

Über die Wortabstände

Essay

1

„Abstände zwischen Worten erscheinen erst durch diese und diese erst durch Ihre Abstände. Auch deshalb können in Versen Worte Abstände und Abstände Worte sein. Wenn Abstände zwischen Worten Worte und Worte Abstände zwischen Abständen sind, dann kann das Zeichen für den blauen Himmel einer seiner Teile und der blaue Himmel ein Teil des Zeichens für ihn sein.“ (aus Franz Josef Czernin, zur Poesie)

Ganz gleich, ob man Abstände wie Czernin als „blauer Himmel“ interpretieren und den „blauen Himmel“ sogar zwischen den Wörtern¹ wiederfinden will oder nicht, der Hinweis auf die Semantik der Wortabstände ist verheißungsvoll.² Er eröffnet den Blick auf das, was beim Lesen unauffällig und doch stets offenbar ist. Kein Text in deutscher Sprache ohne Wortabstände³, und sei er auch lyrisch verdichtet, auf das Wichtigste in der Management Summary gestrafft oder gar für eine begrenzte Zeichenzahl für einen Social Media-Post maximal gekürzt.⁴ Man spart lieber an Wörtern als an Wortabständen, obwohl doch die Wörter die Träger des Inhalts sind.⁵ Was bedeuten uns aber die Wortabstände und wie ist es möglich, sie selbst in den Blick zu bekommen, ohne die „Ablenkung“ durch die Wörter?

1952 wurde das von John Cage komponierte Stück 4'33 uraufgeführt. In diesem Werk spielen die Instrumentalisten keinen Ton. Das musikalische Erlebnis des Stückes liegt im Zuhören – und ggf. Zusehen – beim Nichtspielen von Musikern. Neben den vielen Fragen, die

¹ Es ist nicht ganz klar, ob Czernin tatsächlich „Worte“, also aus Wörtern zusammengesetzte Sinneinheiten, meint oder „Wörter“, also Buchstabenkombinationen mit einer Bedeutung. Wir verstehen den Satz in der zweiten Weise und verwenden daher im Folgenden die Begriffe abweichend von Czernin. Für eine genauere Kenntlichmachung des Unterschiedes in der Singular-Form, können entsprechend „Worte – Wörter“ das künstliche Begriffspaar „Wort-Wört“ verwendet werden. Der Autor behält sich vor den Text in dieser Richtung zu überarbeiten.

² Leerstellen und Wortabstände können freilich auch in einem übertragenen Sinne verstanden werden, nämlich als Lücken im Inhalt oder der Argumentation des Textes. Auch Sartre äußert sich mehrdeutig über Leerstellen, wenn er feststellt, dass der Sinn eines Werkes nicht nur durch die Sprache zugänglich wird, sondern z.B. auch durch das „was der Autor nicht sagt“, die Leerstellen im Text. Der Leser müsse also diese Leerstellen richtig interpretieren, um das Werk zu verstehen“, vgl. Jean-Paul Sartre, Was ist Literatur? Ein Essay, S. 29ff, Hamburg, 1958. Wir untersuchen im Folgenden Wortabstände und Lücken im wörtlichen Sinn. Jürgen Trabant weißt natürlich zurecht drauf hin, dass bei semiotischen Untersuchungen, zumal wenn sie Theorien praktisch auf einen Gegenstand anwenden immer die Gefahr besteht, dass man für Zeichen hält, was gar keins ist, vgl. Jürgen Trabant, Elemente der Semiotik, S. 38, Tübingen, Basel, 1996. Dies gilt ohne Zweifel im Besonderen bei einer Untersuchung der Zeichenhaftigkeit des wesentlich nicht Zeichenhaften (nämlich der Leerstelle). Wir wollen die Frage aus heuristischen Gründen an dieser Stelle offenlassen und erst am Ende auch den ontologischen Status der Leerstelle beantworten

³ Zur historischen Entwicklung des Wortabstandes, vgl. Wolfgang Raible, Die Semiotik der Textgestalt, S. 6., Heidelberg 1991

⁴ Die vorliegende Untersuchung geht auf mögliche Unterschiede der Wortabstände in den Textgattungen wie Prosa, Lyrik, Sach- und Fachtext, Kurztext (Post), Mitteilung (Brief, E-Mail) usw. nicht weiter ein.

⁵ Eine Verdichtungstendenz in der Sprache lässt sich zwar feststellen – z.B. bei „haben's“ statt „wir haben es“. Allerdings geht es hier eher um Fragen der Sprachpragmatik und Verständlichkeit, s.u., so dass diese Verdichtung auch fast immer einhergeht mit einer Kürzung des Gesamtwortes.

dieses Werk aufwirft⁶, sind zwei Gedanken für den vorliegenden Text von besonderem Interesse:

- i) Unterstellen wir, dass der Sinn der Musik darin liegt, konkret erlebt zu werden durch das Hören und nicht „abstrakt“ durch bloßes Betrachten der Noten,⁷ dann gehört notwendigerweise die Aufführung bzw. das Spielen von Musik zu ihrem Wesen und mithin ist das Erlebnis⁸ der Musik auch nicht zu trennen von den (atmosphärisch-akustischen) Rahmenbedingungen der Aufführung.⁹ In der Aufführung von 4'33 wird es also möglich, ein spezifisches Wesensmerkmal der Musik, das immer unbemerkt präsent ist, hörbar zu machen.¹⁰ Wenn man weiter unterstellt, dass das Hören im Zusammenspiel der Sinneswahrnehmungen wesentlich die Funktion hat, den Menschen in der Welt (emotional) zu verankern,¹¹ dann bietet die Aufführung von 4'33 einen direkten Zugang zu diesem Wesenskern der Musik und des Hörens selbst, und zwar durch die Anwesenheit der Musik in ihrer Abwesenheit.¹²
- ii) Der Unterschied zwischen den musikalischen Sätzen (bei Cage als Tacet 1-3 notiert) und den Pausen zwischen den Sätzen ist nicht durch die Musik selbst zu

⁶ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/4'33>; Zugriff am 20.03.2019

⁷ Vgl. die Ausführungen bzgl. einer „positivistisch-ideologischen“ und einer „textualistisch-realistischen“ Perspektive auf die Notation in: Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, S. 78ff., 2009 München.

⁸ Vgl. Wolfgang Wildgen, Musiksemiotik, S.160, Würzburg 2018 sowie Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, S. 84f., 2009 München.

⁹ Wie könnte eine hundert Prozent gefilterte und sozusagen „reine Musik“ (theoretisch) aussehen? Wenn jede Aufführung akustische Rahmenbedingungen mitbringt, bliebe beim Filtern all dieser Rahmenbedingungen (zum Beispiel im Schallisolierten Raum) nur noch die Stille übrig. John Cage Selbstexperiment im schalltoten Raum der Universität Harvard zeigte, dass es selbst dort keine absolute Stille gibt, vgl. John M. Cage: *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, 1. Juni 1961, Seite 8

¹⁰ Vielleicht fällt dies ein Stückweit zusammen mit dem viel gerühmten „Live-Erlebnis“ und der gemeinschaftlichen Atmosphäre größerer Musikaufführungen. Vgl. dazu Wildgen, s. 157. Es gibt allerdings auch die Gegenbewegung, die mithilfe moderner technischer Hilfsmittel vermeintlich störende Randgeräusche, Rauschen usw. bis zu einem bestimmten Grad herauszufiltern versucht. Inwieweit die Live-Atmosphäre eine „Verunreinigung“ der eigentlichen Musik oder andersherum die technische Filterung eine Ver- oder Entfremdung des eigentlichen Musikerlebnisses bedeutet, soll hier nicht weiterverfolgt werden. Auch der Gegensatz von einerseits rein digitaler bzw. synthetischer Musik, die frei ist von Randgeräuschen, und andererseits eine Art „Retro-Bewegung“, die sich wieder der Schallplatte mit ihrem analogen Rauschgeräuschen zuwendet oder aber die Integration von Rausch-Samples in digital aufgenommenen Musikstücken für einen „künstlichen“ Schallplatten-Sound nutzt, geht in diese Richtung. Und welche Rolle spielt in diesem Kontext das Summen und Singen in den Aufnahmen von Glen Gould (z.B. Goldberg Variationen), die sogar bei später digital bearbeiteten Fassungen erhalten ist – gehören sie noch zur „reinen“ Musik oder sollten sie idealiter gefiltert werden?

¹¹ Im Gegensatz etwa zum Sehen, welches vor allem der Orientierung im Umfeld der Objekte dient. Vgl. Sartre, Skizze einer Theorie der Emotionen in: die Transzendenz des Ego, S. 288ff., Hamburg, 1982. Für eine weitergehende Diskussion verschiedener Auffassungen zu diesem Thema, vgl. z.B. Wolfgang Wildgen, Musiksemiotik, Würzburg 2018 sowie Albrecht Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, München 2009.

¹² Vgl. Christian Grüny, „Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und LAchemann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion“, in: Dirk Baecker, Matthias Kettner und Dirk Rustemeyer (Hgg.), Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion, Bielefeld 2008, S.232: „[...] So wird erfahrbar, daß Musik eine Frage des Hörens, das Hören eine Frage der Haltung und die Haltung eine Frage des Rahmens ist.“ Zur Methodik des Erschließens solcher Phänomene vgl. auch die Modi der Auffälligkeit, Aufdringlichkeit etc., in denen durch Abwesenheit spezifische Seinsmerkmale augenscheinlich werden; in: Martin Heidegger, Sein und Zeit, S.72ff. (§16), Tübingen 1993.

erfassen. In beiden Fällen spielt keine Musik. Gleichwohl besteht ein Unterschied zwischen diesen Teilen, markiert z.B. durch typisches Pausenverhalten wie erleichterndes Husten oder Herumrutschen auf dem Stuhl.¹³ Unabhängig von den dadurch entstehenden Pausengeräuschen¹⁴ liegt der Unterschied zwischen Pause und musikalischem Satz ganz offensichtlich im Verhalten des Publikums und gar nicht in der Musik. Das ist insofern erstaunlich, als dass somit der musikalische Verlauf des Stückes bzw. seiner Pausen nicht am „musikalischen Objekt“ (dem geschriebenen bzw. aufgeführten Werk) selbst, sondern am hörenden Subjekt (den Zuhörern) festzumachen ist. John Cage zeigt also mit 4'33 die unmittelbare und notwendige Verbundenheit des Publikums bzw. der Hörer mit der Musik bzw. den Klängen: Musik in diesem Sinne ist kein Objekt der Erkenntnis (des Hörens, der Sinneswahrnehmung), sondern – zumindest was das beschriebene Wesensmerkmal ausmacht – eine (Ver-)Haltung des Erkennenden (Hörenden, Wahrnehmenden). Wenn es oben hieß, der Kern der Musik ist das Gehörtwerden, so wird hier diese gegenseitige Abhängigkeit von Musik und Zuhörer offenbar.¹⁵

Die leitende Fragestellung der vorliegenden Untersuchung setzt bei ii) an, um sich i) anzunähern: Wie bekommen wir Zugang zu den Leerstellen, d.h. den Abständen zwischen den Wörtern, in einem Text? Und gibt es eine in dem Wortabständen dem Text zugrunde liegende Bedeutungsebene, die jenseits des geschriebenen Wortes erfahrbar ist oder immer schon miterfahren wird?

2

Der Wortabstand wird – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – aus verschiedenen Perspektiven heraus diskutiert: Aus typografischer Sicht (Lesbarkeit, Verständlichkeit), poetologischer Sicht (Rhythmisierung, Textstrukturierung), syntaktischer Sicht (Text-, Satz- und Wortsyntax), aus Sicht der Textverarbeitung bzw. der Informationsgewinnung (als Proximity) sowie aus morphologischer Sicht (Einzelworte und Komposita). In keinem dieser Fälle geht es aber um den Wortabstand selbst. Der Wortabstand spielt vor allem eine „Assistenzfunktion“ für den eigentlichen Kernbestand des Textes, d.h. den Wörtern oder Zeichen als Trägern des Inhalts, die sich verbinden oder nicht verbinden. Der Wortabstand kommt nur als „Bereich“ zwischen den (anderen) Zeichen, als „Nicht-Zeichen“ oder als „zeichenverbindendes Element“ (und damit selbst als „Nicht zu verbindendes Zeichen“) in den Blick. Es fristet in dieser „Negativfunktion“ gewissermaßen ein verlorenes Dasein in der Umgebung der Wörter.

Wenn uns das Vorkommen der Wortabstände in zusammenhängenden Texten bzw. im Zusammenspiel mit anderen Wörtern keinen Zugang eröffnet, dann vielleicht ihre

¹³ Vgl. z.B. https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&start_radio=1&list=RDJTEFKFiXSx4; Zugriff am 20.03.2019

¹⁴ Die Semantik der Pausengeräusche in Abgrenzung zu den hier vor allem wesentlichen „Randgeräuschen“ während der Aufführung wäre ein weiterer interessanter Untersuchungsgegenstand.

¹⁵ Vgl. Wolfgang Wildgen, *Musiksemiotik*, Würzburg 2018, S.159 und S. 186. Auch Wellmer sieht das musikalische Kunstwerk „[...]irgendwie zwischen einem »Subjekt« und seinem »Objekt« [...]“ (S. 125) verortet – hebt dabei aber vor allem auf die Rolle des „gelungenen Kunstwerkes“ als normative Größe ab. Später führt er, im Ausgang der Untersuchungen Theodor W. Adornos, dies als Prozessualität aus; vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 2009 München, 125ff..

Abwesenheit in Texten maximaler Kürze, sogenannten Einwortsätzen. Das Besondere eines Einwortsatzes ist, dass er nur durch die Wortabstände um ihn herum existiert: Würde der Abstand wegfallen, wäre das Wort nicht nur ein längeres Einwort bestehend aus mehreren zusammengesetzten Einwörtern – dies gilt soweit auch in Sätzen mit mehr als einem Wort. Darüber hinaus haben die Wortabstände aber hier auch die Besonderheit, echte Leerstellen zu sein, die die oben genannte Assistenzfunktion gerade nicht erfüllen bzw. sogar das Gegenteil davon sind: Die Leerstellen verbinden nicht die Wörter als Träger des Inhalts, sondern trennen sie. Der Einwortsatz steht ad definitionem allein und wird mithin a priori durch das trennende Element der Leerstelle in seiner Isolation von anderen (Ein-)Wörtern bestimmt.¹⁶

Einwortsätze kennen wir aus verschiedenen Sprechsituationen:

- i) Im z.B. durch Stress („Schnell!“), Gefahr („Hilfe!“) oder Machtgefälle („Schnauze!“) induzierten Imperativ. Hier wird kontextbezogen eine unmittelbare Verständlichkeit vorausgesetzt und eine zumeist schnelle oder widerspruchsfreie Reaktion bzw. Handlung erwartet.
- ii) In der Babysprache („Teddy!“¹⁷ als „Gib mir den Teddy!“ oder „Wo ist mein Teddy?“) oder der Sprache einer zum komplexen Sprechen unfähigen Person („Bahnhof!“ als „Wie komme ich zum Bahnhof?“ oder in selteneren Fällen auch „Ich verstehe nur Bahnhof!“). Hier setzt der Einwortsatz als hilflose Aufforderung ein Einfühlen in die Situation des Sprechenden voraus.
- iii) In der der sogenannten „schizophrenen Rede“ ähnlichen Poesie bzw. Lyrik¹⁸ (z.B. das Gedicht „Patrouille“ von August Stramm). Hier kann der Einwortsatz die Vertretung einer ganzen Gedankenreihe übernehmen¹⁹, die nur assoziativ zugänglich ist und das Wort selbst unscharf in seinem Bedeutungszusammenhang aufgehen lässt.

Es fällt auf, dass die formale und die inhaltliche Bestimmung auseinanderfallen: Im Gegensatz zur formalen Bestimmung der Leerstelle als (negativ) trennendes Element zeigen alle drei Anwendungen auch eine (positive) inhaltliche bzw. semantische Kontextualisierung also Zusammenführung: Sei es als unmittelbar verständlicher Handlungsrahmen, Einfühlen in die Situation oder assoziativ erschlossener Bedeutungszusammenhang. Bildlich gesprochen: Während der Einwortsatz zwar formal eine tiefe Kluft um sich herum schafft, strahlt er doch inhaltlich über sich hinaus und ist mehr als er ist. Diese Kontextualisierung ist relativ zum jeweiligen Leser. Wenn wir oben festgestellt haben, Musik sei nicht allein Objekt der Erkenntnis (des Hörens, der Sinneswahrnehmung), sondern ebenso durch eine (Ver-)Haltung des Erkennenden (Hörenden, Wahrnehmenden) bestimmt, dann findet dieses zirkulär-hermeneutische Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt des Verstehens (Hörens, Lesens) hier seine Entsprechung. Da zudem der Einwortsatz, wie gesagt, nur existiert durch

¹⁶ Dies findet erneut eine Entsprechung im Musikalischen, genauer: in der Unterscheidung zwischen musikalischem Satz und Pause, wie wir sie unter 1 i) aufgeführt haben.

¹⁷ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Einwortsatz>; Zugriff am 22.03.2019.

¹⁸ Vgl. die Hinweise auf Jacques Lacan. Rita Bischoff, Nadja revisited, Brinkmann & Bose, Berlin 2003, S. 155

¹⁹ Vgl. Sigmund Freud, Das Unbewusste, in G. W.X. Frankfurt am Main 1946, S. 295f. sowie Rita Bischoff, Nadja revisited, Brinkmann & Bose, Berlin 2003, S. 155

die Leerstelle um ihn herum, so ist hiermit tatsächlich ein Zugang zur Semantik der Leerstelle bzw. – etwas weiter gefasst – des Wortabstandes aufgezeigt²⁰:

Der Wortabstand ist der Verständnishorizont in dessen Rahmen der ausstrahlende Kontext des Wortes für den jeweiligen Leser als Verständnisumfang zugänglich ist.

Der Wortabstand ist in diesem Sinne tatsächlich der „blaue Himmel“ (Czernin) am Verständnishorizont, dessen Welt sich durch das ausstrahlende Wort konstituiert oder anders gesagt: der Wortabstand ist die semantische Bedingung der Möglichkeit für einen verstehenden Zugang zum Einwortsatz.

3

Wir haben über die Analyse des Einwortsatzes einen ersten Zugang zur Bedeutung des Wortabstands gefunden. Gleichwohl bleibt der Einblick in dessen Struktur vorerst oberflächlich. Durch eine Formalisierung der Definition sollen im Folgenden seine Bestandteile und ihr Zusammenspiel deutlicher herausgestellt und auf dem Wege der Ableitung eine allgemeine Theorie der Wortabstandssemantik versucht werden.

- i) Wir rekapitulieren: Der Wortabstand (*Z) ist der Verständnishorizont (*) in dessen Rahmen der ausstrahlende Kontext (K) des Wortes (W) für den jeweiligen Leser (L) als Verständnisumfang (Z) zugänglich ist. In formaler Sprache stellt sich die Leerstelle eines Einwortsatzes entsprechend wie folgt dar:²¹

Beispiel: „□Teddy!“

. *Z¹(_KW₁L).

-> $Z^1 = \sum_i^n \{K_i W_1\}$

Um die Abgeschlossenheit der Sätze in der Analyse hervorzuheben, wird das Satzzeichen auf beiden Seiten des Satzes aufgeführt.²² Außerdem wird auf Wortabstände zwischen den Zeichen verzichtet, um eine gedankliche Zirkularität in der Formalisierung der Wortabstände auszuschließen.

- ii) Gehen wir jetzt zurück zur Feststellung, dass der Wortabstand vor allem über seine Negativfunktion zwischen den Wörtern erfasst wird, so können wir aus der Untersuchung der Einwortsätze genau dann eine doppelte Funktion der

²⁰ Eine genaue Differenzierung zwischen Wortabstand und Leerstelle wäre nötig, kann aber im Rahmen der Arbeit nicht geleistet werden. Das Vorgehen ist daher als Heuristik zu sehen in der Hoffnung, dass kommende Generationen an Forschern die vorliegende Untersuchung weiterverfolgen und vertiefen.

²¹ Die Formalisierung der natürlichen Sprache zielt in der Semantischen Analyse primär darauf, Mehrdeutigkeiten auszuschließen und Ambiguitäten zu analysieren. In der vorliegenden Analyse wird sie hingegen vor allem den Zweck erfüllen, Implikationen und Details für die Analyse überhaupt erst sichtbar zu machen. Vgl. Grewendorf, Hamm, Sternefeld, Sprachliches Wissen, S. 364, Frankfurt am Main, 1989

²² Vgl. den spanischen Frage- oder Ausrufesatz. Dort stehen die Satzzeichen am Anfang und am Ende, freilich vorne um 180 Grad gedreht.

Wortabstände ableiten, wenn der Abstand durch zwei Worte umschlossen ist.²³ Wir erweitern daher: Der Wortabstand (*Z) ist der Verständnishorizont (*) in dessen Rahmen der ausstrahlende Kontext (K) zweier Wörter (W_1) und (W_2) für den jeweiligen Leser (L) als Verständnisumfang (Z) zugänglich ist.

Der Wortabstand ist damit die semantische Bedingung der Möglichkeit für einen verstehenden Zugang zu zwei getrennten Wörtern als Einheit.²⁴ Da diese Einheit eine vollständige innere Vernetzung des Verständnisumfangs bedeutet, können sie als kartesisches Produkt²⁵ bestimmt werden. Wobei (W_1) das linke Wort und (W_2) das rechte Wort darstellt. Dabei unterliegen ($Z^1 * Z^2$) als rechts- und linksseitige Wortabstände ohne Trennelemente einer Verschmelzung (Stufe 1) und werden daher auch als ($^{W_1}Z^{W_2}$) geschrieben. Als Formel:

Beispiel: „Ich \square gehe.“

$.(K W_1 L) Z^1 * Z^2 (K W_2 L)$. oder einfacher: $.(K W_1 L)^{W_1} Z^{W_2} (K W_2 L)$.

$$\rightarrow \delta Z^\delta = \sum_i^n \{K_i W_\delta\} + \sum_i^m \{K_i W_\delta\}$$

Erweitern wir den Blick auf diesen Zweiwortsatz um den ersten Wortabstand, so erhalten wir:

Beispiel: „ \square Ich \square gehe.“

$.* Z^1 (K W_1 L) Z^1 * Z^2 (K W_2 L)$. oder einfacher: $.* Z^1 (K W_1 L)^{W_1} Z^{W_2} (K W_2 L)$.

$$\rightarrow Z^1 = \sum_i^n \{K_i W_1\} \quad | \quad \delta Z^\delta = \sum_i^n \{K_i W_\delta\} + \sum_i^m \{K_i W_\delta\}$$

- iii) Erweitern wir den Blick auf einen ganzen Text, d.h. eine Struktur aus mindestens zwei Sätzen mit rechts- und linksseitigen Wortabständen und mehr als einem Wort pro Satz, dann können wir die Formel entsprechend erweitern. Allerdings treten gewichtige Komplikationen hinzu: Bei der im deutschen typischen Leserichtung von links nach rechts (λ) wird die Ausstrahlung größer in Richtung des Rechts liegenden Wortabstandes sein, als in Richtung des links liegenden. Wenn wir nämlich unterstellen, dass das der Verständnisumfang, der sich im Wortabstand konstituiert, ebenso vom Leser wie vom Wort abhängig ist, dann verbindet sich der zugehörige Verständnisumfang dynamisch in Leserichtung mit dem zugehörigen Wort und die Verschmelzung der Wortabstände ist „asynchron“ (Stufe 2). Wir tragen dieser Asynchronizität durch die Verwendung „groß W“ (aus

²³ Wir beschränken uns hier auf eine Untersuchung von zweidimensionalen, d.h. linearen Texten. Bereits hier ist allerdings eine Begrenzung mit ganz eigener semantischer Auswirkung durch die Wörter oben und unten in der vorherigen und nächsten Textzeile gegeben. Dies können wir an dieser Stelle genauso wenig weiterverfolgen, wie Texte mit einer drei- oder n-dimensionalen Struktur, die besonders im Kontext der Digitalisierung (Hypertexte durch Verlinkung) zu finden sind, vgl. Wolfgang Raible, Die Semiotik der Textgestalt. Heidelberg 1991. Raible geht allerdings nicht mehr auf neue Entwicklung der Digitalisierung ein.

²⁴ Zweifellos ist gerade die semantische Einheitsstiftung zweier Wörter die augenfälligere Funktion und tritt daher in der gängigen Auffassung des Wortabstandes als „Verbindung stiftendes Element“ (s.o.) offen zu Tage.

²⁵ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Kartesisches_Produkt; Zugriff am 22.3.2019.

der Leserichtung) und „klein w“ (in die Leserichtung) Rechnung, die relativ zur Leserichtung als Platzhalter für das links- und rechtsseitige Wort stehen. Für die Formalisierung der Verschmelzung Stufe 2 bieten wir (am Beispiel des Wortabstands zwischen 2 und 3) folgende Terminologie an, wobei die schwächere Ausstrahlung durch die Leserichtung (λl) indiziert ist:

Beispiel: „Ich gehe □ schnell weg.“

$[...](\kappa W_2 L)^* W_2 Z \lambda l^{3w*} (\kappa W_3 L) . [...]$

Der Einfachheit halber können dabei die Leserichtung (λl) und auch der Leser (L) ausgeklammert werden als $(L \lambda l)$.²⁶ Wir formalisieren daher:

$(L \lambda l) [...](\kappa W_2)^* W_2 Z^{3w*} (\kappa W_3) . [...]$

- iv) Ist der Wortabstand zudem (immer linksseitig) gesperrt durch ein Satzzeichen, so findet eine asynchron-asymmetrische Verschmelzung (Stufe 3) statt.²⁷ In diese Wortabstandsanalyse fügt sich nicht ein vorgängiger Wortabstand ein (der aufgrund des Satzzeichens ja nichts vorhanden ist), sondern stattdessen die Gesamtheit der vorgängigen Wortabstände des vorgängigen Satzes. Wichtig ist allerdings, dass die Gesamtheit der nachgängigen Wortabstände des nachgängigen Satzes NICHT integriert werden dürfen in die Analyse, da sie an dieser Stelle noch gar nicht vom Leser erfasst wurden. Nur der einzelne rechtsseitige Wortabstand wird quasi mitgelesen (s.o.). Daher führen wir an dieser Stelle den Terminus für vorgängige Verständnisumfänge (H) ein. Der Term ($Z^{2*} . Z^3$) wird danach entsprechend als $(H^{*2} Z^{3*})$ geschrieben. Es folgt eine Formalisierung einer asynchron-asymmetrische Verschmelzung zweiter Wortabstände (Stufe 3) am Beispiel der Wörter 2 und 1' mit dem trennenden Satzzeichen „Punkt“:²⁸

Beispiel: „Ich gehe. □ Schnell weg!“

$(L \lambda l) [...](\kappa W_2) . * Z^{1'} (\kappa W_{1'}) [...]$

muss also korrekt so formalisiert werden:

$(L \lambda l) [...](\kappa W_2) H^{*2} Z^{1'} (\kappa W_{1'}) [...]$

Oder der Satz in voller Länge:

²⁶ Nicht beachtet ist der Faktor Zeit bzw. Länge des Satzes. Offensichtlich haben steigende Lesezeit bzw. Distanz zu anderen Wortabständen eine Rückwirkung auf die Stärke der Ausstrahlung und Verschmelzung. Als grobe Annäherung gilt: je länger der Satz desto geringer die Ausstrahlung bei. Da diese Zeit-Variable (τ) die Wortabstandsanalyse erheblich kompliziert und die vorliegende Untersuchung ohnehin nicht weiter auf die Analyse ganzer Texte eingeht, wollen wir diesen Punkt hier vernachlässigen.

²⁷ Eine eingehendere Untersuchung der asynchronen und der asynchron-asymmetrischen Verschmelzung kann hier nicht geleistet werden – schon allein aufgrund des Umfangs, den eine vorgelagerte Systematisierung der Satzzeichen für die Wortabstandsanalyse bedeuten würde.

²⁸ ($Z^{1'}$) mit der gestrichenen (1) bezieht sich auf den ersten Wortabstand des zweiten Satzes, d.h. absolut gesehen wäre es (Z^3) in diesem Beispiel zweier Sätze mit jeweils 2 Wortabständen.

$$(L\lambda I)[.*Z^1({}_K W_1)^{*W_1} Z^{2w}({}_K W_2) H^{*2} Z^1({}_K W_1')^{*W_1'} Z^{2'w}({}_K W_2').]$$

Bzw. allgemein für Sätze der Länge ($i+i'$), wobei wir die Wort-Funktionselemente (${}_K W_i$) durch (/) ersetzen:

$$(L\lambda I)[.*Z^x / W_x Z^{x+1w} / H^{*x+\max} Z^1 / *W_x' Z^{x'+1w} / .]$$

$$\rightarrow Z^{x,x'} = \sum_i^n \{K_i W_{x,x'}\} \mid \delta Z^{\delta} = \sum_i^n \{K_i W_{\delta}\} + \sum_i^m \{K_i' W_{\delta'}\} \mid H = \sum_i^{\max,\delta} \{Z^i\}$$

4

Wo stehen wir? Der Sinn der Wortabstände wurde theoretisch beschrieben und formal erfasst. Dabei wurden in der Wortabstandsanalyse Details offenbar, die weitere Rückschlüsse auf die Verfasstheit des Wortabstandes als Bedingung der Möglichkeit des verstehenden Zugangs ermöglichten. Doch hat dieser Blick ins Detail dem Verstehen des Verstehens wirklich geholfen? Gleich einem Glas Bier, dessen Form und Funktion uns vertraut sind, müssen wir doch das Hopfengetränk einmal aus seinem Inneren getrunken haben, um die allgemeingültige Theorie des Bierglases durch die konkrete Praxis zu bestätigen. Dies gilt umso mehr, als dass wir es mit verschiedenen Ausprägungen und Steigerungen des Untersuchungsgegenstandes zu tun haben – nein, nicht vom Bier sprechen wir, sondern von den Verschmelzungen der Wortabstände in erster, zweiter und dritter Stufe. Dazu werden im Folgenden verschiedene Ansätze skizziert, wie in Zukunft die Bedeutung der Wortabstände in der Praxis erarbeitet und damit ein tieferes Verständnis des Verstehens selbst gehoben werden kann. Insbesondere wird neben dem formalen Verständnis der Elemente der Wortabstandsanalyse ein materielles Verständnis der Inhalte treten (wir sprechen später von „semantisch-semiotisch“). Als Textbeispiel wählen wir eine Passage aus einem der berühmtesten und von Expertenjurys sehr geschätzten Texte der westlichen Literaturgeschichte: Die Bibel.²⁹

Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.³⁰

(Das Erste Buch Mose; Genesis, 1.Mose 1)

Ohne Zweifel war dieser Satz ideengeschichtlich einer Vielzahl von Interpretationen und Auseinandersetzungen ausgesetzt.³¹ Uns geht es hier jedoch nicht, um ein hermeneutisch korrektes Verstehen des Textes als Teil der Bibel, sondern um ein Verständnis der Wortabstände an sich. Darum nehmen wir den Satz unabhängig von seinem religiös-historischem Kontext und beginnen mit einer formalen Analyse:

²⁹ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/ZEIT-Bibliothek_der_100_Bücher#ZEIT-Bibliothek_der_100_Bücher; Zugriff am 22.03.2019.

³⁰ Bibelübersetzung: Lutherbibel 2017 nach https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lutherbibel-2017/bibeltext/bibel/text/lesen/?tx_bibelmoudl_bibletext%5Bscripture%5D; Zugriff am 22.03.2019.

³¹ Allein die korrekte Übersetzung ist ein Thema für sich, vgl. https://offene-bibel.de/wiki/Kommentar:Genesis_1; Zugriff am 22.03.2019.

***Z1 Am *Z2 Anfang *Z3 schuf *Z4 Gott *Z5 Himmel *Z6 und *Z7 Erde.**³²

$(L\lambda I)[\cdot *Z^1({}_K W_1) *W_1 Z^2 w *({}_K W_2) *W_2 Z^3 w *({}_K W_3) *W_3 Z^4 w *({}_K W_4) *W_4 Z^5 w *({}_K W_5) *W_5 Z^6 w *({}_K W_6) *W_6 Z^7 w *({}_K W_7) \cdot]$

Die Herausforderung in der Durchführung liegt darin zu einem angemessenen Verständnis der Z^i zu gelangen. Wir erinnern uns: Der Wortabstand ist der Verständnishorizont (*) in dessen Rahmen der ausstrahlende Kontext (K) zweier Wörter (W_1) und (W_2) für den jeweiligen Leser (L) als Verständnisumfang (Z) zugänglich ist.

i) Erster Schritt (*Z¹):

Wir haben es im Grunde mit zwei verschachtelten Funktionen zu tun:

- a) Funktion (${}_K$): Verständniskontext des Wortes (W = „Am“)
- b) Funktion (*Z): Umfang und Horizont dieses Verständniskontextes von...

In einem ersten Schritt versuchen wir daher (*Z¹) zu konkretisieren, in dem wir (${}_K W_1$) ausführen. Ausgangspunkt bietet uns eine Abwandlung der Technik des automatischen Schreibens, wie sie André Breton in seinem ersten Manifest des Surrealismus gegeben hat:

*Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist so weit wie möglich auf sich selbst konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichen Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlegen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. (...) Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit des Raunens. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben l zum Beispiel, immer den Buchstaben l, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, daß Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.*³³

Wenngleich wir an späterer Stelle auch auf dieses „reine“ Vorgehen zurückkommen, unterscheidet sich unsere Methode zunächst durch ein wesentliches Merkmal. Während Breton nämlich den „automatischen Schreiber“ von jeglicher Ablenkung vom unbewussten

³² Der Übersicht halber haben wir die Leerstellen mit (^{Z1}) markiert. Da es sich bei diesem ersten Versuch einer konkreten Durchführung der vorliegenden Wortabstandstheorie um ein Ein-Satz-Text handelt, bleiben die Komplikationen des unter (3iii) analysierten (vorerst) ausgespart.

³³ André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus* („Manifestes du surréalisme“), S. 29f.. Rowohlt, Reinbek, 1986

Wortstrom fernhalten will, um einen geistigen „Urstoff“³⁴ zu erhalten, wollen wir die Konzentration gerade gezielt auf die Schlucht zwischen den Wörtern bzw. auf den durch die Wörter bestimmten Wortabstand lenken.

Während wir uns in den von Breton beschriebenen Modus versetzen, lassen wir das Wort „Am“ im Bewusstsein aufblitzen³⁵ und schreiben alle Begriffe nieder, die uns dazu einfallen – ohne rational gesteuerte Korrektur. Sätze oder „Kryptosätze“, d.h. ohne sinnvolle Syntax, fassen wir als Cluster von Begriffen auf, deren Verbindungen gelöst werden. Die Gesamtheit der Kontextualisierungen (a) in Ihrer Gewichtung ergibt mithin Horizont und Umfang (b) des Verständniskontextes.

Für eine pragmatische Visualisierung des Ergebnisses kann ein sogenanntes Wordle erstellt werden (s.u.), wobei sich die Gewichtung der Worte nach der Reihenfolge in der Assoziation richten, d.h. bei fünf Wörtern hat das erste Wort in der Assoziation den Wert 5 und das letzte den Wert 1. Die grafische Anordnung ist zufällig.³⁶

Beispiel:³⁷



$(L=Autor)[*Z(\kappa "Am")]$ ³⁸

ii) Der zweite Schritt (*W¹Z^{2w}*):

Wir können hier einerseits auf das erste Ergebnis zurückgreifen und andererseits dasselbe verfahren noch einmal durchführen für den nächsten Wortabstand. Hinzukommt schließlich noch die Verschmelzung der Stufe 1.

³⁴ Vgl. André Breton: ebd., S. 128

³⁵ Ohne hier über belastbare Expertise zu verfügen, scheint mir eine Ähnlichkeit zum Bogenschießen zu bestehen, bei der im Zielen ein gleichzeitiges geistiges Loslassen nötig ist, vgl. z.B. <http://deutscher-bogensportverlag.de/der-endauszug-und-das-zielen/>; Zugriff am 22.03.2019.

³⁶ Interessant wäre, wenn das Wort („Anfang“) selbst in der Kontextualisierung auftaucht. Inwieweit dies als „Verunreinigung“ getilgt werden müsste, damit das Vorgehen nicht in einem Zirkel mündet, soll hier nicht weiterverfolgt werden. Es sei auch darauf hingewiesen, dass bei der folgenden Durchführung („Am“), das Wort „Anfang“ (also das zweite Wort im Satz) in der Kontextualisierung auftaucht. Zusätzlich bestimmt der Faktor Zeit (τ) die Entstehung und Zusammensetzung der Kontextualisierung und müsste für eine verallgemeinerte Theorie der Wortabstände weiterverfolgt und einbezogen werden.

³⁷ Dieses Beispiel wurde erstellt mit dem kostenlose Web-Tool <https://www.wortwolken.com>; Zugriff am 22.03.2019.

³⁸ Wir nutzen hier das Ausklammern des Lesers, da offensichtlich die konkrete Durchführung in erheblichen Maßen vom Leser abhängig ist und somit auch genannt werden sollte.

Wir haben es hier mit drei Funktionen zu tun, die wir unter (3ii) als Zusammenfassung von $[(\kappa W_1 L)Z^1 * Z^2 (\kappa W_2 L)]$ kennengelernt haben, d.h.:

- a) Funktion ($*Z^1$): Umfang und Horizont des Verständnisses von $(\kappa W_1 = \kappa („Am“))$ – siehe oben
- b) Funktion ($*Z^2$): Umfang und Horizont des Verständnisses von $(\kappa W_2 = \kappa („Anfang“))$ – analog
- c) Funktion ($*W^1 Z^2 W^*$): Verschmelzung Stufe 1 (Kartesisches Produkt)

Ein Teil des Vorgehens kennen wir bereits, denn einerseits können wir damit bei (a) auf das Ergebnis von (i) zurückgreifen und andererseits bei (b) dasselbe Verfahren noch einmal wiederholen.

Beispiel:³⁹



$(L=Autor)[*Z(\kappa „Anfang“)]$

Die Verschmelzung der beiden Produkte wurde als Kartesisches Produkt vorgestellt. Dabei werden aus den Wortwerten eines Wortabstandes mit den Wortwerten des anderen Tupels gebildet. Die Werte jeweils eines Tupels werden zunächst multipliziert und danach mit den anderen Tupel des gleichen Wortes addiert. Das Ergebnis gibt die neue Wortgewichtung der verschmolzenen Kontexte wieder.

Verschmelzung:

Z ¹	Z ¹ -Wert	Z ²	Z ² -Wert	Z ¹ -Tupel	Z ² -Tupel
Berg	11	Himmel	10	$(11*10)+(11*9)+\dots+(11*1)=605$	$(10*11)+(10*10)+\dots+(10*1)=660$
Anfang	10	Auto	9	$(10*10)+(10*9)+\dots+(10*1)=550$	$(9*11)+(9*10)+\dots+(9*1)=594$
Geht	9	Wunder	8	$(9*10)+(9*9)+\dots+(9*1)=495$	528
die	8	Inne	7	440	462
Sonne	7	Zauber	6	385	396
Auf	6	Trauer	5	330	330
Ameise	5	Freude	4	275	264
Ampel	4	Ende	3	220	198
PM	3	Verlassen	2	165	132
Morgens	2	Neu	1	110	66
Wissen	1			55	

Ergebnis:



$(L=Autor)[(k\text{“}Am\text{“})^{*W^1}Z^{2w*}(k\text{“}Anfang)]$

iii) Die Nächsten Schritte

Der weitere Fortgang der Durchführung ist eine Wiederholung auf je höherem Niveau und betrifft äußerlich betrachtet den gleichen formalen Aspekt wie unter (4ii), allerdings kommt es jetzt zu Verschmelzungen asynchroner Art, da sich die Menge vorgängiger Wortabstände steigert.

Wir haben es hier erneut mit drei Funktionen zu tun, die wir unter (3iil) als Zusammenfassung von $[(kW_1L)Z^1*Z^2(kW_2L).]$ aus der Leserichtung (λl) des Lesers (L) kennengelernt haben, d.h.:

- a) Funktion ($*Z^3$): Umfang und Horizont des Verständnisses von $(kW_3 = k\text{“}schuf\text{“})$
- b) Funktion ($*W^2Z^3w*$): Verschmelzung Stufe 1 (Kartesisches Produkt) – analog siehe oben
- c) Funktion ($L\lambda l$): Einbeziehung aller durch die Leserichtung durchschrittenen, vorgängigen Wortabstände.

Dieser dritte Schritt wird wiederholt bis zum Abschluss des Satzes. Exemplarisch wollen wir hier aber nur diesen Wortabstand analysieren, um dann zu den grundsätzlichen Fragen der vorliegenden Untersuchung zurückzukehren.

Beispiel:

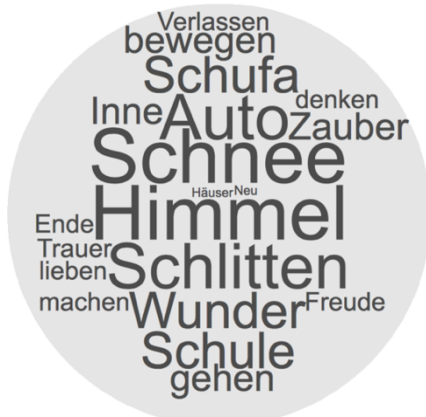


$(L=Autor)[*Z(k\text{“}schuf\text{“})]$

Verschmelzung:⁴⁰

Z ²	Z ² -Wert	Z ³	Z ³ -Wert	Z ¹ -Tupel	Z ² -Tupel
Himmel	10	Schnee	10	(10*10)+(10*9)+...+(10*1)=550	(10*10)+(10*9)+...+(10*1)=550
Auto	9	Schlitten	9	(9*10)+(9*9)+...+(9+1)=495	(9*10)+(9*9)+...+(9+1)=495
Wunder	8	Schufa	8	440	440
Inne	7	Schule	7	385	385
Zauber	6	gehen	6	330	330
Trauer	5	bewegen	5	275	275
Freude	4	machen	4	220	220
Ende	3	lieben	3	165	165
Verlassen	2	denken	2	110	110
Neu	1	Häuser	1	55	55

Ergebnis:



$$(L=Autor)[(\kappa\text{"Anfang"})^{*W^2Z^{3w}}(\kappa\text{"schuf})]$$

Es folgt die Einbeziehung der vorgängigen Wortabstände durch die Leserichtung (λ), d.h. in diesem Fall das Ergebnis $Z^1=(L=Autor)[*Z(\kappa\text{"Am"})]$. Dafür wird der vorgängigen Wortabstand als erweiterter Verständnishintergrund unterlegt und zwar im Verhältnis 75% Transparenz.⁴¹

Ergebnis:



$$(L\lambda I)[(\kappa\text{"Anfang"})^{*W^2Z^{3w}}(\kappa\text{"schuf})]$$

⁴⁰ Dass in den Beispielen die Anzahl der Begriffe weitestgehend einheitlich ist, ist Zufall bzw. es wird nicht weiterverfolgt, ob es hier weitergehende Regelmäßigkeiten gibt. Wichtig ist, dass das Kartesische Produkt grundsätzlich auch mit einer unregelmäßigen Anzahl von Begriffen möglich ist. Interessant wäre eine weitergehende Untersuchung zur Relevanz der Zahlenreihen für das Verstehen. Hier könnten neuere Ergebnisse der Zahlentheorie unerwartete Impulse geben.

⁴¹ Das Transparenz-Verhältnis stellt sich für Wortabstand innerhalb des Textes folgendermaßen dar: aktuelle Wortabstand-Kontextualisierung 0%; vorgängige Wortabstand-Kontextualisierung (außerhalb des Kreises): 25%; weiter vorn liegende Wortabstand-Kontextualisierung: 37,5%; davor liegende: 43,75% usw. oder allgemein: der Abstand mit der Distanz (x) hat den Transparenzwert von $(25/x)\%$

Die Untersuchung nahm Ihren Ausgang bei zwei leitenden Fragestellungen: Wie bekommen wir Zugang zu den Leerstellen, d.h. den Abständen zwischen den Wörtern, in einem Text? Und gibt es eine in dem Wortabständen dem Text zugrunde liegende Bedeutungsebene, die jenseits des geschriebenen Wortes erfahrbar ist oder immer schon miterfahren wird?

Im Gang der Untersuchung konnten wir zeigen, dass die Leerstellen oder Wortabstände nicht verschlossen vor uns liegen, sondern immer schon in ihrer Bedeutung mitgedacht werden.⁴² Einen Zugang zu Ihnen aufzuzeigen heißt, einen Zugang zu unserem eigenen Verstehen zu finden. Gleichwohl mussten wir uns die Möglichkeit mühsam erarbeiten, unsere Augen vor den sich aufdrängenden Worten, gleichsam als sichtbare Bestandteile des Textes, zu schließen und den Abstand selbst in den Blick zu bekommen, ohne diesen als Assistenzfunktion für jene zu begreifen. Ist uns das gelungen?⁴³

Nicht nur ein Blick auf die Formalisierung der Wortabstände zeigt, dies ist nur bedingt der Fall. Zu übermächtig stehen die Worte zwischen den Abständen und versperren den reinen Blick. Startet nicht die Methode der Kontextualisierung immer wieder beim Wort, das die Leerstelle letztlich inhaltlich erfüllt? Wir wollen daher abschließend neben dieser „semantischen Semiotik“ der Wortabstände eine „syntaktische Semiotik“ und eine „reine Semiotik“ der Wortabstände skizzieren.

i) „syntaktische Semiotik“ der Wortabstände

Nehmen wir die Bibel-Stelle von oben und streichen die Worte durch:

*Z1 [] *Z2 [] *Z3 [] *Z4 [] *Z5 [] *Z6 [] *Z7 [] .

Eine Wortabstandanalyse dieses Satzes bietet die erweiterte Möglichkeit, den Verständnisumfang (Z) in seiner Ausdehnung und Dimension genauer zu untersuchen, unabhängig von seiner semantischen „Füllung“. Die Strukturierung und im übertragenen Sinne „Rhythmisierung“ des Verständnisses spielen hier eine wesentliche Rolle.

⁴² Durch Verfahren der Verlinkung bzw. der diskreten Anzeige als „Pop-up“ könnten die Inhalte der Wortabstände bzw. Leerstellen im Lesen digitaler Texte zugänglich gemacht werden, ohne den Leefluss insgesamt über die Maße zu stören. Dies würde der „mehrdimensionalen Textgestaltung“ ein „mehrdimensionales Lesen“ zur Seite stellen.

⁴³ Um den Vergleich zur Musik am Anfang des Textes aufzugreifen: John Cage geht es beim Hören der Stille um „eine Möglichkeit der Wahrnehmungssensibilisierung“, vgl. Frank Mehring, Sphere Melodies. Die Manifestation transzendentschen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage. Stuttgart 2003, S.530. Ferner Cage sagt über die Stille, sie sei für ihn „im Wesentlichen das Aufgeben jeglicher Absicht“, vgl. KOSTELANETZ, Richard: John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, S.137, Köln 1989. Beides dargestellt in: <https://weltwahrheitwahn.wordpress.com/studien-im-rahmen-des-studiums/hausarbeit-christina-kubisch-stille/>; Zugriff am 5.3.2019. Es gibt in der Kunst weitere Anknüpfungspunkte, wie z.B. die „White Paintings“ von Robert Rauschenberg (1951), die hier nicht weiter verfolgt werden.

ii) „reine Semiotik“ der Wortabstände

Nehmen wir die gleiche Stelle erneut und löschen dieses Mal die Worte gänzlich aus:

*Z1 *Z2 *Z3 *Z4 *Z5 *Z6 *Z7

Eine Wortabstandsanalyse auf dieser Basis löst sich noch weiter von den vorgegebenen Wort-, Satz- und Textbedeutungen: Die Kontextualisierung offenbart nun einen Verständnishorizont des Lesers, der dem verstehenden Zugang zum Text noch tiefer zugrunde liegt, als wir es im ersten Ansatz der Untersuchung zu erreichen gewagt haben. Wenn wir bislang von dem „reinen“ Vorgehen des automatischen Schreibens (s.o.) Abstand genommen haben, so kommen wir hier wieder auf es zurück: Es ist der „Urstoff der Sprache“ im Sinne Bretons, der im Rahmen dieser Kontextualisierung zum Ausdruck kommt, allerdings (vor-)strukturiert durch die reinen Wortabstände. Auf diesem Wege wird nichts weniger erreicht als die Basis für eine syntaktische Untermauerung automatischer Poesie.⁴⁴ Der Urstoff bekommt Gestalt: Wir nennen es die Denke.⁴⁵

6

In der vorliegenden Untersuchung sind wir durch verschiedene Stufen des Textes und des Textverständnisses gestiegen. Gestartet sind wir bei einem beliebigen Text, den wir im Folgenden als „faktische Textmanifestation“ bezeichnen wollen. In drei Schritten stießen wir auf die Denke in verschiedenen Reinheitsformen. Diese Denke wiederum stellt einen Durchlaufpunkt in zwei Richtungen dar: einerseits als transzendente Basis für die faktische Textmanifestation und mithin für weitere mögliche Textmanifestationen (also potenziell auf Basis der Denke zu verwirklichende Texte)⁴⁶; andererseits als Durchlaufpunkt zur Ursubstanz (der reinen Denke) im Sinne des Automatischen Schreibens gemäß Breton.

Wir können nun folgende vier Ebenen strukturell unterscheiden. Den Durchstieg durch diese vier Ebene erfassen wir als zirkuläre-hierarchisch aufeinander bezogen – zirkulär, da sowohl der Durchstieg von der einen als auch von der anderen Seite möglich ist; hierarchisch, da nur ein Durchstieg von Ebene zu Ebene geht.

⁴⁴ Breton selbst hat in seinem dritten Manifest die häufige Durchführung und damit „Reproduktion“ des „Urstoffes der Sprache“ im automatischen Schreiben als „uninteressant“ beschrieben, derer man überdrüssig wird. Es ist gut möglich, dass die Methode der reinen Wortabstandsanalyse den entscheidenden Impuls für eine lebendige Weiterentwicklung des automatischen Schreibens darstellt; vgl. André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus* („Manifestes du surréalisme“), S. 128, Reinbek, 1986. Auch hinsichtlich des Lesens als „gelenktes Schaffen“ im Sinne Sartres sehen wir hier neue Anknüpfungspunkte für die Praxis des Schreibens und Lesens, vgl. Jean-Paul-Sartre, *Was ist Literatur? Ein Essay*, Hamburg, 1958, S. 29f.

⁴⁵ Die „Denke“ kann insofern weiter spezifiziert werden, als dass er noch im Schatten eines vorgegebenen Textes steht. „Reine Denke“ ist in diesem Sinne die Ursubstanz im Bretonschen Sinne, d.h. ohne textlich-gedanklichen Ausgangspunkt; „unreine Denke“ in diesem Sinne ist das Ergebnis der von einem Inhalt geleiteten Kontextualisierung, wie wir sie weiter oben ausgeführt haben.

⁴⁶ Aus dem Vorgehen der Untersuchung müsste klar sein, dass die möglichen Textmanifestationen aber niemals aus der Denke nachträglich abgeleitet werden können: Da die Denke transzendenten Charakter hat, also nur als Verständnishorizont einer faktischen Textmanifestation zugänglich wird, bleiben die möglichen Textmanifestationen hypothetisch.

1. Reines automatisches schreiben nach Breton (offene Ursubstanz bzw. reine Denke)
2. Drei Stufen der Wortabstandanalyse (noch durch den vorgegebenen Text gebundene Ursubstanz bzw. unreine Denke)
3. Raum möglicher Textmanifestationen (hypothetische Möglichkeiten der Textverwirklichung auf Basis der unreinen Denke)
4. Faktische Textmanifestation (Ausgangstext)

Das Ergebnis der Wortabstandsanalyse bzw. genauer der durchgeführten „reinen Semiotik“ (Denke der 3. Stufe) zeigt damit den Grenzwert und das Zusammenspiel zwischen „reiner“ und „unreiner“ Denke bzw. zwischen Ursubstanz des Denkens und Textmanifestation als äußerster Antipoden.⁴⁷ Bevor wir auf dieser Basis die leitende Fragestellung nach der reinen Bedeutung der Wortstände abschließend beantworten, erlauben wir uns noch einen Seitenblick auf die Rolle von John Cages Werk 4'33, bei der die Untersuchung ja ihren methodischen Ausgang nahm.

Wellmer regt an, die „Werkhaftigkeit“ der Nichtmusik von John Cage nicht im eigentlichen Stück zu sehen, sondern in der zugrundeliegenden Konzeption des Stückes.⁴⁸ Den Grund dafür sieht er offenbar darin, dass die Konzeption einen Sinnhorizont eröffnet, der sich in den einzelnen (Nicht-)Werken realisiert.

„So bleibt also der Sinnhorizont der traditionellen, komponierten (Konzert-)Musik präsent, indem er zugleich in Frage gestellt wird. Die Musik stellt ihn aus [...] und dementiert ihn zugleich, indem sie ein Hören verlangt, das sich dem Zufälligen öffnet und sich hierdurch als Hören neu erfährt. [...] Diese Negation aber bleibt vieldeutig, ihrem Sinn nach auf ein offenes Feld von Möglichkeiten bezogen [...].“⁴⁹

Das einzelne Werk ist damit also eine Manifestation unter vielen Manifestationsmöglichkeiten der zugrundeliegenden Konzeption:

„Dem gegenüber habe ich zu zeigen versucht, dass diese Diskurswucherung sehr wohl in der Erfahrung der einzelnen Stücke begründet ist, und zwar als ästhetische Reflexion im Sinne einer >Explikation< dieser Erfahrung. Das spricht aber dafür, nicht die einzelnen Stücke >Werke< zu nennen, sondern die Konzeption dieser Stücke als in einzelnen Stücken realisiert.“⁵⁰

⁴⁷ Wie der Durchlauf von unreiner und zur reinen Denke (und andersherum) konkret durchführen ist, ist hier entsprechend noch nicht abschließend geklärt. Es ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht klar, in welchem ontologischen Verhältnis diese beiden – scheinbar ähnlichen – Ebene zueinander stehen, d.h. ob sie sich wesentlich voneinander unterscheiden oder nur graduell, ob ein Durchlauf eventuell nur annäherungsweise möglich ist (ähnlich der Quadratur des Kreises) oder vielmehr das Verhältnis von Teilmenge und Gesamtmenge oder Original und Abschattung bzw. Konkretisierung besteht. Wir erinnern uns, dass sie auch methodisch aus unterschiedlicher „Richtung“ kommen - die reine Denke vom automatischen Schreiben ohne gedankliche Festlegung; die unreine Denke vom vorgegebenen Text in mehr oder minder starker Abstraktion.

⁴⁸ Vgl. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, S.249f. sowie S.251f., 2009 München. Er bezieht sich zwar explizit nicht primär auf 4'33, bezeichnet aber an gleicher Stelle dieses Werk als „[...] Klavierstück, [...] mit dem Cage [...] die Öffnung der Musik zur Nichtmusik ins Extrem getrieben hat“ (S. 252) und „[...] das andere Cage-Interpreten zum Schlüssel ihrer Cage-Interpretationen gemacht haben [...].“ (S. 252)

⁴⁹ Wellmer, a. a. O., S. 249f.

⁵⁰ Wellmer, a. a. O., S. 251

Zumindest strukturell finden wir eine Analogie zum beschriebenen Durchstieg durch die vier Ebenen der Wortabstandsanalyse: Die zugrunde liegende Ebene der Töne und Klänge bzw. der reinen Ursubstanz (reine Denke); die Ebene der „Negation“ des Musikstückes in der „Nichtmusik“ bzw. die „Negation“ des Textes in den verschiedenen Stufen der (unreinen) Denke; sowie schließlich die Ebene der möglichen und faktischen Musikstücke bzw. Textmanifestationen, in denen sich die eigentlich Sinnbildung ergibt.

Das „eigentliche Werk“ als Ort des ästhetischen Erlebens⁵¹ wäre analog mit Wellmer nun nicht die (unreine) Denke (z.B. erarbeitet als Wordles), die ja wiederum nur Durchlauf der Verwirklichung der Ursubstanz hin zur (faktischen oder hypothetischen) Textmanifestation ist. Das eigentliche Werk wäre vielmehr die Konzeption bzw. Methode der Wortabstandsanalyse selbst, die von der faktischen Textmanifestation abgeleitet zum Raum der Möglichkeit anderer Textmanifestationen und schließlich zur Grenze des reinen Denkens führt oder sogar darüber hinaus, in die Ursubstanz selbst. Durch die drei Schritte der Wortabstandanalyse – genauer: der semantischen, syntaktischen und reinen Semiotik – bekommen wir dabei die Möglichkeit an die Hand, die „Parameter“ der Denke festzulegen (z.B. durch Schwärzen von Wörtern oder deren ganzes Auslöschen) – und so womöglich in spezifische Bereiche der Ursubstanz einzudringen.

Interessanterweise scheint ein durchaus ähnliches Vorgehen bei Ansätzen im Bereich der digitalen Poesie vorzuliegen, genauer: im Rahmen maschinell gesteuerter Textautomation wie etwa bei Bajohr.⁵² Auch hier wird Text unabhängig vom Sinngehalt durch die Steuerung von Parametern verarbeitet. Gibt es einen Zusammenhang zwischen automatischem Schreiben (Breton) und Textautomation (Bajohr)? Sind die Ergebnisse der Transformationen vielleicht zwei Antipoden: die transzendental zugrundeliegende Denke und eine aposteriori geschaffene neue Textmanifestation? Gibt es einen Weg von der transzendentalen Denke zu den hypothetischen Textmanifestationen mittels digitaler Automatisierung und kann der zirkulär-hierarchische Durchlauf womöglich gar um eine neue Ebene des Digitalen erweitert werden? Oder gibt es vielmehr außer äußerlichen Analogien gar keine echten Verbindungen? Diesem Zusammenhang von menschlichem und maschinell automatischem Schreiben soll ein folgender Essay gewidmet werden, der die Antwort auf die leitende Fragestellung dieser Untersuchung weiter vertieft: Was ist der Wortabstand?

Der Wortabstand ist Metapher für die Differenz von Möglichkeit und Wirklichkeit des Textes.

Der Urheber des Textes ist www.absolut.de. Die Nutzung und Weitergabe des Textes ist kostenlos erlaubt, sofern sie nicht vom Urheber explizit widerrufen wird sowie unter Nennung des Urhebers und Einreichung eines Belegexemplars an schwa@absolut.de.
Berlin, 25. Juni 2019

⁵¹ Vgl. Wellmer, a. a. O., S.83f.

⁵² Vgl. z.B. Hannes Bajohrs Automatengedichtautomat; <http://www.hannesbajohr.de/automatengedichtautomat/>; Zugriff am 27.04.2019