

Daniel Tyradellis
Burkhardt Wolf
(Hrsg.)

Die Szene der Gewalt

Bilder, Codes und Materialitäten



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

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

Umschlagabbildung:

Unbetitelte Fotoarbeit von Jeffrey Silverthorne.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Umschlaggestaltung:

Olaf Glöckler, Atelier Platen.



Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISBN 978-3-631-54639-0

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2007
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

www.peterlang.de

Inhalt

Zur Einleitung

- Klaus R. Scherpe und Thomas Macho
Vorwort der Sprecher des Graduiertenkollegs *Codierung von Gewalt
im medialen Wandel* 9

- Daniel Tyradellis und Burkhardt Wolf
Hinter den Kulissen der Gewalt.
Vom Bild zu Codes und Materialitäten 13

I. Grundlegungen

- Jean-Luc Nancy
Bild und Gewalt 33

- Philipp Sarasin
Gewalt als Codierung und der Code als Gewalt bei Michel Foucault 45

- Moritz Baßler
Was nicht ins Archiv kommt.
Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion 61

II. Gewaltszenarien

- Ulrike Brunotte
Ganzheit und Opfer.
Gründungsgewalt in Mythologie und Religionstheorie 79

- Tobias Döring
Sweet Violence.
Gewalt im Medium der frühneuzeitlichen Bühne Englands 99

- Peter Utz
Gott filmt das Ende der Schöpfung.
Literarische Recodierungen des Weltuntergangs
am Anfang des 20. Jahrhunderts 117

Bettine Menke

Exzess der Performanz – Interventionen der/in die Schrift

Kleists Witz

Der Fall, den ich Ihnen vorlegen will – es handelt sich um einen Text Kleists –, ist ein Fall buchstäblicher Schriftlichkeit bzw. der sichtbaren Insistenz der Schrift. Die buchstäbliche Schrift insistiert – so zeigt sich – als Äußerlichkeit, als die die Schrift gegenüber der (etwas) meinenden Rede und deren Verstehen bleibt, als die sie sich in ihrer Materialität manifestiert. Durch ihren Auftritt in buchstäblicher Zerlegtheit sperren Schrift-Zeichen sich gegen die Selbsttransparenz des Mediums, wie sie um 1800 und in der Folge im Modell der Stimme gedacht wird, und die stimmliche Verlautbarung als die Zeichen, die sich von selbst verflüchtigen, um sich unmittelbar im verlautbarten Sinn auf- und einzulösen. Dagegen sperren (sich) die schriftlichen Zeichen, die bleiben. Der Auftritt der Schrift durchkreuzt die im metaphorischen Modell der Stimme und deren Anthropomorphismus gegebene Vorgabe des (Text-)Verstehens (das als stimmliche Transzendenz der schriftlichen Zeichen-Oberfläche konzipiert wird).

Im Falle von Kleists *Anekdot aus dem letzten Kriege*¹ – das ist der Text, den ich lesen werde – manifestiert sich nicht nur die Schrift als Barriere gegen die sich selbst auf den Sinn transparent machenden Zeichen, sondern die Äußerlichkeit der Schrift ist ein Exzess, als der die (schriftliche) Äußerung jede Sinnintention überschreitet – und übrig geblieben sein wird. Ich schließe mit dem Begriff des Exzesses an Shoshana Felmans Lektüre von Austin an, der zufolge *performatives* durch den Exzess des Äußerungsergebnisses gegenüber dem Geäußerten bestimmt sind.² Dieser Exzess macht ihr Glücken so unkontrollierbar, wie es die Effektivität des Witzes ist. Die unregierte Selbständigkeit oder der Überschuss des Äußerungsergebnisses gegenüber dem vermeintlich Gemeinten, das in ihm geäußert sei, ist der Skandal, von dem Felman spricht. Umgekehrt macht der

¹ Berliner Abendblätter, 18. Bl., den 20ten October 1810, 73/4, in: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., hg. v. Helmut Sembdner, München 1965, hier: Bd. II, S. 268 (im Folgenden abgekürzt als sw); Berlin-Brandenburger Ausgabe II/8, hg. v. Roland Reuß, Peter Staengle, *Berliner Abendblätter* I, S. 96 (im Folgenden abgekürzt als BA).

² Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues*, Paris 1980 (engl. Übers.: *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca, N.Y. 1983). Zum Exzess der *performatives* S. 198; sein >Skandal< ist die Nicht-Unterscheidbarkeit des Normalen und des Abnormalen, des Ernstes und des Unernstes usw. (S. 206, vgl. S. 213).

Überschuss (als solcher), Sigmund Freud zufolge, den Witz (aus), der allein im Lachen gelungen sein wird. Es ist als explosives die Abfuhr eines Energieüberschusses, der keiner anderen Verwendung (auch nicht dem Verstehen) zugeführt wird – keiner anderen als dem Lachen, das nichts sagt.³ Der Exzess (der Kraft der Äußerung), in dem auch in dem Falle, dem ich mich zuwende, ein Witz gelungen ist, entgegnet hier zum einen der Gewalt eines siegreichen Heeres. Und der Exzess macht zum anderen die Gewalt der Intervention kenntlich, die allem Sinn zugrunde liegt, die diesen hervorbringt und diesen erst ermöglicht, indem sie – gewaltsam – die Intervention und deren Kraft integriert. Eine solche Intervention scheint – etwa – in Kleists Anekdoten *Der Griffel Gottes* stattgehabt zu haben.⁴ Wo aber durch die intervenierende Zerlegung (*eines Spruchs*) das Zusammenlesen der buchstäblichen Elemente als Re-Kombinatorik über Zwischenräumen vorgeführt wird, bleibt aller Sinn, auch der vermeintliche Richtspruch (aus drei Wörtern) als »die Buchstabenfolge «sie ist gerichtet!« an die Zerlegbarkeit, an die Lücken (als die der Griffel sich eingetragen habe) gebunden, ist weder unmittelbar noch unbedingt aufzufassen, sondern »ein Veränderliches, Bedingtes und Vergängliches«.⁵ Sinn ist gegeben als die so gewaltsame wie unmögliche Integration dieser Intervention; deren plausibilisierende Gestalt, der Anthropomorphismus, wird durchkreuzt, wo Sinn an die (sinn)konstitutive Lücke delegiert ist und dadurch die sinnfernen Elemente als solche vortreten.

Heinrich von Kleists *Anekdoten aus dem letzten Kriege*, die am 20. Oktober 1810 in den von ihm herausgegebenen *Berliner Abendblätter* (gezeichnet »x.«) erschien, handelt von der sichtbaren Exteriorität der Schrift als dem »Witz« des Textes. Sie wird im und als Witz ausgestellt. Und sie ist Medium des Witzes. Dieser Text handelt von einem Witz und macht selbst einen, ist nicht nur die Erzählung, sondern auch die Inszenierung eines merkwürdigen Witzes – und zwar dadurch, dass der Text die Zerlegbarkeit als den Grund der Schrift vorführt.

Erzählt wird der »Witz«, den ein preußischer »Tambour gemacht«, der den Krieg gegen die napoleonische Armee nach der Niederlage bei Jena »auf seine eigene Hand« fortsetzte und daraufhin »von einem Haufen französischer Gendarmen, die ihn aufspürten, ergriffen, nach der Stadt verschleppt, und, wie es ihm zukam, verurteilt wird, erschossen zu werden.« Als »Mensch, zu dem [...] weder die griechische noch die römische Geschichte ein Gegenstück liefert«, wie es heißt, zeigte sich der Tambour mit seiner letzten Bitte. Auf die Frage, »was er wolle? zog er sich die Hosen ab, und sprach: Sie möchten ihn in den ... schießen, damit das F... kein L... bekäme.« – Wenn ich versuchte, verlauten zu lassen, was schriftlich vorliegt, würde offenkundig, dass wir es mit schrift-

³ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), in: Ders., *Studienausgabe*, Bd. 4, Frankfurt/M. 1970.

⁴ »Der Griffel Gottes«, *Berliner Abendblätter*, 5. Okt. 1810, S. 21; BA I, S. 28; SW II, S. 263.

⁵ Fabian Dierig, »Zu «der Griffel Gottes»«, *Brandenburger Kleist Blätter* 11 (1997), S. 19–21; vgl. auch Bettine Menke: »Der Witz, den die Lettern und den die Löcher machen,«, in: Susanne Sträling und Georg Witte (Hg.), *Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, S. 203–215.

lichen Effekten zu tun haben. Der Witz, den Kleists Anekdoten macht, spielt, indem der Text die witzige Auf- und Ausführung des Tambours, eine körperliche und eine sprachliche, präsentiert, und zwar im Medium der Schrift.

Der Witz des Tambours ist (zum einen) ein Agieren und dessen Ausstellung, die Exposition grotesker Körperlichkeit. Der Körper stellt sich aus als der nicht schöne und nicht geschlossene, als der *groteske* Körper. Die Entblößung als solche schon exponiert als »Bloßstellung« des Körpers diesen als »Gegenteil eines abgeschlossenen Zustandes«, so ist Bachtin und Lachmann zum Konzept des grotesken Körpers zu entnehmen. Die »Verborgenheit des Körperinneren« im »fertigen, streng begrenzten, nach außen verschlossenen, von außen gezeigten, unvermischten und individuellen ausdrucksvollen Körper« macht den neuzeitlichen offiziellen Körperkanon (aus), indem »dessen Auswüchse [und] [...] Wölbungen verleugnet, dessen in das Körperinnere führende Öffnungen verdeckt werden«.⁶ Die Verleugnung der grotesken Ambiguität des Körpers erst konstituiert den »privatisierten und psychologisierten Körper«, der gestalthaft sei. Die Ambiguität muss ausgeschlossen sein durch die Grenze zwischen Körper und Außenwelt, die den »individuellen Körper der Neuzeit« als in sich geschlossene Ganzheit erst konstituiert, die ihn der Abgetrenntheit und Geschlossenheit versichert und das Verhältnis von Innerem und Äußerem in gestalthafter Integration reguliert. Dagegen besteht der *groteske Körper* »aus «Einbrüchen und Erhebungen», die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen« – und damit dessen zweieleibige Ambiguität.⁷ So lassen Körperhandlungen wie »Hinausstülpen – Eindringen – Ausstoßen – Zerstücken – Entleeren – Verschlingen« »das Innere exzentrisch nach außen treten«, wie dies Bataille zufolge auch »in der Wendung «Sich-Ausschütten-vor-Lachen» gesagt ist«.⁸ Sie sind – als exzessive – die Manifestationen des (als solchen grotesken) Körpers, jenes Körpers, der in Gestalt des gestalthaft-»individuellen ausdrucksvollen« Körpers verleugnet ist.

Die körperliche Geste des Tambours macht nun aus, dass der Körper, für dessen Ganz-Bleiben er zu plädieren scheint, indem er agiert und sich zum ausstellenden macht, die Nicht-Geschlossenheit des Körpers, also die Nicht-Ganzheit, die jedem Einschuss vorgängig ist, exponiert. Er tut dies durch eine Umwendung und die Exposition jener Körperöffnung, die nicht den geregelten Einschluss des Äußeren ins Innere, das einschließend totalisierend sich abschlösse, organisiert (dies hat der gesichtige Mund zu leisten), sondern aus der heraus sich das Innere nach außen stülpte und der groteske

⁶ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M. 1987, S. 357–59, S. 361, S. 363; darin: Renate Lachmann, »Vorwort«, S. 38.

⁷ Lachmann, Vorwort, S. 37. Er »ist nie als fertiger zu denken, sondern immer als werden-der, vergehender, offener. Durch die besondere Betonung aller Körperpartien und -teile, die sozusagen über die glatten Grenzen eines geschlossenen Korpus hinausgehen (Nase, Phallus, Bauch, Hintern) wird im Körper selbst die Grenze zwischen zwei Körpern abgebildet« (S. 38), wird diese nicht integriert, sondern die Grenze zwischen Innerem und Äußerem unentscheidbar.

⁸ Lachmann, Vorwort, S. 39. Entsprechend heißt der witzige Einfall frz. *saillie*: Vorsprung, Überhang, Höcker, oder *blague*: Tabaksbeutel.

Körper in seiner Zweileibigkeit geboren würde. Der Exzess der Exposition löst die versichernde Rückbindung der Äußerung an ihren vermeintlichen Ursprung, der durch ein Gesicht Menschenähnlichkeit gewinnen soll (die wiederum den Zusammenhang von Innen und Außen phänomenal plausibilisieren muss), suspendiert diese Bindung, sprengt sie auf. Die andere Öffnung ist auch in diesem kleinen Anekdotentext verschwiegen. Aber nicht die durch dessen vorgeblich geschlossene Oberfläche abgeschlossene Ganzheit des Körpers wird verschweigend behauptet, sondern das Verschwiegensein selbst wird angezeigt und ist markiert: »...«.

Zur witzigen Auf- und Ausführung, zum witzigen Einfall des Tambours (»Sonderbarer Einfall im Augenblicke des Todes« war eine Vorlage der Kleistschen Anekdote überschrieben)⁹ gehört (zum zweiten) die dieser Ausstellung beigegebene Rede,¹⁰ die Kleists Text zitiert und die der Text präsentiert mit Auslassungen, durch reine Marken für die Ersetzung: »Sie möchten ihn in den ... schießen, damit das F... kein L... bekäme.« Scheint bei der ersten Auslassung der Grund nur allzu offensichtlich in der Wohlstandigkeit nicht des Tambours, sondern des Erzählers der *Anekdote* zu liegen, so stellt sich dann um so mehr die Frage, warum die beiden anderen – kryptographisch verheimlichten *und* auf ein enträtselndes Lesen angewiesenen – Wörter, die durchaus in literarischen Texten vorkommen können, »Fell« und »Loch«, durch Auslassungspunkte so sehr vorenthalten wie markiert sind. Die bereits angesprochene Vorlage für die *Anekdote* Kleists hatte die Worte ausgeschrieben: »Nun so bitt' ich, [...] mich im Hintern schießen zu lassen, damit der Balg ganz bleibe.«¹¹ Die Auslassungen im ersten und in den beiden folgenden Fällen funktionieren, so jedenfalls will es zunächst scheinen, auf verschiedene Weise. Denn in den beiden letzten Fällen markieren die typographischen Zeichen jeweils ersetzend die Auslassung einer Letter (und damit diese anstelle ihrer), während im ersten Falle die vermeintlich identischen »drei Punkte« das bloße *dass* der Auslassung von Lettern überhaupt bezeugen würde. Im Erstdruck in den *Berli-*

⁹ Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen aus den beiden merkwürdigen Kriegen in Süd- und Nord-Deutschland in den Jahren 1805, 6 und 7. 11 Bde. (Leipzig, Bd. 1–5, o.J. [1807–1810], Bd. 6–11 [1810–1813], hier: Bd. 7, 3. Heft, S. 246f.); vgl. Berliner Abendblätter Quellsammlung Q109601A.

¹⁰ Wenn über den »Sinn der ständigen Angaben über Mienenspiel, Tonfall und begleitende Gebärden« in Kleists Texten nachgedacht wurde, dann wurde darin traditionell die Manifestation einer »leib-seelische[n] Einheit« gesehen, in der die Gesten aber nicht aufgehen; vielmehr bezeugen sie, dass »sprachliche Äußerung einerseits und Gebärdensprachliches, Paralinguistisches andererseits in ein dissonantes Verhältnis treten können« (Heinz-Dieter Weber, »Zu Heinrich von Kleists Kunst der Anekdote«, in: *Der Deutschunterricht* Jg. 30, Heft 6 (1978) (= Kleine literarische Gattungen I), S. 14–28, hier: S. 20); die »als exemplarisch erkannte Dissonanz von gestischem und sprachlichem Verhalten« vermag »die Regelmäßigkeit menschlichen Verhaltens in Frage« zu stellen (S. 27).

¹¹ Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen, Bd. 7, 3. Heft, S. 246f. in Berliner Abendblätter Quellsammlung Q109601A; Kleist selbst bezieht sich (in einem apologetischen Brief vom 23. Okt. 1810) auf den Beobachter an der Spree mit dem Datum 22. 10. 1810 (vgl. sw II, S. 913), und »das Wochenblatt [wurde] in Berlin schon vor dem Sonntag ausgeliefert« (so Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939, S. 87f.).

ner Abendblättern waren allerdings anders als in der druckgraphischen Repräsentation, die sich in den gängigen Kleist-Ausgaben findet, vier Punkte zu sehen: »sie mögten ihn in den schießen«¹² Sie zeigen die vier Buchstaben an, die an ihrer Stelle fehlen,¹³ und die Buchstäblichkeit des Wortes selbst als dessen Zerfallbarkeit oder Zerfälltheit – an der Schwelle, bevor es Wort geworden ist, und nach ihm.

Die markierte Doppeltextualität dieses Textes weist über jede kryptographische Entzifferbarkeit hinaus – auch wenn deren Sinn durchaus angegeben werden mag. Der Doppelsinn wäre der bereits zitierten Vorlage der Kleistschen Anekdote – mit den Worten: »»Nun so bitt' ich, [...] mich im Hintern schießen zu lassen, damit der Balg ganz bleibe.«« – als Anspielung mit politisch sog. »gutem« Sinn¹⁴ abzulesen. Will es im Falle der Vorlage wie in dem der Kleistschen Anekdote auf ein *double understanding* hinaus, so wäre etwa zu verstehen, dass im Tode noch etwas (wie der tierische Körper so der des Landes?) einer (ökonomischen?) Nutzung zugeführt werden solle.¹⁵ Doch die druckgraphische, die Doppelrede doppelnde Ersetzung weist über dieses *understanding* (und mag es auch noch so *double sein*) hinaus – und anderswohin. Der (tambourischen) Exposition des grotesken Körpers, das ist eine Umwendung der Situation und eine Ausstülpung, korrespondiert der Text, der diese darstellt,¹⁶ (erst) durch die schriftbildliche Inszenierung von Schrift als Lettern und Spatien¹⁷ und damit der genauesten

¹² BA I, S. 96.

¹³ In eigentlich unterbietendem Scherz geben sie auch die euphemistischen »vier buchstaben« mitzulesen; vgl. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm [Leipzig 1854–1864], München 1984 (Nachdruck), Bd. 26, Sp. 261.

¹⁴ Auf der Notwendigkeit des »guten Sinns« besteht Freud, als dem *einen* Gesicht des Witzes, der nur als »guter« überhaupt ein Witz sei (Freud, *Der Witz*, S. 124f., S. 114, S. 130, S. 199ff.), auch wenn dieser im Gelingen des Witzes, im explosiven Lachen gelöscht ist (das der Witzhörer dem Witzähler zurückstaltet, damit auch der Erzähler – »par ricochet« – zu lachen vermag; Ebenda, S. 146).

¹⁵ Darüber hinaus operierte der Tambour schon nach der »Zersprengung der preußischen Armee« gleichsam »aus dem Hinterhalt«, wie im Moment vor seinem Tod – nach jener Partisanentaktik, die gegen die Napoleonische Armee erfunden wurde, und sein Agieren könnte französisch als die eines *Sansculottes* gelesen werden (zur Einwirkung des Französischen auf die Sprache Kleists vgl. Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, S. 159f., S. 139f., S. 153.), wie auch als obszöne Aufforderung an die Franzosen (vgl. dagegen die Vorlagen in *Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen aus den beiden merkwürdigen Kriegen*, in: *Berliner Abendblätter* Quellsammlung Q109601A, S. 246; *Beobachter an der Spree* mit dem Datum 22. 10. 1810, S. 681, sw II, S. 913).

¹⁶ Die durch die Darstellung mögliche Übertretung wird durch den in *Berliner Abendblätter* unmittelbar voranstehenden Artikel »Theater. Ueber Darstellbarkeit auf der Bühne« angegeben (gezeichnet: »W...t.«, erschlossen wird Wolfart oder Wetzel, vgl. BA I, S. 93.): Aus der theatralen Darstellung, die als solche präsentiert, müsste die einer »förmlichen militairischen Execution, d[as] beliebte[] Füsifiren« als »gewissermaßen ekelhaft« ausgeschlossen sein (BA I, S. 93); vgl. auch Sibylle Peters, »Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotizität in den >Berliner Abendblättern<«, in: *Kleist Jahrbuch* 1999 (erschienen 2000), S. 67–86, hier: S. 84ff.

¹⁷ Dies geschieht in *Der Griffel Gottes (Berliner Abendblätter* 5. Okt. 1810, S. 21; BA I, S. 28; sw II, S. 263.), wo die Zwischenräume und die Re-Kombinatorik, das Zusammenlesen der buchstäblichen Elemente durch deren realisierte Zerlegbarkeit vorgeführt wird, so dass der angebliche Richtspruch aus drei Wörtern weder unmittelbar noch unbedingt aufzu-

Markierung seines (anderen) Schauplatzes, dem der Schrift. Als solche, auf dieser anderen Bühne der Schrift als eines »Letterntheaters«¹⁸ verweisen Lettern aus dem wörtlichen Zusammenhang heraus, in dem sie als Kryptogramm entziffert werden und sei es noch so viel Bedeutung machen können. Sie verweisen auf die Zerteilbarkeit selbst, aus der alle lesende Zusammenstellung erst stammt, durch den anderen Auftritt (statt ihrer): insofern die Lettern auffallen und (statt ihrer) punktierend nichts als deren reine, die Einheit des Wort-Körpers zerfällende Ersetzbarkeit markiert ist. Schriftliche Zeichen erhalten ihren Auftritt als Operatoren, Indizes der Ersetzung und/oder bloße Marken;¹⁹ sie gewinnen Sichtbarkeit als Punktierung, die die Worte perforiert.

So bringt umgekehrt der Witz (des Tambours oder Kleists?) die Schriftlichkeit des Textes zur Aufführung. Wenn Kleist durch die *persona* des Tambours den »ungeheuersten Witz, der vielleicht, so lange die Erde steht, über Menschenlippen gekommen ist«, vorstellt, so wird nicht nur der Tambour den Mund durch andere Öffnungen ersetzt haben. Vielmehr wird darüber hinaus der Text, wenn er den Witz zitiert, statt des Sprachlauts, der menschlichen Lippen zugeschrieben werden mag, sein Medium, die buchstäbliche Schrift, inszenieren, und zwar gerade durch die Ersetzung der Buchstaben, als die zerfällt/zerfällende Schriftlichkeit, die über *keine* »Menschenlippen« kommt, die keine Menschenstimme reproduzieren und die auf kein menschliches Gesicht zurück gerechnet werden kann. Insofern wird das fiktive Menschengesicht, das die Verstehbarkeit von Texten figuriert und diese plausibilisieren soll, durchkreuzt oder hier: *perforiert*.

Die Zeichen jenseits des alphanumerischen Zeichensatzes selbst behaupten sich gegenüber dem Gemeinten, vor und nach ihm. – Das be-trifft auch noch den witzigen Sprecher selbst. Wenn das Loch, das nach dem letzten Willen des Tambours durch Schüsse nur dort entstehen sollte, wo das *eine* Loch gleichsam auf die gewaltsam kommenden anderen gewartet hat,²⁰ durch die Löcher im Text »gesagt« wird, dann widerspricht die Faktur des Textes sichtbar viel-löcherig auch dem, was vom Sprecher, dem Tambour, angeblich gemeint und gewünscht wird: In der typographischen Offenkundigkeit des Textes ist gerade das vollzogen, was der Handlungsträger im Erzählten vermieden wissen wollte. Hier (auf dem Papier: schwarz auf weiß) *wird* sich das »Loch«

fassen ist: »vielmehr sind sie ein Veränderliches, Bedingtes und Vergängliches.« (Dierig, »Zu »der Griffel Gottes««, S. 19–21).

¹⁸ Thomas Schestag, »Bär«, in: Ders. (Hg.), »geteilte Aufmerksamkeit. Zur Frage des Lesens«, Frankfurt/M., 1997, S. 179.

¹⁹ Für die Funktion der Spatien, »als Bindestrich geschrieben«, der Zeichen jenseits der Alphabete, vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985, S. 262f.

²⁰ Zu vergleichen wäre »die Selbsttötung durch einen Schuß in den Mund« als »Technik, eine natürliche Öffnung zu nutzen, um den Körper trotz einer Todeswunde nicht zu entstellen« (Irmela Marei Krüger-Fürhoff, »Den Verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists »Zweikampf««, in: *Kleist Jahrbuch* 1998, S. 33; vgl. Bettine Menke, »Die Worte und die Wirklichkeit, anlässlich der Frage nach »Literatur und Selbsttötung«, am Beispiel Heinrich von Kleists«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2004, S. 21–41).

schriftlich, sichtbar in weiteren Löchern, Durchschüssen multipliziert haben. Das ausgestellte Loch, das den in Gestalt des idealen Körpers gegebenen und regulierten Zusammenhang von innen und außen dementierte, realisiert sich – in einer Verschiebung im Text metonymisch, wiederholend, ausgebreitet – im Exzess multipler Durchlöcherungen, der einer auktorialen Stoppregel nicht unterliegt. »...« sagt die Perforation der Ganzheit, sei diese die des Wortes und Satzes oder die des Körpers, und zeigt sie.

Die typographischen Zeichen durchlöchern, sie durchschießen den Text. Wenn derart die indexikalischen Zeichen eine ikonische Auffassung nahe legen, so ist diese hier »leer« – und zwar sowohl als die (bloße) Spitze der *Pointe* wie auch als ein löchern-des Fehlen. Typo-graphisch realisiert der Text den Witz, den er weitererzählt, im Witz, den er macht, als »Stichelei«.²¹ Berücksichtigen wir aber die mehrfachen Autorschaften für diesen »Witz« – einer Anekdote, die keinen einen Autor hat,²² eines Textes, der die Stelle des Autors als leeres »x«, als Stelle der Ein- und Ersetzungen markiert und durch den bloßen Statthalter bezeichnet –, so bleibt kaum entscheidbar, ob sich diese »Stichelei« des Textes, mit dem Tambour, der den Franzosen die Autorschaft über die Situation entwendet, gegen die Franzosen richtet, oder aber vielmehr noch gegen seinen Sprecher, den Tambour, der am Fell, sei es das seine oder das der Trommel hängt, oder schließlich noch gegen den Autor dieser Anekdote, dessen bloße Stelle das »x« besetzt und leer lässt, der den witzigen Einfall des Tambours in seinem Text als Stichelei schriftlich realisiert und der vermeinen mag, über das *understanding* des Witzes zu verfügen. Und wenn vom »Einfall« des Tambours gesprochen werden kann, so ist wie bei dessen ausfälligen auch für den schriftlichen Einfall der Auslassungen an Freuds Kennzeichnung des »ungewollten Einfalls« des Witzes zu erinnern.²³ Demnach ist »Einfall« der Sprachgebrauch des immer zu spät zu sich kommenden Bewusstseins: Eigentlich weiß es von nichts, oder [...] von jener »Absenz«, die mit der Präsenz des Witzes zusammen-

²¹ Diese übersetzt *raillerie* ins Deutsche zurück, eines jener Wörter, die im Französischen wie im Englischen substituiert werden müssen, wenn Witz nicht das Vermögen, sondern dessen sprachliches Produkt meint.

²² »What anecdotes generally withhold [...] is evidence. Instead of giving evidence, they pass along hearsay.« »What the *an* of *anecdote* negates is authority. Under no condition can *auctoritas* express itself anecdotally.« (Peter Fenves, »Anecdote and Authority: Towards Kleist's Last Language«, in: Ders., *Arresting Language. From Leibniz to Benjamin*, Stanford 2001, S. 152–173; hier: S. 152f.; zu »Anekdote im Wortsinn« vgl. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen/Basel 2000, S. 386f., und im Medium der Texte: Sibylle Peters, »Von der Klugheitslehre des MediaLEN. (Eine Paradoxe) Ein Vorschlag zum Gebrauch der »Berliner Abendblätter««, in: *Kleist Jahrbuch* 2000, S. 136–160, hier insbes. S. 158).

²³ »Einfall« sagt, dass man zwar davon spreche, »daß man den Witz »macht««, dieser aber habe »in ganz hervorragender Weise den Charakter eines ungewollten »Einfalls«. Man weiß nicht etwa einen Moment vorher, welchen Witz man machen wird [...]. Man verfügt vielmehr etwas Undefinierbares, das ich am ehesten einer Absenz [...] vergleichen möchte, und dann ist der Witz mit einem Schlag da« (Freud, *Der Witz*, S. 157, S. 164). Woanders her (aus dem »System des Unbewussten«, so Freud, in dem die »Witzarbeit« geleistet werde) wird als »»Einfall« zugestellt, was als Witz auf- und ergriﬀen werden wird.

fällt«.²⁴ Kleists *Anekdoten* gibt Raum für einen buchstäblichen Einfall der Schrift (in ihrer Zerteilbarkeit in rekombinierbare und substituierbare, bewegliche Elemente gegen die antropomorphe Gestalt des Sinns als Verstehbarkeit).

»F...« weist den Körper als tierischen aus, und damit die spezifische Un-Mensch-(enähn)lichkeit des »ungeheuersten Witz« (eines »Mensch[en]«), »zu dem [...] weder die griechische noch die römische Geschichte ein Gegenstück liefert«, ein anderes »Jenseits« des Schönen, als es das Pathos oder das Erhabene wäre. Typographisch *perfuriert* tritt ein Gegenstück zur geschlossenen Haut darstellender Verkörperung auf, die die Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ihrem Anthropomorphismus als den so individuell ausdrucksvoollen wie schönen Körper vorstellt. Die den Fall der Kleistschen *Anekdoten aus dem letzten Kriege* kennzeichnende Interaktion der Schriftlichkeit des Textes mit jener wendenden Exposition des grotesken Körpers, von dem er spricht, ist auszuzeichnen als Geste, als Absetzung gegen diese Ästhetik darstellender Verkörperung. Diese wurde etabliert in hierarchisierenden Oppositionen, zu denen die von Symbol vs. Allegorie ebenso gehört wie die von Metapher vs. Witz. Im Sinne der Etablierung eines Konzepts von Darstellung als beseelter Verkörperung (deren Oberfläche sich marmorn schloss), als darstellende Verkörperung eines Geistigen, das diese als ihr Innerliches einschließe und dessen Ausdruck sie wäre, wurde der Witz entweder (überhaupt) als diesem entgegengesetzt verworfen, abgewertet und ausgeschlossen, oder aber er wurde seinerseits normierend an den beseelten Körper gebunden und dadurch (in Teilen) integriert und begrenzt. So wird in Jeans Pauls *Vorschule der Ästhetik* einerseits der »bildliche Witz« der Metapher genähert; darum musste aber andererseits der »bildliche« vom »unbildlichen« ingeniösen Witz, der abgewertet wird, unterschieden und abgesetzt werden.²⁵

Das Beispiel Jean Paul ist so einfach nicht.²⁶ Mit seiner berühmt gewordenen witzigen Formel für den Witz: er sei der »verkleidete« Priester, der jedes Paar kopuliert,²⁷ gibt er eine anspruchsvolle Vorlage, die Freuds Theorie des »Witz[es] und seine[r] Beziehung zum Unbewußten« (als bereits von Vischer zitierte Vorlage) zitiert.²⁸ Der *verkleidete* Priester stellt zum einen die Deckung der »Kraft« der witzigen Verkupplung vor. Produziert wird diese durch »die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache, welche halbe, Drittels-, Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für

²⁴ Samuel Weber, »Die Zeit des Lachens«, in: *Fragmente 46: Heilloses Lachen. Fragmente zum Witz* (1994), S. 87.

²⁵ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Müller, München 1963, Bd. I, 5, S. 188, S. 200 u. ö., zum »bildlichen Witz«, S. 182–191.

²⁶ Wie genauer zu lesen ist, was ich anderswo versucht habe, widerstreiten Jean Pauls grundlegende Bestimmungen des »Witzes« durchaus auch dieser Scheidung und ihrer Hierarchie, und zwar durch die Witze der Witz-Bestimmungen selbst, vgl. Bettine Menke, »Jean Pauls Witz. Kraft und Formeln«, *DRJS* 2/2002 (= Sonderheft zu Ehren von Wolfgang Preisendanz: Formgeschichte als Provokation – Wolfgang Preisendanz' Anteil), S. 201–213.

²⁷ Jean Paul, *Vorschule*, S. 169.

²⁸ Freud zitiert, indem er Theodor Vischer und wie dieser falsch zitiert. Freud, *Der Witz*, S. 15.

beide ein Zeichen des Prädikats gefunden wird. [...] z.B. »Ich spalte Ohr und Feder«. Die gründende Gleichheit ist aber zum andern – so Jean Paul – »Trug«,²⁹ deren Wirklichkeit ist *Mésalliance*. Im »verkleideten Priester« tritt einerseits eine substanziale Erfülltheit der Kopulierung als An-Schein auf: als Investitur jener Sinn-Investition, die zum Witz-Verstehen gehört; diese tritt andererseits als der »bloße« Anschein, als die Anmaßung auf, die die unterstellte Erfülltheit bleibt, eine Anmaßung, die auffliegen wird. Theodor Lipps, der um 1900 auf Jean Paul zurückgriff, und den Freud zitierten wird, hat dies als ein Aus- und Verleihen von Sinn aufgefasst – wobei wir »wissen«, dass dieser der Aussage »nicht zukommen kann«. Der verliehene Sinn zergehe in bloßer »Nichtigkeit«,³⁰ d.i. die sprachliche Produktivität selbst, die unkontrolliert Sinn hervorbringt. »Nichtigkeit« des Sinns ist die eine Seite, deren andere der performative Exzess, Überschuss der *Kraft* der Äußerung über den Sinn des Geäußerten ist.³¹ Freud legt für seine Witztheorie Wert auf das Explosive des Lachens, eine körperlich entstehende Manifestation von nichts anderem als einem Überschuss, dem Überschuss einer Energie, die nicht ins Verstehen des Witzes investiert wurde.³² Jean Paul zufolge »ist der Witz, insofern »er verschwendet«.³³

Die Hervorbringung des Witzes sei – so Jean Paul – »nicht ein Schlüß-Kind aus beiden Vorstellungen«, sondern »Sprung« und »Funken«. Die witzige »Kraft« ist *leer* resultierende Produktivität, Effekt oder Blitz.³⁴ Dieser gegenüber soll nun allerdings der »bildliche Witz« in einem anderen Lichte stehen, und zwar dem der Sonne, in dem sich – metaphorisch und metaphorologisch – Erkenntnis phänomenal erfüllte:

Dieselbe unbekannte Gewalt, welche mit Flammen zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in ein Leben verschmelzt, wiederholt in und außer uns dieses Veredeln und Vermischen; indem sie uns nötigt, ohne Schlüß und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden, aus dem Laut den Gedanken, aus Teilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes und so überall aus äußerer Bewegung innere [...], so spiegelt das körperliche Äußere das Geistige.³⁵

²⁹ Jean Paul, *Vorschule*, S. 173f., S. 182; vgl. Theodor Lipps, *Komik und Humor. Eine Psychologisch-Ästhetische Untersuchung*, Leipzig 1898 (2. Aufl. 1922), S. 92.

³⁰ So im Anschluss an Jean Paul Lipps, *Komik und Humor*, S. 85 – an den wiederum Freud anschließt.

³¹ »la force d'énonciation [...] est constamment en excès sur le sens de l'énoncé théorique« (Feliman, *Le scandal*, S. 160; dabei sind Nominales und Abnormales, Ernst und Unernst ununterscheidbar (Ebenda, S. 206, vgl. S. 213).

³² Freud, *Der Witz*, S. 137; es ist Lachen, das »zwar den Körper explosiv erschüttert, aber nichts bedeutet« (Weber, *Die Zeit des Lachens*, S. 81). »Nous ne savons, dit de même Freud, [...] ce qui nous fait rire«, »l'acte de faire éclater – de rire – devient une performance explosive« (Feliman, *Le scandal*, S. 171; S. 174).

³³ Jean Paul, *Vorschule*, S. 198; vgl. Marianne Schuller, »Der Witz oder die »Liebe zum leeren Ausgang««, in: *Fragmente 46* (1994), S. 16.

³⁴ Jean Paul, *Vorschule*, S. 171, S. 173f.

³⁵ Ebenda, S. 182–84.

Das bilde die Metapher aus und mache so unmittelbar wie zwanglos den »bildlichen Witz«, der »die Ähnlichkeit zwischen Körper- und Geisterwelt (z.B. Sonne und Wahrheit)« finde und »anzuschauen« gibt. Wenn »die bildliche Phantasie strenge an Einheit ihrer Bilder gebunden [sei] – weil sie leben sollen, ein Wesen aber aus kämpfenden Gliedern es nicht vermag« – so wird dagegen der Witz, »da er nur eine leblose Mosaik geben will, in jedem Komma den Leser zu springen nötigen.«³⁶ Im Witz vollzieht sich mit und in dem Verkuppeln, das er ist, ein Sprung und Riss; die (Meta-)Metapher dafür hat der nicht-ganze, der heterogen zusammengesetzte Körper abzugeben. Für die »Kraft«, die den Witz macht, steht aber mit dem Komma ein Zeichen, das – selbst ohne Bedeutung und Referent – an der schriftlichen Organisation teil hat, und in den Zusammenhang der bedeutungstragenden Elemente zu intervenieren vermag: als choreographische Notation für den »reinen Vollzug« (von nichts).

Der paradigmatische Fall des nicht-bildlichen Witzes war nicht nur bei Jean Paul das Wortspiel, das das Misstrauen auch noch Freuds erregen wird. Die grundlose Verknüpfung durch den »Zufall« der Sprache, die dieses macht, bringt Jean Paul auf die Formel von der »wilden Paarung ohne Priester«.³⁷ »Zufall« ist er uns nicht als »reiner«, sondern insofern er eine »Ursachlichkeit« imputiert, deren Grund die Grundlosigkeit der Verknüpfung ist. Auch der Zufall »bloß« sprachlich gegebener Gleichheit oder Ähnlichkeit – wie etwa im wortspielerischen »Vexierbild« LEH/ERE – erhält den »Schein« substanzialler(er) »Gleichheit« und »halb bekannt und halb versteckt« den der Motiviertheit der Verkettung, die doch der bloße Zufall der Sprache in haltloser Verkuppelung zuträgt. Es handelt sich beim Wortspiel um die »illegitime Verbindung zweier Begriffe«, die »moralischen und logischen Skandal« macht;³⁸ *insofern* sie eine »substanziale« Erfülltheit des Bezugs nahe legt – *und insofern* sie diesen Schein einer Substanz der Verknüpfung auffliegen lässt.

Als ein Strukturmodell des Wortspiels kann das »L...«/»F...« aus Kleists *Anekdoten aus dem letzten Kriege* aufgefasst werden. Wenn der Grundzug der concettistischen Pointen ist, dass, so Renate Lachmann, das *tertium comparationis* sich »verflüchtigt«,³⁹ so findet dies als die Substanz-losigkeit der Pointe hier die nicht mehr nur wörtliche, sondern weitreichender litterale Ausführung jenseits aller Lettern: »—«. Als der Zusammenhang und Grund, der bezeichnet wird, zeigt sich die Zerlegbarkeit selbst. Dieser Grund ist leer, leer wiederholend, bloße Rhythmisierung oder metonymische Ausbreitung der Pointe als Punktierung.

³⁶ Ebenda, S. 187f. Vgl.: Der Witz »will nichts als sich und spielt ums Spiel [...] – seine Systeme gehen in Kommata hinein – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung –« (Ebenda, S. 201).

³⁷ Ebenda, hier und im Folgenden, S. 193f.

³⁸ Sarah Kofman *Die lachenden Dritten, Freud und der Witz*, München/Wien 1990, S. 48f., zu Freuds Wortspiel *Tradutore – Traditore* (Freud, *Der Witz*, S. 35).

³⁹ Renate Lachmann, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München 1994, S. 103f.

Wenn der »Sinn« des Witzes – so Jean Paul – in der »Geistes-Freiheit [liegt], welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin«, so handelt es sich um die Einsicht in die sinnfremde Produktivität der Sprache, die in Sinn-Effekten unkontrolliert resultiert; diese Einsicht muss noch sich selbst als theoretische Einsicht affizieren.⁴⁰ Im Witz ist Sinn suspendiert an die auszuhaltende Zweideutigkeit, ob es sich überhaupt um etwas meinende Rede handelt oder um »bloße« ungedeckte »Spielmarke[n] des Wortspiels«, so Jean Paul,⁴¹ in Kleists Text um punktierende Marken, Pointe(n) der Leere. Die Unentscheidbarkeit, ob es sich um Tiefsinn oder bloße schlechte Witzigkeit handelt, ist, Shoshana Felman folgend, der eigentliche Skandal des witzigen Gelingens, jenes Gelingens im Exzess (als der Nicht-Integration der Kraft der Äußerung im Sinn des Geäußerten), der die *performatives* überhaupt ausmacht.

Gegen diese Möglichkeit des unkontrollierten Überschusses sucht Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* Grenzen zu ziehen. Ausgeschlossen werden soll aus dem Witz ein *Räder-spiel-werk* der sprachlichen Elemente unterhalb der Wortschwelle, der Silben und dann schließlich der Buchstaben,⁴² denen die »Kraft« der witzigen Produktion entstammt, die sich sinnleer gegen die Sinn-Effekte behaupten kann. Diese Gefahr zeigte sich um 1800 im Buchstaben, der sich einen Auftritt verschafft; in diesem Sinne schließt Jean Paul normierend aus: zuerst den »Wortspielerwitz«, dann die »noch erbärmlichere«, zuletzt leer ausgehende, »anagrammatische Charade, den *Logogryph*« und »endlich« das »elende höckerige *Chronogramma*«, das die Worte zerlegend Groß-Buchstaben einer Lesbarkeit als Zahlen zuführte.⁴³ Buchstäblichkeit, die sich *höckrig* spröde zeigt gegen die lineare Lektüre zum Sinnzusammenhang des Wortes, führt sich selbst auf – im Bruch und als ein Bruch mit der darstellenden Verkörperung eines inneren Sinns, deren Paradigma die anthropomorphe Gestalt stellt.

Den Exzess des Äußerungs-Aktes über das Gemeinte, das er vermeintlich verkörpere, stellt Kleists Witz-Tambour in der sich selbst exponierenden »Bloßlegung« des

⁴⁰ Im Witz der Worte haben sich signifikante Verknüpfungen und Zergliederungen als unhintergehbar aber höchst unzuverlässige Begründung für das »Verhältnis der Ideen« erwiesen; dennoch sitzen Witz-Interpreten dem Fehlschluss immer wieder auf: »so steht einige Ähnlichkeit der Sachen bei der Gleichheit ihres Widerhalles zu erwarten« (Jean Paul, *Vorschule*, S. 193; vgl. Freud, *Der Witz*, S. 131).

⁴¹ Jean Paul, *Vorschule*, S. 192.

⁴² Vermerkt wird die Gefahr, dass das Wortspiel »das Auge zu leicht von dem Großen und Weiten zu sehr auf die Teilchen der Teilchen hin[dreht], zum Beispiel von jenen feurigen Engel-Rädern des Propheten auf die Rädertierchen der Silben.« (Jean Paul, *Vorschule*, S. 195). Die Auffassung von Sprache als Maschine dementiert alle zugeschriebene Menschenähnlichkeit; sie untersteht »undurchdringlicher Determination und völliger Arbitrarität zugleich« (Paul de Man, »The Concept of Irony«, in: Ders., *Aesthetic Ideology*, hg. v. A. Warminski, Minneapolis 1997, S. 168–184, hier: S. 181).

⁴³ Jean Paul, *Vorschule*, S. 195. Vgl. das *Chronogramm* auf das Jahr 1642 von Friedrich v. Logau: »GELLT! ob avch rvh, o tolLe vvELT, / FÄLLT, VVIE sie Menschen vvahn besetzt.«, zit. n. Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache* (1963), 2. Aufl., Berlin/New York 1992, Bd. 2, S. 82; weitere Beispiele in: Klaus Peter Dencker (Hg.), *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2002, S. 62, vgl. S. 97f., S. 104.

grotesken Körpers vor (die als umwendende Exposition die Situation wendet). Dieser Exzess manifestiert sich im Text, wo dieser und wie dieser *nicht mehr* »über Menschenlippen« kommt: letteral in der Zerlegung des Wortkörpers bzw. der nicht mehr letteralen Marken, die seine Elemente substituieren, sinn-leere Indizes des *dass* der Substitution bzw. deren Aufführung als Löcherung, als Punktierung – und deren (bloßer, leerer) Rhythmus. Gegen das Zusammenlesen, das – wie Kleists »Griffel Gottes« nahe legt, der Buchstaben löschen sich eingetragen habe – über Lücken hinweg sinnvolle Worte erstellt,⁴⁴ dürfen so Lettern sprechen von der zugrunde liegenden Zerlegbarkeit jener semantischen Einheit, die aus ihnen (je) erst gebildet worden sein muss. Und sie tun dies im Falle der *Anekdote aus dem letzten Kriege* dadurch, dass die Lettern von typographischen Zeichen ersetzt werden, die die Zerlegbarkeit punktierend »abbilden«, d.h. auf- und ausführen. In diesem Sinne macht Kleists Text die Schrift zum »Letterntheater«.⁴⁵ Hier treten nicht >Charaktere<, sondern jene Zeichen außerhalb des alphanumerischen Zeichensatzes auf, die – wie Jean Pauls *Komma* des Witzes, das sich der Metapher genau entgegensemte – gleichsam choreographische Funktion haben⁴⁶ als interpunktierende Zeichen.

In jede Kette buchstäblicher Zeichen müssen Interpunktionszeichen intervenieren, um diese zu >sinntragenden Einheiten< zu formieren. Diese Einlassung wird in einer Rede, die Büchners *Dantons Tod* dem St. Just beilegt, als eine gewaltsame, als tödliche vorgestellt:

Es darf daher Jeder Vorzüge und darf daher Keiner Vorrechte haben, weder im Einzelnen, noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. Er hatte vier Jahre Zeit nötig, um in der Körperwelt durchgeführt zu werden, und unter gewöhnlichen Umständen hätte er ein Jahrhundert dazu gebraucht, und wäre mit Generationen interpunktiert worden.⁴⁷

⁴⁴ Berliner Abendblätter 5. Okt. 1810, S. 21; BA I, S. 28. »Die Erfahrung, daß Schrift veränderlich sei, bewahren die Worte >zusammen gelesen< [...]; noch die Getrenntschriftung der Worte >zusammen gelesen< – anders als in der dem Text in den >Abendblättern< vor ausgehenden Buchkritik – weist in die Richtung des nicht Festgefügten und Veränderbaren von Schrift.« (Dierig, »Zu >der Griffel Gottes<>, S. 19–21). An den »Griffel Gottes«, der löschen, »in Erz schrieb«, ist zu erinnern, wenn Kleist seinen Tambour gegen Angriffe verteidigt: »das Unschickliche, was in seiner Tat liegt, verschwinde ganz und gar, und die Geschichte könnte, so wie ich sie aufgeschrieben, in Erz gegraben werden« (sw II, S. 840 u. S. 913; vgl. Sembdner, *Die Berliner Abendblätter*, S. 87f.); »werth in Erz gegraben zu werden« wird im Untertitel der »Franzosen-Billigkeit« zugeschrieben (3. October 1810, 3. Bl. BA I, S. 19).

⁴⁵ Schestag, *Bär*, S. 179.

⁴⁶ Es schreibt nichts anderes als den »Sprung« >vor< (Jean Paul, *Vorschule*, S. 188), und zwar auch dieses rhythmisierend »von Komma zu Komma« (Ebenda, S. 176).

⁴⁷ Georg Büchner, *Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckenherrschaft*, Frankfurt/M. 1835, S. 87.

Interventionen, Unterbrechungen, die sich – wie in *Der Griffel Gottes* – löschen einlassen, Sätze auf-springen lassen und sperren, sind der sinnlose Grund der Sinnproduktion;⁴⁸ und sie stellen diesen Grund aus (»Vorfall« heißt das vermeintlich abschließend in *Der Griffel Gottes*). Interpunktionszeichen, die intervenierend Sinn hervorbringen, stellen diese gewaltsamen Interventionen dar, wenn sie gegenüber dem Satz oder Richtspruch, den sie abschließen und zu besiegen scheinen, selbst auftreten und vor oder nach der Besiegelung diese auf- oder in der Schwebe halten; so lässt die »Typographie des >Abendblatt<-Druckes« des *Griffel Gottes* für die Buchstabenfolge »sie ist gerichtet!« »unentschieden, ob das >!< einer der vom Blitz stehen gelassenen >Buchstaben< oder ein nicht dazugehöriges, durch Ligatur an das >t< gebundenes Satzzeichen ist«,⁴⁹ ob es Teil des vermeintlichen Richtspruchs, dessen Einsetzung an dieser Stelle besiegt wäre, oder abschließende Operation des Lesens ist, das sich als jeweiliges >Zusammenlesen<, so sehr es sich im Satz (»!«) abzuschließen sucht, doch wird an die Lücken (zurück-)verweisen lassen müssen. Als grundlose ist diese Intervention vorgestellt dort, wo und insofern diese *nicht* in der Konstitution von Sinn, der den gewaltsamen Einsatz retroaktiv motivieren würde, aufgeht, wo die Kraft punktierender Intervention oder Setzung >vor< oder >nach< der vermeintlich resultierenden Einlösung (als Machteinsetzung) sinnlos verbleibend sich manifestiert. Zeichen, die Operatoren waren, insistieren als Marken grundloser Intervention, als Indizes eines leeren Vollzugs (von nichts).

Zeichen jenseits des alphanumerischen Zeichensatzes treten im Ein-Fall der Kleistschen *Anekdote aus dem letzten Kriege* als Indizes der Substitution auf, um die sinntragenden Einheiten, deren Lesbarkeit als »Fell« und »Loch« sie einerseits stellvertretend ermöglichen, anderseits zu skandieren – genauer: um die Skandierung, die jeder Sinneinheit vorausgeht, die Schrift als Kombination und Rekombination beweglicher Lettern ermöglicht,⁵⁰ zu exponieren.

Schriftbildlich organisiert werden Streuungen als *Perkussionen* des Wortes. Diese sind mitzuhören, wenn mit dem »Fell« auch das der Trommel zu lesen gegeben wird. Das legt Kleists Zu-Satz, mit dem die Anekdote endet, nahe: »– Wobei man noch die Shakespearische Eigenschaft bemerken muß, daß der Tambour mit seinem Witz, aus

⁴⁸ Dies geschieht in *Der Griffel Gottes* (Berliner Abendblätter 5. Okt. 1810, S. 21; BA I, S. 28; sw II, S. 263), wo die Zwischenräume und die Re-Kombinatorik, das Zusammenlesen der buchstäblichen Elemente durch deren realisierte Zerlegbarkeit vorgeführt wird, so dass der angebliche Richtspruch aus drei Wörtern weder unmittelbar noch unbedingt aufzufassen ist.

⁴⁹ Dierig, »Zu >Der Griffel Gottes<>, S. 19ff.: »Kleist-Ausgaben, die an dieser Stelle nicht, wie in den >Berliner Abendblättern< gesperrt, sondern kursiv drucken, lassen diese Uneindeutigkeit nicht mehr sichtbar werden. Dem abschließenden Satzzeichen aber kommt entscheidende Bedeutung zu: die [...] Möglichkeit, daß dort, wo die >Anzahl von Buchstaben< in eine Ordnung gesetzt [wurde], die einen sinnvollen Text ergibt«, »die Buchstaben auch in eine andere Ordnung zu setzen« wären.

⁵⁰ Dies ist Sache der Dichter als »Schrift-Steller« (Jean Paul, »Über die Schriftstellerei«, in: Ders., *Werke II/1: Jugendwerke, Grönlandische Prozesse*), und damit nicht nur in Bezug auf die beweglichen Lettern, sondern auch hinsichtlich der Zeichen jenseits des alphanumerischen Zeichensatzes – wie »Gedankenstriche«, S. 424.

seiner Sphäre als Trommelschläger nicht herausging.«⁵¹ Wenn derart die Shakespeare-Referenz, die den *pun* durch einen *pun* thematisiert, das »Fell« der Trommel mit zu verstehen gibt, so auch jenes *Trommelfell*, das Teil des inneren Ohrs ist und wie ersteres nachhallend vibriert – ohne zu verstehen. Die Mitteilung von Vibrationen im Nachhall ist der Modus der >Gegebenheit< des Schalls, des Hörens.

Aber es ist der *Text* selbst, der diese >Sphäre< des Trommelschlägers, das *Trommelfell* beruft, der damit erst den vermeintlich Tambour-spezifischen Witz gemacht hat. Am Einfall des Tambours hat der Anekdoten-Text schon teilgehabt, wenn, um des »Tambours« »Sphäre als Trommelschläger« zu berufen, das Fell als »F...« eingefallen sein musste (wo die Vorlage den »Balg« stehen hatte). Und es ist das Schriftbild des Textes, das den Tambour druckgraphisch, den Text punktierend, *als* Trommelschläger ... agieren lässt, in der Rhythmisierung des Wortes, in der Skandierung des Textes. Im Vorgriff auf die einschlagenden Schüsse *und* in Konkurrenz zu ihnen setzt die Schriftlichkeit des Textes den Rhythmus der Trommelschläge »ins Bild« und setzt ihn punktierend, in der Metonymie der Punktierung fort. Dies wird vorgestellt und ereignet sich in der schriftlichen, der letter(e)alen und Lettern substituierenden Operation – in der Perkussion der Worte.

Der Zu-Satz zum tambourischen »Witz«, der dem witzigen Tambour eine Selbst-Bezüglichkeit zuschreibt, gibt zugleich einen selbstreferenziellen Hinweis des schriftlichen Textes zu lesen; bezeichnet wird des *Textes* »eigene Sphäre«: Mit dem Witz seiner löchernden Punktierung verweist dieser Text schrift-bildlich auf jene Fläche, die *Seite*, die früher einmal ein Fell war, auf der der Text typographisch organisiert, ausgeteilt wie verstreut, skandierend verteilt, ausgestreut ist: den *Schauplatz* der Schrift. Die typographische Organisation selbst führt als Punktierung, die sie ist, deren Metonymie aus: als Rhythmus in stummer Aufführung – bis die Schrift in ihrer Äußerlichkeit als Leere, in ihrem Rückzug und ihrer Realisierung als Marke, als Punktierung und deren Metonymie, als Zufall und Exzess, sich – so stumm ihr Schwarz-Weiß ist – berührt mit dem sinnlosen Schall.⁵²

⁵¹ Die Shakespeare-Berufung kann als die auf Shakespeares *puns* gelesen werden, wie auch auf dessen Bedeutung für den Theaterautor Kleist, »Shakespeares Derbheiten«, die romantische Poetologie und die darüber hinausgehende Funktion der Shakespeare-Referenz bei Kleist (Bianca Theisen, »Der Bewunderer des Shakespeare«, in: *Kleist Jahrbuch* 1999 (erschienen 2000), S. 87–108). Den eigentümlichen Shakespeare-Bezug teilt die *Anekdoten aus dem letzten Kriege* mit dem voran stehenden Text »Darstellbarkeit auf dem Theater« (BA I, S. 93–95); für dessen Maßregel: »auf dem Theater« »darf nicht alles wie in der Natur aufgestellt werden«, steht als » – Ein Beispiel statt aller« die Schlachtdarstellung in Shakespeares *Julius Caesar* (BA I, S. 95; vgl. Peters, *Wie Geschichte geschehen lassen?*, S. 85). H.-D. Weber, *Kleists Kunst der Anekdoten*, S. 14–28; belegt diesen Bezug mit Kleists Falstaff-Miszelle, *Berliner Abendblätter* 31. Dez. 1810 (Bl. 77, S. 306).

⁵² Es wäre zu überlegen, ob und wie an dieser Stelle, der Marken, die rhythmisierend bleiben, ein Gegenstück gegeben ist zum Lachen (das nicht Teil des Textes in Worten würde), das als seine Wirkung den Witz nachträglich (aus)macht, das Medium der »Rückwirkung« des anderen und insofern (nach den Worten, die der Witzergärtner dem Hörer gibt) das zweite Medium des Vorgangs der Witzbildung ist, an dem die >fremde Person< teil hat (vgl. S. Weber, *Die Zeit des Lachens*, S. 81).

Wendet der Text sich derart auf seine skandierende Schriftlichkeit selbst zurück, so tut er dies im *Zusatz*, der seine Schließung je aufhält. Auf die Supplementarität dieses (Zu-)Satzes und dessen *Zusätzlichkeit* kommt es an. Den Zusatz markiert (als solchen) ein weiteres typographisches Zeichen jenseits des alphanumerischen Zeichensatzes: »–«; es bindet oder näht an, was getrennt ist, hält auf und in der Trennung, was zusammen gehalten ist.⁵³ Auf- und in der Schwebe gehalten ist derart der Registerwechsel in die Metatextualität, den der letzte Satz vollzieht.⁵⁴ – Im Auf-Halt wird verhindert, dass dieser Text sich auktorial schließt und sich mit sich selbst zusammenschließt. Mit »–«, mit dem Nährstich und dem Abstand, über den er geht, ist die heterogene Zusammengesetztheit dieses Textes, der wieder-weiter-erzählt⁵⁵ markiert und die Zusammengesetztheit des Textes und dessen Weitererzählt/geschriebensein aufgeführt. Allein darin, durch die *Zusätzlichkeit* – nicht im *Satz*, der dieser Zusatz auch ist⁵⁶ – hat der Text den ihm eigentümlichen »Witz« (*wenn* dieser Text, dem in der Rückwirkung auf den witzigen Einfall des Tambours ein Einfall der Schrift möglich wird,⁵⁷ denn *überhaupt*

⁵³ Jean Paul kennzeichnet auch dieses Zeichen: »Gedankenstriche sind Furchen ohne Samen – sind Linien, die der Chromantist zu lesen gedenkt, und für deren Bedeutung der Zufall nicht gesorgt – [...]« (»Über die Schriftstellerei«, in: Jean Paul, *Werke* II/1, S. 424). Und wie das Komma fungiert auch der Gedankenstrich als Choreographie des (Tanzes des) Lesens in Digressionen (vgl. »Antrittsprogramm« zum *Titan*, in: Jean Paul, *Werke* I/3, S. 68).

⁵⁴ Ebenso gilt der letzte Satz in *Der Griffel Gottes* nicht einer ab-schließenden Deutung, sondern dem »Vorfall« als solchem (*Berliner Abendblätter*, S. 21; BA I, S. 28).

⁵⁵ Indiziert wird weit reichender die Zusammengesetztheit der *Berliner Abendblätter*, in denen dieser Text steht. Die Nichgesichtigkeit der Rede, die die typographische Aufführung des Mediums Schrift als Zerlegbarkeit, als bewegliche (Re-)Organisation vorgestellt, prägt den Text mit dem Verweis auf seine (anonyme) Herkunft als Anekdoten, den Text, der nicht literarisches Werk ist und seinen Verfasser – Weiter- und Wieder-, Um- und Hinzu-Schreiber – nicht zum Autor macht. Und sie manifestiert sich in dem Medium, in dem die »Anekdoten« zu lesen war: »Blätter«, die bleiben im Ver-Fliegen, die als bleibende (ver-)fliegen.

⁵⁶ Es ist schwer zu sehen, worin die »auktoriale Leseanweisung« bestehe, die mit diesem Zusatz als »die Perspektive einer humanistischen Betrachtung« beigebracht werde (so aber H.-D. Weber, *Kleists Kunst der Anekdoten*, S. 22). Im (Zu-)Satz ist die »Anekdoten aus dem letzten Kriege« kein Witz; der hinzugefügte *Satz* hat etwas von dem schlagend witz-verderbenden letzten Satz der »Anekdoten« vom christlichen Trostwort des Kapuziners an einen Hinzurichtenden: »Wer es empfunden hat, wie öde Einem, auch selbst an einem schönen Tag, der Rückweg vom Richtplatz wird, der wird den Ausspruch des Kapuziners nicht so dumm finden.« (*Berliner Abendblätter* Bl. 53, 30. Nov. 1810, BA S. 275).

⁵⁷ Wenn mit der Shakespeare-Referenz als Subtext Kleists Falstaff-Miszelle (am 31. Dez. 1810 in den *Berliner Abendblättern*) mitgelesen wird, so das Modell einer Induktion von Witz durch den Witzigen. »Falstaff bemerkte, in der Schenke von Eastcheap, daß er nicht bloß selbst witzig, sondern auch schuld sei, daß andere Leute (auf seine Kosten) witzig wären. Mancher Gimpel, den ich hier nicht nennen mag, stellt diesen Satz auf den Kopf. Denn er ist nicht bloß selbst albern, sondern auch schuld daran, daß andere Leute (seinem Gesicht und seinen Reden gegenüber) albern werden. tz.« (*Berliner Abendblätter*, Bl. 77, S. 306; sw II, S. 346, vgl. H. D. Weber, *Kleists Kunst der Anekdoten*, S. 14–28; zu den vermischten Shakespeare-Zitaten vgl. Sembdners Anm. in sw II, S. 930f. u. ders., *Die Berliner Abendblätter*, S. 109). Allerdings erfolgt hier die »Mitteilung« von Witz in einer weiteren Wendung – par ricochet – könnte dies mit einer Formel Freuds heißen (für das Lachen des Witzergärtner): »durch die Rückwirkung von diesem anderen auf mich.« Freud, *Der*

einen Witz macht). Der Text der *Anekdote aus dem Letzten Kriege* setzt sich – mit der schriftlichen Insistenz der Zeichen als solcher, schriftlich-bleibend (vom >Ursprung<) fliegend-abgelöst weitergetragen – der Exteriorität der Schrift aus, die jedem Text und seiner Intention und die jeder Lektüre als Zufall zustößt.

Witz, S. 146–48): Derjenige, der seine Hörer witzig macht, wurde hier von diesem (als dem Witz-weiter-Erzähler) erst zu dem, der den Witz des *Trommelfellschlägers* mache, gemacht.

Ute Holl

Strahlen und Überstrahlen – Risse ins Bild der Geschichte

Zur filmischen Historiographie von Friedrich Wilhelm Murnaus
FAUST

1. Anfänge

Der Anfang ist ein filmischer. In die Finsternis des Kinos, ins Dunkel der Projektion bricht Licht, zunächst als flackerndes Leuchten, das Wolken sichtbar werden lässt. Weiß als Hinweis: aufs Trübe, aufs Wolkige, auf kondensiertes Wasser, über dem jedoch kein Geist Gottes schwebte, das noch keine Formationen kennt, in dem sich keine Koordinaten eines Sehens im geometrischen Raum erkennen ließen, sondern nur fleckiges Gewölk, ohne Struktur, mithin ohne die Möglichkeit, das Sichtbare zu transkribieren, in Sprache zu fassen. Dann erst bildet sich etwas. Allmählich werden die Strahlen des Lichts gebündelt, fallen von links ins Bild, lassen Wolken als Wirbel erscheinen, geben Richtung und geben Sinn heraus.

Am Anfang erscheint in Murnaus *FAUST*-Film ein Anfang. Ein Schöpfer ist am Werk, eine Welt wird gebildet. Murnau fängt den *FAUST* mit der Unterscheidung von Licht und Dunkel an, mit Fragen nach Sichtbarkeiten, nach Möglichkeiten, filmisch darzustellen und im Kino überhaupt zu sehen. Dann plötzlich sind in den Wolken, die zunächst alles Bildhafte ersetzt hatten, Reiter zu entdecken, apokalyptische Knochenmänner, klapprige Marionetten. Es sind nicht vier, wie sie in der Offenbarung des Johannes angekündigt sind und wie sie auch in den Stichen Dürers auftauchen, sondern nur drei, wie später in den Apokalypse-Gemälden von Arnold Böcklin. Der vierte hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ikonologisch verborgen, ist unter Blitzen und Donner in Wolken verschwunden. Es ist der Tod. Die Zwischentitel von Murnaus *FAUST* benennen die übrigen drei: Krieg, Pest und Hungersnot. Deutlich und klar werden die Verse von Hans Kyser als leuchtend weiße Buchstaben auf schwarzem Grund zwischen das expressionistische Lichtspiel des Films gesetzt:

Wieder jagen die Reiter der Apokalypse über die Erde: Krieg, Pest und Hungersnot. Hinter ihnen, auf den Flügeln der Nacht, der Dämon der Finsternis. Licht wächst ihnen entgegen. Die