

## Über Kritzeln



# Über Kritzeln

Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen

Herausgegeben von  
Christian Driesen, Rea Köppel,  
Benjamin Meyer-Krahmer und Eike Wittrock

diaphanes

Dieser Band geht auf eine Tagung des DFG-Graduiertenkollegs 1458  
»Schriftbildlichkeit« an der Freien Universität Berlin zurück.  
Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat die Publikation dieses Bandes  
durch die Förderung des Graduiertenkollegs unterstützt.

1. Auflage  
ISBN 978-3-03734-258-9

© diaphanes, Zürich 2012  
[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)  
Alle Rechte vorbehalten

Layout, Satz: Zedit, Zürich  
Druck: Nomos, Sinzheim

## INHALT

Christian Driesen, Rea Köppel, Benjamin Meyer-Krahmer, Eike Wittrock Einleitung	7
Christian Driesen Die Kritzelei als Ereignis des Formlosen	23
Katia Schwerzmann Dimensionen des Graphismus: Die drei Pole der Linie	39
Thomas Schestag »Diese Hand [...]«: Walter Benjamin kritzelt	59
Omar W. Nasim Scribbles in Space	71
Stefan Rieger Kritzeleien Zur Gegenstandsfreiheit der Form	91
Alexander Schwan Opake Krakel Tanzen zwischen Schreiben und Kritzeln	107
Michael Grote Performative Ästhetik, experimentelle Literatur Zu den Sprachblättern und Lautprozessen von Carlfriedrich Claus	121
Friedrich Weltzien Zig Zag Die Geburt des Comics als entfesselte Arabeske	147
Rüdiger Campe Kritzeleien im Sudelbuch Zu Lichtenbergs Schreibverfahren	165
Bettine Menke Kritzeln – (Lese-)Gänge	189
Autorenverzeichnis	215



## Einleitung

Kritzeleien werden meist *ex negativo* beschrieben – als Nicht-Schrift, Nicht-Zeichen, Nicht-Bild oder Nicht-Text. Über ihre Gegensätze lassen sie sich jedoch nicht erfassen, denn gekritzelte Linien sind nicht von einem Wesen her zu denken: Sie verweisen eher auf das, was sie gerade noch oder gerade nicht mehr sind; sie deuten auf die (sich überschneidenden) Randbezirke von Schrift, Bild, Zeichen und Text. Ihr Status ist insofern prekär, als durch die Bestimmungsversuche von verschiedenen Seiten her ihr Ort als ein atopischer sichtbar wird, denn sie stehen zugleich *vor* Schrift und Bild (als noch ungeformte Versuche von Kindern etwa), *danach* (als nicht mehr lesbares Gekrakel), *daneben* (als autonomes Kunstwerk) und *dazwischen* (als Hybrid aus Schrift und Zeichnung).

Ein Gekritzelt ist stets in eins klar und vage, die Schärfe seiner Linien kontrastiert mit der Unschärfe seiner Begriffe, seiner Semantik und Taxonomie. Solche Unbestimmtheit führt das Auge immer wieder auf den Verlauf der Krakellinien zurück und lässt verschiedenste Deutungen zu. So sind Kritzeleien auch *außerhalb* (gängiger Kategorien) in den Zwischenbereichen von Schrift, Bild, Text und Zeichen anzusiedeln, gleichwohl sich von diesen Grauzonen aus auch präzisere Aussagen über jene Kategorien treffen lassen, als wenn man von ihrem Wesen ausginge. Denn »[d]as Wesen eines Gegenstandes hat etwas mit seinem Abfall zu tun: nicht unbedingt mit dem, was überbleibt, nachdem man davon Gebrauch gemacht hat, sondern mit dem, was aus dem Gebrauch *geschmissen* worden ist.«<sup>1</sup> Das Gekritzelt steht noch oder schon wieder außerhalb des Gebrauchs, den wir von Schrift, Bild, Zeichen und Text zu machen gewohnt sind, es ist »an sich für uns unwichtig«,<sup>2</sup> wie Wittgenstein schreibt. Aber gerade weil es unsere gewohnte Wahrnehmung verfehlt oder stört, zeigt es uns deren Prämissen auf.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes navigieren in den Zwischenreichen von Schrift, Bild, Text und Zeichen. Ausgangsthese hierbei ist, dass über Kritzeleien als Nebenprodukt des Schreibens und Zeichnens, als aus dem Gebrauch gefallener Abfall, ein neuer Blick auf diese schon vielfach bestimmten Sphären möglich ist. Dies bringt jedoch auch einen scheinbaren Widerspruch mit sich: Obschon Kritzeleien als »Noch-nicht«, »Nicht-mehr« oder »Gerade-noch« terminologische Grenzen stets strapazieren, bleiben die Begriffe von Schrift, Bild, Text und Zeichen jedoch als Ausgangspunkte und Determinanten der jeweiligen Interpretation unverzichtbar. Unsere Konzeption versucht deshalb nicht, diese Prägungen zu kaschieren, sondern will durch den bewussten Gebrauch und die Parallelführung der vier Termini ein Vordringen in ihre Randbereiche und Über-

---

1. Barthes, Roland: *Cy Twombly*, Berlin 1983, S. 9. Herv. im Orig.

2. Wittgenstein, Ludwig: »Eine Philosophische Betrachtung«, in: Ders.: *Schriften* 5, hg. von Rush Rhees, Frankfurt a.M. 1970 (Oxford 1969), S. 117–282, hier S. 265.

schneidungen forcieren, um anhand konkreter Kritzeleien ihre Reflexion neu zu ermöglichen: Wie zeigen sich Schrift, Bild, Text und Zeichen – vom Gekritzelt aus gesehen?

Eine erste Annäherung an Kritzeleien als Phänomene menschlichen Ausdrucksvermögens findet bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Bereich der Psychiatrie statt.<sup>3</sup> Solches Interesse speist sich zunächst aus jenem Geiste des Primitivismus, der Graphismen von Kindern, Psychotikern und schließlich Steinzeitmenschen in einen Zusammenhang bringt, um in sowohl phylo- als auch ontogenetischer Perspektive eine im Menschen anzusiedelnde, vermeintlich authentische Urzeit des Graphischen, kurz das Kritzeln, auszumachen. Der (psycho-)analytische Blick auf die Kritzelei, wie er zur selben Zeit auch von Melanie Klein, jedoch unter dem irreführenden Begriff der *Kinderzeichnung*, eingenommen wird,<sup>4</sup> verortet sie somit stets an den Extremen entweder der voll entwickelten Schrift oder der figürlichen Darstellung, aus deren Spektrum distinkter Zeichen oder ähnlicher Formen die Kritzelei insofern herausfallen würde, als sie an deren Rändern einen gleichsam zu vernachlässigenden Rest, einen graphischen Unfall bildete. Dass Gekrakel hier in den Fokus gerät, ist somit einer Festigung der Begriffe von Schrift und Bild geschuldet, deren Bestimmung die Kritzelei wie ein Abfallprodukt der Begriffsbildung selbst herausstößt und den damals noch in den Kinderschuhen befindlichen epistemischen Randbezirken (Ethnologie, Psychoanalyse, Paläontologie) zuschlägt. Zugleich lässt sich, von diesem Punkt aus und in dieser Zeit gesehen, die Kritzelei einzig von dort her betrachten, von dem Punkt nämlich, dem sie – menscheitsgeschichtlich und individuell gesehen – vorausliegt oder in entstellender Manier nachfolgt. In diesem Sinne markiert schon der Beginn einer fundierteren Beschäftigung mit der Kritzelei die Perspektive, die man heutzutage einzunehmen gewohnt ist, wenn von Krakeleien die Rede ist. So bilden sie *erstens* ein bloßes Vorstadium zu Zeichen oder Formen, insofern sie deren Differenz oder Vermögen zur Unterscheidung ermangeln; *zweitens* wird dieser Mangel in dem Maße existenzial gefasst, wie in ihm und seinem Erscheinen *qua* Kritzelei die Differenz des Menschen zum Tier und des Kindes zum Erwachsenen, kurz gattungsspezifische und individuelle Genese gedacht werden können; *drittens* der Prozess des Kritzelns im Sinne einer graphischen Bewegung aus dem Blick gerät, weil das Schreiben oder auch Malen selbst dem Begriff untersteht, der es auf seine Ausdrücke, nicht auf seine materiellen und zuweilen psychischen Vollzüge hin versteht. Die Beschäftigung mit dem Kritzeln ist somit auch stets Nebenprodukt avancierter Schrift- und Bildtheorien und markiert erneut dessen paradoxe epistemische Position: Kritzeln kann als Abfall, Abweichung oder Vorstufe nur aus der Position eines kohärenten Schrift-, Bild- und Zeichenbegriffs erfasst werden und ist somit im Unterlaufen dieser Kategorien an sie gebunden.

3. Krötzsch, Walther: *Rhythmus und Form in der freien Kindererziehung*, Leipzig 1917; Morgenthaler, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*, Bern 1921; Prinzhorn, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1922.

4. Vgl. Wittmann, Barbara, »Drawing Cure«. Die Kinderzeichnung als Instrument der Psychoanalyse«, in: Dies. (Hg.): *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Zürich, Berlin 2009, S. 109–144.



Auch wenn über die Erforschung von onto- und phylogenetisch früher liegenden Stadien ein Verständnis des Kritzelns gewonnen wurde, heißt es nicht, dass es sich ausschließlich dort befindet.

Im Gegensatz zum Bild oder zur Schrift ist die Kritzelei zunächst dadurch gekennzeichnet, in phänomenaler Perspektive eines spezifischen Rands, einer Grenze oder einer Abgeschlossenheit einerseits und eines Referenten andererseits zu entbehren. Weder lässt sich sagen, sie sei Kritzelei *von* etwas, noch kann in ihren sich überwerfenden Linien eine Ähnlichkeit *zu* etwas ausgemacht werden, anhand derer sie weitere Verwendung etwa in der Skizze oder einem Brief finden würde. Positiv gewendet, bildet die Kritzelei ein paradigmatisches Ereignis des Unbestimmten, Unscharfen und Anexakten, dessen spezifischer Formraum dem ikonischen Feld in fundamentaler Weise zukommt. Aus einer genealogischen Perspektive kann also gefragt werden, wie erste *Graphismen* und schließlich Kritzeleien überhaupt entstehen und welchen phänomenal-ereignishaften Status sie gegenüber den – menscheitsgeschichtlich gesehen – relativ späten Bildern und Schriften einnehmen. So lässt sich von einer *Vor-Schrift* sowie von *Vor-Bildern* sprechen, deren dezidierte Unbestimmtheit den ähnlichen Formen oder distinkten Zeichen räumlich, zeitlich und formal vorausgehen, insofern jene sich von einem indifferenten Grund oder Chaos unterscheiden, ohne zugleich eine strukturierte Gestalt auszubilden. Kritzeleien schweben gleichsam über einem absolut formlosen Ungrund. So gesehen sind sie mehr als nichts, während sie im selben Zuge auch weniger als etwas sind, gerade weil sie noch keine bestimmte Form oder keinen festen Rand produzieren.

Wird die Kritzelei hingegen als Prozessform gefasst, dann bildet sie das individuierende *spatium* zwischen den ikonischen Polen. Sie bewirkt nicht allein deren wechselseitige Transformationen, sondern verhilft diesen zudem zu einer seltenen Sichtbarkeit. An diesem Punkt lässt sich die Kritzelei präzise als das *Formlose* bestimmen, das einen eigenen dialektischen Zwischenraum aufspannt. Darin werden die Ränder von Distinktem und Ähnlichem unscharf und beginnen ins Indifferente und Unähnliche zu kippen. Wenn die Schrift ins Bild driftet und umgekehrt das Bild in die Schrift, dann sind beide im Moment ihrer Transformation oder Wandlung weder das eine noch das andere. Eine solche Schrift wäre schon keine mehr, jedoch auch noch kein Bild; das Bild keines mehr, gleichwohl noch keine Schrift. Das Kritzeln als sichtbarer Ausdruck des *Unbestimmtwerdens* von Bild und Schrift ermöglicht so die Etablierung eines Begriffs der Form, der das Entstehen, die Genese einer Figur oder eines Zeichens zu denken erlaubt. Dabei muss nun nicht mehr auf einen *Mangel* an Formgestaltung zurückgegriffen werden, der alle graphischen Figurationen ausschließlich von ihrem Ziel oder Zweck aus betrachtete.

Zuletzt wirkt das Kritzeln selbst noch wie eine Art deformierende Kraft, die Schrift und Bild, distinkte Zeichen und ähnliche Formen stört oder gar auflöst. Diese, so ließe sich sagen, werden *gegenverwirklicht*, indem ihre realisierte (wieder-)erkennbare Gestalt suspendiert, aufgehoben wird. Eine derartige *graphische Entstaltung* ist insoweit produktiv, als sie die etablierten Pole zu ihrem eigenen

Unbestimmten und Formlosen führt, von wo aus sie eine andere, verschobene Genese entfalten können. Deutlich wird in dieser Perspektive, dass die Kritzelei nicht nur ein je gerichtetes *Schwellenphänomen* darstellt, sondern selbst den diffusen Rand von Bild und Schrift ausmacht, dessen Formlosigkeit von beiden *verworfen* werden muss. Das Kritzeln ist somit dasjenige, was die symbolischen Formen wie ein Gespenst oder eine nächtliche Halluzination heimsucht.<sup>5</sup>

In seinem Beitrag »Die Kritzelei als Ereignis des Formlosen« befasst sich Christian Driesen mit solch einem Versuch der Theoretisierung des Kritzelns als Prozess, der zwischen den ikonischen Polen deren Unähnlichwerden bedingt. Hierfür wird unterschieden zwischen dem Phänomen der Kritzelei in Abgrenzung etwa zur Zeichnung und ihrem Vollzug im Sinne einer operativen Wirkmächtigkeit. Solche liegt Schrift und Bild voraus, ist in ihnen defigurierend am Werk und deformiert beide noch einmal wie von außen. Ist die Kritzelei vor allem durch den fundamentalen Mangel eines Rands, eines Referenten und einer Ähnlichkeit gekennzeichnet, so lässt sich ihre schöpferische Bewegung im Entzug von Form als solcher ausmachen. Einerseits bildet sie das Fast-Nichts graphischer Zeugnisse, die in ihrer spezifischen Metastabilität gänzlich formlos und somit präindividuell erscheinen, andererseits entbehrt sie stets eines figurativen Ausdrucks, kraft dessen sie etwas als etwas (re-)präsentieren würde. Changiert die Kritzelei demnach selbst zwischen Uniform und Form, so kann sie *a fortiori* als Ereignis des Formlosen begriffen werden, das Driesen schließlich anhand von Schriftbildern Simon Hantaïs zu bestimmen sucht. Der Begriff des Schriftbildes wird hier buchstäblich: im Sinne eines Bildes aus Schrift verstanden. Dessen Besonderheit liegt darin, weder Schrift noch Bild zu sein, insofern in ihm die Kritzelei als deren wechselseitiges Unbestimmtwerden operiert, um eine gleichsam formlose graphische Materie sichtbar zu machen. Dass Kritzelei hier im herkömmlichen Verständnis sich nicht zeigt, gleichwohl das Schriftbild von ihr als Prozess immerfort zeugt, gilt so für Driesen als eine Möglichkeit, ihren Begriff für eine Bestimmung des Unbestimmten in Anspruch zu nehmen.

---

5. Kritzeleien bilden so einen Zwischenraum von Bild und Schrift, Text und Zeichen. Die weitgehende Nichtauseinandersetzung mit diesem graphischen Phänomen rührt von der Perspektive diverser Ansätze aufs Ikonische, die sich von dem hier vorgeschlagenen unterscheiden: 1) der analytische Ansatz Nelson Goodmans, der das ikonische Spektrum von seinen Polen her bestimmt, indem er spezifische und exklusive Kriterien zur Unterscheidung von Schrift und Bild herausarbeitet (vgl. *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1973); 2) der hermeneutische Ansatz Hans-Georg Gadamers (etwa »Bildkunst und Wortkunst«, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 90–104); 3) der diagrammatische Ansatz, der gemeinsame Aspekte von Bild und Schrift festlegt, um sowohl deren Ununterscheidbarkeit als auch Unterscheidbarkeit qua Partizipation an notwendigen Bedingungen (Operativität, Materialität, Referentialität) auszumachen (vgl. Grube, Gernot, Kogge, Werner und Krämer, Sybille (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005); 4) der präsenztheoretische Ansatz, der die Seite reiner Performanz des Ikonischen, sein ereignishaftes Erscheinen und Sichtbarwerden, betont, um der Materialität des Gestischen – vor allem in Absetzung zu Derridas Präsenz- und Materialvergessenheit – neuerlichen theoretischen Ausdruck zu verleihen (exemplarisch und eindrucksvoll hier Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002 sowie ders.: *Ereignis und Aura*, Frankfurt a.M. 2002).

Ein am konkreten Material orientierter Begriff der Kritzelei kann sich auf Ansätze stützen, deren Verdienst darin besteht, einerseits eine Genealogie von Schrift und Bild anhand historischer Funde sowie evolutionsbiologischer Erkenntnisse zu entwickeln und andererseits das Vermögen des Kritzelns, das zunächst als Ritzen, Einritzen oder Kratzen auftritt, im Hinblick auf die Ausdruckskraft des Graphischen zu eruieren. In diesem Sinne versteht André Leroi-Gourhan erste Einkerbungen auf Knochen oder Holzstücken als »Aufzeichnungen von Wiederholung«, in denen die zuvor undifferenzierte Lebenswelt rhythmisiert, markiert und so ein Stück weit geformt werden konnte.<sup>6</sup> Erst durch das Freiwerden der Hand zur systematischen Nutzung und Herstellung von Werkzeugen endet die lange Phase der *Agraphie*, denn die Hände werden als gleich zum Ritzen, Bekritzeln und Kratzen auf verschiedenen Oberflächen eingesetzt.<sup>7</sup> Kritzeln steht somit nicht nur am Beginn allen schriftbildlichen Auftrags, sondern bildet, gemeinsam mit der parallelen Entwicklung von Lautgesten und technischen Vermögen, den Ursprung von Kultur schlechthin. Kraft der graphischen Figuration schafft der Kritzelnde einen Übergang von Unsichtbarkeit zu Sichtbarkeit, in den er eingebegriffen ist, insofern er selbst erst aus diesem Vorgang heraus entsteht und in Distanz zur ihn umgebenden Welt gerät.<sup>8</sup> Diese Distanznahme oder erste Unterscheidung, auf der jedes noch so unscheinbare bildliche Zeichen beruht und die niemals restlos aufgehoben werden kann, geht Derridas Einwand gegen den Phonozentrismus schon voraus: Die Schrift bildet kein Abbild der Sprache, insofern sie ihr nicht nachgeordnet ist, eben weil eine schriftlose Kultur, welchen Grades die Ikonizität auch sein mag, schlichtweg nicht besteht.<sup>9</sup> So stellt sich die

6. Vgl. Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort*, Frankfurt a.M. 1988, S. 457: Bei diesen Werken handelt es sich um Arbeiten, »auf denen sich parallele Kerben oder Reihen von Vertiefungen, Bündel wirrer Striche oder Linien befinden, die linksch zu Tierköpfen oder weiblichen Symbolen angeordnet sind«. Siehe hierzu auch ders.: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg 1971; ders.: *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire 1920–1970*, Paris 1983; ders.: *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble 1992. Zur Rhythmisierung vgl. Maldiney, Henri: »Die Ästhetik der Rhythmen«, in: Blümle, Claudia, Schäfer, Armin (Hg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft*, Zürich 2007, S. 47–76.

7. Vgl. Leroi-Gourhan: *Hand und Wort*, a.a.O., S. 148ff.

8. In diesem Sinne hatte schon Ernst Cassirer die Symboltätigkeit des Menschen ausgezeichnet: Das Tier folge einem Reiz-Reaktions-Schema, indes der Mensch durch Aufschub unmittelbarer Reaktionen gekennzeichnet sei, wobei eben dieser Aufschub das Zeichen, schließlich das Symbol sei. Die Einritzung, der Graphismus, wäre somit distanzierender und differenzierender Aufschub dessen, worin der Mensch noch als Tier ununterscheidbar eingebegriffen war, nun aber kraft des Graphischen in Differenz zu sich selbst und zur Natur gerät. Vgl. Cassirer, Ernst: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Frankfurt a.M. 1990, S. 47–71.

9. Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1992, S. 192ff. Bernard Stiegler zufolge habe Derrida einen entscheidenden Teil der *Grammatologie*, erschienen 1967, in Auseinandersetzung mit Leroi-Gourhans Hauptwerk von 1964 verfasst. Dies mag die Nähe jenes berühmten kritischen Einsatzes gegen den Phonozentrismus belegen, wobei Derrida hier in theoretischer Schuld zur damals wie auch heute noch avanciertesten Paläontologie stünde (vgl. Stiegler, Bernard: *Der Fehler des Epimetheus. Technik und Zeit I*, Berlin 2009, S. 181–238). Katia Schwerzmann kritisiert wiederum in ihrem Beitrag zu diesem Band die Unfähigkeit der Derrida'schen Theorie, graphische Äußerungen, wie die jener »Stricheleien«

Frage, ob nicht erst die Fähigkeit zur Einritzung, zur in die Oberfläche getriebenen Markierung oder Spur das symbolische Vermögen des Menschen freisetzt und einen spezifischen Raum schafft, in dem sich fortan der *homo scribens* entfalten wird. Schrift und auch Bild lassen sich so allgemein als *Graphismus* fassen, dessen fortlaufende Genese die Kritzelei als abstraktes *Vor-Bild* oder kontinuierliche *Vor-Schrift* erzeugt.

## Schrift, Schreiben

»Die Feder kritzelt. Hölle das! / Bin ich verdammt zum Kritzeln-Müssen?«,<sup>10</sup> fragt Nietzsche in einem Gedicht in »Die fröhliche Wissenschaft«. *Kritzeln* wird im Vergleich zum *Schreiben* oft pejorativ verwendet, es steht an der Grenze zu dessen Misslingen. Die lästige Feder verhindert den gewohnten, reibungslosen Schreibgestus und verweist deutlich auf die Materialität des Schreibens, auf dessen Abhängigkeit vom optimalen Schreibgerät, von einer ruhigen, kundigen Hand und einem unbewegten, flachen Untergrund.<sup>11</sup> Sind diese Voraussetzungen nicht gegeben, wird das Schreiben zum Kritzeln.<sup>12</sup> Dadurch wandelt sich die nicht näher thematisierte Schreibszenen zur reflektierten Schreib-Szene, der Blick richtet sich nun auf diejenigen Parameter, die im ungestörten Schreibfluss zuvor ausgeblendet wurden. So wird das Kritzeln gerade für Schriftsteller und Philosophen zur Selbstreflexion, technisch wie metaphorisch – »ich selber als Ganzes komme mir so oft wie der Krikelkrakel vor, den eine unbekannte Macht über's Papier zieht, um eine neue Feder zu probiren«,<sup>13</sup> schreibt Nietzsche stellvertretend für viele Kritzler.

Da zum Schreiben nicht nur die Feder, sondern auch die kundige Hand gehört, erstaunt es nicht, dass beim Schreibenlernen viel gekritzelt wird. Kinder ahmen die ersten Buchstaben mit ungeübten, krakeligen Zügen nach und streben oft ebenso sehr wie ihre LehrerInnen nach gleichmäßigen Schriftzügen und der Kontrolle des Schreibflusses, nach der perfektionierten Technik des Schreibens. Chiastisch verschränkt mit diesem individuellen Lernprozess vom ungeübten

---

der Nambikwara, jenseits eines immer schon auf das Diskursive ausgerichteten Schrift-Verständnis zu begreifen.

10. Nietzsche, Friedrich: »Die Feder kritzelt«, in: Ders.: *Morgenröte / Idyllen aus Messina / Die fröhliche Wissenschaft*, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, 2. durchgesehene Ausgabe, München, Berlin, New York 1967–77 und 1988, S. 366 (Nr. 59).

11. In Grimms Deutschem Wörterbuch etwa ist Kritzeln das Schreiben mit einer »schlecht geschnittenen Feder«, es steht daher auch für »schlecht schreiben, auch zeichnen« und »schlecht, mühsam, kunstlos schreiben«. *Grimms Wörterbuch*, 16 Bd. (in 32 Teilbänden), Leipzig 1854–1960, Lemma »kritzeln«, Sp. 2344.

12. Die Etymologie von »Kritzeln« verbindet es mit »Kratzen« und stellt so Bezüge zum *graphein* her. Vgl. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. durchges. und erw. Auflage, Berlin, New York 2002, Lemma »kritzeln«, S. 541.

13. An Peter Gast, Sils-Maria Ende August 1881, in: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Briefe*, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin, New York 1986, 6. Band, Nr. 143, S. 121–123, hier S. 121f.

Kritzeln zum geübten Schreiben, trifft man jedoch auch auf eine metaphorische Verwendung des Kritzelsbegriffs, wobei das Kritzeln ein allzu geübtes, artifizielles Schreiben meint. Beide Stränge hängen über ihre pejorative Note und die umgekehrte Zuschreibung von Natürlichkeit zusammen. Die zunehmende Meisterschaft im Schreiben und anderen Kulturtechniken bringt als ihre Kehrseite eine sehnsuchtsvolle Verklärung des ursprünglichen, unreflektierten und nicht über Maschinen vermittelten Kontakts mit der Natur hervor. Das Kritzeln steht in solchen naturalisierenden Entwürfen für ein technisch-artifizielles, entfremdetes Machwerk, welches der Schrift der Natur, imaginiert als organisch-ursprünglich und fließend, entgegengestellt wird. Eine Passage aus Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* illustriert dies. Am Ende des 3. Kapitels des 1. Buches diskutiert Wilhelm mit Jarno (Montan) die Schrift der Natur. Jarno streitet ab, dass Buchstaben und Töne geeignet seien, das »Eigentliche« auszudrücken, die Spalten und Risse des Gesteins dagegen seien eindeutig: »Die Natur hat nur eine Schrift, und ich brauche mich nicht mit so vielen Kritzeleien herumzuschleppen.«<sup>14</sup> Der Chiasmus zeigt sich so als ein spannungsreiches Feld von Pädagogik und Natur, dessen Mitte das Rousseau'sche Oxymoron der »Erziehung zur Natürlichkeit« markiert. Er überkreuzt die Unschuld der kindlichen Versuche (die Natur kritzelt noch, bis sie zum flüssigen Schreiben kultiviert wird) mit dem Sündenfall der artifiziiellen und dadurch bedeutungslosen Meisterschaft über die Schrift, wie sie Gelehrte ausüben (die Natur schreibt noch flüssig, während kultivierte Menschen kritzeln).

Mit Goethe ließen sich hier auch die Ursprungsfantasien des Kritzels in den oben genannten Wissensbereichen zu Beginn des 19. Jahrhunderts kritisieren: Kritzeln heißt so immer auch, die »natürliche«, schön geschwungene Schreibschrift hinter sich zu lassen und neue graphische Ausdrucksfelder zu betreten – sei es durch künstlerische Einübung eines *anderen* Schreibens und Zeichnens oder in rauschhafter, irrationaler oder einfach unaufmerksamer graphischer Produktion.

Um die Schwierigkeit dieses Bemühens wissend, strebt Georg Christoph Lichtenberg in seinem Schreiben nach einer Annäherung an die Schrift der Natur und bedient sich dafür Schreibmodi wie »Hudeln« und »Sudeln«, die an den Grenzen des Deutlichen und in der Nähe des Kritzels agieren. Diesen geht Rüdiger Campe in »Kritzeleien im Sudelbuch. Zu Lichtenbergs Schreibverfahren« nach und beschreibt so das Kritzeln als das für das Sudelbuch spezifische Medium. Verbunden sind Sudeln und Kritzeln unter anderem durch das unerfüllbare Credo des »Alles aufschreiben«, das zu vom Kritzeln befallenen Schreiben führt. Unterschieden werden dabei zwei Dimensionen der Kritzelei, deren erste unsichtbare Form bleibt, wohingegen sich die zweite in ihrer spurgewordenen Bewegung als Rückverweis auf die erste studieren lässt. Zur näheren Bestimmung der Erscheinungsweisen der Sudelbuch-Kritzelei werden Textgenese (Unfertiges) und Schriftbildlichkeit (Überschneidung von Ikonischem und Sprachlichem in

14. Von Goethe, Johann Wolfgang, »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden«, in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe Band VIII, München 1973, S. 34.

der Schrift) herangezogen. In der Situation des Sudelbuchs zeigt sich das Kritzeln als ein Modus des Entwurfs ohne teleologische Ausrichtung auf ein Werk, an dessen Stelle er vielmehr tritt und durch dessen imaginierte Präsenz er sich legitimiert. Auch im Hinblick auf die Differenz von Schrift und Zeichnung ist der Raum der Kritzelei der eines Dazwischen. Beschränkt sich die Betrachtung der Graphismen auf diese beiden Pole des Spektrums, gerät (auch) im Sudelbuch die Kritzelei nicht in den Blick, so übernimmt der Begriff der Schriftbildlichkeit in der Untersuchung Campes eine zentrale Funktion, da er in der Überkreuzung von Ikonischem und Sprachlichem in der Schrift die Möglichkeit eröffnet, die dem Kritzeln eigene Leistung überhaupt erst zu fassen. Doch dieser sekundären, studierbaren Kritzelei, die Campe in Lichtenbergs Schemazeichnungen betrachtet, liegt ein primärer Kritzel als alternativlose Ersatzform voraus, aus der die Inskription hervorzugehen scheint.

Solch eine der Schrift zugrunde liegende Materie, deren dynamisches Drängen im störanfälligen Schreibvorgang zutage gefördert werden kann, versucht Michael Grote in seiner Auseinandersetzung mit den Schrift- und Lautexperimenten Carlfriedrich Claus' aufzuzeigen (»Performative Ästhetik, experimentelle Literatur. Zu den Sprachblättern und Lautprozessen von Carlfriedrich Claus«). Über die bloße Analogie von Buchstaben und Tönen als minimale distinkte Elemente artikulatorischer Praxis hinaus geht es Claus im Anschluss an Paracelsus, Jakob Böhme und Ernst Bloch<sup>15</sup> um eine Kommunikation der Materie selbst, die im Kritzeln oder Schreien sichtbar und hörbar gemacht wird. Kritzeln steht so ganz im Zeichen einer künstlerischen Praxis, die durch Inszenierung und Gebrauch einer gleichsam linkischen Hand Störungen im Schreibprozess hervorruft, kraft derer die Linie der Schrift nicht mehr Medium, sondern Subjekt einer Geste, schließlich sich vollziehende Spur ist. Grote setzt solches Kritzeln somit von jener Alltäglichkeit der Telefonkritzeleien und zugleich von einer der Bedeutung noch stets verhafteten *écriture automatique* ab, um es einer »Kakographie«<sup>16</sup> zuzuschlagen, deren Unbestimmtheit in Claus' stratigraphischen Exerzitien tatsächlich sichtbar wird. Diese Vorgehensweise macht aus dem Schreiben ein »Gespräch« mit dem Schreibgrund, in den die Schrift sich einschreibt, sodass Text und Textil im Stoff ununterscheidbar werden.

Solche materielle Potentialität über die Analogie der Schrift mit dem Tanz aufzuspüren, unternimmt Alexander Schwan in seinem Beitrag »Opake Krakel. Tanzen zwischen Schreiben und Kritzeln«. Darin verschiebt er jene gängige Parallelisierung, um gerade die Störung oder Differenz einer distinkten Form und zugleich einer klaren Tanzfigur ins Verhältnis zu setzen. Schreiben sich wieder-

15. Vgl. vor allem Bloch, Ernst: *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, Frankfurt a.M. 1972.

16. Serres, Michel: *Die Kommunikation*. *Hermes* 1, Berlin 1991, S. 48f.: »Kakographie ist das Rauschen des Schriftzuges oder eher noch: die Schrift enthält eine (wesentliche) Form und ein (wesentliches oder akzidentelles) Rauschen. Wer schlecht schreibt, der taucht die graphisch verschlüsselte Nachricht in solch ein Rauschen; er behindert die Lektüre und macht den Leser zum Epigraphiker. Schreiben heißt, eine Form den Gefahren solcher Störungen auszusetzen.«



holte Bewegungen in den Raum ein, so erscheinen allemal deren Abweichungen, die sich nun wie Krakeleien ausnehmen und einen Begriff der Kritzelei als differierenden Prozess möglich machen. Schwan selbst exerziert an dieser sich permanent verschiebenden Analogie, wenn er deren mannigfaltige Aspekte immer wieder auf die Unschärfe der Kritzelei an- und rückwendet. Ist der Tanz im Sinne einer Schrift unlesbar, so weil er kein Zeichensystem bildet, zugleich aber zu einem Graphismus im Raum avanciert. Dieser füllt sich mit Gekritzeln in dem Maße an, wie dieses selbst eine Art Vor-Schrift ausmacht und jene Potenz materieller Linien schlechthin gleichsam vor Augen stellt. Was die Kritzelei für die Schrift, ist der Körper (und seine Singularität) für den Tanz: Beide insistieren in der Form, die ihnen insofern stattgibt, als sie von ihnen suspendiert wird. Derart kann Schwan schließlich einer formativen Kraft nachspüren, die in dem, was sie erzeugt, als dessen Abweichung stets noch erscheint.

Wird die Macht der Schrift im Sinne einer entscheidenden Kulturtechnik vor allem aus ihrer Dauerhaftigkeit abgeleitet, so verweisen Grote und Schwan im Begriff der Kritzelei auf deren Ephemerality, insofern beide die Genese des Schreibens aus dem (Un-)Geiste des Kritzelns aufzeigen. Im Gegensatz zu solch aufsteigender Individuation unterscheidbarer Schriftformen zeugen beide Arbeiten jedoch auch von einer absteigenden Bewegung, in der das Kritzeln als Störung oder Intervention ebendieser wohlgestalteten Figurationen erscheint und die Schrift auf ihre prozessuale Unbestimmtheit zurückwirft. Schreiben lässt sich so nicht mehr von einem Werden trennen, kraft dessen es sich permanent von sich selbst unterscheidet, um der Selbstbewegung einer graphischen Materie stattzugeben, d.h. dieser eine formlose Sichtbarkeit zu verschaffen.

## Zeichen, Verstehen

In der *Philosophischen Betrachtung* Ludwig Wittgensteins (auch *Brown Book*) taucht das Gekritzeln (im englischen Original »scribble«<sup>17</sup>) in mehreren zentralen Beispielen auf.<sup>18</sup> Es dient als flexibler Parameter, der dem les- und verstehbaren Wort diametral entgegengesetzt wird und nur in Zusammenhang mit ihm zu verstehen ist: Seine begriffliche Potenz ergibt sich aus der Austauschbarkeit von »Gekritzeln« und »Name«, mit welcher Wittgenstein operiert, um die Konventionalität der Sprache zu betonen. Damit stellt er sich gegen eine bis zu Platon zurückreichende philosophische Tradition, die eine anders geartete, intensive und exklusive Beziehung zwischen Ding und Namen postuliert. Der Gebrauch als zentraler Begriff Wittgensteins führt sich hier als ein Drittes zwischen Name und

17. Derrida verweist auf den Bezug zwischen *crible*, Sieb, das die Spreu vom Weizen trennt, und *scribe*, Schreiber, der durch das Buch das Leben vom Tod sondert. Derrida, Jacques: »SCRIBBLE. Macht / Schreiben«, in: Warburton, William: *Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter*, hg. von Peter Krumme, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1980, S. VII–LV, hier S. X.

18. Wittgenstein, Ludwig: *Preliminary Studies for the »Philosophical Investigations«*, *Generally Known as The Blue and Brown Book*, Oxford 1958, S. 170ff.