

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 39 (2005)

Artikel: Schrift, Schreiben und Wissen : zu einer Theorie des Archivs in Texten von C.J.L. Almqvist
Autor: Müller-Wille, Klaus
Kapitel: 10: Schrift schreiben : ("Constitui scribere" 1)
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858188>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

10. Schrift schreiben (>Constitui scribere< 1)

244. SCIENT[IA] ARTIS LITTER[ARIAE]. Die *Schriftkunst* (Tonkunst) schriftkünstlich behandelt liefert die Wissenschaft von der Schriftkunst (Scientiam artis litterariae). Die Kritik der Schriftkunst bereitet diese Wissenschaft vor.

Novalis: *Das Allgemeine Brouillon*¹³³

10.1. »Det blånar bra« – Vom reinen Werden der Schrift (*Nattstycke*)

Wie in Kap. 9.1 erwähnt, einigen sich der Akademievorsitzende und der ehemalige deutsche Staatsrat im Verlaufe ihres in *Nattstycke* aufgezeichneten Dialoges darauf, daß letzterer der Akademie künftig als Schreiber zur Verfügung stehen soll. In der folgenden Gesprächspassage versucht der Vorsitzende die zukünftigen Aufgabenfelder Rudas zu konkretisieren:

>Jag vill försöka att låta Herr Ruda kopiera något på prof. Tag och prenta mig en praktupplaga af Atterboms Blommor, skrifven så skönt ni nånsin förmår, i svart, men initialerne för hvarje stycke med röda, blå eller gröna och i gult ornerade Uncialer.<
Obeskrifligen gerna! o^v^h – då kunde jag kanske ock härmed gifva honom sjelf ovetande en liten upprättelse för min o^v^h -
>Ohöflighet var det utan tvifvel.<
Skola vi taga pergament eller vanligt kalfskinn?
>Kan ni ej göra böcker på velin?< ^{Velin} Ja, om velin-papper
Jag tror nog, om det ^{velinen} är tjockt.
>När jag tänker efter, vill jag ändå ej låta ^{Herr Ruda} Herr Ruda börja med sjelfva Atterboms Blommor, som ni kunde skämma bort utan till första prof rätt och slätt renskrifva och helt enkelt rubricera några af våra Handlingar, och derjemte vår öfverläggning här i natt, hvilken väl ej är att betrakta som ett statsrådsprotokoll då sekreteraren ej är närvarande för att uppsätta det, men likväl är en Bilaga till gårdagssessionen, ett Postscriptum, ett Postfactum, nogaf, något som jag önskar uppbevaradt, men nöjer mig om Herr Ruda allenast sätter rödt ränder derpå, och någon blå eller röd skrift, helt kört i början, på det att det må kunna sägas hafva en rubrik!< (Vf 3:19b, 11-12)¹³⁴

¹³³ NoW 2, 516.

¹³⁴ »Ich möchte Sie, Herr Ruda, gerne etwas auf Probe kopieren lassen. Nehmen Sie und schreiben Sie mir eine Prachtausgabe von Atterboms Blumen nieder, so schön geschrieben wie Sie nur können, in Schwarz, aber die Initialen jedes Stückes mit roten, blauen oder grünen und in Gelb verzierten Unzialen.< / Unbeschreiblich gerne! Oh – dann könnte ich ihm selbst diskret eine kleine Entschädigung für meine Un- / >Unhöflichkeit sollte man es ohne Zweifel nennen.< Sollen wir Pergament oder normales Kalbsleder nehmen? / >Können Sie keine Bücher aus Velin machen?< / >Ich glaube schon, wenn es dick genug ist. / >Wenn ich darüber nachdenke, will ich Sie dennoch nicht mit Atterboms Blumen selbst anfangen lassen, die Sie verderben könnten. Stattdessen können Sie als erste Probe schlicht und einfach einige unserer Abhandlungen reinschreiben und bescheiden rubrizieren, darunter auch unsere Überlegung heute Nacht, die wohl nicht als ein Staatsratsprotokoll angesehen werden kann, da unser Sekretär nicht anwesend ist, um sie aufzuzeichnen,

Ich werde mich im folgenden auf die überraschend modernen poetologischen Reflexionen konzentrieren, die sich hinter diesem Gespräch verbergen. Ausgangspunkt meiner Analyse bildet die Vermutung des Akademievorsitzenden, daß eine simple Abschrift von P.D.A. Atterboms Gedichtsammlung *Blommor* in der Lage sei, den ästhetischen Wert dieses Textes auf irgendeine Art und Weise zu beeinträchtigen. Auch wenn die weitreichenden poetologischen und medientheoretischen Implikationen dieser Behauptung angesichts der bisherigen Ausführungen zum sprachtheoretischen Gehalt von Almqvists späten Handschriften auf der Hand liegen mögen, lassen sie sich in ihrer vollen Tragweite nur über einen Exkurs zu der Textsammlung erläutern, die Herr Ruda ursprünglich kopieren soll. Daß der Bezug auf einen der zentralen Gedichtzyklen Atterboms keineswegs zufällig ist, ergibt sich schon aus den poetologischen Beobachtungen des letzten Kapitels. Ich habe zu illustrieren versucht, daß die schrifttheoretische Auseinandersetzung mit der Poetik der schwedischen Romantik im Zentrum von *Om mamseller* steht. Nebenbei erwähnt wurde ebenfalls, daß sich diese Auseinandersetzung in *Nattstycke* zusehends auf den Namen Atterbom zuspitzt.

In der Tat eignet sich Atterboms Gedichtsammlung *Blommor* gut, um eine spezifische Rhetorik des ›romantischen Textes‹ zu illustrieren. Die gesamte Sammlung wird von der Textfigur der Prosopopoiia geprägt, mit der ›Atterbom‹ einzelne Blumenarten zum Reden bringt. Die Angabe des Pflanzennamens im Paratext erlaubt es, den meist in der ersten Person Singular vorgetragenen Reden eine Sprechinstanz zuzuschreiben (nur wenige Texte bedienen sich der Figur der Apostrophe). Die Sammlung bietet also ein Beispiel für jenen ›Stimmwahn‹ des frühen 19. Jahrhunderts, mit dem ein spezifisches Textverständnis – die Belebung des toten Buchstaben – auf die Wahrnehmung von Natur – die Anthropomorphisierung von Objekten aller Art – übertragen wird.¹³⁵ Auch wenn sich solche Gedichte zwangsläufig in eine Subjekt-Objekt-Thematik verwickeln, sollte man sich nicht durch die deutlich signalisierte Nähe zu naturphilosophischen Spekulationen der Identitätsphilosophie blenden lassen. Mit Bezug auf ein eigentlich ›romantisches‹ Romantikverständnis lassen sich die Gedichte nämlich durchaus in die kritische Tradition einer Transzendentalpoetik einbetten: Mit der Trope der Prosopopoiia reflektieren sie die Modalität ihrer eigenen Lesbarkeit und stellen damit die inszenierten Synthesen zwischen ›Geist‹ und ›Natur‹, ›Belebtem‹ und ›Unbelebtem‹ grundlegend in Frage.¹³⁶

Schon lange vor Bettine Menkes Studie zur Prosopopoiia hat sich der schwedische Romantikforscher Horace Engdahl mit der Relation von Stimme und Text in

aber die doch eine Beilage zur gestrigen Session ist, ein Postscriptum, ein Postfactum, etwas, was ich mir aufbewahrt wünsche, wobei ich mich damit begnüge, wenn Sie, Herr Ruda, es nur mit roten Rändern versehen, und ein wenig blauer und roter Schrift, ganz kurz am Anfang, so daß man sagen kann, daß es über eine Rubrik verfügt!« Zu den Kriterien der Transkription vgl. die editorische Notiz im Anhang.

¹³⁵ Vgl. Menke 2000, S. 150-163, die zeigt, daß diese Form von ›prosopopoiischer Halluzination‹, mit der die Natur zum Reden gebracht wird, durchaus pathologische Züge annehmen kann.

¹³⁶ Dies die grundlegende These von Menke 2000. Zur Figur der Prosopopoiia vgl. dort S. 137-219.

tes den art af æsthetiske conceptioner, hvori de begge, men i Synet den førre, se ubemindeliggen excelleret.

"Gud, hvad man vil sager de man er Landt? Jaha Herr Kongs. De egen hand skulle det aldrig kunnat falla mig in att Richters."

Först, Herr Ordförande - Jean Paul heter han, tillägen Schenckau heter Jean Jacques.

"Vad Jean Paul alltså. Mycket bra. Och Jean Paul skulle kosta sig för att vänta till sitt författarskap af Rabelais, jämför Herr Ratsrådet?"

Directe påstå, är juant. Men flere af Studiens literaturrens störste skriftställare och Konfessionens menn sa.

"Jag befinde mig säker, hvilken jag inte känner. Men så mycket vet jag, att jag i Jean Paul knappt varit i skand att lösa en half sida ^(på en gång). Något mera kunnat och tillgjordt har jag knappt ^{na vill jag} kunna liford för funnit. Och vilken skall vara i Rabelais' manier? Petrus - eller Lieberkühn - eller hvad? Kanske Lewana?"

Jag ber, utskrift den förre, att till Prolocollit ja inlägga min protest emot hvad Herr Conferenzpresidenten har utskrifvat mot en af vår tid's æsthetiske giganter, Jean Paul Friedrich Richters. Mången som studerat hans Vorlesule och ... sader honom till och med efter sigelken Goethe, hvilket vill säga efter den kunnige, eller dock det kunnige, som i Skönlitteraturen nästan hittills blifvit och hädan efter nästan kan komma att blifva produceradt. Jag vill likväl inte gå så långt, hvilket kunde tolkas som ett privilegium, men vid sidan af Goethe, eller närmast under Goethe, måste jag dock placera Jean Paul. Äfven till ägges jag min djärklige önskan, att Herr Ordföranden ville en dagens prolocollit låta utgå sig, skrifteläbbligt stad af förhöfande felida, emdome om Jean Paul, hvilket, framstående, skulle blifva en fläck på vara a

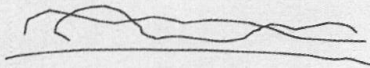
Gargantua
Gargantu

Duger detta papper att skriva på? Concept NB?
Ja, utan tvivel – Men, ej bra med stålpen

if it was more smooth and polished
if it was more smooth it would do very well

Om någon gång hans Vers var prosa
Så var hans prosa aldrig vers.

Det rodnar efter



Hvor
Blue Ink
turning Black
Black in the same
H[x]dley[x] Fields

Om någon gång hans Vers var prosa
Så var hans prosa aldrig vers.

Det blånar bra



Mr Gagy
Priestly
Commerce Street 52
Double Cap
Com. Writing Paper
with Lines 2 \$ Realm

Ej Södertelje skall bli Trosa
i folkrikhet och i kommers.

Det svartnar om en timme



Det
syns icke

Steel Pen
Com. Rulers [xxxxx] market
ej Pennor [xxxxx] [xxxxx]
Street 4
Com writingpaper lined 2 Doll arch

romantischen Texten auseinandergesetzt, wobei er immer wieder auf Gedichte Atterboms Bezug genommen hat.¹³⁷ Auch wenn sich Engdahl deutlich an die entsprechenden Studien de Mans¹³⁸ und Derridas¹³⁹ anlehnt, scheut er vor den letzten ›dekonstruktiven‹ Konsequenzen zurück. So begnügt er sich merkwürdigerweise mit einer Entschlüsselung der Tropen, mit denen die Texte ihre spezifische Textualität zu figurieren suchen. Zwar gelingt es ihm in seinen Analysen so, die besondere Form der Stimmlichkeit zu umschreiben, die die Gedichte thematisch umkreisen (eine ›musikalische‹ Stimmlichkeit, die aus der symbolischen Ordnung fällt aber dennoch als Stimme identifizierbar bleibt¹⁴⁰), die Paradoxien jedoch, in die sich eine solch meta-poetologische Schreibweise automatisch verwickelt, bleiben unerwähnt.

So bleibt u.a. der Widerspruch unbehandelt, der sich zwischen dieser spezifischen Form des *face giving* und des *defacement* entwickelt, das den Tropen als un-eigentlichen Redeweisen selbst inhärent ist. Dies ist um so auffälliger, da Atterbom diesen Widerspruch – u.a. mit Bezug auf die Memnon-Thematik¹⁴¹ – in seiner Lyrik ständig thematisiert. Engdahl nimmt sich dadurch letztendlich die Möglichkeit, das schrifttheoretische Potential der Lyrik Atterboms aufzudecken, das sich nicht mehr

¹³⁷ Schon in *Den romantiska texten* geht Engdahl im Rahmen seiner Kellgren-Lektüre auf den Umbruch in der Rhetorik des 18. Jahrhunderts ein, der mit der Vorstellung einer ›Stimme‹ des Textes einhergeht. Vgl. Engdahl 1986, S. 36-77. Die Beobachtungen werden in einem späteren Aufsatz, auf den ich mich im folgenden beziehen werde, auf Atterbom appliziert. Vgl. Engdahl 1989. Schließlich widmet Engdahl dem rhetorischen Phänomen der ›Stimme‹ als ›ABC der Berührung‹ eine eigene Studie. Vgl. Engdahl 1994.

¹³⁸ Vgl. de Man 1988, S. 179-204 (›Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik‹), de Man 1993, S. 131-146 und S. 147-182 (›Autobiographie als Maskenspiel‹ und ›Shelleys Entstellung‹).

¹³⁹ Sowohl Menke als auch Engdahl beziehen sich allerdings in erster Linie auf Derridas Hegel-Lektüren in *Glas*, die Engdahl schon 1981 in der Zeitschrift *Kris* in Auszügen übersetzt.

¹⁴⁰ Dabei bezieht sich Engdahl in seiner Analyse von *Minnes-runor* implizit auf Kristevas Verständnis des Semiotischen: »Såvitt jag förstår betyder Atterboms idé om en stämman utan avgränsat innehåll att naturen hos honom framkallar minnet av modersrösten, som den klingade innan orden ännu hade skilda betydelse för barnet. Samtidigt är det klart att ett sådant minne inte kan erinras av någon som likt poeten sedan länge tillhör språkets värld. Det kan förverkligas bara i språket, trots språket, i en svävning mellan akustikens ordningar. Diktens ansträngning, att låta ordet återvända till musiken som ord, är menad att göra den ursprungliga rösten förnimbar.« (Engdahl 1989, S. 100; »Soweit ich es verstehe, bedeutet Atterboms Idee einer Stimme ohne begrenzten Inhalt, daß die Natur das Gedächtnis an die Stimme der Mutter hervorruft, so wie sie für das Kind geklungen hat, bevor die Wörter differenzierte Bedeutungen besaßen. Gleichzeitig ist es klar, daß sich ein solches Gedächtnis nicht von jemanden erinnern läßt, der – wie der Poet – schon lange der Welt der Sprache angehört. Es kann – trotz der Sprache – nur in der Sprache als Schweben zwischen den akustischen Ordnungen verwirklicht werden. Die Anstrengung des Gedichtes, das Wort als Wort zur Musik zurückkehren zu lassen, ist darauf ausgerichtet, die ursprüngliche Stimme vernehmbar zu machen.«)

¹⁴¹ Engdahl selbst geht ausführlich auf die entsprechenden Strophen in *Lycksalighetens ö* (Engdahl 1989, S. 95-97) ein und verweist – wie erwähnt – nicht nur auf Hegels Ausführungen zu Memnon in der *Vorlesung über die Ästhetik* (HgW 13, 462), sondern auch auf Derridas Interpretation dieser Passage in *Glas*. Zur Bedeutung der Memnon-Thematik als Schlüssel zu den Paradoxien und Antinomien eines ›romantischen‹ Textverständnisses vgl. Menke 2000, S. 217-323.

mit den in seinen theoretischen Schriften vertretenen ästhetischen Positionen in Deckung bringen läßt.¹⁴²

Der gleiche Vorwurf gilt der medientheoretischen Lektüre des schriftprogrammatischen Gedichtes »Minnes-runor« (»Gedächtnis-Runen«), mit der Otto Fischer die Ergebnisse Engdahls in Anlehnung an Untersuchungen Friedrich Kittlers zu reformulieren versucht.¹⁴³ Zwar sind seine Ausführungen über das spezifische Aufschreibesystem, das dem Text zugrundeliegt, für die folgende Untersuchung wichtig, ebenso wie Kittler aber scheint Fischer zu unterschätzen, daß die bewußte Inszenierung von Medientechnik auch mit einer kritischen Distanzierung seitens des Autoren einhergehen kann.¹⁴⁴

Almqvist unterstreicht die schrifttheoretische Relevanz des Gespräches in *Nattstycke* also mit dem Hinweis auf eine schriftreflektierte Lyrik. Wie aber läßt sich dann die von den Figuren vertretene Vermutung verstehen, daß die (Meta)Poetizität von Atterboms Lyrik durch ein simples Kopieren derselben gefährdet werden könne?

Zunächst könnte man behaupten, daß der defigurierende Impuls eines *defacement*, welcher der Verwendung der Prosopopoiia selbst inhärent ist, durch die spezifische Art der Abschrift unterstützt wird. Durch die bewußte Anwendung mittelalterlicher Schreibtechniken (mit Verwendung entsprechenden Papiers, verschiedenfarbiger Tinten und rubrizierender Unzialen) droht sich die Aufmerksamkeit des Lesers von der Lektüre des Textes zu einem reinen »Starren« auf dessen handschriftliche Oberfläche und die auffällig betonten textuellen Gliederungskriterien zu verschieben. D.h., daß Atterboms ironischem Spiel – dem simultanen Umschlag zwischen figurierenden und defigurierenden Lektüren – durch die Kopie buchstäblich die Grundlage entzogen zu werden droht.

Diese Beobachtung läßt sich auch auf die Lektüre der Handschrift *Nattstycke* selbst übertragen. Zunächst wirkt das Schriftbild unauffällig. Wie die anderen überlieferten Handschriften auch ist der Text auf selbstlinierten und gefalzten Foliobögen in strenger und, bis auf die Verwendung weniger in blau gehaltener Initialien, unauffälliger Kursivschrift aufgezeichnet. Der bewußt förmlich gehaltene Schreibstil wird insbesondere im Vergleich zu den aufbewahrten Kladden zu den Handschriften deutlich. Über ein weitaus interessanteres Schriftbild verfügen sieben Zettel, die z.T. in den Band der Handschrift eingebunden wurden, z.T. lose beigelegt sind. Almqvist verwendet nicht nur verschiedene Papiersorten in unterschiedlichen Formaten (einen braunen Packpapierbogen, ein hellblaues Papierstück sowie zwei Quittungen, die auf der Vorder- und Rückseite beschrieben wurden), sondern laboriert auch mit verschie-

¹⁴² Die Differenz zwischen den »zahmen« ästhetischen Programmschriften Atterboms (einen guten Überblick liefern Frykenstedt 1951-1952 und Lysell 1997) und den sehr viel gewagteren semiotischen und medientheoretischen Spekulationen seiner »literarisch-theoretischen« Schriften wird leider häufig übersehen (diese Einschätzung bezieht sich dezidiert nicht auf Fischer 1998 und die Analysen der komplexen Text-Bild-Beziehungen in *Lycksalighetens ö*, die Lysell 1983 und Engdahl 1986, S. 126-153, präsentieren).

¹⁴³ Vgl. Fischer 2001.

¹⁴⁴ Vgl. dazu nochmals Bettine Menkes Kritik in Menke 2000, S. 18.

denen Schreibmaterialien und -werkzeugen (neben Bleistift und Füllfederhalter auch verschiedene Tintensorten).¹⁴⁵

Das alles wäre nicht sonderlich bemerkenswert, wenn die beiden Dialogpartner in *Nattstycke* selbst nicht auf die Profession des Schreibers zu sprechen kämen. Da sie dabei nicht nur auf Probleme der Schriftgestaltung, sondern auch ausführlich auf den Herstellungsprozeß von Tinte (rote Tinte wird gekocht oder über chemische Prozesse hergestellt, blaue dagegen gemischt; vgl. Vf 3:19b, 9) sowie die Vor- und Nachteile von verschiedenen Papiersorten (Pergament, Kalbsleder oder Velin; Vf 3:19b, 12) eingehen, wird der Leser nahezu gezwungen, sich mit der Frage nach der Materialität der Handschrift auseinanderzusetzen und seine Lektüre durch eine genauere Betrachtung der physischen Textoberfläche zu unterbrechen. Die Handschrift selbst demonstriert also, wie der fundamentale Mechanismus zwischen Buchstaben- und Lautfolge, den Atterbom in *Blommor* texttheoretisch und philosophisch zu problematisieren versucht, durch eine Zuspitzung dieser Reflexion außer Kraft gesetzt werden kann. Dabei wird ein materieller Restbestand des Mediums ›Schrift‹ offengelegt, der sich – wenn überhaupt – nur schwerlich semantisieren (oder gar aufheben) läßt und der allenfalls als Spur, als Indiz eines singulären Schreibprozesses gedeutet werden kann.

Wie schon in *Om Plinii Historia Naturalis* wird diese schrifttheoretische Thematik in den beigelegten Zetteln des Textes aufgegriffen und nochmals medientheoretisch perspektiviert. Dies gilt etwa für einen Dialog, der nicht von ungefähr auf einem äußerst groben Papier in einem nicht handelsüblichen Format mit Bleistift aufgezeichnet zu sein scheint (Tafel 6):

HHof tycker ju om Manuscripter?

Visserligen. Men jag tycker mer om tryckta böcker, emedan de genom^{till flera tusen} exemplar kunna spridas spridas.

Det är alledeles sant, jag nekar alltså långt ifrån boktryckets stora, jag menar immensa värde. Men tror icke HH att också MS kan vara en lysande och ståtlig sak för sig.

Hm, jag har alltid satt stort värde på ms^{er}

Men – skulle det nu skada, ~~att~~^{om} man^{för} märkvärdighetens skull gjorde ett ms till den grad utmärkt i sitt slag, att intet tryck kunde åstadkomma dylikt? (Vf 3:19c, [1-2])¹⁴⁶

¹⁴⁵ Die nicht paginierten Zettel werden hier unter den Abkürzungen Vf 3:19 c - Vf 3:19 g zitiert.

¹⁴⁶ Die Kursivierung gibt Einträge mit dem Bleistift wieder. Zu den Transkriptionsregeln vgl. die editorische Notiz im Anhang C. Wie auf den ersten Blick ersichtlich arbeitet nicht nur diese Handschrift mit sehr auffälligen Abkürzungen und Streichungen. Während ich mich bei den Originalzitate darum bemüht habe, dem Schriftbild soweit wie möglich gerecht zu werden, gebe ich in den Übersetzungen bewußt eine linearisierte ›Text‹-Fassung wieder, um die Differenz zur schwedischen Handschrift zu verdeutlichen. »H[err]Hof[marschall], Sie mögen doch Manuskripte? / Sicherlich. Aber ich ziehe gedruckte Bücher vor, da sie in mehreren tausend Exemplaren verbreitet werden können. / Das ist wohl wahr, und ich stelle den großen, ich meine immensen Wert des Buchdruckes überhaupt nicht in Frage. Aber glauben Sie nicht, H[err]H[of]m[arschall], daß auch MS [ein Manuskript] für sich genommen eine herrliche und stattliche Sache sein kann. / Hm, ich habe immer großen Wert auf Ms^c [Manuskripte] gelegt. / Aber – würde es nun schaden, wenn man ein Ms [Manuskript] so spezifisch gestalten würde, daß kein Druck etwas ähnliches zustande bringen könnte?«

Im weiteren Gespräch bemühen sich die Figuren, die Spezifik der Handschrift – also das, was »im Druck nicht nachahmbar« (»något i tryck oeftergörligt«, Vf 3:19c, [3]) ist – genauer zu fassen:

*H icke H Hofm ofta observerat, att det finnes^{gifves} olika slag af t.ex. poesi?
Säkert har jag observerat det.*

Jag talar icke nu som poet, ej en gång som statsråd, jag talar ur Rentskrifvaresynpunkt.

Hvad vill det säga?

H. ej HH bemärkt att det gifves poesi med mycket långa rader och andra skaldestycken på mycket korta?

Jo visst; det kommer af olika verslag.

Jag bestrider icke det. Men tycker ej HH det är illa att använda stora, breda formater för sådan smal poesi?

Åh lappri! Denna lilla förlust på papper gör ingenting. Mången gång är det också en ren glädje för ögat, att hvila på de^e stora blanka delen af pappret; sedan man varit plågat af det tryckta eller skrifna, nemligen om detta varit tråkigt eller^{eljest} pinsamt.

Jag, men nu ponerar jag en skön poesi, gående^e på korta vers, eller hvad jag ur renskrifvaridé vill kalla rader. Är det icke synd att skrifva den på mycket breda pappersark? Jag önskade göra HH uppmärksam på, att det hvita eller blanka på pappret i ett ms är att betrakta som Oceanen, hvarpå man finner intet, men det skrifna är^{utgör} ett fastland, der menniskan existerar, lefver, tänker, ser någonting, har någonting, med ett ord – (VF 3:19, [3-4])¹⁴⁷

Die Eigentümlichkeit der Handschrift wird über ihre pure Materialität – hier die spezifische Verteilung zwischen Schrift und Papierfläche – bestimmt, die sich schlichtweg nicht in das universelle System eines Letternkastens übersetzen läßt. Interessanter als diese Reflexion jedoch erscheint die Schlusswendung des Abschnittes, in dem die materielle Ausformung eines Schriftzuges mit der Konstitution des Subjektes – seinem Leben, seinem Denken, ja, seiner Wahrnehmung – verknüpft wird.

Am Ende des Gespräches fallen die Figur allerdings wieder hinter diese überraschende sprach- oder besser schrifttheoretische Einsicht zurück. Erneut wird die Manuskriptästhetik über eine Repräsentation individueller Schreibweisen legitimiert, welche ein gedruckter Text angeblich nicht gewährleisten könne:

¹⁴⁷ »Haben Sie, H[err]Hofm[arschall], nicht schon häufig beobachtet, daß es verschiedene Arten von z.B. Poesie gibt? / Sicherlich habe ich das beobachtet. / Ich spreche in diesem Fall nicht als Poet, noch nicht einmal als Staatsrat, ich spreche nur aus dem Blickwinkel eines Schönschreibers. / Was soll das heißen? / Haben Sie, H[at] H[err]H[ofmarschall], bemerkt, daß es Poesie mit sehr langen Zeilen und andere Dichtwerke mit sehr kurzen gibt? / Ja, sicherlich, das hängt von den unterschiedlichen Versmassen ab. / Das bestreite ich nicht. Aber finden Sie, H[err]H[ofmarschall], es nicht schlecht, große und breite Formate für eine so schmale Poesie zu verwenden? / Ach, dieser kleine Verlust von Papier bedeutet nichts. Es ist doch häufig auch eine reine Freude für das Auge, auf dem großen blanken Teil des Papiers zu ruhen, nachdem man von dem Gedruckten oder Geschriebenen geplagt wurde, wenn dieses nämlich langweilig oder schlichtweg peinlich war. / Ich wünsche Sie, H[err]H[ofmarschall], darauf aufmerksam zu machen, daß das Weiße und Blanke auf dem Papier eines Ms [Manuskriptes] als ein Ozean zu betrachten ist, auf dem man nichts findet, aber daß das Geschriebene ein Festland ausmacht, auf dem der Mensch existiert, lebt, denkt, etwas sieht, etwas hat, mit einem Wort –«

H icke HH anmärkt att ej blott mennikor, utan äfven allt annat – ~~exem~~ är individuell.

Ja visst – Karakteristiskt åtskildt, menar herrn?

Äfven Ja, jag menar så. äfv mser HH har för dylikt ändamål redan tillåtit mig att begagna röd bläck hv. renskr af m och blått bläck, och gult eller violett – allt efter de olika personer som tala.

Nåväl?

Låt mig äfvenså taga olika pappersformater; stora och breda ark för somliga stycken; långt^e men smalt^e för andra slags; korta och breda – hvilket vill säga nära nog ~~vill~~ säga fyrkantiga – för andra slags stycken. Blefve icke detta karakteristiskt för styckerna, likasom bläcket för personerna?

Hahaha! –

Och om ett mser af ett helt vida arbete tillåtes att uppträda på detta sätt, individuellt både till ^{olika} formater för olika pjesar deri, och till sirater och färger, m.m. hvilket allt i en tryckt bok ej kan åstadkommas ^{emedan alla delar der måste vara [tryckta på ett samma format]}, männe det kan bestridas, att på dylikt sätt att mser skall hafva ett slags [xxxx] värde, i detta fall, framför det tryckta, som skall göra och medföra, att så mser måste gömas och bevaras ej ^{icke} blott för att en gång tryckas, utan ^{illika} för att sin egen räkning. (Vf 3:19c, [5-6])¹⁴⁸

Die Kritik am gedruckten Buch geht mit einer Kritik an der Universalität des Textes einher, die der Individualität des Schreibenden nicht gerecht werde. Psycho-semiotisch gesprochen, stellt die Handschrift eine geschmeidigere Variante dar, Symbolisches und Imaginäres zu überblenden, da das Schriftbild nicht nur über symbolische, sondern auch ikonische (die reine Wahrnehmung von Farben und Schriftzügen) und indexikalische (der Abdruck der schreibenden Hand) Semiosen mit dem Schreibenden in Verbindung gebracht werden kann.

Wieder jedoch ist streng zwischen den Stellungnahmen der Figuren und dem zu trennen, was die Handschrift als Handschrift betrachtet vermittelt. Augenscheinlich sind sich die Figuren der Tragweite ihrer Thesen über den Zusammenhang zwischen Schriftbild und Subjektkonstitution nicht bewußt. Indem sie die Individualität explizit an die Äußerlichkeit des Mediums binden, verkehren sie zunächst die traditionelle Beziehung zwischen Zeichen und Subjekt. Nicht die Subjekte verfügen über die

¹⁴⁸ »H[aben] Sie, H[err]H[ofmarschall], nicht angemerkt, daß nicht nur Menschen, sondern auch alles andere individuell ist. / Ja sicherlich – Charakteristisch getrennt, meinen Sie? / Ja, das meine ich. Sie, H[err] H[ofmarschall], haben mir für solche Zwecke erlaubt, rote Tinte b[ei] der Reins[chrift] von M [Manuskripten] zu verwenden und blaue Tinte und gelbe oder violette – je nachdem, welche Personen sprechen. / Na und? / Lassen Sie mich in der gleichen Weise unterschiedliche Papierformate verwenden; große und breite Bögen für einige Stücke, lange und schmale für andere; kurze und breite – was fast quadratische bedeutet – für andere Arten von Stücken. Wäre dies nicht genauso charakteristisch für die Stücke wie die Tinte für die Personen? / Hahaha! – / Und wenn Mse [Manuskripte] einer umfangreichen Arbeit auf diese Weise eingerichtet werden könnten, individuell was die unterschiedlichen Formate für die unterschiedlichen Stücke darin betrifft und die Zierate und Farben usw. was in einem gedruckten Buch nie erreicht werden kann, da die darin enthaltenen Teile alle über das gleiche Format verfügen müssen, könnte es dann bestritten werden, daß die Mse [Manuskripte] in diesem Fall einen [xxxx] Wert gegenüber dem Gedruckten besäßen, was wiederum beinhalten würde, daß Mse [Manuskripte] nicht nur aus dem Grund verwahrt und bewahrt werden müßten, weil sie irgendwann gedruckt werden, sondern auch für sich selbst.«

Signifikanten, sondern die Signifikanten selbst tragen performativ zur Konstitution der Subjekte bei. Mit dieser theoretischen Verkehrung wird allerdings auch die Grundlage der Repräsentationslogik unterlaufen, die es den Figuren erlaubt, noch an der Vorstellung eines sich selbst manifestierenden Individuums festzuhalten. Die Differenz zwischen Handschrift und gedrucktem Text, welche die Figuren entwickeln, hilft, die schrift- und erkenntnistheoretischen Implikationen ihres Gespräches noch weiter zuzuspitzen. Es stellt sich nämlich die Frage, ob die Singularität eines Schriftbildes, auf die ihre ausdifferenzierte Handschriftenästhetik abzielt, nicht genau jene Form von individueller Subjektkonstitution zu subvertieren hilft, die letztendlich an die Vorstellung des transparenten und allgemeingültigen Zeichensystems geknüpft ist, das wir mit Ivan Illich im engeren Sinne als ›Text‹ bezeichnen können (s.u.).¹⁴⁹

Diese weitreichenden theoretischen Implikationen können an einem weiteren Schriftstück dargestellt werden, in dem Almqvist vollends dazu übergeht, die Tätigkeit eines ›Schreibens ohne Text‹¹⁵⁰ selbstreferentiell auszuloten. Ebenfalls der Handschrift *Nattstycke* beigelegt ist ein grosser Bogen groben braunen Packpapiers (ungefähr heutiges DIN A3-Format), der längs und quer gefalzt ist. Im folgenden konzentriere ich mich auf die dritte Seite des mit Bleistift und unterschiedlichen Tinten (schwarz, blau, rot) horizontal beschriebenen Bogens (Tafeln 7 und 8).¹⁵¹

Schon die ersten beiden Wörter am oberen Rand der Seite geben einen Hinweis darauf, in welchem poetologischen Rahmen wir uns bewegen. Die Erwähnung von Rabelais' *Gargantua* kann im Kontext der späten Handschriften zu *Törnrosens bok* als deutlicher Hinweis auf das am Signifikanten orientierte transzendentalpoetische Projekt gelesen werden, das Almqvist in Anlehnung an den Humorbegriff von Jean Paul zu entwickeln versucht.¹⁵² Wie angesichts des oben wiedergegebenen Dialogs nicht anders zu erwarten, mündet die kritische Inszenierung und Aufspaltung des materiellen Sprachzeichens hier wieder in einer selbstreferentiellen Spiegelung von Handschrift und Schreibakt:

Duger detta papper att skrifva på? Concept NB?

Ja, utan tvifvel – Men, ej bra med stålpena¹⁵³

¹⁴⁹ Vgl. Illich 1991a. Allgemein zur Historisierung des Textbegriffes vgl. die vorzügliche Einleitung von Hespers 1994.

¹⁵⁰ So der Titel der Dissertation von Stefan Hespers, die wesentliche Impulse für diesen Abschnitt geliefert hat. Vgl. Hespers 1994.

¹⁵¹ Da die Tafel 8 eine diplomatische Transkription des mit verschiedenen Tintenfarben beschriebenen Blattes liefert, werde ich bei den folgenden Zitaten aus technischen Gründen auf farblich und graphisch bereinigte ›Text‹- Fassungen zurückgreifen.

¹⁵² Jean Paul kommt in der *Vorschule der Ästhetik* ausführlich auf Rabelais' Sprachspiele zu sprechen. Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, auf Almqvists intensive Rezeption der *Vorschule* einzugehen, die ihren deutlichsten Niederschlag in den späten Handschriften zu *Törnrosens bok* findet. Ein frühes Zeugnis von Almqvists Interesse an der sprachmateriellen Ästhetik Jean Pauls und Rabelais' liefert seine Dissertation. Vgl. Almqvist 1838.

¹⁵³ »Taugt dieses Papier etwas, um darauf zu schreiben? Konzepte NB? / Ja, ohne Zweifel – Aber nicht gut mit der Stahlfeder.«

if it was more smooth and polished

if it was more smooth it would do very well. (Vf 3:19d, [3])

Es ist sicherlich kein Zufall, daß auf dem gleichen Zettel Adressen von amerikanischen Schreibwarenhändlern (»Mc Gagy; Priestly; Commerce Street«) sowie Angebote für Materialien und Werkzeuge vermerkt sind, die den Text in seiner Materialität konstituieren – Schreibpapier (»Writing Paper with lines, writingpaper lined«), farbige Tinte (»Blue ink turning black«) und Füllfederhalter (»Steel Pen; Pennor«). Die unscheinbaren Angaben legen die weitgehende transzendentalpoetische Reflexion der gesamten Handschrift offen: Es handelt sich um eine spezifische Form der transzendentalphilosophischen Reduktion, die den »Anfang« des Textes »materiell« auf den Punkt zu bringen versucht. Dabei kalkuliert Almqvist offensichtlich bewußt ein, auch die Grenzen der Transzendentalphilosophie zu überschreiten. Denn die indirekt angesprochene Frage, welchen Anteil Tinte, Papier und Schriftwerkzeuge an der Genese des Textes selbst haben, läßt sich kaum mehr mit dem Rückgriff auf die diversen Vermögen eines autonomen Subjektes beantworten.¹⁵⁴ Auf dem gleichen Notizzettel findet sich ein Dreizeiler, der diese schrifttheoretische Position in einer bizarren Poesie zu reformulieren sucht, die an sich nur als farbige Handschrift wiedergegeben werden kann (vgl. Tafeln 7 und 8; man beachte die Verwendung verschiedener Tintenfarben wie die graphischen Elemente der Handschrift):

Om någon gång hans Vers var prosa
Så var hans prosa aldrig vers.
Det rodnar efter

Om någon gång hans Vers var prosa
Så var hans prosa aldrig vers.
Det blånar bra

Ej Södertelje skall bli Trosa
i folkrikhet och i kommers.
Det svartnar om en timme¹⁵⁵

Zunächst zitieren die Strophen einen Vers aus Johan Henric Kellgrens satirischem Lebensbericht eines unverbesserlichen Einfaltspinsels – »Dumboms Leverne« (1791; »Leben eines Dummkopfes«):

Som Auktor skrev han kors och tvärs,
Höll Tal i Grenna, Tal i Trosa:
Om någon gång hans Vers var prosa,
Så var hans prosa aldrig vers.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Vgl. Stingelin 1999a.

¹⁵⁵ »Wenn sein Vers auch manchmal Prosa war / so war seine Prosa doch nie Vers. / Es wird danach rot // Wenn sein Vers auch manchmal Prosa war / so war seine Prosa doch nie Vers. / Es wird gut blau // Södertelje wird nicht wie Trosa werden / was Bevölkerungsdichte und Handel angeht. / Es wird bald schwarz werden.«

¹⁵⁶ Kellgren 1995, S. 191. »Als Autor schrieb er kreuz und quer, / hielt Reden in Gränna, Reden i Trosa: / Wenn sein Vers auch manchmal Prosa war, / so war seine Prosa doch nie Vers.«

Selbstverständlich bezieht sich Almqvist hier nicht von ungefähr auf eine bekannte Darstellung des Dilettantismus. Mit dem Rückgriff auf eine (wenn auch veraltete und negative) Bestimmung der Textfunktion Autorschaft gelingt es ihm darüber hinaus, den transzendentalpoetischen Anspruch seines Gedichtes zu unterstreichen.

Mit der Thematisierung der Tintenfarben verwickeln sich die Strophen nämlich in eine extrem selbstreferentielle deiktische Geste, die auf das singuläre Ereignis verweist, welches durch das Aufeinandertreffen der Körper von Tinte, Stahlfeder und Papier hervorgerufen wird (diese auf die singuläre Materialität von *diesem* Papier, *dieser* Tinte und *dieser* Stahlfeder bezogene Deixis ist auch der Grund dafür, daß das Gedicht letztendlich nicht übertragen werden kann). Es handelt vom spezifischen Erröten, vom Blau- oder Schwarzwerden der auf das Papier aufgetragenen Tinte. Die intransitiven Verben ›rodnar‹, ›blånar‹, ›svartnar‹ lassen sich nur schlecht übersetzen. Im Deutschen ist man gezwungen, auf prädikative Hilfskonstruktionen (›rot, blau, schwarz werden‹) zurückzugreifen, die genau die Prädikate (›rot‹, ›blau‹, ›schwarz‹) als gegeben voraussetzen, welche erst am Ende des aktiven und offenen Prozesses stehen, der durch ›rodnar‹, ›blånar‹ und ›svartnar‹ bezeichnet wird (allenfalls ein Verb wie ›sich röten‹, ›erröten‹ oder der poetische Ausdruck ›blauen‹ vermag die den Verben inhärente Prozessualität wiederzugeben). Die Verben kreisen somit um das Ereignis, das selbst der reduziertesten Form einer Text-Semiose vorausgeht, in der die Tinte als rein ikonisches Qualizeichen (Peirce) wahrgenommen wird. Sie verweisen also weniger auf die singulären Tintenzüge, die das Gedicht materiell konstituieren – d.h. die rein graphischen Elemente, die um der Deutlichkeit willen in abstrakter Form unter den Strophen gezeichnet werden –, als auf ›das reine Werden‹ der Schrift, den Prozeß des Schreibens als Ereignis selbst: »Blue Ink turning Black«. ¹⁵⁷

Bevor ich im folgenden Kapitel näher auf diese Thematisierung des Schreibprozesses eingehen werde, sei zunächst auf die damit verknüpfte Reflexion einer nicht ›aufhebbaren‹ Materialität von Schrift eingegangen.

Wirkt die Thematik des in *Nattstycke* aufgezeichneten Dialoges erstaunlich modern, so knüpfen die Gesprächspartner doch an die Terminologie einer traditionellen philologischen Disziplin (Paläographie, Handschriftenkunde) an. Ja, der ganze Abschnitt läßt sich sehr konkret auf die Präsentation der »Ersten Gründe der Bibliognosie« aus Lorenzo Hammarskölds *Litteraturens och de sköna konsternas historia i sammandrag för gymnasierna* (1828) beziehen, auf deren Bedeutung ich in Kap. 5 aufmerksam gemacht habe.

Die Übereinstimmungen zwischen den Texten sind markant. In dem kurzen Abriß kommt Hammarsköld nicht nur auf die Materialität unterschiedlicher Schreibunterlagen, ¹⁵⁸ sondern auch auf diverse mittelalterliche Schreibtechniken zu sprechen, wobei er explizit auf die »in Gold gezeichneten und mit Unzialschrift ausgeführten

¹⁵⁷ Zu den Begriffen des ›reinen Werdens‹ und des ›Ereignisses‹ in diesem Zusammenhang vgl. Deleuze 1993, S. 15-18 und S. 186-192.

¹⁵⁸ Hammarsköld 1828, S. 95-97 (§ 3-6).

Zeilen« (»med guld tecknade och med Uncialskrift utförda raderna«) der Handschriften und die mittelalterliche Technik des Rubrizierens eingeht.¹⁵⁹

Kurz zur Erinnerung: Hammarskölds Ausführungen erschienen mir so interessant, da der separat angefügte Abschnitt über die Bibliognosie den Abstand vor Augen führt, der sich im frühen 19. Jahrhundert zwischen einer rein philologischen und einer literaturhistorischen Textbetrachtung auftut. Auf diese Weise geben sie m.E. Aufschluß über den spezifischen Stand der Textverarbeitung in der schwedischen Romantik. Folgt man Friedrich Kittlers entsprechender Darstellung, so ist die Genese der Literaturgeschichtsschreibung an den im letzten Abschnitt skizzierten Wandel der Aufschreibesysteme gebunden, der es erlaubt, Techniken der ›Interpretation‹ auszubilden. Erst die Loslösung von der materiellen Grundlage der Texte, die durch die fortschreitende Internalisierung alphabetischen Lesens und Schreibens eingeübt wird, führt zu der Verflüssigung der Signifikanten, welche es den Interpreten erlaubt, aktiv mit den Textdaten umzugehen und das durch den Buchdruck beschleunigte Anwachsen der Buchstabenmassen zu bewältigen. In seinen Paraphrasen, die um die Funktion der Autorschaft kreisen, wird der Interpret versuchen, Textdaten zu komprimieren, zu transformieren oder schlichtweg auszulöschen. Das ›Scheitern‹ von Hammarskölds erstem literaturhistorischen Projekt – der zu einer reinen Bibliographie ›verkommenen‹ *Svenska vitterheten* – ist deshalb äußerst illustrativ: Auch wenn sich die Entstehung einer Literaturgeschichtsschreibung ideen- oder rezeptionsgeschichtlich begründen lassen mag, liegen die Bedingungen ihrer Möglichkeit letztendlich in einem konkreten Umgang mit dem Buchstaben begründet. Ohne die Anwendung entsprechender Datenverarbeitungstechniken, zu deren Durchbruch Hammarsköld mit der Differenzierung von bibliognostischen und literaturhistorischen Betrachtungsweisen kurioserweise selbst beiträgt, läßt sich schlichtweg keine Literaturgeschichte schreiben.

Kehren wir vor diesem Hintergrund zu dem erörterten Kopiervorhaben aus *Nattstycke* zurück, dann enthüllt sich der zutiefst experimentelle Charakter dieses Texttransformationsverfahrens: Wie lassen sich Texte, die (wohlgemerkt auf einer buchstäblichen Ebene) auf ein spezifisches Lektüreverfahren, eine spezifische Medientechnik rekurrieren, lesen, wenn wir ihnen mit einem gänzlich anderen Textverarbeitungsprogramm begegnen? D.h., was wird aus einem ›romantischen Text‹, wenn wir uns bei seiner Lektüre – wie wir dies von mittelalterlichen Manuskripten gewohnt sind – etwa auf die Verwendung von Satzzeichen konzentrieren?

7 §.

Om vi nu på ett ställe samla de öfriga kännetecken, med tillhjälp af hvilka det skall låta sig göra att bestämma en Handskrifts ålder, så äro de följande: I de äldsta codices, från 5-8 secler, löpa de ofta med guld tecknade och med Uncialskrift utförda raderna alldeles oafbrutna af några skiljemärken och begynnelse-bokstäfver. Mot slutet af 8:de secler uppkom bruket af Punkten (.), hvilken dock sattes lika ofta vid ordens öfra som undra rand, och Colon (:), som användes, der vi sätta frågetecken. I 10:de secler blefvo

¹⁵⁹ Hammarsköld 1828, S. 97-98 (§ 7).

orden allmänneligen åtskilda från hvarandra och Comma (,) användt. I 11:te och 12:te seclerna är skriften vanligen ganska vårdslöst utförd, och läsningen i högsta grad försvårad genom användningen af ganska yppiga, hårda och svåra Abbreviaturer, mellan hvilka Semicolon förekommer, men tecknadt omvändt (:), i st. f. hvad vi bruka. I 13:de secler företog man sig att, med streck mellan orden, afdela dem; men de drogos ej horisontalt emot raden, utan skeft från höger till venster (/). Först i det 15:de secler, då ifvern och nitet för Handskrifternas skönhet åter vaknade, infördes bruket af Frågetecken, Utropstecken och Parentheser. Dessutom förekomma nu, förnämligast i Codices från det södra Europa, med guld, silfver och lysande färgor präktigt utmålade, eller *rubricerade* (som det under medeltiden kallades) initialer, marginalerna med superfina Arabesquer prydda, och äfven det hela dyrbart genom Miniatur-Målningar.¹⁶⁰

Ich zitiere diesen Paragraphen aus Hammarskölds bibliognostischem Anhang zum einen so ausführlich, da er den ›buchstäblichen‹ Unterschied zwischen einer philologischen und einer im weitesten Sinne hermeneutischen Betrachtungsweise zu demonstrieren hilft. Die Aufmerksamkeit des Philologen gilt der nicht verdaubaren Schrift, also den Satzzeichen und graphischen Differenzen, für die sich auch beim besten Willen keine lautlichen Entsprechungen finden lassen.¹⁶¹ Zum anderen habe ich den Paragraphen deshalb vollständig wiedergegeben, da er den offenkundigen Ausgangspunkt für eine weitere späte Handschrift Almqvists bildet, die der Interpunktion oder besser der Materialität solcher Satzzeichen und typographischer Modifikationen gewidmet ist, die sich nicht phonetisieren lassen.¹⁶²

¹⁶⁰ Hammarsköld 1828, S. 97-98. »§ 7 / Wenn wir nun auf einer Stelle die Kennzeichen sammeln, mit deren Hilfe es möglich ist, das Alter einer Handschrift zu bestimmen, so sind es folgende: In den ältesten Kodices, vom 5-8. Jahrhundert, laufen die häufig mit Gold gezeichneten und mit Unzialschrift ausgeführten Zeilen nahezu ununterbrochen von irgendwelchen Trennzeichen und Anfangsbuchstaben. Gegen Ende des 8. Jahrhunderts kam der Gebrauch von Punkten (.) auf, die jedoch genauso häufig am oberen wie am unteren Rand der Wörter gesetzt wurden, genauso das Kolon (:), das dort angewendet wurde, wo wir Fragezeichen benutzen. Im 10. Jahrhundert wurden die Wörter allgemein voneinander getrennt und das Komma (,) wurde benutzt. Im 11. und 12. Jahrhundert ist die Schrift in der Regel recht nachlässig ausgeführt, und die Lektüre wird im höchsten Maße durch die Anwendung von recht ausschweifenden, harten und schweren Abbreviaturen, zwischen denen das Semikolon vorkommt, das allerdings im Gegensatz zu unserem Gebrauch verkehrt herum gezeichnet wird (:). Im 13. Jahrhundert nahm man sich vor, die Wörter mit Strichen abzutrennen, die jedoch nicht horizontal zur Zeile gezogen wurden, sondern schief von rechts nach links (/). Erst im 15. Jahrhundert, da der Eifer und das Streben für die Schönheit der Handschriften wieder erwachte, wurde der Gebrauch von Fragezeichen, Ausrufezeichen und Parenthesen eingeführt. Außerdem erscheinen nun, hauptsächlich in den Kodices des südlichen Europa, mit Gold, Silber und leuchtenden Farben prächtig ausgemalte oder *rubrizierte* (wie es während des Mittelalters genannt wurde) Initialen, mit Marginalien, die mit sehr feinen Arabesken verziert wurden, und auch sonst im Ganzen durch Miniatur-Malereien äußerst wertvoll waren.« Einen modernen Überblick über die hier skizzierte Entwicklung mit zahlreichen Abbildungen gibt Wolfgang Raible. Vgl. Raible 1991a und Raible 1991b.

¹⁶¹ Kittler 1995, S. 266.

¹⁶² Auf Almqvists Spiel mit der Interpunktion ist jüngst Lars Burman zu sprechen gekommen, der einen äußerst interessanten Brief erwähnt, den Almqvist am 22. Mai 1841 an den Sprachwissenschaftler Carl Säve sendet. Schon hier räsoniert Almqvist ausführlich über die Bedeutung von Satzzeichen. Vgl. Burman 1999. In einem weiteren Aufsatz versucht Burman die auffällige Verwendung von Satzzeichen in *Drottningens juvelsmycke* als Konflikt zwischen ›Schrift‹ und ›Stimme‹ zu entfalten und auf den verspäteten Niedergang einer rhetorischen Tradition in Schweden zurückzuführen.

zum Ausdruck komme. Obwohl der venezianische Buchdrucker Aldus Manutius mehrfach als eigentlicher Urheber des umfassenden Arsenal moderner Interpunktion samt diverser typographischer Gestaltungsmöglichkeiten (wie Kursivierung, Sperrdruck etc.) bezeichnet wird, machen die Akademiemitglieder schon die Alexandrinische Schule für deren Mißbrauch verantwortlich. Um diesen kurios anmutenden Vorwurf zu untermauern, müssen sie gleich mehrfach auf die gesuchte Reflexionsform eines konditionalen Imperfektes zurückgreifen:

Jag är nästan säker, att om den ^{Ptolemaiska eller} Alexandrinska skolan längre fått vara till och florerat inom grammatiken, skulle den nog hafva påhittat och till bruk infört alla de skiljetecken, kursivism, uncialism, ^{personalsignaler} i dramer och annat, hvaraf vi besväras; eller dock sådant som dermed varit lika onödigt och derjemte skadeligt. (Vf 3:22, 13)¹⁶⁶

Den [Alexandrinska skolan] skulle, tror jag, ej blott hafva påhittat en mängd grammatikalska saker, och infört dem till allmänt bruk i grekiskan, utan – än mer – gifvit verlden manuskript af sjelfve de ^{förutvarande} äldre auktorerne, deri en hel hop skiljetecken ^{af dem} blifvit ^{synlige} ^{insatte i afskriften} hvarifrån desse auktorer nu kommit till oss rene, endast derföre, att alexandrinerne ^{i tid} gingo under. Vi skulle då måhända hafva både Pindarer, Sofokler, Euripider, Archilocher och andre fulla af ^{både} utropstecken, tankstreck, bindstreck, tusentals kommor, parenteser, stora bokstäfver, förändrade stilar, ^{personsignaler} eller sådant som svarade deremot ^{allt detta}, om ock i andra former än våra. Ty huru alla de der författarne sjelfve skrefvo och tecknade sina verk, veta vi ej. Vi hafva blott ett slags hop, att de skulle hafva ^{hållit} sig fri från onödigt och skadligt kram. (Vf 3:22, 14)¹⁶⁷

Der alexandrinische Ursprung der Interpunktion wird mit der generellen Vorliebe für »unnötige Zeichen« legitimiert, die die gesamte Kulturepoche des Hellenismus von derjenigen des klassischen Griechentums unterscheidet. Die Gesprächsteilnehmer scheuen sich nicht, auf den vielstrapazierten Gegensatz zwischen Orient und Okzident zurückzugreifen, um diese These zu bestätigen.¹⁶⁸

¹⁶⁶ »Ich bin mir fast sicher, daß die Alexandrinische Schule, wenn sie denn länger in der Grammatik floriert hätte, alle diese Trennstriche, Kursivismen, Unzialismen und anderes erfunden hätte, was uns heute beschwert, oder zumindest etwas ähnliches, was gleich unnütz und sogar schädlich gewesen wäre.«

¹⁶⁷ »Sie [die Alexandrinische Schule] hätte, glaube ich, nicht nur eine Menge grammatikalische Sachen erfunden und zum allgemeinen Gebrauch in das Griechische eingeführt, sondern – darüber hinaus – hätte sie der Welt die Manuskripte der älteren Autoren mit einer ganzen Ansammlung von Satzzeichen überliefert, die sie in ihren Kopien eingesetzt hätte. Diese Autoren sind uns nur deshalb so rein überliefert, da die Alexandriner untergingen. Wir hätten sonst vielleicht die Bücher von Pindar, Sophokles, Euripides, Archilochos und anderen voll mit Ausrufezeichen, Gedankenstrichen, Bindestrichen, Tausenden von Kommata, Parenthesen, großen Buchstaben, veränderten Stilarten, oder solchem, was dem entspricht, wenn auch in anderen Formen als bei uns. Denn wie alle diese Autoren selbst geschrieben haben und wie sie ihre Werke aufzeichneten, wissen wir nicht. Wir haben lediglich eine Art Hoffnung, daß sie sich frei von unnötigem und schädlichem Kram gehalten haben.«

¹⁶⁸ Da sich das Vorkommen der Satzzeichen jedoch nicht an alexandrinischen Schriften belegen läßt, greifen die Gesprächsteilnehmer schlichtweg auf die hebräische Schrift zurück, um die These von deren orientalischer Herkunft zu unterstreichen: »Kasta ögat i en hebraisk bok; der träffas ej

Daß sie den Orientalismus dabei schlichtweg als »sinnet för icke blott onödiga, men derjemte skadliga, neddragande, dumma och fördummande bestämningar, beteckningar, indelningar, utmärkningar, figureringar« (Vf 3:22, 16)¹⁶⁹ definieren, ist zwar durchaus entlarvend, letztendlich aber weniger interessant als die Passagen, in denen die phonozentrische Grundlage der gesamten Spekulation enthüllt wird. Der Verfall der klassischen griechischen Kultur wird – und dies allein macht den ausführlichen Exkurs zum Hellenismus im Zusammenhang einer stigmeographischen Reflexion theoretisch relevant – am Buchstabengebrauch festgemacht. Die schlichte Ökonomie des griechischen Alphabets gerate durch eine Vervielfältigung und Verdoppelung seiner Zeichen aus den Fugen. Während die Griechen nur solche Zeichen gekannt haben könnten, die sich direkt an der Stimme orientierten, beginne der Niedergang dieser Schriftkultur mit dem Versuch der alexandrinischen Grammatiker, den Zeichen durch verschiedene Ergänzungen eine vermeintliche Eindeutigkeit zu verleihen. Es handle sich um solche Ergänzungen, die – wie etwa diakritische Zeichen – zu einer deutlicheren Festlegung der Stimmführung beitragen sollten, letztendlich aber genau das Gegenteil bewirkt hätten, da sie als Zeichen selbst nicht phonetisiert werden könnten und somit ambivalent geblieben sein. Der eingefügte Akzent habe die Aussprache des Griechischen nicht gesichert, sondern habe sie nachträglich verfälscht.

Dieser Prozeß wird auch an der Etymologie der Satzzeichen selbst dargelegt. Im Griechischen hätten Komma, Kolon, Semikolon und Parenthese noch inhärente »grammatikalisch-rhetorische« Größen bezeichnet, die durch die entsprechenden Satzzeichen sozusagen aus dem linearen Schriftverlauf herausgestellt werden, um dem Redner eine deutlichere Regulierung seiner Stimmführung zu ermöglichen. Die Gefahr, die diese Exteriorisierung einer inhärenten grammatikalischen Größe beinhalte, offenbare sich in einer Zeit, in der sich die Literatur gänzlich von der Rede abkoppele (wobei das Ende dieses Prozesses durchaus medienbewußt im Zeitalter des frühen Buchdrucks verortet wird). Die Satzzeichen nähmen nun eine »syntaktisch-logische« Form an, die eine eigene – der mündlichen Rede fremde – Gesetzmäßigkeit entwickelten:

Man kan väl säga, att ^{den store typografen och editor} Manutius i Venedig vidtog der de ^{förflutne} undergågna Alexandrinerne slutat och vid ^{sitt} deras fall lemnat interpunktionernes bana ofulländad. En mängd nya skiljetecken antogos, hvilka alla hufvudsakligen voro egnade för en läsning med ögat (tyst lektyr) eller individuellt studium, utan medium af en annan person såsom ljudelig föredragande, således äfven utan örat såsom vehikel. Skiljetecknen fingo följaktligen ^{här} nu en öfvervägande logisk tendens, i

kommata, kola, semikola, interjektionstecken, parenteser; men i stället ett antal andra tecken ^{interpunctionsfasoner}, förskrifvande sig från Masoretiska skolan, och dem man nu, någorlunda dumt, kallar accenter.« (Vf 3:22, 15; »Werf ein Auge in ein hebräisches Buch, dort wirst du zwar keine Kommata, Semikola, Interpunktionszeichen, Parenthesen antreffen, aber stattdessen eine Anzahl anderer Interpunktionsmoden, die von der Masoretischen Schule herrühren, und die man, etwas dümmlich, als Akzente bezeichnet.«)

¹⁶⁹ »Sinn nicht nur für unnötige, sondern darüber hinaus für schädliche, herabziehende, dumme und verdummende Bestimmungen, Bezeichnungen, Einteilungen, Auszeichnungen, Figurierungen«.

stället för en blott^{den} rhetoriska de förut haft; ehuru de naturligtvis också nu kunde såsom^{för} den sednare begagnas, likasom det förstås att hvarje efter det nya systemet stigmeologiskt utrustad skrift tillika^{och ganska väl} kunde ljudligen uppläsas med hjälp af dessa^{nya} skiljetecken – således rhetoriskt användas – ehuru den egentligen gick ut på^{att} vara till för det syntaktisk-logiska, mer än för det grammatikaliskt-oratoriska allenast, hvarom jag i^{från} början taladet. (Vf 3:22, 30)¹⁷⁰

Keine Frage: Der dilettantische Diskurs der Pedanten treibt ein Spiel mit den tradierten Gegensatzpaaren und narrativen Dispositiven, die die sprachwissenschaftlichen Theorien um 1800 prägen (sei es der plakative Gegensatz zwischen verschiedenen Schriftsystemen, die daran angelehnte Opposition zwischen orientalem und okzidentalem Sprachgebrauch oder die Spekulation über den durch den Schriftgebrauch ausgelösten Sprachverfall). Doch hinter dem altertümlich wirkenden Diskurs verbirgt sich eine erstaunlich moderne Argumentation. Hinter der Aufmerksamkeit für die Satzzeichen zeichnet sich nämlich eine Reflexion über die ›Semiotik der Textgestalt‹¹⁷¹, wenn nicht sogar eine Reflexion über den *typographic man* ab. In diesem Sinne bildet die Frage, inwieweit die angesprochene Materialität von Texten auf Denken, Wissen und Subjektconstitution ihrer vermeintlichen ›Anwender‹ zurückwirkt, das unausgesprochene Zentrum des Textes.¹⁷²

Tatsächlich greifen die Akademiemitglieder in ihren Ausführungen zur Genese des modernen Textbildes (um nicht zu sagen zur Genese des Textverständnisses überhaupt) genau auf die Brüche zurück, die im Zentrum modernerer Untersuchungen stehen, die der Historizität des Verständnisses von Text selbst gewidmet sind. Besonders deutlich wird dies im Vergleich zu einer Studie, die Wolfgang Raible der Entwicklung von alphabetischen Schriftsystemen widmet.¹⁷³ Auch Raible führt die Genese des modernen Schriftbildes – und das ist die wachsende Strukturierung der griechischen *scriptio continua* – auf die Akzentsetzungen der Alexandriner zurück, wobei er diesen Einschnitt ebenfalls mit einem sich zäh und langsam vollziehenden Funktionswandel von Texten in Zusammenhang bringt. In dessen Folge hätten sich Texte zusehends von einer Unterstützung des mündlichen Vortrags abgelöst und andere Funktionen – wie die der Aufzeichnung und Ordnung von Gedanken – zu übernehmen begonnen. Mit den Begriffen der rhetorischen und der syntaktisch-

¹⁷⁰ »Man kann sagen, daß der große Typograph und Editor Manutius in Venedig dort wieder anfang, wo die verschwundenen Alexandriner aufgehört und in ihrem Fall die Interpunktionsbahn unvollendet zurückgelassen haben. Eine Menge neuer Satzzeichen wurde kreiert, die alle für ein Lesen mit dem Auge (stille Lektüre) bestimmt waren, ohne das Medium einer anderen lautlich vortragenden Person, somit auch ohne das Ohr als Vehikel. Die Satzzeichen bekamen hier folglich auch eine überwiegend logische Tendenz, an Stelle der rhetorischen, die sie besessen haben; obwohl sie natürlich immer noch für letztere verwendet werden konnten, genauso gut wie jede nach dem neuen System stigmeologisch ausgerüstete Schrift verständlicherweise mit Hilfe dieser neuen Schriftzeichen auch und ziemlich gut laut vorgelesen werden konnte. Sie konnte auf diese Weise rhetorisch verwendet werden, obwohl sie eigentlich darauf hinauslief, eher syntaktisch-logisch als nur grammatikalisch-oratorisch verwendet zu werden, worüber ich am Anfang gesprochen habe.«

¹⁷¹ Vgl. Raible 1991b.

¹⁷² Ich verweise nochmals stellvertretend auf die bahnbrechende Studie von Illich 1991a.

¹⁷³ Vgl. Raible 1991a.

logischen Funktion von Satzzeichen bringt Almqvist auch die bekannten Einsichten von Ivan Illich auf den Punkt, der sich in seiner Studie zum Schriftbild der Moderne ebenfalls mit dem typographischen Wandel auseinandersetzt, durch den der endgültige Bruch zwischen dem ›lauten‹ antiken Textgebrauch und den ›leisen‹ Lesepraktiken der Moderne vollzogen werde:

Ich richte mein Augenmerk auf einen flüchtigen, aber dennoch sehr wichtigen Augenblick in der Geschichte des Alphabets: den Moment, als – nach Jahrhunderten des christlichen Lesens – die Buchseite sich verwandelte; aus der Partitur für fromme Murmler wurde der optisch planmässig gebaute Text für logisch Denkende.¹⁷⁴

Interessanterweise führen sowohl Illich als auch Raible den skizzierten Einschnitt nicht auf die Einführung des Buchdrucks zurück, sondern auf die fundamentalen Veränderungen der textuellen Oberfläche, die sich – wie wir schon den bibliognostischen Ausführungen von Lorenzo Hammarsköld entnehmen konnten – bereits im 12. Jahrhundert abzeichnen. Der Bezug auf die spezifische Textgestaltung der Scholastik ist in unserem Zusammenhang schon allein deshalb interessant, weil sie bei Raible wie bei Illich v.a. an den Techniken des Rubrizierens sowie der Verwendung farbiger Tinte festgemacht wird, die auch die Figur Ruda in ihrer ›verfremdenden‹ Kopierfähigkeit anwenden soll (s.o.). Der Bezug wird es uns darüber hinaus erlauben, die Themenkomplexe von Schrift und Schreiben (Kap. 6-10) an die Ausführungen über die enzyklopädische Ordnung des Denkens (Kap. 2-5) zurückzubinden:

Ab der Mitte des 12. Jahrhunderts wird die innere Organisation von Texten [...] durchgehend sichtbar gemacht, ab dem 13. Jahrhundert spiegelt sich die innere Organisation des Textes, die sogenannte *ordinatio*, in der Textgestalt wider. Es gibt nun Überschriften, Zusammenfassungen, lebende Kolumnentitel, Markierung der Argumentationsschritte in Form kleiner Resümees am Rand, ergänzende Fußnoten, Verwendungen verschiedener Farben. Der Leser kann so an jeder Stelle des Textes erkennen, in welchem der hierarchisch gegliederten Teile des Ganzen er sich gerade befindet. Beginnt er neu mit der Lektüre, kann er sich in einem ausführlichen Inhaltsverzeichnis informieren. Seit der Wiederentdeckung des Alphabets als Ordnungskriterium, die nicht zufällig in dieselbe Zeit fällt, kann er dies in zunehmendem Maße auch durch Register [tun].¹⁷⁵

Illich geht in seiner Analyse dieses typographischen Wandels sogar noch weiter. Der Bruch zwischen einem am Sprechen und einem am Denken orientierten Textbild, der sich hier abzeichne, wird bei ihm mit der Genese der Funktion von Autorschaft in Zusammenhang gebracht.¹⁷⁶ Illichs Interpretation weist indirekt darauf hin, daß die Vorstellung einer aus dem Text selbst erklingenden ›Stimme‹ paradoxerweise auf

¹⁷⁴ Illich 1991a, S. 8.

¹⁷⁵ Raible 1991b, S. 10.

¹⁷⁶ Vgl. Illich 1991a, S. 111-120. Der hier skizzierte Wandel vom kompilierenden Schreiber zum schreibenden Autoren läßt sich letztendlich auf die gewagte These Illichs zurückführen, daß selbst unser Verständnis von Individualität in der typographischen Revolution des 12. Jahrhunderts ihren Anfang nehme.

jene überflüssigen Zeichen zurückzuführen ist, die in der phonozentristischen Argumentation der Staatsräte kritisiert werden.¹⁷⁷

Ja, Illich kann zeigen, daß selbst der Textbegriff, mit dem sowohl der Strukturalismus der 60er und 70er wie auch die Kulturwissenschaften der 90er Jahre laborieren, letztendlich auf die Genese eines Textverständnisses des 12. Jahrhunderts zurückzuführen ist:

Man konnte den Text seitdem als etwas vom Buch vollkommen Getrenntes sehen. Er wird zu einem Gegenstand, der auch mit geschlossenen Augen visualisiert werden kann. Und es ist die Feder in der Hand des Schreibers, nicht der vom Drucker bewegte Schriftsatz, der dieses neue Gebilde schafft. Im Dienst eines Dutzends neuer graphischer Konventionen werden die überkommenen zwei Dutzend Buchstaben Bausteine für eine beispiellose Konstruktion. Die Anwendung dieser Verschriftungsregeln des 12. Jahrhunderts bedeutet, daß von nun an Buchstabenketten – Wörter oder Zeilen – ein abstraktes architektonisches Phantom auf einer leeren Fläche, der Seite, erzeugen werden.¹⁷⁸

›Text‹ in diesem Sinne ist nicht mehr identisch mit Schrift oder Sprache, sondern bringt einen immateriellen Ordnungsbegriff zum Ausdruck, der sich von den Oberflächen der Handschriften ablösen lasse:

Im Schatten von Genetik, Informatik, Strukturalismus und dem immer schmierigfreundlichen Computer wird die Bedeutung von ›Text‹ immer mehr zu einer Sache, einem Algorithmus, zu einem sinnlosen Begriffsdietch für geistige Protzer. In vielen universitären Fachbereichen läßt sich heute ›Text‹ mit derselben hochtrabenden Bedeutungslosigkeit verwenden wie Ende des dreizehnten Jahrhunderts das Wort *ens*, Wesen. Alles kann als Text verstanden werden, vom Schicksal zum Charakter, vom Vogelsang zum eingeübten Ablauf einer genitalen Handlung. Die Vorstellung vom Text hat keinen Ankerplatz mehr im Schriftstück. Das Schriftstück ist nur noch eines der vielen Medien, deren sich die Kommunikation von Informationsmustern bedient. Wer Text so metaphysisch naturalisiert, ist unfähig, sich auf die Suche nach der Soziogenese des Text-Begriffes zu machen.¹⁷⁹

Auch wenn die Beobachtungen zur Soziogenese des Textes treffend erscheinen und uns warnen sollten, den ›Text‹ kritiklos als universelle Größe zu akzeptieren,¹⁸⁰ ist es doch bemerkenswert, daß Illich wiederum auf eine Darstellungsart verfällt, die den progressiven Wandel des Textverständnisses nur defizitär zu begreifen versteht. Scheint es doch zu den fundamentalen Aufgaben von Literatur zu gehören, genau diesen Wandel voranzutreiben.¹⁸¹

¹⁷⁷ Schon 1956 macht Adorno auf diesen Zusammenhang zwischen Satzzeichen und Stimme aufmerksam. Seine Ausführungen entfalten in ihrer Widersprüchlichkeit genau das Paradox, mit dem sich Almqvist in *Om versbyggnaden* auseinandersetzt: »Denn die Satzzeichen, welche die Sprache artikulieren und damit die Schrift der Stimme anähneln, haben durch ihre logisch-semantische Verselbständigung von dieser doch gleich aller Schrift sich geschieden und geraten in Konflikt mit ihrem eigenen mimetischen Wesen.« (Adorno 1965, S. 172)

¹⁷⁸ Illich 1991a, S. 126.

¹⁷⁹ Illich 1991b, S. 52.

¹⁸⁰ Vgl. Hespers 1994, S. 23.

¹⁸¹ Auch hier lehne ich mich an Hespers 1994, S. 26, an.

Dies zumindest tut die Handschrift *Om versbyggnaden*, indem sie nicht nur ihre eigene Historizität als ›Text‹ zu bestimmen und fundamental in Frage zu stellen versucht, sondern indem sie die Genese der modernen Auffassung von ›Text‹ konzise an ihren ›Anfangs-Punkt‹ zurückführt, d.h. an die Grenzen dessen, was ›Text‹ überhaupt ist.

Dabei begnügen sich die Akademiemitglieder keineswegs mit der erwähnten Kritik an Satzzeichen und typographischen Spielereien bzw. mit der genauso langweiligen Aufforderung zu einem maßvollen Gebrauch solcher Gestaltungsmittel. Der Versuch, auch den positiven Konsequenzen des ›überflüssigen‹ Zeichengebrauchs gerecht zu werden, führt sie zu ausführlichen stilkundlichen Erörterungen. In diesem Zusammenhang scheinen mir die Textbeispiele entscheidend zu sein, mit denen sie ihre diesbezüglichen Ausführungen zu illustrieren versuchen. Die konkreten Auswirkungen einer »variierenden Stigmeologie« werden in einem durchaus als ›experimentell‹ zu bezeichnenden Texttransformationsverfahren untersucht, das sowohl in bezug auf die Ausführung wie auch auf das theoretische Reflexionsniveau entsprechende Textexperimente der 1960er Jahre vorwegzunehmen scheint. Als Ausgangspunkt des Verfahrens wird eine beliebige Nonsens-Strophe gewählt, die in vier Schritten graphisch modifiziert wird (vgl. Tafel 9).¹⁸² Der Verfahrenscharakter wird durch entsprechende Neologismen unterstrichen: Der Text »utropiseras« (»wird vorausruft«), »tankstreckiseras« (»wird vergedankengestrich«), »parenthiseras« (»wird parathesiert«). In einem letzten Schritt werden »Fragezeichen und Großbuchstaben eingesetzt« (»frågetecken och storbokstäfver insättas«).¹⁸³

Vet o Cornelius du som också Nepos heter,
Du skref på prosa blott, du syns ej känna meter,
Dock var så klassisk du, jag vördar dig min vän,
Men längre läsa dig, det ger jag den och den.

Vet! o Cornelius! du, som också Nepos heter !!
Du skref på prosa blott ! du syns ej känna meter !
Dock var så klassisk du !! Jag vördar dig, min vän !
Men längre läsa dig, det ger jag den och den !!!

Vet! – o! Cornelius – du! – som också Nepos heter – !!
Du skref på prosa blott ! – du syns ej känna meter – –
Dock var så klassisk du !! – Jag vördar dig ! min vän –
Men – – längre läsa dig! – det ger jag den !! – och den !!!

Vet! – o! Cornelius! (du, som också Nepos heter –)
Du skref på prosa blott ! (Du syns ej känna meter –

¹⁸² Hier wird auch der Unterschied zum Ausstellen der Interpunktionszeichen in *Drottningens juvelsmycke* deutlich, auf das Lars Burman aufmerksam gemacht hat (s. Anm. 162). Das Spiel mit den Zeichen hat sich hier vollständig verselbständigt und dient nicht mehr dem dekonstruktiven Spiel mit der Stimmlichkeit des Textes, sondern einem Ausloten des Potentials der Schrift selbst. Vgl. Abschnitt V (Kap. 16), in dem ich die verschiedenen Textverfahren als ›Skripturalität‹ und ›Frivolität‹ von einander differenzieren möchte.

¹⁸³ Zu den Ausdrücken vgl. Vf 3:22, 24.

Dock var så klassisk du !!) – Jag vördar dig, min vän !
(Men – längre läsa dig – – – det ger jag den !! och den ...)

Vet! – O! – Cornelius! (Du! som också Nepos (?) heter –)
Du skref på Prosa blott ! – (Du syns ej känna Meter ? – –
Dock – var så klassisk Du ??) – Jag vördar dig, min Vän !
(Men – längre läsa Dig? – Det ger jag Den !! och Den !?!) (Vf 3:22, 23-24)¹⁸⁴

Die schrifttheoretische Bedeutung dieser Art von Poesie läßt sich gut an Friedrich Kittlers Bemerkungen zu Christian Morgensterns Zufallsgedicht »Das große Lalulā« illustrieren. Wenn Kittler dieses Gedicht als ersten Abdruck des grundlegend modifizierten Aufschreibesystems um 1900 zu interpretieren versucht, so nicht, weil Morgenstern mit vollständig entsemantisierten Buchstabenfolgen wie »Seiokrontro – prafriplo« oder gar dem singbaren »Lalu lalu lalu lalu la« experimentiere.¹⁸⁵ Solche Buchstabenfolgen mögen noch an entsprechende Vorgaben aus der Romantik erinnern, etwa Brentanos Unsinnverse »Wien üng quatsch, Ba nu, Ba nu n'am tsche fatsch« aus den *Mehreren Wehmüllern* (1817).¹⁸⁶ Der eigentliche Bruch deutete sich eher in einer Strophe des »Großen Lalulā« an, die sich aufgrund der eingefügten diakritischen Zeichen und Satzzeichen nicht mehr aussprechen lasse und die somit von einer automatisierten (Schreib)Maschinendichtung zeuge, die sich völlig von den (schulischen) Vorgaben eines naturalisierten Alphabets frei gemacht habe:

Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos: Quempu Lempu
siri Suri Sei (!)
Lalu lalu lalu lalu la!

Dazu Kittler:

Ein Gedicht als kleines Aufschreibesystem, das hat es vor Morgensterns *Galgenliedern* nicht gegeben. [...] Keine Stimme [...] kann (wie im Großen Lalulā vorgeschrieben) Klammern aussprechen, die ein Semikolon oder gar – um ein für allemal zu demonstrieren, was Medien sind – eine Leere umschließen. Den Unsinn mit System, weil er unmenschliche Speicherkapazitäten fordert, gibt es nur in Schrift. [...] *Das große Lalulā* ist Material ohne Autor.¹⁸⁷

Der literaturhistorische Befund müßte angesichts des Texttransformationsexperimentes aus *Om versbyggnaden* (oder im Hinblick auf das als Motto verwendete Zitat aus Andersens *Fodreise*) revidiert werden, das – wie das theoretische Gespräch im gleichen Text – konsequent auf das Phänomen einer nicht phonetisierbaren Schrift

¹⁸⁴ Eine Übersetzung des Gedichtes erübrigt sich.

¹⁸⁵ Vgl. Kittler 1995, S. 266-268.

¹⁸⁶ Hier könnte auch auf Almqvists Nonsense-Lyrik und Prosa verwiesen werden – insb. die lautmalende Lyrik in *Ramido Marinesco* (ASV 7, 5-67) sowie die reine Kunstsprache in *Palatset* (ASV 8, 191) –, die von der Forschung notorisch auf das Bemühen um eine der Sprache inhärente Musikalität zurückgeführt wurde.

¹⁸⁷ Kittler 1995, S. 266-267.

und deren Wirkungsweisen aufmerksam macht. Nicht revidiert allerdings werden die theoretischen Schlußfolgerungen Kittlers, die sich direkt auf das schrifttheoretische Projekt der späten Schriften zu *Törnrosens bok* beziehen ließen:

Die radikalste Konsequenz, die aus dem Aufschreibesystem Schrift gezogen werden kann, ist es aber, Schrift aufzuschreiben. ›Alle Buchstaben, die je von Menschen geschrieben, zählen‹ [Zitat aus Morgensterns *Epigramme und Sprüche*]. Gegeben sei ein Satz von Lettern und diakritischen Zeichen, wie Schreibmaschinen ihn (ab 1888 auch noch standardisiert) als Tastatur anbieten, dann ist es prinzipiell möglich, mehr und anderes zu verschriften, als Stimmen je gesagt haben. Selbstredend haben dergleichen Notationen keinen Zweck jenseits der Notation; sie können und müssen nicht erst von Hermeneuten einem Konsum oder Verzehr zubereitet werden. Daß sie unauslöschlich und unverdaulich auf dem Papier stehen, ist das einzige, was auf dem Papier steht.¹⁸⁸

Natürlich stellt sich die Frage nach der Funktion eines solch radikalen Projektes: Wieso sollte man ›Schrift selbst schreiben‹? Wenn Kittler diese Frage mit dem Vorhaben einer naturwissenschaftlich inspirierten Erforschung der materiellen Grundlagen der Poesie beantwortet,¹⁸⁹ knüpft er mehr oder weniger direkt an Foucaults *Archäologie des Wissens* an. Tatsächlich greift Foucault in der Definition des zentralen Begriffes der ›Aussage‹ auf das Exempel der Schreibmaschinentastatur zurück.¹⁹⁰ Dabei ist zu beachten, daß die Schreibmaschinentastatur an sich noch keine Aussage im Foucaultschen Sinne des Wortes darstellt (die Passage könnte m.E. deshalb sogar als gutes Argument wider einen übertriebenen Medienessentialismus verwendet werden). Dennoch – und dies ist hier der springende Punkt – trägt sie als Instrument, das einer diskursiven Verfahrensweise unterworfen wird (z.B. der bewußten Erzeugung und Aufzeichnung kontingenter Buchstabenfolgen), entscheidend zur Konstitution von Aussagen bei. Die Verschränkung von Instrumentalität *und* Verfahrensweise bildet somit den unerläßlichen Ausgangspunkt einer Theorie, die sich der Erforschung der Bedingungen verschrieben hat, auf denen die Möglichkeit materiell überlieferter sprachlicher Performanzen beruht.

Indem die dilettierenden Akademiemitglieder die materiellen Bedingungen der eigenen Textproduktion in ihre Texte einbinden, widmen sie sich genau einer solchen empirischen Erforschung ›historischer Apriori‹. Allerdings ist gegen Kittlers strikte Dichotomisierung der Mediengeschichte des 19. Jahrhunderts einzuwenden, daß es schon vor der Erfindung der Schreibmaschine Setzkästen gegeben hat, die zum skizzierten Experiment einer Aufzeichnung des Schriftsatzes selbst einladen können.

Im Gegensatz zu Kittler möchte ich deshalb die ›romantischen‹ Wurzeln dieses Projektes herausstreichen. Dabei scheint mir die Verbindung zwischen den diversen Schriftexperimenten Almqvists und der phonetisierbaren Nonsenslyrik der Romantik bei weitem weniger interessant zu sein (hier stimme ich Kittlers Einschätzung voll zu) als der Bezug zu Texten Jean Pauls.

¹⁸⁸ Kittler 1995, S. 266.

¹⁸⁹ Kittler 1995, S. 268.

¹⁹⁰ Foucault 1981, S. 125.

Wenn Jean Paul etwa mit dem *Leben Fibels* (1812) ein »Abecedeeefgehaikaelenenoqueuerestheuvauweixypsilonzet-Buch« (JPW 1:6, 427) zu schreiben vorgibt, dann bringt er (mit der Anspielung auf die Buchstabiermethode) nicht nur die spezifischen Grenzen des Aufschreibesystems um 1800 auf die Textoberfläche, sondern stellt indirekt schon dessen Funktionsweise in Frage.¹⁹¹ Letztendlich braucht Almqvist diese materiell gewendete Transzendentalpoetik deshalb nur auf die Spitze zu treiben, um den durch die schulischen Alphabetisierungsstrategien konstituierten medialen Rahmen noch deutlicher auf seine materiellen Grundlagen herunterzuschrauben. Das Alphabet aus dem *Leben Fibels* wird schlicht um folgenden Schriftsatz ergänzt:

- 1) Initial-lakun, 2) Medial-lakun, 3) Punkt, 4) Komma, 5) Kolon, 6) Semikolon, 7) Frägtecken, 8) Utropstecken, 9) Tänkstreck, 10) Tankpunkter, 11) Parenthes-tecken, 12) Citationstecken, 13) Stor Initial, 14) Stil-kursivering, 15) Likhets^{Synonym}tecken, 16) Definitionstecken, 17) Deklarationstecken, 18) Not-anvisningstecken, 19) Bindtecken, 20) Paragraftecken. (Vf 3:22, 31-32)

Geschrieben wird ein ›.,:;!-...()'"-\$!/,,'»«'-Buch‹ bzw. ein ›AbeCEdeef-Buch‹, das schlechterdings nicht mehr vorgelesen, sondern nur noch angeschaut werden kann. Kurioserweise wird die radikalste Variante eines solchen Buches 1960 in Schweden veröffentlicht. Carl Fredrik Reuterswårds *Prix Nobel* besteht allein aus Konfigurationen von Satzzeichen.

Folgt man Kittlers Argumentation, so geht die Aufmerksamkeit für die Äußerlichkeit der Schrift unweigerlich mit einer Subversion eines hermeneutischen Lektüreverhaltens einher.¹⁹² Das durch das technische Instrumentarium eines internalisierten Alphabets geprägte Bemühen, Textproduktion und -rezeption durch die Funktion der Autorschaft zu regulieren, wird im späten 19. Jahrhundert durch Verfahrensweisen ersetzt, die auf eine bewußte Erzeugung kontingenter Signifikanteneffekte zielen. Ich greife nochmals auf diesen Punkt zurück, da die den Zeichen als Zeichen selbst inhärente Kontingenz, die schon in den etymologischen Spekulationen von *Om mamseller* aufgedeckt wird, in *Om versbyggnaden* m.E. auf eine Art und Weise thematisiert wird, die weit über die Perversion bestehender Lektüre- oder besser Medienpraktiken hinausgeht. Dabei wird ein Buchstabenspiel präsentiert, das nicht mehr in den Kategorien von ›Text‹ und ›Textualität‹ beschrieben und folglich auch nicht mehr auf eine reine Signifikantenlogik zurückgeführt werden kann.

¹⁹¹ Selbstverständlich nimmt auch Kittler auf das *Leben Fibels* Bezug, sieht darin aber bezeichnenderweise nur ein weiteres Beispiel für die spezifischen Pragmatiken des Aufschreibesystems um 1800. Vgl. Kittler 1995, S. 142-144. Auf den transzendentalpoetischen Charakter des Werkes hat dagegen Monika Schmitz-Emans aufmerksam gemacht. Vgl. Schmitz-Emans 1992a und 1992b. Ihre Reflexionen über den Zusammenhang von Sprach- und Wissenstheorie, die Jean Paul im *Leben Fibels* entwickelt, lassen sich gut auf Almqvist übertragen. Dies gilt auch für die Textauswahl, mit der Schmitz-Emans ihre Thesen zu belegen versucht. Auch sie greift in ihren Interpretationen auf Jean Pauls pädagogische Schriften zurück, um die wissenschaftstheoretische Relevanz seiner semiotischen und medientheoretischen Reflexionen zu unterstreichen.

¹⁹² In diesem Zusammenhang sei auf die konzise Analyse vom *Leben Fibels* verwiesen, die Ralf Simon im kritischen Anschluß an Kittlers Überlegungen durchführt. Vgl. Simon 1992.

Ausgangspunkt bildet wieder eine langwierige Ausführung über die Arbitrarität der Signifikanten. In ihrem Bemühen, eine geeignete schwedische Bezeichnung für die Praktik der Interpunktion zu finden, verfallen die Akademiemitglieder auf zwei gleichwertige Begriffe: »punktning« und »punktande« (von »punkta«). Da sie ohnehin von der Konventionalität jeglicher Namensgebung überzeugt sind,¹⁹³ können sie sich nicht zu einer Entscheidung durchringen. So beschließen sie einfach, das Los entscheiden zu lassen: »Lotten må afgöra!« (Vf 3:22, 4; »Das Los soll entscheiden!«). Letzterer Satz wiederum wird von einem der Akademiemitglieder auf eine Art und Weise interpretiert, welche die Ambivalenzeffekte vor Augen führt, die aus der postulierten Arbitrarität der Zeichen resultieren. Denn »Lotten« bezeichnet im Schwedischen nicht nur die bestimmte Form von ›lott‹ (›Los‹), sondern – wie im deutschen Sprachgebrauch des frühen 19. Jahrhunderts auch – eine übliche Variante des Namens ›Charlotta‹ oder ›Lotta‹.¹⁹⁴ Anstelle eines Loses wird also ein kleines Mädchen namens Lotta in den Saal der Akademie geführt. Deren plötzliches Erscheinen bewegt den Akademievorsitzenden zu einer Modifikation des Losverfahrens, die – wie wir sehen werden – durchaus als ›pervers‹ bezeichnet werden kann. Vorgeführt wird ein buchstäblich ›atemberaubender‹ Kommunikationsakt, der die im Text umkreiste Thematik einer nicht mehr durch die Stimme regulierbaren Signifikantenlogik eindrücklich vorzuführen scheint:

Hastigt fattade han – utan att låta någon märka meningerna dermed – sitt beslut. Han lät en af sina närmaste vid konseljbordet skriva de begge orden på två särskilda papperslappar. Därefter, utan att se på dem, stoppade han den ena i sin mun, och tog den andra i sin venstra hand, hvilken han sammanknöt. Lotten, som i allt detta såg en lek, började skratta honom upp i ansigtet, och gungade smått på hans knä, der hon satt.

›Tag ifrån mig en af lapparne, om du kan, Lotten!‹ sade han med en munter nick. Den lilla flickan, som höll den goda, gladlynta hofmarskalken mycket kär, och som ofta fått en puss af honom, vände sig också nu utan vidare betänkande till hans mun, för att kyssa honom, och frågade ej efter hans hand. Hon icke blott kysste honom i flere korta och hastiga omgångar, utan stack äfven derunder helt djerft in sin lilla tunga mellan hans läppar, för att bemäktiga sig papperslappen, hvilken väl måste innehålla en karamell eller sockergryn.

Hon lyckades snart att med en förnyad kyss få ut det lilla papperet. Ögonblickligt, sedan detta skett, kastade Herr Hugo bort det papper, han hållit i sin knutna venstra

¹⁹³ Schon am Anfang der in *Om mamseller* aufgezeichneten Akademiesitzung kommt der Vorsitzende auf Hermogenes' These von der Arbitrarität der Signifikanten zu sprechen (es geht um die Suche nach einer ›angemessenen‹ Bezeichnung des ›Mittelalters‹): »Men ett namn för sig kunna dessa seklar väl hafva, och när man ^{fullt} vet, hvad med ordet menas, så är det väl. Man kunde ock kalla dem ^{dessa sekler} Nankin eller Pekin; ock, när ^{sävida} man ^{icke misstog sig på} begrep hvad dermed i detta fall förstodes, så vore det äfven väl.« (Vf 3:19a, 2; »Aber einen eigenen Namen müssen diese Jahrhunderte doch haben, und wenn man weiß, was das Wort bezeichnet, so ist es schon gut. Man könnte diese Jahrhunderte auch Nankin oder Pekin nennen; und, wenn man wüßte, was damit in diesem Fall verstanden wird, so wäre auch das gut.«)

¹⁹⁴ Hier bietet sich ein Verweis auf das Namensspiel in den *Wahlverwandtschaften* an, das Jochen Hörisch mit der Anökonomie der Signifikantenkombination ›L-OTTO‹ auf den Punkt zu bringen versucht. Vgl. Schlaffer 1981 und Hörisch 1992a, S. 117-148 (›Das Sein der Zeichen und Zeichen des Seins‹).

hand, och ville icke ens se på denna förkastade lapp. Men helt vackert och lent tog han från Lotten det papper hon hade mellan sina små korall-läppar, och lade det på bordet.

›Här, Lotten, skall du få en riktig karamell i stället för det der‹, sade han och tog upp en sådan ur vestfickan. ›Gå nu, min unge, det behöfs icke mer,‹ tillade han, hvarefter tante Eleonora lyfte Lotten ned ur Ordförandens knä, och, med en högtidlig uppsyn, ledde henne ut ur salongen till sin mamma, åt hvilken Lotten bjöd en del af sin undfångna präktiga karamell.

›Det är afgjort!‹ vidtog Herr Hugo, i det han inför alla statsrådernas ögon uppvecklade det från Lottens läppar undfångna, ännu till hälften våta papperet. ›Mine herrar! Punktande skall det heta; så står här!‹ (Vf 3:22, 6)¹⁹⁵

Es handelt sich um eine irrwitzige Szene, die das übliche Verhältnis zwischen Schrift und Lautsprache gleich mehrfach verdreht. Die Figur der Stimmlichkeit des Textes wird durch die verwirrende Vorführung des ›mündlichen‹ Austausches schriftlicher Signifikanten invertiert. Die Prioritäten werden lediglich umgekehrt: Genauso gut wie man Graphemen phonetische Qualitäten zuschreibt, könnte man versuchen, die durch die ›eigene‹ Stimme produzierten Phoneme zu sehen oder sogar (wie einen Bonbon) zu schmecken. Bekanntlich hat man in der Romantik tatsächlich auf das Analogieverhältnis zwischen Schrift und Ton zurückgegriffen, um eine allgemeine Korrespondenzlehre zwischen den verschiedenen Sinnen zu begründen. Doch der Text nutzt die synästhetischen Qualitäten, die das Bild der auf der Zunge liegenden Grapheme bietet, keineswegs aus. Ganz im Gegenteil wird mit der Figur der Stimmlichkeit des Textes auch die Vorstellung einer Selbstpräsenz der Stimme dekonstruiert, auf die der Beziehungswahn einer Korrespondenzlehre in seiner metaphorischen Struktur rekurriert.¹⁹⁶ Der Signifikant, der zwischen den Mündern zirkuliert, dient weder einem

¹⁹⁵ »Schnell faßte er seinen Beschluß, ohne jemandem etwas davon mitzuteilen. Er ließ einen seiner beiden Nachbarn am Staatsratstisch die beiden Wörter auf zwei separate Papierzettel schreiben. Ohne auf sie zu blicken, stopfte er den einen danach in seinen Mund, und nahm den anderen in seine linke Hand, die er zusammenballte. Lotten, die in all diesem ein Spiel sah, begann ihm ins Gesicht zu lachen und schaukelte leicht auf seinem Knie, wo sie saß. / ›Nimm mir doch einen der beiden Zettel ab, wenn du kannst, Lotten!‹ sagte er mit einem munteren Nicken. Das kleine Mädchen, das den guten, frohsinnigen Hofmarschall sehr gerne mochte und schon häufiger ein Küßchen von ihm bekommen hatte, wandte sich auch nun ohne weiteres Bedenken zu seinem Mund, um ihn zu küssen, und achtete überhaupt nicht auf seine Hand. Sie küsste ihn nicht nur in mehreren kurzen und hastigen Etappen, sondern steckte währenddessen sehr dreist ihre kleine Zunge zwischen seine Lippen, um sich des Papierzettels zu bemächtigen, der wohl einen Bonbon oder ein Zuckerstück beinhalten mußte. / Es gelang ihr schnell mit einem erneuten Kuß sich des kleinen Papiers zu bemächtigen. Augenblicklich, sobald dies geschehen war, warf Herr Hugo das Papier weg, das er in seiner geballten linken Hand gehalten hatte und wollte noch nicht einmal auf diesen verworfenen Zettel sehen. Aber sehr hübsch und sanft nahm er das Papier von Lotten, das sie zwischen ihren kleinen Korallen-Lippen hielt und legte es auf den Tisch. / ›Hier, Lotten, bekommst du einen richtigen Bonbon für das da‹, sagte er und nahm einen solchen aus seiner Westentasche. ›Geh nun, mein Kind, du wirst nicht mehr gebraucht‹, fügte er hinzu, worauf Tante Eleonora Lotten vom Knie des Vorsitzenden hob, und sie mit feierlicher Miene aus dem Salon zu ihrer Mama begleitete, der Lotten einen Teil des prächtigen Bonbons anbot, den sie erhalten hatte. / ›Es ist entschieden‹ fuhr Herr Hugo fort, indem er vor den Augen der Staatsräte das noch halbnasse Papier auswickelte, das er von den Lippen Lottens erhalten hatte. ›Meine Herren! Es soll Punktande heißen, so steht es hier!«

¹⁹⁶ Zum Verhältnis zwischen der Vorstellung einer Korrespondenz der Sinne und der Figur der

Kommunikationsakt noch übernimmt er eine – wie auch immer geartete – repräsentative Funktion. Er wird überdeutlich als Los inszeniert, das das Zentrum eines reinen Sprachspiels bildet. Hand und Mund fungieren in ihrer Relation als Lostrommeln, als Zufallsgeneratoren. Indirekt wird so wieder auf die metonymische bzw. die allgemeine graphematische Struktur angespielt, die jegliche Signifikantenkette in ein unabschließbares Spiel zwischen möglichen Beziehungsebenen verwickelt (und die somit die Vorstellung einer ›natürlich‹ gegebenen Korrespondenz unterläuft).¹⁹⁷ Die ganze Szene ließe sich als Illustration jener bekannten These aus Derridas Aufsatz »Signatur Ereignis Kontext« verstehen, die besagt, daß die maschinellen Kräfte der Signifikanten, die durch den Akt des Schreiben freigesetzt werden, auch die mündliche Kommunikation prägen:

Schreiben heißt, ein Zeichen (*marque*) produzieren, das eine Art ihrerseits nun produzierende Maschine konstituiert, die durch mein zukünftiges Verschwinden prinzipiell nicht daran gehindert wird, zu funktionieren und sich lesen und nachschreiben zu lassen. Ich sage ›mein zukünftiges Verschwinden‹, um diese Behauptung unmittelbar einsichtig zu machen. Ich muß sagen können, mein Verschwinden schlechthin, meine Nicht-Anwesenheit überhaupt, und zum Beispiel die Nicht-Anwesenheit meines Meinens, meiner Bedeutungsintention, meines Dieses-mitteilen-Wollens beim Äußern oder Produzieren des Zeichens (*marque*). [...]

Bevor ich die unvermeidlichen Konsequenzen dieser Kerneigenschaften einer jeden Schrift präzisiere [...], möchte ich zeigen, daß die Merkmale, die sich im klassischen und enggefaßten Begriff von Schrift erkennen lassen, verallgemeinert werden können. [...]

[Die] strukturelle Möglichkeit, dem Referenten oder dem Bezeichneten (also der Kommunikation und seinem Kontext) entzogen zu werden, macht, wie mir scheint, jedes Zeichen (*marque*), auch ein mündliches, ganz allgemein zu einem Graphem, das heißt, wie wir gesehen haben, zur nicht-anwesenden *Übriggebliebenheit* eines differentiellen, von seiner angeblichen ›Produktion‹ oder seinem Ursprung abgeschnittenen Zeichens (*marque*).¹⁹⁸

Auch wenn sich der Hinweis auf die texttheoretischen Positionen der Dekonstruktion in diesem Fall aufdrängt, erscheint mir dieser Bezug angesichts der verstörenden erotischen Untertöne der Szene keineswegs ausreichend zu sein. Die Aufmerksamkeit für das komplexe ›Interaktionsdispositiv‹¹⁹⁹ zwischen Hand und Wort, dessen Wirksamkeit nicht zuletzt mit der Verteilung der Lose in Mund und Hand thematisiert wird, dient nicht nur dazu, die Relation zwischen Schrift und Stimme sondern auch diejenige zwischen Körper und Sprache neu zu überdenken. In diesem Sinne ist die Szene nicht mehr durch eine Theorie zu erfassen, die an den Begriffen von ›Textualität‹ und ›Signifikantenlogik‹ festhält.

Metapher vgl. de Man 1988, S. 179-204 (»Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik«).

¹⁹⁷ Vgl. Derrida 1988, S. 311.

¹⁹⁸ Derrida 1988, S. 299.

¹⁹⁹ Der Begriff verweist nicht etwa auf Foucault sondern auf die ungemein inspirierende Studie von Leroi-Gourhan, der der ›Urgeschichte‹ dieses Interaktionsdispositivs nachgeht. Vgl. Leroi-Gourhan 1988, S. 113.

Der autodekonstruktive Impuls der geschilderten Szene geht m.E. so mit dem Versuch einher, eine gänzlich neue ›semio-somatische‹ Metaphorik des ›Textes‹ oder besser der ›Handschrift‹ (hier als Körper/Schrift-Gefüge; s.u.) zu begründen. Die Szene, die einerseits das kontingente Spiel der Schrift aufdeckt, welches den Gebrauch der Stimme von je her affiziert, verdeutlicht andererseits die körperlichen Aspekte, die nicht nur der Stimme, sondern auch der Schrift und v.a. dem Prozeß des Schreibens innewohnen. Die irreduzible Heteronomie der Medien, über die sich Subjekte (und ihre Körper) konstituieren, wird genauso hervorgehoben wie die basalen körperlichen Prozesse, welche ihrerseits auf die Wirkungsweise der Medien Einfluß nehmen. Das immerhin ›buchstäblich‹ regulierte Gleiten der Signifikanten wird mit dem viel umfassenderen Austausch unterschiedlichster Flüssigkeiten und Energien gleichgesetzt, die den Körper als eine Art »Strömung oder eine Art elektrischen Fließens« konstituieren:

Was du bist, hängt von der Aktivität ab, die die zahllosen Elemente, die dich komponieren, zur intensiven Kommunikation dieser Elemente untereinander zusammenschließt. Es sind Übertragungen von Energie, von Bewegung und Wärme oder Überführungen von Elementen, die das Leben deines organischen Seins im Inneren konstituieren. Das Leben ist niemals an einem besonderen Punkt angesiedelt: es gleitet schnell von einem Punkt zum anderen (oder von vielfältigen Punkten zu anderen), wie eine Strömung oder eine Art elektrischen Fließens. Wo du deine zeitlose Substanz greifen möchtest, triffst du derart nur ein Gleiten an, nur das schlecht koordinierte Zusammenspiel deiner vergänglichen Elemente.²⁰⁰

Wem dieser Bezug auf die Theorie Batailles an dieser Stelle übertrieben erscheint, der sei auf ein Zitat aus einem früheren Text von *Törnrosens bok* verwiesen. In der Einleitung zu dem durch zwei Doppeltitel gerahmten Drama *Godolphin eller De tre herrarne Beaumanoir* oder *Ninon de Lenclos eller De tre herrarne Beaumanoir* (ASV 8, 197-199) kommt die Erzählerrunde in einer Erörterung der Titelhäufung wieder auf die kratylische Frage nach der grundlegenden Arbitrarität von Signifikanten zu sprechen.²⁰¹ Auch dieses Mal werden die Kontingenzeffekte, die aus der vermeintlichen Äußerlichkeit jeglicher Titel resultieren, mit einem Bild illustriert, das die den Signifikanten als Signifikanten inhärente Dynamik plastisch vor Augen führt. Die Illustration sprachlicher Performanz wird hier nicht mit der Anspielung auf einen sexuellen Austauschprozeß verbunden, sondern noch drastischer mit dem Vorgang einer ›verbrennenden‹ Defäkalisierung zum Ausdruck gebracht:

Men titlar äro mycket till för det yttersta, eller åtminstone för det yttre av en sak – såsom vi exempelvis se på de flesta höga embetsmän: huru sällan äro kaptener kaptener invärtes? [...] Man ser således, att titlar böra röra det yttre, och icke så mycket tala om det egentliga eller inre. [...]

Likaså skulle vi kunna afgöra emellan de begge namnen för denna pjes, om vi skrefve dem på två särskilda kortlappar, lade dem begge i en thekopp och sloge vatten ofvan-

²⁰⁰ Bataille 1999, S. 133-134.

²⁰¹ Unnötig darauf zu verweisen, daß die gesamte Sammlung von solchen paratextuellen Spielereien und den entsprechenden Reflexionen über Titel durchzogen ist.

på, då vi finge se hvilken lapp först ville flyta upp. Eller om vi skulle sticka dem begge in i vaxet på ett brinnande vaxljus, då vi finge se vilkendera lappen elden först nappade uti. Eller om vi skulle svälja ned dem bägge, – (ASV 8, 198)²⁰²

Deutlicher kann die Reinheit einer Signifikantenlogik nicht in Frage gestellt werden. Der Ausscheidung der Grapheme ist ein heteronomes körperliches Moment inne, das sich über keine noch so avancierte Texttheorie beschreiben läßt. Die semio-somatischen Kräfte, die hier wirken, lassen sich nicht allein auf die Wirkungsweise eines – wie auch immer gearteten – ›universalen Textes‹ zurückführen. Die »radikalste Konsequenz, die aus dem Aufschreibesystem Schrift gezogen werden kann« (Kittler), ist somit nicht, ›Schrift zu schreiben‹, sondern das ›Schreiben zu schreiben‹, das einer komplexen körperlich-semiotischen Pragmatik gehorcht.

Im folgenden möchte ich in diesem Zusammenhang noch einmal auf die Handschrift *Nattstycke* zurückkommen. Das selbstreferentielle bzw. autodekonstruktive Potential des Textes gilt m.E. nicht nur der zeitgenössischen diskursiven Regulierung des Mediums Schrift, sondern betrifft auch die fortschreitende körperliche Disziplinierung, die den Akt des Schreibens überhaupt erst ermöglicht.

²⁰² »Aber Titel dienen meist dem Äußersten, oder zumindest dem Äußeren einer Sache – sowie wir es beispielsweise bei den meisten hohen Beamten sehen: wie selten ist ein Kapitänleutnant auch innerlich ein Kapitänleutnant? [...] Man sieht also, daß Titel nur das Äußere betreffen, und nicht soviel über das Eigentliche oder Innere verraten. [...] Genauso gut könnten wir zwischen den beiden Namen für dieses Stück entscheiden, wenn wir sie auf zwei verschiedene Zettel aufschreiben, diese in eine Teetasse legen und Wasser darauf gießen würden, um dann zu sehen, welcher von ihnen zuerst hochsteigen würde. Oder wenn wir sie beide in das Wachs einer brennenden Kerze stecken würden, um zu sehen, welcher der Zettel zuerst Feuer fangen würde. Oder wenn wir sie beide verschlingen würden, –«