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: 11: Schreiben schreiben : ("Constitui scribere" 2)

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: 16.07.2025

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

11. Schreiben schreiben (›Constitui scribere‹ 2)

11.1. Von semio-somatischen Gefügen

(Gymnastik des Geistes und d[es] Körpers.)
(Bewegung – Thätigkeit ist das Grundverknüpfungs Glied.)
Combinationsl[ehre] der wissenschaftlichen Operationen.
(Academieen, Schulen, Fabricken, Werckstätte etc.)

Novalis: *Das allgemeine Brouillon*[203]

Ich möchte dieses Kapitel mit einem theoretischen Exkurs beginnen, in dem ich die am Schluß des letzten Kapitels angesprochene Kritik an einer reinen Signifikantenlogik in Anschluß an Überlegungen aus den *Mille plateaux* von Gilles Deleuze und Felix Guattari weiter ausführen möchte. Die Begriffe von ›Text‹ und ›Textualität‹ können nach Ansicht dieser beiden Philosophen keinesfalls universale Gültigkeit beanspruchen, sondern werden ihrerseits als Symptome eines spezifischen »Zeichenregimes« gelesen:

> Das signifikante Zeichenregime (das signifikante Zeichen) hat eine einfache allgemeine Formel: jedes Zeichen verweist auf ein anderes, es verweist bis ins Unendliche nur auf Zeichen. Deshalb kann man äußerstenfalls sogar auf den Begriff des Zeichens verzichten, da man prinzipiell nicht die Beziehung zwischen einem Zeichen und einem Sachverhalt, den es kennzeichnet, noch eine Entität, die es bezeichnet, zurückbehält, sondern nur die formale Beziehung des Zeichens zum Zeichen, insofern es eine sogenannte Signifikantenkette definiert. Die Unbegrenztheit der Signifikanz hat das Zeichen ersetzt. [...] Das Zeichen, das auf andere Zeichen verweist, ist mit einer merkwürdigen Ohnmacht und Ungewißheit geschlagen, mächtig dagegen ist der Signifikant, der die Kette konstituiert. Auch der Paranoiker teilt diese Ohnmacht des deterritorialisierten Zeichens, das ihn in der gleitenden Atmosphäre von allen Seiten her überfällt, aber er bekommt dadurch im königlichen Gefühl des Zorns, als Herrscher des Netzes, das sich in der Atmosphäre verbreitet, einen um so besseren Zugang zur Übermächtigkeit des Signifikanten. Ein paranoisches, despotisches Regime: sie greifen mich an und lassen mich leiden, aber ich errate ihre Absichten, ich komme ihnen zuvor, ich habe es schon immer gewußt, noch in meiner Ohnmacht habe ich die Macht.[204]

Die Kritik an der Homogenität einer solch körperlosen (deterritorialisierten) Sprachauffassung, die einer reinen Zeichen-Welt ihren Ausdruck findet, in der die Inhalte ganz den Ausdrucksformen unterworfen und somit ›amorph‹ und ›widerstandslos‹ werden, führt zu einer Rehabilitierung eines semiologischen Projektes, die auf den ersten Blick überraschen mag. Ausgerechnet Hjelmslevs Beharren auf der Differenz zwischen Inhalts- und Ausdrucksformen wird für eine (Anti-Saussuresche) Tradition

---

[203] NoW 2, 598 [Das Zitat ist im Original gemittet].
[204] Deleuze/Guattari 1997, S. 156-157.

in Anspruch genommen, die »wirklich mit Signifikant und Signifikat gebrochen hat«.[205] In den *Mille plateaux* wimmelt es von Hinweisen auf die Heterogenität des Formbegriffes, wobei die Hjelmslevsche Relation zwischen ›Ausdrucks-‹ und ›Inhaltsform‹ auf die grundlegende Differenz und entsprechend komplexe Relation zwischen ›Essen‹ und ›Sprechen‹, ›körperlichen Modifikationen‹ und ›körperlosen Transformationen‹ bezogen wird, die Deleuze schon in *Logique du sens* entwickelt hat:

> Die linguistische Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat ist gewiß auf höchst unterschiedliche Weise konzipiert worden. Man hat diese Beziehung bald als arbiträr, bald als notwendig bezeichnet, wie die Vorder- und Rückseite desselben Blattes, bald als einander wortwörtlich entsprechend, bald als global, bald als derart doppeldeutig, daß man sie nicht mehr voneinander unterscheiden kann. Auf jeden Fall existiert das Signifikat nicht außerhalb seiner Beziehung zum Signifikanten, und das letzte Signifikat ist die Existenz des Signifikanten, der jenseits des Zeichens extrapoliert wird. [...] Die Theorien über Willkür, Notwendigkeit, wortwörtliche oder globale Entsprechung oder Ambivalenz dienen der gleichen Sache: der Reduzierung des Inhalts auf das Signifikat, der Reduzierung des Ausdrucks auf den Signifikanten. [...] Eine Inhaltsform gehört nicht zum Signifikat, ebensowenig wie eine Ausdrucksform zum Signifikanten gehört. Das gilt für alle Schichten, auch für diejenigen, in denen die Sprache eine Rolle spielt.
> Die Liebhaber des Signifikanten beharren auf einer vereinfachten Situation als implizitem Modell: Wort und Ding. Dem Wort entnehmen sie den Signifikanten und dem Ding das Signifikat, das dem Wort entspricht, also dem Signifikanten unterworfen ist. Sie richten sich so in einer inneren, mit der Sprache homogenen Sphäre ein.[206]

Die Kritik an den Kategorien von ›Wort‹ und ›Ding‹ wendet sich weniger gegen die epistemologischen Grundlagen einer spezifischen Repräsentationsordnung (die obskure Trennung zwischen ›Welt‹ und ›Sprache‹, ›Leib‹ und ›Geist‹), sondern gegen deren strukturelle semiotische Grundlage, die auch in den Kritiken überlebt, die das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat durch den Begriff einer umfassenden Signifikanz ersetzen. Im Gegensatz zu diesen Kritiken, die dem Begriff oder besser der Struktur des Zeichens verhaftet bleiben, gilt das Interesse von Deleuze und Guattari den Beziehungen zwischen Ausdrucks- und Inhaltsformen, die dezidiert *nicht* in Form einer Zeichenrelation beschrieben werden können. Als Leitdifferenz zwischen Ausdrucks- und Inhaltsformen fungiert also nicht mehr deren semiotische Funktion (Zeichen und Bezeichnetes), sondern die körperliche Qualität der unterschiedlichen Formatierungsformen selbst: Es besteht eine grundlegende Differenz zwischen modifizierenden Einwirkungen auf den Körper (die Vermischung von Körpern: ›Essen‹, ›Ausscheiden‹, ›Einschneiden‹, ›Rot werden‹ aber auch Trennung der Körper durch Architektur, Gliederung von Räumen etc.) und den körperlosen Ereignissen, die sich in unterschiedlichen Formen von Äußerungen vollziehen:

> Wenn man in einem gesellschaftlichen Bereich die Menge der körperlichen Modifikationen und die Menge der körperlosen Transformationen unterscheidet, stößt man,

---

[205] Deleuze/Guattari 1997, S. 94 Fn.
[206] Deleuze/Guattari 1997, S. 93-94.

> trotz der Verschiedenheit in jeder dieser Mengen, auf zwei Formalisierungen, eine des *Inhalts* und eine des *Ausdrucks*. Denn der Inhalt ist kein Gegensatz zur Form, sondern hat seine eigene Formalisierung: der Pol Hand-Werkzeug oder die Lektion der Dinge. Aber er steht im Gegensatz zum Ausdruck, da auch dieser seine eigene Formbestimmung hat: der Gegenpol Gesicht-Sprache oder die Lektion der Zeichen. Gerade weil der Inhalt ebenso wie der Ausdruck eine Form hat, kann man der Ausdrucksform nie die einfache Funktion zuordnen, einen entsprechenden Inhalt darzustellen, zu beschreiben oder festzuhalten: es gibt weder eine Entsprechung, noch eine Übereinstimmung. Die beiden Formbestimmungen sind nicht gleichartig, sie sind unabhängig und heterogen. Die Stoiker haben als erste eine Theorie dieser Unabhängigkeit aufgestellt: sie unterscheiden das Tun und Leiden der Körper (indem sie dem Wort ›Körper‹ die größtmögliche Ausdehnung geben, nämlich jeden geformten Inhalt) von körperlosen Akten (die ›Ausdrücke‹ von Aussagen sind). Die Ausdrucksform wäre also durch die Verkettung von Ausdrücken konstituiert und die Inhaltsform durch das Raster von Körpern.[207]

Hier zeichnet sich eine markante Differenz zum semiologischen Projekt Hjelmslevs ab. Denn während dieser das Verhältnis zwischen Ausdrucks- und Inhaltsformen noch im weitesten Sinne als Zeichenrelation zu denken versucht, sind die unterschiedlichen Formationen bei Deleuze und Guattari über die ihnen jeweils eigene Performativität voneinander differenziert wie miteinander verknüpft: Die Zeichenrelation zwischen Ausdrucks- und Inhaltsformen wird in dieser Interpretation also durch das (maschinelle) Moment einer gegenseitigen Einwirkung ersetzt. Während die Formatierung der Ausdrucksmaterie durch einen körperlichen Akt erzeugt wird (in diesem Sinne wirken Inhaltsformen also konkret auf Ausdrucksformen ein: spezifische Artikulation von Lauten, Schreibtätigkeit, etc.), nimmt sie in Form einer Disziplinierung konkret an der Formatierung des Körpers teil. Wir haben es also mit einem Paradox gegenseitiger Voraussetzung zu tun:

> [K]örperlose Transformationen, körperlose Attribute, können *nur* Körpern zugeschrieben werden. Sie werden durch Aussagen ausgedrückt, aber sie *werden* Körpern *zugeschrieben*. Allerdings nicht, um die Körper zu beschreiben oder zu repräsentieren; denn diese haben bereits ihre eigenen Qualitäten, ihre Aktionen und Passionen, ihre Seelen, kurz gesagt, ihre Formen, die selber Körper sind – und auch Repräsentationen sind Körper! Wenn nicht-körperliche Attribute Körpern zugeschrieben werden, wenn der körperlose Ausdruck ›rot werden‹ von der körperlichen Qualität ›rot‹ unterschieden wird, dann hat das nichts mit Repräsentation zu tun. Man kann nicht einmal sagen, daß der Körper oder der Zustand der Dinge der ›Referent‹ des Zeichens wäre. Wenn man ein nicht-körperliches Attribut ausdrückt und es gleichzeitig dem Körper zuschreibt, dann repräsentiert man nicht, dann stellt man keine Referenz her, sondern man *interveniert* in irgendeiner Weise, und das ist ein Sprechakt. Die Unabhängigkeit von zwei Formen, Ausdruck und Inhalt, wird durch die Tatsache, daß die Ausdrücke oder das Ausgedrückte in die Inhalte eindringen und dort verändernd eingreifen, nicht widerlegt, sondern bestätigt; sie tun dies nicht, um sie zu repräsentieren, sondern um sie zu antizipieren, in die Vergangenheit zu projizieren, zu verlangsamen oder zu beschleunigen, loszulösen oder zu vereinigen, sie auf andere Weise abzutrennen.[208]

---

[207] Deleuze/Guattari 1997, S. 121.
[208] Deleuze/Guattari 1997, S. 121-122.

Der Begriff der ›Intervention‹ wird zum Schlüsselbegriff einer Theorie, die die Vorstellung der ›Repräsentation‹ nicht nur über die bekannten selbstwidersprüchlichen Bewegungen zu dekonstruieren sondern konsequent durch ein gänzlich neues Denkmodell zu ersetzen sucht. Die ›Interventionen‹ zwischen Ausdruck- und Inhaltsformen werden so zum eigentlichen Gegenstand der Untersuchung: Das Interesse gilt – und hier wird der Bezug auf die theoretische Grundlage, den späten Foucault, überdeutlich – einer auf den Körper bezogenen Mikrophysik der Macht. Die impersonale Macht, die in den Interventionen zwischen konkreten körperlichen Modifikationen und körperlosen Transformationen zum Ausdruck kommt, äußert sich weder in sprachlichen Strukturen (etwa die angebliche Macht des Signifikanten) noch in allgemeineren semiotischen Formationen (etwa die konkrete Struktur des monetären Signifikanten, der Ware, etc.), sondern in der konkreten Verschränkung von Körperdisziplinierung (›Was man macht‹, ›was man sieht‹) und Diskursformation (›Was man sagt‹).[209] Genau diese Verschränkung kann einer historischen Analyse unterzogen werden. Die Analyse kann sich konkreten Interventionen in einzelnen ›Schichten‹ (so die geomorphologisch bzw. durch Foucaults *Archäologie* inspirierte Metapher für die Verschränkung von Ausdrucks- und Inhaltsform) wie ganzen ›semio-somatischen Gefügen‹ widmen, innerhalb derer semiotische und pragmatisch-körperliche Systeme aufeinander einwirken:

> In jedem Gefüge muß man den Inhalt und den Ausdruck finden, ihren tatsächlichen Unterschied ermessen, ihre wechselseitige Voraussetzung, ihre stückweise gegenseitige Verschachtelung. Aber daß ein Gefüge sich nicht auf Schichten reduzieren läßt, liegt daran, daß der Ausdruck hier zu einem *semiotischen System* wird, zu einem Zeichenregime, und daß der Inhalt hier zu einem *pragmatischen System* wird, zu Handlungen und Leidenschaften oder Passionen. Das ist die zweifache Gliederung Gesicht-Hand, Gebärde-Sprechen, und die wechselseitige Voraussetzung von beiden. Daher die erste Teilung jedes Gefüges: gleichzeitig und untrennbar ist sie zum einen Maschinengefüge und zum anderen Äußerungsgefüge. In jedem Fall muß man beides aufspüren: was macht man und was sagt man? Zwischen beiden, zwischen Inhalt und Ausdruck entsteht eine neue Beziehung, die es in den Schichten noch nicht gab: die Aussagen oder Ausdrücke drücken *unkörperliche Transformationen* aus, die als solche (Eigenheiten) zu den Körpern oder Inhalten ›hinzukommen‹. In den Schichten bilden Ausdrücke keine Zeichen und Inhalte keine *pragmata,* so daß jene autonome Zone von unkörperlichen Transformationen nicht auftaucht, die durch die ersteren ausgedrückt wird und zu den zweiten hinzukommt.[210]

---

[209] Vgl. dazu – wieder mit explizitem Hinweis auf Hjelmslev – die folgende Passage aus Deleuzes Foucault-Buch: »Die Schichten (*strates*) sind historische Formationen, Positivitäten oder Empirizitäten. Sie sind ›sedimentäre Überlagerungen‹, gebildet aus Dingen und Wörtern, aus Sehen und Sprechen, Sichtbarem und Sagbarem, Zonen der Sichtbarkeit und Feldern der Lesbarkeit, Inhalten und Ausdrücken. Diese letzteren Termini übernehmen wir von Hjelmslev, um sie jedoch in einem ganz anderen Sinne auf Foucault anzuwenden, da der Inhalt nicht mehr mit einem Signifikat, der Ausdruck nicht mehr mit einem Signifikanten zusammenfällt.« (Deleuze 1992, S. 69)

[210] Deleuze/Guattari 1997, S. 698-699.

Der metaphorische Aufwand, der hier getrieben wird, sollte nicht von der entscheidenden theoretischen Einsicht ablenken: Die aufgezeigte Relation von Semiotik und Pragmatik macht jegliches sprachimmanente Vorgehen unmöglich (durchbricht den vielbeschworenen *linguistic turn* im Hinblick auf eine materielle Exteriorität) und schiebt dem entdifferenzierenden Gerede vom ›universalen Text‹ einen Riegel vor. Das Macht-Gefüge, dem sich diese Theorie zu widmen versucht, läßt sich nicht allein von einer sprachlichen oder semiotischen Struktur ableiten, sondern kann als ein in seiner ›Struktur‹ vielfältig gebrochenes Gefüge *per se* nur mit einer Vielzahl von unterschiedlichen theoretischen Perspektiven angegangen werden, die sich nicht eindeutig hierarchisieren lassen.

Was bedeutet das für die konkrete Textanalyse? Am wichtigsten erscheint mir der Verzicht auf *eine* übergeordnete theoretische Perspektive zu sein, die beispielsweise auch in der Annahme einer textuellen Ontologie zum Ausdruck kommt, in der das komplexe Gefüge, über das Texte Auskunft geben können, von vornherein auf eine universell und ahistorisch wirksame Bewegung von Signifikanten reduziert wird. Die Herausforderung der Überlegungen von Deleuze und Guattari besteht in dem Wagnis, sich auf eine Bricolage verschiedener methodischer Ansätze einzulassen, die aus einer rein theoretischen Perspektive inkompatibel erscheinen mögen. Nur eine solche Bricolage wird es erlauben, den wechselseitigen Interventionen zwischen diskursiven und körperlichen Rasterungen nachzugehen, über die sich konkrete historische Gefüge konstituieren. Ich möchte dies im folgenden am Vorgang des Schreibens illustrieren.

Der Akt des Schreibens stellt ein gutes Beispiel für ein komplexes maschinelles Gefüge dar, das zwischen einer körperlichen Disziplinierung und diversen Formatierungen des Ausdrucks (seien es konkrete Buchstabenfolgen oder entsprechende rhetorische und semiotische Formalisierungen) vermittelt. Die entsprechenden Interventionen zwischen den gänzlich unterschiedlichen Regulierungen von ›Hand‹ und ›Wort‹ lassen sich historisch aufarbeiten und empirisch untersuchen. Im Gegensatz zu medientheoretischen Ansätzen, die das widersprüchliche Verhältnis zwischen technischer Entwicklung und Zeichensystem in eine eindeutig hierarchisierte Beziehung übersetzen, gilt es, den asynchronen Spannungen nachzugehen, die sich etwa zwischen neuen technischen (Körper)Regulierungen und dem Fortdauern diskursiver Praktiken entfalten, welche sich an traditionellen Zeichenstrukturen orientieren.

Ich beziehe mich hier auf einen gleichermaßen dichten wie inspirierenden Aufsatz, in dem Rüdiger Campe eine Theorie der ›Schreibszene‹ entwickelt.[211] Grundlegend für Campes Ausführungen ist die Differenz zwischen der Problematik von ›Schrift‹

---

[211] Vgl. Campe 1991. Campe entlehnt den Begriff der Schreibszene und die daran geknüpfte Unterscheidung einem Aufsatz von Rudolphe Gasché, der die Paradoxie des Verhältnisses von Schreibszene und Schreiben in einem Satz auf den Punkt bringt: »The scene of writing condenses the act of writing into a figure which itself is a result of this same action.« (Gasché 1977, S. 166) Eine exzellente Einführung zur dichten Theorie Campes und den vielfältigen Implikationen des Begriffes der Schreibszene bietet Stingelin 2004.

und der Praktik des ›Schreibens‹. Wichtiger für den theoretischen Ansatz ist allerdings die Unterscheidung zwischen ›Schreibszene‹ und ›Schreiben‹. Während die Untersuchung der ›Schreibszene‹ den historischen Rahmenbedingungen gilt, mit denen man das Schreiben figurativ zu fassen oder imperativ zu steuern versuchte (die Frage nach der ›Schreibszene‹ hängt also mit den Problemen der ›Schrift‹, der Repräsentationsfunktion, der Autorfunktion, dem dekonstruktiven Impetus des ›Schriftzuges‹ aber auch mit den Reflexionen über eine technische Zurichtung und Disziplinierung der Schreibtätigkeit zusammen), zielt die Bezeichnung ›Schreiben‹ auf den Schreibakt, die Performanz oder besser Afformanz[212] des ›Schreibens‹ selbst ab:

> ›Die Schreibszene, Schreiben‹ erinnert an Unterscheidungen – der Körper/die Sprache, das Gerät/die Intention –, die sie dann wieder zu übergehen auffordern. Mit ›Schreiben‹ ist oft eine Bewegung gemeint, die die Grenze der Unterscheidungen in Richtung auf den Körper oder auf Materialität überquert. ›Die Schreibszene‹ kann einen Vorgang bezeichnen, in dem Körper sprachlich signiert werden oder Gerätschaften am Sinn, zu dem sie sich instrumental verhalten, mitwirken – es geht dann um die Arbeit der Zivilisation oder den Effekt von Techniken.[213]

Das problematische Verhältnis von ›Schreibszene‹ und ›Schreiben‹ erlaubt es zunächst, verschiedene Paradoxien, die dem ›Schreiben des Schreibens‹ inhärent sein können, zu entfalten. An drei Fallstudien werden die Probleme des Datums, des Verhältnisses zwischen Schrift-Struktur und Schreibakt und schließlich des Verhältnisses zwischen einer semantischen Umhüllung des Schreibkörpers und dessen technologischer Zurichtung aufgezeigt. Der springende Punkt des Aufsatzes ist dabei, daß sich weder das Verhältnis zwischen ›Schreibszene‹ und ›Schreiben‹ noch die drei aufgezeigten Problemstellungen methodisch unter einen Blickwinkel subsumieren lassen.

In diesem Sinne vertieft Campe eine methodologische Problematik, die sich schon aus den rein phänomenologischen Betrachtungen der Schreibgeste ableiten läßt, welche Vilém Flusser entwickelt:

> Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderen – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Konvention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben. Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerläßlichen Faktoren als in deren Heterogenität. Die Füllfeder liegt auf einer anderen Wirklichkeitsebene als etwa die Grammatik, die Idee oder das Motiv zum Schreiben.[214]

Im Gegensatz zu Flusser geht es Campe jedoch nicht um das Aufzeigen dieser fundamentalen Heterogenität des Schreibaktes, sondern um Möglichkeiten, wie sich die daraus resultierenden Paradoxien analytisch bestimmen und historisch benennen

---

[212] Vgl. Hamacher 1994, S. 359-361 (ausführlich dazu Kap. 3.3).
[213] Campe 1991, S. 759-760.
[214] Flusser 1991, S. 40.

lassen.[215] Er plädiert für ein ›instabiles‹ methodisches Konzept, das in der Beschreibung des brüchigen Ensembles der Schreibszene auf allgemeine theoretische Aussagen über das Wesen von ›Schrift und Schreiben‹ zu verzichten versucht:[216]

> Auch und gerade wenn ›die Schreib-Szene‹ keine selbstevidente Rahmung der Szene, sondern ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste bezeichnet, kann sie dennoch das Unternehmen der Literatur als dieses problematische Ensemble, diese schwierige Rahmung genau kennzeichnen. Dann aber lohnt es, Ensemblebildung und Rahmung in ihrer begrenzten Geltung und mit ihren Rissen zu beschreiben.[217]

11.2. Bloße Instrumentalität und Geste des Schreibens *(Nattstycke)*

Ich habe schon in dem ersten Kapitel dieses Abschnitts auf die merkwürdige Wendung des Gespräches in *Om mamseller* und *Nattstycke* aufmerksam gemacht, die den Leser gegen Ende der Handschriften mit deren Anfang konfrontiert. Der Akademievorsitzende bittet Herrn Ruda als neuen Schreiber der Akademie just die morgendliche Akademiesitzung und als »Postscriptum« oder gar als »Postfactum« das nächtliche Gespräch aufzuzeichnen, das der Leser unter dem Titel *Nattstycke* in seinen Händen hält.[218] Es handelt sich um ein »Postscriptum«, das dem Leser wiederum im doppelten Sinne als ›avant-texte‹ vorliegt. Mit diesem Begriff beziehe ich mich nicht nur auf die im Text selbst thematisierte handschriftliche Fassung des ›Textes‹, die deutliche Züge vom Prozeß der Text-Genese trägt,[219] sondern auf die Offenlegung einer paradoxen Temporalität, die – wie in den anderen besprochenen Texten auch – mit der Thematisierung des Textanfangs verknüpft ist. Denn der komplexe zeitliche Zirkelschluß, mit dem das Ende des Textes an dessen Anfang gebunden wird, wird in dem Moment aufgebrochen, in dem das Medium Schrift, das die Verbindung zwischen Ende und Anfang garantiert, seinerseits einer Prozessualität des Schreibens überführt wird, die weder über einen Anfang noch über ein Ende verfügt. Der Text hebt das Wesen der Schrift als ›Ante-‹ oder ›Postscriptum‹ hervor: Schrift ist nicht einfach da, sie befindet sich – wie der Text, der seine eigene Genese aufzuschreiben versucht – ständig im paradoxen Zustand eines ›Gewesen-Sein-Werdens‹:

> Annulling its origin, deferring it by inscribing it as one figure into its text, writing postpones its outset. The style which engraves the letters on the withered leaf subordinates every priority to itself: there is no time prior to it. Writing, being without an origin except the one which it ascribes to itself in an everlasting movement of

---

215 Zur Fruchtbarkeit dieses Konzeptes vgl. die Beiträge in Stingelin (Hg.) 2004.

216 Diese Absage an eine übergreifende Rahmung durch die Literatur- oder Textwissenschaft macht Campe explizit deutlich: »Diese Selbstdarbietung typischer Züge und Verbindungsarten der Schreib-Szene formuliert keine Theorie; sie bietet eine analytische Beschreibung.« (Campe 1991, S. 770)

217 Campe 1991, S. 760.

218 Vgl. Vf 3:19b, 11-12 (Zitat siehe Anm. 134).

219 Zum Begriff des ›avant-texte‹ vgl. Kap. 4.4.

> supplementation, sets with its letters the time-marks which open up the dimensions of temporality in the tissue of its textuality. A time machine, a dial on which the shadow often goes back, writing engenders time only to put it to death.[220]

Im folgenden will ich diesen nun hinlänglich behandelten Gesichtspunkt der Signifikantenbewegungen und der ihnen inhärenten paradoxen Temporalität aber nicht weiter vertiefen. Denn letztendlich ist die gängige Charakterisierung dieser rein textuellen Prozessualität als ›Schreiben‹ an einen metaphorischen Sprachgebrauch geknüpft, der nicht nur die Besonderheiten des spezifischen Schriftbildes (insbesondere desjenigen einer nicht-linearen Handschrift), sondern auch die körperlichen Aspekte ausschließt, die mit der Energetik eines Schreibprozesses verknüpft sind. Wenn man Roland Barthes auch für diesen metaphorischen Gebrauch von ›Schreiben‹ *(écriture)* verantwortlich machen kann, so gehört er auch zu den ersten, die auf die Mängel dieser Ausweitung des Begriffes aufmerksam machen:

> Le premier objet que j'ai rencontré dans mon travail passé a été l'écriture; mais j'entendais alors ce mot dans un sens métaphorique: c'était pour moi une variété du style littéraire, sa version en quelque sorte collective, l'ensemble des traits langagiers à travers lesquels un écrivain assume la responsabilité historique de sa forme et se rattache par son travail verbal à une certaine idéologie du langage. Aujourd'hui, vingt ans plus tard, par une sorte de remontée vers le corps, c'est au sens manuel du mot que je voudrais aller, c'est la ›scription‹ (l'acte musculaire d'écrire, de tracer des lettres) qui m'intéresse: ce geste par lequel la main prend un outil (poinçon, roseau, plume), l'appuie sur une surface, y avance en pesant ou en caressant et trace des formes régulières, récurrentes, rythmées (il ne faut pas en dire plus: ne parlons pas forcément de ›signes‹). C'est donc du geste qu'il sera question ici, et non des acceptions métaphoriques du mot ›écriture‹: on ne parlera que de l'écriture manuscrite, celle qui implique le tracé de la main.[221]

Ich bin in der Analyse des dreistrophigen Gedichtes, das Almqvist in den Marginalien des Textes anfügt, schon auf die Thematisierung des Schreibens als ›Schreiben‹ eingegangen (vgl. Kap. 10.1 und Tafel 7 und 8). Die Ereignisse, welche die Sentenzen »Det rodnar efter«, »Det blånar bra« und »Det svartnar om en timme« umkreisen, mögen zwar auf das reine Werden des ›Textes‹ bezogen werden, genauso gut ließen sie sich aber mit rein körperlichen Prozessen in Zusammenhang bringen, die nichts mit der Energetik eines – wie auch immer gearteten – Signifikantensystems zu tun haben. Um es ganz deutlich zu machen: Hinter der Offenlegung der körperlichen Aspekte des Schreibens verbirgt sich keineswegs der Versuch, die alphabetische Notation durch eine expressive Ausdrucksform zu überwinden. Eine solche Interpretation der Handschrift als ›Signatur‹ – also eine im weitesten Sinne ›grapho-

---

220 Gasché 1977, S. 170. Ich zitiere diese Passage aus Gaschés Artikel über die ›Schreibszene‹ (hinter der sich eine Lektüre des pseudowissenschaftlichen Exkurses in *Moby Dick* verbirgt), um noch einmal die Unterschiede zu verdeutlichen, die zwischen dem theoretischen Ausgangspunkt der Dekonstruktion und dem analytischen Verfahren Campes bestehen. Letzteres geht nicht von der Dekonstruktion einer allgemeinen Textontologie aus, die letztendlich zu der Problematik von ›Schrift‹ zurückführt, sondern versucht konkrete Paradoxien des ›Schreibens‹ zu bestimmen.

221 Barthes 1994, S. 1535 (bei dem Aufsatz »Variations sur l'écriture« handelt es sich um ein Vortragsmanuskript aus dem Jahr 1973).

logische‹ Interpretation der Art und Weise, wie die Buchstaben oder die Linien gezeichnet sind, welche die einzelnen Strophen des Gedichtes abschließen – würde einen kruden Rückfall in die prosopopoietische Lektürehaltung darstellen, die die Handschrift kritisch zu hinterfragen versucht. Nur wer es sich leicht machen möchte, wird die Grapheme einfach als Ausdruck einer Emotion interpretieren, die über die alphabetische Notation nicht artikuliert werden kann. Die Figur der nicht disziplinierten, authentischen ›Stimme‹ eines schreibenden Unbewußten, die solchen Interpretationen unterliegt, erlaubt es, die Elemente der Schrift, welche sich einer alphabetischen Notation widersetzen, zumindest textuell zu regulieren.

Dagegen steht die Thematisierung des materiellen Schreibaktes in diesem Fall im Zusammenhang mit einer nüchternen, transzendentalpoetischen (oder besser diskursanalytisch-poetischen) Analyse, mit der Almqvist die Wirkungsweise eines konkreten ›semio-somatischen‹ Gefüges aufzudecken und in Bewegung zu bringen versucht. In einer extremen selbstreferentiellen und zutiefst paradoxen Bewegung versuchen die Dreizeiler den Rahmen des Schreibens im Schreiben selbst aufzufangen. D.h., hier werden jene ›Interventionen‹ inszeniert, die sich im Verlauf des Schreibaktes zwischen semiotischem und pragmatischem System, zwischen körperlosen Ausdrücken und körperlichen Qualitäten ereignen.

Mit der Sentenz »Det rodnar efter« (vgl. Tafel 7 und 8) liegt ja kurioserweise ein Beispiel vor, auf das Deleuze und Guattari zurückgreifen, um den Begriff der Intervention zu illustrieren. Auch wenn der körperlose Ausdruck »Det rodnar efter« nicht mit dem Vorgang gleichzusetzen ist, der sich durch das Auftragen der Tinte auf das Papier ereignet, und auch wenn die Sentenz »Det rodnar efter« diesen Vorgang nicht automatisch repräsentiert, so wirkt sie doch (antizipierend) auf diesen Vorgang ein. Das Schriftbild unterstreicht in diesem Fall also die Wechselwirkung, die zwischen der Performanz des körperlosen Ausdrucks und dem Ereignis besteht, welches durch die spezifische Mischung von Körpern – hier Papier, Füllfederhalter und Tinte – hervorgerufen wird.

Die Marginalien des (marginalen) Gedichtes – also die oben erwähnten Anführungen von Adressen und Artikeln örtlicher Schreibwarenhändler (vgl. Tafel 7 und 8) – unterstreichen letzteren Aspekt und machen somit ganz deutlich, daß es um das Leiden und Tun der Körper geht, die in den Schreibakt involviert sind. So wird nicht nur auf die Materialität der Feder Bezug genommen. Auch die Qualität des Papieres, die für das weiche oder harte Gleiten der Feder und somit für den Tintenfluß verantwortlich ist, wird angesprochen.[222] Entscheidend scheint mir in diesem Zusam-

---

[222] Einen guten Eindruck, auf welchen Schreib-Diskurs Almqvist sich hier beziehen konnte, liefert Carstairs' *Neues Schreib-Lehr-System*: »Es gibt wohl nichts Alberneres als die Behauptung eines gewissen Schriftstellers: / ›In Ansehung des Papiers darf man keine Wahl haben; man muß gleich gut (?!!) auf das durchsichtigste Postpapier, das schwerste Imperial und auf das rauheste Conzept schreiben können.‹ / Warum nicht auch auf Löschpapier? – / Wenn wir erwachsene, im Schreiben längst eingeübte Personen das Papier zu ihren Arbeiten mit ängstlicher Sorgfalt unter einer Menge Gattungen wählen sehen, wenn wir oft die Klage hören, ›auf diesem Papier kann ich nicht gut schreiben, die Feder wird sehr leicht stumpf, es ist zu rauh, zu glatt, oder hat zu wenig Leim;‹

menhang aber auch der Verweis auf die entsprechenden Passagen in dem Gespräch zwischen Akademievorsitzendem und Schreiber zu sein, in denen Ruda auf die Produktion von Tinte eingeht. Folgt man seinen Ausführungen, dann beruht die Genese der drei Farben, die im Gedicht thematisiert werden, auf unterschiedlichen Herstellungsprozessen (Mischung, Erhitzung oder chemische Transformation von Körpern; vgl. Vf 3:19b, 9).[223]

Nochmals: Die drei Dreizeiler zeigen auf, daß diese körperlichen, materiellen Prozesse indirekt Einfluß auf den Akt der ›Text‹-Semiose ausüben, daß sie sich in ihrer Funktionsweise aber nur über einen Gewaltakt semiotisch erfassen lassen (etwa, indem man dem Material oder den verschiedenen Herstellungsprozessen selbst einen Ausdruckswillen zuschriebe – sei es in Form innerer Kräfte, die in Tinte und Stahlfeder wirken, oder in Form eines alle Materie, also auch Papier und Tinte, durchwirkenden göttlichen Aktanten).

In jedem Fall zielt das Gedicht auf eine jeglichem Sprachgebrauch inhärente Instrumentalität, welche die Transparenz der eigenen Zeichensetzung unterläuft. Geht man allerdings auf die irreduziblen körperlichen Aspekte ein, die in den Akt der Zeichensetzung involviert sind, dann darf der Körper des Schreibenden nicht aus der Analyse ausgeschlossen werden. Tatsächlich wird auch dieser Aspekt in der Handschrift angesprochen. In dem Bemühen, sein neues Aufgabenfeld genau zu definieren, trennt Ruda zwischen den Aufgaben des ideegebenden Autors, des Schreibers (der zumindest ein mündliches Gespräch selbständig aufzeichnen kann) und der geistlosen Tätigkeit eines Kopisten, dem es noch nicht einmal zuzumuten ist, seine eigenen Äußerungen zu protokollieren. Die Ausdifferenzierung der ›reinen‹ Tätigkeit des Kopierens zielt auf die ›nackte‹ Motorik des Schreibens ab, über die sich Schrift und somit Text konstituiert, die sich selbst aber einer textuellen Logik entzieht:

> Jag kan nog √*kunna min sak bra nog att* skrifva rent vår öfverläggning här i natt; men jag √kan icke skrifva √*upp* Conçeptet därtill, och vid Copiering bör man alltid √hafva ett sådant för sig, ~~man copierar ej annars, som är hufvud~~√sak.
> ›Var obekymrad, ~~Herr Ruda~~, dermed skall jag sjelf hjelpa ~~Er~~ √HR om ingen annan vån blir. Till en början hafva vi ert bref till mig, hvilket inryckes [xxx] sådant det är [xxx]. Derefter följer vårt samtal, som är ett lappri. Kommer ni ej ihåg hvad jag har sagt Er?‹
> Ack, det glömmer jag aldrig – hvad innehållet beträffar.
> ›~~Ni~~ Hvad behöfver mer än blott ~~[xxx]~~ innehållet.‹
> Men hvad jag sjelf har sagt, mins jag icke ~~allt~~ stort.
> ›Jag skall söka påminna ~~mig~~ Er det – åtminstone till hufvudsaken.‹ (Vf 3:19b, 12)[224]

---

wenn wir bemerken, welcher Unterschied in den Papiergattungen herrscht, wie auf dem einen ein Haarstrich sehr fein, auf dem anderen nur matt geräth, ohne daß man eine auffallende Ursache davon entdecken kann, so widerlegt sich jene thörichte Meinung durch diese Thatsachen von selbst.« (Carstairs 1829, S. 44)

223 Wieder erweist sich Almqvist als ungemein scharfsinniger Leser des *Lebens Fibels*, dessen Interessen ebenfalls am »Körperliche[n] bei seinem geistigen Erzeugen« (JPW 1:6, 431) liegen, was nichts anderes heißt, als daß auch er sich konkret mit Papier, Feder und Tintenkochkunst auseinandersetzt. Vgl. dazu Schmitz-Emans 1992b, S. 158-159.

224 »Ich kann unsere Überlegung hier wohl heute nacht rein schreiben; aber ich kann nicht das

Was hier offenbar wird, ist die bloße Instrumentalität des Schreibens. Man könnte also in Differenz zu den oben zitierten Ausführungen von Kittler[225] sagen, daß nicht mehr die Schrift, sondern das Schreiben selbst geschrieben wird. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf die fundamentalen körperlichen Regulierungen gelenkt, die das nackte Schreiben ermöglichen und von denen die Handschrift allenfalls ein indexikalisches Zeugnis bietet. Transzendentalpoetisch gesprochen handelt es sich um die Auslotung einer Mikrophysik der Macht, die im Schreibakt fortwirkt, ohne daß dies dem Schreibenden bewußt wird.[226] Die Thematisierung des in den Schreibakt eingebundenen Körpers führt indirekt zum ›Anfang des Schreibens‹ zurück, also zu den ›Operationsketten‹[227], den Körpertechniken,[228] die durch die schulische Disziplinierung soweit eingeübt werden, bis sie vergessen werden können.

Die selbstreflexive Bewegung mündet allerdings nicht in einen medientheoretischen oder diskursanalytischen Reduktionismus, der allein die Wirkungsweise der Schreibinstrumente oder der schulischen Disziplinarmaßnahmen vorzuführen versteht. Ganz im Gegenteil gilt die bewußte Inszenierung des regulierten Schreibens m.E. dem Versuch, eine Geste des Schreibens zu bewahren, wobei ich mich mit dem Begriff der Geste in diesem Fall auf Ausführungen Giorgio Agambens beziehe. ›Geste‹ wird von Agamben – im expliziten Rückgriff auf die schon mehrfach erwähnten Überlegungen Walter Benjamins in *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* – als ein Bereich definiert, in dem jegliche zweckgerichteten Mittel (und seien es diejenigen des ästhetischen Selbstzwecks) verlassen bzw. in denen Zweck-Mittel-Relationen auf subtile Weise außer Kraft gesetzt werden:

> Was die Geste also charakterisiert, ist der Umstand, daß man in ihr weder etwas herstellt noch ausführt, sondern an- und übernimmt. [....]
> Für das Verständnis der Geste ist deshalb nichts irreführender als die Vorstellung eines Bereichs zweckgerichteter Mittel (zum Beispiel Gehen als Mittel, den Körper von Punkt A zu Punkt B zu bewegen); ebenso irreführend ist es, diesem Bereich einen anderen, höheren entgegenzusetzen: den Bereich, in dem die Geste eine Bewegung ist,

---

Konzept dazu schreiben, und beim Kopieren sollte man immer ein solches vorliegen haben. / ›Seien Sie unbekümmert, damit kann ich Ihnen selbst helfen, wenn keine andere Möglichkeit besteht. Zunächst haben wir Ihren Brief an mich, der so eingefügt wird, wie er ist. Darauf folgt unser Gespräch, was eine Kleinigkeit ist. Erinnern Sie sich nicht an das, was ich Ihnen gesagt habe?‹ / Ach, das werde ich nie vergessen – zumindest, was den Inhalt betrifft. / ›Sie brauchen nur den Inhalt‹ / Aber erinnere mich nicht an alles, was ich selbst gesagt habe. / ›Ich werde versuchen mich daran zu erinnern – zumindest an das Wesentliche.‹«

225 »Die radikalste Konsequenz, die aus dem Aufschreibesystem Schrift gezogen werden kann, ist es aber, Schrift aufzuschreiben.« (Kittler 1995, S. 266)

226 Der Frage, welche theoretischen Implikationen sich an die Tätigkeit des reinen Kopierens knüpfen lassen, geht Sabine Mainbergers in ihrer anregenden Dissertation nach. Dabei versucht sie Abschreibekonzepte in Philosophie (mit langen Kapiteln zu Kierkegaard) und Literatur (Goethe, Grillparzer, Gogol, Dostoevskij, Melville u.a.) bewußt widersprüchlich als ›Sokratik in der Schriftkultur‹ zu interpretieren, d.h. als Konzepte, die schriftbewußt gegen die Auswirkungen von Schrift(systemen) anzuschreiben versuchen. Vgl. Mainberger 1995.

227 Zum Begriff und Funktion der Operationskette vgl. Leroi-Gourhan 1988, insb. S. 317-319.

228 Vgl. Mauss 1989, S. 197-220.

> die sich selbst zum Zweck wird (zum Beispiel der Tanz als ästhetische Dimension). Eine Zweckhaftigkeit ohne Mittel ist ebenso abwegig wie eine Mittelbarkeit, die sich nur im Hinblick auf einen Zweck definiert. Wenn der Tanz Geste ist, so deshalb, weil er nichts anderes ist als die Austragung und Vorführung des medialen Charakters der körperlichen Bewegung. *Die Geste ist Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen.* Sie bringt das In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung und eröffnet ihm die ethische Dimension.[229]

Ein Beispiel für eine solche, sich selbst medial inszenierende körperliche Bewegung liefert Kierkegaards Erzähler von *Gjentagelsen* Constantin Constantius, der sich im Königstetter Theater in Berlin an der potenzierten Schauspielkunst des Komikers Beckmann erfreut (und der sich just auf das von Agamben benutzte Beispiel des Gehens bezieht):

> Ved et egentligt Kunst-Theater seer man sjeldent nok en Skuespiller, der verkelig kan gaae og staae. Imidlertid har jeg dog seet en ganske enkelt; men hvad B. formaaer, har jeg ikke seet før. Han kan ikke blot gaae, men han kan *komme gaaende*. Dette at komme gaaende er noget ganske Andet, og ved denne Genialitet improviserer han tillige hele den sceniske Omgivelse. (SKS 4, 38)[230]

Diese wahnwitzige Beschreibung des ›Gehend-Kommens‹ – die im Zusammenhang der komplexen ›Bewegungs-‹ und damit ›Wiederholungstheorie‹ steht, die Kierkegaard in *Gjentagelsen* entwickelt, – läßt sich, in Anlehnung an Ausführungen Agambens, als eine körperbezogene Umsetzung der Aristotelischen Antinomie von ›Akt‹ und ›Potenz‹ interpretieren:

> Die Aporie besteht [...] darin, daß das höchste Denken weder nichts noch etwas denken kann, weder in Potenz bleiben, noch in den Akt übergehen kann, weder schreiben noch nicht schreiben kann. Und um dieser Aporie zu entkommen, formuliert Aristoteles seine berühmte These über das Denken, das sich selbst denkt, eine Art Mittelposition zwischen nichts denken und etwas denken, zwischen Potenz und Akt. Das Denken, das sich selbst denkt, denkt weder ein Objekt, noch denkt es nichts: es denkt eine reine Potenz (zu denken und nicht zu denken); und souverän göttlich und glücklich ist, wer seine eigene Potenz denkt.[231]

Mit der Vorführung des ›Gehen Gehens‹, bzw. des sich noch vollziehenden Gehens im Kommen (Kierkegaard verwendet bewußt das Princip Präsens[232]) wird jene paradoxe Mittelposition inszeniert, die zwischen der ›Potenz‹ des sich noch vollziehenden Gehens (hier im doppelten Sinne des Wortes: ›Laufen‹ und ›Entfernen‹) und dem ›Akt‹ des Kommens besteht. Welche Konsequenzen dieses Beharren auf der Zwischenposition hat, zeigen die Ausführungen zu den ›außer sich geratenden‹ Tanz-

---

229 Agamben 1992, S. 102-103.

230 »Auf einem eigentlichen Kunsttheater sieht man selten genug einen Schauspieler, der wirklich gehen und stehen kann. Ich habe wohl vereinzelt einen solchen gesehen, aber was B. vermag, habe ich noch nie zuvor gesehen. Er kann nicht nur gehen, sondern er kann *gehend kommen*. Dies ›Gehend-Kommen‹ ist etwas vollkommen anderes, und durch diese Genialität improvisiert er auch die ganze szenische Umgebung.«

231 Agamben 1998, S. 25.

232 In der Interpretation der Szene folge ich der Analyse von Weber 1998, S. 45-47.

praktiken, mit denen Constantin Constantinus seine Beschreibung zur Schauspielkunst Beckmanns beendet:

> Hvad B. her vover er halsbrækkende; thi han trøster sig formodentlig ikke til i strængere Forstand at virke ved sine Dandse-Stillinger. Han er nu aldeles ovenud. Latterens Vanvid i ham kan ikke mere rummes hverken i Skikkelse eller Replik, kun det, som Münchhausen, at tage sig selv i Nakken og henjuble sig selv i afsindige Bukkespring, er i Stemningens Medfør. (SKS 4, 38-39)[233]

Im Hinblick auf dieses Zitat werden auch die Rückschlüsse deutlich, die Agamben aus seiner Definition der Geste zieht:

> Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.[234]
> Zwischen Möglichkeit und faktischer Wirklichkeit, worin er sich erschöpft, führt der Tanz ein mittleres Sein ein, in dem Potenz und Akt, Mittel und Zweck sich ausgleichen und aneinander hervorbringen. Dieses Gleichgewicht, das das eine in anderen enthüllt, ist keine Negation, wohl aber eine wechselseitige Exposition, nicht Stasis, sondern wechselseitiges Beben der Potenz im Akt und des Aktes in der Potenz.[235]

Genau in diesem Sinne verdeutlicht Almqvists Versuch, das Schreiben selbst zu schreiben, nicht die vorgeführten Regulierungen der Schreibbewegung (die ihre Wirkung nur in dem auf einen Zweck hin kalkulierten Schreiben entfalten können), sondern verkörpert im Gegenteil eine Geste. Es geht um eine ›Potenz‹ des Schreibens, die sich nicht in einem – wie auch immer legitimierten – Schreib-›Akt‹ erschöpft, sondern diesen wiederholend außer sich geraten läßt (daß sich die Ausführungen zur Geste auf das Problem des Schreibens übertragen lassen, hat Agamben selbst in seiner Studie zum kopierenden Schreiber Bartelby gezeigt):[236]

> Versteht man unter einem Wort ein Kommunikationsmittel, so bedeutet das Zeigen des Wortes nicht, daß man es auf eine höhere Ebene hebt [...], um es von dort aus zum Objekt der Kommunikation machen zu können; das Zeigen des Wortes bedeutet, daß es ohne jede Transzendenz in seiner ihm eigenen Mittelbarkeit bekundet wird. In diesem Sinne ist die Geste Mitteilung einer Mitteilbarkeit. Sie sagt nicht eigentlich etwas, sondern zeigt das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit. Aber weil das In-der-Sprache-Sein nicht propositional gesagt werden kann, ist die Geste in ihrem Wesen stets die Geste des Sich-in-der-Sprache-nicht-Zurechtfindens [...].[237]

Die Schriftzüge von *Nattstycket* verweisen in diesem Sinne auf das ›In-der-Schrift-Sein‹ bzw. das ›Im-Schreiben-Sein‹ des Menschen. Angesichts der weitreichenden

---

233 »Was B. hier wagt, ist halsbrecherisch; er vertraut vermutlich nicht darauf, im strengeren Verstand durch seine Tanz-Stellungen zu wirken. Er ist nun vollkommen außer sich [»ovenud« = »oben hinaus«]. Der Wahnsinn des Lachens in ihm kann weder in Gestalt noch in Replik Platz finden, nur dies ist gemäß der Stimmung: wie Münchhausen sich selbst im Nacken zu packen und sich selbst in wahnsinnigen Bocksprüngen umherzujubeln.«

234 Agamben 1992, S. 106.

235 Agamben 1992, S. 107.

236 Vgl. Agamben 1998, S. 9-75.

237 Agamben 1992, S. 103.

politischen Implikationen der durch das Schreiben medialisierten Schülerkörper (deren sich Almqvist durchaus bewußt war; vgl. Kap. 7), wird auch die zutiefst ethische Dimension dieser Geste deutlich, von der Agamben spricht.[238]

Um die Geste des Schreibens in *Nattstycket* aber im Sinne Campes analytisch auszuloten und historisch zu bestimmen, sei ein erneuter Einbezug des pädagogischen Diskurses erlaubt, der sich dem widmet, was Barthes unübertrefflich als »l'acte musculaire d'écrire« (s.o.) definiert.

11.3. »Initiatory writing«

»Initiatory writing« – mit diesem Ausdruck schildert Johan Adolf Gerelius, der sich mit seiner Studie zum Britischen oder Lancasterschen Erziehungssystem – *Det brittiska eller lancasterska Uppfostrings-Systemet* (1820) – vehement für die Übernahme des oben beschriebenen Monitorwesens an schwedischen Schulen einsetzt (vgl. Kap. 7.3), die Techniken, die eine möglichst geschmeidige und unbewußte Aneignung fundamentaler Schreibbewegungen ermöglichen sollen. Die Bezeichnung ist umso verräterischer, da die von ihm aufgezeigte Technik – das Schreiben im Sandkasten mit dem Zeigefinger – zum ersten Mal im Zusammenhang mit kolonialen Disziplinierungsversuchen eingesetzt wurde.[239] Die religiös-mythische Initiation der Subjekte wird in den britischen Kolonien durch die sanfte Einübung medialisierender Schreibakte ersetzt:

> Första Classen
> 1:mo Skrifver i sand med pekfingret, eller en trubbig träpinne, stora och lilla Alphabetet både för *Tryck* och för *Skrifning*.
> 2:o Lär sig urskilja och rätt uttala samma Alphabet, i halfcirklarne.
> Första Idéen, att lära barn skrifva Alphabetet vid en sandbänk, hämtade Doctor Bell från en *Malabar-Skola* der Infödingarne lärde sig skrifva i sand på golfvet.
> Det stora företräde skrifva i sand äger framför all annan förberedande skrifning, *Initi-*

---

238 Erst durch einen Aufsatz von Davide Giuriato zur Reflexion der Abschrift bei Johann Friedrich Oberlin bin ich auf ein Kapitel in Hans-Jost Freys fundamentaler Studie zum Lesen und Schreiben aufmerksam gemacht worden, in dem Frey – ebenfalls mit Rekurs auf Benjamin – eine Theorie des Abschreibens entwickelt (Giuriato 2004, S. 86). Frey definiert die »Schreibbewegung des Kopisten« als einen »sprachlichen Vollzug«, »dessen Mitteilungsgehalt weitgehend unbeobachtet bleibt und dessen Sinn in der bloßen Wiederholung der Zeichen mehr und mehr versickert« (Frey 1998, S. 61). Die Beobachtung dieses »nichtmitteilenden intentionslosen Schreibens« (Frey 1998, S. 61) geht auch bei ihm mit medientheoretischen Überlegungen einher, die auf die Erfahrung des Fremden im Eigenen zusteuern (die Zitate im Zitat beziehen sich auf den *Malte Laurids Brigge*): »Als Schreiben von schon Geschriebenem und damit Vorhandenem ist es eine Art von Aufschreiben. Als ein solches gehört es zum Festhalten am Vertrauten, zum Bleiben ›unter den Bedeutungen, die mir lieb geworden sind‹. Gleichzeitig ist aber das, was der Abschreiber schreibt, ›als wäre es meiner Hand entsprungen wie Eigenes‹, ein Fremdes, das ihn ebenso in Besitz nimmt, wie er es aneignet. Dem abschreibenden Schreibenden wird sein zu Schreibendes diktiert. Er wird von einem andern geschrieben. Abschreiben als eine Tätigkeit, in der sich das ängstliche Bekenntnis zum Bekannten mit der Auslieferung an das Fremde verbindet, ist sowohl Aufschreiben als auch Geschrieben werden.« (Frey 1998, S. 68-69)

239 Vgl. Gerelius' Beschreibung der Kolonialschulen; Gerelius 1820, S. 46-53.

> *atory writing*, består deruti att operationen förrättas med det enklaste Instrument, pekfingret, att den roar, fäster uppmärksamheten och ger genast ett redigt begrepp om bokstafvens rätta form. Att förenkla undervisningen, böra bokstäfverna arrangeras efter formerna och ej alltid efter den Alphabetiska ordningen. Uppmärksamheten bör i synnerhet fästas på de mest likformiga t.ex. b. d. p. q. m. w. n. u.[240]

Gerelius macht ganz deutlich, daß die vorgeführte Einübung des Schreibens im Zentrum eines ausgeklügelten ›semio-somatischen‹ Programms steht, das ganz auf die Koordination von Bewegungs- und Verstandesabläufen ausgerichtet ist. In der Einleitung seiner Abhandlung macht er selbst in entlarvender Art und Weise auf die maschinelle Effizienz dieser Pädagogik aufmerksam (die ersten Schulen, die dem Bell-Lancasterschen Prinzip folgen, entstehen nicht von ungefähr in den industrienahen Proletarierviertel Londons):

> Med största skäl kan [methoden] anses för en lycklig Mechanism, använd på förstånds förmögenheterna, som förkortar och understöder alla deras operationer samt befordrar en skyndsammare, friare och fullkomligare utveckling af alla menniskans agerande krafter, till idoghetens och förstånds-kulturens framgång och förädling.[241]

So liest sich die ausführliche Beschreibung der Geräte, die für die Einrichtung einer Schule nach dem Lancasterschen Vorbild benötigt werden, wie die Bestellliste eines gut organisierten Maschinenparks.[242] Dagegen illustriert etwa die Darstellung der acht Klassen, in welche der Schreibunterricht gegliedert ist, wie akribisch die Koordination von Körperbewegung und Zeichensystem geplant wird. Die Genauigkeit, mit der aufgezeigt wird, zu welchem Zeitpunkt die Schüler welche (maschinellen) Bewegungsabläufe inkorporieren sollen, liest sich wie eine Demonstration zur zentralen These aus Foucaults *Surveiller et punir*: »Der menschliche Körper geht in eine Machtmaschinerie ein, die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt«.[243] Eine Illustration dieser Verknüpfung von semiotischem und pragmatischem System,

---

240 Gerelius 1820, S. 65-66. »Erste Klasse / 1:mo Das große und kleine Alphabet sowohl für den *Druck* als auch für das *Schreiben* wird im Sand mit dem Zeigefinger oder einem stumpfen Holzstöckchen geschrieben. / 2:o In Halbzirkeln wird gelernt, das gleiche Alphabet zu erkennen und richtig auszusprechen. / Die erste Idee, Kindern das Alphabet an einer Sandbank schreiben zu lehren, gewann Doktor Bell an einer Malabar-Schule, wo die Eingeborenen im Sand auf dem Boden zu schreiben lernten. / Der große Vorteil, den das Schreiben im Sand vor allen anderen Arten des vorbereitenden Schreibens, *Initiatory writing*, besitzt, besteht darin, daß die Operation mit dem einfachsten Instrument, dem Zeigefinger, durchgeführt wird, daß sie Freude bereitet, die Aufmerksamkeit auf sich zieht und sofort einen klaren Begriff über die richtige Form des Buchstabens vermittelt. Um den Unterricht zu vereinfachen, sollten die Buchstaben nach ihrer Form arrangiert werden und nicht immer nach der alphabetischen Ordnung. Die Aufmerksamkeit sollte insbesondere auf die am ähnlichsten gestalteten Buchstaben gezogen werden; z.B. b. d. p. q. m. w. n. u.«

241 Gerelius 1820, S. 2. »[Die Methode] kann mit besten Gründen als glücklicher Mechanismus angesehen werden, der auf die Verstandesvermögen angewendet wird, um alle ihre Operationen zu verkürzen und zu unterstützen. Eine schnellere, freiere und vollkommenere Entwicklung aller agierenden Kräfte des Menschen wird befördert, um den Fortschritt und die Veredlung von Fleißigkeit und Verstandes-Kultur voranzutreiben.«

242 Vgl. Gerelius 1820, S. 59-64.

243 Foucault 1977, S. 176.

die durch den Schreibakt forciert wird, bietet eine Tafel aus Gerelius' Studie, deren französisches Pendant sich nicht von ungefähr bei Foucault wiederfindet (vgl. Abb. 1).[244]

Wer genaueres über die körperliche Feinmotorik erfahren will, die das angestrebte ›flüssige‹ Schreiben mit Feder und Tinte auf Papier ermöglicht, der sei auf die aufschlußreiche Studie *Elementar-Grunder i Skrifkonsten jemte Elementar-Förskrift; samt om Pennans hållning och förande (Elementar-Gründe in der Kunst des Schreibens mit einer elementaren Vorschrift; und über die Haltung und Führung des Stiftes*; 1827) von Georg Suell verwiesen, die ebenfalls von einem englischen Vorbild inspiriert und für den Wechselunterricht konzipiert ist.[245] Suell setzt sich für eine umfassende Transformation der Schreibmotorik ein, welche die Armmuskulatur in den Schreibakt einzubinden und somit die Feinmotorik der Hand gleichermaßen zu verstärken wie zu entlasten versucht:

> Af *Carstairs's* ofvananförda anmärkningar ses, att han undervisar sina disciplar att framför allt nyttja *armens* rörelse under skrifningen. [...] Det är nemligen klart att *färdigheten* och *ledigheten* i skrifning måste, då alla de öfriga villkor, som *Carstairs* föreskrifver, iakttagas, betydligt vinna genom *armmusklernas* rörelse. Dessa blifva att anse såsom *häfstänger*, hvilka yttra en mångdubbelt större kraft än fingrarnas muskler, och i samma mån sätta pennan i rörelse med större lätthet. Derigenom tröttas den skrifvande vida mindre, än om han blott nyttjar fingrarna, och snabbheten och friheten af hans skrifning vinna betydligt.[246]

Das angestrebte Ziel der Schreibkunst ist das Vermögen, durchgehend zu schreiben: »Ändamålet [...] är, att sätta lärjungen i stånd att skrifva *hela* sidan ned *utan att taga pennan ifrån papperet,* hvilket förfarande *Carstairs* anser såsom en grundpelare för sitt system«.[247] Die Studie kreist also um die rein motorischen Fähigkeiten, die das Schreiben jener Schreibschrift ermöglichen, auf deren weitreichende Implikationen Friedrich Kittler aufmerksam gemacht hat (die anschauliche Textsynthese, die durch den flüssigen Schreibstil vorbereitet wird, bietet die Grundlage für den Stimmwahn,

---

244 Foucault 1977, Abb. 11 (Bildteil nicht paginiert).

245 Im Text selbst wird mehrfach auf John Carstairs' Abhandlung *Lectures on the Art of Writing &c. &c. To which are added several Methods of Asquiring Improvement in Buisness Hand Writing, by a Peculiar Movement of the Pen* (London 1816) verwiesen, die mir in deutscher Übersetzung zur Verfügung stand. Vgl. Carstairs 1829.

246 Suell 1827a, S. 14-15. »Aus den oben angeführten Anmerkungen *Carstairs'* läßt sich entnehmen, daß er seine Schüler in erster Linie dazu anhält, die Bewegungen des *Arms* während des Schreibens auszunutzen. [...] Es ist nämlich klar, daß die Fertigkeit und Ungezwungenheit im Schreiben erheblich durch die Bewegung der *Armmuskeln* gesteigert werden kann, wenn man all die übrigen Bedingungen, welche *Carstairs* vorschreibt, genau beachtet. Die Armmuskeln können als *Hebel* angesehen werden, die eine vielfach größere Kraft ausüben als die Muskeln der Finger, und die in gleicher Weise den Stift mit größerer Leichtigkeit in Bewegung setzen. Dadurch ermüdet der Schreibende viel weniger, als wenn er nur die Finger benutzen würde, und die Schnelligkeit und Freiheit seines Schreibens nimmt erheblich zu.«

247 Suell 1827a, S. 15. »Das Ziel ist es, den Lehrjungen dazu zu bringen, eine ganze Seite herunter zu schreiben, ohne den Stift vom Papier zu nehmen: Ein Verfahren, das Carstairs als Grundpfeiler seines Systems ansieht.«

der den metaphysischen Konzepten der Goethezeit zugrundeliegt).[248] Mit den minuziösen Vorgaben, welche Muskeln bei welcher Schreibübung wie in Anspruch genommen werden sollen, könnte das Buch als Untersuchungsgegenstand jener naturwissenschaftlich inspirierten Forschungsrichtung innerhalb der Schriftforschung in Anspruch genommen werden, die sich mit den rein anatomischen Aspekten des Schreibens auseinandersetzt.[249] Der ganzen Abhandlung liegt der Versuch zugrunde, die Effizienz des schreibenden Körpers über eine Deregulierung und Neuformierung von Bewegungsabläufen (der Autor selbst spricht von ›Operationen‹) zu steigern. Welch absurde Züge dieses Bemühen annehmen kann, zeigt sich insbesondere in einer Passage, in der der Autor seine ohnehin komplexen Vorgaben an den Schreibenden nochmals zu optimieren versucht (als maßgebliches Hilfsmittel für die Beschreibung der Bewegungsabäufe und der Übungen, welche die Schüler anhand dieser Beschreibungen nachvollziehen sollen, dienen mehrere Linienraster, die dem Buch als Anhang beigefügt sind):

> Sid. 25 säger jag, att lärjungen bör *se nedåt på den linie hvarpå han skrifver*. Detta lättar naturligtvis skrifvandet af *streket*; men jag har underlåtit att der nämna, att *pennan* bör dervid hållas nästan *perpendikulär* (lodrät), emedan linien *eljest* icke skulle kunna *ses*, i anseende till att handleden bör stödja på sin flata, hvarigenom pennans rygg kommer att vändas *uppåt*, och pennan just derigenom skulle *undandölja* linien, i händelse den hölles i en mera *liggande* ställning. I afsigt att *lätta* pennans erforderliga *parallela* ställning, måste allenast pekfingrets *yttersta led* ligga på pennans rygg [fn: När man fått mera öfning, kan äfven pekfingrets *andra led* läggas på pennan. Pekfingrets rygg kommer att stå märkligt högre än långfingrets]. Då pennan hålles fullkomligt parallel med den lutande linie hvarpå skrifves, ses dess öfra ända peka *mot bröstet*, i det ögonblick streket göres.[250]

---

248 »Die großen metaphysischen Einheiten, die die Goethezeit erfindet – Bildungsweg, Autobiographie, Weltgeschichte –, sind kontinuierlich-organischer Fluß, einfach weil ein kontinuierlicher Schreibfluß sie von Kindesbeinen an trägt.« Zur Signifikantenlogik der von den Zeitgenossen als »englische Kursivschrift« [sic!] betitelten Schreibschrift vgl. Kittler 1995, S. 102-137, hier S. 105. Kittler stützt seine Beobachtungen auf die Schreiblehrbücher von Stephani und Pöhlmann. Dabei geht es ihm in erster Linie um die Erscheinung des Schriftbildes und der Unterrichtstechniken, die auf eine konsequente Verbindung von Lese- und Schreibunterricht zielen und somit erst die Grundlage für die Ausbildung einer individuellen Handschrift und Stimme herstellen. Die rein anatomischen Aspekte, die diesem Schreiben unterliegen, werden von Kittler dagegen so gut wie ausgespart. Dies ist um so bemerkenswerter, da diese rein körperlichen Aspekte durchaus in der Lage sind, die Homogenität des von Kittler vertretenen ›semio-medientheoretischen‹ Programms in Frage zu stellen (ich verweise noch einmal auf die Ausführungen in Campe 1991).

249 Einen Überblick über den naturwissenschaftlichen Blickwinkel auf das Schreiben vermittelt der kurze Artikel »Writing by hand«, den Arnold J. W. M. Thomassen für das Handbuch *Schrift und Schriftlichkeit* verfaßt hat.

250 Suell 1827, [S. IV einer nicht paginierten Vorschrift]. »Auf S. 25 sage ich, daß der Schüler *nach unten auf die Linie sehen sollte, auf der er schreibt*. Das erleichtert natürlich das Schreiben des *Striches*; aber ich habe versäumt zu erwähnen, daß der *Stift* dabei fast *perpendikulär* (senkrecht) gehalten werden muß, da die Linie *ansonsten* nicht *gesehen* werden könnte, zumal sich das Handgelenk auf seine flache Seite stützen sollte, wodurch der Rücken des Stiftes nach *oben* gewendet wird, und der Stift genau dadurch die Linie *verbergen* würde, falls man ihn in einer eher liegenden Stellung hielte. Um die erforderliche parallele Stellung des Stiftes zu *erleichtern*, muß

Carstairs selber arbeitet hier sogar mit Hilfsmitteln, um die Bewegungen zu regulieren (vgl. Abb. 2):

> Sobald die Finger auf die beschriebene Art um die Feder geordnet sind, kommt es nun darauf an, daß die Beweglichkeit dieser Finger durch ein Hilfsmittel gehindert wird, weil in der ersten Unterrichtsperiode der Schüler gezwungen werden muß, die Formierung der Buchstaben durch die Bewegung des ganzen Arms (freie Handbewegung) zu bewerkstelligen. Man umschlingt daher die Hand mit einem schmalen hinlänglich langen Bändchen auf folgende Weise: Ein Theil des Bandes geht um den ersten und zweiten Finger und zugleich um das erste Gelenk des Daumens; mit dem andern Theil des Bandes bindet man den dritten und vierten Finger, zwischen den Nägeln und dem ersten Gelenke, zusammen, und so zieht man sie beide gelinde an, bis sie sich unter der Handwurzel befinden und ihre Nägel das Papier flach berühren, damit sie in dieser Stellung der Hand als Stütze dienen. Oben auf der Handwurzel wird das Band in eine Schleife gebunden, und auf den beiden Fingern, welche die Feder halten, ebenfalls.[251]

Jeder, der sich an diesem regelrechten Finger-Ballett versucht, wird verstehen, wieso der Autor sich zu einer Apologie seiner Vorgehensweise gezwungen sieht. Trotz des deutlichen Versuches, den Körper des Schülers bis zu den Fingerspitzen zu kontrollieren, wird größter Wert auf die Differenz zu ›eigentlich‹ fremdregulierten Unterrichtspraktiken gelegt. Als abschreckendes Beispiel fungiert wieder das reine Kopieren von Buchstaben. Folgt man den Ausführungen des Autors, so können die Buchstabenformationen, die sich im Anhang des Buches finden, den Schülern alleine deshalb nicht aufoktroyiert werden, da sie in ihrer Linienführung umgekehrt dem vermeintlich ›natürlichsten‹ Bewegungsablauf eines effizienten Schreibens folgen. Was die Schüler also über den Schreibunterricht lernen sollen, ist nicht die Schönschrift selbst. Das Aussehen dieser Schrift ist lediglich das Produkt eines ›optimierten‹ Umgangs mit dem Schreibwerkzeug, den die Schüler mit ›eigenem‹ Leben zu füllen lernen:

> Man måste icke låta sig afskräcka af det *konstlade* och *tvungna,* som, vid första påseendet, måhända tyckes vara i det sätt att hålla och föra pennan, som i detta arbete beskrifves. Handen får, i mån den vid detta sätt blifver van, en utomordentlig frihet och ledighet. Barnet vänjer sig ganska snart dervid, och den *princip*, som dervid ligger till grund, är ofelbart riktig, och är i England tillräckligen bestyrkt af erfarenheten. Man påminne sig att skrifkonsten bör utöfvas med ledighet och snabbhet, samt följaktligen fordrar sina *egna* handgrep, och icke består deri att lärjungen *härmar en förskrift*, utan afseende på huru verktyget (pennan) nyttjas. På detta sednare vis, mera *ritar* han, än *skrifver*.[252]

---

alleine das äußerste Glied des Zeigefingers auf dem Rücken des Stiftes aufliegen [Fn: Wenn man über mehr Übung verfügt, dann kann sogar das zweite Glied des Zeigefingers auf den Stift gelegt werden. Der Rücken des Zeigefingers wird deutlich höher liegen als der des Mittelfingers]. Wenn der Stift vollkommen parallel zu der schrägen Linie gehalten wird, auf der man schreibt, dann sieht man sein oberes Ende *auf die Brust hin* zeigen, sobald der Strich gezogen wird.«

251 Carstairs 1829, S. 61.

252 Suell 1827, [S. V einer nicht paginierten Vorschrift]. »Man sollte sich nicht von der künstlichen und gezwungenen Art abschrecken lassen, die – auf den ersten Blick – vielleicht der in dieser Arbeit

Der pragmatische Charakter des Lehrbuches wird in den Übungsvorschlägen deutlich, welche die einzelnen Abschnitte abschließen. Dem Buch sind Schriftproben und leere Übungsbögen beigefügt, die zeigen, welches Liniennetz Schrift und Motorik des Schreibens reguliert (vgl. Abb. 3).

Die Idee, die Einübung von elementaren Schreibbewegungen durch den Gebrauch von liniertem Papier zu unterstützen, wird auf Pestalozzi zurückgeführt.[253] Dabei wird diese streng wirkende Form der Regulierung für ein durchaus modernes Bildungsprogramm in Anspruch genommen, welches auf die Selbstbeteiligung der Schüler ausgerichtet ist. Die Linien dienen den Schülern als eine Art Korsett, das es ihnen ermöglicht, sich von Beginn an eigenständig auf dem Papier zu bewegen:

> Den idé, som ligger till första grund för detta försök, nemligen att låta vågräta och lutande linier afmäta bokstäfvernas former, såväl i deras helhet, som i deras delar (grunddrag), torde möta klander hos dem som förmena, att barnet bör från aldra första början skrifva *utan linier*. Dessa personer täckas, innan de dömma, först inhämta af sjelfva Anvisningen *det rätta bruket* af förskriften och skrifarket. De skola då finna, att lärjungen snart nog tillhålles att skrifva utan linier, och visserligen mycket förr lärer att hålla *rät rad* på fri hand, än om han allt ifrån början blifvit öfverlemnad åt den *obestämdhet* och den *oreda,* som åtföljа saknaden af all mekanisk hjelp vid en så invecklad och svår sak, som Skrifkonsten är, – betraktad, icke såsom en ömkelig och skef efterapning af bokstafsformer, men såsom ett allt ifrån början regelbundet och troget framställande deraf.[254]

---

beschriebenen Manier innewohnt, den Stift zu halten und zu führen. In dem Maße, in dem man sich an diese Manier gewöhnt, erhält die Hand eine außerordentliche Freiheit und Ungezwungenheit. Das Kind gewöhnt sich ziemlich schnell daran, und das Prinzip, das dieser Art zugrundeliegt, ist zweifelslos richtig und in England hinlänglich durch einschlägige Erfahrungen bezeugt. Man erinnere sich daran, daß die Schreibkunst ungezwungen und schnell ausgeführt werden sollte, und daß sie daher *eigene* Handgriffe erfordert. Sie kann also nicht darin bestehen, daß der Schüler eine *Vorschrift nachäfft*, sondern sollte darauf abzielen, wie das Werkzeug (der Stift) benutzt wird. Auf letztere Weise lernt er eher zu *zeichnen* als zu *schreiben*.« Zum zeitgenössischen Topos des Schreibens als Zeichnen vgl. Kittler 1995, S. 102-107.

253 »Idén att låta *korsande* linier tjena till rättelse vid bokstäfvernas formerande, har för nära trettio år sedan blifvit framställd af *Pestalozzi*, som lät linierna formera *qvadrater*.« (Suell 1827a, [S. I einer nicht paginierten Vorschrift]; »Die Idee, *kreuzende* Linien anzuwenden, um die Formierung von Buchstaben zu verbessern, ist vor gut dreißig Jahren von *Pestalozzi* vorgestellt worden, bei dem die Linie *Quadrate* formten.«)

254 Suell 1827a, S. 1-2. »Die Idee, die den absoluten Grund dieses Versuches bildet – nämlich die Formen von Buchstaben sowohl in ihrer Ganzheit als auch in ihren Teilen (Grundzügen) durch waagerechte und schräge Linien abzumessen –, wird wohl bei denjenigen Kritik finden, die meinen, daß das Kind vom allerersten Beginn an *ohne Linien* schreiben sollte. Diese Personen werden gebeten, bevor sie urteilen, erst die Anweisungen über *den richtigen Gebrauch* der Vorschriften und Schreibbögen einzuholen. Sie werden entdecken, daß der Schüler schon bald dazu aufgefordert wird, ohne Linien zu schreiben, und sicherlich sehr viel früher lernt, die Zeile auch mit freier Hand *richtig zu halten*, als wenn er von Anfang an der *Unbestimmtheit* und der *Unordnung* überlassen gewesen wäre, die dem Fehlen mechanischer Hilfe folgen – zumindest bei einer so verwickelten und schweren Sache, die die Schreibkunst darstellt, wenn man sie nicht als eine jämmerliche und schiefe Nachäffung von Buchstabenformen betrachtet, sondern von Anfang an als eine geregelte und originalgetreue Darstellung dieser Formen betreibt.«

Der Bezug zu Suells Schriftbildern drängt sich nicht nur auf, da die Handschriften Almqvists in einer ähnlichen Kursivschrift abgefaßt sind. Entscheidend scheint mir in diesem Zusammenhang zu sein, daß die Reinschriften, die der Fiktion zufolge ja aus der (Stahl)Feder Rudas stammen, selbst das Liniensystem mit-inszenieren, das solch standardisierten Schreibtechniken zugrundeliegt (vgl. etwa Tafel 5). Angesichts der Aufmerksamkeit, mit der die Akademiemitglieder der Bedeutung konkreter Schriftbilder nachgehen, scheint mir diese ›marginale‹ Tatsache keineswegs zufällig zu sein. Immerhin finden sich auch in den zitierten Marginalien, in denen aktuelle Angebote der örtlichen Schreibwarenhändler aufgeführt werden, gleich zwei konkrete Verweise darauf, daß das Spiel mit der auffälligen Linienführung durchaus intendiert ist: »Writing Paper with Lines« und »~~writing paper lined~~« (vgl. Tafel 7 und 8).

Die demonstrative Linierung der Zeilen ist um so bemerkenswerter, da diese Praktik schon im frühen 19. Jahrhundert den heftigen Angriffen der Neuhumanisten ausgeliefert war (offensichtlich bezieht sich Suell in seiner Apologie genau auf diese Kritik). Ich verweise auf eine Passage aus Lorenzo Hammarskölds *Om ådertonde århundradets märkvärdiga uppfostringsförslag och deras inflytande på tidslynnet* (1817). In dieser durch und durch polemischen Abrechnung mit den pädagogischen Konzepten des späten 18. Jahrhunderts kommt Hammarsköld auch auf Pestalozzis Schreiblehrmethode zu sprechen:

> [Metoden] med sin minutiösa noggrannhet, sin enformiga taktvana, sitt handgripliga förfaringssätt och sitt kvadratiskt bestämda, noga kopierande förslöar, uttröttar och mekaniserar förmögenheterna i stället för att bilda dem och över alla föremål för elevens ögon breder ett matematiskt nät, som han under hela sin övriga livstid svårligen skall kunna borttaga för att se föremålen så, som de verkligen äro.[255]

Angesichts dieser Kritik könnte man vermuten, daß der Stil der in den 1850er und 60er Jahren entstandenen Handschriften Almqvists, die in der Fiktion ja gänzlich tumben Schreibern zugeschrieben werden, lediglich als Produkt einer bewußten Inszenierung zu verstehen ist. Handelt es sich also um eine Mimikry von Schreibweisen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts bzw. um eine bewußte ironische Brechung des eigenen, mechanisch anmutenden Kursivschriftstils?

Auch wenn ich denke, daß es in der Tat gute Gründe gibt, von einer ›Vorführung‹ der eigenen Handschrift und von einer Theatralisierung des eigenen Schreibens zu sprechen, würde ich diese ›Verdoppelungsstrategien‹ nicht zu voreilig als kritisch-ironische Brechungen interpretieren. Versteht man die Inszenierung der Handschrift nämlich lediglich als eine Form der kritischen Distanzierung, dann droht man den theoretischen Gehalt des Textes wieder auf den Stand des frühen 19. Jahr-

---

[255] Zitiert nach Wijmark 1928, S. 20. »Mit ihrer minuziösen Genauigkeit, ihrem einförmigen Takt, ihrer handgreiflichen Verfahrensweise und ihrem quadratisch bestimmten, genauen Kopieren verlangsamt, ermüdet und mechanisiert [diese Methode] die Vermögen anstatt sie auszubilden. Sie breitet über alle Gegenstände und vor die Augen des Schülers ein mathematisches Netz, das er während seiner gesamten übrigen Lebenszeit kaum entfernen kann, um die Gegenstände so zu sehen, wie sie wirklich sind.«

hunderts zurückzuschrauben. Die Komplexität des Schreibaktes, die mit der Thematisierung der körperlichen Aspekte des Schreibens aufgedeckt wird, würde wieder auf die einfache dialektische Beziehung zwischen geistlosem Schreiber und geistvollem Autor reduziert werden. Die Souveränität des Autors nähme in diesem Fall sogar in einem ungewohnten Ausmaße zu, da selbst die Tätigkeit des den Text konstituierenden Schreibens im doppelten Sinne des Wortes im Text ›aufgehoben‹ und somit in einer paradoxen Bewegung der Kontrolle einer Autorschaft unterstellt werden würde, die sich in ihrer Funktion erst über den Text konstituiert.

Ich erwähne diese Interpretationsmöglichkeit, da sie es erlaubt, auf prominente deutsche Vorbilder einzugehen, die das Autor-Schreiber-Verhältnis thematisieren und auf die die Handschrift m.E. deutlich Bezug nimmt (ich erinnere nochmals daran, daß Ruda immer noch in seiner Funktion als ›Staatsrat in Deutscher Literatur‹ auftritt).

11.4. ›Ver-rückt‹ schreiben (Almqvist mit Hegel)

Goethe selbst kommt u.a. in *Dichtung und Wahrheit* auf die manuellen Aspekte des Schreibens zu sprechen. Es ist von seinen frühesten ›Schriften‹ oder besser ›Texten‹ die Rede:

> Was mir diese Arbeit sehr erleichterte, war ein Umstand, der dieses Werk und überhaupt meine Autorschaft höchst voluminös zu machen drohte. Ein junger Mann von vielen Fähigkeiten, der aber durch Anstrengung und Dünkel blödsinnig geworden war, wohnte als Mündel in meines Vaters Haus, lebte ruhig mit der Familie und war sehr still und in sich gekehrt, und wenn man ihn auf seine gewohnte Weise verfahren ließ, zufrieden und gefällig. Dieser hatte seine akademischen Hefte mit großer Sorgfalt geschrieben, und sich eine flüchtige leserliche Hand erworben. Er beschäftigte sich am liebsten mit Schreiben, und sah es gern, wenn man ihm etwas zu kopieren gab, noch lieber aber, wenn man ihm diktierte, weil er sich alsdann in seine glücklichen akademischen Jahre versetzt fühlte. Meinem Vater, der keine expedite Hand schrieb, und dessen deutsche Schrift klein und zittrig war, konnte nichts erwünschter sein, und er pflegte daher, bei Besorgung eigner sowohl als fremder Geschäfte, diesem jungen Manne gewöhnlich einige Stunden des Tags zu diktieren. Ich fand es nicht minder bequem, in der Zwischenzeit alles was mir flüchtig durch den Kopf ging von einer fremden Hand auf dem Papier fixiert zu sehen, und meine Erfindungs- und Nachahmungsgabe wuchs mit der Leichtigkeit des Auffassens und Aufbewahrens.[256]

Angesichts dieser besonderen ›schreib-technischen‹ Vorgaben überrascht es nicht, daß der junge Goethe (oder eben der vermeintlich tumbe Schreiber) ein so großes Werk ›schreibt‹, wie er es noch nie unternommen habe. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um ein Palimpsest: Ein »biblische[s] prosaisch-epische[s] Gedicht«, in dem sich Goethe daran macht, die Josephsgeschichte »durch Einschaltung von Inzidenzien und Episoden [...] zu einem neuen und selbständigen Werke zu machen«.[257] Das Scheitern dieses ›Werk‹-Projektes illustriert, wieso die Emanzipation von dem

---

[256] Goethe 1985, S. 153-154.
[257] Goethe 1985, S. 153.

Schreiber eine wichtige Episode in der geschilderten Genese des ›Autors‹ darstellt. Erst durch die bewußte Aneignung einer eigenen Handschrift emanzipiert sich Goethe von der durch den Schreiber personifizierten Schreibmechanik, von dem Schreiben um des Schreibens selbst willen. Die Emanzipation erfolgt nicht von ungefähr über eine Gattung, die nach einer »vorgeschriebenen Art« verfertigt werden könne: »[Die sogenannten Texte der sonntägigen Kirchenmusiker] hatte ich seit länger als einem Jahre mit eigener Hand abgeschrieben, weil ich durch diese Privatübung von den Vorschriften des Schreibermeisters entbunden wurde.«[258] Auch wenn die Szene deutlich illustriert, daß der souveräne Umgang mit der Feder noch nicht mit der Herrschaft über den Text gleichzusetzen ist, so führt die gesamte Episode doch vor, daß die vermeintliche Kontrolle über den technisch-körperlichen Aspekt des Schreibens eine unabdingbare Voraussetzung für die Ausbildung der angestrebten Souveränität des Autors darstellt.

Die Thematisierung des Schreibaktes in *Dichtung und Wahrheit* erscheint insgesamt eine ähnliche Funktion zu erfüllen wie die Reflexion des Schreibens in Hegels *Enzyklopädie des Geistes* (die sich bekanntlich ebenfalls als Bildungsroman lesen läßt). Die vollkommene Kontrolle über den Leib, die im Schreibakt transparent wird, stellt auch bei Hegel eine Bedingung der Möglichkeit für die Selbstobjektivierung des Geistes dar. Bevor der Geist sich entäußern und zu entsprechenden Semiosen gelangen kann, muß er sich des Werkzeuges der Äußerungen bemächtigen. Nur der Geist, der in diesem Sinne im Körper ›heimisch‹ wird, wird auch Texte produzieren können, in denen er ein Heim findet. Wie für Goethe bleibt es für Hegel völlig fraglos, daß sich die Mechanik des Schreibens schon früh vollständig regulieren läßt. So ist das Schreiben letztendlich auf einer sehr niedrigen Stufe der sich entfaltenden Dialektik des Geistes anzusiedeln:

> Wenn die im Dienste des Geistes zu vollbringenden Tätigkeiten des Leibes oftmals *wiederholt* werden, erhalten sie einen immer höheren Grad der Angemessenheit, weil die Seele mit allen dabei zu beachtenden Umständen eine immer größere Vertrautheit erlangt, in ihren *Äußerungen* somit immer *heimischer* wird, folglich zu einer stets wachsenden Fähigkeit der unmittelbaren Verleiblichung ihrer innerlichen Bestimmungen gelangt und sonach den Leib immer mehr zu ihrem Eigentum, zu ihrem brauchbaren Werkzeuge umschafft, so daß dadurch ein *magisches* Verhältnis, ein unmittelbares Einwirken des Geistes auf den Leib entsteht.
> Indem aber die einzelnen Tätigkeiten des Menschen durch wiederholte Übung den Charakter der *Gewohnheit,* die Form eines in die *Erinnerung*, in die *Allgemeinheit* des geistigen Inneren Aufgenommenen erhalten, bringt die Seele ihre Äußerungen eine auch anderen zu überliefernde *allgemeine* Weise des Tuns, eine *Regel*. Dies Allgemeine ist ein dermaßen zur *Einfachheit* in sich Zusammengefaßtes, daß ich mir in demselben der *besonderen* Unterschiede meiner einzelnen Tätigkeiten nicht mehr bewußt bin. Daß dem so sei, sehen wir zum Beispiel am Schreiben. Wenn wir schreiben lernen, müssen wir dabei unsere Aufmerksamkeit auf alles Einzelne, auf eine ungeheure Menge von Vermittlungen richten. Ist uns dagegen die Tätigkeit des Schreibens zur Gewohnheit

[258] Goethe 1985, S. 154.

> geworden, dann hat unser Selbst sich aller betrefflichen Einzelheiten so vollständig bemeistert, sie so sehr mit seiner Allgemeinheit angesteckt, daß dieselben uns *als Einzelheiten* nicht mehr gegenwärtig sind und wir nur deren *Allgemeines* im Auge behalten. So sehen wir folglich, daß in der *Gewohnheit* unser Bewußtsein zu gleicher Zeit einer Sache *gegenwärtig,* für dieselbe *interessiert* und umgekehrt doch von ihr *abwesend*, gegen sie *gleichgültig* ist, – daß unser Selbst ebensosehr die Sache sich *aneignet* wie im Gegenteil sich aus ihr *zurückzieht*, daß die Seele einerseits ganz in ihre Äußerungen *eindringt* und andererseits dieselben *verläßt*, ihnen somit die Gestalt eines *Mechanischen,* einer bloßen *Naturwirkung* gibt. (HgW 10, 191)

Zunächst mag es so erscheinen, als ob Hegel die Leib-Seele-Thematik, die unweigerlich mit der Reflexion des Schreibaktes einhergeht, recht traditionell behandelt und auf ein reines Besitzverhältnis – die Aneignung des Körpers durch den Geist – reduziert. Ein zweiter Blick auf die Passage zeigt jedoch, daß die ganze Reflexion im Gegenteil darauf angelegt ist, der ›magischen‹ Relation zwischen Leib und Seele in ihrer Komplexität gerecht zu werden.[259] Dies kommt in den widersprüchlich anmutenden Formulierungen zum Ausdruck, mit denen Hegel auf das grundlegende Paradox des Schreibens zusteuert. Nun sind die Behauptungen, »daß sich unser Selbst die Sache ebensosehr *aneignet* wie im Gegenteil sich aus ihr *zurückzieht*, daß die Seele einerseits ganz in ihre Äußerungen *eindringt* und andererseits dieselben *verläßt*«, kaum zu verstehen, wenn man nicht kurz auf die dialektische Abfolge eingeht, in die der Abschnitt eingebettet ist.

Wir befinden uns – wie oben erwähnt – noch ganz am Anfang der »Entwicklung des Geistes«. In dem ersten Kapitel (I.A: »Anthropologie. Die Seele«) der ersten Abteilung (I: »Der subjektive Geist«) der *Philosophie des Geistes* spricht Hegel noch nicht einmal von Geist, sondern zunächst von der ›Seele‹ bzw. dem ›Naturgeist‹. Mit diesen Begriffen versucht Hegel den unfreien, noch nicht bei sich selbst seienden Geist zu bestimmen, der sich unmittelbar äußert, noch ganz in der Natur befangen und auf seine Leiblichkeit bezogen ist (vgl. HgW 10, 40). Aufgrund ihrer unmittelbaren Verflechtung mit körperlichen Qualitäten wird die Seele als Gegenstand der Anthropologie behandelt. Der oben zitierte Passus ist dem ungemein aufschlußreichen zweiten Abschnitt (I.A.b.: »Die fühlende Seele«) dieses Kapitels entnommen, in dem Hegel so komplexen Phänomenen wie dem Traum, dem Wahnsinn und dem Gedächtnis gerecht zu werden versucht. Kein Wunder, daß Hegel selbst diesen Abschnitt als »ebenso schwierig wie interessant« (HgW 10, 117) bezeichnet. Tatsächlich nehmen die entsprechenden Paragraphen eine Schlüsselfunktion in der *Philosophie des Geistes* ein, da der Übergang von der »natürlichen« zur »fühlenden« Seele alle nachfolgenden dialektischen Bewegungen vorstrukturiert. Die »fühlende Seele« wird als eine auf sich selbst bezogene Empfindung, als innere Differenzsetzung – letztendlich also als eine Form von ›Ver-rücktheit‹ – definiert, die es erlaubt, sich von dem gleichermaßen leiblichen wie geistigen Zustande eines reinen

---

[259] Tatsächlich beginnt der Abschnitt mit einer Polemik gegen den platten Gegensatz, mit der man »dem Ich als dem durchaus Einfachen, Einen – diesem Abgrunde aller Vorstellungen – die Materie als das Viele, Zusammengesetzte in absoluter Schroffheit gegenüberstellt.« (HgW 10, 46)

›Ansichseins‹ abzusetzen, die aber im Gegensatz zum Bewußtsein nicht in der Lage ist, deutlich zwischen ›innen‹ und ›außen‹, ›Körper‹ und ›Geist‹ zu differenzieren und den Gegenstand zu bestimmen, auf den sich diese selbstrekursive Gefühlsbewegung bezieht (vgl. HgW 10, 117-121). Es findet weder ein »*objektives* Bewußtsein, [ein] Wissen von der Welt als einer wirklich *aus mir herausgesetzten* statt« (HgW 10, 121), noch hat die Seele jenen Abstraktionsprozeß vollzogen, der es dem Subjekt erlaubt, sich als »*für sich selbst seiende[s], sich selbst gegenständliche[s] Ich*« (HgW 10, 121) wahrzunehmen. Insgesamt geht es in dem Abschnitt also um nichts anderes als um den Versuch, unterschiedlichen Phänomenen des ›Vor-Bewußtseins‹ mit einem idealistischen Vokabular gerecht zu werden.

Die Dialektik der »fühlenden Seele« nimmt in dem unmittelbaren Gefühl einer inneren Differenz ihren Ausgang, das am deutlichsten in dem dunklen Verhältnis zwischen Kind und Mutterleib zum Ausdruck kommt (I.A.b.α: »Die fühlende Seele in ihrer Unmittelbarkeit«). Diese Differenz wird durch den Zustand der ›Verrücktheit‹ auf die Spitze getrieben (I.A.b.β: »Selbstgefühl«), in der die Seele sich »*mit sich selber entzweit*« (HgW 10, 121). Der dialektische Weg zum Bewußtsein – und dies scheint mir auch für den im letzten Abschnitt des Kapitels I.A.b. thematisierten Akt des Schreibens entscheidend zu sein – führt über den Wahnsinn.[260] Das Schreiben schließlich gehört zu den Praktiken der »Gewohnheit« (I.A.b.γ), die synthetisch zwischen der unmittelbar fühlenden und der selbstfühlenden Seele vermitteln und die die »vollkommene innere Harmonie des Geistes« (HgW 10, 187) wiederherstellen, eine »Aufhebung der gänzlichen Zerrissenheit des Selbst« (HgW 10, 188) zustandebringen. Erst die »Gewohnheit« erlaubt eine Festsetzung der Differenzen (v.a. die Relation zwischen Subjekt und Objekt, vgl. HgW 10, 164-165), über die sich Bewußtsein konstituieren kann:

> Auf der *dritten* Stufe endlich wird die Seele über ihre *Naturindividualität*, über ihre *Leiblichkeit* Meister, setzt diese zu einem ihr gehorchenden *Mittel* herab und wirft den *nicht* zu ihrer Leiblichkeit gehörigen Inhalt ihrer substantiellen Totalität als *objektive* Welt aus sich *heraus*. Zu diesem Ziele gelangt, tritt die Seele in der abstrakten Freiheit des *Ich* hervor und wird damit *Bewußtsein*. (HgW 10, 121-122)

Da Hegel die Unterwerfung der Leiblichkeit und die Genese des Subjektes noch nicht an eine Bewegung des Bewußtseins binden kann (da dieses selbst auf die Dialektik der Seele rekurriert), stellt er die Gewohnheit, mit der das körperlich-geistige Fühlen auf sich selbst einwirkt, überraschend modern in Form einer ›bewußtlos‹ tätigen

---

[260] Tatsächlich sieht sich Hegel sogar genötigt, seine eigene Argumentation einschränkend zu kommentieren: »Bereits im Zusatz zu § 402 ist die *Verrücktheit* als die zweite unter den drei Entwicklungsstufen aufgefaßt worden, welche die *fühlende Seele* in ihrem Kampfe mit der Unmittelbarkeit ihres substantiellen Inhalts durchläuft, um sich zu der im *Ich* vorhandenen *sich auf sich beziehenden einfachen Subjektivität* zu erheben und dadurch ihrer selbst vollkommen *mächtig* und *bewußt* zu werden. Diese unsere Auffassung der Verrücktheit als einer in der Entwicklung der Seele *notwendig* hervortretenden Form oder Stufe ist natürlicherweise nicht so zu verstehen, als ob damit behauptet würde, *jeder* Geist, *jede* Seele müsse durch diesen Zustand äußerster Zerrissenheit hindurchgehen.« (HgW 10, 163)

Technologie dar, die im Subjekt selbst wirksam wird und die dem Bewußtsein überhaupt erst die Möglichket bietet, sich von der Einflußsphäre des Leibes zu befreien:

> Die Gewohnheit ist wie das Gedächtnis ein schwerer Punkt in der Organisation des Geistes; die Gewohnheit ist der Mechanismus des Selbstgefühls wie das Gedächtnis der Mechanismus der Intelligenz. Die *natürlichen* Qualitäten und Veränderungen des Alters, des Schlafens und Wachens sind unmittelbar natürlich; die Gewohnheit ist die zu einem Natürlichseienden, Mechanischen gemachte Bestimmtheit des Gefühls, auch der Intelligenz, des Willens usf., insofern sie zum Selbstgefühl gehören. Die Gewohnheit ist mit Recht eine zweite Natur genannt worden, – *Natur,* denn sie ist ein unmittelbares Sein der Seele, – eine *zweite,* denn sie ist eine von der Seele *gesetzte* Unmittelbarkeit, eine Ein- und Durchbildung der Leiblichkeit, die den Gefühlsbestimmungen als solchen und den Vorstellungs- [und] Willensbestimmtheiten als verleiblichten zukommt. (HgW 10, 184)

Hier wird der Konnex zwischen der Gewohnheit und den Widersprüchen deutlich, die den Akt des Schreibens kennzeichnen: Die widersprüchlichen Bewegungen von Aneignung und Rückzug beziehen sich auf die unbewußte Mechanik des Schreibaktes, die es dem Schreibenden erlaubt, die ›besonderen‹ Unterschiede der in diesen Akt involvierten Tätigkeiten zu überwinden und sich somit ganz auf den Inhalt des zu Schreibenden zu konzentrieren. Verrharrt der Schreibende dagegen im Bemühen um eine konsequente ›Aneignung‹ der entsprechenden körperlichen Motorik, dann bleibt das Subjekt ›in sich ver-rückt‹, d.h. es befindet sich im Zustand einer »inneren Entzweiung«, die als Zwangslage empfunden werden kann, in der seelenhaftes und verständiges Bewußtsein gegeneinander agieren.

Auch wenn der Akt des Schreibens bei Hegel solchermaßen in das engmaschige Korsett dialektischer Bewegung eingespannt wird, steuern seine Ausführungen doch relativ zielsicher auf die Probleme und Paradoxien zu, die auch in *Nattstycke* thematisiert werden. Auf der einen Seite gelingt es ihm mit der Gewohnheit den Übergang zwischen Seele und Geist auf eine Art und Weise darzustellen, die die Dialektik zwischen Körper und Geist nicht als einen gegebenen, sondern als einen sich entwickelnden Widerspruch behandelt und die somit das zentrale Prinzip der Performativität des Geistes wahrt. Auf der anderen Seite aber wird die Genese des Bewußtseins mit der Gewohnheit an ein Prinzip gebunden, das auf einen für sich betrachtet ›geistlosen‹ mechanischen Akt (bzw. eine Regel) rekurriert, der sich lediglich auf die Konventionalität einer ›zweiten Natur‹ berufen kann. Auch wenn Hegel die Reflexion der Gewohnheit, also die Reflexion körperlicher Operationsketten weit vorantreibt, nutzt er sie nicht, um liebgewordene ›Denk-Gewohnheiten‹ in Frage zu stellen. Die Vorstellung der ›geistlosen‹ Mechanik, welche die gesetzte zweite Natur entfaltet, vermag die Autonomie des Geistes nicht zu gefährden, sondern wird im Gegenteil dazu verwendet, um die innere Harmonie des Geistes zu bestätigen, die auf der traditionellen Hierarchie zwischen Körper und Geist beruht.

Der ausführliche Bezug auf Hegels *Enzyklopädie* bietet sich in diesem Fall an, da sich Almqvist in *Nattstycke* auf ähnliche Art und Weise mit den Mechanismen auseinandersetzt, die ›unbewußt‹ im Schreibakt fortwirken. Ich gehe also nicht davon

aus, daß die Mechanik des eigenen Schreibens inszeniert wird, um sich von einer *spezifischen* Schreibart oder besser einer *spezifischen* Schreiblehrmethode zu distanzieren, sondern daß die Schreibtechnologie vorgeführt wird, um im Gegenteil die Gewohnheiten aufzuzeigen, die jeder Handschrift zugrundeliegen.

Dies ließe sich etwa an den Schlangenlinien demonstrieren, die das oben behandelte ›Schrift-Gedicht‹ abschließen (vgl. Tafel 7 und 8). Diese sind m.E. nicht als Versuch zu verstehen, sich von dem mit dem Schreibakt vorgeführten Rahmen der linierten Kursivschrift abzusetzen und zu einem ›befreiten‹ Schreibfluß zu finden. Sie können ganz im Gegenteil als Vorführung ›modernerer‹ Schreiblehrmethoden gelesen werden, die um 1860 ihrerseits in die Jahre gekommen sind. Ich verweise der Einfachheit halber auf eine Abbildung aus Johann Paulus Pöhlmanns *Schreiblectionen*, bei dem sich die Schüler über das Malen solcher Schlangenlinien einen flüssigen Schreibschriftstil antrainieren sollen (Abb. 4).[261]

Daß letztendlich jede Handschrift auf einer spezifischen technologischen Zurichtung – einer zweiten Natur – beruht, wird nicht zuletzt über die Relation von Schreiber und Akademievorsitzendem thematisiert. Die beiden Figuren können – wie gezeigt – als Personifikationen der somatischen und semiotischen Formationen verstanden werden, die im Schreibakt aufeinander einwirken. Ganz deutlich wird dies im Bild des völlig bewußtlos agierenden Schreibers, der selbst seine eigenen Äußerungen von dem in diesem Fall als Autor fungierenden Vorsitzenden diktiert bekommt.

Wenn die Relation zwischen den beiden Figuren auf der einen Seite das Verhältnis zwischen Bewußtsein und körperlicher Mechanik abbildet, so wird mit der Inszenierung dieser Relation auf der anderen Seite der Riß aufgezeigt, der diese Dialektik wieder unterläuft. Zunächst könnte man sagen, daß die Aufsplitterung des Schreibaktes in seine heteronomen Komponenten eine ›innere Zerrissenheit‹ jeglichen Schreibens offenlegt. Das spannungsreiche Verhältnis zwischen Schreiber und Autor, das Goethe überwindet, indem er die Fähigkeiten des Schreibers einfach inkorporiert, wird regelrecht als personaler Konflikt entfaltet. Damit wird der Akt des Schreibens indirekt wieder auf den Zustand der Verrücktheit zurückgeführt, den Hegel im vorhergehenden Abschnitt zur »fühlenden Seele« als eine »bei sich selber seiende Negativität« definiert:

> Das verrückte Subjekt ist daher in dem *Negativen seiner selber bei sich;* d.h. in seinem Bewußtsein ist unmittelbar das Negative desselben vorhanden. Dies Negative wird vom Verrückten nicht überwunden, das *Zwiefache,* in welches er zerfällt, nicht zur *Einheit*

---

[261] Vgl. Pöhlmanns eigene Beschreibung: »Wenn die Schlangen kriechen, so bewegen sie sich nie gerade, sondern in lauter Krümmungen fort, so daß, wenn sie in einem feinen Sande kröchen, eine solche (fig. 19) zurückbleiben würde. Daher nennt man eine Linie, die sich abwechselnd so hin und her krümmt, eine *Schlangenlinie.* Wer gut schreiben will, muß eine solche Linie vollkommen richtig zeichnen können. Ihr müßt daher lernen, wie eine *vollkommen richtige* Schlangenlinie beschaffen sein muß. Diese hier (fig. 19 AB) ist fehlerhaft, diese aber (fig. 19 CD) ist richtig gezeichnet. [...] [Eine Schlangenlinie] muß sanft gebogen und in ihren Vertiefungen breiter als auf den Erhöhungen seyn [(fig. 19 EF)].« (Pöhlmann 1803, S. 38-39) Ausführlich dazu vgl. Oesterle 1991 und Kittler 1995, S. 102-138, sowie Kap. 13.4 dieser Arbeit.

> gebracht. Obgleich *an sich* ein und dasselbe Subjekt, hat folglich der Verrückte sich dennoch nicht als ein mit sich selber übereinstimmendes, in sich ungetrenntes, sondern als ein in *zweierlei Persönlichkeiten* auseinandergehendes Subjekt zum Gegenstande. (HgW 10, 165)

Doch selbst die Anwendung dieser Beschreibung auf das Schreiben ist m.E. noch zu gewöhnlich, um die Relation zwischen den somatischen und semiotischen Aspekten des Schreibens zu fassen. Hegels dialektische Aufarbeitung des Innenlebens verrückter Subjekte ist von vornherein auf die Möglichkeit hin angelegt, deren innerliche Konflikte synthetisch zu versöhnen. Die Paradoxalität des Schreibakts aber läßt sich nicht dialektisch beschreiben. Nur wenn die körperliche Mechanik, die dem Schreiben innewohnt, schon in eine negative Relation zu den damit verknüpften Geistesbewegungen gesetzt ist, kann sie als das Negative des Bewußtseins letztendlich von diesem aufgehoben werden (genau dies tut Goethe, wenn er sich von den ›Vorschriften‹ des Schreibers befreit und sich somit der ›inneren Harmonie‹ seines Geistes versichert). Nun läßt sich dieser Gegensatz zwischen körperlicher Mechanik und dem frei werdenden Geist aber selbst als Resultat einer Gewohnheit, eines spezifischen semio-somatischen Gefüges kennzeichnen: In diesem Fall etwa der spezifische Mechanismus einer Schreiblehrmethode, die in der Tat soweit perfektioniert worden ist, daß jegliche körperliche Widerstände auf ein Minimum reduziert werden. Während sich die Mechanik, welche die körperlichen Bewegungen reguliert, dialektisch erfassen läßt, bleibt die dem Geist äußere Mechanik, welche die von Hegel als Entwicklungsgeschichte des Bewußtseins selbst skizzierten Bewegungen – etwa die Genese des Verhältnisses zwischen Geist und Körper – ›von innen her‹ mitgestaltet, für die Identitätsphilosophie unzugänglich. Ja, die Untersuchung dieser Mechanik (hinter der sich nichts anderes als eine komplexe mediale Technologie verbirgt) würde es umgekehrt sogar erlauben, die technologischen Apriori zu bestimmen, die es Hegel erst ermöglichen, das Phantasma eines sich selbst bewußt werdenden Geistes zu entwerfen.

Wenn Almqvist mit der Inszenierung des Autor-Schreiber-Verhältnisses auch darauf abzielt, die Gespaltenheit schreibender Subjekte vorzuführen, so nicht, um mit der Dialektik von Herr und Knecht, die dieser Figurenkonstellation zweifelsohne inhärent ist, gleichzeitig die Möglichkeit einer synthetischen Vereinigung offenzuhalten. Die Vorführung dieser Relation, die eng mit der Inszenierung des eigenen Schreibens verknüpft wird, betrifft die fundamentalere Differenz zwischen dem performativen Akt des Schreibens und den unterschiedlichen Versuchen, dieser Performanz nachträglich Herr zu werden.[262] Die Handschrift führt also vor, daß die Dialektik, mit der u.a. Goethe und Hegel die Komplexität des Schreibaktes auf ein verständliches Niveau zu reduzieren versuchen, nicht den Akt des Schreibens konstituiert, sondern selbst als Produkt dieses Aktes – also Produkt einer spezifischen semio-somatischen

---

[262] Hier wäre wieder auf Jean Paul Bezug zu nehmen, der in seinen Idyllen ebenfalls komplexe ›Autor-Schreiber-Verhältnisse‹ inszeniert. Vgl. Campe 1980, dessen Ausführungen nicht nur für diesen Abschnitt der Arbeit maßgebliche Impulse geliefert haben.

Intervention – zu verstehen ist. Die Thematisierung des Schreibaktes zielt so auf eine viel fundamentalere Verrücktheit des Subjektes, das nicht in dem ›Negativen seiner selber‹, sondern in dem konstitutiven ›Anderen seiner selber bei sich‹ ist: einem Anderen, aus dem die Vorstellungen von Negativität und damit das ganze Begriffsinstrumentarium von ›Körper‹, ›Geist‹ und ›Seele‹ selbst erst resultiert.