktionieren lassen. Was darin funktionieren können muss, ist die, wie Gendlin an vielfachen Beispielen zeigt, subtile und supra-komplexe, wachstumsfähige und »responsive« Ordnung, die in dem Geschehen des Ausdrückens jeweils mitwirkt¹⁰.

2. Beispiel: Gespräch

»You have been listening to several people engaged in a complex theoretical argument. After a while you have a point to make. Yes, and it is a good point! You indicate that you want to enter in, and they stop and turn to you.

Now you make your point smoothly, usually there is no moment of a stuck blank. Perhaps you speak more slowly than usual; »picking your words carefully«. Of course you are not bus checking, each of several hundred thousand words, so you don't really pick them. Rather, you wait and – they come.

Now let me change the story:

You have been listening, you indicate that you want to speak, but now others go on talking, longer and longer. By the time the others do at last

10 | Eugene Gendlin: Responsive Order, Man and World, 30 (3), 1997, S. 383-411 oder ders.: Experiencing and the Creation of Meaning, 1962 Evanston.

turn to you – you have forgotten your point. ›Uhm, uh, just a minute‹ is all you can say. You had not rehearsed words to say your point. It was never in words, or so it seems. It was only an about-to-say.

Of course; an about-to-say does not consist of actual words.

What is an about-to-say?

›Uh... wait – I've got it; I know what it was!‹ It came again. Now you can speak, although even now there are not actual words.

If someone interrupts just then, you might lose it again, because – even the second time, the point did not come as words.

Is it meaning, without words? Does the story show that an about to say (a point, a making sense, a) exists without words? Of course not; your point is implicitly the words you are about to say. The words of the preceding discussion are also implicit in it. But your point is a new focusing – after all those words.«¹¹

Was hat der Körper damit zu tun?

Auch in diesem Beispiel wird deutlich, dass wir das, was wir sagen wollen, in bestimmter Weise *haben*, bevor es ausformuliert ist. Wir haben unseren Punkt, der aus der Diskussion, aber nicht nur aus ihr, erwächst und sich anpasst, je nach der Windung des Gesprächsflusses. Gendlin weist daraufhin, dass wir diesen Punkt nicht als ausformulierte Worte haben und dass wir ihn in einer gewissen Weise sogar *spüren* können. Wir ›spüren‹ den Punkt, den wir sagen wollen, und wir können dieses Gespür verlieren und wieder gewinnen während einer Diskussion. Es kann sich sogar verstärken, fast dringlich werden, wenn sich das Thema darauf zu bewegt, so dass es manchmal sogar schwer fällt, mit dem, was wir sagen wollen, an uns zu halten. Gendlin beschreibt:

»What is this ›it‹ which you can lose, regain, and lose once more? How and where do you have it? How do you know that you have lost it, or that it is back again? Words and externals do not alone perform these functions. They are functions of intricate implying.

The new phrases of the point and the situation-change they will make, these are still only implicit. You feel: ›Uhm, uh, I lost it, uhm‹, or ›Oh!, there it is again!‹ As you lose and regain it, you can keenly notice: you have (feel, sense, are.....) the in a bodily-sensed way.«¹²

11 | Eugene Gendlin: Thinking Beyond Patterns, S. 102.

12 | Vgl. ebd., S. 103.

Den Punkt *implizit haben zu können*, macht Gendlin als ein raffiniertes Geschehen deutlich. Es ist *körperlich* in einer ganz gewissen Weise. Was hat der Körper damit zu tun? Gendlin vermutet, dass der Körper mehr damit zu tun hat, als ihm bisher zugestanden worden ist. Mit dem Körper meint er nicht nur das Gehirn. Body fällt auch nicht mit der Charakterisierung von Leib zusammen im Sinne der Neuen Phänomenologie von Hermann Schmitz. Gendlin bezieht sich konkret auf den lebendigen Körper, der kann, was unser Körper kann: z.B. Diskussionspunkte ›spüren‹, Unbehagen im Gespräch empfinden, sich durch einen (sogar abstrakten) Gedanken wohler fühlen oder durch ein Wort gekränkt. Gendlin macht mit Dewey darauf aufmerksam, wie theoretische Probleme, sogar logisch-mathematische in gewisser Weise einen spürbaren Hof (felt meaning) haben, der unsere schlussfolgernden Züge leitet¹³. Selbst Namen von Menschen, an die wir denken, bringen eine Art Empfindung mit sich. Man kann dies bemerken, wenn man sich beispielsweise die Namen seiner Nachbarn aufruft und darauf achtet, was diese Namen auslösen. Verharren wir kurz dabei, so merken wir, wie viel darin implizit ›steckt‹ – eine Art Gesamteindruck unserer Beziehung zu dem Namensträger. Den Körper so zu denken, dass er nicht nur die (eher belanglose, hinderliche, pathische, enge oder weite) ›Unterlage‹ unseres kognitiven Bewusstseins ist, sondern dass er ein buchstäblicher Sprachkörper ist, dies wird an solchen Beispielen beunruhigend deutlich. Wenn wir bemerken *wie* die Worte kommen, allein durch den Bezug auf eine spürbare Bedeutung, so stellt diese Möglichkeit des Übergangs von Körpererleben zu Sprache eine noch kaum beachtete Problemstellung für das Denken dar.

»The coming of words is so clever! They come specifically and newly phrased to make just your point! The words come with their past uses taken into account. Much that you have read and know is taken account of, as well as the present situation, what you just heard these people say, what you know of them from other times, even the peculiar way in which *this* group uses certain words. Why are words and situations inherently together in the bodily focusing that implies the right words? Every word has a great many use-contexts each of which involves the use of other words as well. Use-contexts are situations. (...) Any actual use of a word can happen only as its many uses (many situations and their many words) cross to focally imply a sense-making step in this situation. So, *of course* the focal implying of a situation-change is also an arranging of word. Language is always

13 | Vgl. Eugene Gendlin: *Experiencing and the Creation of Meaning*, Evanston 1997, S. 46f.

focaled: actual speech newly focals the coming of each word. It must be so since a word is a gigantic system of situation-changes and other words. In the coming of words we can see that the body implies in this crossed and focaled way.«¹⁴

Das raffinierte Kommen eines Arrangements von Worten, das sowohl mit als auch trotz des üblichen Wortgebrauch der spezifischen, momentanen Bedeutungsanforderung genau entsprechen kann, wird zu einem Geschehen, über das man sich mit Gendlin zurecht wundern muss. Dieses Geschehen, das im Ausdruck stattfindet, macht deutlich, wie unbefriedigend ein Sprachverständnis mit diesem Geschehen umgeht, das mit einer gegebenen Parallelität von Bezeichnetem und Bezeichnendem vorlieb nimmt oder Bedeutungsentstehung vor allem zu einer Sache von Regeln macht. Wiederum mit Dilthey kann man sagen, dass in den Ausdruck unser persönlicher Lebenszusammenhang (als auch unsere menschliche Entwicklungsgeschichte!) pointiert hinein *wirkt*, wobei diese pointierte Wirkung, wenn man ihren Strängen nachzugehen versucht, in eine Fülle zu führen vermag, in der je nach Analyse Spuren der jeweiligen Kultur, Zeit, der persönlichen Biographie enthalten sein können, unserer Interessen und Vorlieben, unserer Anliegen und Empfindlichkeiten, unserer Stimmung, bis hin zum Erleben, wie gestern oder heute morgen war oder zur Erwartung, was am Abend noch auf mich zukommt. Das Ereignen dieser pointierten Wirkung, die Gendlin mit dem Zeichen der unterstrichenen fünf Punkte kennzeichnet, enthält bereits die Möglichkeit des ›fine tunings‹ mit dem enormen System der unterschiedlichen Gebrauchskontexte der Worte, so dass unser Ausdruck eine präzise Bedeutung im entsprechenden Kontext und Moment haben kann.

Prozess

Wie aber wissen wir dann überhaupt noch, was wir sagen wollen? Wie kommt es, dass wir durch diese ungeheuren Hintergründe nicht versinken in der Fülle der Möglichkeiten. Hier nun kommt Gendlins Betonung des lebendigen Prozesses zum Tragen. Der körperliche Prozess bringt eine *Gerichtetheit* in das Geschehen, das dieses ganz und gar unbeliebig macht. Ein Ausdruck entsteht aus einem lebendigen Hintergrund, der in einer spezifischen Weise spürbar ist. Gendlin bezeichnet diesen stets wirksamen Hintergrund als ›implicit intricacy‹,

14 | Eugene Gendlin: Thinking Beyond Patterns, S. 104f.

wodurch der Gedanke des Lebenszusammenhangs hinsichtlich seiner supra-komplexen Plastizität und Körperimmanenz weiterentwickelt wird. Entscheidend ist, dass der Ausdruck nicht nur aus einem Lebenszusammenhang entsteht, sondern diesen Lebenszusammenhang auch *fortführt*. Diese Auffassungsweise fasst Gendlin in aller Knappheit zusammen, wenn er darauf hinweist, dass: »The next bodily-implied bit of human living is often something that we want to say.«¹⁵

Sprachliches Äussern wird bei Gendlin somit an ein Grundgeschehen gekoppelt, das lebendige Organismen charakterisiert. Das herausragende Merkmal dieses Geschehens beschreibt Gendlin so: »A bit of life process is always also the implying of further bits. Right here ›implies‹ means just this well known and little understood fact.«¹⁶

Es ist gemäss Gendlin das *eine* grundsätzliche Prozessprinzip, dass jedes Geschehen in ein Implizieren hinein geschieht, das sich vom basalen Stoffwechsel- und Wachstumsprozessen bis zum abstrakten Ausdruck vollzieht. In seinem Hauptwerk *A Process Model* zeichnet er eine solche Prozessbewegung nach. Das Prinzip, das den Gang der Untersuchung leitet, wird schliesslich als reflexiv in einem ausgezeichneten Sinn erkennbar: nämlich dass das dargestellte Geschehen in der jeweiligen Darstellung auch funktioniert. Dadurch wird in aller Gründlichkeit demonstriert, welche enorme Entwicklung, die jeweils je jetzt und je neu weiter wirkt, in regelhaften und repräsentativen Strukturen ›funktionieren‹ muss, um sprachliche Bedeutung zu generieren.

Die fünf Punkte Gendlins machen also auf einen grundlegenden Prozess aufmerksam, der jegliche Strukturen und jegliche Zeichensysteme als lebendige Forderung, Implizieren, Brauchen, Meinen hervorgehen lässt. Die Erforschung dieses Prozesses rückt für ihn an die Stelle der traditionellen Suche nach dem »Wesen« der Sprache als »Präsenz« hinter dem Zeichen, als »Sein«, als »Gegenstand«¹⁷. Auf Grund dieses Prozesses wird plausibel, dass es einen entscheidenden (lebenswichtigen) Unterschied machen kann, ob es uns gelingt, zu sagen, was wir meinen bzw. zu sagen brauchen. Die Relevanz unserer Ausdrucksakte hat mit einem Prozess zu tun, der Leben charakter-

15 | Eugene Gendlin: »How philosophy cannot appeal to experience, and how it can«, in: David M. Levine (Hg.), *Language Beyond Postmodernism Saying and Thinking in Gendlin's Philosophy*, Evanston 1997, S. 28.

16 | Eugene Gendlin: *A Process Modell*, University of Chicago 1997, S. 9.

17 | Vgl. Jacques Derrida: *Die différance*, Ausgewählte Texte, Stuttgart 2004, S. 120.

siert, wodurch auch verständlich wird, was auf dem Spiel steht, wenn es misslingt, zu sagen, was wir meinen¹⁸, oder andersrum, welche Tragweite das Gelingen haben kann (z.B. in wissenschaftlichen, kreativen, therapeutischen oder religiösen Kontexten).

Die Brisanz der fünf Punkte liegt also im Auszug aus der üblichen Unterscheidungsgewohnheit, die Sprache nur über die Differenz von Zeichen, Bezeichnetem, von Spur (von etwas), von Regelsystemen zu erfassen sucht. Entsprechend sind Worte für Gendlin nicht mehr befriedigend als Zeichen, sondern als »Geschehnisse« (occurrences) zu denken. Das Geschehnis der Worte ist aus lebendigen Geschehnissen, aus Verhaltensweisen, aus gelebten Situationen erwachsen. Unser eigenes situatives körperlich-verhaltendes Dasein kann sie daher implizieren. Damit können Ausdrücke zu Geschehnissen innerhalb eines lebendigen, hochkomplexen Gesamtkontinuums werden, das sie zugleich weiterführen.

Wie weit Gendlins Prozess von repräsentativen, statischen Leitvorstellungen entfernt ist, wird schliesslich an jenem Geschehen sichtbar, das ihm als Analogie für den Sprachprozess dient:

»We have often said that an explication is not the same as what was implicit. Implying is never to be equated with some structure. Loosely, if we have often seen carry-forwarding by the same thing, we can say it is what the previous moment implies. So hunger implies food. But something else too might carry forward in a new way. (For example, intravenous feeding.) Even if new, carrying forward will be recognizable different. What was implied will then no longer be. In contrast, there is always a vast variety of events which would not carry forward and thus leave the implying unchanged. You are hungry and you go out in the rain. Now you are still hungry. If you are on the way to a restaurant, this going out might be a version of your continuing same hunger which you are carrying forward in a special way – but which must still be carried forward by feeding somewhere some time.«¹⁹

Der Prozess, der sich zwischen ›implying‹ und ›carrying forward‹, z.B. eines Wortes vollzieht, erhellt Gendlin durch eine Analogie, die jenseits des Verhältnisses von Zeichen und Bezeichnetem veranschlagt ist. Die viel treffendere Analogie scheint das Verhältnis von Hunger und Nah-

18 | Vgl. Christine Abbt: Der wortlose Suizid, Die literarische Gestaltung der Sprachverlassenheit als Herausforderung für die Ethik, München 2007.

19 | E. Gendlin: A Process Modell, S. 235.

rungsaufnahme zu sein. Auch hier besteht ein enger, gegenseitiger Verweisungszusammenhang, ohne dass es parallele, statische Entitäten wären, die aufeinander bezogen wären. Aber so wie der Hunger zur Nahrung tendiert und mit ihr zusammenhängt, so strebt, braucht, fordert impliziert, woraus wir sprechen, der weiteren Worte/Symbole. Das Implizierte und das Wort gehören nicht so sehr als Eingefaltetes und Ausgefaltetes, sondern vielmehr als *ein* Vollzug, ein Geschehen zusammen. So wie auch die Blüte nicht als solche im Samen enthalten ist, so führt der Same zur Blüte. Das Beispiel mit dem Hunger macht eine derartige Funktion des Implizierens sowohl hinsichtlich seiner *Offenheit* wie *Gerichtetheit* augenscheinlich. Der Hunger kann durch Jagen und Sammeln bis zur intravenösen Ernährung – je nach Umständen und unterschiedlichen Rahmenbedingungen – »vorwärts getragen« werden, von unzähligen unterschiedlichen »forward moving steps«. Diese können jedoch nicht durch Beliebiges geschehen. Dies macht die Herausforderung aus, der wir zu Beginn begegnet sind. Das zu sagen, was wir sagen wollen, meinen, brauchen muss präzise der darin angesetzten Forderung entsprechen können, damit *es* weitergeht. So wie Hunger nicht vom Parkspaziergang im Regen, ausser man geht in das Restaurant, oder vom Tippen in den Computer, ausser man bestellt online eine Pizza, »befriedigt« werden kann mit all den damit einhergehenden anderen Prozessen (Stoffwechsel und Wachstum), so auch bedarf eines Ausdrucks, der einer genauen Anforderung genügen muss (wie im Gedicht, in der wissenschaftlichen Reflexion, im persönlichen Gespräch). Der Vergleich mit Hunger und Nahrung verweist so auf die Notwendigkeit als auch auf die Präzision des gelingenden Ausdrucksgeschehens, sogar auf die darin enthaltene Möglichkeit der Heilung wie der damit verbundenen Möglichkeit zur Gefährdung, wenn das Verhältnis von Implizieren und geschehenden Worten in keinem weiterführenden Zusammenhang mehr steht.²⁰

Der Rand des Textes, mit dem Derrida spielt, er ist für Gendlin

20 | Stanley Cavell beschäftigt sich ausgiebig mit der Entfremdungsgefahr, die in unserem Sprachgebrauch latent vorhanden ist. Er macht diese an der Analyse von Filmen, Theaterstücken, wie philosophischen Diskursen anschaulich. Seine Grundfrage fasst Maria-Sibylla Lotter folgend zusammen »Wie ist es möglich, in einer Umgebung, die uns zu bestimmten Konventionen verpflichtet, einen verlässlichen Zugang zu einem ›Ort des Unerziehbaren und ›Ungebildeten‹ zu finden – wie es Nietzsche bezeichnet – so etwas wie den ›Ursinn‹ der Worte für uns zu entdecken?« Maria-Sibylla Lotter: »Nietzsche in Amerika«, in: D. Gugerli, M. Hagner, M. Hampe, B. Orland, P. Sarasin, J. Tanner (Hg.), Auf der Suche nach

nicht das grossartige Andere, sondern eher ein möglicher dauernder ›Sparring-Partner‹, wenn wir ihn als solchen zulassen. Zu diesem unauffälligen, alltäglichen Rand soll Gendlin selbst ein Schlusswort sagen. Es eignet sich als Schlusswort besonders, weil es die Emphase wiederum nicht auf die Festlegung oder strukturelle Sicherung von Bedeutung legt. Vielmehr betont das Zitat das offene und zugleich gerichtete Geschehen, das mit und zwischen den Worten an ihrer Bedeutung beteiligt sein kann. Damit deutet sich eine weitere Folge für das Entstehen von Bedeutung an: nämlich die Bedeutung einer Praxis, die so selbstverständlich ist, dass man sie leicht übersehen und übergehen kann. Gendlin entwickelte aus seiner Philosophie eine Methodik, die zeigt, dass und wie man diese Praxis üben kann²¹. Sie besteht zunächst schlicht im Einlassen und Achten auf Dadurch vermag eine Relevanz unserer Ausdrücke zu erwachsen, die aus der präzisen Fortsetzbarkeit eines reichhaltigen Lebenszusammenhangs entsteht:

»I seem to know a lot about the open ,since I argue that it is not only at the outer edge of what can be thought, but everywhere, in any little thing and any specific aspect of anything. Do I really know this about *the* open? I had better say there is an open which I do know, which is everywhere and in any little thing. These large edge-notions about a source sound too good. That prevents people from finding it.

Let me return to what is new here: the intricacy in a felt sense, and the little steps. They are not yet widely known. It is not widely known that one can let a come, and that it is a space in which one can expect a small next step to come. If it doesn't come immediately, one can keep still and wait. If one loses hold of the, one can let it come again and return to it again and again, checking back with it, sensing that it gradually becomes a focal implying, a sense for what has not yet come. Little steps come there, after a while a large one too.«²²

der eigenen Stimme. Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte, Zürich, Berlin 2006, S. 45f.

21 | Vgl. Eugene Gendlin: *Focusing*, New York 1982.

22 | E. Gendlin: *How philosophy cannot appeal to experience, and how it can*, S. 303.

The Capital ›I‹.

Feminism, Language, Circulation

NATASHA HURLEY UND SUSANNE LUHMANN

In 1996, Sabine Etzold of the German weekly *Die Zeit* announced that the German language was undergoing a »sex change«.¹ The surgeon's tool? The capital ›I‹. Known in linguistic circles as the interior majuskel or as the *Binnen-I*, this typographical character crops up to flag nouns' ability to be read as either masculine, feminine or both through their suffix, as in the singular *LehrerIn* or the plural *KollegInnen*. The construction sidesteps both the generic masculine default position of German language and the cumbersomeness of compound nouns like *Lehrer und Lehrerinnen*. The *Binnen-I* thus facilitates the print recognition of both genders in general or neutral contexts – and with typographical economy. But as Etzold's gloss of its emasculating, ›sex-changing‹ power suggests, the ›I‹ tells a story beyond any neutral description that could possibly be composed of it. It comes laden with a history of political and philosophical circulation whose power to inflame has not dissipated since 1996, despite the ›I‹'s usage in often pedestrian contexts like advertisements and public service announcements.

If Etzold's point was an acknowledgement of the ›I‹'s sometimes-polemical reception, more than a decade later the ›I‹ hasn't lost its power to occasion hyperbole. As recently as 2008, German journalist Hen-

1 | See Sabine Etzold: »Glosse: Die Sprache wechselt ihr Geschlecht«, in: *Die Zeit* 15 (1996) n.p. <http://www.zeit.de/1996/15/gloswiss.txt.19960405.xml> (accessed 12.12.2008); this and all further translations by Susanne Luhmann.

ryk M. Broder attributed to the ›I‹ single-handed responsibility for the »feminization of the everyday«.² In the Swiss weekly *Die Weltwoche*, he swiped at the ›I‹ as the apotheosis of political correctness, the orthographical architect of a fundamentally feminine language structure that has, in turn, feminized Germany as a whole. In resistance to the ›I‹'s feminizing power, Broder posits, some German men have begun voicing support for totalitarian regimes like those in Iran and Russia. He takes wry delight in observing that neither Ahmadinejad nor Putin (unlike German men, he implies) would ever sacrifice their aggressive masculinity to such purportedly nelly duties as changing diapers. Russia and Iran figure as bulwarks against the feminizing effects of the ›I‹ in Broder's mind. From being the scalpel of a language's sex change to a chief flame-fanner of totalitarianism, that small but tall letter ›I‹ seems to have had enormous, world-changing effects. It has seemingly accomplished what many mass-movements before have been unable to achieve: anarchy.³

How did the rise of the ›I‹ garner such overdetermined press? And, perhaps more importantly, to what end? Unlike many of the other punctuation marks being discussed in this book, the *Binnen-I* has not accrued its ideological or philosophical weight through circulation in philosophy itself (although some philosophers do use it). It does not carry with it a history in philosophy so much as it carries a philosophical history of usage. On the back of the ›I‹ is a surprising and sometimes even unpredictable history of language circulation that offers fascinating insights into print manifestations of feminist thought in German.

It may surprise some people to know, for instance, that the capital ›I‹ was not, in its earliest appearance, the brain-child of feminists. Although its use intersected with feminist theories and practices and emerged within decidedly progressive contexts, its entrée into German was rather more an accident of convenience. Moreover, its current uses are far more variable, and often quite ordinary across German-speaking contexts. It is the strange and fascinating story of the ›I‹'s cultural circulation – replete with its peculiar origins, its lingering successes and failures, and its legacy of orthographic allegiances to a wide range of speech acts – that this short essay purports to tell.

2 | Henryk M. Broder: »Das große I der Idiotie«, in: *Die Weltwoche* 9.10.2008, http://www.achgut.com/dadgd/index.php/dadgd/article/das_grosse_i_der_idiotie/ (accessed 10.12.2008).

3 | See Sabine Etzold: »Glosse: Die Sprache wechselt ihr Geschlecht«.

Capitalizing the »I« to include the presence of women in person-descriptive nouns emerged as a pragmatic solution to the lengthy typing out of both masculine and feminine nouns. It first appeared in a 1981 book on pirate radio stations by male Swiss author, Christopher Busch. Ironically, his explanation of the process is one many feminists might find quite sexist. With a phallic flourish, Busch describes the emergence of the large I as a »sexual maturation of the »i« and its growth into the »I« because of its frequent contact with the long forward slash.«⁴ He was referring to the widely used »Hörer/innen«. Given the resemblance between the slash (/) and the »I«, one imagines the discovery may even have been the result of a typo. From Busch's book, the *Binnen-I* migrated either to a flyer or an ad by the Zürich Free Radio Station *LoRa*.⁵ In 1984, it was taken up by the Swiss alternative newspaper *WOZ*, where it is still used regularly today. (Indeed, the capital »I« seems currently to be used more widely in Switzerland than in Germany).⁶ The journalist Oliver Tomlin introduced it to the German alternative newspaper the *TAZ*, which popularized its use in Germany.⁷ The fact that feminists came to appreciate the intervention made its circulation seem more polemical than it actually was. But it was only *after* its initial introduction that the »I« became a feminist phenomenon as its actual history of usage merged with the charged atmosphere of feminist thinking and activism at the time.

If we restore the »I« to its initial historical context, it becomes easy to understand why it has, for so long, been read as a product of feminist politics. The *Binnen-I* seems like it *ought* to have been invented by feminist linguists. In the 1970s and 80s, linguists such as Luise Pusch and Senta Trömel-Plötz made it their explicit aim to correct the masculinism of German language.⁸ They argued that the German language

4 | Quoted. in Ute Scheub: »Der lange Marsch« n.p.

5 | There is little agreement regarding the precise details of this history. See U. Scheub: »Der lange Marsch« but also Häberlin, Susanna/Schmid, Rachel/Wyss, Eva Lia: »Übung macht die Meisterin«, München 1992, p. 93.

6 | See Alan Scott: »Land der DichterInnen und DenkerInnen? A linguistic analysis of the controversial suffix –In«, in: German as a Foreign Language Journal (GFL) 2 (2006), p. 3.

7 | See Oliver Tomlin: »Ein Zeichen erfreulichen Eigensinns«, in: *TAZ* 11.9.2004. <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2004/09/11/a0324> (accessed 30.12.2008).

8 | See Luise Pusch: *Das Deutsche als Mönnersprache*. Aufsätze

with its use of the generic masculine does violence to women by tacitly creating a language-world in which women were not represented. They agitated for language reforms that would departriarchalise language – and society along with it. The underlying assumption of Pusch and Trömel-Plötz's thinking – one shared also by many poststructuralist thinkers – is that language determines and shapes reality. Changing language could, in turn, change society. To the extent that its detractors up to and including Broder believe that the ›I‹ helped to feminize the German language and Germany, they locate it in this tradition of feminist linguistic thought.

Indeed the feminization of language, if not of life altogether, as writers like Broder diagnosed and feared, is precisely what the fuss about feminist linguistics was all about. But the ›I‹ was not among the strategies feminist linguists proposed for feminizing the language (which is not to say that they failed to appreciate its effects). Pusch's program for the feminization of German involved no making of compound or fused nouns: she suggested a generic feminine should simply replace the masculine generic.⁹

Ironically enough, it was only in the wake of the ›I‹'s entrée into the popular press that the generic feminine also got its foot in the door of print culture. On September 11, 1987, for one day only, Pusch and colleague Thérèse Flückiger co-edited an issue of the Swiss *WOZ*, in which they used the generic feminine almost exclusively. The issue generated heated discussion among the staff concerning when exactly to use the generic feminine for this issue and when to demur. The lead article featured vigilante committees and civil militias, which was not feminized so as not to ›ridicule‹ this important topic. The choice not to implement the generic feminine for an article on the South-African musician Lois Moholo also generated controversy after the issue's publication. The article stood out for having more generic masculine nouns, which the staff defended because it had been translated from the relatively gender-neutral English. But using the generic and specific masculine made this Black musician look rather sexist. Wild debates ensued among the *WOZ*'s readers.¹⁰

und Glossen zur feministischen Linguistik, Frankfurt/Main 1984; Senta Trömel-Plötz: *Frauensprache. Sprache der Veränderung*, Frankfurt/Main 1982.

9 | Luise Pusch: *Das Deutsche als Männersprache*, p. 47.

10 | See Edith Krebs: »Alles halb so wild«, in: *Die Wochenzeitung (WOZ)* 2.3.2006. <http://www.woz.ch/artikel/inhalt/2006/nro9/Kultur/13012.html> (accessed 9.1.2009).

That the generic feminine also made its way into public institutions speaks to the power of feminism at the time. To much outcry from the press, the issue was taken up by the city parliament of the Swiss town of Wädenswil in 1993. The city even proposed an ordinance to institutionalize the use of a generic feminine.¹¹ *Bürgerinnen* was supposed to also include *Bürger* – but it did not pass. The northern German city of Eutin also used the generic feminine in 1998 (although the practice was abandoned after two months).¹² In light of feminist linguistic critique of the generic masculine, it seemed to some that the »I« was one way out of such controversies and impasses that seemed to require recognizing either the masculine or the feminine as generic. The »I« thus came to be understood as a gender equitable solution to the standard but exclusionary generic masculine.

Standing Tall For and Against the »I«

The »I«'s implementation was greeted with open arms by feminists but with skepticism by grammarians. It met the concerns of feminist linguists, who had three major claims against the generic masculine: that it reinforced outdated ideas of gender inequality; that it was confusing because its use made it difficult to tell whether a noun included women or referred exclusively to men; and that it rendered women invisible and thus less thinkable.¹³ (The latter claim has since been substantiated in several empirical psychological studies.)¹⁴ The »I« gained an acceptance among feminists as well as pragmatists. Other solutions to the problems posed by the generic masculine were proposed but found

11 | Ann Peyer/Eva Lia Wyss: »JazzmusikerInnen weder Asketen noch Müsli Fifis.« Feministische Sprachkritik in der Schweiz. Ein Überblick«, in: Gisela Schoenthal (Hg.), *Feministische Linguistik – linguistische Geschlechterforschung: Ergebnisse, Konsequenzen, Perspektiven*, Hildesheim 1998, p. 126.

12 | See Okamura Saburo: »Wädenswil und Eutin: Wie das generische Femininum kam und ging«, in: *Waseda Global Forum* 1 (2005), pp. 47-59.

13 | See for example, Marlies Hellinger: *Kontrastive feministische Linguistik*, Ismaning 1990; Luise Pusch: *Das Deutsche als Mönnersprache*; Senta Trömel-Plötz: *Frauensprache. Sprache der Veränderung*.

14 | Dagmar Stahlberg/Sabine Sczesny: »Effekte des generischen Maskulinums und alternativer Sprachformen auf den gedanklichen Bezug von Frauen«, in: *Psychologische Rundschau* 52: 3 (2001).

wanting by feminists (such as the inclusion of a footnote stating that the generic masculine should be understood also to reference women, the use of a bracket, *Sänger(innen)*, or the forward slash dash, *Tänzer/-innen*.) While these other solutions conformed with the language rules stipulated in the »Duden« (unlike the capital ›I‹), guidelines for gender-equitable language rejected both variations on the basis that they both mark the *secondary* status of women.¹⁵

Meanwhile dissent also mounted. Opponents of the capital ›I‹ argued that it was not just aesthetically displeasing but orthographically incorrect. The ›I‹ has never garnered the support of the »Duden« team and thus does not conform to either the old or the new language rules. Others advanced the argument recently reprised by Broder: that the ›I‹ effectively leads to a feminization of language, particularly in its spoken form. Because of the perceived difficulty to speak the capital ›I‹ and thus *not* make it sound like the purely feminine form, opponents argue that errors occur easily, particularly in the process of transcribing speech to writing. Listening, transcribing or proofreading errors thus lead to a complete feminization. A case in point for this argument is the address given by the president of the University of Oldenburg to incoming students in 1995. In its published form, probably due to a printing or copyediting error, *AbsolventInnen* had become *Absolventinnen* und *LehrerIn* had turned into *Lehrerin*.¹⁶

Proponents of the ›I‹ reject these rejections. To them the aesthetic and orthographical argument against it seems without ground in the face of widely used interior capitalizations in commercial product names (such as *BahnCard* or *PostGiro*). They also point to the historical precedent of interior capitals in Baroque German.¹⁷ The denial of orthographical legitimacy of the ›I‹ seems particularly curious since the »Duden's« editorial team does accept its alternatives, such as the word-internal bracketed *Kolleg(innen)* or the forward slashed and dashed *Verkäufer/-innen*.¹⁸ *Neither of these ›acceptable‹ forms of gender inclusive language is any more aesthetically pleasing than the Binnen-I and the*

15 | See for example Donau-Universität Krems (Hg.): »Leitfaden für geschlechtergerechtes Formulieren«, Krems n.d., www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/frauennetzwerk/leitfaden_fr_geschlechtergerechtes_formulieren.pdf (accessed 9.1.2009), p. 6.

16 | Sabine Etzold: »Glosse: Die Sprache wechselt ihr Geschlecht«.

17 | Gerhard Müller: »Die großen Buchstaben sind nur für das Auge«, in: *Der Sprachdienst* 35 (1991), p. 84.

18 | See Birgit Eickhoff: »Gleichstellung von Frauen und Männern in der Sprache«, in: *Sprachspiegel* 55 (1999), pp. 2-6.

point stands that these constructions secure the representation, some would say the dominance, of the masculine and keep the feminine form securely in its (secondary) place.

Failures and Semi-Successes

Despite the high-stakes rhetoric of its proponents and detractors alike, the *Binnen-I*'s effects on German language have actually been quite modest. The interior ›I‹ might not have lost its provocative power for those like Broder, but it seems to have installed itself most successfully in only the most mundane and pedestrian discursive contexts: want ads, brochures, and the language of localized public administration. In short texts, such as job ads and email messages, the ›I‹ has arguably found its most secure place. A note pinned to a small town message board might announce a sports club's search for additional *VolleyballerInnen*. In newspaper ads where every letter costs money, the opening of a position as *GeschäftsführerIn* saves money. The ›I‹ has also had successful, if short-lived, runs within public administration and governmental institutions, mostly in those of the Social Democratic and Green persuasions. For example, the ›I‹ became government policy in the Berlin Senate during the days of the Red/Green coalition in 1989. It was introduced for all Senate communication under the watch of the (male) Senator for Internal Security (on the urging of then-Senator for Women, Anne Klein). The person who raised the protest against this language reform was then-CDU politician Hanna-Renata Laurien. In an official inquiry she asked whether the »Duden« was no longer the measure of correct German but had been replaced by the fans of the Green and Alternative parties.¹⁹ Of course the successor conservative CDU-Senate abolished the use of the ›I‹.

In 2005, the Austrian city of Linz, to much media attention, decided to install a hundred new street signs that would use the *Binnen-I* (for example *RadfahrerInnen ausgenommen*).²⁰ Linz's administration is among those to have adopted the ›I‹ in public communication.²¹ The institutionalization of the ›I‹ has been most widely (and surprisingly,

19 | Ute Scheub: »Der lange Marsch« n.p.

20 | See ORF.at news 20.07.2005 <http://oe.orf.at/stories/46613/> (accessed 8.1.2009).

21 | »Magistrat Linz: Anteil der älteren ArbeitnehmerInnen steigt«, press release 2.4.2008, http://www.linz.at/presse/politik_verwaltung_top_news_38235.asp (accessed 10.1.2009).

in light of the *Duden's* position) secured within universities and publishing houses. The manuscript guidelines for the Vienna Universitätsverlag (WUV) explicitly require gender-inclusive language and offer the ›I‹ as one of two acceptable practices – even though it breaks the new German language rules, which are also mandated in the guidelines.²² The ›I‹ therefore seems to have the most currency in the most benign and bureaucratic contexts. Where brevity matters, the capital ›I‹ can deliver: a sad fate for an intervention whose putative beginnings hold hands with the goal to »de-patriarchalize« language. Where pragmatism does not govern the deployment of the capital ›I‹, its use is inconsistent at best, languishing at worst.

Regarding any more substantive interventionist power, the ›I‹ has failed. Despite its left-wing credentials, it never caught on in the GDR. Indeed, Gisela Trempelmann found that in the new German federal states it is still perceived as »West(frauen)-deutsch«.²³ General consensus even has it that where it had gained footholds, use of the ›I‹ is actually in decline, at least in Germany. Perhaps most damningly, at the German newspaper *TAZ*, which widely is credited with popularizing the ›I‹ in Germany in the 1980s, nobody uses it any longer. Indeed, in 2003, in a randomly selected issue of the paper, former *TAZ* journalist Ute Scheub, employed at the paper during its transition to using the ›I‹, could not find a single use of the word-interior capital.²⁴ In the wake of the Berlin Senate controversy of 1989, and given the origins of the ›I‹ in Christopher Busch's 1981 book, Scheub concluded pithily that the capital ›I‹ was »introduced by men and killed by women«.²⁵ She argues that the waxing and waning of the ›I‹ corresponds roughly with the rhythm of the gender wars: woman-friendly public administrations enacted language policies to address gender equity, but the changes in language did not redress rampant societal antifeminism. For those concerned with gender equity in and beyond language, the effects of such policies were insignificant. At best, they raised some awareness of and discussion about the role of language as a gender equity strategy.

Even the gender progressives and deconstructionists have moved

22 | Hinweise zur Manuskriptgestaltung und Zitierrichtlinien, Universität Wien, 2002 http://homepage.univie.ac.at/Romantik.Germanistik/parom_zit.pdf (accessed 1.12.2008).

23 | Gisela Trempelmann: »Leserinnen/LeserInnen Ost wie West. Zu Bezeichnungen und Anredeformen in den östlichen Bundesländern«, in: Gisela Schoenthal (Hg.): *Feministische Linguistik*, p. 42.

24 | Ute Scheub: »Der lange Marsch« n.p.

25 | Ibid.

on: railing against the capital »I« for not being genderqueer enough, transfolks and their supporters, for instance, promote the gap-producing underline (*Lehrer_In*) as a signaling of gender diversity beyond the homogenizing female/male binary. Without the blessing of either the official language authorities or even of subcultural hipster enclaves, the *Binnen-I* seems to have been abandoned by all but gender-mainstream professionals still on the march through the institutions. In the online world, a program even exists for the Firefox internet browser (»Binnen-I be gone«) designed to remove the interior majuskel from all visited internet pages for the purposes of »better readability«.²⁶

Minding the Gap: The Legacy of the »I«

Without the cachet of endorsement from even the leftist and alternative contexts in which it was championed to begin with, the »I«, as an orthographic mark, has been left in the dust of the radical spirit out of which it emerged. And yet the linguistic idealism that popularized the »I«'s usage remains alive and well. The »I« has engendered (so to speak) a whole new wave of responses to its legacy that point to a surprising consonance of assumptions among the left and the right alike. Both the next wave of leftist language activists as well as the »I«'s persistent conservative detractors are united in their refusal of the »I«'s legitimacy, if not its efficacy. More importantly, they also share a belief that language somehow organizes social order and confers legitimacy on the phenomena it recognizes – however different their proposed alternatives to the »I« may be. A new generation of linguists has renewed calls for a return to the generic masculine, having adopted a rhetorical stance which suggests that the »I«'s and its alternative, the split *Politikerinnen und Politiker*, both constitute a form of “linguistic apartheid”²⁷ that sharpens gender differences (and thus promotes sexism).²⁸ Broder,

26 | See »Binnen-I be gone 0.4.9« <https://addons.mozilla.org/en-US/firefox/addon/6822> (accessed 10.1.2009).

27 | Dagmar Lorenz: »Wider die sprachliche Apartheid der Geschlechter. Anmerkungen zu einer feministischen Mode. In: Muttersprache 101 (1991), pp. 272- 277.

28 | See for example Wolfgang Klein, director of the Max-Planck-Institute for Psycholinguistic in Nijmegen, qtd. in Ulrich Dewald: »Kontrovers: Feministische Linguistik«, in: [wissenschaft.de](http://www.wissenschaft.de/wissenschaft/hintergrund/drucken/287303.html) vom 16.1.2008 <http://www.wissenschaft.de/wissenschaft/hintergrund/drucken/287303.html> (accessed 20.12.2008).

it would seem, has some linguistic allies. Meanwhile, moving in the opposite direction, a new generation of gender and sexuality activists (the rebellious children of feminism?) are exposing cracks in the gender politics of the ›I‹ so as to increase the range of gender recognition in German language. Transgender activists reject, or at least modify, the ›I‹ for embracing, rather than questioning, gender binaries and the naturalness of a two-gender system. From the linguists, calling for a retreat to the generic masculine, to the genderqueers, moving on to the underscore gap, it would seem, to quote another newspaper headline, that »The Binnen-I has competition«.²⁹

How this new wave of debate will settle out is not yet clear. The generic masculine has not yet re-taken hold, although it is obviously finding some sympathy in the press. Nor has the new punctuation that genderqueers are proposing settled into established convention. The status of the ›I‹ vis a vis the underscore gap remains, fittingly, indeterminate. Unlike the generic masculine, the very phenomenon of the underscore requires some explanation (which helps constitute its maverick orthographical currency). According to activist and philosopher Steffen Kitty Herrmann, the underscore gap is used »to mark a space that is not permitted in our language, a room for playful erotic lustful gender, which in our gender order cannot be. The gap in *Leser_In*, *Freund_In*, *Lieber_In* is to build this space. Placed between the borders of a rigid order, it is the room-making gesture of the invisible, the permanent possibility of the impossible. With this making visible, the axis of the two-gender imaginary is de-centered onto the point at which the secure feeling of normalcy is denied. It is a location of deviant and perverse genderedness.«³⁰

What is immediately striking about Herrmann's statement is his use of the ›I‹ *alongside* the underscore gap. Herrmann's decision to capitalize the ›I‹ is not standard among genderqueers. Others more emphatically choose to return the ›i‹ to its lower-case place in »Duden«-sanctioned grammar structure.³¹ They reject what they take to be

29 | »Raum für _! Das Binnen I bekommt Konkurrenz« in: diestandard.at 26.10.2008 <http://diestandard.at/text/?id=1224776349439> (accessed 30.12.2008).

30 | Steffen Kitty Herrmann: »Performing the Gap – Queer Gestalten und geschlechtliche Aneignung«, in: arranca! 28 (2003), p. 22.

31 | See for example Tania Witte: »Workshop oder: Die Sendung mit der Maus«, in: Pia Thilmann/ Tania Witte/ Ben Rewald (Hg.): *Drag Kings. Bartkleber gegen das Patriarchat*, Berlin 2007, p.10.

the relative gender normalcy of the ›I‹, but in doing so unwittingly embrace the normalcy of grammatical order. After all, the *Duden* does permit internal punctuation for words where it does not permit internal majuskels. Herrmann's combining of the underscore gap with the ›I‹ makes a deal of a different sort with established convention in holding on to the ›I‹ whose limits it also exposes. How – or whether – the usage will become conventional is anyone's guess. (Luise Pusch, by the way, is not convinced by the gap and remains unwavering in her conversion to ways of the *Binnen-I* precisely because of its easily misread femininity.³²)

Radical efforts to recognize the social configurations of gender by way of orthographical interventions may well falter by virtue of their necessary proximity to established conventions of both gender and grammar. But the extent of the success of punctual marks like the capital ›I‹ and the underscore gap should not be judged only according their widespread acceptance. The history of the *Binnen-I* illustrates that its circulation both depends upon and creates new contexts for the reconfiguration of its own meaning over time. What unites the contexts of its usage is not any consistent, persistent, or even widespread use of the orthographical mark itself. Its circulation contexts, which include its supporters as well as its detractors, are brought together by a shared belief in the power of language as a tool for social change and by a sense of urgency about the gendered nature of that change. Even those who prefer that things didn't change and those who see virtue in a retreat to the generic masculine share in these stakes. The new frontier of this language war has been engendered on all sides by the circulation history of ›I‹, which has wrought consequences that are both small and tall. And whether that circulation history can effect – or even properly represent – sex change of any kind is yet to be determined.



Das Smiley.

Der Trickster des World Wide Web

ULRICH JOHANNES BEIL

Sogenannte »Emoticons«, die millionenfach durch den globalen E-Mail-Verkehr geistern, haben, so scheint es, kaum etwas mit Hochliteratur und ihren Repräsentanten zu tun. Oder doch? In einem Interview vom April 1969 sagte Vladimir Nabokov auf die Frage, wie er seinen eigenen Rang im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Autoren einschätze: »I often think there should exist a special typographical sign for a smile – some sort of concave mark, a supine round bracket, which I would now like to trace in reply to your question«.¹

Dieses von Nabokov gewünschte »typographical sign for a smile« – wir kennen es seit langem, nahezu seit es elektronische Kommunikation gibt: als das Smiley, das im Jahr 2007 bereits seinen 25. Geburtstag gefeiert hat. So einfach wie der Kinderreim von »Punkt, Punkt, Komma, Strich« wird dieses Emoticon,² wie heute (fast) jeder weiss, aus nicht mehr als drei Satzzeichen gebildet: Doppelpunkt, Strich, Klammer zu : -). Das Smiley kann mittlerweile nicht nur auf eine verzweigte Geschichte zurückblicken, es verfügt auch über eine Vorgeschichte, einen Ursprungsmythos, über Fans, Institutionen,

1 | Vladimir Nabokov: *Strong Opinions*, New York 1990, S. 133f.

2 | »emotion + icon = emoticon«: Vgl. Ernest W.B. Hess-Lüttich: »Brief, E-Mail, Mailbox. Über den Wandel der Briefkultur«, in: Peter Delvaux/Jan Papiór (Hg.), *Eurovisionen. Vorstellungen von Europa in Literatur und Philosophie*, Amsterdam/Atlanta 1996, S. 244-260, hier S. 252.

Kritiker, Forschungsarbeiten, sogar über Patentanmeldungen³, man möchte sagen: wie jedes ›seriöse‹ Medienphänomen. Das Motiv des lachenden Gesichts lässt an den Gauner Hermes denken, den trunkenen Silen, mittelalterliche japanische No-Masken, auch an den Halloween-Kürbis oder an die exzessiv grinsenden halbnackten Männer des zeitgenössischen chinesischen Malers Yue Minjun. Darüber hinaus wird einem das Smiley vor dem ›Smiley‹ in den Sinn kommen: jener gelb lackierte Ansteckbutton mit zwei ovalen Augenpunkten und einem gebogenen Strich, den der Werbegrafiker Harvey Ball 1963 für eine Versicherungsgesellschaft aus Massachusetts entwarf, um das Betriebsklima zu verbessern. Das Motiv wurde später unzählige Male auf Tassen, T-Shirts, Stofftieren etc. nachgedruckt.⁴ Vor allem aber spielen »Graphästhetik«⁵ aller Art in diesem Zusammenhang eine Rolle, die Arbeit an der ästhetisch-materialen Seite der Schrift, die von der mittelalterlichen Initialornamentik über die Figurengedichte des Barock bis hin zu Mallarmé, Apollinaire und zur Konkreten Poesie, Ernst Jandl etwa, beobachtbar ist. Kurz: Man hat es mit einem doppelten Ahnenstrang zu tun – einmal dem des *Bild*-Zeichens, in dem sich eine alte Motivgeschichte verdichtet, und das andere Mal dem der graphisch-materialen *Schrift*-Tradition, in der das Spiel mit der Ästhetik der Zeichen neue Semantiken erzeugt.

3 | Erst im Dezember 2008 scheiterte ein russischer Geschäftsmann mit dem Versuch, sich den Zwinker-Smiley markenrechtlich schützen zu lassen: <http://www.manager-magazin.de/it/artikel/o,2828,596112,00.html> vom 4. Januar 2009. Diesen Hinweis verdanke ich Christian Kiening.

4 | Zahlreiche Websites informieren über das ursprüngliche Smiley, u.a. www.leitfaden.net/kommunikation-medien/internet/smileys-emotionen-mit-geschichte.html vom 3. Januar 2009. In Robert Zemeckis Film *Forrest Gump* (1994) wird eine fiktive Version der Entstehung des Smiley gezeigt, als sich der Hauptdarsteller sein schmutziges Gesicht an einem gelben Hemd abwischt: Die Abbildung eines Smiley erscheint und das berühmte Lächeln ist erfunden, ohne dass der Erfinder davon weiss. Auch eine ironisch-karikierende Anspielung auf die mittelalterliche *Vera-Ikon*-Legende darf man hier vermuten, das Schweisstuch der Veronika. Diesen Hinweis verdanke ich meinem Sohn Leander Beil.

5 | E. Hess-Lüttich: Brief, E-Mail, Mailbox, S. 252f.

Die Ursprungslegende

Das »eigentliche« Smiley, das aus nichts als drei Satzzeichen des ASCII-Codes zusammengesetzt ist, erlebt seine Geburtsstunde im Herbst 1982. An der Carnegie Mellon University in Pittsburgh sitzen ein paar Informatiker vor ihren Rechnern und machen sich über Physik-Experimente lustig. Der linke Fahrstuhl in seinem Gebäude trakt, mailt einer, sei auf Grund eines abenteuerlichen Versuchs »mit Quecksilber verseucht«, auch gebe es »leichte Brandschäden«. Das ist als Scherz gemeint – doch nicht jeder versteht ihn, und dies sorgt für Verstimmungen. Die akademischen Witzbolde unterhalten sich daraufhin in einem Bulletin Board über die Frage, wie man derartige Missverständnisse in Zukunft vermeiden könne, und sie suchen in einer so engagierten wie gründlichen Diskussion, die sich zwei Tage lang hinzieht, nach einem Symbol für Humor, für die Kennzeichnung einer Botschaft als Witz oder Ironie. Originelle wie abwegige Vorschläge kommen zur Sprache. Man überlegt, ob ein Sternchen Abhilfe schaffen könnte, ein Asterisk kombiniert mit einem Prozentzeichen oder auch mit dem »&«. Schliesslich trägt der Informatiker Scott E. Fahlman den Sieg davon, der deshalb als der Erfinder dessen gilt, was wir bis heute als Smiley bezeichnen. Am 19. September 1982 schreibt er folgende legendäre E-Mail:⁶

19-Sep-82 11:44 Scott E Fahlman :-)

From: Scott E Fahlman <Fahlman at Cmu-20c>

I propose that the following character sequence for joke markers:

:-)

Read it sideways. Actually, it is probably more economical to mark things that are NOT jokes, given current trends. For this, use

:-(

Fahlmans Vorschlag bestach sofort, er liess alle anderen Optionen linkisch und unpraktikabel erscheinen. In wenigen Wochen setzte er

6 | Zu dem Ursprungsmythos vgl. Konrad Lischka, »Ich bin :-)<, in: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,498428,00.html> vom 4. Januar 2009; die Debatte, die zur Erfindung des Smileys führte, wurde erst um 2001/2002 von Microsoft im Rahmen eines »archeological dig« nach den alten Originalbändern wiedergefunden und rekonstruiert. Sie findet sich auf der Website <http://www.cs.cmu.edu/~sef/Orig-Smiley.htm> vom 4. Januar 2009. Zu Scott E. Fahlmans eigener Darstellung des Sachverhalts vgl. <http://www.cs.cmu.edu/~sef/> vom 4. Januar 2009.

sich nicht nur an der Carnegie Mellon University durch, sondern auch an anderen Forschungsinstituten, die damals schon via Arpanet vernetzt waren. Die Inflation der Seitwärts-Gesichter begann. Die Spannweite der meist auch ›Smiley‹ genannten Emoticons reicht von sanften Veränderungen der Urform, etwa in Richtung ›winky smiley‹ (;-)), von Äusserungen der Trauer (:-()) und der Verärgerung (> :- <) über Selbstcharakterisierungen (als Pfeifenraucher :-?), Priester +:-)) bis hin zu virtuellen Flirts (»Küsschen!« :-*, »Du bist aber sexy!« 3 · >-, »Ich kann nur an eines denken« 6-)).⁷ Dass bei der graphischen Darstellung der jeweiligen Gemütszustände zum Teil beträchtliche kulturelle Unterschiede zu Tage treten, zeigt ein Blick auf fernöstliche Emoticons. Die im Japanischen »Emoji« genannten Ideogramme, die vielfach mit traditionellen Schriftzeichen, insbesondere Katakana, gemischt werden, behalten auch in diesem Zusammenhang die vertikale Richtung der Kanji-/Kana-Schrift – von oben nach unten zu lesen – bei. Lachen oder ›glückliches Gesicht‹ wird von daher mit den Zeichen ^ ^ oder ^ __ ^ geschrieben, entsprechend sieht ein genervtes – __ – oder böses Gesicht ò__ ó aus. Auf Grund der traditionell in der japanischen Kultur gebotenen mimischen Zurückhaltung konzentriert man sich, um die Gefühle des Gegenübers zu erkunden, mehr auf die Augen, während man in Amerika mehr auf die Mundpartie achtet.⁸

Aber kehren wir zum Original-Smiley, zu Scott E. Fahlmans Erfindung zurück. Der Reiz der Konstellation : -) liegt unter anderem darin, dass sich hier Zeichen zu einem elementaren Bild fügen, Zeichen, die wir tagtäglich viele Male benutzen und über deren Gebrauch wir kaum je länger als ein paar Sekunden nachdenken. Sich auf die syntaktische Funktion dieser Zeichen zu beschränken, hiesse zu beobachten, wie auf die vom Doppelpunkt erzeugte Erwartung (>aufgepasst, hier folgt etwas Wichtiges!-) ein Zögern, eine Gedankenstich-Leere folgt (>ein wenig Geduld noch, gleich ist es so weit!), wie

7 | Zahlreiche Websites führen Varianten der Satzzeichen-Smileys vor; ihre Anzahl ist kaum auszumachen, sie wächst fortwährend (vgl. etwa <http://www.design.de/smileys-emoticons.htm> vom 4. Januar 2009). Die animierten Design-Smileys, die hier nicht zur Debatte stehen, gehen in die Tausende. Karin Niedermeier (Emoticons :-). Kultkommunikation ohne Worte, Mainz 2001) erhebt die Emoticons geradezu zur Kunstform.

8 | Vgl. hierzu: Takahiko Masuda/William W. Maddux/Masaki Yuki: »Are the windows to the soul the same in the East and West? Cultural differences in using the eyes and mouth as cues to recognize emotions in Japan and the United States«, in: *Journal of Experimental Social Psychology* 43 (2007), S. 303-311.

schliesslich zugeklammert wird (>das war's auch schon, vergesst es<), ohne dass etwas auch nur irgendwie Greifbares übermittelt worden wäre. Es scheint sich nur die quasi-dekonstruktivistische Botschaft vom Ausfall der Botschaft mitzuteilen. Eine eher frustrierende Lektüre – sofern man das Zeichen-Ternar noch nicht als Bild zu sehen gelernt hat. Und wenn doch, was wäre es dann? Ein flachgelegtes, gedoppeltes Ausrufezeichen mit Airbag, ein Verbotsschild für Rechts-händer, ein Penis mit Fallschirm? Meist dauert es nicht lange, und noch dem letzten Emoticon-Legastheniker entkommt ein Lächeln, sobald er in dem Gebilde das erkennt, als das es gedacht ist: ein lächelndes Gesicht. Aber allein dies, dass man ein Gesicht erkennen kann, wenn man ein wenig Imagination zu investieren bereit ist, kann nicht den ganzen Reiz dieses Zeichens ausmachen und für eine derart stupende Wirkungsgeschichte gesorgt haben. Es muss Anderes hinzukommen. Dies scheint zum einen die Dreiheit zu sein – für Ternäres und Trinitarisches hatte das Abendland seit je eine Neigung, für die magische Macht der Zahl »Drei«; zum anderen die Kombination von geometrischen Grundformen, dem Punkt, der Linie und dem (Halb-) Kreis, mit denen das weite Feld jener Möglichkeiten abgesteckt ist, die einem Stift auf einem Papier zur Verfügung stehen. Zum dritten und letzten die grösstmögliche Einfachheit dessen, was dargestellt werden soll. Man darf an Reduktionisten wie Kasimir Malewitsch denken, an moderne Ikonenmaler wie Alexej Jawlensky, auch an geometrisch verfahrenende Künstler wie Oskar Schlemmer oder Max Ackermann. Eine weitere Reduktion scheint kaum vorstellbar, und selbst, wenn man, was gelegentlich geschieht, den Nasen-Gedankenstrich fortlässt, bleibt die Dreiheit erhalten (Punkt/Punkt/Klammer-zu) und das Gesicht (gerade noch) Gesicht.

Wenn hier – um die weltweite Wirkung nachzuvollziehen – das Smiley zunächst stark gemacht und fast zu Minimal Art befördert wurde, so sei doch nicht verschwiegen, dass die Freude über Fahlmans Kreation, um es milde auszudrücken, oft verhalten ist. Da nützt der Hinweis wenig, dass Emoticons sich inzwischen auch in handschriftliche Kommunikation verirren und dort getreulich kopiert werden.⁹ Das Smiley wird mit desto stärkerem Stirnrunzeln betrachtet, je höher man auf der akademischen Stufenleiter gestiegen ist bzw. je mehr Jahre man sich von Jugend und Jugendsprache entfernt hat. Angela Merkels Bekenntnis, sie finde Smileys »manchmal wirklich hilfreich«, dürfte

9 | Vgl. Joachim Grzega: »Some Observations on E-Mail-Style vs. Traditional Style«, in: Papiere zur Linguistik 69 (1999), S. 3-16.

in dieser Altersgruppe zu den Ausnahmen gehören.¹⁰ Smileys gelten den Kritikern als sprachliches Fast-Food, als leicht infantiler Versuch der SMS-Generation, mangelnde stilistische Fähigkeiten durch den Einschub simpler Ideogramme zu kompensieren. Menschen, die Smileys gebrauchen, verkehren aus dieser Sicht mit Leuten, die nicht in der Lage sind, sprachliche Ironiesignale zu erkennen oder eine wohlwollende von einer kritischen Botschaft zu unterscheiden. Gar nicht zu reden davon, dass das Symbol verdächtig nach der in der kapitalistisch globalisierten Welt allgegenwärtigen Fröhlichkeitspflicht des »Don't worry be happy« riecht, dass es jenen Werbegesichtern ähnelt, die von den Plakaten lächeln. Freilich sollte man nicht das Kind mit dem Bade ausschütten und den Humor gleich mit aus dem E-Mail-Verkehr verbannen wollen. Es ist vielleicht kein Zufall, dass die meisten Smileys, die mich erreichen, von meinen ehemaligen brasilianischen und japanischen StudentInnen stammen, aus Ländern also, in deren Alltag düster-verbiesterte Gesichter weit weniger verbreitet sind als in Deutschland.

Zwischen Alphabet und Ideographie

Aber lassen wir die Bewertungsfragen. Stattdessen gilt es nun, die Rolle des Smileys im Rahmen des alphabetischen Schriftsystems und der elektronischen Kommunikation kurz zu charakterisieren. Ich möchte dies mit Hilfe von vier konträren Begriffspaaren tun. Wenn die E-Mail von Ernest W.B. Hess-Lüttich zu Recht als »Hybridmedium« bezeichnet wurde, das die »Grenzen zwischen audiovisuellen Medien« und »schriftbasierten Medien wie dem Computer verschwinden« lasse,¹¹ so erscheint ein Zeichen wie das Smiley als Paradebeispiel, da es zwar von der Typographie her ganz dem ASCII-Code unserer Tastaturen angehört, deren gewöhnliche Möglichkeiten aber deutlich in Richtung Graphik überschreitet. Ein erstes Begriffspaar, zwischen dessen Polen das Smiley changiert, ist das von *Mündlichkeit* und *Schriftlichkeit*. Im Anschluss an Peter Koch und Wulf Österreicher, die je andere Kommunikationsformen auf einem zwischen den Polen »Nähe« und »Distanz« ausgespannten Kontinuum situieren, wurde die E-Mail-Sprache

10 | Vgl. [ase/AP], »Merkels kleine SMS-Philosophie«, in: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,476291,00.html> vom 2. Januar 2009.

11 | E. Hess-Lüttich: Brief, E-Mail, Mailbox, S. 257.

schon früh als »konzeptionelle Mündlichkeit« bezeichnet.¹² Das heisst nichts anderes, als dass man, vor dem Bildschirm sitzend, dem Gegenüber schreibt, als ob man spräche, selbst wenn man nicht simultan chattet, sondern stunden- oder gar tagelang auf eine Antwort warten muss. Dieser Quasi-Sprechgestus in der E-Mail-Kommunikation verschafft sich auf unterschiedliche Weise Ausdruck. So deuten die zahlreichen Flüchtigkeitsfehler in diese Richtung (man schreibt fast so schnell, wie man spricht), der knappe, notizhaft elliptische Satzbau (Nebensätze und komplizierte Konstruktionen stören den raschen Dialog), die Ausrufe, Slangausdrücke und Regionalismen (die man sich in reiner Schriftsprache nicht erlauben dürfte).¹³ Denken wir nur an Comicformeln wie »lall«, »knuddel«, an Akronyme wie 2F4U (»Too fast for you«) oder Vokalreduplikationen wie in »hallööööööchen!«. Darüber hinaus macht die konzeptuelle Mündlichkeit den Mangel an Mimik und Gestus oft schmerzhaft spürbar, da es zunächst einmal nichts gibt, wodurch sich die notorische Unterkomplexität »oraler« Niederschriften kompensieren liesse. Die elektronische Face-to-Face-Kommunikation erweist sich als eine simulierte: Wirkliche mündliche Äusserungen werden von einem Lächeln, einem Stirnrunzeln, einem Augenzwinkern, einer Handbewegung begleitet, und selbst beim Telefonieren vermag ein Räuspern, Hüsteln oder Kichern verbleibende Zweifel zu beseitigen. Das Smiley und seine Varianten sollen dazu dienen, dieses Defizit zu beheben, »das Fehlen non-verbaler Zeichen auszugleichen und Missverständnissen vorzubeugen«.¹⁴ Insofern erscheint das Smiley als jener Teil einer konzeptionell-mündlichen Kommunikation, der, auch wenn er »geschrieben« ist wie alles andere,

12 | Vgl. hierzu Georg Rehm: »Schriftliche Mündlichkeit in der Sprache des World Wide Web«, in: Arne Ziegler/Christa Dürscheid (Hg.), Kommunikationsform E-Mail, Tübingen 2002, S. 263-308, mit einem Forschungsüberblick. Vgl. auch Angelika Storrer: »Schriftverkehr auf der Datenautobahn. Besonderheiten der schriftlichen Kommunikation im Internet«, in: G. Günter Voss/Werner Holly/Klaus Boehnke (Hg.), Neue Medien im Alltag. Begriffsbestimmungen eines interdisziplinären Forschungsfeldes, Opladen 2000, S. 151-175.

13 | Vgl. hierzu: Ernest W.B. Hess-Lüttich/Eva Wilde: »Der Chat als Textsorte und/oder als Dialogsorte?«, in: Linguistik online 13,1 (2003) (http://www.linguistik-online.com/13_01/hessLuettichWilde.pdf vom 4. Januar 2009).

14 | Kathrin Meder: E-Mail-Kommunikation. Zwischen Individualität und Konvention – Eine Untersuchung des Nutzerverhaltens im Alltag, Saarbrücken 2006, S. 52.

paradoxerweise gerade die nicht zu verschriftlichenden Momente in den Dialog hinüberretten soll.

Für das, was nicht zu verschriftlichen ist, bleibt nur das Bild. Aleida Assmann spricht einmal davon, dass mit der Einführung der Alphabetschrift im Abendland eine »kulturelle Option abgeschnitten« worden sei und dass dieses Faktum einen »Phantomsschmerz« hinterlassen habe.¹⁵ Man muss nicht lange überlegen, um das zweite Begriffspaar zu erraten, mit dem wir es hier zu tun haben: *Alphabet* und *Ideographie*.¹⁶ Der alte Traum der alphabetischen Schriftlichkeit, dereinst jenen Ding- und Weltbezug wiederzugewinnen, der die ägyptischen Hieroglyphen oder die chinesischen Kanji auszeichnet, wurde bereits von Romantikern wie Novalis und Schlegel, dann aber vor allem von den Avantgarden der Zwischenkriegszeit geträumt, und seine Realisierung rückt im Computerzeitalter in noch greifbarere Nähe. Es ist der Traum, im Rahmen des arbiträren Codes wenigstens hin und wieder ein unmittelbar-mimetisches Zeichen aufblitzen lassen zu können, das die bloße Instrumentalität der Buchstaben durch etwas, das gesehen und nicht bloss entziffert werden will, unterbricht. An eben diesem Punkt kommt das Smiley ins Spiel. Es stellt nicht schlichtweg ein Bild oder eine Illustration im Text dar, auch nicht eines der üblichen, mehr und mehr sich verbreitenden Piktogramme (für Toilette, Ausgang, Vorfahrt, Windows-Funktionen etc.). Seine Genese ist komplexer. Weit entfernt davon, Sonderzeichen- oder Graphikprogramme zu beanspruchen, nutzt es lediglich im System der alphabetischen Schrift übliche Satzzeichen, montiert diese von links nach rechts aneinander und *kippt* sie, sofern man »richtig« imaginiert, aus der Horizontale nach oben in die Vertikale. Indem das Smiley-Zeichen sich in der Phantasie des Lesers gleichsam aufrichtet, sich gegen die »flache« Neutralität der Buchstaben und ihre Leserichtung erhebt, wird aus zunächst bedeutungslosen ASCII-Interpunktionszeichen eine vi-

15 | Aleida Assmann: »Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, München 2003, S. 261-280, hier S. 262.

16 | Den Begriff des »Ideogramms« für das Emoticon zu verwenden, ist ein Vorschlag von: Martin Haase/Michael Huber/Alexander Krumeich/Georg Rehm: »Internetkommunikation und Sprachwandel«, in: Rüdiger Weingarten (Hg.), *Sprachwandel durch Computer*, Opladen 1997, S. 51-85, hier S. 64f: »[...] Ideogramme befinden sich nahe an der konzeptionellen Mündlichkeit, und zwar in einem Bereich, in dem die eigentliche Schriftsprache als unzureichend empfunden wird.«

suell erkennbare Verbindung, verwandeln sich arbiträre Symbole in ein kratylisches Ideogramm. Ein Kippen, eine Drehung genügt – und sonst nahezu unsichtbare Zeichen entbergen ihre hieroglyphische Dimension.¹⁷ Umcodierungen via Internet erscheinen überflüssig. Bei vielen E-Mail-Empfängern, denen der Absender das klassische Doppelpunkt-Strich-Klammer-Lächeln zugeschickt hat, kommt bekanntlich Anderes an: ein fertiger gelber Kreis mit zähnebleckendem Gesicht. Das Programm hat die vermeintlich ungelenke Interpunktionsvisage im Akt der medialen Übertragung in ein ›richtiges‹, ›schönes‹ Bild(-Zeichen) transformiert – für Puristen allerdings (und Erfinder Fahlman zählt zu ihnen) ein Ärgernis, ein unerlaubtes Hilfsmittel. Die Smiley-Hieroglyphe bleibt freilich in verschiedener Hinsicht unägyptisch-abendländisch: unter anderem auch, weil sie nicht primär nach ›ausen‹, auf ein Ding, auf den Kosmos, auf einen Gott verweist, sondern nach ›innen‹, auf das Subjekt der Aussage, seine emotionale Befindlichkeit. Emoticons dienen zumeist der Autor-Selbstdarstellung, gilt es doch, die Stimmung zum Ausdruck bringen, in der der Schreibende sich gerade befand, als er schrieb, und von der er glaubt, dass sie auch sein Gegenüber interessieren sollte – ebenso wie ›the writer's original intent‹.¹⁸

Von daher geht es in der elektronischen Kommunikation nicht nur um ein Bekenntnis zur »allmählichen Verfertigung der Gedanken« beim quasi-oralen Schreiben, um eine ›authentisch‹ wirkende Fehler- und Sprunghaftigkeit, sondern auch und vor allem darum, über manifeste sprachliche Botschaften hinaus mitzuteilen, wie der Autor sich *fühlt*, wie er es *gemeint* hat: eine mehr oder weniger kalkulierte, dennoch spontan erscheinende Offenbarung von mimischen und gestischen Momenten, kurz: der non-verbalen körperlichen Dimension. Emoticons sollen wenigstens andeutungsweise zwischen *Text* und *Körper* – unserem dritten Begriffspaar¹⁹ – vermitteln, sie sollen zeigen, dass der Text nicht nur Text ist, sondern dass sich ein lebendiger

17 | Dass Schriftlichkeit als solche in Zeiten des World Wide Web »Eigenschaften von Bildern« annimmt und »Koalitionen mit ihnen« eingeht, arbeitet Ulrich Schmitz überzeugend heraus: »Schriftbildschirme. Tertiäre Schriftlichkeit im World Wide Web«, in: Germanistische Linguistik 186-187 (2006), S. 184-208, hier S. 192f.

18 | David Angell/Brent Heslopp: The elements of e-mail style, Reading u.a. 1994, S. 111.

19 | Vgl. Christiane Funken: »Körpertext oder Textkörper«, in: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.), Was vom Körper übrig bleibt. Medialität - Körperlichkeit - Identität, Frankfurt/Main 2000, S. 103-129.

Mensch mit Launen, Ticks und einer empfindsamen Psyche dahinter verbirgt. Das Smiley ist Kind seiner Zeit, einer Zeit der zunehmenden »Emotionalisierung des öffentlichen Raums« (Ute Frevert), es spiegelt den Narzissmus des elektronischen Zeitalters ebenso wie das Bedürfnis nach Nähe und Mitteilung.²⁰ Doch auch hier vollzieht es einen Balanceakt: denn es bildet ja nicht nur Körperliches oder Emotionales ab, es ist auch in den Ablauf des Textes selbst integriert, ähnlich einer Fussnote oder einer Parenthese. In Deleuze/Guattaris *Mille Plateaux* erscheint das Gesicht als »Oberfläche«, die einerseits im Blick auf den übrigen Körper und seine Funktionen deterritorialisierend wirkt und andererseits das Inhumane des Menschen zum Ausdruck bringt. Indem die Autoren das Gesicht dem System »weiße Wand – schwarzes Loch« zuordnen und eine »abstrakte Maschine« aus ihm machen, reduzieren sie es auf ähnliche Weise, wie das Smiley eine Reduktion ist, und sie siedeln es an der Grenze von Körper und Signifikant, Körper und Subjektivation an.²¹ Das Smiley scheint gerade das latent Bedrohliche, das von Gesichtern ausgehen kann – »Er hatte zwei Pistolen und seine Augen waren schwarz und weiß« heisst ein Theaterstück von Dario Fo –, vermeiden und eine »angenehme«, sozial verträgliche Atmosphäre herstellen zu wollen. Es streichelt gleichsam die Augen des Empfängers, versichert ihn des Einverständnisses und der Solidarität dessen, der mit ihm in Kontakt tritt: »Sei mir bitte nicht böse...«, »Du weisst ja, wie es gemeint ist«.

Die Gutenberg-Galaxis, in der Autoren und Leser meist durch grosse räumliche und zeitliche Distanzen getrennt sind, kennt die Schrift mit Oswald Spengler als das »große Symbol der Ferne«. Hier formten alle Schriftzeichen die »Abwesenheit« (Edmond Jabès), negative Theologien und Differenztheorien bestätigten das in diesem Schriftbegriff Angelegte, die Präsenz der Stimme hinter der Schrift, der »Phonozentrismus«, wurde dekonstruiert. Mit all dem Indirekt-Umweghaften, den Aufschüben und säkularen Parousieverzögerungen aber scheint die

20 | Zum emotionalen Moment in der elektronischen Kommunikation vgl. Claudia Tamme: »Emotionen via E-Mail. Überlegungen zum textsortenspezifischen Emotionsausdruck in informellen E-Mails«, in: Lothar Bredella/Herbert Christ/Michael K. Legutke (Hg.), *Fremdverstehen zwischen Theorie und Praxis*, Tübingen 2000, S. 215-242. Zur hochaktuellen Frage der Emotionalität in den Medien vgl. Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Medien und Emotionen*, Münster 2005.

21 | Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus dem Französischen von G. Ricke u. R. Voullié, Berlin 1992 (Orig. Paris 1980), S. 229-262.

Schriftauffassung des Internet-Zeitalters brechen zu wollen. Die Möglichkeit der sofortigen Übertragung, der simultanen und doch schriftlichen Kommunikation, die ein Maximum an Distanz mit einem Maximum an Nähe zu verbinden erlaubt, lässt die Revolutionierung der überkommenen Paradigmen, die noch bevorsteht, bereits erahnen.²² Wenn diese Schrift oral konzipiert, mit Ideogrammen durchsetzt, mimisch-gestisch aufgeladen ist, so kann dies nichts anderes heissen, als dass sie *Ferne in Nähe* – unser letztes Begriffspaar – übersetzen, Absenz in Präsenz zu verwandeln sucht.

Das Smiley und die Literatur

Um Beispiele zu geben dafür, ob und wie dies funktioniert, erlaube ich mir zum Schluss – anknüpfend an Nabokovs anfangs zitiertes *Dsiderat* – einen Blick in die einst so genannte ›schöne‹ Literatur. Ja, selbst dort, wo sprachliche Fast-Food-Happen normalerweise verpönt sind, taucht das Smiley gelegentlich auf. Zum Beispiel in dem E-Mail-Roman *Gut gegen Nordwind* des österreichischen Autors Daniel Glattauer,²³ als sich eine Liebesbeziehung zwischen Leo Leike und Emmi Rothner, die sich zufällig per E-Mail kennengelernt (aber nie gesehen) haben, anzubahnen beginnt. Man spürt, dass Leo noch unsicher ist, auf welcher Sprachebene er sich seiner neuesten Bekanntschaft nähern soll. Er beginnt seine Mail entsprechend ungelenk, indem er vor einem Humor-Moment in seinen Zeilen warnt, als müsse er sich solche Momente in der Regel verkneifen: »Vorsicht, aufkeimender Humor!« Geschmeichelt fühlt er sich davon, dass sie »per ›Google‹« nach ihm geforscht hat; weniger passt ihm allerdings, dass sie ihm zutraut, von Beruf »Professor« zu sein: »Sie halten mich für einen alten Sack, stimmt's? Steif, pedantisch, besserwisserisch. [...] Vermutlich schreibe ich derzeit einfach älter, als ich bin.« Daraufhin gibt er zu, als Kommunikationsberater und Assistent für Sprachpsychologie an einer Universität beschäftigt zu sein und »an einer Studie über den Einfluss

22 | Zur Paradoxie von Intensität und Distanz in der Kommunikation virtueller Gruppen vgl. Bettina Heinz: »Gemeinschaft ohne Nähe? Virtuelle Gruppen und reale Netze«, in: Udo Thiedecke (Hg.), *Virtuelle Gruppen. Charakteristika und Problemdimensionen*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Opladen 2003, S.180-210.

23 | Daniel Glattauer: *Gut gegen Nordwind*. Roman, München 2008 (Orig. 2006). Die folgenden Zitate aus dem Roman finden sich auf den Seiten 12f.

der E-Mail auf unser Sprachverhalten« und »als Transportmittel von Emotionen« zu arbeiten. Nach dieser geradezu wissenschaftlichen Beglaubigung seiner Fähigkeit zum E-Mail-Verkehr schliesst er seinen Haupttext mit dem Satz: »Dann überstehen Sie einmal die Faschingsfeierlichkeiten gut! Wie ich Sie einschätze, haben Sie sich bestimmt ein schönes Kontingent an Pappnasen und Tröten zugelegt. :-)«. Hier versucht er nicht nur, lockerer zu wirken als am Anfang seiner Mail, sondern er lässt auch das Lächeln, das wenig zuvor noch einem verbalen Zähneknirschen glich, endlich zu – und zwar mit Hilfe des jugendlich->unprofessoralen« Smileys. Nachdem Emmi Rothner ihm den Verzicht auf dieses Emoticon nahegelegt hat (»Trauen Sie mir aber ruhig zu, ihre Ironie zu erkennen«), bildet im weiteren Verlauf des Romans die vom Smiley hinterlassene Leerstelle geradezu den Ort, an dem das Phantasma des jeweils anderen Gesichts Platz nehmen, sich aufblähen und übermenschliche Ausmasse annehmen kann. Denn nichts erscheint den immerfort Schreibenden verlockender, als dem/der anderen endlich in die Augen sehen, sie/ihn sprechen hören und – küssen zu können. Aber zu einer Begegnung der beiden Liebenden kommt es nie. Es ist, als räche sich die elektronisch entstellte Schrift auf subtile Weise, als solle die extrem aufgeladene Nähe, der Schein des intimsten Gesprächs, den das E-Mail-Schreiben erweckt, durch ein aus der Situation erwachsendes Dogma der Distanz sabotiert werden. Diese Distanz wirkt härter und grausamer als vieles von dem, was man in der Gutenberg-Kultur gewohnt war. Das Medium der Präsenz wird vom Medium der Absenz eingeholt oder ausgehöhlt, jenem Medium, in dem der Roman selbst, auf biederer Papier gedruckt, verfasst ist.

Dass die Suggestion von Nähe und Intimität auch ihren Preis haben kann, wenn jemand diese Möglichkeit nur dazu nutzt, einen anderen zu täuschen, führt die niederländische Autorin Jessica Durlacher in ihrem Roman *Emoticon* vor, und zwar bis zum tragischen Ende.²⁴ Im Zentrum dieser komplex angelegten Familien- und Beziehungsgeschichte, die auf einem realen Fall basiert, stehen Daniel, ein niederländisch-jüdischer Jugendlicher, der an zionistischen Ideen Gefallen findet und nach Israel geht – auch, um endlich seinen Vater, einen Israeli, kennenzulernen – und Aischa, eine junge palästinensische Aktivistin. Sie, die einst von ihrem Bruder misshandelt wurde, hat, zunehmend frustriert, weil sie kaum Gelegenheit zu wirksamen poli-

24 | Jessica Durlacher: *Emoticon*. Roman, aus dem Niederländischen von H. Ehlers, Zürich 2008 (Orig. 2004). Die folgenden Zitate finden sich auf den Seiten 402-405 sowie 440.

tischen Aktionen fand, als Journalistin gearbeitet und sich vor allem per Internet mit der Aussenwelt verständigt. Als sie auf Daniels Website stösst, auf der er seine politischen Ideen von zwei eigenständigen Staaten Israel und Palästina entwickelt, heckt sie einen mörderischen Plan aus. Zunächst schreibt sie ihm eine E-Mail, die mit der flirtenden Anrede »Hallo Daniel Klein :)« beginnt. Sie bekundet Sympathie für seine Ideen, fühlt sich mit ihm geistig »verwandt«, findet Israel »toll«, lobt Daniels Foto – »es kommt mir vor, als würde ich dich schon kennen« – und schlägt ein Treffen vor. Am Ende unterzeichnet, natürlich mit falschem Namen, »Miriam Ahavi (Mischa) :*« Nicht zuletzt mit den Emoticons, dem Lächeln am Anfang und dem Küsschen am Ende der Mail, gewinnt sie sofort Daniels Vertrauen, der seine begeisterte Erwiderung mit einem beiderseitigen Kuss-Symbol »(:**)« krönt. Der E-Mail-Verkehr intensiviert sich, die Botschaften werden intimer und drängender: »((Dani)):** Ich kann es gar nicht mehr erwarten, dich zu sehen. P*« Oder: »8-O Du bist so nah, es ist, als könnte ich dich vor mir sehen, hier in meinem Zimmer:*.« Schliesslich lockt Aischa den ahnungslosen Daniel mit einer unmissverständlich erotischen E-Mail, die sich zu einem dreifachen Kusssternchen steigert, in einen Hinterhalt. Sie treffen sich, er steigt in ihren Wagen. Als er Aischa/Mischa mit einem bewaffneten Mann arabisch sprechen hört und bemerkt, dass sie ihn getäuscht hat, ist es zu spät. Palästinenser erschossen ihn, seinen Vater wird er niemals kennenlernen.

Keine Frage also, Smileys haben ihr Debüt in hochkulturellen Texten bereits hinter sich. Während sie, als blossе Zeichenfolge von links nach rechts gelesen, sinnlos sind oder, bestenfalls, als Botschaft vom Ausfall der Botschaft gelten können, feiern sie ihre Auferstehung in der Phantasie des Lesers, die sie von der Horizontale in die Vertikale dreht und so ihr bildhaft-emotionales Potential freisetzt. An die Stelle der Botschaften tritt ein Gefühl, eine Stimmung, ein »Hier-bin-ich«. Smileys sind Signaturen des Augenblicks ebenso wie Ironiemaskottchen und hypostasierte Anführungszeichen, die Adorno als solche verschmäht hätte.²⁵ Sie sind die charmanten Parasiten des alphabetischen Schriftsystems, Zeichenabfall, der neu montiert, als Ideogramm zu Ehren kommt. Sie erinnern die lateinischen Lettern nicht nur an ihren chronischen Phantomschmerz, die Arbitrarität, sondern laborieren schalkhaft an deren Überwindung. Ihr narrenkappenartiges, schwankendes Dasein macht sie nirgendwo fest zugehörig, denn wo immer

25 | »Anführungszeichen« seien als »Mittel der Ironie« zu »verschmähen«, schreibt Adorno in: »Satzzeichen«, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/Main 1978 (Orig. 1958), S. 163-174, hier S. 169.

man glaubt, sie verorten zu können – diese Trickster des *electronic age* sind schon woanders. Auch wenn sie ihr Dasein einer Reoralisierung durch die neuen Medien verdanken, bleiben sie schriftlich, auch wenn sie körperlich scheinen, bleiben sie im Text, wo sie Nähe suggerieren, kehrt die Ferne umso nachhaltiger wieder. Ein immer stärkeres Verlangen nach Authentizität, Intimität, Präsenz, das den Abschied von der Gutenberg-Galaxis begleitet, mag die Emoticons mit hervorgebracht haben. Befriedigen können sie es freilich nur zum Schein. »Ich lächle, also bin ich«, sagen sie, aber es ist nicht ernst gemeint, genauso wenig wie Lichtenbergs »to bäh or not to bäh, that is the question« oder Oswald de Andrades brasilianische Variante »Tupi or not Tupi...« – um wenigstens halbwegs philosophisch zu enden :-).

Autorinnen und Autoren

Christine Abbt, Dr. phil., Studium der Germanistik, Philosophie und Religionswissenschaften in Zürich und Tübingen. Seit 2006 wiss. Assistentin und Dozentin am Lehrstuhl Politische Philosophie der Universität Zürich, Habilitationsprojekt zur Bedeutung des Vergessens für das Denken seit der Aufklärung. Publikationen: *Im Zeichen der Religion*, hg. zus. mit Donata Schoeller, Frankfurt/Main 2009; *Zweifelsfälle*, hg. zus. mit Oliver Diggelmann, Bern und Baden-Baden 2007; *Der wortlose Suizid. Die literarische Gestaltung der Sprachverlassenheit als Herausforderung für die Ethik*, München 2007.

Marc Bauer, Künstler, geboren 1975 in Genf, lebt und arbeitet nach Aufenthalten in Amsterdam, Rom und Peking heute in Berlin. Publikationen: *History of Masculinity*, attitudes édition Genf 2007; *Across the Great Channel*, Art Books International 2000. Ausstellungen u.a. in: *mamco*, Genf 2009; *Art Statements*, Art 39 Basel 2008; *Shifting Identities*, Kunsthaus Zürich 2008. www.marcbauer.ch

Ulrich Johannes Beil, PD Dr. phil., Studium der Germanistik, Komparatistik, Philosophie, Theologie und Politologie. Lehr- und Forschungstätigkeiten an den Universitäten München und Göttingen, von 1988-1991 an der Hokkaido University in Sapporo/Japan, von 2000-2004 an der Universidade de Sao Paulo/Brasilien. Derzeit Forschungstätigkeit am NFS ›Medienwandel-Medienwechsel-Medienwissen: Historische Perspektiven‹ der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte u.a. Medien- und Filmtheorie, Klassische Moderne, literarische Gattungen, Ästhetik, Postkolonialismus. Zuletzt erschien der zusammen mit

Christian Kiening herausgegebene Band: *Rudolf Kurtz, Expressionismus und Film*, Zürich 2007.

Christian Benne, Dr. phil., Germanist und Komparatist an der Süddänischen Universität in Odense, deutscher Honorarkonsul auf Fünen, Mitherausgeber von *Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies*; das Verhältnis von Philosophie, Philologie und Literatur gehört zu seinen Schwerpunkten, gerade erschienen ist der neu (u. gemeinsam mit Thomas Schirren) herausgegebene Klassiker von Richard Höningwald, *Die Skepsis in Philosophie und Wissenschaft*.

Kai Büttner, geb. 1979 in Potsdam, studierte bis 2007 Mathematik und Philosophie an der Freien Universität Berlin und promoviert seit 2008 an der Universität Zürich zu Wittgensteins Philosophie der Mathematik. Seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Philosophischen Seminar der Universität Zürich, Forschungsschwerpunkte: Philosophie der Mathematik, Sprachphilosophie, Wittgenstein.

Corina Caduff, Prof. Dr., Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin an der Zürcher Hochschule der Künste. Arbeitsschwerpunkte: Verhältnis der Künste, Gegenwartsliteratur, Künstlerische Forschung. Jüngste Publikationen: *Land in Aufruhr: Die Künste und ihre Schauplätze*, Basel 2007; *Die Künste im Gespräch: Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, (Ko-Autorin), München 2008; *Schmerz in den Künsten* (Hg.), Zürich 2009.

Thomas Forrer, Dr. des., Studium der Germanistik und Philosophie in Zürich, Leipzig und an der TU Berlin. 2003-05 Lehrbeauftragter an der Zürcher Hochschule der Künste, seit 2005 wiss. Assistent für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. 2008 Dissertation: *Schauplatz /Landschaft – Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750*. Forschungsschwerpunkte: Literatur, ästhetische Theorie und Naturwissenschaften im 18. Jahrhundert; Kulturtheorie; Theatralität; Rhythmus und Wiederholung.

Kurt W. Forster hat an der Stanford University, am M.I.T., an der ETH Zürich und an der Bauhaus Universität Weimar unterrichtet und ist seit 2005 Scully Visiting Professor an der Architekturschule Yale. Er war Gründungsdirektor des Getty Research Instituts (Los Angeles), Leiter des Canadian Centre for Architecture und Direktor der Architektur-Biennale Venedig in 2004. Seine Publikationen behandeln Architektur und Kunst der Renaissance und der Neuzeit, methodische Aspekte von

Riegl zu Warburg (Erstausgabe der Schriften Warburgs in englischer Sprache, Los Angeles, 1999) und Sebald, Kritik zeitgenössischer Bauten von Eisenman zu Gehry und Sejima sowie analytische Kommentare zur zeitgenössischen Photographie. Er organisierte Ausstellungen zum Werk von Karl Friedrich Schinkel (Chicago, 1994), Carlo Scarpa (Venezia und Verona, 2000) und Herzog & de Meuron (Montreal, 2002).

Thomas Fries, Prof. Dr., Titularprofessor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Dialog, Literaturtheorie, Rhetorik, deutsch-jüdische Literatur. Letzte Publikationen: »Der Jongleur als Erzähler, der Erzähler als Jongleur. Walter Benjamin, ›Rastelli erzählt...‹«, in: Hans-Georg von Arburg et al. (eds.), *Virtuosität: Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne* (2006); »Von der Krise der Historie zum Prozess des Schreibens: Nietzsches zweite *Unzeitgemässe Betrachtung*« (mit Glenn Most), in: Peter Hughes et al. (eds.), *Schreibprozesse* (2008); »Ich will dir alles erzählen: Intimität zwischen Frau und Mann in Gottfried Kellers *Sinngedicht* und Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*«, in: Ingrid Tomkowiak, Werner Egli (eds.), *Intimität* (2008).

Hans Ulrich Gumbrecht, Prof. Dr., Albert Guérard Professor in Literature at Stanford University, teaching in the Departments of Comparative Literature and French and Italian. He is also Professeur Associé to the Département de Littérature Comparée at the Université de Montréal, Directeur d'études associé at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, and Professeur attaché au Collège de France. His most recent book-publications are: *In 1926 – Living at the Edge of Time*, Harvard University Press 1997; *The Powers of Philology*, University of Illinois Press 2003; *Production of Presence*, Stanford University Press 2004; *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press 2006, *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München 2007; *Geist und Materie – Was ist Leben? Zur Aktualität von Erwin Schrödinger*, Frankfurt/Main 2008.

Natasha Hurley, Ph.D., Studium der Englischen und Amerikanischen Literatur an der Mount St. Vincent Universität (Halifax, Kanada) und der University of Western Ontario (London, Kanada). Promotion an der Rutgers Universität (New Brunswick, USA). Seit 2007 Killam Postdoktorandin im Fachbereich Englisch und Filmstudien an der University of Alberta in Edmonton (Kanada). Forschungsschwerpunkte: literarische Zirkulation von Amerikanischer und Kinderliteratur so-

wie queer theory. Mitherausgeberin von *Curiouser: On the Queerness of Children* (Minnesota 2004) sowie Veröffentlichungen in *English Studies in Canada*, *Blackwell's Companion to Henry James*, und *American Literature*.

Tim Kammasch, Dr. phil., Habilitationsprojekt zum Thema Lektüretheorie. Lehrtätigkeiten am Philosophischen Seminar der Universität Zürich und als Dozent für Architekturtheorie an der Hochschule für Architektur Bern. Publikationen: *Reading the Gap – The Undoing of Theory*, in: *Architektur Konkret. Jahrbuch der Abt. für Architektur der BFH, Zürich* 2009; *Politik der Ausnahme – Jean-François Lyotards »politique philosophique« und ihr Widerstreit mit Kant*, in: *Texts and Studies in the History of Humanities*, Bd. 2, Cambridge u. Mandelbachtal 2004; *Menschenrechte*, Neuer Pauly – Lexikon der Altertumswissenschaften und Rezeptionsgeschichte (gemeinsam mit St. Schwarz), 2001 (engl. Übers. bei Brill, Leiden 2007).

Andrea Köhler studierte Germanistik und Philosophie. Sie ist Redakteurin der Neuen Zürcher Zeitung und zur Zeit als Kulturkorrespondentin für die NZZ in New York. 2007 erschien in der Insel-Reihe Bibliothek der Lebenskunst der Essay *Lange Weile. Über das Warten*, 2008 die literarische Anthologie *Das Tier und wir* (Hoffmann und Campe).

Georg Kohler, Prof. Dr., Ordinarius für Philosophie mit besonderer Berücksichtigung der Politischen Philosophie an der Universität Zürich. Letzte Publikation: Als Hg. (zusammen mit St. Müller-Doohm): *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist 2008.

Susanne Luhmann, Ph.D., Assistenzprofessorin an der University of Alberta, Edmonton (Kanada), im Bereich Women's und Gender Studies. Arbeits- und Veröffentlichungsschwerpunkte: TäterInnenenerinnerung in Film, Memoire und Fiktion der zweiten und dritten Nachkriegsgeneration; feministische Subjekttheorien; kritische Sexualitätsforschung; queer theory, Pädagogik und kulturelle Produktion; Institutionalisierungsgeschichte(n) der nordamerikanischen Women's und Gender Studies.

Angelo Maiolino, Studium der Geschichte, Philosophie und Politikwissenschaft in Zürich und Perugia. Historiker, wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für politische Philosophie der Universität Zürich. Arbeitet an einer Dissertation über die Zusammenhänge von

Politischer Kultur, Ökonomie und Identitätskonstruktionen. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: politische Theorien, Kulturtheorien, Poststrukturalismus, kulturelle Identitätskonstruktionen, soziale Inklusions- und Exklusionsmechanismen, Migrationsgeschichte.

Daniel Müller Nielaba, Prof. Dr., Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Lehrt und forscht schwerpunktmässig in den Bereichen Ästhetik und Darstellungstheorie, Literatur und Rhetorik, Epistemologie des Literarischen, Theorien des Lesens; mit Akzenten im 18. und frühen 19. Jahrhundert und Fokus auf eine ›histoire de longue durée‹ der romantischen Konstellation. Publikationen u.a. zu G.E. Lessing, F. Schiller, G. Büchner, J. v. Eichendorff. Das laufende Forschungsvorhaben im NCCR »Mediality« befasst sich mit den poetologischen Aspekten einer »Rhetorik der Übertragung«.

Michael Schmid, 1970 in Chur geboren, lebt und arbeitet in Zürich. Kunstwissenschaftler, Archivar und Schriftsteller. Gedichte und Kurzgeschichten in Literaturzeitschriften, Kunstkritiken in Tageszeitungen und Fachzeitschriften, kunstwissenschaftliche Texte und Interviews in Sammlungskatalogen, Künstlerlexika und in der Online-Präsentation des Archivs von SIK-ISEA. 2006 erschien der Erzählband *Fallende Sonne* im Dörlemann-Verlag, Zürich.

Peter Schnyder, PD Dr. phil., Privatdozent am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts im europäischen Kontext; Ästhetik und Politik; Literatur und Wissenschaft. Publikationen: *ALEA. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels (1650-1850)*, Göttingen 2009; *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper*, hg. zus. mit Michael Gamper, Freiburg/Br. 2006; »Schillers ›Pastoral-technologie‹. Individualisierung und Totalisierung im Konzept der ästhetischen Erziehung«, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 50, 2006, S. 234-262.

Donata Schoeller, Dr. phil., Studium der Philosophie und vergleichenden Religionswissenschaft in Wien, Oxford und Zürich. Promotion in Zürich. Zur Zeit habilitiert sie über das philosophische Werk von Eugene Gendlin und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Philosophie, ETH. Veröffentlichungen: *Im Zeichen der Religion*, hg. zus. mit Christine Abbt, Frankfurt/Main 2009; *Grenzen des Denkens*, hg. zus. mit Matthias Michel, Weimar 2007; *Enthöhter Gott – vertiefter Menschen*, Freiburg 1999; *Gottesgeburt und Selbstbewusstsein*, Berlin 1992.

Edition Moderne Postmoderne



IRIS DÄRMANN, HARALD LEMKE (Hg.)
Die Tischgesellschaft
Philosophische und kulturwissenschaftliche
Annäherungen

2008, 244 Seiten, kart., 24,80 €,
ISBN 978-3-89942-694-6



CHRISTIAN FILK
Günther Anders lesen
Der Ursprung der Medienphilosophie aus dem
Geist der »Negativen Anthropologie«

September 2009, ca. 150 Seiten, kart., ca. 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-687-8



ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN
Derrida und ich
Das Problem der Dekonstruktion

2008, 198 Seiten, kart., 21,80 €,
ISBN 978-3-89942-740-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Moderne Postmoderne

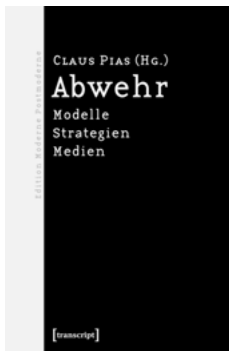


MARTIN GESSMANN

Wittgenstein als Moralist

Eine medienphilosophische Relektüre

August 2009, ca. 216 Seiten, kart., ca. 23,80 €,
ISBN 978-3-8376-1146-5



CLAUS PIAS (Hg.)

Abwehr

Modelle – Strategien – Medien

Juli 2009, 230 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-876-6



JÖRG VOLBERS

Selbsterkenntnis und Lebensform

Kritische Subjektivität nach Wittgenstein
und Foucault

Mai 2009, 290 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-925-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Moderne Postmoderne

EMMANUEL ALLOA,
ALICE LAGAAY (Hg.)

Nicht(s) sagen

Strategien der Sprachabwendung im
20. Jahrhundert

2008, 308 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-828-5

RALF KRAUSE, MARC RÖLLI (Hg.)

Macht

Begriff und Wirkung in der
politischen Philosophie der Gegenwart

2008, 286 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-89942-848-3

MIRIAM MESQUITA SAMPAIO
DE MADUREIRA

Kommunikative Gleichheit

Gleichheit und Intersubjektivität
im Anschluss an Hegel

Dezember 2009, ca. 224 Seiten, kart.,
ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1069-7

PRAVU MAZUMDAR

Der archäologische Zirkel

Zur Ontologie der Sprache in
Michel Foucaults Geschichte
des Wissens

2008, 598 Seiten, kart., 45,80 €,
ISBN 978-3-89942-847-6

WALTRAUD MEINTS, MICHAEL DAXNER,
GERHARD KRAIKER (Hg.)

Raum der Freiheit

Reflexionen über Idee und
Wirklichkeit

Juli 2009, ca. 330 Seiten, kart., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1143-4

MARIA MUHLE

Eine Genealogie der Biopolitik

Zum Begriff des Lebens bei Foucault
und Canguilhem

2008, 306 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-858-2

PETER NICKL,
GEORGIOS TERIZAKIS (Hg.)

Die Seele:

Metapher oder Wirklichkeit?

Philosophische Ergründungen.

Texte zum ersten Festival der Philosophie
in Hannover 2008

November 2009, ca. 210 Seiten, kart.,
ca. 22,80 €,
ISBN 978-3-8376-1268-4

ULRICH RICHTMEYER

Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie

Analysen zwischen Sprache und Bild

Februar 2009, 250 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1079-6

KURT RÖTTGERS

Kritik der kulinarischen Vernunft

Ein Menü der Sinne nach Kant

Mai 2009, 256 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1215-8

ECKARD ROLF

Der andere Austin

Zur Rekonstruktion/Dekonstruktion
performativer Äußerungen –
von Searle über Derrida zu Cavell
und darüber hinaus

April 2009, 258 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1163-2

MIRJAM SCHAUB (Hg.)

Grausamkeit und Metaphysik

Figuren der Überschreitung in
der abendländischen Kultur

September 2009, ca. 374 Seiten, kart.,
ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1281-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

