

Über den Aufbau und die Beiträge dieses Bandes

I. *Aufbau*

Richard Galpins *Punctuation Extraction* von Becketts *Endgame*, das auf dem Umschlag dieses Bandes abgebildet ist, unterstreicht die visuelle Dimension der Interpunktion. JÖRG TREMPLEER situiert die *Punctuation Extractions* in seinem Beitrag, der diesem Überblick vorausgeht, in ihren kunsthistorischen Traditionen. Galpin bringt die strukturierende Funktion der Satzzeichen in ein Bild, das auch für die Beschäftigung mit Literatur einen gewissen heuristischen Wert hat, wie vor allem im Vergleich divergierender ‚Interpunktogramme‘ deutlich wird. Weniges erscheint reizvoller, als sich ‚Interpunktogramme‘ zentraler Texte der deutschen Literatur oder Philosophie vorzustellen (ein Aufsatz Friedrich Schlegels wird mehr Kommata aufweisen als ein Text Heideggers, der vornehmlich aus Hauptsätzen gebaut ist). Für die Erkenntnis der Physiognomik einzelner Schreibweisen ist dieser spielerisch kreative Zugang sicherlich ein idealer Einstieg, desgleichen für die Illustration der Literaturgeschichte der Interpunktion.

Die Aufnahme der Texte von Hans-Georg Gadamer und Theodor W. Adorno in den Band rechtfertigt sich einmal durch deren Bekanntheitsgrad sowie dadurch, dass sie Fragestellungen pointiert formulieren, die von unseren Studien wieder aufgegriffen werden. Zwei konträre Positionen, mit der Interpunktion umzugehen, werden zudem erkennbar. Ist sie für Gadamer Lesehilfe und unwesentlich, so besitzt sie für Adorno, der sie mit Verkehrssignalen vergleicht, sogar eine ideologiekritische Signifikanz. Obgleich Letztere die interessantere ist, was sich daran zeigt, dass viele Beiträge auf Adorno sowohl affirmativ als auch kritisch Bezug nehmen, ist Gadamers Position nicht weniger wichtig. Sein pneumatischer, quasi archaischer Textbegriff, der von der Materialität der Schrift abstrahiert, findet in den Literaturwissenschaften weiterhin unreflektierte Verwendung. Gewinnbringend gewendet werden kann hingegen Gadamers Textverständnis für die hermeneutische Frage, wie eigentlich ein Text zu gliedern ist und ob die vom Autor vorgenommene Gliederung

durch die Zeichensetzung im ‚Sinne‘ seines eigenen Textes ist. Der dritte Text von Jürgen Stenzel hat demgegenüber die Stilistik der Interpunktion als Forschungsgebiet der Literaturwissenschaft erstmals erschlossen. Die Fallstudien schließen an seine Arbeiten an und ergänzen sie.

Die 14 versammelten Beiträge widmen sich vornehmlich dem Gebiet der neueren deutschen Literatur seit dem Beginn des Buchdrucks. Sie werden gerahmt von einer systematisch-historischen Beschreibung von Textgliederungsverfahren (1) sowie einer systematisch-linguistischen zur Funktion des Zwischenraums (14). Die anderen zwölf Fallstudien konzentrieren sich entweder auf einzelne Satzzeichen oder auf die Interpunktionspraxis einzelner Autoren und Epochen. Am Beispiel Heinrich Steinhöwels wird Pragmatik und Rhetorik der vormodernen Interpunktion sichtbar (2); Empfindsamkeit und Sturm- und Drang binden die Zeichensetzung in die Affektsimulation ein (3); ebenfalls im Sturm und Drang werden vom Volksliedsammler Johann Gottfried Herder Asterisk und Apostroph als Kompensationsformen der Fragmentarität der Mündlichkeit gebraucht (4); die stilistische Dimension des Kommas um 1800 wird an Heinrich von Kleist demonstriert (5); an der Geschichte des Dreipunkts von der Romantik bis in die Gegenwart lassen sich unterschiedliche Funktionen des Nichtgesagten kritisch ablesen (6); Heinrich Heines erotische Lyrik spannt die Interpunktion zwischen Zensurmaßnahme und Editionspraxis ein (7); der Gedankenstrich findet als Trennungstrich zwischen Wahrnehmung und poetischer Darstellung von Welt bei Adalbert Stifter Verwendung (8); der Punkt bei Stefan George manifestiert einen ethischen Ausdruckswillen (9); das Ausrufungszeichen bei dem Expressionisten Johannes R. Becher dient nicht mehr wie in der Empfindsamkeit als Affektsignal, sondern der technischen Aufrüstung der lyrischen Sprache (10); Markierung von Unsagbarkeit und Bedeutungsaufschub werden dem Gedankenstrich in der Nachkriegslyrik zugeschrieben (11); Arno Schmidts exzessive Interpunktion betont die ikonostilistische und die kompensatorische Dimension (12); Uwe Johnsons minimalistische Interpunktion steht in Spannung zur Dudenorm und ist Ausdruck der sich bis auf Absatzebene erstreckenden Intention eigenständiger Textgliederung (13). Die Beschränkung vornehmlich auf die deutsche Sprache und Literaturgeschichte hat sich für die Herausbildung des Diskussionszusammenhangs als fruchtbar erwiesen. Dennoch sind interphilologische Studien, gerade mit Blick auf den Zusammenhang von Zeichensetzung und Übersetzung von Nöten.

Zusätzlich zum Namenregister enthält der Band eine Liste relevanter Satzzeichen sowie ein Verzeichnis aller im Gesamttext erwähnten Primärtitel, die ein breites literarisches Spektrum eröffnen und einer künf-

tigen Interpunktionsforschung zahlreiche interessante Fingerzeige geben mögen.

Die Auswahlbibliographie hat ihren Schwerpunkt auf den Literaturwissenschaften, zahlreiche linguistische Literatur konnte nicht berücksichtigt werden. Sie enthält die wichtigsten Beiträge der internationalen Forschung zur literarischen Interpunktion und soll, wie der gesamte Band, nationalphilologische und komparatistische Forschungen anregen.

II. Beiträge

LUTZ DANNEBERG begreift die Interpunktion als eine Sonderform der Distinktion des Buchstabenmaterials. Sein Beitrag widmet sich in historischer Perspektive der Hermeneutik von Textgliederungsformen. In Traktaten zur Textgliederung von der Antike bis zur Frühen Neuzeit besitzen im Sinne einer *Grammatik der Lesbarkeit* (Parkes) sowohl die Interpunktion als auch die Unterteilung von Versen (*I.*), die Markierung von Absätzen und Abschnitten (*II.*), von Zahlengruppen, Spalten und Kapiteln (*IV.*) sowie die Trennung zwischen Eigen- und Fremdtext (*III.*) sinntragende Funktion. Diese rückt Danneberg ins Zentrum, wobei er auch auf andere Bedeutungen der Textgliederung wie die Auffindbarkeit und Memorierbarkeit eingeht und diese unter dem Aspekt der Lektüre-Unterbrechung vorstellt (*V.*). Der Text wird mittels der Interpunktion und anderer Distinktionen lesbar gemacht, zugleich aber auch vorbearbeitet. Die reine Abfolge von Buchstaben der *scriptio continua*, die den Text als Überlieferungsmaterial begreift, steht in Frage, sobald der Text in einem kommunikativen Zusammenhang wirken soll. Schon die so genannte *praelectio* besitzt die Funktion, aus dem Text eine Verständnisschaffende Struktur herauszuarbeiten, die hörbar gemacht wird. Im Zentrum des Beitrages stehen bereits konventionalisierte Ordnungsmuster (*distinctiones, partitiones* und *divisiones*), die geschichtlich je nach Manuskript- und Buchkultur unterschiedlich funktionalisiert worden sind. Tragend für Dannebergs materialreiche, für sämtliche europäische Philologien hilfreiche Darstellung ist die Überzeugung, dass der Text nicht allein als linearer Ablauf von Zeichenketten funktioniert, sondern immer zugleich als ein Sehtext. Dieses visuelle Textverständnis, nachdem Lesbarkeit zugleich Sichtbarkeit ist, untersucht Danneberg aus methodischen Vorentscheidungen nicht für kombinatorische Texte wie Gedichte, sondern für den durch Satzzeichen und andere Gliederungshilfen markierten Prosatext. Die optische Gliederung des Textes in Teile ersetzt zwar nicht gänzlich die Leistung des Lesers, aber prägt doch zu einem großen Teil sein Verständnis vor. Gleichfalls verbunden mit der typo-

graphischen, vor allem aber mit der im Kommentar interpretierenden Zerlegung des Textes in Teile ist die Frage nach der Berechtigung eines solchen Vorgehens, die am Beispiel der Heiligen Schrift diskutiert wird (VI.). Im Nachvollzug der historischen Lektürepraktiken wird vor allem deutlich, dass aus ihnen die typographischen Einteilungsformen erst hervorgegangen sind, sie also das Ergebnis einer langen hermeneutischen Tradition sind.

HANS JÜRGEN SCHEUER versteht die Interpunktion von ihrer ursprünglichen Funktion her als Unterscheidungszeichen. Anders als die moderne Interpunktion, die allein dazu dient, syntaktische Strukturen sichtbar zu machen, habe die Trias der vormodernen Interpunktion von Komma, Kolon und Punkt einen größeren Freiraum gelassen, mit ihrer Hilfe den Sinn einer Rede herzustellen. Aber nicht allein die rhetorisch-stilistische Möglichkeit, einen Gedanken, dessen Form die über den Satz hinausgehende Periode ist, transparent zu machen, sei kennzeichnend für die vormoderne Interpunktion. Gelegentlich schaffe sie einen Verweisungszusammenhang, der auf die Buchseite und das Buch ausgedehnt ist, also nicht nur den Gedanken an Ort und Stelle sichtbar macht, sondern die Grundidee einer gedruckten Publikation. Das Beispiel von Heinrich Steinhöwels Traktat zur Zeichensetzung (1473) könnte dafür nicht besser gewählt sein. Scheuer kontextualisiert es zunächst im Rahmen von Steinhöwels Übersetzung von Boccaccios *De claris mulieribus*, um dann zu zeigen, wie die Bestimmung von Satz- als Distinktionszeichen eingebunden ist in das Programm von Boccaccios Frauenlob. Als 100. Kapitel, das Steinhöwel nicht nur ersetzt, sondern bei ihm im Unterschied zu Boccaccio den Abschluss bildet, verweist es zugleich auf die distinguierte Heraldik für die adlige Widmungsempfängerin Eleonore von Tirol am Beginn des Buches. Der ‚Sinn‘ der Zeichensetzung gewinnt unter solchen Vorzeichen eine neue Richtung – er erfüllt die Grundidee des Buches, zwar ohne die Frau abzubilden, aber das Wesen der besten aller erlauchten Frauen auf den Punkt zu bringen: Und dieser sei Distinktion. Scheuers Analyse geht eine historische Beschreibung des Übergangs von der *scriptio continua* zum *codex distinctus* voraus, die darauf Wert legt, dass schon die reine Buchstabenschrift als Silbenschriften mit Vokalen nur von einer Mündlichkeit zweiten Grades zeugt, es also nicht zutrifft, die *scriptio continua* einer oralen Kultur zuzuordnen. Das körperlich-materiale Moment der Schrift ist ihr auch noch in der *scriptio discontinua* eingeschrieben, und damit ist auch der Bruch zwischen beiden nicht so stark. Scheuer zeigt, wie der Traktat zur Interpunktion Teil der Widmungspragmatik und der Huldigungsrhetorik ist, also nicht nur eine linguistisch-regulative Funktion innerhalb der Druckpraxis des 15. Jahrhunderts besitzt.

ANDREA POLASCHEGG liest die Satzzeichen der Empfindsamkeit als Teil einer poetischen Ausdruckskunst. Während in der gegenwärtigen Kommunikationskultur das Emoticon dem direkten Ausdruck von Empfindungen diene, habe man sich in der Odendichtung und im Briefroman des 18. Jahrhunderts zu diesem Zweck der Satzzeichen, vor allem des Ausrufungszeichens bedient. Wie Polaschegg anhand des Gebrauchs von Ausrufungszeichen bei Klopstock und Goethe zeigen kann, trägt der Satzzeichengebrauch eine gattungs- und epochengeschichtliche Signatur. Das Ausrufungszeichen verlangt von zeitgenössischen Lesern eine diagnostische Lektürestategie: Die Satzzeichen auf der Textoberfläche sollen als Symptome des Seelenzustandes des (fiktionalen) Verfassers gedeutet werden. Der kalkulierte Überschuss von Ausrufungszeichen im Lesetext verweist auf die emotionale Aufwühlung des (fiktiven) Schreibers und mache die Satzzeichen gleichsam zu den Emoticons des 18. Jahrhunderts. Ein Überfluss an Exklamationen sei neben dem Briefroman auch für die Ode kennzeichnend – beiden komme in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Rolle zu, Gemütszustände auszudrücken, d. h. für den Leser erschließbar zu machen.

ETHEL MATALA DE MAZZA funktionalisiert Asteriske und Apostrophe in Goethes und Herders Volkspoesie als Mündlichkeitsmarker. Damit unterscheiden sie sich von den ‚normalen‘ Satzzeichen schriftlicher Rede, die Sinn entweder denotativ vereindeutigen oder konnotativ vielfältigen sollen. Als gerade nicht syntaktische Markierungen verweisen sie nicht auf Sinn oder Affekte, sondern auf pragmatische Umstände ihrer Lesbarkeit. Sie eröffnen Lücken im Text, deren Schließung durch den Leser unmöglich geleistet werden kann, ihn aber gleichwohl in Bewegung halten, indem er versucht ist, den Gang der mündlichen Weitergabe des Liedes beim Lesen mitzudenken. Herder selbst hatte im *Ossian*-Briefwechsel am Beispiel des durch Goethe bekannt gewordenen *Heidenrösleins* das Oberbeistrichlein nachdrücklich für die Darstellung von Volksliedern empfohlen. Asterisk und Apostroph kompensieren in der Volkspoesie die Fragmentarität der Überlieferung respektive ihre angebliche Nicht-Schriftlichkeit. Dadurch entsteht die paradoxe Aufgabe, im Medium der Schrift ihre Schriftlichkeit tilgen zu müssen. Der Beitrag verdeutlicht, dass die scheinbare Nachträglichkeit der beiden Satzzeichen in Wirklichkeit primär ist für die literarische Form des Volksliedes.

Ein Autor mit auffälliger Zeichensetzung ist Heinrich von Kleist. Dass seine exorbitante Zeichensetzung womöglich Teil einer Schrift-rhetorik und Lesehermeneutik sei bzw. zur semiotischen Ordnung des Textes gehöre, hat man meist nur an dem berühmten Gedankenstrich in der *Marquise von O...* festgemacht. RALF KLAUSNITZER versucht mit Bezug auf diesen Gedankenstrich an der Anekdote *Der Griffel Gottes* die

Interpunktion als Ausdrucksmedium eigenen Rechts vorzustellen, das dort weiter macht, wo die Schrift nicht bloß versagt, sondern hinderlich wäre. *Graphostilistisch* meint für Klausnitzer, dass die Interpunktion die Fortsetzung der Schrift mit anderen Mitteln, den Mitteln der Interpunktion ist. Damit ist die Interpunktion aber nicht mehr bloße Lesehilfe (Gadamer), sondern integrativer Teil des Textes. Grundsätzlich neigt Dichtung dazu, das vorhandene Zeichenmaterial neu und eigenwillig zu codieren. Warum also sollten in der Poesie als einer schriftlichen und zu lesenden Kommunikationsform nicht gleichfalls die Interpunktionszeichen neu codiert werden bzw. neue Codierungsmöglichkeiten schaffen? Kleist hat nicht einfach nur wie seine Vorgänger Klopstock, der junge Goethe oder Herder das Ausrufungszeichen oder den Gedankenstrich zur Markierung einer Unmöglichkeit verwendet, den affektiven Zustand der Seele auszusprechen, sondern die Zeichensetzung integral für den Bedeutungsaufbau der Texte eingesetzt – in höchstem Grade bewusst, Buchstabe für Buchstabe, Komma für Komma, Punkt für Punkt. Diese Zuspitzung soll nicht ausschließen, dass man die Zeichen auch weiterhin phonetisch lese, aber anregen, die oft interpretierten Texte wieder neu zu lesen und so die ermöglichende Struktur zu entdecken, welche die Interpunktion für die Aussage des Textes schafft. Die Zeichensetzung wäre in einem solchen Verständnis kein Korsett, um die Schriftsprache dem Auge gefügig zu machen, sondern Teil der Sinnproduktion. Die exzessive Kommasetzung segmentiert den Text und trägt dazu bei, die Semantik zu differenzieren.

ERNST OSTERKAMP schreibt in seinem Beitrag eine literarische Pathographie des Satzzeichens anhand der wechselhaften Gebrauchsgeschichte der drei Auslassungspunkte. Die Auslassungspunkte sind um 1850 in Gutzkows Romanen die Prosa-Lücken, die eine eilige, dem Buchmarkt verschriebene Feder nicht mehr ausfüllen kann; um 1900 dienen sie im naturalistischen Drama der Evokation einer restringierten Ausdrucksfähigkeit, in der philosophischen Autobiographie als Antäuschung von philosophischen Argumenten (Nietzsches *Ecce homo*) und in der Poesie als Insinuation eines arkanen poetischen Wissens (Rilkes *Sonette an Orpheus*), um 2000 sind sie dann zu einer Angeberei mit schier grenzenlosen Bildungsbeständen (Joachim Kaiser) verkommen. In allen diesen Fällen verweisen die Auslassungspunkte nicht auf ein schlechthin und endgültig Fehlendes, sondern auf etwas, das der übermächtige Autor (so zumindest sein Anspruch) bei Gelegenheit souverän vervollständigen könnte – aufgrund des begrenzten Auffassungsvermögens des Lesers, das er nicht zu stark beanspruchen möchte, wird auf diese Vervollständigung aber verzichtet. Osterkamps Beitrag gibt mittels der stilistischen Analyse des literarischen Gebrauchs der Auslassungspunkte einen

Eindruck davon, wie eine ästhetisch-kritische Stilistik der Interpunktion aussehen könnte.

Am Beispiel eines Nachlassgedichtes von Heinrich Heine zeigt JOACHIM RICKES, dass Satzzeichen editorischen Eingriffen geschuldet sein können. Dies wirft die grundsätzliche Frage nach der Integrität des Textes auf, der editorisch bearbeitet und damit schon interpretiert zum Druck kommt. Einmal gesetzt, entfalten Satzzeichen eine missverständliche Wirkungsgeschichte. Sie verweisen als Anstandsstriche auf vermeintliche Obszönitäten, die vom Autor so nicht intendiert gewesen sein müssen.

Wie JOSEPH VOGL zu seinem Beitrag zum Gedankenstrich zeigt, ist für Adalbert Stifter der Gedankenstrich eigentlich ein *tiret*, also ein Trennungsstrich, der die Wahrnehmung der Welt zerstückelt und zerteilt. Anhand der frühen Erzählung *Der Condor*, in der Stifter den Gedankenstrich nicht nur syntaktisch gebraucht, sondern auch *als Wort* einschreibt, kann Vogl zeigen, dass der Gedankenstrich eine Abwesenheit von Bindungen und Verknüpfungen darstellt; dass mit dem Gedankenstrich alle Verbindungen im Text gekappt und alle im fiktionalen Text dargestellten Wahrnehmungsordnungen gestört werden sollen. Der Gedankenstrich, der sich beim frühen Stifter als ein Trenn-Zeichen herausstellt, kehrt beim späten Stifter nicht wieder. Die Abwesenheit der Gedankenstriche in Stifters *Nachsommer*, ja die an bestimmten Stellen beobachtbare Abwesenheit jeder Interpunktion, erweist sich, wie Vogl zeigt, als ein überzeugendes Verfahren, die Dinge, die in der Welt nicht getrennt sind, auch im Text eng nebeneinander stehenzulassen. Wie sich in der beschriebenen Natur die Pflanzen und Gesteine berühren, so berühren sich auch die Wörter, die sie bezeichnen sollen, im literarischen Text. Der anfangs von den Gedankenstrichen zertrennte Welt-Text wird hier wieder in die enge Verbindung eines Nebeneinanders der Dinge überführt. Für Stifter ist der Gedankenstrich damit gerade kein kontemplatives Zeichen, das die Welt im nachdenklichen Sinnieren über die Dinge verbindet, sondern ein trennendes syntaktisches Schwert, das die Welt, die Wahrnehmung der Welt und die Darstellung der Welt zerteilt.

STEFFEN MARTUS betont die Schauseite von Literatur anhand von Stefan Georges Verwendung der Punkte. Davon ausgehend, dass der Dichter der Moderne in einer Konkurrenzsituation mit anderen Dichtern steht, habe George vor allem die Auslassung des Kommas sowie die variantenreiche Verwendung des Punktes genutzt, um Aufmerksamkeit im dichterischen Feld zu erreichen. In dieser Sicht werde die Frage irrelevant, ob der Autor versucht, über die Interpunktion seine Stimme hörbar zu machen. Vielmehr gehe es darum, mittels der Interpunktion den ethischen Anspruch zu markieren, der eine Gemeinschaft zwischen Autor

und seinen Lesern stiften soll. Dieser Anspruch ist nicht konkret beschreibbar, sondern bedeutet das Ethos an sich, das reine Wollen. Im Punkt, so Martus, habe der Wille zur neuen Gemeinschaft seinen formalen Ausdruck gefunden. Mit Bezug auf den historischen Kontext wird dieser Wille zur Einfachheit, den der Punkt markiert, als Gegenbewegung zu einer unübersichtlichen und sich unendlich weiter ausdifferenzierenden Gegenwart empfunden, die alles gelten lasse. Das Lesen von Georges Lyrik als die Beachtung der Interpunktion weist damit ein in die geschlossene Welt des George'schen Kosmos; Lesen wird eine Frage des Lebensstils, heißt auswählen, genauer: auslesen und die Exklusivität empfinden, die George vorgibt. Der Punkt ist Teil des stilistischen Selektionsprozesses. Martus' medien- und kulturgeschichtlicher Zugang gewinnt der Gleichung, Satzzeichen seien Lesezeichen, eine neue Bedeutung ab, indem nunmehr nicht so sehr das rhythmisch-melodische Moment der Zeichensetzung interessiert, sondern das ethisch-imperative. Damit erhalten die Punkte eine imperative Semantik, geben sich aber den Anschein, einfache, selbstverständliche Aussagen abzuschließen.

MICHAEL KÄMPER-VAN DEN BOOGAART zeigt an Johannes R. Becher, wie Satzzeichen beitragen, die Performanz des beschleunigten Textes zu verdeutlichen. Die Ausrufungszeichen des Expressionismus hätten nicht, wie Adorno glaubte, einen physiognomischen Sinn besessen, indem sie etwa einen affektiven Gehalt oder einen ethischen Anspruch formulierten, der inflationär verkündet worden sei. Adorno meinte, der Expressionismus habe dadurch das Ausrufungszeichen für jeden affektiven Kredit unbrauchbar gemacht. Tatsächlich aber ist es eine Verallgemeinerung einer besonderen Gebrauchsform, wenn von Adorno dem Expressionismus der Ausdruck eines affektiv-ethischen Gehalts unterstellt wird. Vor dem Hintergrund der Technik- und Geschwindigkeitsemphase, welche diskursiv die historischen Ereignisse auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges begleitete, arbeitet Kämper dagegen den mediengeschichtlichen Sinn der expressionistischen Interpunktion heraus. Der an den technizistischen Gewaltphantasien des Futuristen Marinetti geschulte Becher suchte nach einer neuen Sprache in der Lyrik, die einmal zugleich die Geschwindigkeit simuliere, nach welcher die neue Zeit strebte, zum anderen aber aus der Linearität des Lesens befreie. Bechers exzessiver Gebrauch des Satzzeichens unterbreche das reibungslose Parsing der lyrischen Rede. Das dadurch erschwerte Nacheinander führt zu einem Nebeneinander. Erst so kann das eigentliche Ziel, die Zerstörung der Syntax, welche die Einheit des Sprachgefüges vortäuschte, visualisiert werden. Die Verzögerung, welche auf gedanklicher und rhythmischer Ebene von den Satzzeichen erzeugt wird, ist eine relative. In Wirklichkeit sind sie visueller Ausdruck eines Expressstempos, das den

Lauf der Wörter vorantreibt. Nicht die Sprache wird beschleunigt, sondern die Geschwindigkeit in einem Textbild festgehalten.

Der Beitrag von ULRIKE VEDDER handelt von dem Gedankenstrich als einem „schwebenden Zeichen“, das weder Grundlinie noch Oberlinie berührt. Anhand der Lyrik von Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs und Paul Celan analysiert sie das „Schwebende“ des Gedankenstrichs, seine Fähigkeit, einen Text in einen Schwebезustand zu überführen. Vedder zeigt, dass Bachmann, Sachs und Celan ein deutliches Bewusstsein der Problematik des Satzzeichengebrauchs im Allgemeinen und der Verwendung des Gedankenstrichs im Besonderen aufweisen. Dabei stellt sich gerade der Gedankenstrich immer wieder als ein Schweigen heraus und macht durch die Vielfalt seiner Verwendungsweisen in literarischen Texten darauf aufmerksam, dass es unterschiedliche Formen des Schweigens gibt. Bei Ingeborg Bachmann begegnete das Schweigen als ein Verschweigen, das sich zugleich als ein solches zeigt; der Gedankenstrich auf der typographischen Seite, und stärker noch die Streichung von Gedanken in der Handschrift machten darauf aufmerksam, dass hier im Verschweigen auf den Akt des Verschweigen-Wollens oder Verschweigen-Müssens hingewiesen werden soll. Nelly Sachs' Gedankenstriche, gerade am Ende ihrer Gedichte, erweisen sich dagegen als ein Schweigen, das die Rede offenhält. Das letzte Wort soll gerade nicht gesprochen werden; der Punkt, der die Rede als vollständigen und definitiven Satz fixiert, soll gerade nicht gesetzt werden. Der Gedankenstrich verweist in diesen Zusammenhängen dann auf einen sprachlichen Schöpfungsakt, der keinen Abschluss gefunden hat, aber auch keinen Abschluss finden soll – dem (noch) Unsichtbaren, dem (noch) nicht Repräsentierbaren wird damit ein offener Ort (auf der Buchseite: ein freier weißer Raum) zugewiesen, an dem Platz ist für noch Ungesagtes.

Wenn der Gedankenstrich aber diese Stellvertreterfunktion aufweist, wenn er ein Organisationsprinzip der Dialektik von An- und Abwesenheit ist, dann muss er eine große Herausforderung für die Übersetzung darstellen. Denn: Wenn es schon schwierig ist, poetische Rede von der einen in die andere Sprache zu übertragen, wie soll es dann erst gelingen, auch das Schweigen zu übertragen, das der Gedankenstrich markiert. Paul Celans Übersetzung eines Gedichts von Gérard de Nerval, die einerseits Gedankenstriche des französischen Textes nicht in den deutschen übernimmt, und andererseits im deutschen Text Gedankenstriche setzt, die im französischen nicht vorhanden sind, ist deshalb ein Versuch, die Transformation eines Satzzeichenregimes von einer Sprache in die andere zu bedenken.

ERHARD SCHÜTZ zeigt, wie die Zeichensetzung abhängt von den Schreibmedien, die ein Autor verwendet. Für Arno Schmidt, der 1914 geboren wurde, war nicht mehr der Stift, die Feder oder ein Schreiber, dem man diktiert, das vornehmliche Medium der Textproduktion. Er nutzte hauptsächlich die Schreibmaschine, die sich in mehrfacher Hinsicht von der heutigen Tastatur des Computers unterscheidet. Sie drückt mit spür- und hörbarer Gewalt die Buchstaben aufs Papier, Fehler müssen unbedingt vermieden werden und sind nur durch Streichungen zu beheben, schnell passiert es bei den alten Modellen, dass sich einzelne Buchstabenläufe verheddern. Auf der Klaviatur der Schreibmaschine hat prinzipiell jedes Zeichen dieselbe Zeichen setzende Macht. Der Gleichwertigkeit aller Zeichen eines Schreibmaschinensatzes entspreche, dass Schmidt die Interpunktion nicht einfach zur rhythmischen Organisation oder zur hermeneutischen Strukturierung verwendet hat, um seinen Text lesbarer zu machen. Ganz im Gegenteil gewinnen seine Zeichen ein Recht eigenen semantischen Daseins, bisweilen symbolischen Charakter. Sie schwanken zwischen Illustration und Ornament. Das kommt zudem Schmidts spielerischer, meist in pseudo-etymologischen Figuren sich ausdrückender Anlage entgegen. Die mehrfache Wiederholung der Folge von Gedankenstrich und Semikolon kann das Bohnern eines Fußbodens illustrieren; Ausrufungszeichen einen Raketenstart; die Tilde sogar das Glück-Glück, das man beim Hinunterkippen eines Kirschwassers zu hören meint. An Schmidts opus magnum *Zettel's Traum* (1970) und an diversen kleineren Arbeiten wird deutlich, dass die exzessiv gebrauchte Zeichensetzung keinem System unterliegt. Eher müsse man von verschiedenen Verwendungsmodi sprechen, die uns schon aus anderen Zusammenhängen vertraut sind: fingierte Mündlichkeit, Pausenmarkierung, gesteigerte Realitätserfahrung und Affektivität, symbolhafte Veranschaulichung. Aber gerade an der Mündlichkeit wird sichtbar, welchem Missverständnis Schmidt aufsitzt. So kolonialisieren gerade jene Satzzeichen, die Mündlichkeit vortäuschen, die letzten Freiräume der Nicht-Schriftlichkeit.

ROLAND BERBIG stellt sich die Frage, ob man die eigenwilligen, sich gegen die Konventionen der *Duden*-Norm richtenden Eingriffe Uwe Johnsons als maniert oder textkonstitutiv beurteilen müsse. Beide Positionen ließen sich belegen. Gerade im brieflichen Werk mit den Verlegern bedeutet die Nichtbeachtung der *Duden*-Regelung auf dem Höhepunkt ihrer historischen Geltung eine über die reine Bedeutungsebene hinausgehende schriftstellerische Selbststilisierung. Doch ging es Johnson nicht nur um Provokation oder Eitelkeit, sondern darüber hinaus um textimmanente Ausdrucksabsichten, was sich in allen erzählenden Werken Johnsons beobachten lässt. Johnson zeigt zunächst eine an die

effiziente angelsächsische Zeichensetzung angelehnte, sparsame Verwendung von Satzzeichen. An Johnson demonstriert Berbig das Phänomen, dass Satzzeichen keine neuen Strukturen hervorbringen, sondern sie nur verstärken. Rhetorische Figuren, syntaktische, klangliche und semantische Zusammenhänge, die man beim Lesen beachten muss, werden von den Satzzeichen dann nur markiert, aber nicht generiert. Darüber hinaus jedoch ermöglichen Interpunktion und Typographie eigenständige narrative Einheiten, die ohne diese Äußerlichkeiten undarstellbar blieben. Johnson verringert damit zum einen die Häufigkeit der syntaktischen Interpunktion, etwa vor Konjunktionen mit *dass*, zum anderen aber produziert er in einem zweiten qualitativen Schritt Texträume, die nicht mehr in eine übergeordnete Norm transkribiert werden könnten, weil die dokumentarisch sachliche Erzählweise von der Interpunktions- und Absatzgestaltung abhängt. In den *Jabrestagen*, wo verschiedene, mündliche, zeitungssprachliche, englische und deutsche Formen des Berichtens und Erzählens zusammengeführt werden und nicht mehr streng von der Stimme des Autors dominiert sind, wird die typographische Gestaltung zu einem zentralen Mittel, um die Differenzen der Erzählmedien und ihrer Formen erst sichtbar zu machen.

In jüngeren literatur- und medienhistorischen Arbeiten, die sich einer Analyse des ‚typographischen Dispositivs‘ widmen, geht es meist um die Verteilung von Buchstaben und Satzzeichen auf der Druckseite. Wie aber steht es um die weißen Felder, die zwischen den Wörtern stehen? Wie steht es um die regulären, aber auch die schmalen und breiten, Spatien, die unsere gegenwärtigen Lektüreformen überhaupt erst ermöglichen? In seinem linguistischen Beitrag entwirft NORBERT FRIES eine linguistische Theorie des Spatiums. Genau wie die Interpunktionszeichen, ist das Spatium nicht durch Lautgesten verbalisierbar; genau wie Interpunktionszeichen dienen die Spatien als textuelle Abgrenzungs- und Gliederungssignale. Die unterschiedlichen Spatienformen übernehmen, wie seine differenzielle Analyse der drei maßgeblichen Spatientypen deutlich macht, für unsere kognitive Verarbeitung von literarischen Texten eine zentrale Rolle. Ohne Spatien könnten wir nicht schnell-lesen und quer-lesen; ohne Spatien, die in den Alphabetschriften erst relativ spät ‚entwickelt‘ wurden, wären viele unserer aktuellen philologischen Textumgangsformen undenkbar. Dass Spatien nicht nur in der literaturwissenschaftlichen, sondern auch in der textlinguistischen Forschung bisher häufig vernachlässigt worden sind, bringt Fries mit einem weitgehenden Desinteresse für das Druckbild des literarischen Textes in Verbindung. Wie er zeigen kann, verdienen nicht nur typographische Ausnahmetexte wie diejenigen Stéphane Mallarmés, dass man das Weiße ihrer Seiten analysiert: Auch literarische Texte, die sich nicht einer ‚poé-

tique du blanc' (einer Poetik des Spatiums) bedienen, enthalten Leerstellen, die einer genauen Beobachtung bedürften – das linguistische Beobachtungsinstrumentarium dafür liegt mit dem Beitrag von Fries nun vor.

III. Danksagung

Für die Unterstützung bei der Herstellung des Bandes danken wir Frau Anna-Sophie Koch und Frau Pauline Selbig; für die freundliche Bereitstellung von Reproduktionen seiner Kunstwerke danken wir Richard Galpin; für die Abdruckgenehmigung der Texte von Hans-Georg Gadamer und Theodor W. Adorno den Verlagen Mohr Siebeck (Tübingen) bzw. Suhrkamp (Berlin), besonders Herrn Prof. em. Dr. Jürgen Stenzel für die Abdruckgenehmigung seines Textes. Für den Enthusiasmus, mit dem dieses Projekt begleitet wurde, danken wir herzlich unseren Studentinnen und Studenten, dem gesamten Institut für deutsche Literatur, das auch finanziell zum Gelingen des Bandes beigetragen hat, und vor allem Frau Dr. Brigitte Peters, die mit großer Umsicht die Entstehung und Herstellung des Bandes begleitet hat.