

Gerhart v. Graevenitz

»Schreib-Ende« und »Wisch-Ende«

Lichtenbergs zeichentheoretischer Kommentar
zu Hogarths »Weg der Buhlerin«¹

[. . .] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß [. . .], zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.²

Kein anderer Satz ist häufiger zitiert worden, um das Elend der Repräsentation zu benennen, und kein anderer Satz, kein anderer Text als der des Lord-Chandos-Briefes hat durch den häufigen Gebrauch die Illusion genährt, mit der Artikulation der »Sprachskepsis« ließe sich der Beginn der klassischen Moderne im deutschen Sprachraum auf einen Punkt zusammenziehen. Lord Chandos beklagt das Elend der Repräsentation und will es durchstoßen, will ihm eine neue Präsenz, die »vollste erhabenste Gegenwart«, die »wortlose() [. . .] Gegenwart des Unendlichen« entgegensetzen, will die abgenutzte Sprache der kulturellen Konvention ablösen durch Natur, durch »eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen«.³

Die Utopie der Präsenz markiert einen Anfang der ästhetischen Moderne ebenso wie das Eingeständnis ihrer Unerreichbarkeit. Denn Hofmannsthal beschreibt die Rückgewinnung der Präsenz in einem Text, dessen Gattungstraditionen gerade das Nicht-Präsente, das Abgeleitete und Vermittelte zur ersten Bezugsinstanz haben. Die äußeren Daten von Hofmannsthal's Text, der *Brief*, den ein Lord Chandos an Bacon schreibt, markieren ganz unmißverständlich die Schreibweise des »Essays«. Bacon hatte, um seinen eigentlichen Gewährsmann Montaigne verschweigen zu kön-

¹ Der Gegenstand dieses Gratulationsbeitrags soll daran erinnern, daß in Richard Brinkmanns Seminaren zum Verhältnis Bild und Text Lichtenberg bevorzugter Diskussionsgegenstand war. Das heute von Schülerinnen und Schülern Richard Brinkmanns praktizierte Bilderlesen hat durch die Lichtenberg-Exegese wichtige Impulse erfahren. Auch dieser Beitrag hat ein Seminar zum Hintergrund, »Hogarth und Hogarth-Rezeption«, im Wintersemester 1990/91 veranstaltet von Felix Thürlemann und mir. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern an diesem Seminar danke ich für vielfältige Anregungen.

² Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hg. v. Bernd Schoeller, Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Frankfurt a.M. 1979, S. 465.

³ Ebd., S. 468, 469, 472.

nen, die Kunst seines Essays auf »Briefe« Senecas zurückbezogen, und der historische Lord Chandos hatte in seinen »Horae Subsevicæ« (1620) Essays in Baconscher Manier verfaßt. Der Essay, nach seinem emphatischen Begriff zumindest, ist die zwischen Literatur und Philosophie vermittelnde Gattung, von der ihr moderner Theoretiker, der zugleich ein Theoretiker der Moderne ist, Adorno nämlich, schreibt, daß sie sich »auf kulturell Vorgeformtes, Abgeleitetes« so beziehe, »als wäre es an sich«. ⁴ Eben die Artefakte, die Hofmannsthals Chandos hinter sich lassen will, bilden die Grundlegung der essayistischen Schreibweise, an der Chandos mit seinem »Brief« teil hat. Chandos will die naturwüchsige »Sprache der Dinge« und schreibt in einer Gattung, die »das Zusammengewachsenheit der Begriffe« erst »konstruiert« ⁵ und natürliche Präsenz damit gerade ausschließt.

Die Negativität der Präsenz in einer selbstreflexiven Praxis der Repräsentation ist gewiß ein Grundthema in der Ästhetik der Moderne. Gewiß ist auch und längst Handbuchwissen, daß die Moderne des 20. Jahrhunderts ihre Vorgeschichte in den Modernen des 19. und 18. Jahrhunderts hat. Besondere Aufmerksamkeit hat dabei stets die Wende zum 19. Jahrhundert gefunden, der revolutionäre Aufbruch aus den Konsequenzen der Aufklärung. Ablesbar ist eine solche Kontinuität der Moderne nicht zuletzt in der Geschichte ihrer *Ikonographie*. Ein Stück *Ikonographie* der Moderne ist schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gezeichnet und gestochen worden, in Hogarths Blättern und Blattserien, die in ganz neuer Weise das Thema »Großstadt« vor Augen stellen, die aber auch als Masengraphiken am Anfang einer neuen Entwicklung der Bild- und Druckmedien stehen. Noch Döblins *Berlin Alexanderplatz*, ein Roman der Großstadt und der Medien im 20. Jahrhundert, wird in der ikonographischen Tradition der »Hogarthischen Romane« stehen, die, über die Realisten vermittelt, den Helden der Moderne feste Handlungsmuster vorschreiben. Franz Biberkopf und Reinhold, der »Anständige« auf Versuch und Bewährung neben seinem Versucher und Verderber Reinhold, sind legitime Erben des Fleißigen und des Faulen Lehrlings, Franz Biberkopf im Krankenhaus ist Nachfahre von »Rakewell in Bedlam«, gerade auch was die Unterlegung der Szene mit christlicher Typologie betrifft. Miezes Ermordung liest sich wie eine späte Folge von »Cruelty in Perfection«.

Auch der Autor, der mit seinen Erläuterungen Hogarth in Deutschland populär gemacht hat, Lichtenberg, kann Anspruch auf »Modernität« er-

⁴ Theodor W. Adorno, Der Essay als Form, in: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a.M. 1969, S. 9-49, S. 41.

⁵ Ebd., S. 48.

heben. Zwar ist Lichtenberg oft traditionell in seinen ästhetischen Urteilen, wie sein vehementer Aufklärer-Einspruch gegen die Stürmer und Dränger belegt. Dennoch hat seine Art, naturwissenschaftliche Methode als literarisches Verfahren zu praktizieren, einen eigenen »Modernismus« hervorgebracht, das »Fragment«, dessen Nachbargattung wiederum der »Essay« ist.⁶ Thema und Form des »Essays« in Lichtenbergs Hogarth-Erläuterungen sollen hier als ein Stück Vorgeschichte der Moderne im 18. Jahrhundert dargestellt werden.⁷ Der Kommentar soll als eine Textgestaltung des Abgeleiteten und Sekundären in dem Exemplar untersucht werden, in dem er sich auf sein eigenes Prinzip richtet, auf das Prinzip des Abgeleiteten in seiner Verschärfung zum Elend der Repräsentation. Mit Blick auf Hogarths frühe Zeichen der modernen Großstadt entdeckt Lichtenberg im »Weg der Buhlerin« das Gesetz aller Repräsentation, den Abfall von allem Primären und Natürlichen. Alle Worte »zerfallen wie modrige Pilze«, weil alle Worte, alle Zeichen von Anfang an Produkte des Zerfalls waren. Aber Lichtenberg beschreibt den Zerfall der Repräsentation nicht nur, er macht ihn auch zur Produktionsregel seines eigenen Kommentars. Er läßt seinen Kommentar sich selbst darstellen als eine Gattung des Abgeleiteten, die vom Primären und Natürlichen abgefallen ist. »Der Essay kündigt wortlos die Illusion, der Gedanke vermöchte aus dem, was thesei, Kultur sei, auszuberechnen in das, was physei, von Natur sei.«⁸ Freilich kann der hier vorgelegte tertiäre Kommentar der Lichtenbergischen Essays das Wortlose dieser Aufkündigung nur wortreich zum Sprechen bringen.

I

Die Lesbarkeit der Welt, die Lesbarkeit des Menschen und die »Lesbarkeit des Ich« hält Lichtenberg für möglich, freilich bewahrt ihn aufklärerische Skepsis vor dem barocken Überschwang einer »Lesbarkeit von allem in allem« (III, 290).⁹ Das Studium im Buch der Natur kann nur ersprießlich sein, wenn ihm Aufklärung, das »Durchschauen [...] verzährte(r) Vorurteile« vorangeht (III, 274). Die Lesbarkeit der Welt, des Menschen und

⁶ Vgl. ebd. S. 35.

⁷ Vgl. dazu: Lichtenberg und die Tradition der Essayistik, in: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium, hg. v. Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, München 1988, S. 107f.

⁸ Th. W. Adorno, Der Essay als Form, S. 26.

⁹ Lichtenbergs Texte werden zitiert nach der Hanser-Ausgabe: Georg Christoph Lichtenberg, Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, 4 Bde., München 1968ff.

des Ich kann nur behaupten, wer die Bedingungen ihrer Möglichkeit geklärt hat. Lichtenberg versucht eine solche Klärung vornehmlich in seinen Schriften zur Physiognomik.¹⁰ Die traditionellen Physiognomen, Lavater voran, fallen nicht der Kritik anheim, weil sie »absolute Lesbarkeit« voraussetzen, sondern weil sie der Lesbarkeit ein falsches Zeichensystem zugrundelegen. Sie ordnen der Reihe der physiognomischen Symptome in starrer Verbindung die Reihe der Bedeutungen zu. Die Kunst des Physiognomen besteht dann darin, auf der umfangreichen Tabelle der Zuordnungen für ein bezeichnendes Merkmal die passende Bedeutungsstelle zu finden. Lichtenberg hingegen zeigt, daß man zwei Elemente dieser Semiotik, die Zeichenträger und die Bedeutungsrelationen, differenzieren und dynamisieren muß. Für die Zeichenträger, die bezeichnenden Symptome, sind mehrere Klassen anzunehmen. Zwischen den »natürlichen« Merkmalen der Körperbildung und den »konventionellen« Spuren der Vergesellschaftung, zwischen »Körpercode« und »kulturellem Repertoire«¹¹ auf der Mitte stehen die Zeichen der Affekte und die Gestik. Zwischen den »festen« Merkmalen der Natur und den erworbenen Zeichen der persönlichen Geschichte vermitteln die gegenwartsbezogenen, augenblicksgebundenen Zeichen der Gemütsbewegungen. Traditionelle Physiognomik liest alles Sichtbare nur, als wäre es feste Natur. Lichtenbergs »Pathognomik« liest eine durch die Spuren der Verzeitlichung und Vergesellschaftung veränderte oder entstellte Natur. Die erste, die »natürliche« Natur wird überdeckt von einer zweiten, »konventionellen« Natur, den erst durch Wiederholung festgewordenen »pathognomischen Abänderungen« der ersten Natur (III, 288).

Mit der Vervielfältigung und der Verzeitlichung der Zeichenklassen vervielfältigen und verzeitlichen sich auch die Bedeutungsrelationen. Bedeutungen sind nicht fest, von »Natur« aus den Merkmalen zugewachsen. Auch Bedeutungen müssen als zweite Natur entstehen. Was im vielschichtigen System bedeutungsfähiger pathognomischer Zeichen zu einer kon-

¹⁰ Folgende neuere Arbeiten zur Physiognomik und zu Lichtenbergs Physiognomie-Kritik sind berücksichtigt worden: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 191-210; Gerhard Neumann, »Rede damit ich dich sehe«. *Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick*, in: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts* (vgl. Anm. 7), S. 71-107; Andreas Käuser, *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. [usw.] 1989 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 24), bes. Kap. 5, S. 123-155; Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur 107), bes. S. 445-465.

¹¹ Gerhard Neumann, *Rede damit ich dich sehe*, S. 77.

kreten Bedeutung kombiniert und verfestigt wird, kann nur als ganz individuelle Geschichte eines bestimmten Gesichts rekonstruiert werden. Die pathognomische Bedeutung von Gesichtszügen entsteht durch doppelte historische Reduktion: die Geschichte eines Gesichts reduziert die Auswahl der bezeichnenden Merkmale und sie legt ihnen die reduzierten Bedeutungen gerade dieser individuellen Geschichte bei. Die alte Physiognomik stellte »Äußerungsleistungen« fest auf der Grundlage eines grundsätzlich nicht-arbiträren Zeichenbegriffs. Lichtenbergs Pathognomik umschreibt »Äußerungsmöglichkeiten«¹², in denen die prinzipielle Offenheit allen Bezeichnens durch Geschichte zu einem Bezeichneten konsolidiert, in denen die Lesbarkeit durch den individuellen Fall zur Lesart wird.

Lichtenberg verändert die Semiotik, die das »Buch der Natur« lesbar macht. Aber er verändert nicht den *Buch*charakter der Natur. Auch die *Geschichte*, die aus der Lesbarkeit eine individuelle Lesart macht, ist Geschichte aus Büchern. Erlebte Geschichte funktioniert wie erzählte Geschichte als individueller Fall, als rhetorisches *exemplum*. Die Reduktion von physiognomischer Zeichenhaftigkeit zur konkreten pathognomischen Bedeutung geschieht nach denselben Regeln, nach denen Maler oder Dichter aus Bild- oder Sprachzeichen Gesichter und ihre Geschichten kombinieren.

Diese Betrachtungen haben den Verfasser längst begierig gemacht, von einem gebornen Beobachter des Menschen, der dabei ein großer Zeichner wäre, und in einer großen Stadt gelebt hätte, denselben Knaben und dasselbe Mädchen auf zween verschiedenen Pfaden des Lebens vorgestellt zu sehen; und zwar sollte ihre Geschichte mehr durch Züge des Gesichts als Handlung gezeigt werden [. . .] Was Hogarth hierin geleistet hat, ist bekannt. [. . .] Unter allen lebenden Künstlern, die mir bekannt geworden sind, wäre Herr Chodowiecki in Berlin, der einzige, der diesen Gegenstand auch für den geübtesten Beobachter des Menschen genугtuend auszuführen im Stand wäre. (III, 294f.)

Der Zeichner ist der bessere Beobachter, Lichtenbergs eigene physiognomisch-pathognomische Praxis läßt sich darum am besten an seiner Beobachtung von Zeichnern, an seinen Hogarth-Erläuterungen studieren. Die Geschichten, die Gesichtern Bedeutungen zuwachsen lassen, haben wie die Geschichten und Gesichter auf Bildern und in Texten *rhetorische* Produktionsregeln. Schon Lichtenbergs Gleichbehandlung von »Malern« und »Dichtern« unter denselben Kategorien zeigt, daß Lichtenberg ein ganz traditionelles Rhetorik-Verständnis hat. »Die pathognomischen Zeichen, bald mehr bald weniger mit landesüblicher Schönheit versetzt, sind die *Worte* mit denen der *Geschichtenmaler* mit uns *redet* [. . .]«. (F 898; I, 587)

¹² Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck*, S. 55.

Bis zum »Ende der Ikonographie«¹³ galt in der bildenden Kunst der »Primat des Worts«, und in der niederländischen Malerei, in deren Tradition Lichtenbergs Vorzugskünstler Hogarth steht, gilt insbesondere ein »Primat des Rhetorischen«.¹⁴ Zwar spottet Lichtenberg gelegentlich über Beweise, »die man für die Physiognomik aus Christus-Köpfen hat herleiten wollen« (III, 273), setzt selbst aber für seine eigene Pathognomik den gemalten die beschriebenen Beweise zur Seite. Shakespeare nämlich ist ihm Zeuge für den Vorrang der Pathognomik, ist Shakespeare doch »arm an eigentlich physiognomischen Bemerkungen [. . .]. Hingegen ist er voll der herrlichsten pathognomischen Beobachtungen« (III, 279). Ob Maler oder Dichter, beider pathognomische Beobachtungen ordnen sich ein in den alten rhetorischen Funktionszusammenhang, in dem das *aptum* die Auswahl der Zeichen reguliert und in dem über das *movere* das Ziel des *docere* erreicht wird.

Daß der Maler und der Dichter ihre Tugendhaften schön, und ihre Lasterhaften häßlich vorstellen, kommt nicht von einer durch Intuition erkannten notwendigen Verbindung dieser Eigenschaften her, sondern weil sie alsdann Liebe und Haß mit doppelter Kraft erwecken, wovon die eine den Menschen am Geist, die andere am Fleisch anfaßt. Malten oder schrieben sie für ein einziges Volk, oder gar für einen einzigen Menschen, so würde die Volks-Schönheit, oder das Gesicht der Geliebten, des Herzens-Freundes und des verehrten Vaters, noch sicherer die Tugend empfehlen. (III, 291)

Für Lichtenberg kann das *aptum* nur aus der Beobachtung individueller Geschichten und ihrer Augenblickskonstellationen entstehen, gleichwohl läßt sich auch aus dem Beobachteten nach bewährtem Muster ein Thesaurus zum Gebrauch der Poeten erstellen, etwa der »Vorschlag zu einem Orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romanen-Dichter und Schauspieler«. Die Erweiterung des *aptum* und seiner Thesauri um das »Beobachtete« ist nicht etwa Lichtenbergsche Neuerung aus dem Geiste der Experimentalphysik. Schon Rhetoriker des Barock hatten eigene Beobachtungen neben den Autoritäten der Überlieferung, hatten »experientia« neben »lectio« und »auditio« als Vorratsstellen der »inventio« zugelassen. So werden die »Anfertigung von mores- und affectus-Collectaneen und die Beobachtung seiner selbst und der anderen«, wie sie Lichtenberg in

¹³ Vgl. Werner Busch, Die notwendige Arabeske, bes. S. 13–42.

¹⁴ Stellvertretend für diesen Befund können die nach dem Modell der Rhetoriken konzipierten, sehr einflußreichen *De pictura veterum libri tres* des Franciscus Junius, Amsterdam 1637 genannt werden. Zur Rhetorik-Orientierung von Malerei vgl. Gottfried Willem, Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur 103), passim.

seinem *Orbis-pictus*-Vorschlag vorschweben, schon 1648 in Christoph Schraders *Aristotelis de arte rhetorica libri tres* empfohlen.¹⁵

Das rhetorische *aptum* regelt und garantiert die Übertragbarkeit zwischen den Bedeutungen und ihrer Repräsentation. Übertragbarkeit herrscht aber auch zwischen den Medien der Repräsentation. Weil sie rhetorisch organisiert sind, können die Bilder in rhetorisch verfaßte Texte übersetzt, können die nach rhetorischen Regeln geschriebenen Texte in gesprochene Texte übersetzt werden. Lichtenberg macht die Rhetorik der gesprochenen Rede zur Produktionsnorm gerade seiner gedruckten Bildkommentare. Sie sind, nach *inventio* und *dispositio*, als *actio* zu rezipieren. Die Erklärungen werden insistent als »Vortrag« bezeichnet, ihr »Ton« soll den »Ton« Hogarths treffen. Was gezeichnet wurde, »spricht« zum Herzen und wird so beschrieben, als würde es besprochen: Bild, Schrift und Stimme sind unter dem ihnen gemeinsamen Gesetz der Rhetorik Äquivalente.

Die Regeln des *aptum*, die Konvertierbarkeit der Medien stehen für das Gesetz der Äquivalenz, das Repräsentation möglich macht, das garantiert, daß aus den offenen Bedingungen der Bedeutsamkeit und Lesbarkeit auch wirklich konkrete und kommunizierbare Bedeutungen und Lesarten erzeugt werden können. Doch es gibt die Kehrseite der Äquivalenz. Denn alle Äquivalenzregeln des *aptum* bedeuten auch eine drastische Reduktion der offenen Lesbarkeit auf eingegrenzte Typen von Repräsentationen und Lektüren. Die Äquivalenzregeln des *aptum* reduzieren die Lesbarkeit, ersetzen die unüberschaubare Fülle des möglichen Bedeutsens durch konkrete Bedeutungen, liefern die Ergebnisse kultureller Abstraktionsarbeit als Surrogate der totalen, »natürlichen« Sinnfülle. Das *aptum* steht für beide, für die Äquivalenzregeln der Repräsentation, die allein konkrete Bedeutungen ermöglichen, und für deren unaufhebbaren Surrogatcharakter, der ihnen als Reduktionen und Abstraktionen einer gedachten ursprünglichen Sinnfülle immer den Schatten des Negativen anheftet. Konkrete, repräsentierte Bedeutungen sind die aus dem Ideen- und Sinnparadies vertriebenen Gespenster »absoluter Lesbarkeit«. Wir lesen im Buch der Natur, aber wenn wir Bestimmtes in der Natur buchstabieren, lesen wir eben nur noch in Büchern über die Natur. Niemand liest mehr die Natur selbst, immer schieben sich die Lektüren anderer dazwischen. Das kulturelle *aptum* strukturiert die Naturbetrachtung.

In den Vorbemerkungen zum »Weg der Buhlerin« weist Lichtenberg deutlich auf den Surrogatcharakter der kulturellen Lesarten von Natur hin. Er führt den englischen Dramatiker Theophilus Cibber, der nach Bildern

¹⁵ Vgl. Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck*, S. 94f.

von Hogarth gearbeitet hat, als Beispiel für solche Autoren an, denen es leichter war,

den Menschen in dieser untrüglichen Camera obscura nachzuzeichnen, als nach der Natur. Sehr natürlich. Es ist dieses leider recht das Prerogativ dieses papierenen Alters der Welt, daß, seitdem das Universum in den Buch- und Bilderhandel gekommen ist, Tausende von Schriftstellern und Künstlern für den direkten Strahl der Natur erblindet sind, die ganz gut sehen, sobald dieser Strahl von einem *Bogen Papier* reflektiert wird. Glücklich, wenn die Reflexion immer die erste, und das Blatt immer so plan, so rein und so spiegelhell ist, als dieses, das uns unser großer Künstler hier vorhält. (III, 732)

»Man schreibt«, so formuliert Lichtenberg diese Produktionsregel der Surrogate in seinem Orbis-pictus-Vorschlag noch allgemeiner, »daher leichter Romane aus Romanen, Schauspiele aus Schauspielen und Gedichte aus Gedichten, ohne im Stand zu sein oder auch nur den Willen zu haben, die Zeichnung endlich einmal wieder mit der Natur zusammen zu halten.« (III, 378) Der Orbis pictus soll die Zeichen wieder auf ihre Äquivalenz mit der Natur hin überprüfen. Doch auch dieser Orbis pictus wird wieder ein Buch über die Natur sein, aus dem andere Bücher entstehen können.

Äquivalenz und *Surrogat* der Repräsentation sind die beiden Problemzentren, um die Lichtenbergs Semiotik organisiert ist. Äquivalenz und Surrogat sind aber auch die Prinzipien des Kommentars, der Lichtenbergschen »Erläuterungen« zu Hogarths Bildern. Mit den Kernbegriffen von Lichtenbergs Semiotik werden die »Erläuterungen« als genuine literarische Gattung begründet. Es ist die Gattung, in der die Struktur aller zeichenhaften Repräsentation poetisch inszeniert wird. Die Erläuterungen, die Kommentare verdoppeln einfach die Repräsentationsregeln des Kommentierten. Hogarths Bilder sind Lesarten der Natur, äquivalente Repräsentationen, als Repräsentationen aber doch nur Produkte surrogathafter Reduktion. Die Hogarthschen Surrogate der Natur rücken für den Kommentar in den Rang einer zweiten Natur, die sich betrachten lassen, wie Hogarth die erste Natur betrachtete. Im Blick des Kommentators werden Hogarths Bilder Objekte mit wieder offener Lesbarkeit, besitzen die unbegrenzte Sinnfülle der zweiten Natur. Auch diese Lesbarkeit muß zu einer Lesart reduziert werden, in eine gleichermaßen adäquate und surrogathafte Lesart.

In der Vorrede zur Ersten Lieferung seiner Hogarth-Erläuterungen hebt Lichtenberg hervor, daß seine Kommentare Analoga, echte Äquivalente des Kommentierten seien. Er will nicht nur »prosaisch« erklären, und »etwa bloß mit kurzen und dünnen Worten« sagen, »was die Dinge bedeuten«, sondern er wolle »poetisch« so *verfahren*, wie Hogarth verfahren ist. »Was

der Künstler da *gezeichnet* hat, müßte nun auch so *gesagt* werden, wie *Er* es vielleicht würde *gesagt* haben, wenn er die Feder so hätte führen können, wie er den Grabstichel geführt hat.« (III, 661) Lichtenberg entdeckt, welche Chance, welche neue Freiheit des Poetischen für den Kommentar im Lesen der Hogarth'schen Lesarten von Natur entsteht. Hogarths Bilder sind, wie gesagt, reduzierte Lesarten der Natur. Als zweite Natur betrachtet, bieten die Bilder dem Blick des Kommentators wieder die ganze Fülle des Lesbaren. Gegenüber den Bildern hat der Kommentator dieselbe Freiheit des Lesenkönnens, die Hogarth gegenüber der Natur besaß. Darum kann das kommentierende Lesen all das an Lesbarkeit wiedererkennen, was Hogarths reduzierte Lesart, seine Intention hat verdecken müssen. Lichtenberg entdeckt in

Hogarths Werken Absichten [. . .], an die er selbst nie gedacht hätte. Das mag sein. Aber was schadet dieses in einer Schrift, die, ob sie gleich hauptsächlich da ist, Licht über des großen Künstlers Werke zu verbreiten, doch zugleich ihren eignen Gang geht? (III, 664f.)

In der hermeneutischen Lizenz, einen Autor besser verstehen zu dürfen, als er sich selbst verstand, in der bewußt gewählten Differenz zwischen gelesenem Bild und kommentierender Lesart, in der absichtlichen Übertragung des Sichtbaren in latente oder manifeste Überinterpretationen¹⁶ scheint die neue Offenheit der Lesbarkeit auf, zeigt der reduzierte und surrogathafte Kommentar seine poetische Äquivalenz zur offenen Sinnfülle der zweiten Natur.

Das Konzept, daß der Kommentar die offene Lesbarkeit der zweiten Natur wieder herstellt, die sie als eine auf die erste Natur gerichtete Lesart nicht mehr besaß, dieses Konzept taucht abgewandelt wieder auf als eine der Begründungen des modernen Essays. Georg Simmel¹⁷ hat diese Begründung formuliert in Begriffen kulturkritischer Verfallstheorien, einer aufklärerischen Entfremdungstheorie folgend, die auch für Lichtenberg maßgeblich war. Nicht nur, so Simmels Gedankengang, ist Kultur Entfremdung von der Natur, Kultur selbst ist inzwischen in der Masse ihrer

¹⁶ Zur »prinzipiell(en) Überinterpretation« des Essays schreibt Adorno: »Die objektive Fülle von Bedeutungen jedoch, die in jedem geistigen Phänomen verkapselt sind, verlangt vom Empfangenden, um sich zu enthüllen, eben jene Spontaneität subjektiver Phantasie, die im Namen objektiver Disziplin gehandelt wird. Nichts läßt sich herausinterpretieren, was nicht zugleich hineininterpretiert wäre.« Der Essay als Form, S. 11 und S. 12.

¹⁷ Ich beziehe mich auf einen Aufsatz von Matthias Christen über »Essayistik und Modernität. Literarische Theoriebildung in Georg Simmels Philosophischer Kultur«, DVjs, 66 (1992), S. 129–159.

versteinerten und gestapelten Produkte derselben Entfremdung anheimgefallen. Es ist Aufgabe des Essays, diese Entfremdung zur zweiten Natur aufzuheben, sie durch deutendes Erschließen dem Bewußtsein wieder zu vermitteln und sie so ihrer toten Abkapselung zu entreißen, sie als lebendige Sinnfülle, als offene Lesbarkeit wieder zugänglich zu machen. Waren Philosophie und Poesie ihrem klassischen Verständnis nach darauf gerichtet, die Entfremdung zur ersten Natur zu durchstoßen, so muß der Essay in der als »Moderne« bezeichneten Spätzeit der Kultur dieselbe Aufgabe erfüllen gegenüber der zweiten Natur. Adorno hat solche Gedanken, ohne Angabe von Quellen, bei Simmel geliehen und den Essay beschrieben als die Gattung, die sich aufs »Abgeleitete« richte, die in der Versenkung in das »Vermittelte«, in das schon gemachte die Freiheit und »Spontaneität subjektiver Phantasie« zurückgewinne.

Auch die Paradiese des Gedankens sind einzig noch die künstlichen, und in ihnen ergeht sich der Essay. Weil, nach Hegels Diktum, nichts zwischen Himmel und Erde ist, was nicht vermittelt wäre, hält der Gedanke der Idee von Unmittelbarkeit Treue nur durchs Vermittelte hindurch, während er dessen Beute wird, sobald er unvermittelt das Unmittelbare ergreift.¹⁸

Erst unter dem »Blick des Essays wird die zweite Natur ihrer selbst inne als erste«¹⁹, nur im Deuten einer schon abgeleiteten Lesart entdeckt der Kommentar die ursprüngliche Lesbarkeit, nur im Buchstabieren des repräsentierenden Surrogats enthüllt sich die Negation der Präsenz.

In die Genealogie der Simmelschen und Adornoschen Begründung des modernen Essays gehören Lichtenbergs Kommentare. Auch sie sind literarische Texte mit eigenem Wohnrecht zwischen den Feldern der Poesie und der Philosophie. Auch sie wollen die Lesbarkeit einer zweiten Natur zurückgewinnen, und auch sie zeigen das Entstehen dieser zweiten Natur als Entfremdungs- und Verfallsprozeß. Das »Verhältnis von Natur und Kultur ist sein«, des Essays, »eigentliches Thema«.²⁰ Auch Lichtenbergs Kommentare, frühe essayistische Texte über den Essay, haben dieses Thema.

Daß Lichtenbergs Hogarth-Erläuterungen eigene literarische Qualität besitzen, ist unumstritten. Was zu fehlen scheint, ist der Nachweis, daß Lichtenberg die Begründung dieser Literarizität, das Gattungsprogramm einer Lesbarkeit von zweiter Natur, in den Kommentartexten selbst dargestellt hat. Der vorliegende Versuch will diesen Nachweis nachtragen und

¹⁸ Th.W. Adorno, *Der Essay als Form*, S. 12, S. 42.

¹⁹ Ebd., S. 43.

²⁰ Ebd., S. 41.

zeigen, daß Lichtenbergs »Weg der Buhlerin« die Semiotik der Äquivalente und Surrogate veranschaulicht, um damit zugleich das Gattungsprogramm seiner »Erläuterungen« darzustellen, »Lesarten der zweiten Natur« zu sein. Der »Weg der Buhlerin« handelt von diesen Themen, nicht in Gestalt einer semiotischen Allegorie, sondern so, daß der Text seinem eigentlichen Geschäft, der Erläuterung des Vorgegebenen, die Reflexionen auf seine Bedingungen unterlegt. Der »Weg der Buhlerin« bleibt in erster Linie Hogarth-Kommentar, auch wenn er es sich leisten kann, nebenher seine eigenen Prinzipien zu inszenieren.

II

Mit einem Begriff der mediävistischen Romanpoetik und im Vorgriff auf eine »künftige Theorie der hogarthischen Romane« (Fleiß und Faulheit, III, 1028) könnte man von einem »doppelten Cursus« im zeichentheoretischen Roman der »Buhlerin« sprechen. Drei Stationen werden zweimal durchlaufen. Die Semiotik selbst wird dargestellt, ihre Zeichentypen, die durch »Geschichte« aus der Lesbarkeit herausgetretenen oder herausgefallenen Lesarten. Und es werden jeweils die beiden Aspekte der Äquivalenz und der Surrogathaftigkeit von Zeichen als eigene Themen bearbeitet. (1) In der »Ersten Platte« und in ihrem symmetrischen Pendant im doppelten Cursus, in der »Vierten Platte«, werden das Zeichensystem und seine in Individualgeschichten festgelegten Bedeutungen abgehandelt. (2) Die Äquivalenzlogik der Repräsentation exponieren die »Zweite« und die »Fünfte Platte«. (3) Die Hermeneutik und Schreibweise des Surrogats inszenieren die »Dritte« und die »Sechste Platte«.

Lichtenbergs »Erste Platte« schafft, Hogarthischer Bild- und Beschriftungstechnik folgend, einen thematischen *Rahmen*: sie setzt mit der schon zitierten Vorbemerkung und ihrer allgemeinen Problematisierung der Lesbarkeit ein, indem sie den Surrogatcharakter aller Lesarten der Natur hervorhebt, und sie endet mit einer ironischen Aufhebung der Lesbarkeit in der »Unlesbarkeit«. Nach einer Kritik von Hogarths platter Namensgebung, der zu direkten Aussagekraft von »Mary Hackabout«, werden die verschiedenen Inschriften und Schriftzüge auf der Hogarthischen Platte gelesen oder, wo das nicht möglich ist, ihre Unleserlichkeit hervorgekehrt.

Wir erwähnen ihrer bloß, um dem Leser zu sagen, daß die Adresse auf dem Original ebenso vorsätzlich unleserlich ist als hier. Es ist also bloß etwas Allgemeines, was bei dergleichen Gelegenheiten immer vorkommt, z.B. einer Kiste, die die Erfüllung ihres *cito, citissime* mit Geduld *tagelang* abwartet, bis endlich

ein treuer Wagen-Knecht, der nicht lesen kann, oder ein schlauer Dieb, der sich nicht darauf einläßt, die Besorgung übernimmt. (III, 748)

In diesen Themenrahmen von Lesbarkeit und Unleserlichkeit stellt Lichtenberg zwei Figurenpaare, Figuren, deren jede bestimmte Zeichenkonstellationen zu repräsentieren hat, Tochter und Vater auf der einen, Obrist Charters und Mother Needham auf der anderen Seite. Die vier Figuren zeigen zusammen, umstellen gewissermaßen die Elemente, die das offene Zeichensystem, die Möglichkeiten der Bedeutsamkeit und der Lesbarkeit konstituieren, und jede einzelne von ihnen zeigt einen eigenen Typ von Zeichen- und Bedeutungsfestlegung, eine durch Reduktion, durch die *moralische* Reduktion der Korruption entstandene Bedeutung oder Lesart.

Drei Begriffsgruppen, die alle eine lange zeichentheoretische Tradition haben, organisieren Lichtenbergs Zeichentypologie. Den natürlichen stehen die konventionellen Zeichen gegenüber, der Natur und ihrer Tugend die Zivilisation der Mode, der Kunst und des Lasters. Schließlich steht der offenen, die verhüllte Bedeutung gegenüber. Dabei ist wichtig festzuhalten, daß die Begriffsgruppen nicht immer als Oppositionen aufeinander bezogen werden und daß die drei Begriffspaare, wenn sie als Oppositionen benützt werden, deshalb nicht auch schon synonym sind. Die Begriffsgruppen bezeichnen selbst schon *offene* zweistellige Relationen, die erst in ihren wechselnden Kombinationen und Konkretisationen Systemstellen schaffen, an denen sich feste Bedeutungen ansiedeln lassen.

Molly, die schüchterne Landpflanze, steht für das »natürliche Zeichen«. Sie bringt eine durch Kunst, Zivilisation oder Laster noch unverdorbenere Natürlichkeit offen und unverstellt zum Ausdruck. Wo die Natur selbst spricht, erübrigt sich das erklärende und bezeichnende Surrogat. »Das Gesichtchen [. . .] spricht mit beredtem Stillschweigen, allgemein verständlich, und jedem offen, für sich, und bedarf keiner Erläuterung.« – Die Bedeutung ist denn auch wie eine emblematische *inscriptio* einfach mitzuteilen: »Jugendblüte und Unschuld« (III, 734). Diese »Noten« der »natürlichen Zeichen« halten den Einfluß der sekundären, der durch Mode und Konvention bestimmten Zeichen auf ein Minimum beschränkt: der unerläßliche »Anzug« ist selbst ganz Natur, in ihm ist »nicht die kleinste Lüge«, »mit dem kleinstmöglichen Aufwand« dient er »wie Bienenzellen« der Natur von Gesicht und Figur nur als Stütze. Anders beim Vater, dessen »Natur« sich schon ganz in die konventionellen Zeichen seines Anzugs zurückgezogen hat, dessen Figur nichts anderes mehr ist, als was ihre Kleiderhülle auszusagen vermag. »Die Menschen«, so schreibt Lichtenberg in seinen Aphorismen, »gehen eigentlich nicht selbst in Gesellschaft, sondern sie schicken eine angekleidete Puppe statt ihrer hin, die sie auskleiden wie sie

wollen« (J 196; I, 681). Mollys Vater im »Amtshabit«, mit dem »Leder an den Knien«, vor allem aber mit seiner Perücke, ist eine solche Puppe, die an Stelle ihrer Natur, als deren Repräsentantin in Gesellschaft geht und die Lichtenberg kommentierend entkleidet. Perücken und Kleider gehören für Lichtenberg freilich nicht einfach auf die Schattenseite der Repräsentation, zur Mode und Zivilisation, die die Natur des Leibes verhüllen und entstellen. Kleidung stellt einen Typ von sekundären kulturellen oder auch »pathognomischen« Zeichen dar, die gewissermaßen auf der Grenze zwischen natürlichen und konventionellen Zeichen anzusiedeln sind. Sie sind Konventionen, die durch individuellen Gebrauch zur zweiten Natur werden und in denen die erste Natur sich ausdrücken kann: »so bald [. . .] jemand an seinem eigenen Leib die Sachen aus eigener Wahl trägt, so ist das Kleid nicht mehr Decke sondern Hieroglyphe« (F 334; I, 507). Solches Kleid ist ein »adoptierte(s) Fell« (J 1210; I, 824). Lichtenbergs Kleiderphysiognomien erkunden die breite Grenzzone zwischen Natur und Konvention, die gleitende Differenz zwischen Präsenz und Repräsentation. Obenan in der Klasse der »adoptierten Felle«, im »Costume des natürlichen Menschen« (B 321; I, 129) stehen die Perücken, der künstliche »Skalp« (F 858; I, 582), zivilisatorisch und modisch ihrem Ursprung, zweite Natur ihrem Gebrauch nach. Mollys Vater ist oder zeigt, was er ist, in seiner Perücke. »Die abgeregnete, abgebleichte und abgekämmte Perücke ist hier von großer Bedeutung« (III, 735), eine »große Bedeutung«, die nicht mehr wie bei seiner Tochter »keiner Erläuterung bedarf«, sondern die in einem eigenen Perücken-Exkurs auseinandergesetzt werden muß. Blühende Zwiebeln werden als Vergleich bemüht.²¹ Nimmt man von ihren Dolden »Maske« und »Hut«, »so hat man ganz die Gestalt und selbst die Farbe einer englischen *Clergyman's Wig*« (III, 735f.). Mit dem »beregnete(n) Schaf-Fell unseres Armen«, spricht Hogarth zum Herzen.

Er redet, sage ich, geradehin zum Herzen derer in der Welt, die wissen, was es dem Redlichen für ein *Bürsten* und *Reiben* und *Kämmen* kostet, ehe er dahin kömmt, immer unverschuldet, nicht einmal öffentlich die armseligsten Insignien seines Standes und Ordens aufstellen zu können [. . .]. (III, 736)

Marys Bedeutung stand klar als das Emblem ihrer selbst vor Augen. Im System der naturnahen konventionellen Kleiderzeichen bedarf es schon der Hogarth'schen *Rhetorik*, die in der *actio* des Bildes zum Herzen spricht und die eine Perücke als *Metapher*, als Zeichen für die Lebensweise unseres Armen und Redlichen einsetzt. Die »Kleider-Ordnung« wird zur »Metaphern-Ordnung« (F 163; I, 484). Die gleitenden Bedeutungen der zwi-

²¹ Vgl. J 1049; I, 800.

schen Natur und Konvention liegenden Zeichen stellt die Rhetorik erst still, wo die Zeichen der Natur als selbstidentische keiner erläuternden Repräsentation bedürften. Beide aber, die »Natur« der Tochter und die »adoptierte Natur« des Vaters, stehen auf Seiten der Tugend. Aus dem Gebiet der natürlichen Zeichen tritt man erst wirklich heraus, wenn an die Stelle der Tugend das Laster zu stehen kommt, wenn Konvention nicht nur Gebrauch, sondern auch Mißbrauch heißt, wenn Zivilisation gleichbedeutend wird mit Korruption und Perversion. Dafür steht die Gegengruppe zu Tochter und Vater, der Zuhälter und die Kupplerin, Obrist Charters und Mother Needham. Lichtenberg führt einen neuen Typ von Zeichen ein und markiert diese Neuerung dadurch, daß er selbst zum ersten Mal den Begriff des »Zeichens« benützt. Man ist jetzt ganz im Reich der Repräsentationen angelangt, in denen der Zusammenhang zwischen Zeichen und Bezeichnetem in logischer wie in moralischer Hinsicht problematisch ist:

Über der Haustüre sieht man das *geschachte* Feld. Was es bedeute, ist oft ein Zankapfel auch noch neuerlich in englischen Monatsschriften gewesen. Der Streit scheint nun aber entschieden. Es ist das Zeichen, das alle Häuser, worin starke Getränke geschenkt werden, notwendig führen müssen. (III, 738)

Die Schankhäuser müssen das Zeichen führen, damit die Steuereinnahmer leichter zu ihren Quellen finden. Es bezeichnet den Gipfel der zivilisatorischen Perversion, daß nicht »Natur«, sondern der Profit am Laster die *nicht-arbiträren Zeichen* begründet. Wie die Rose an Mollys Brust ist das geschachte Feld über Charters Emblem seiner Bedeutung. Molly, die »Natur«, trägt ihr Emblem selbst, Charters, die »Unnatur«, wird bezeichnet und verständlicher Weise erst in der Distanz, in der Differenz der Repräsentation. So extrem weit Molly und Charters auf der Achse von Tugend und Laster auseinanderliegen, so gleich scheinen sie zu sein in der Unverhülltheit ihrer Bedeutung. Und doch macht Lichtenbergs Text den Unterschied auch des Bedeutens anschaulich: wo Mollys Bedeutung kommentarlos selbst spricht, kann Charters' zuletzt ebenso offenkundige Bedeutung nur auf langen textuellen Umwegen die Distanzen der Repräsentation überwinden. Die Distanzen sind dabei sehr genau vermessen. Des Vaters nur kleine Distanz zur Natur im Grenzgebiet der adoptierten Natur, konnte noch ein kleiner Perücken-*Exkurs* beschreiben. Charters' radikale Entfernung erläutert nur das mehrfache und das in optischer Absetzung ganz heterogene *Fremdzitat*. Franziskus Charters war ein Schurke von so exorbitanter Verkommenheit, daß sich die Dichter des classical age seiner annahmen. Lichtenberg zitiert in seinem literarischen Porträt die

»Moral Essays« von Pope und eine Grabschrift Arbuthnots auf Charters, die in genauer graphischer Reproduktion auch als Inschrift im Text deutlich kenntlich gemacht wird. Standhaftigkeit, »unwandelbare Verderbtheit der Sitten« und Ehrlichkeit, »der zu betrügen wußte ohne Maske der Ehrbarkeit« schreibt die Inschrift Charters als Tugenden zu. Unsere Laster sind unsere Tugenden, könnte man La Rochefoucauld abwandelnd sagen, die Verdorbenheit ist dann am höchsten gestiegen, wenn sie sich ehrlich wie die Tugend benimmt. Die schamlose Unverhülltheit, die offene Verständlichkeit von Charters' Lastern ist dennoch nicht die unverhüllte Lesbarkeit von natürlicher Unschuld und Tugend. Sie ist Produkt mehrfacher Verkehrung. Lichtenberg zeigt das deutlich, indem er Arbuthnots satirischer Grabschrift den Charakter »echter« Grabschriften gegenüberstellt. »Warum man solche Grabschriften nicht auf Kirchhöfen liest?« Weil normalerweise der Ruhm der Inschrift in umgekehrtem, in verkehrtem Verhältnis zum Gerühmten steht. »Ich muß gestehen, daß ich beim Lesen der Grabsteine nicht selten in die Verlegenheit geraten bin, kaum zu wissen, welches denn nun eigentlich die Seite der *Herrlichkeit* sei« (III, 743). Doppelte Verkehrung, die Verkehrung verkehrter Grabschriften verschafft Charters die unverhüllte Wahrhaftigkeit seiner Inschrift. Daß er mit der verkehrten Offenheit nicht besser dasteht als mit verkehrter Verstellung, beweist Lichtenberg mit dem Zitat einer Traueranzeige, in dem die Witwe des Schurken die übliche Lüge der Wohlanständigkeit aufbaut. Lüge und Wahrheit des Lasters sind gleich schändlich. Also nicht Gleichheit von Molly und Charters im Zeichen der Wahrhaftigkeit, sondern radikale Distanz zwischen natürlicher Selbstevidenz des Natürlichen und gewundener, über viele Verdrehungsstufen der Perversion hin auseinandergetriebene Repräsentationsbeziehungen der kulturellen Zeichen. Die Zeichen organisieren sich in doppelter Differenz: die primäre Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem offenbart erst die moralische Differenz zwischen Bedeutungspräsenz und »entfernter« Repräsentation.

Obrist Charters, die ehrliche Unnatur als Gegenstück zu Mollys ehrlicher Natur, hat Mother Needham als Partnerin, das Gegenstück zum Vater. Die unehrlichen konventionellen Zeichen machen Front gegen die ehrliche Perücke. Auch dies »berüchtigte Weib« ist zur Ehre der classical authors gelangt. »Fromm« nennt sie Pope, und falsch ist sie wie die frommen Grabinschriften, falsch wie ihre *Maske* aus »Pflästerchen«, die ihren Verfall verkleben, falsch wie die *Handschuhe*, die sie ausgezogen hat, »um ihr Herz, dem des armen Mädchens durch die Fingerspitzen näher zu bringen [...]«. Die »oratorische Figur [...] wirkt nicht durch Kalbfell« (III, 746), »Handschuhe sind Masken«, wie es in »Fleiß und Faulheit« heißt

(III, 1209). Hogarth hatte mit dem »beregneten Schaf-Fell« »zum Herzen« gesprochen. Handschuhe demgegenüber sprechen nicht zum Herzen, sie verhüllen und behindern die Wirkung der gestischen Oratorik. Erst wenn Verfall und Zerstörung vollkommen sind, wenn selbst Hogarth seine »verhüllten« Gedanken »verhüllen« muß (vgl. III, 810), erst dann erlangen auch Handschuhe die Gabe der direkten Rede. Zwei Handschuhpaare liegen auf der letzten Platte, der Sargszene, so da, als schienen sie »im Affekt auseinandergebracht, um wieder zusammen zu schlagen, und durch ihr Beispiel wenigstens zehn Paar Hände von Fleisch und Blut unter den dreizehn zu beschämen, die hier versammelt und etwas *weltlich* beschäftigt sind.« (III, 816) Wenn Handschuhe besser als die Hände selbst die Affekte ausdrücken, dann ist jener höchste Grad der Verkehrtheit erreicht, der auch Grabinschriften ehrlich macht. Beide Male sind es Grab und Sarg, die Endstationen auf dem Weg des Verfalls, an denen die Vollendung der Perversion offenbar wird.

Korruption und Perversion sind aber nicht nur Charakteristika *einer* Zeichenklasse im Gegensatz zu den natürlichen, unverdorbenen Zeichen. Abweichung, Verfall und Korruption setzen die Prozesse in Gang, die überhaupt erst aus dem offenen Zustand der Bedeutsamkeit die Bedeutungen und ihre Repräsentation hervortreten lassen. Lesbarkeit wird durch Reduktion und Abstraktion zur Lesart. Aus dem ungeschiedenen Kosmos der Natur fallen durch Abweichung die Zeichen heraus, die wieder anderes, das Bezeichnete vertreten. Diesem Prinzip der Semiose, dem »Fall« der Bedeutung aus der »Leere« ihrer Möglichkeiten, hat Lichtenberg das dritte Emblem in der Ersten Platte zugeordnet: neben der natürlichen Präsenz der Rose an Mollys Brust und der perversen Nicht-Arbitrarität des Wirtshauschildes über Charters steht oder fällt das Prinzip der Entstehung von Bedeutung durch Verfallsgeschichte in den stürzenden Töpfen:

Blumentöpfe, Schüsseln und Pfannen, und was es sonst sein mag, *alles leer*, stürzt darüber dem Hungernden entgegen. Sehr ominös! (III, 737)

Knapper läßt sich die Zukunft von Bedeutung (»ominös«) im »Fall« der leeren Bedeutungspotenz kaum veranschaulichen.

Möglichkeiten lassen sich als wirklich offene und unbestimmte nicht darstellen. Nur die Mehrzahl verschiedener konkreter Bedeutungen und Repräsentationen repräsentiert das *Feld* der Lesbarkeit. Zusammen betrachtet sind die vier Personen der Ersten Platte Grenzmarkierungen dieser Lesbarkeit. Auf diesem Feld, das Korruptibilität und Perfektibilität der Natur in ihren verschiedenen Voraussetzungen und Ergebnissen zeigt,

wird dann *eine* Geschichte, die besondere Geschichte Mollys zeigen, wie sich die Offenheit der Möglichkeiten zunehmend verfestigt durch Abweichung von der Natur. Molly ist die moralische Verkörperung der »pathognomischen Abänderungen« in der angeborenen »natürlichen« Physiognomie.

Das in den fallenden Töpfen bezeichnete Prinzip der Bedeutungsfestlegung durch Verfallsgeschichte isoliert und radikalisiert die »Vierte Platte«, das Gegenstück der »Ersten Platte«. Alles menschliche Leben zu Bedingungen der Gesellschaft und der Zivilisation ist ein auf Dauer gestellter Verfall. »Bekanntlich spricht die Chemie«, so beginnt die »Vierte Platte«, »von drei Stufen der Gärung: der Weingärung, der Essiggärung, und der fauligen« (III, 774). Perfektibilität und Korruptibilität sind nur moralische Möglichkeiten der menschlichen Natur. Als Natur ist sie unausweichlich der natürlichen Notwendigkeit des Verfalls preisgegeben. Der Mensch geht zuletzt »durch die letzte Gärung zum Faulen über [. . .]. Geht es mit Staaten und Städten anders? Was von den glorreichsten der Vorzeit noch übrig ist, sind Grabsteine über dem mächtigen Kadaver [. . .]« (III, 774). Die Gesellschaft der verlogenen Inschriften und korrupten Schilder, der Fall auf das Zeichenbeet der Charters und Needham, ist kein Fall, der auch hätte vermieden werden können. Die Natur des Möglichen und des Guten ist nur ein Schein, aufgerichtet gegen die Unausweichlichkeit des Verfalls. Offene Lesbarkeit ist nur die Fluchtvision vor dem unausweichlichen Zwang des Bedeutens. Die ungeborenen Kinder der Vierten Platte, weit unschuldiger noch als die unschuldige Landpomeranze Molly auf der Ersten Platte, sind schon Gefangene der Unnatur.

Was für eine Einschachtelung von Gefängnissen für den Embryo! Eingekerkert in eine Mutter, die selbst im Zuchthause sitzt, in einer Welt, die wieder ein Zuchthaus für die ganze Familie ist. O! Wohl uns, die wir mit der Farbe der Unschuld und der Livree der Freiheit geboren werden! (III, 784)

Die Vision der Unschuld und der Freiheit ist ein Traum weit jenseits der Geschichte Mollys und ihrer Universalisierung in der Vierten Platte: »hier ist *alles* gleich, und auch frei, so weit es unter einem Ochsenziemer möglich ist« (III, 786). Gleichheit und Freiheit sind so pervertiert, wie es die Wahrhaftigkeit des Obristen Charters war.

III

Reduktion und Abstraktion, die theoretischen Bedingungen der Repräsentation, sind in Lichtenbergs rhetorischem Vortrag zu Themen von Exempelgeschichten geworden. Die Offenheit von Perfektibilität und Korruptibilität wurde drastisch reduziert auf die Unausweichlichkeit des Verfalls. Zeichen sind Verfallsprodukte, sind bestenfalls Surrogate des Eigentlichen. Freilich, das ist die Kehrseite, das Eigentliche wäre ohne Surrogate nicht repräsentierbar, und besäßen die Surrogate nicht irgendeine Fähigkeit, sich demjenigen, das sie vorstellen und vertreten sollen, äquivalent zu machen, sie könnten nicht als Zeichen funktionieren. Anders, »semiotischer« ausgedrückt: die Differenzstruktur der Repräsentation ist unüberwindbar. Gleichzeitig ist Differenz nur als Relation denkbar. Differentielle Repräsentation ist auch funktionierende Repräsentation. Den Zusammenhang, in dem die Differenz das Bezeichnete vom Bezeichnenden trennt und zugleich ihrer beider Zeichenrelation möglich macht, die unaufhebbare Koinzidenz von Surrogathaftigkeit und Äquivalenz der Zeichen zerlegt Lichtenberg in zwei gesonderte Themenbereiche. Er behandelt in der »Zweiten« und »Fünften Platte« zunächst die Regeln der Äquivalenz und läßt erst langsam dieses Regelwerk und sein Funktionieren ausgehöhlt werden von den Wirkungen des schlechten Ersatzes.

Die *Substitution von Äquivalenten* organisiert die erzählte Handlung der »Zweiten Platte«. Molly erlebt nach dem »goldenen Zeitalter« ihrer Unschuld das »silberne Zeitalter« des Sündenprofits. Ihr »Sitten-Gold« ist in »Papier-Geld« gewechselt worden.

Sie erscheint hier als die Mätresse eines Juden aus dem Portugiesischen Tempel. Er unterhält sie, wie man sieht, mit Judenpracht; alles ein wenig reich, ein wenig schwer, auch mitunter, so wie das Mädchen, ein wenig aus der zweiten Hand, aber immer unter Brüdern was wert. (III, 748)

Das Wechselgeld aus der zweiten Hand muß selbst einen Wechsel vornehmen:

Ein Liebhaber, den man die Nacht bei sich hatte, ist noch vorhanden, und muß erst gewechselt werden, ehe man es wenigstens nur wagen darf, von Zahlung zu sprechen. (III, 750)

Molly ist nicht nur Objekt und Subjekt von Vertauschungen, sie ist zusammengesetzt als eine Figur der negativen Äquivalenz von Oppositionen:

Auf dem ganzen *rechten* Flügel des Mädchens ist *Krieg*, und auf dem *linken Friede*, wenigstens scheint man da sein Unrecht zu erkennen. (III, 750)

Ist Äquivalenz die Grundlage allen Bedeutens, dann kann nur der, der den Tauschwert der Signifikanten kennt, Bedeutungen fixieren oder Signifikantenketten zusammenfügen, kann in *Metaphern* und *Vergleichen* die Substituierbarkeit der Äquivalente als Produktions- oder Rezeptionsregel anwenden. Der Vergleich von Zeichen mit gleichem Tauschwert, von metonymischen oder metaphorischen Entsprechungen, legt die im Zeichenäquivalent repräsentierten Bedeutungen bloß: die Ehrbarkeitsperücke des Vaters wird ersetzt durch die Unehrbarkeitsfrisur der Tochter.

»Was dem Mädchen so reizend läßt, hältst du für Trümmer der gestrigen Frisur? Du armer Tropf! Soeben ist sie erst fertig geworden.« – Es sind *Ruinen*, die man auch in englischen Gärten sogar bekanntlich ganz *neu* baut, um die Aussicht zu verschönern. (III, 751)

Das Metonym des moralischen Ruins, als solches nur erkennbar, weil der Vergleich mit der väterlichen Haartracht möglich ist, wird zur Metapher für weibliche Gefährdung überhaupt, die in einer ganzen Serie vergleichender Substitutionen sichtbar gemacht wird. Junge Witwen sind, wie Mollys Frisur, künstliche Ruinen, und

(t)rauern sie nicht mehr, so betrauert man sie auch nicht mehr, und alle die großen Verbindungen durch *Fangen* und *Sichfangenlassen* in der Welt, wodurch alles ausgerichtet wird, verlieren hier ihre Kraft, und junge Witwen schwinden zu bloßen *Mamsellen* von *gleichem* Alter. Das ist eine schlimme Vergleichung, wenigstens eine, die durch die Ruinen nicht gewinnt. – So viel von reizenden – *Ruinen*. (III, 752)

Das Wechselspiel der Substitutionen, die Signifikantenkette, die Lichtenberg selbst »Ideen-Assoziation« nennt, hat versteckte Bedeutungen aufgedeckt. Die Leistungsfähigkeit der Ideen-Assoziationen kann noch größer sein, sie kann das Nicht-Hörbare zwar nicht hörbar, in einer Art Tausch und Substitution der Medien aber doch sichtbar machen.

Was Mollys Mund spricht oder gesprochen hat, darzustellen, haben wir hier kein Zeichen. Das müßten *Musiknoten* tun, wenigstens *viermal* gestrichen. Die Ohren *fehlen* ihr, wie bei allen diesen Gelegenheiten ganz. Dafür wird der Mund *zweizünftig* – *Bilinguis* – *Billings* – *Billings gate* – *Billingsgate-language*. (III, 752)

Erst eine Anmerkung, ein Kommentar zum Kommentar, fügt das Schlußglied der Kette an, nennt den Tauschwert des Zeichens »*Billingsgate-language*«, die Sprache der Fischweiber, mit ihrer »Volubilität der Zunge, die über alles geht. Bessere *Repräsentanten*(!), als diese, hätte das *stumme* Fischgeschlecht, in einer Welt, in der man notwendig sprechen können muß, nicht erhalten können« (III, 752). Es sind wohlgermerkt die Substitutionen des Kommentars, die das Nicht-Hörbare sichtbar machen, die eine Art

Repräsentationsoptimismus auch noch der Lesarten von Lesarten zur Schau stellen. Wenn Hogarth »zum Herzen spricht«, benützt er die einfachen Äquivalente der Natur, die konventionellen Zeichen. Die komplexeren Substitutionsreihen des Kommentars sind ihm verschlossen. Wer nach der Natur arbeitet, muß die Einfachheit der Natur in einfachen Repräsentationsordnungen wiederholen. Wer als Kommentator die so entstandenen Produkte bearbeitet, kann, wie er selbst als zweites Glied in der Kette der Repräsentationen steht, mit Hilfe von komplexen Substitutionsketten eine analoge Repräsentationsleistung vollbringen, eben das Nicht-Hörbare sichtbar machen. Wo Hogarth selbst das Mittel der komplexen Äquivalenzreihen benützt, zieht er sich sogleich die Kritik seines Kommentators zu. Hogarths Zweite Platte benützt das uralte ikonographische Mittel der Typologie und ordnet der aktuellen Szene zwei alttestamentliche Bilder als Erläuterungen zu. Einen solchen Rückgriff auf die komplexen Methoden der Hermeneutik gestattet Lichtenberg seinem Helden nicht. »Es war mir leid zu finden, daß Hogarth die *alte Bibel modern* erklären wollte« (III, 756). Den äquivalenten Zeichen eine zweite Äquivalenzordnung anzufügen, also typologisch zu deuten, bleibt Privileg der berufenen Hermeneuten, der Kommentatoren. »*Bleibe bei deinem Leisten*, ist ein Sprichwort, auf welchem die *Erde* ruht.« (III, 756f.) Und um sogleich zu demonstrieren, daß der richtige Ort für das Verfahren der Signifikantenkette die Kette der Kommentierungen ist, fügt Lichtenberg seiner Hogarth-Kritik eine Anmerkung an und zeigt in ihr, wie über »Ideen-Assoziation«, über Äquivalenztausch echte Typologie zustande kommt.

Könnten wir den Lesern unser Manuskript zeigen, so würden sie finden, daß wir hier aus einer sonderbaren Ideen-Assoziation, statt *die Bundeslade, der Teetisch* geschrieben hatten. Vermutlich hatten die Wörter *fällt* und *fallen*, die wir hier so oft vom Teetische gebraucht haben, allein die Schuld. (III, 756)

Wie der Kommentar das Kommentierte verdoppelt, so verdoppelt er das Substitutionsprinzip seiner Vorlage. Der Kommentar erweitert die einfachen Repräsentationen zu Repräsentationsketten. Solches analogisierende, solches »poetische« Kommentieren ist seinem Gegenstand äquivalent, seine sekundäre Repräsentationsleistung ist um nichts geringer als die primäre. Freilich der auf das Äquivalenzprinzip gegründete Repräsentationsoptimismus hat, wieder für Bild und Kommentar gleichermaßen, seine Kehrseite, den Mangel des Surrogats. Am Gegenstück zur Zweiten Platte, an der Sterbeszene der Fünften Platte läßt sich beobachten, wie Lichtenberg einerseits die Leistungsfähigkeit seiner Schreibweise, das Potential sei-

ner Äquivalenzmethode immer direkter ausagiert, wie er andererseits aber den Äquivalenzoptimismus ebenso direkt mit dem Surrogatpessimismus konfrontiert. Zuletzt wird die Skepsis angesichts der Negativität allen Repräsentierens die Oberhand behalten.

So direkt wie sonst an keiner anderen Stelle der Erläuterungen zum »Weg der Buhlerin« spricht Lichtenberg in der »Fünften Platte« von seiner eigenen Schreibweise. Sein Ideal ist eine Feder, die nicht nur das Nicht-Hörbare sichtbar macht, sondern die es auch vermag, die Stimme der Natur zum Sprechen zu bringen. Lichtenberg wünscht sich die Feder des »vortreffliche(n)« Müller von Itzehoe, »aus dessen unerreichbaren Romanen die immer unverkennbare *Menschenstimme* noch rein und hell hervortönt, während der größte Teil der übrigen zu immer schlechterer und schlechterer *Instrumental-Musik* herabsinkt« (III, 792). Ein *Idyll*, eine Szene der Natürlichkeit, würde er mit solcher Feder der natürlichen Stimme schreiben und mit dem *Zitat* einer Geßnerschen Idylle fährt der Kommentar fort, der ja genau genommen nur sekundäre Lesart einer idyllischen Lesart der Natur und ihrer Stimmen sein kann.

*zerbrochen, zerbrochen ist er, der schöne Krug
da liegen die Scherben umher«
Geßner, Idyll.*

Die ominösen fallenden Töpfe der Ersten Platte sind zerbrochen und ihre Scherben zeigen an, daß Mollys Lauf vollendet ist, daß die Zeichen ihre Bedeutung gefunden haben. Daß Mollys Töpfe zerbrochen sind, zeigt ein Idyllenbruchstück über einen zerbrochenen Krug an. Der Kommentar handelt nicht nur vom Bedeuten durch Zerbrecen, er selbst *ist* ein Bedeutungserzeugen durch Zerbrecen, ein Schreiben in Zitatbruchstücken. Im »Winkel« der Fünften Platte, der eigentlich der Vordergrund ist, liegt noch ein Topf zerbrochen, das Tintenfaß. Einzig die »Schreibfeder« hat sich »aus dem Ruin gerettet«.

(G)esetzt auch, sie würde in dem Tumult [...] zertreten, so hat sie noch ein andres Ende, für ein andres Departement. Wie schön ist es, wenn man außer seinem *Schreib-Ende* noch ein *Wisch-Ende* hat. Kannst du als Schriftsteller nicht mehr *lehren, stilum vertas*, so kannst du noch *kehren*. (III, 793)

Zunächst freilich macht der Kommentar noch virtuosen Gebrauch vom Schreib-Ende seiner Feder, vom Verfahren der Signifikanten-Ketten. Die »Winkel« des Bildes lassen sich über »Vergleichungs-Linie(n)« (III, 797, 800) in eine Reihe ordnen. Das so Verkettete läßt sich auf seine »Vergleichungsgründe« hin untersuchen.

Also hier (in einem Winkel) alles gerade weg zu lesen was dort (im anderen) vorgeht, erfordert nichts als Augen, und eine kleine Kenntnis von *plus* und *minus* und von *Schwarz* und *Weiß* [. . .]. (Der Weg des Liederlichen IV, III, 866)

Für die »Fünfte Platte« bedeutet dies, daß mit »der Sterbe-Szene [. . .] schräg gegenüber eine kleine Besitznehmungs-Szene vortrefflich kontrastiert« ist (III, 795). Die Verknüpfung der Szenen liefert das erste Glied der Kette, die Verknüpfung aller Bilder schließt sich ihnen als nächstes Glied an, denn die beiden Szenen im Bild umfassen stellvertretend Mollys ganzen Lebensweg:

Gerechter Himmel! Der *jetzige Domino*, wie schlapp, wie leinen und wie still, gegen den von rauschender Seide, der hier aus dem Koffer hervorquillt. Die *jetzige Maske*, ach! wie weiß geschminkt durch die kalte Hand des Todes! (III, 796)

Mit einem Mal aber schlägt das kontrastierende Verkettungs- und Lektüreverfahren um, macht sich seinen eigenen Kontrast zum Gegenstand, verknüpft ausgerechnet das *Surrogat*-Thema zu *Äquivalenz*-Ketten, behandelt so mit dem Schreib-Ende der Feder ihr eigenes Wisch-Ende. Die Vergleichungs-Linien entdecken »dem Kamin gegenüber« (III, 803) das *Emblem des Surrogats*:

Es ist ein jüdischer Oster-Kuchen, *Mazzen* oder *Mazkuchen* heißen sie hier und da, die von dortigen Juden [. . .] jährlich an ihre Kunden, mehr zum Vorbild von Ersatz, als zum Ersatz selbst verschickt, und von letztern dafür nicht als Eßware, sondern kaum als Embleme von Eßware mit vieler Toleranz behandelt werden. (III, 803)

Der durchlöcherter Oster-Kuchen hängt als Fliegenfänger neben der Tür, traurige Erinnerung an das »Gegenstück«, die »ehemalige() Herrlichkeit auf der zweiten Platte« (III, 803), die Szene beim portugiesischen Juden, schwache Erinnerung auch an deren mißlungenen Gebrauch der Typologie: Passah und Ostern stehen in einer kanonischen Typologiereihe. Wobei jüdische Oster-Kuchen als Bezeichnung ebenso »ein bißchen Juden-Verachtung« (III, 803) manifestiert, wie ihr Mißbrauch als Fliegenfänger. Wieder hat ein Winkel im Bild die Zeichenkonstellationen der Bilder verknüpft. Zuletzt aber kann der Kommentartext, auch gegen den Augenschein, in seinen eigenen Stellungen in den »Winkeln« seines Textes das Entfernte zu Bedeutungskonstellationen verknüpfen. Auf das *Surrogat-Emblem* folgt zum Schluß, fast in gleicher Position wie im Text der »Ersten Platte«, die Folgerung aus dem *Surrogatcharakter* aller Repräsentation, die Inszenierung der Unleserlichkeit. Das Vergleichen, Kontrastieren und Verketteten kann nicht mehr abbrechen und doch führt die Ausübung der *Äquivalenzregel* geradewegs in das Verlöschen der Zeichen:

Daß es auf diesem Zimmer doch auch schon wieder lustiger zugegangen sein muß, als *jetzt*, oder vorher im Zuchthause, davon findet sich ein unumstößlicher Beweis an der Decke desselben. Fast über dem Bette sieht man das bekannte *M.H.* mit der Lichtflamme angeschrieben, das wir auf der ersten Platte [. . .] zuerst gesehen haben. [. . .] Aber dieses ist noch nicht alles. Hinter diesem *M.H.* stand noch ein Wort, das Hogarth größtenteils wieder weggelöscht, und dadurch nicht wenig dazu beigetragen hat, es im Andenken zu erhalten. Wir wollen es nicht wieder restituieren [. . .], sondern bloß für die Liebhaber – von unleserlichen Inschriften anmerken, daß sie die lateinische Übersetzung davon in Horazens dritter Satire des ersten Buchs finden können. (III, 804)

Das Schreib-Ende der Lichtenbergschen Feder hatte mit dem sichtbaren Zitat aus der Geßnerschen *Idylle* seine Äquivalenz mit der Menschenstimme behauptet und hatte mit der Bedeutungseinlösung, der Verwandlung der »ominösen Töpfe« in »zerbrochene Krüge« ihre Leistungsfähigkeit unter Beweis gestellt. Zum Äquivalenzverfahren gehört auch das Arbeiten mit Umkehrungen, das Schreib-Ende selbst verweist auf sein Wisch-Ende. Das verborgene, buchstäblich verwischte Zitat aus Horazens *Satiren*, Gegenstück zur Geßnerschen *Idylle* in jeder Hinsicht, inszeniert die Kehrseite der Repräsentation. Zur richtigen Feder gehören beide Enden, das Schreib- und das Wisch-Ende. Nur eine Schreibweise wäre ideal, die zugleich ihr Schreib- und ihr Wisch-Ende benützen könnte, die Lesbarkeit in Lesart übertragen und doch gegenüber dieser surrogathaften Reduktion, gegenüber diesem Verfall in feste Bedeutungen, die unverstellte Natur der freien Lesbarkeit präsent halten könnte. Lichtenberg löst dieses Zugleich in Kontrastkonstellationen auf, zeigt, wie das Schreib-Ende sein Wisch-Ende behandelt und stellt der Äquivalenz der Repräsentation die Hermeneutik der Surrogate in den Platten Drei und Sechs gegenüber.

IV

Wenn alle Äquivalente nur Surrogate sind, dann ist Repräsentation denaturierte Präsenz. Das Argument hat eine uralte theologische Tradition, auf die Lichtenberg nicht direkt anspielt, die im Topos von der absoluten Lesbarkeit der Welt freilich eingelagert ist. Alles Geschaffene ist Bild, Zeichen oder Signatur des Schöpfers, und in der Ähnlichkeit mit seinem Ursprung ist alles Geschaffene Offenbarung. Zugleich sind die Geschöpfe nicht identisch mit ihrem Schöpfer, ihre Ähnlichkeit ist eingeschränkt. Gott ist in seinen Bildern nie wirklich präsent. Die Bilder verweisen auf die Präsenz Gottes als eines schlechthin Transzendenten. »Negative Präsenz«, »unähnliche Ähnlichkeit« heißen die vertrauten theologischen For-

meln. Man kann ihnen ethische Kategorien unterlegen: das Böse ist dann Absenz, *privatio* des Guten, der Sündenfall vertieft den Graben der Unähnlichkeit, die Bilder sind dann nicht nur negative Präsenz Gottes, sie sind dann auch *entstellte* negative Präsenz. Die »gefallenen« Zeichen verdoppeln den Abstand zu ihrem Ursprung, oft nur freilich, um die Gnade ihrer Rückholung und Erlösung damit zu erzwingen. Es gehört zur Geschichte dieser Repräsentationstheologie, daß die »Natur« an Gottes Stelle tritt. Auch wo die Natur, wie bei Lichtenberg, zum Ursprung der Bilder und Zeichen geworden ist, bleibt die Logik von Absenz und Präsenz erhalten. Von vornherein aber ist Repräsentation nicht nur ein logisches, sondern zugleich ein moralisches Phänomen. Die Distanz der Repräsentation ist immer zugleich Distanz zur Natur, Abfall vom Guten. Jedes Zeichen ist der erste Schritt auf dem Weg der Korruption. Danach gibt es nur Grade und Stufen, die immer tiefer führen ins Verderben der Unnatur und Nicht-Präsenz. Molly geht diesen Weg, nein »Molly fällt – fällt! Immer schneller [. . .] Sie hat, was Basedow ehemals im Scherz und bloß figürlich von sich selbst sagte, im Ernste vollbracht, und sich mit dem *Publikum vermählt*« (3. Platte, III, 757f.). Nicht mehr die Natur spricht unverstellt aus Mollys Erscheinung. Sie ist zur Verkörperung fremder Redefiguren geworden. Ihr Körper spricht, wie viele der Ausstattungstücke der Dritten Platte, nur noch »in effigie« (III, 768). Wo der einst natürliche Körper herabgesunken ist zur Verkörperung des Künstlichen, da kann er seine Bedeutungsleistung auch ganz an die künstlichen Produkte der naturfernen Zivilisation abtreten.

Sonst versparten wir die Beschreibung der Ausstaffierung des Schauplatzes ans Ende. Sie waren *da* Nebensache. Die Personen erklärten den Wert der Möbel. Hier müssen die Möbel die Person erklären. (III, 758)

Ist der Abstand zum Ausdruck des Gesichts inzwischen so groß geworden, daß nicht mehr die nächstliegenden Zeichenschichten, Perücke und Frisur, sondern die Möbel das Bedeuten übernehmen? Hat jetzt sogar der »Knoten im Bettvorhang« (III, 771) eine Physiognomie?

Enthalten [. . .] können wir uns unmöglich bei dieser Gelegenheit noch mit einer kleinen Betrachtung über das güldne Sprüchlein, *Ne quid nimis*, zu schließen. (III, 771)

Sind die Zeichen so verdorben, daß sie der natürlichen Bedeutung schon bis auf die Entfernung der Bettvorhänge und Nachtstühle entrückt sind, muß die Hermeneutik zur Sachwalterin der Natur werden, muß die Hermeneutik dem verderbten Lesen verderbter Lesarten die *lectio facilior* des natürlichen »Bon sens« (III, 687) entgegenhalten. Wer zu viel sieht oder

liest, so sagt Lichtenberg mit einem verdeckten Selbstzitat, wer dem Bettvorhang Physiognomie zugesteht, der verstößt in gleicher Weise gegen den natürlichen *bon sens* wie die Ausleger von Hogarths »Herumstreichenden Komödiantinnen«, die glaubten, Details dieses Blattes als Zeichen für die Französische Revolution deuten zu können. »Der *Bon sens* verschlingt alle diese kleinlichen Partial-Hypotheschen [. . .]« (III, 687). In der unverdorbenen Wahrnehmung des Hermeneuten wirkt noch jene unverstellte Ausdruckskraft des Natürlichen, die wie die Rose auf Mollys Brust, schlagartig und ohne weitere Erläuterungen sagt, was es zu verstehen gibt: »Die Bedeutung des Ganzen hat Hogarth nie versteckt [. . .]. Was er im Ganzen will, leuchtet sogleich beim ersten Blick ein, und das *muß* sein.« (III, 772) Zwischen Kommentator und Kommentiertem kann sich noch einmal die Natur der Bedeutungspräsenz wiederherstellen. Es gibt eine extreme Situation, wo die Denaturierung der Zeichen so groß geworden ist, daß ihre natürliche, unverstellte Lektüre selbst Unnatur wäre, daß den Geboten der »guten« Natur nur dann Folge geleistet wird, wenn das Entstellte noch einmal verstellt, die Schamlosigkeit der Zeichen in der Schamhaftigkeit der Lektüre verhüllt wird und der Kommentator mit dem »Wisch-Ende« seiner Feder schreibt. Ein neues Emblem in Lichtenbergs »Weg der Buhlerin« taucht auf. Nach der Rose auf Mollys Brust als Emblem der natürlichen Zeichen, nach dem Wirtshausschild als Emblem für die korrupten Zeichen, nach den fallenden Töpfen als Emblem für das Prinzip der Semiose, nach dem Oster-Kuchen als Emblem für das Surrogat der Zeichen jetzt der »*Edukations-Besen*« (III, 763) als Emblem für die *kompensatorische Hermeneutik der Surrogate*.

Surrogate sind, so lehrt das Reisigbündel, jene »pädagogische Faschine«, die an der »Kopf-Wand der Bett-Lade« (III, 763) dem nicht-physiognomischen Bett-Vorhang gegenüber hängt, Surrogate sind Kompensationen für das Versagen der geschwächten Natur. Sieht man schlecht, benützt man eine Brille, fühlt man schlecht, läßt man sich peitschen, »wenn es doch auch Brillen für die übrigen fünf Sinne gäbe« (III, 764). Der Gegenstand ist delikat, Lichtenberg überhäuft ihn mit einer ganzen Flut äquivalenter Ideenassoziationen. Die Äquivalente verhüllen mehr, als daß sie erklären: »Ich glaube hiermit meine Pflicht getan, ich meine über eine epineuse Stelle meines Autors so lange kommentiert zu haben, bis ich mich selbst nicht mehr verstehe [. . .].« (III, 765) Offenheit wäre auch so schamlos wie die Ehrlichkeit des Obristen Charters. Hermeneutik kompensiert die Korruption, den Mangel an Natur, indem sie die korrupte Kompensation der korrupten Natur zugleich zeigt und verhüllt.

Wir stehen hier bei den Werken unsers Künstlers zum erstenmal an einer Stelle, auf die wir noch oft, und selbst in diesen Blättern noch zweimal zurück werden kehren müssen; nämlich da, wo die Moral selbst das Moralisieren verbietet und die gesprächigste Hermeneutik verstummt, oder wenigstens sich stumm stellt und dem Vorbeigehenden zuklingelt; oder, wenn sie endlich genötigt wird zu sprechen, wenigstens nichts weiter sagt als: *Ich bin stumm.* (III, 763)

Eine der beiden anderen Stellen der verstummenden Hermeneutik, des verwischenden Schreib-Endes steht in der Sechsten und letzten Platte. Sie stellt die drei *analogen* Ebenen der Lichtenbergschen Semiotik noch einmal nebeneinander, die Zeichen als Gegenstand der dargestellten Geschichte, die Produktionsregel der Hogarthschen Rhetorik und die hermeneutische Regel des Kommentars. Molly liegt im Sarg, der Lauf ist vollendet, noch einmal taucht die »oratorische Figur« auf, die zu ihrer besseren Wirkung im Text der »Ersten Platte« ihres »Kalbfells« entkleidet worden war. Die Infamie ihrer Botschaft ist jetzt, am Ende, offenkundig, der Handschuh kann, ja muß der Botschaft übergezogen werden.

Der Herr *Undertaker*, der einer Kloster-Jungfer einen Trauer-Handschuh anziehen hilft, nützt diese vorteilhafte Gelegenheit dazu, ihr eine kleine Supplik von ziemlich verständlichem Inhalt zu überreichen [. . .]. Wirklich ist auch bereits so was wie ein Widerschein von gnädiger Erhörung selbst im Auge des Supplikanten, obgleich das Zeichen selbst verborgen ist. (III, 808f.)

Auch die Zweier-Gruppe neben dem *Undertaker* ist mit einer komplizierten Hand-Aktion beschäftigt.

Oder ist es vielleicht gar nichts und *bedeutet* bloß etwas? Offenherzig zu reden, so fürchten wir hier fast – (das *Griechische* mag es tun) tiefen *esoterischen* Mutwillen, unter eine Maske von ganz *exoterischem* [. . .]. O! Wie wohl es einem Kommentator tut, wenn er sich von einer schweren Stelle, zu welcher er dem Leser bloß die Türe geöffnet hat, ohne weiter etwas zu sprechen, als ein paar griechische Zauberworte, wegschleichen kann. (III, 810)

Die Lizenz zum Davonschleichen gibt die Moral und Hogarths analoges Verfahren: »Er verhüllt einen mutwilligen Gedanken, und seine Hülle ist wieder ein Mutwillen, auch tief, aber verständlicher als der erste, und ohne alle Verbindung mit ihm.« (III, 810) Das Wagschleichen führt zur nächsten epinösen Stelle, wieder sprechen die Hände etwas, sie sind im Reich der Kleider und der Moral noch tiefer gerutscht. Der Beerdigungs-Geistliche, »ein Charters in seiner Art« (III, 812), ist zwar mit seiner Hand nicht so offenbar in seiner Hosentasche beschäftigt wie der Charters der Ersten Platte. Aber das Verhüllte ist schwerlich besser als das Offenkundige.

Wo die *weltliche* [Hand] steckt, hat bis jetzt, so viel wir wissen, noch niemand ausmachen können. Man hat sie unter Couple-Beggars Hut gesucht, den die

Manille mit vieler Sorgfalt vorhält, aber auch da nicht gefunden. Wir geben also diesen *locum difficillimum* gerne und willig auf, und gehen, nach Kommentator-Art, mit innigstem Wohlbehagen, zu einem leichtern über [...]. (III, 813f.)

Nirgends ist die Ferne der repräsentierenden Surrogate von der Natur größer als dort, wo die Surrogate durch Verstummen der Hermeneutik zum Sprechen gebracht werden müssen. »Es ist abscheulich« (III, 806). Solche extreme Entfernung der Repräsentation vom Repräsentierbaren, der Darstellung vom Dargestellten hat neben ihrer moralischen Qualität auch strukturelle Konsequenzen. Wo der Zusammenhang zwischen der Natur und den Zeichen zerrissen ist, wo alle Zeichen das Merkmal der »Nichtidentität«²² tragen, da können die Zeichen nur noch als Stückwerk ihrem »natürlichen« Zusammenhang gegenüberreten, da können zerstückelte Bedeutungen in ihrer Vielheit nicht mehr bruchlos auf ihren Ursprung bezogen werden. Die Figuren der Ersten Platte zeigten verschiedene Typen von Zeichen, die in ihrer Gesamtheit, in ihrer *Konstellation* die Offenheit des Bedeutens gewissermaßen nur umstellen. Die Bruchstücke verweisen in ihrer Konfiguration auf die Freiheit des Bedeutens, auf die unbegrenzte Fülle der Lesbarkeit, die jenseits der Fixierungen von Lesarten, jenseits der Aussonderung bestimmter Bedeutungen und jenseits der Subordination von Zeichen unter die Herrschaft anderer Zeichen liegt. Diese in der *Konstellation* der fixierten Lesarten wieder offen gehaltene Lesbarkeit entspricht der Logik von Lichtenbergs Aphorismen, die im einzelnen Bedeutungen und Zeichen momenthaft fixieren und die doch im Beziehungsreichtum der Aphorismensammlung eine nicht ausschöpfbare Fülle ihrer Bedeutungsentfaltung besitzen. Auch der Text des »Weges der Buhlerin« ist nach diesem Prinzip gestaltet. Die Erste und die Sechste Platte entwerfen *Konstellationen* von fixierten Zeichentypen und Bedeutungen, die als *Konstellationen* auf die verlorene Offenheit des Bedeutens verweisen. Diese Entsprechung von Erster und Sechster Platte ist ihrerseits wieder ein konstellatives Moment: auch die Textanordnung der »sechs Platten« folgt dem Gesetz der *Konstellation*. Daß die Relevanz der Figurenkonstellationen im *Bedeuten* liegt, macht der Text der »Sechsten Platte« ganz unmißverständlich. Zunächst wird die *Konstellation* selbst minutiös registriert:

Es befinden sich in dieser Gesellschaft dreizehn lebendige Personen, eine tote, und dann noch eine Art von Mittelding zwischen beiden, ein Bild im Spiegel, also zusammen *fünfzehn*. Unter diesen stehen *drei* einzeln für sich; die übrigen *zwölf* sind paarweis gekuppelt. (III, 807)

²² Th. W. Adorno, *Der Essay als Form*, S. 22.

Das Prinzip des »Bedeutens« in dieser Konfiguration exponiert der »Schlußstein des Bogens«, die »Mitte des Blatts«:

So wie sie der höchste Punkt des Halbkreises ist, den die Versammlung formiert, und in welchem sich die beiden Flügel derselben vereinigen, so laufen auch die Linien von Lehre, die der Künstler hier ziehen will, in ihrer Rolle zusammen. (III, 811, 814)

Die »Lehre«, die fixierte Bedeutung betrifft »die *Lebendige* in Betrachtung der *Toten* begriffen« (III, 814). Im toten Körper sieht die lebendige »Natur«, die »Jugend und Blüte« (III, 815), die Molly vor ihrer Denaturierung selbst einmal vorstellte, die Repräsentation ihrer selbst, ihres künftigen Ruins. Im Betrachten des buchstäblich toten Repräsentanten erkennt die Natur ihr eigenes Absterben. Indem sie das Tote im Sarg auf sich als ihr zukünftiges Zeichen bezieht, erfährt sie das Prinzip alles Bezeichnens, die Unaufhaltsamkeit des Verfalls:

»Was du bist, und wie du, war auch ich vor kurzer Zeit. Verlaß den Weg den du wandelst; wo nicht, so bedenke: Was ich jetzt bin wirst auch du sein, in kurzer Zeit.« (III, 815)

Die fixierte »Lehre« in der Mitte der Figurenkonstellation »bedeutet« das Prinzip des Bedeutens, die Differenzgrenze, den Verfall als Übertritt aus der Offenheit der Lesbarkeit in tote Lesarten. Die Figuren der Ersten und der Sechsten Platte stehen für fixierte Zeichen und Bedeutungen. Sie stehen zugleich in Konfigurationen, die an die Offenheit des Bedeutens erinnern, von der sie durch Mortifikation geschieden sind. Lichtenbergs »poetischer«, also analogisierender Kommentar ahmt dieses Konfigurationsprinzip nach. Eben jene thematischen Zuordnungen, die nach Aspekten der Semiotik immer zwei »Platten« einander zuordnen: Elemente und Prinzip der Semiose in »Eins« und »Vier«, »Äquivalenz« in »Zwei« und »Fünf«, »Surrogat« in »Drei« und »Sechs« und der übergreifende Rahmen des Konstellationsprinzips in »Eins« und »Sechs« – dieses konstellative Prinzip der Textarchitektur verleiht der Zeichenlehre von Lichtenbergs Kommentar sein strukturelles Äquivalent. Es ist das dem Lichtenbergischen Fragmentarismus nahe verwandte Konstruktionsprinzip des modernen »Essays«. Er »koordiniert die Elemente, anstatt sie zu subordinieren«. Als »konstruiertes Nebeneinander« besitzt er »seine Affinität zum Bild«. ²³ Man kann Lichtenberg also beim Wort nehmen: Der »Weg der Buhlerin« stellt die Konfiguration von Bild-Erläuterungen dar, deren Thema das Repräsentationsverhältnis von Natur und Kultur ist. Die Semiotik von Äqui-

²³ Ebd., S. 23.

valenz und Surrogat ist Variante des Verhältnisses von Natur und Kultur. Diese Semiotik ordnet als thematischer Rahmen Lichtenbergs Lesarten der Blätter. Die Lesarten wiederum ordnet Lichtenberg so, daß in ihrer Konstellation erneut offene Lesbarkeit entsteht, Lesbarkeit für die Kommentatoren der Kommentare. Der »Weg der Buhlerin« ist ein früher »Essay über den Essay«, eine Lesart über die Lesbarkeit der zweiten abgeleiteten Natur, deren konstellative Ordnung Lesbarkeit freisetzt.

Auch der Kommentar zum Kommentar der Lesart würde, auf das vielleicht unvermeidliche *Ne quid nimis* hin, sich gern auf den Standpunkt des Essays zurückziehen, dessen Interpretationen »prinzipiell Überinterpretationen« sein dürfen.²⁴

doch *ne quid nimis*. Hiermit wird aber schlechterdings nicht gegen die kleinen *sallies des Witzes*, wahren oder vermeintlichen geredet, die sich der Ausleger, offenbar auf eigene Kosten, erlaubt [. . .]. Diese sind *gestempeltes* Eigentum des Erklärers, die man nehmen kann wie man will. (III, 772)

Wenn man will, nimmt man das Wisch-Ende.

²⁴ Ebd., S. 11.



William Hogarth, A Harlot's Progress. Erste Platte



Zweite Platte



Dritte Platte



Vierte Platte



Fünfte Platte



Sechste Platte