

Inter; punktion

Zeichen setzen –
zwischen Kunst,
Literatur und Musik

Sarah Rinderer

3
Apostroph
Aussatz
Buchstabenauslassungen

{ - }
Bindestrich

{ . }
Abkürzungsstrich

italic
Veränderung
der Lautstärke

{ & }
Sonderzeichen

Leerzeile
Stille

für jedes Satzzeichen 1 Übersetzung → Wiederholungen, Rhythmik
a bestimmte

wichtige Parameter der Komposition auch
im theoretischen Text wichtig!

Rhythmus

Pausen/
Atemführung
gut Atem setzen
"in sich kehren"
Text mitlesen (leiser)

Dynamik/Lautstärke

Tonhöhe/
Heben/senken
Intonation
Melodie

partweise gesetzte Auftr. Satzzeichen
→ AM COMPUTER VORBEREITEN

Inter;punktion

Zeichen setzen – zwischen
Kunst, Literatur und Musik

Sarah Rinderer

Universität für künstlerische und
industrielle Gestaltung Linz

Institut für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften
Studienzweig Angewandte Kultur- und Kunstwissenschaften
Abteilung Kunstgeschichte | Kunsttheorie

Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades Mag.art.

Betreut von Univ.-Prof. Dr.phil. Anne von der Heiden
Datum der Approbation: 29.01.2020

Unterschrift der Betreuerin

Linz – 2019

Abstract

Interpunktionen sind die einzigen Schriftzeichen auf einer Buchseite, die keinen eigenen Klang besitzen, jedoch die Musikalität eines Textes wesentlich beeinflussen. Die vorliegende theoretische Diplomarbeit spürt den Möglichkeiten nach, Zeichen zu setzen: zwischen Kunst, Literatur und Musik, Praxis und Theorie; zwischen meiner künstlerischen Diplomarbeit » - . ! : , die die literarischen Interpunktionszeichen vier deutschsprachiger Autor_innen als Komposition für gemischtes Quartett hörbar macht, und meiner schriftlich-reflektierenden Auseinandersetzung mit der sprachlichen, visuellen, musikalischen und performativen Qualität von Lücken, Pausen und Stille.

Die neun in sich geschlossenen, essayistischen Textkompositionen befassen sich je anhand eines künstlerischen Referenzwerks mit einem für die Entwicklung von » - . ! : relevanten theoretischen Themenfeld. Im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung von Komposition lassen die Zusammensetzungen von Begriffen aus der Kunsttheorie, Philosophie, Typografie, Literatur, Theater- und Musikwissenschaft, individuellen Beobachtungen sowie theoretischen und praktischen Bezügen melodische Verläufe und Zusammenklänge zwischen den Disziplinen entstehen.

Diese wechselseitige Beziehung zwischen Theorie und Praxis wird auch in den Zwischenräumen der vorliegenden Publikation sicht-, hör- und spürbar: durch visuelle Fragmente aus meinem praktischen Arbeitsprozess, die auf CD beiliegende Probenaufnahme von » - . ! : sowie die typografische und haptische Buchgestaltung.

Inhalt

- 6 Auftakt

- 15 Full Stops
An einem Punkt innehalten.

- 27 Zeichensetzung ! ?
Vor weißem Papier

- 39 Ein Buch betrachten und ein Bild lesen
Mit Lückenlettern hantieren

- 51 " ... "
Die Lücke zitieren

- 63 Sie haben sich – aber verändert
Den Doppelpunkt spüren

- 75 Notation
Strichpunkte notieren

- 87 Sprach-Musik, An Luigi Nono
Pausenzeichen singen

- 99 (Den Essay proben)
Ein Exkurs in Klammern

- 111 We need not fear these silences –
Die Stille aufführen

- 123 Schlusstakt

- 129 Verwendete Interpunktions-
und Sonderzeichen

Auftakt

Anführungszeichen Gedankenstrich Punkt Ausrufezeichen Doppelpunkt: Die Beschäftigung mit Interpunktionszeichen, die trennend und verbindend zugleich als Atempausen für Vortragende, visuelle Sinn- und Unterscheidungszeichen, als Grenzsteine zwischen Stimme und Schrift, Leser_in und Autor_in, Sprache und Musik dienen, ist ein wiederkehrendes Element in meiner konzept- und rechnerbasierten künstlerisch-literarischen Praxis. Dieses Interesse für jene Zeichen, die üblicherweise zwischen den Worten verschwinden, spannt einen Bogen vom Beginn meiner Studienzeit an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz zu meinen abschließenden Diplomarbeiten in den Fächern *Bildende Kunst – Experimentelle Gestaltung* und *Kunstgeschichte | Kunsttheorie*.

So ist seit meinem ersten Studiensemester 2014 kontinuierlich die Serie der *Satzzeichnungen* entstanden, bei der nur die grammatisch-syntaktischen Strukturen ausgewählter Seiten deutschsprachiger Autor_innen auf leere Zeichenblätter übertragen werden. Ausgehend von diesen visuellen Interpunktionspartituren habe ich 2016 erstmals jene Schriftzeichen, die zwar als einzige auf der Buchseite keinen eigenen Klang besitzen, jedoch die Musikalität eines Prosatextes wesentlich beeinflussen, mithilfe der Technik einer mechanischen Lochkartenspieluhr hörbar gemacht. Meine künstlerische Diplomarbeit » - . ! : *Atempause, Sprachgeste, Notation*. kombiniert schließlich vier ausgewählte Textseiten aus Werken, die mich persönlich und literarisch schon längere Zeit begleiten, zu einer Komposition für gemischtes Quartett. Die Verklangerung der Interpunktionszeichen aus Texten von Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek, Arno Schmidt und einer eigenen Erzählung werden im Probenprozess in Zusammenarbeit mit Musiker_innen der Anton Bruckner Privatuniversität Linz durch Improvisation erarbeitet.

Die ursprünglich in der Antike als rhetorische Markierungen für den öffentlichen Vortrag gesetzten Zeichen kommen im Rahmen eines Konzerts – begleitet von einem als Künstler_innenpublikation gestalteten Programmheft – wieder zur Aufführung. Das Verhältnis von Sprache und Interpunktion wird dabei umgekehrt: zu hören sind ausschließlich die punktuell gesetzten Klänge der Interpunktionszeichen, während die Sätze dazwischen zu Pausen werden – die Interpretation bleibt für die Zuhörenden offen.

Diese Auseinandersetzung mit Interpunktionszeichen im Zwischenraum von Kunst, Literatur und Musik soll durch die vorliegende kunsttheoretische Diplomarbeit um eine schriftlich-reflektierende Ebene erweitert werden. Wie aber schreibend Zeichen setzen zwischen den Disziplinen, zwischen Theorie und Praxis – trennend und verbindend, beziehend auf meinen künstlerischen Arbeitsprozess und eigenständig zugleich? *Inter;punktion. Zeichen setzen – zwischen Kunst, Literatur und Musik* orientiert sich an dem, was auf Postgraduiertenebene bereits in art-practice-based PhD-Programmen eine akademische Entsprechung gefunden hat: die Einbindung der künstlerischen Praxis in den Arbeits- und Forschungsprozess. So ist im Zeitraum Oktober 2018 bis Oktober 2019 aus einer umfangreichen Recherche zum schriftsprachlichen Lückenmaterial der Interpunktionszeichen, zu den Möglichkeiten sprachlicher, visueller, musikalischer, performativer Gestaltung von Unterbrechungen, Übergängen, Pausen, Stille ein mehrteiliges *Artefakt* entstanden – wie Giaco Schiesser künstlerisch-wissenschaftliche Arbeiten treffend bezeichnet –, dessen Format selbst zum Teil des Forschungsprozesses, ja erst aus diesem selbst heraus entwickelt wurde.¹

Den Hauptteil der vorliegenden Publikation bilden neun in sich geschlossene, essayistische Textkompositionen, die sich inhaltlich je einem Zwischenschritt meines praktischen Arbeitsprozesses widmen: vom Klassifizieren des Interpunktionsinventars über das Appropriieren der Satzzeichnungen literarischer Autor_innen zum Hörbarmachen und Aufführen von Stille. Streng nach demselben Prinzip komponiert, beginne ich jede der Textkompositionen mit der literarisch subtilen Annäherung an ein künstlerisches Referenzwerk, taste mich sprachlich am vorgefundenen Material entlang, verbinde Bezugspunkte, gehe Gedankenlinien nach, erschließe mir so Absatz für Absatz ein für die Entwicklung von » - . ! : relevantes Themenfeld.

Auf der Suche nach melodischen Verläufen und Zusammenklängen zwischen den Disziplinen setze ich Begriffe, Bezüge, wiederholte Anspielungen, aber auch sprachspielereische Akzente im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung von Komposition kontrapunktisch zusammen. Quellen aus den Bereichen der Kunsttheorie, Philosophie, Typografie, Literatur, Theater- und Musikwissenschaft werden mit Betrachtungen der rhetorischen, grammatischen, visuellen und performativen Funktionen der Interpunktionszeichen verflochten, diese verdichteten Referenzen wiederum kombiniert mit individuellen Eindrücken.

Das Ergebnis eines solchen tastenden, inhaltlich offenen Schreibverfahrens bleibt stets Zwischenstand, Fragment. Jede der Zusammensetzungen schließt Lücken, für die Leser_innen offen gelassene Gedankenräume mit ein. Da auf jede der Textkompositionen eine Seite mit einem bibliografischen Verzeichnis der verwendeten Referenzen und Abbildungen folgt, können diese sowohl hintereinander in der abgedruckten Reihenfolge als auch jeweils für sich stehend gelesen werden.

Dienen mir textlich nicht nur Theodor W. Adornos vielzitiertes Essay *Satzzeichen* oder der interdisziplinäre Sammelband *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, sondern auch Wassily Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche*, John Cages *Vortrag über Nichts* oder Handbücher zu Lesetypografie, Sprechtraining und musikalischer Figurenlehre als Referenzen, so sind auch die ausgewählten künstlerischen Werke medial vielfältig. Während sich Fiona Banners *Full Stop*-Skulpturen im öffentlichen Raum oder Carl Fredrik Reuterswårds Künstlerbuch *Prix Nobel* gezielt mit Interpunktionszeichen auseinandersetzen, lassen sich von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet's Spielfilm *Klassenverhältnisse* oder Luigi Nonos Komposition *Fragmente-Stille, An Diotima* für Streichquartett anderweitige formale oder inhaltliche Verbindungslinien zu » - . ! : ziehen.

Einzig im vorletzten Text (*Den Essay proben*). *Ein Exkurs in Klammern* wird auf die Beschäftigung mit einem künstlerischen Referenzwerk verzichtet. Stattdessen lässt das sachlich verfasste Zusammendenken von musikalischen Probenprozessen und dem Schreiben von Essays zwischen den Zeilen Bezüge zu meiner eigenen schriftlichen Vorgehensweise erkennen.

Die sich bis auf diese Ausnahme wiederholende formale Strenge der einzelnen Textkompositionen auf reinweißem Papier lässt Zwischenräume entstehen, in denen meine eigene, ansonsten textlich ausgelassene künstlerische Praxis sichtbar wird. Zwischen den Lagen der offenen Fadenbindung sind bisher nicht präsentierte handschriftliche Mindmaps, Partituren, Klangfarbentabellen der mitwirkenden Musiker_innen sowie Fotos der Proben- und Aufführungssituation von » - . ! : mit eingebunden. Diese durch den eierschalenfarbenen Hintergrundfarbton hervorgehobenen Fragmente interpunktieren die vorliegende Arbeit auf visuelle Weise wie die rhythmisch, abstrakt gesetzten Klänge die Stille auf der beiliegenden, in der finalen Probenphase entstandenen Soundaufnahme.

Den letzten wesentlichen Teil des vorliegenden Artefakts bildet meine eigene (typo-)grafische Buchgestaltung, die ebenfalls auf die praktische und schriftliche Vorgehensweise anspielt. Die reduzierte Optik mit Umschlag aus unbezogenem Graukarton und offener Fadenbindung gibt den Blick auf das frei, was üblicherweise unsichtbar bleibt: die gefalzten Papierbögen, der Aufbau des Buches, die Fäden seiner Konstruktion. Die Schriftmischung aus der leser_innenfreundlichen französischen Renaissance Antiqua Minion und der geometrischen, serifenlosen Avenir fügt sich im gleichmäßigen Layout zu einem reduzierten und modernen Seitenbild.

Ein besonderes Augenmerk liegt – wie in Auseinandersetzungen mit Schriftsprache wie dieser naheliegend – auf der bewussten, stilistischen Setzung typografischer Zeichen. Aus diesem Grund findet sich hinter dem *Schlusstakt* ein Verzeichnis aller verwendeter Interpunktions- und Sonderzeichen: von umgekehrten französischen Anführungszeichen bis zur durch einen Unterstrich gefüllten Lücke des Gendergaps.

Vor allem aber soll die grafische Gestaltung die Leser_innen einladen, das Buch in die Hand zu nehmen, sich wie ich während meines Arbeitsprozesses am Flattersatz der Textkompositionen, an der Haptik der wechselnden Weißtöne des ungestrichenen Papiers entlangzutasten, das Buch zu drehen, um den verschiedenen Referenzen nachzuspüren, die an den Übergängen von Kunst, Literatur und Musik gesetzten Zeichen mit allen Sinnen zu begreifen. Die auf dem Papier gestalteten Pausen dazwischen bleiben als Lücken, Weiß- und Leerräume für die Interpretation der Leser_innen offen

:

•
 Full stop
 Schlusszeichen
 Satzende
 längere Pause
 Senkung der Stimme
 optisch bereits Note (ganze Note)
 Ganzschluss

;
 zwischen o und g
 Trennung \uparrow \downarrow
 zu stark zu schwach
 Phrasierung

,
 gliedern
 Sprechpausen
 Halbschluss
 Phrasierung

...
 Auslassungen
 von Textteilen
 extra Klang
 o. drei Punkte?

:
 Übergangs-
 Ankündigungszeichen
 Pause, vor dem, was folgt
 Luft holen
 Dominanzseptimalstriche

?
 Hebung der Stimme
 (Schlusszeichen)
 Anstehenhebung

—
 Grenzsinal
 klingt stärker als ; und ,
 einfach / paarig
 größte Pause
 (Übergang zu anderem Thema)
 Erwartung, Spannung
 Verschweigen

!
 besonderer Nachdruck
 (Schlusszeichen)
 lautlose Beckenschläge

() []

zusätze ↑
 Weglassen
 Isolierung
 schneller sprechen
 (Einschub)

‘ ’ ’ ’ ’ ’
 paarweise
 abgrenzen
 Hervorhebungen
 direkte Rede
 einzeln / doppelt

/
 laut Duden KEIN SZ
 zusammengehörig
 Unterteilung

Sach-

Beeinflusst die Position im Satz den Klang? z.B. ob ein Fragezeichen am Satzende steht oder in der Mitte? In Partitur eig. nicht mehr erkennbar
 ↳ aber im Programmnotenbild

- 1 Banner, Fiona: *Full Stops (Courier, Nuptial, Optical, Slipstream, Klang)*, London 2003.
- 2 Kraus, Karl: *Die Sprache*, Frankfurt a.M. 1987, S. 58.



Abb. 1 Fiona Banner: *Full Stop Courier* | *Full Stop Optical*.

- 3 Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a.M. 1977, S. 31.

Full Stops

An einem Punkt innehalten.

Von der Tower Bridge kommend gehe ich an der Südseite der Themse entlang. Um mich das Stimmengewirr der Passant_innen, der Rhythmus von eiligen Schritten auf den Pflastersteinen der Riverfront. Auf dem Platz zwischen City Hall und den More London Estates bleibe ich stehen, halte inne: *Full Stop*.¹ Mir gegenüber: ein überdimensionaler typografischer Punkt, beinahe so groß wie ich selbst – eine von insgesamt fünf Skulpturen der englischen Künstlerin Fiona Banner, die seit 2003 auf dem öffentlichen Platz der More London Site zu sehen sind.

Was Karl Kraus zum Komma geschrieben hat, lässt sich auf alle weiteren Interpunktionszeichen ausweiten: Sie sind »unbeträchtlich genug, um die Nichtigkeit und die Wichtigkeit alles Sprechens über Sprache anschaulich zu machen.«² Die fünf *Full Stops* aus unterschiedlichen Schriftarten werden mir gegenüber zu anschaulichen Ausgangspunkten für nichtige und wichtige Überlegungen zu den einzelnen Wortbildungselementen des Kompositums *Interpunktionszeichen*, zur semiotischen und linguistischen Zeichenklassifikation, dem materiellen Ur-Sprung der Interpunktionszeichen, der Zusammensetzung des heute gebräuchlichen Inventars und seinen Alternativen bis hin zu ihrer Funktion als Grenzsteine, als Sprach-Zwischenraum.

Vor meinen Füßen ist eine Metalltafel in die Pflastersteine eingelassen. Der Name der Schriftart, aus der der Punkt stammt, ist zugleich im Titel der Skulptur enthalten: *Full Stop Courier*.

Courier. Das Grundwort im Kompositum Interpunktionszeichen wird in der Semiotik als »*etwas, das für etwas anderes steht*« bezeichnet oder, wie Umberto Eco die Definition von Charles Sanders Peirce übersetzt: »*etwas, das für jemanden in irgendeiner Hinsicht oder aufgrund irgendeiner Fähigkeit für etwas anderes steht*«.³

Für Peirce ist alles ein Zeichen, was als solches interpretiert wird: Wörter, Sätze, Bücher, Bilder, Signale, aber auch Konzerte und ihre Aufführungen. Der Begriff *Zeichen* steht in seinem Modell für eine dreifache Verbindung zwischen dem materiellen Zeichenkörper, der grafisch, akustisch, haptisch erfasst werden kann (Repräsentamen), der bezeichneten Sache (Objekt) und den Wirkungen, die das Zeichen unmittelbar im Bewusstsein der Betrachter_innen erzeugt (Interpretant).⁴

Laut Peirce ist es »ein richtiges Problem, zu sagen, welcher Klasse ein Zeichen angehört«. ⁵ Trotzdem versuche ich mich mithilfe von Umberto Eco's Zusammenschau verschiedener Zeichenklassifikationen an punktuellen Zuordnungen der Interpunktionszeichen: zu den *künstlichen, kommunikativen Zeichen* beispielsweise, die basierend auf Konventionen bewusst verwendet werden, um jemandem etwas mitzuteilen – im Falle des Punktes das Ende einer Sinneinheit oder, dass die Stimme an dieser Stelle gesenkt werden soll.⁶ Zugleich sind Interpunktionszeichen visuell wahrnehmbare *Symbole* – willkürliche Zeichen, deren Beziehung zum Gegenstand durch eine Regel, ein Gesetz festgelegt wird,⁷ haben wie mathematische und musikalische Zeichen rein syntaktischen Wert, drücken »ohne andere Bedeutung als sie selbst« wechselseitige Beziehungen aus.⁸ Mit Blick auf das Repräsentamen gibt es eine weitere aufschlussreiche Dreiteilung von Peirce: in *Quali-, Sin- und Legizeichen*. Während ein *Qualizeichen* für die »bloße Qualität« eines Zeichens steht – die Drucker­schwärze auf dem Papier –, ist ein *Sinzeichen* »ein aktual existierendes Ding oder Ereignis« – das konkrete Vorkommen des Punktes einer bestimmten Schriftart auf der Seite –, welches ein abstraktes Gesetz, ein *Legizeichen* verwirklicht – den Punkt als Interpunktionszeichen mit all seinen syntaktischen Anwendungsregeln.⁹

In einer weiteren Einteilung von Charles William Morris nach dem bei den Empfänger_innen ausgelösten Verhalten zählen die Interpunktionsmittel zu den *Formatoren*. Diese Zeichen besitzen scheinbar keinen Inhalt, keine Bedeutung, legen jedoch als *Konnektoren* die Struktur,

⁴ Vgl. Pape, Helmut (Hg.) Peirce, Charles

S.: *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a. M., 1983, S. 25, S. 64.

⁵ Charles Sanders Peirce zit. in: Eco: *Zeichen*, S. 77.

⁶ Vgl. ebd., S. 44f.

⁷ Vgl. Pape (Hg.) Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 125.

⁸ Eco: *Zeichen*, S. 55ff.

⁹ Pape (Hg.) Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 123f.

10 Kraus: *Die Sprache*, S. 58.

11 Vgl. Eco: *Zeichen*, S. 71f.

12 Bredel Ursula: *Interpunktio*, Heidelberg 2011, S. 9.

13 Eco: *Zeichen*, S. 58.

14 Vgl. ebd., S. 59f, S. 63.

15 Auberle, Anette | Kloss, Annette (Hg.): *Duden, Herkunftswörterbuch*, Mannheim | Leipzig | Wien | Zürich 2001, S. 367.

16 Ebd., S. 639.



Abb. 2 Fiona Banner: *Full Stop Nuptial*.

17 Neukirch, Christiane: »Punkt, Punkt, Komma, Strich – Die Geschichte der Satzzeichen«, in: [radiowissen/punkt-punkt-komma-strich-die-geschichte-der-satzzeichen/32286](https://www.br.de/mediathek/podcast/radiowissen/punkt-punkt-komma-strich-die-geschichte-der-satzzeichen/32286) (aufgerufen: 07. 04. 2019), Minute 03:35.

den Sinn eines Satzes fest, vermögen es sogar, durch ihre fehlende oder fehlerhafte Setzung die »Tatsachenwelt zu bewegen«. ¹⁰ Prosodische Zeichen wie das Fragezeichen, das als grafisches Mittel für die Frageintonation steht, zählen hingegen zu den *Modoren*. ¹¹

Vom Gesichtspunkt der germanistischen Linguistik aus grenzt Ursula Bredel die Klasse der Interpunktionszeichen mithilfe der vier Kriterien Darstellbarkeit, Verbalisierbarkeit, Kombinierbarkeit und Paarigkeit von Buchstaben, Ziffern, Sonder- und Leerzeichen ab. Interpunktionszeichen sind demnach »darstellbare, nicht-verbalisierbare, nicht-kombinierbare, einelementige Segmente der Schrift«. ¹²

Der *Full Stop* der Schriftart *Courier* mir gegenüber lässt sich schließlich als *künstlerisches Zeichen* klassifizieren, »das auch die Art, wie es hergestellt wurde, mitteilt«. ¹³ Oder: als Sinzeichen, das zugleich ein Qualizeichen ist, obwohl es Legizeichen als Material verwendet. Die Skulptur fällt mit dem von ihr Bezeichneten zusammen, steht also als ikonisches Zeichen für den typografischen Punkt. ¹⁴

Nuptial. Ich sehe den *Full Stop* nicht sofort hinter den künstlich angelegten Hecken am hinteren Teil des Platzes. Die Skulptur ist kleiner als *Courier*; auch nicht rund, sondern elliptisch, neigt sich leicht schräg nach hinten.

Das Bestimmungswort *Interpunktio* geht auf den lateinischen Ausdruck *interpunctio* »Scheidung (der Wörter im Satz) durch Punkte« zurück. ¹⁵ *Punkt* kommt vom lateinischen *punctum*: »das Gestochene, der Einstich; eingestochenes [Satz]zeichen«. ¹⁶ Diese Bedeutung verweist auf die Entstehung des Punktes als »Urzeichen«, auf das erste Zusammenstoßen von Werkzeug und materieller Fläche, das Einstechen mit Schreibgriffeln zwischen den Zeichen. Weil sich die alphabetischen Schriftsysteme indoeuropäischer Sprachen von der griechischen über die lateinische Schrifttradition ableiteten, nutzen noch heute viele dieser Sprachen dieselben Interpunktionszeichen trotz unterschiedlicher Schriften. Die Interpunktionszeichen entstanden vor der Trennung der Einzelsprachen, sind demnach »An-Zeichen für gemeinsame Wurzeln«. ¹⁷ Der Punkt ist also auch Ur-Interpunktionszeichen.

Als ihren persönlichen *Ur-Stop*, den Beginn ihrer Beschäftigung mit Interpunktionszeichen bezeichnet Fiona Banner ihre Arbeit *Neon Full Stop* von 1997. Weil es keine Interpunktionszeichen für Leuchtschriftzüge gab, ließ sie einen blauen Neopunkt produzieren: »the smallest neon in the world«. ¹⁸

Auch Wassily Kandinsky sieht den geometrischen Punkt als zurückhaltendste, knappste Form, beschreibt das kurz, fest und schnell entstehende Urelement der Malerei als minimal, ohne Neigung zur Bewegung, in sich gekehrt – und doch nicht stumm. ¹⁹ Als »knappste ständige Behauptung« ²⁰ krallt sich der Punkt in die Grundfläche, verschmilzt nur minimal mit seiner Umgebung, behauptet sich als »höchste und höchst einzelne Verbindung von Schweigen und Sprechen« ²¹ auf seinem Platz. In seiner materiellen Schriftform ist er in seiner inneren Bedeutung positives und negatives Element, Unterbrechung und Brücke zugleich. Jedoch: »Der Klang des mit dem Punkt gewohnheitsmäßig verbundenen Schweigens ist so laut, daß er die anderen Eigenschaften vollkommen übertönt.« ²² Erst wenn der Punkt herausgerissen wird aus seinem gewohnten, zweckmäßigen Wirken, beispielsweise als Neonleuchtobjekt an die Galeriewand gehängt oder vergrößert auf 1800 pt in den öffentlichen Raum gesetzt wird, bekommen die inneren Eigenschaften einen »immer mehr wachsenden Klang«. ²³

Optical. Schwarz glänzend lackierte Oberfläche. In der größten *Full-Stop*-Skulptur spiegeln sich die Gebäude am anderen Flussufer, die City Hall, das Kopfsteinpflaster, spiegle ich mich. Glatte Bronze unter meinen Händen. Ich berühre im Raum, was sonst nur auf der zweidimensionalen Seite existiert, unverändert in Gestalt und Funktion seit den für die Standardisierung von Formfindung und Satzregeln maßgebenden Renaissance-Drucken des venezianischen Schriftgießers und Druckers Aldus Manutius. ²⁴

Nach Ursula Bredels Definition ergibt sich ein grafisches Interpunktionsinventar von 12 Zeichen . ; , : - - ... ' ? ! () „ “ . Da der häufig zu den Interpunktionszeichen gezählte Schräg-/Bruchstrich (sprich *und*) verbalisierbar ist, rechnet Bredel ihn zu den Sonderzeichen. ²⁵ Nach graphetischen Merkmalen unterteilt sie das Inventar weiter, zeigt auf,

18 Banner, Fiona: »Making it real. Fiona Banner in conversation with Matthew Higgs«, in: *fionabanner.com* (1997), <http://www.fionabanner.com/words/makingitreal.htm> (aufgerufen 11.05.2019).

19 Vgl. Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*, München 1926, S. 15, S. 26.

20 Ebd., S. 26.

21 Ebd., S. 19.

22 Ebd., S. 26.

23 Ebd., S. 20.

24 Vgl. Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen*, Dreieich, 1989, S. 213f.

25 Vgl. Bredel: *Interpunktions*, S. 9.

- 33** Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 106.
- 34** Ebd., S. 106.
- 35** Vgl. Gregory, Stephan: »Das Ausrufezeichen«, in: Lutz | Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 283-286, S. 283.
- 31** Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 106.
- 32** Prager, Julia: »Verletzende Szene. Zum Gewaltvollen Potential des Kommas in Judith Butlers Textverfahren«, in: Lutz | Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 74-78, S. 74.
- 30** Vgl. Zubarik, Sabine: »Marginalien als Satz-Zeichen«, Lehmann, Hans-Thies: »Ausgelassene Zeichen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 56-60, S. 260-270.
- 26** Vgl. Bredel: *Interpunktion*, S. 15ff, S. 26, S. 66.
- 27** Vgl. ebd., S. 15f, S. 65.
- 28** Vgl. ebd., S. 15f, S. 31.
- 29** Vgl. Glück, Helmut (Hg.): *Metzler-Lexikon Sprache*, Stuttgart | Weimar 2000, S. 314.

dass sich in der visuellen Beschaffenheit der Interpunktionszeichen ihre Funktionen spiegeln, Zeichen mit ähnlichen Formeigenschaften also auch eng funktional verwandt sind. Die kleinen, syntaktischen Zeichen Punkt, Komma, Semikolon und Doppelpunkt beispielsweise strukturieren Wortfolgen zu Phrasen, Sinneinheiten, Sätzen. Fragezeichen, Ausrufezeichen, Klammern und Anführungszeichen weisen alle optisch über die Mittellinie hinaus.²⁶ Als große, kommunikative Zeichen sind sie zuständig für die schriftliche Rollenkonstellation. Frage- und Ausrufezeichen weisen Schreibenden und Lesenden unterschiedliche Wissensstände zu, während Anführungszeichen Figuren und Klammern verschiedene Schreiber_innen- und Leser_inneninstanzen ins Spiel bringen.²⁷ Den schwebenden Zeichen Apostroph, Auslassungspunkte, Divis und Gedankenstrich ist die Leere, der fehlende Grundlinienkontakt gemeinsam. Sie erzeugen Unterbrechungen, leser_innenrelevante Abweichungen, Irregularitäten – Auslassungspunkte und Gedankenstrich im Text, Divis und Apostroph an den Wörtern selbst.²⁸ Aus diesem Grund werden letztere auch im Gegensatz zu Satzzeichen, die auf der Ebene von Sätzen operieren, als Wortzeichen klassifiziert.²⁹ Ganz anders sehen die grafische Einteilung Sabine Zubarik und Hans-Thies Lehmann. Sie zählen alles, was zum grafischen Zeichenrepertoire des (Buch-)Satzes gehört, zu den Satz-Zeichen: Sperren, Kursivierungen, in fett gesetzte Passagen, Kapitälchen, Unterstreichungen, Spalten, Absätze, Einzüge.³⁰

Ich spüre die Unebenheiten in der Bronze unter meinen Fingerkuppen, die Abdrücke der Hände der Künstlerin beim Erstellen der Gipsform. Laut Adorno hat jedes Interpunktionszeichen seinen eigenen »physiognomischen Stellenwert, [...] der zwar nicht zu trennen ist von der syntaktischen Funktion, aber doch keineswegs sich in ihr erschöpft.«³¹ Mir fällt auf, dass häufig Metaphern, sinnliche Assoziationen herangezogen werden, um formale und syntaktische Funktionen anschaulich, begreifbar zu machen. Der trennende »Säbelhieb«³² des Kommas fällt mir ein, der »Wildgeschmack«³³ des Semikolons, das Ausrufezeichen, das Adorno optisch an einen »drohend gehobenen Zeigefinger«³⁴, Mallarmé an eine Hutfeder, Derrida an eine Schreibfeder³⁵ erinnert.

Das gesamte Inventar ist »musikähnlich«³⁶, wie Salz und Pfeffer³⁷, »a pause, or an end, verbally [...] a breath«³⁸, dient als Signalsystem einem Verkehr, der sich im Sprachinneren abspielt, auf eigenen Bahnen.³⁹

Slipstream. Ich bahne mir meinen Weg durch die Passanten hin zum schmalen, elliptischen *Full Stop* am Fluss, stelle mir alle weiteren heute gebräuchlichen Punktierungen über den Platz verteilt vor, gliedernde Strömungshindernisse: ein Semikolon nahe der City Hall, ein Fragezeichen in Richtung der Tower Bridge. Mich überrascht die überschaubare Anzahl der Zeichen, »um den Ton der Leser zu verändern, zu erheben oder zu mäßigen«.⁴⁰ Zwar wurden je nach Bedarf, nach sich änderndem sozialen Kontext neue Zeichen erfunden, ausprobiert, umfunktioniert – wie beispielsweise der point d’ironie ?, das hendlj ☞ oder das Interrobang ? – setzten sich jedoch nie endgültig durch, wurden zu typografischen Sonderzeichen mit vorrangig dekorativer Funktion.⁴¹ Ich denke sie mir in den Windschatten, all die zusätzlichen, alternativen Zeichen, die wie Johann Christoph Gottsched bereits in seinen Erläuterungen zur deutschen Sprachkunst anmerkte »zum Ausdruck gewisser Leidenschaften« noch erfunden werden müssten: Interpunktionen für Freude, Traurigkeit, Bewunderung, Mitleid.⁴² Auch der Literaturwissenschaftler Malcolm Pasley liest in Franz Kafkas Interpunktion den Wunsch nach Interpunktionszeichen, die es nicht gibt: nach einem »Fragekomma«, einem »Fragesemikolon«, statt des üblichen, abschließenden Fragezeichens am Satzende – dem »Fragepunkt«.⁴³

Als ikonografische Ergänzungen der Schrift lassen sich Interpunktionszeichen im Widerspruch zu Bredels Klassifizierung seit einiger Zeit sehr wohl kombinieren. Aus Doppelpunkten, Semikola, offenen und geschlossenen Klammern setzen sich Emotikons, Momente » »seelenvoller« Mündlichkeit« zwischen den Stimmungspolen von Freude :) und Kummer :(zusammen.⁴⁴

36 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 106.

37 Vgl. Dexter, Timothy: *A Pickle for the Knowing Ones*; Newburyport 1848; S. 76. Am Ende des bis dahin interpunktionslosen Buchs befindet sich für die Leserinnen eine ausschließlich Interpunktionszeichen enthaltende Doppelseite: »they may peper and softt as they please«.

38 Banner: *Making it real*, o.S.

39 Vgl. Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 106.

40 Gottsched, Johann Christoph: *Vollständige und Neuerläuterte deutsche Sprachkunst. Nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und itzigen Jahrhunderts abgefasst*, Wien 1775, S. 113.

41 Vgl. Abb. Christine Kammassch, Tim: *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 12; vgl. Hermann, Ralf: »Interrobang – ein besonderes Satzzeichen«, in: *Typografie.info* (04. 11. 2013), <https://www.typografie.info/3/artikel/hm/wissen/interrobang/> (aufgerufen 22. 07. 2019).

42 Gottsched: *Vollständigere und Neuerläuterte deutsche Sprachkunst*, S. 113.

43 Pasley, Malcolm: »Die Schrift ist unveränderlich...«, Frankfurt a.M. 1995, S. 128.

44 Wagner-Egelhaaf, Martina: »Emotikons, Stimmung und Schrift«, in: Lutz | Plath | Schmidt(Hg.): *Satzzeichen*, S. 331–334, S. 333; vgl. ebd., S. 331.

50 De Certeau, Michel: *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218.

51 Vgl. ebd., S. 233; vgl. Lutz | Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 9.

47 Banner: *Making it real*, o.S.

48 Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*, S. 213.

49 Weiske, Johannes: *Theorie der Interpunktion aus der Idee des Satzes* entwickelt, Leipzig 1838, S. 8.

45 Bohatsch, Walter: »Typojis. Einige neue Zeichen«, in: *Typojis.com*, <http://www.typojis.com/de/index.html> (aufgerufen 14. 04. 2019).

46 Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin | New York 1989, S. 334.



Abb. 3 Fiona Banner: *Full Stop Slipstream*.

Für ebendiese Zusatzbedeutungen, die im Gesprochenen spontan übermittelt werden, hat wiederum der österreichische Grafik-Designer Walter Bohatsch neue Interpunktionszeichen, typografische Markierungen entworfen und kommt damit Gottscheds Vorstellung der Leidenschafts-Ausdruckszeichen bei gleichzeitiger Erfüllung von Bredels Kriterien am nächsten. Seine dreißig abstrakt gehaltenen *Typojis* für Befindlichkeiten wie Sehnsucht, Neugierde, Skepsis, Überraschung oder Enttäuschung sollen Missverständnissen in der schriftlichen Kommunikation vorbeugen, »Unter- und Zwischentöne [...] zum Klingen bringen«.⁴⁵

Klang. Fiona Banners fünfter *Full Stop* ist weder rund noch elliptisch, seine Gestalt lässt sich nicht eindeutig zuordnen: ein dreidimensionaler Körper zwischen Kugel, Quadrat und Kreuz. Die Vorsilbe *inter-* steht als Wortbildungselement für »zwischen, in der Mitte von«.⁴⁶ »I was thinking about things that existed without language and the closest I got to that was between language. Like full stops are between sentences...«, meint die Künstlerin in einem Interview.⁴⁷ Als »Grenzwerkzeuge [...], mit deren Hilfe das Grundmaterial der Buchstaben gehandhabt, d.h. bezogen und auseinandergehalten wird« sieht Adrian Frutiger die Interpunktionszeichen.⁴⁸ Für Johannes Weiske sind sie »Grenzsteine«⁴⁹ im Lektürraum, der laut Michel de Certeau »durch einen praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes bildet«⁵⁰. Grenzen wiederum werden durch Differenz- und Berührungspunkte geschaffen, im Fall der Interpunktionen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Autor_in und Leser_in, ihrem elementaren wie parasitären Dasein, ihrer visuellen, grammatischen und rhetorischen Funktion.⁵¹ Aber zu wem gehört die Grenze? Das Paradox der Grenze ist zugleich das Paradox der Interpunktion und unterstreicht so die Schwierigkeit ihrer Zuordnung, ihrer Klassifizierung.

- 52 De Certeau: *Die Kunst des Handelns*, S. 236; vgl. ebd., S. 233f.
 53 Vgl. Lutz | Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 11f.
 54 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 106.

Denn Interpunktionszeichen übernehmen eine vermittelnde Rolle, sprechen die Grenze, sagen ›Stopp!‹, sind Übergang, Zwischenraum, immer ein Sowohl-als-auch: »als ob die Grenz- zierung selber die Brücke wäre, die das Innere für sein Anderes öffnet«. ⁵² Entgegen Adornos Behauptung regeln die Interpunktionszeichen sowohl den Verkehr im Sprachin- neren, als auch die Kommunikation nach außen. Oder wie es im Vorwort zum Sammelband *Satzzeichen. Szenen der Schrift* heißt: Interpunktionszeichen bringen Grenzen ins Spiel, an denen Schriftsprache endet, neu beginnt, die die kleinen Unterschiede der Bedeutung erst möglich machen. ⁵³

»Jeder Text, auch der dichtest gewobene, zitiert sie von sich aus, [...]«, schreibt Adorno über die Interpunktionszeichen. ⁵⁴ Ich trete zurück, beobachte die fünf Punkte, die den öffent- lichen Raum zwischen City Hall und den More London Estates interpunktieren: *Courier*, *Nuptial*, *Optical*, *Slipstream*, *Klang*. Banners Skulpturen öffnen Zwischenräume im eili- gen Schrittrhythmus der Passant_innen. Immer wieder blei- ben Menschen stehen, halten inne, *Full Stop*, um mit Fiona Banners Skulpturen zu *inter-agieren*, sich mit ihnen foto- grafieren zu lassen: an die schwarzen Kugeln gelehnt, kniend an ihnen lauschend oder mit ausgestreckten Armen, so, als würden sie die Punkte verschieben, in Bewegung setzen wollen. Ich stelle mir die Interaktionen der Passant_innen, meine eigenen Überlegungen im Gegenüber mit den Skulp- turen als die fehlenden, dazugehörigen Buchstaben vor. Fiona Banners *Full Stops* zitieren sie von sich aus.



Abb. 4 Fiona Banner: *Full Stop Klang*.

Referenzen

- Abbt, Christine | Kamasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009.
- Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974.
- Auberle, Anette | Klosa, Annette (Hg.): *Duden. Herkunftswörterbuch*, Mannheim | Leipzig | Wien | Zürich 2001.
- Banner, Fiona: *Full Stops (Courier, Nuptial, Optical, Slipstream, Klang)*, London 2003.
- Banner, Fiona: »Making it real. Fiona Banner in conversation with Matthew Higgs« in: *fionabanner.com* (1997), <http://www.fionabanner.com/words/makingitreal.htm> (aufgerufen 11. 05. 2019).
- Bohatsch, Walter: »Typojis. Einige neue Zeichen«, in: *Typojis.com*, <http://www.typojis.com/de/index.html> (aufgerufen 14. 04. 2019).
- Bredel, Ursula: *Interpunktion*, Heidelberg 2011.
- De Certeau, Michel: *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- Dexter, Timothy: *A Pickle for the Knowing Ones*, Newburyport 1848.
- Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a.M. 1977.
- Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen*, Dreieich, 1989.
- Glück, Helmut (Hg.): *Metzler-Lexikon Sprache*, Stuttgart | Weimar 2000.
- Gottsched, Johann Christoph: *Vollständigere und Neu-erläuterte deutsche Sprachkunst. Nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und itzigen Jahrhunderts abgefasst*, Wien 1775.
- Gregory, Stephan: »Das Ausrufezeichen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 283–286.
- Hermann, Ralf: »Interrogang – ein besonderes Satzzeichen«, in: *Typografie.info* (04. 11. 2013), <https://www.typografie.info/3/artikel.htm/wissen/interrogang/> (aufgerufen 22. 07. 2019).
- Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*, München 1926.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin | New York 1989.
- Kraus, Karl: *Die Sprache*, Frankfurt a.M. 1987.

Lehmann, Hans-Thies: »Ausgelassene Zeichen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 260–270.

Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017.

Neukirch, Christiane: »Punkt, Punkt, Komma, Strich – Die Geschichte der Satzzeichen« in: *radioWissen* (31. 01. 2017), <https://www.br.de/mediathek/podcast/radiowissen/punkt-punkt-komma-strich-die-geschichte-der-satzzeichen/32286> (aufgerufen: 07. 04. 2019).

Pape, Helmut (Hg.) | Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a.M. 1983.

Pasley, Malcolm: »Die Schrift ist unveränderlich...«, Frankfurt a.M. 1995.

Prager, Julia: »Verletzende Szene. Zum Gewaltvollen Potential des Kommas in Judith Butlers Textverfahren«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 74–78.

Wagner-Egelhaaf, Martina: »Emotikon. Stimmung und Schrift«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 331–334.

Weiske, Johannes: *Theorie der Interpunktion aus der Idee des Satzes entwickelt*, Leipzig 1838.

Zubarik, Sabine: »Marginallinien als Satz-Zeichen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 56–60.

Abbildungen

Abb. 1 Fiona Banner: *Full Stop Courier | Full Stop Optical*, 1,5–3 m, 2003, London, More London Estates, Foto: Sarah Rinderer (28. 04. 2019).

Abb. 2 Fiona Banner: *Full Stop Nuptial*, 1,5–3 m, 2003, London, More London Estates, Foto: Sarah Rinderer (28. 04. 2019).

Abb. 3 Fiona Banner: *Full Stop Slipstream*, 1,5–3 m, 2003, London, More London Estates, Foto: Sarah Rinderer (28. 04. 2019).

Abb. 4 Fiona Banner: *Full Stop Klang*, 1,5–3 m, 2003, London, More London Estates, Foto: Sarah Rinderer (28. 04. 2019).

~ 2:30

sprunghaft
widerpenstig
eigensinnig

()

? !

Zeichensetzung ! ?

Vor weißem Papier

Eine Schachtel mit einem Satz aus 71 Karten: auf jeder von ihnen geht der Künstler Michael Harvey einer Idee, einem Gedanken zur Sprache an sich nach. Eine dieser zwischen 1968 und 1971 entstandenen *White Papers* trägt den Titel *Punctuation*.¹ Zentriert ins Weiß der Karte gesetzt – die Begriffsdefinition zur Zeichensetzung aus dem *Shorter Oxford English Dictionary*:

the practice comma art comma method comma or system of inserting points or open single quote periods closed single quote to aid the sense comma in writing or printing semicolon division into sentences comma clauses comma etc period by means of points or periods period other punctuation marks comma e period g period exclamation marks comma question marks comma refer to the tone or structure of what precedes them period a sentence can contain any of these symbols comma its termination marked by a period period²

Ich schlage im amtlichen Regelwerk der deutschen Rechtschreibung nach: *Kapitel E, Zeichensetzung*. Was auf den nächsten 29 Seiten in streng unterteilten Abschnitten folgt, sind kursivierte Beispielsätze, Ausnahmen, fortlaufend durchnummerierte Paragraphen, Regelimperative, eingerahmt mit dünner schwarzer Kontur – ein Ensemble aus Konventionen, auf das weder gänzlich vertraut noch verzichtet werden kann. Als eine »permanente Not« bezeichnet Theodor W. Adorno diese Situation Schreibender vor weißem Papier, spricht gar von der »Unmöglichkeit, je eines richtig zu setzen [...]«³: zwischen den unterschiedlichen Strukturprinzipien von Rhetorik und Grammatik, Typografie und Rechtschreibung, zwischen intuitiver Setzung und bewusster, stilistischer Entscheidung, Normzwang und produktivem Regelbruch.

To aid the sense in writing or printing; division into sentences, clauses, etc. Harveys sprachlicher Eingriff unterläuft und betont zugleich die Funktion der Zeichensetzung, die sich im Laufe der Geschichte verschoben hat: vom rhetorischen Ordnungsprinzip zur grammatischen Normierung.⁴

In der Antike werden Interpunktionszeichen noch nicht von Autor_innen, sondern von (Vor-)Leser_innen relativ frei, individuell nach prosodischen Gesichtspunkten für den wirkungs- und ausdrucksvollen rhetorischen Vortrag gesetzt: »not simply to provide opportunities to take breath but to phrase the delivery of a speech, or the reading of a text, in order to bring out its meaning and to set off the related cadences«.⁵ Bestimmte Parameter der gesprochenen Sprache wie Betonung, Tempo, Rhythmus, Lautstärke und Sprechmelodie werden ins Optische übersetzt, die vorzutragenden Texte bereits mithilfe kleiner Zeichensysteme, erster Interpunktionsregelungen strukturiert.⁶ So zeigen unterschiedliche Positionierungen des Punktes längere oder kürzere Pausen an: Ein Punkt auf der Grundlinie zwischen den Worten markiert ein kurzes Innehalten (*comma*), auf mittlerer Höhe ein Atemholen (*colon*), am oberen Zeilenrand eine lange, nachdrückliche Pause am Satzende (*periodus*).⁷

Beim Vorlesen von Harveys Textarbeit *comma* entsteht durch die Wortdoppelungen ein Rhythmus *comma* der mich zurückführt *comma* zur an den gesprochenen Vortrag angelehnten Zeichensetzung.

Durch die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern steigt der Bedarf nach einer einheitlichen Regelung, nach einer systematischen Kennzeichnung der Satzstrukturen im Schriftbild.⁸ Mit der steigenden Anzahl von Schreibenden und still Lesenden rücken statt der Zeichensetzung im Sinne eines mündlichen Vortrags zunehmend Grammatik und Syntax, die strenge Neben- und Untergliederung der Sätze in den Vordergrund.⁹ Bisher verwendete Zeichen verschwinden, werden umfunktioniert; neue kommen hinzu, werden in verschiedenen Funktionen erprobt, ihre Verwendung schließlich systematisiert.

4 Vgl. Paul Resserziti, n. Neukirch, Christiane: »Punkt, Komma, Strich – Die Geschichte der Satzzeichen«, in: *radio/wissen* (31.01.2017), <https://www.br.de/media-theke/podcast/radio/wissen/punkt-punkt-komma-strich-die-geschichte-der-satz-zeichen/32286> (aufgerufen: 07.04.2019), Minute 06:10, Minute 09:19.

5 Parkes, Malcolm B.: *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, London | New York, 2016 (1992), S. 12, S. 19.

6 Vgl. Nerius, Dieter: *Deutsche Orthographie*, Leipzig 1989, S. 178.

7 Vgl. Jarschinski, Andreas (Hg.): *Notation*, Kassel | Basel | London | New York | Prag | Stuttgart | Weimar, 2001, S. 164; vgl. Neukirch: *Punkt, Komma, Strich – Die Geschichte der Satzzeichen*, Minute 04:58.

8 Vgl. Nerius: *Deutsche Orthographie*, S. 178f.

9 Vgl. Stang, Christian | Steinhauer, Anja: *Duden, Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen. Das Handbuch zur Zeichensetzung*, Berlin 2018, S. 7.

15 Vgl. Stang | Steinhauer: *Duden. Komma. Punkt und alle anderen Satzzeichen*, S. 8.

16 Vgl. Forssman, Friedrich | De Jong, Ralf: *Detailtypografie*, Mainz 2002, S. 171.

13 Rat für deutsche Rechtschreibung (Hg.): *Deutsche Rechtschreibung. Regeln und Wörterverzeichnis*, Mannheim 2018, S. 74.

14 Vgl. Nerius: *Deutsche Orthographie*, S. 177f.

10 Vgl. Bredel, Ursula: *Interpunktion*, Heidelberg 2011, S. 13f.

11 Adeling, Johann Christoph: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie*, Leipzig 1812, S. 361f.

12 Ebd., S. 372.

Normative Anweisungen für die Zeichensetzung werden zum Gegenstand von Lehr- und Lernprozessen des Lesens und Schreibens, so auch in Johann Christoph Adelungs *Vollständige[r] Anweisung zur Deutschen Orthographie*.¹⁰ Mit »der Richtigkeit des Ausdrucks«, dem Bedürfnis »zu schreiben« und »folglich auch allgemein verstanden zu werden« begründet dieser seine Zuteilung der orthographischen Zeichen zur Sprachlehre.¹¹ Die Notwendigkeit richtiger Zeichensetzung werde vor allem dann deutlich, »wenn man einen Theil eines Aufsatzes ohne alle Unterscheidungszeichen schreibt, da denn der Sinn in tausend Fällen dunkel, schwankend und zweydeutig seyn wird.«¹²

Meine Augen können in den zudem durchwegs klein geschriebenen Wörtern auf dem hellen Papier von Harveys Karte keine klar erfassbaren Sinneinheiten erkennen, nur mühsam die textliche Botschaft entziffern.

»Einen geschriebenen Text übersichtlich zu gestalten und ihn dadurch für den Lesenden überschaubar zu machen«¹³, ist laut amtlichem Regelwerk ebenfalls eine wesentliche Funktion der Interpunktion. Satzschlusszeichen und die Großschreibung der Satzanfänge helfen Leser_innen, sich innerhalb einer Textseite zu orientieren; Interpunktionszeichen zeigen auf grafischer Ebene Ganzsätze, Teilsätze, Wortgruppen als syntaktische Einheiten an.¹⁴

Bereits 1566 entwickelt der venezianische Schriftsetzer Aldus Manutius ein System zur Setzung der Interpunktionszeichen für den Druck lateinischer Texte.¹⁵ Bis zum Ende des Bleisatzes 1970 bis 1980 werden Interpunktionszeichen weiterhin hauptsächlich von gelernten Schriftsetzern gesetzt, das Wissen um die korrekte Zeichensetzung für ein geordnetes Schriftbild und angenehme Lesbarkeit in langen Ausbildungszeiten an die Lehrlinge weitergegeben.¹⁶

Viele Regeln dieser gepflegten Typografie werden jedoch laut dem Schweizer Schriftgestalter Jost Hochuli heute kaum mehr eingehalten, horizontale Striche in ihrer Anwendung verwechselt, statt des eigenen Zeichens für Auslassungen drei einzelne Punkte gesetzt.¹⁷ *Orthotypografie* wird dieser Bereich genannt, in dem sich die Regeln des Feinsatzes mit jenen der Rechtschreibung überschneiden.¹⁸ Wozu welches der nicht-alphabetischen Zeichen genau dient, wieviel Abstand vor oder nach einem spezifischen Interpunktionszeichen gesetzt wird, regelt neben typografischen Fachbüchern und Nachschlagewerken auch die Deutsche Industrienorm 5008 *Schreib- und Gestaltungsregeln für die Textverarbeitung*. Die Zeichensetzung im Deutschen ist demnach nicht nur für Schreibende streng normiert, die ›permanente Not‹ überträgt sich auch auf die Setzer_innen am Computer.

Aus der Wörterbuchdefinition entfernt, übersetzt ins System alphabetischer Zeichen erschweren die Interpunktionsen in *Punctuation* den Leseprozess erheblich. Der gleichförmige Rhythmus der Wortabstände bietet zwar durchaus ein geordnetes Schriftbild, mir jedoch als Leserin keine Anhaltspunkte, den Text sinnerfassend zu überschauen.

Seit 1903 sind sämtliche Richtlinien zur Interpunktion Teil des von Konrad Duden zusammengestellten Regelwerks der *Rechtschreibung der Buchdruckereien deutscher Sprache*, mehrfach überarbeitet, modifiziert, reformiert bis hin zur aktuellen Auflage.¹⁹ Überflüssig, angesichts dieser im gesamten deutschsprachigen Raum gültiger Konventionen nach der literarischen Bedeutung der Interpunktion zu fragen, nach der Art und Weise wie Autor_innen individuell Interpunktionszeichen aufs Papier setzen. Eine irr tümliche Vorstellung, finden Alexander Nebrig und Carlos Spoerhase, denn: »Man kann sie regelkonform verwenden, ohne deshalb nur ein grammatisches Muster zu erfüllen.«²⁰ Trotz 39 Duden-Paragrafen zur Zeichensetzung bleibt vieles ungeklärt: Schreibende können selbst entscheiden, ob sie einer Aufforderung laut § 69 mit einem Ausrufungszeichen Nachdruck verleihen oder wie in der zweiten Erläuterung zu § 67 einen Punkt setzen möchten.²¹

17 Vgl. Hochuli, Jost: *Das Detail in der Typografie*, Sulgen/Zürich 2005, S. 38.
18 Vgl. Forssman | De Jong: *Detailtypografie*, S. 171.

19 Vgl. Stangl/Steinhauser: *Duden, Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen*, S. 8.
20 Nebrig, Alexander | Spoerhase, Carlos: *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*, Bern 2012, S. 11.

21 Vgl. Rat für deutsche Rechtschreibung (Hg.): *Deutsche Rechtschreibung*, S. 75f.

- 28** Streeruwitz, Marlene: *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*, Frankfurt a.M. 2008, S. 14.
- 29** Vgl. Nebrig | Spoerhase: *Die Poesie der Zeichensetzung*, S. 17.
- 30** Ebd., S. 19.
- 26** Vgl. Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 13.
- 27** Schmidt, Arno: *Der Platz, an dem ich schreibe. 17 Erklärungen zum Handwerk des Schriftstellers*, Zürich 1933, S. 13.
- 24** Vgl. Gadamer, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Tübingen 1993, S. 284.
- 25** Vgl. Pasley, Malcolm: *»Die Schrift ist unveränderlich...«*, Frankfurt a.M. 1995, S. 121.
- 22** Rat für deutsche Rechtschreibung (Hg.): *Deutsche Rechtschreibung*, S. 84.
- 23** Vgl. Nebrig | Spoerhase: *Die Poesie der Zeichensetzung*, S. 11.

»Möglich sind [...]«, laut § 77 zur Abgrenzung von Zusätzen oder Nachträgen neben Komma, »auch Gedankenstrich (siehe § 84) oder Klammern (siehe § 86)«. ²² Auch wenn sämtliche Autor_innen ihre poetischen Zeichen in ihrer »permanenten Not« strikt nach der Dudennorm setzten, ergäben sich unterschiedliche Satzzeichnungen. ²³

Entgegen der von Hans-Georg Gadamer vertretenen Ansicht, die Interpunktion gehöre nicht zur Substanz des dichterischen Wortes, ²⁴ lässt sich die Zeichensetzung eines literarischen Textes laut Malcolm Pasley nie gänzlich von auffälligeren schöpferischen Aspekten des Schreibstils trennen. ²⁵ Ob intentional, eigengesetzlich oder nach den einst angelernten Regeln unbewusst, intuitiv, reflexhaft im Schreibfluss angewandt, verrät die Zeichensetzung noch die Autor_innen. ²⁶ Arno Schmidt beispielsweise setzt seine Interpunktionszeichen großzügig, virtuos, kombiniert statt einer »notdürftig gewortete[n] Frageformel« Doppelpunkt und Fragezeichen : ? (»es besagt genau dasselbe!«) und trägt so wesentlich zur charakteristischen, sprachlichen Verknappung seiner Prosa bei. ²⁷ Marlene Streeruwitz wiederum schafft in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. mit knappen Sätzen, der Beschränkung der Interpunktionsmittel auf Punkt und Komma einen insistierenden Sprachrhythmus. »Das ist. Wahnsinn. Wahnsinn ist das.« ²⁸

Als »Mittel der stilistischen Gestaltung« sind Interpunktionszeichen aber auch für die Modalitäten, die Gedankenführung, die Verdeutlichung der Intentionen der schriftlichen Erzähler_innen- und Figurenrede wie für die Sichtbarmachung der Autor_innenstimme im Text wesentlich. ²⁹ »Erzählprosa ändert ihren Charakter, je nachdem, wie sie interpungiert ist« – so Nebrig und Spoerhase. ³⁰

Trotz des stilistischen Spielraums der Zeichensetzung gibt es auch immer wieder Autor_innen, die gänzlich ausbrechen aus der Enge des Vorgeschriebenen und auf der Suche nach einer kritischen Sprache die Grenzen der Begrifflichkeit ins Schriftbild integrieren.³¹ »It is imperative to destroy syntax [...]«, schreibt beispielsweise Filippo Tommaso Marinetti 1912 in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Literatur*.³² Fordert in elf Punkten »wireless imagination«, »words in freedom«, die Sprengung der typografischen Harmonie der Buchseite, die Durchbrechung jeglicher grammatischer Konventionen.³³ In dieser Anleitung zum Regelbruch folgt auf Lossagungen von Adjektiven und Adverbien der sechste Imperativ:

Abolish all punctuation. With adjectives, adverbs, and conjunctions having been suppressed, naturally punctuation is also annihilated within the variable continuity of a living style that creates itself, without the absurd pauses of commas and periods. To accentuate certain movements and indicate their directions, mathematical signs will be used: + - Å ~ : = > <, along with musical notations.³⁴

Für die Vermittlung seiner Konzepte ist Marinetti jedoch sehr wohl auf Syntax und Interpunktion angewiesen. Dabei fällt auf, dass dort, wo die Befreiung der Wörter von den Interpunktionszeichen gefordert wird, bereits in Marinettis Titeln auffällig viele zur Anwendung kommen: *Destruction of Syntax – Radio Imagination – Words-in-Freedom*.

Auch der Titel auf dem Cover von Elfriede Jelineks Debütroman *wir sind lockvögel baby!* endet mit einem Ausrufezeichen. Im Innenteil schreibt die Autorin in der Gebrauchsanweisung: »ich baue ihnen keine einzige künstliche sperre die sie nicht durchbrechen können«, durchbricht, eliminiert selbst systematisch die künstlichen Sperren von Syntax und Zeichensetzung, hebt die Interpunktionsregeln auf.³⁵ Im durchwegs kleingeschriebenen Text finden sich nur vereinzelte Klammern, Punkte, Fragezeichen. Befreit aus ihrer gewohnten Satzkonstruktion schließen sich die Wörter vor meinen Augen zu immer wieder anderen mehrdeutigen (Un-)Sinneinheiten zusammen: eine beinahe interpunktionslose Prosa – »unlesbar, wenn auch im besten Sinne«.³⁶

31 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: »Ausgelassene Zeichen«, in: Lutz | Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 260-270, S. 262.

32 Marinetti, Filippo Tommaso: »Technical Manifesto of Futurist Literature«, in: Rainey, Lawrence; Poggi, Christine | Wittman, Laura (Hg.): *Futurism: An Anthology*, New Heaven | London 2009, S. 119-125, S. 119.

33 Ebd., S. 123f.

34 Ebd., S. 120.

35 Jelinek, Elfriede: *wir sind lockvögel baby!*, Reinbek bei Hamburg 2004, o.S.

36 Kimmel, Anja: »Heintje vs. Batman«, in: *Fixpoetry.com* (28. 10. 2017), <https://www.fixpoetry.com/feuilleton/kritik/elfriede-jelinek/wir-sind-lockvoegel-baby/> (aufgerufen 07. 04. 2019).

42 Vgl. Harvey, Michael: »White Papers«, in: [Michaelharvey.net](http://www.michaelharvey.net/Files%20conceptual%20papers.html), <http://www.michaelharvey.net/Files%20conceptual%20papers.html> (aufgerufen 16. 02. 2019).

43 Frei nach Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 112.

39 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 112.

40 Stang, Christian (Stemhauer Anja): *Handbuch Zeichensetzung. Der praktische Ratgeber zu Komma, Punkt und allen anderen Satzzeichen*, Berlin 2014, S. 11.

41 Vgl. ebd., S. 11.

37 Čechov, Anton Pavlovič: »Das Ausruferzeichen. Eine Weihnachtsgeschichte«, in: ders.: *Ein unbedeutender Mensch*, Zürich 2001, S. 341–346, S. 342.

38 Adlung: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie*, S. 393.

»Man muss sie bewusst setzen!«³⁷ – richtig – wie man spricht – nach festen Regeln – abschaffen – »mit Präzision und weiser Sparsamkeit«³⁸ – »besser zuwenig als zuviel«³⁹.

Die Zeichensetzung erschöpft sich nicht in Regelimperativen, in Fragen der Richtigkeit oder jener nach der Bewusstheit ihrer Setzung. Entgegen Adornos anfänglicher Befürchtung gibt es zahlreiche Möglichkeiten dazwischen.

»Nicht immer lassen sich die verschiedenen Zwecke der Zeichensetzung zugleich erreichen«, schreibt auch Konrad Duden.⁴⁰ Nicht für alle Fälle ließen sich gültige Regeln aufstellen, für Schriftsteller_innen müsse daher »eine gewisse Freiheit« bewahrt werden.⁴¹

Michael Harveys *White Papers* haben keine durch den Künstler festgelegte Reihenfolge, keine Hierarchien. Neben *Punctuation* liegen die weißen Karten von *Spaces in between* und *Revolving ABC's*. Aus sich immer wieder verändernden Konstellationen ergeben sich Zufallsbeziehungen, unerwartete Lesarten – die eigentliche Kunst, so Harvey.⁴² Ich nehme mir eine gewisse Freiheit, lege die Karten um:

zu raten wäre allenfalls komma man solle mit den satzzeichen umgehen wie musiker mit verbotenen fortschreitungen der harmonien und stimmen punkt einer jeden interpunktion komma wie einer jeden solchen fortschreitung komma läßt sich anmerken komma ob sie eine intention trägt oder bloß schlampt semikolon und komma subtiler komma ob der subjektive wille die regel brutal durchbricht oder ob das wägende gefühl sie behutsam mitdenkt und mit-schwingen läßt komma wo er sie suspendiert punkt⁴³

Referenzen

Adelung, Johann Christoph: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie*, Leipzig 1812.

Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974.

Bredel, Ursula: *Interpunktion*, Heidelberg 2011.

Čechov, Anton Pavlovič: »Das Ausrufezeichen. Eine Weihnachtsgeschichte«, in: ders.: *Ein unbedeutender Mensch*, Zürich 2001, S. 341–346.

Dworkin, Craig | Goldsmith, Kenneth (Hg.): *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston 2011.

Forsman, Friedrich | De Jong, Ralf: *Detailtypografie*, Mainz 2002.

Gadamer, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Tübingen 1993.

Harvey, Michael: *White Papers*, New York 1968–1971.

Harvey, Michael: »White Papers«, in: *Michaelharvey.net*, <http://www.michaelharvey.net/Files%20conceptual/white%20papers.html> (aufgerufen 16. 02. 2019).

Hochuli, Jost: *Das Detail in der Typografie*, Sulgen | Zürich 2005.

Jaschinski, Andreas (Hg.): *Notation*, Kassel | Basel | London | New York | Prag | Stuttgart | Weimar 2001.

Jelinek, Elfriede: *wir sind lockvögel baby!*, Reinbek bei Hamburg 2004.

Kümmel, Anja: »Heintje vs Batman«, in: *Fixpoetry.com* (28. 10. 2017), <https://www.fixpoetry.com/feuilleton/kritik/elfriede-jelinek/wir-sind-lockvoegel-baby> (aufgerufen 07. 04. 2019).

Lehmann, Hans-Thies: »Ausgelassene Zeichen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 260–270.

Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017.

Marinetti, Filippo Tommaso: »Technical Manifesto of Futurist Literature«, in: Rainey, Lawrence | Poggi, Christine | Wittman, Laura (Hg.): *Futurism. An Anthology*, New Heaven | London 2009, S. 119–125.

Nebbrig, Alexander | Spoerhase, Carlos: *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*, Bern 2012.

Nerius, Dieter: *Deutsche Orthographie*, Leipzig 1989.

Neukirch, Christiane: »Punkt, Punkt, Komma, Strich – Die Geschichte der Satzzeichen« in: *radioWissen* (31. 01. 2017), <https://www.br.de/mediathek/podcast/radiowissen/punkt-punkt-komma-strich-die-geschichte-der-satzzeichen/32286> (aufgerufen: 07. 04. 2019).

Parke, Malcolm B.: *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, London | New York 2016 (1992).

Pasley, Malcolm: »Die Schrift ist unveränderlich...«, Frankfurt a.M. 1995.

Rat für deutsche Rechtschreibung (Hg.): *Deutsche Rechtschreibung. Regeln und Wörterverzeichnis*, Mannheim 2018.

Schmidt, Arno: *Der Platz, an dem ich schreibe. 17 Erklärungen zum Handwerk des Schriftstellers*, Zürich 1933.

Stang, Christian | Steinhauer, Anja: *Duden. Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen. Das Handbuch zur Zeichensetzung*, Berlin 2018.

Stang, Christian | Steinhauer Anja: *Handbuch Zeichensetzung. Der praktische Ratgeber zu Komma, Punkt und allen anderen Satzzeichen*, Berlin 2014.

Streeruwitz, Marlene: *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin.*, Frankfurt a.M. 2008.

3 Vgl. Menke, Bettine: »Auslassungszeichen, Operatoren der Spatialisierung – was ›Gedankenstriche, tun«, in: Gierler, Mareike | Köppel, Rea: *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*, München 2012, S. 73–95, S. 73.

1 Reuterswärd, Carl Fredrik: *Prix Nobel*, Stockholm 1966, S. 36.

2 Carl Fredrik Reuterswärd zit.n.: Williams, Emmett (Hg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, New York 2013, o.S.

Ein Buch betrachten und ein Bild lesen Mit Lückenlettern hantieren

Ich streiche die Doppelseite glatt: symmetrischer Satzspiegel, der Bundsteg kleiner als der Außensteg, die Seitenzahlen jeweils außen am oberen Rand platziert. Innen: kein Textblock. Die Buchstaben sind gänzlich ausgelassen im Buch des schwedischen Dichters und Künstlers Carl Fredrik Reuterswärd. Stattdessen: kleine schwarze Markierungen – Punkte, Anführungszeichen, Kommata, Fragezeichen – in den Abständen dazwischen der Papierton der Buchseite, schon leicht vergilbt. »It is in such neutral equal linguistic attributes that I see an interesting alternative: not to ignore a syntax but certainly to forego ›the preserved meanings of others‹«, schreibt Reuterswärd in Emmett Williams' *Anthology of Concrete Poetry*.²

Die Funktion von Interpunktionszeichen geht nicht auf in der Sinnbildung des Satzes; immer sind sie auch (typo-)grafische Interventionen in die Buchstabenfolgen, die den Text auf den Raum, den Schauplatz der Buchseite beziehen.³ Auf der Doppelseite von Carl Fredrik Reuterswärd's Künstlerpublikation wird sichtbar, was sonst beim Lesen zwischen den Worten verschwindet: die Zusammenhänge zwischen Grundfläche und Schriftzeichen, Interpunktationen und typografischen Leerräumen, Bleilettern und Lückenmaterial, Zwischenräumlichkeit und Lesetypografie, Sprache und Bild.

Zurückblättern. Kaum Schrift auf dem gelben Softcover, nur der Name des Autors und der Titel in blauen Großbuchstaben: CARL FREDRIK REUTERSWÄRD, PRIX NOBEL. Eine Jahreszahl ist mit Bleistift auf dem Umschlag notiert: erschienen 1966, bei Bonniers, Stockholm. Die ersten beiden Buchinnenseiten sind leer. Es folgen Schmutz- und Haupttitel, Angaben zum Copyright und bisherigen Veröffentlichungen, bis auf der siebten Seite der eigentliche Inhalt beginnt.

Der Beginn eines jeden schriftlichen Ausdrucks ist die Handhabung eines Schreibwerkzeugs und eine der Einschreibung entgegenkommende Materialität, eine leere Oberfläche.⁴ Zunächst dienen Stein, Ton und Wachs als Schreibunterlagen für eingravierte oder aufgetragene Zeichen, später weißes Papier.⁵ Durch einen mit Schwarz gesetzten Punkt, einen (Bei-)strich wird eine kleine Stelle des Papiers bedeckt, die leere, zweidimensionale Fläche dadurch aktiviert, schreibt der Schweizer Typograf Adrian Frutiger in seinem Buch *Der Mensch und seine Zeichen*.⁶ Was folgt ist eine sich wiederholende Abfolge auf der materialen Oberfläche: von Schwarz und Weiß, Zeichen und Grund, Letter und Lücke – Schrift.

Was mittels Schriftzeichen auf dem Papier geschieht, ist weit mehr als das Festhalten von mündlicher Sprache. Dem lange vorherrschenden phonozentrischen Blick auf Schrift setzt Sybille Krämer ein lautsprachneutrales und zugleich operatives Schriftkonzept mit vielfältigen Erscheinungsformen entgegen. Schriften sagen nicht nur, sondern zeigen auch, sprechen als Tanzchoreographien, schriftliche Rechengänge, musikalische Partituren zu den Augen. In gedruckten Texten liegen Laut- und Schriftsprache besonders dicht beieinander. Doch die Verschriftung ist keine einfache Transkription des Gesprochenen; durch Groß- und Kleinschreibung, Wortabstände und Interpunktionen entsteht viel mehr eine Kartographie grammatischer Strukturen.⁷

4 Vgl. Krämer, Sybille | Torzke, Rainer: *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 18.

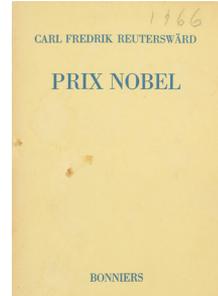


Abb. 1 Carl Fredrik Reuterswärd: *Prix Nobel*.

5 Vgl. Neukirch, Christiane: »Punkt, Punkt, Komma, Strich – Die Geschichte der Satzzeichen in: *radioWissen* (31. 01. 2017), <https://www.br.de/mediathek/podcast/radiowissen/punkt-punkt-komma-strich-die-geschichte-der-satzzeichen/32286> (auflgerufen: 07. 04. 2019), Minute 01:23.

6 Vgl. Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen*, Dreieich | Wiesbaden 1989, S. 21.

7 Vgl. Krämer | Torzke: *Schriftbildlichkeit*, S. 13.



Abb. 2 Carl Fredrik Reuterswärd: *Prix Nobel*, S. 36.

- 8 Vgl. Krämer | Totzke: *Schriftbildlichkeit*, S. 16.
- 9 Menke: *Auslassungszeichen, Operatoren der Spatialisierung, was Gedankenstriche tun*, S. 74.
- 10 Vgl. Krämer | Totzke: *Schriftbildlichkeit*, S. 16f.
- 11 Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*, S. 100.
- 12 Krämer, Sybille: »Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: Krämer, Sybille | Bredelkamp, Horst (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, Paderborn 2008, S. 157–176, S. 162.
- 13 Vgl. ebd., S. 162f.
- 14 Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar: *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 9.
- 15 Vgl. Bredel, Ursula: *Interpunktion*, Heidelberg 2011, S. 8.

Die Schrift artikuliert sich mithilfe des Räumlichen,⁸ macht die Doppelseite durch Farbauftrag zum Volumen, die leere Fläche zum Weiß-Raum, zum Schauplatz ihrer »spatialen Organisiertheit«⁹. Durch die bestimmte Anordnung der sich wiederholenden Zeichen auf der Buchseite entstehen topologische Relationen zwischen oben und unten, links und rechts, außen und innen, zentriert und randständig, aber auch zwischen der Ausrichtung der beschriebenen Seite und mir als Leserin. Die aufgeschlagene Doppelseite von *Prix Nobel* bietet mir eine (geo-)grafische Übersicht über eine durch den Künstler nicht bekannt gegebene literarische Vorlage. Ich lasse meinen Blick über die an ihren Originalstellen verbliebenen Interpunktionszeichen schweifen – eine Simultanität, die laut Sybille Krämer nicht aufgeht in der Linearität des Gesprochenen.¹⁰

Während des Schreibvorgangs wird laut Frutiger nicht Schwarz hinzugefügt, sondern Weiß weggenommen: »Neben der Qualität des Strichs steht diejenige des umschriebenen Raumes«.¹¹ Es komme auf die Lücken und Leerstellen an, heißt es bei Sybille Krämer mit Rückgriff auf Nelson Goodman's Notationsbegriff, auf »die Zwischenräumlichkeit als Strukturprinzip«.¹² Im Gegensatz zu Bildern sind Schriften keine dichten Raumkonstellationen; zwischen zwei benachbarten Marken, die jeweils genau einen Zeichentypus repräsentieren, kann nicht einfach eine dritte stehen. Die anfängliche Leere bleibt so im Zwischenraum stets präsent: als unterschiedlich gestaltete Pausen auf dem Papier, als Weißtöne innerhalb eines disjunktiven und endlich differenzierbaren Notationssystems.¹³

Neben Abständen zwischen Buchstaben, Wörtern, Zeilen und Absätzen, sind auch Interpunktionen »Spielarten des Leerzeichens«, die Zwischenraum anzeigen.¹⁴ Umgekehrt lassen sich Spatien im Fall einer großen Klassenbildung laut Ursula Bredel aber auch zu den Interpunktionszeichen zählen.¹⁵ Beide haben sowohl eine trennende, analytische als auch eine verbindende, synthetische Funktion,

sind Abgrenzungen und Brücken zugleich, die sich nicht auf die gesprochene Sprache zurückführen, nicht verbalisieren lassen.¹⁶ Sie unterscheiden sich jedoch in ihrer Darstellbarkeit: Lassen sich Interpunktionszeichen auch ohne Kontext visuell repräsentieren, werden Leerzeichen erst durch ihre grafische Umgebung wahrnehmbar.¹⁷ Die »Leerstellen-Sichtbarkeit« stellt also die Schriftlichkeit selbst, anstelle der Gestalt der einzelnen Zeichen, ihre Stellung innerhalb der räumlichen Anordnung auf der Seite zur Schau.¹⁸

Die Abwesenheit von Schriftzeichen mit mündlicher Entsprechung wird nach phonozentrischem Schriftverständnis unwillkürlich als Abwesenheit von (Laut-)Sprache interpretiert, als Schweigen, das andauert für die Länge des Leer-raums auf dem Papier.¹⁹ Doch: »The ›absence‹ that occurs is not mute«, schreibt Reuterswärd.²⁰ Die leichten, nur beim genauen Hinschauen erkennbaren Quetschränder der Buchstaben lassen mit Anne Thurmann-Jajes darauf schließen, dass *Prix Nobel* im Monotypeverfahren – einer Einzelbuchstaben-Setz- und -Gießmaschine – gedruckt wurde.²¹ Die gleichwertige Materialität aller Schriftelemente im Handsatz fällt mir ein, der Protest der russischen Buchdrucker in der Vorzeit der Oktoberrevolution 1905, die dieselbe Bezahlung für Interpunktionszeichen und Leerräume einforderten wie für Buchstaben.²² Denn: auch unterschiedlich große, in Blei gegossene Leerräume – so genanntes ›Blindmaterial‹ – haben neben den Lettern ihren festen Platz in der Ordnung des Setzkastens: vorne, nahe der Hände der Schriftsetzer_innen aufgrund ihres häufigen Gebrauchs. »Im Buchdruck werden also auch die ›Null-Zeichen‹ notwendigerweise zu positiven, materialisierten Elementen des Zeichennittel-Repertoires«, schreibt Susanne Wehde.²³ Die Buchstabenzwischenräume werden zum ›Fleisch‹, dem nichtdruckenden Randbereich der Lettern; die Wortabstände zu Bleikegeln ohne Schriftbild, zum ›Ausschluss‹; die Zeilenzwischenräume zu ›Regletten‹ und größere Aussparungen auf der Seite zu ›Stück- und Hohlstegen‹.

16 Vgl. Fries, Thomas: »Die Leerstelle. Der Zwischenraum«, in: Abb, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichen*, Bielefeld 2009, S. 165–178, S. 169, S. 171.

17 Vgl. Bredel: *Interpunktions*, S. 8f.

18 Kämer: *Schriftbildlichkeit oder: über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, S. 163.

19 Vgl. Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichen-theoretische und kultur-geschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, S. 107.

20 Reuterswärd zit. n.: Emmett (Hg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, o. S.

21 Thurmann-Jajes, Anne: »Poetry of Punctuation. Prix Nobel oder die Appropriation des Carl Fredrik Reuterswärd«, in: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederentdeckt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, S. 139–154, S. 140.

22 Vgl. Truss, Lynne: *Eats Shoots & Leaves. The Zero Tolerance Approach to Punctuation*, London 2009, S. xi.

23 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 105.

24 Vgl. Gierler | Köppel: *Von Lettern und Lücken*, S. 7f., S. 9f.

25 Vgl. ebd., S. 8.
26 Vgl. Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*, S. 213.

27 Vgl. Bredel: *Interpunktion*, S. 12.
28 Vgl. Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*, S. 213.

Schriftsetzer_innen fügen dieses sich komplementär ergänzende Konstruktionsmaterial von Lettern, Lücken und ›Lückenlettern‹ – wie ich gedruckte Interpunktionszeichen mit Mareike Gierler und Rea Köppel nennen möchte – aktiv zu Zeichenreihen zusammen, erst im Winkelhaken, später im Setzschiff. Die Bleitypen ziehen einen Raster über die Buchseite, geben so allen Buchdrucken die gemeinsame visuelle Klammer ihrer eingeschränkten technisch-materiellen Produktionsbedingungen, die auch heute noch starke Anleihen des Bleisatzes aufweisen. Im Druck sind Lettern, Lücken und Lückenlettern noch eindeutig als druckend oder nicht druckende Typen, als Zeichen oder Leere, schwarz oder weiß zu unterscheiden. Beim Lesen nehmen die Lückenlettern jedoch einen Zwischenstatus ein: sie übernehmen die Führung, die Sinnbildung der Lektüre und spielen gleichzeitig ihre bildliche Dimension aus.²⁴

Überhaupt wird eine Zeichenreihe erst durch die konsequente Anwendung von Lücken und Lückenlettern zum verständlich lesbaren Schriftsatz. Die Typografie ist dabei nicht nur dekorativ, sekundär, sondern hauptverantwortlich für die Lesbarkeit der Druckschrift und prägt so die Wahrnehmung von Texten grundlegend.²⁵

In frühen griechischen, römischen Kapital-Inschriften und in Majuskeln verfassten Manuskripten werden Wortbegrenzungen noch nicht durch Lücken markiert.²⁶ In so genannten *scriptio continua*-Systemen REIHTSICHTNAHTLOS-BUCHSTABEANBUCHSTABE; erst beim lauten Lesen setzen sich nach und nach Silben, Wörter, Sätze, Texteinheiten zusammen.²⁷ Später – beginnend mit schnell notierten Handschriften, dem Neu-Ansetzen des Schreibgeräts für jedes Wort – öffnen sich schließlich Räume zwischen den Lettern.²⁸ In der *scriptio discontinua*, auch genannt *areated writing*, müssen Wörter nicht mehr stimmlich artikuliert, Zeichen für Zeichen entziffert werden, sondern sind durch die systematisch eingesetzten Zwischenräume still, auf einen Blick erfassbar.

Interpunktionszeichen werden gesetzt, um beim leisen Lesen auch größere grammatische Texteinheiten erfassen zu können.²⁹ Ebenso stoßen zur anfänglich phonetischen Spationierung rein typografisch-visuelle Strukturelemente wie Zeilendurchschuss, Einzüge, Absatz- oder Spaltengliederungen, die keinerlei grammatische Entsprechung aufweisen. Immer weiter wird das Blindmaterial differenziert, der kompositionelle Spielraum typografischer Gestaltung dadurch erweitert.³⁰

Ein Lückensystem zur systematischen Organisation der Buchseite entsteht, optimiert auf das Verschwinden des Zwischenraums hin. Denn: für einen störungsfreien Leseprozess müssen typografische Lücken wie Leerräume und Interpunktionszeichen unmittelbar nach dem Erfassen wieder ausgeblendet werden; Leerzeichen vollständig, Interpunktionszeichen zumindest teilweise.³¹ Beide diskreten Zeichen werden nur wahrgenommen, wenn sie stören. Sind die Abstände wie Laufweite und Wort- oder Zeilenzwischenraum zu gering, kommt es zu Überschneidungen; das Schriftbild wird eng, unruhig, fleckig. Bei zu weiten Abständen verlieren die Wortbilder ihren Zusammenhang; der Satz wird löchrig, zerfällt vor den Augen des_der Betrachtenden.³²

»Die Widersprüchlichkeit, Lückenhaftigkeit und Vielstimmigkeit alles Textuellen haftet gerade den für gewöhnlich ausgeblendeten Elementen an«, sind sich Mareike Giertler und Rea Köppel in ihrer Einführung zum Band *Von Lettern und Lücken* einig.³³ Lückenlettern hätten wie paratextuelle Randbereiche und typografische Gestaltungsstrategien das Potential, die Semantik eines Textes visuell zu leiten, zu verstärken, zu unterlaufen.³⁴

Nach Reuterswärd entstehen weitere konzeptuelle Künstlerbücher, Variationen der Auseinandersetzung mit Interpunktionsanordnungen und textlichen Auslassungen, Doppelseiten, die sich visuell zwar stark ähneln, jedoch von unterschiedlichen inhaltlichen Fragestellungen ausgehen.

29 Vgl. Bredel: *Interpunktions*, S. 12.
30 Vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 104f.
31 Vgl. Giertler | Köppel: *Von Lettern und Lücken*, S. 8, S. 10.

32 Vgl. Willberg, Hans-Peter | Fossman Friedrich: *Lesetygrafie*, Mainz 2010, S. 68, S. 77f, S. 86, S. 235, S. 264.
33 Giertler | Köppel: *Von Lettern und Lücken*, S. 10.
34 Vgl. ebd., S. 10.



Abb. 3 Jaroslaw Kozlowski: „REALITY“, S. 12.

- 35 Kozłowski, Jarosław: „REALITY“, Posen 1972.
- 36 Morel, Claire: *L'image*, Mülhausen 2008.
- 37 Beaulieu, Derek: *a, A Novel*, Paris 2017.



Abb. 4 Claire Morel: *L'image*, S. 16.

- 38 Thurmann-Jajes: *Poetry of Punctuation*, S. 147.
- 39 Vgl. Krämer | Totzke: *Schriftbildlichkeit*, S. 23ff.
- 40 Ebd., S. 23.
- 41 Ebd., S. 20.



Abb. 5 Derek Beaulieu: *a, A Novel*, S. 7.

Die Beschäftigung mit den Interpunktionszeichen aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* von Jarosław Kozłowski in „REALITY“³⁵ ist beispielsweise eine Reflektion von Wittgensteins Sprachtheorie, während sich die Künstlerin Claire Morel in ihrer Arbeit mit Samuel Becketts *How it is* auf einen Text gänzlich ohne Interpunktion bezieht. Die Publikation *L'image* zeigt folglich das Schriftbild der fehlenden, von der Künstlerin ergänzten Interpunktionszeichen.³⁶ Derek Beaulieu wiederum legt den inhaltlichen Fokus gänzlich auf das Akustische: Im Layout von *a, A Novel* verbleiben neben den Interpunktionszeichen auch lautmalerische Textfragmente, werden zu einer schriftlichen Hör-Buchversion von Andy Warhols unverkürzten Gesprächstranskriptionen aus *A Novel*.³⁷

Durch die Reduktion auf die grundlegende Sprachstruktur der Interpunktionszeichen »geht es nicht mehr um den (narrativen) Inhalt, sondern um die Konzeption eines visuellen Systems, eines Bildes, in Form eines Buches«, schreibt Anne Thurmann-Jajes zu *Prix Nobel*.³⁸ Es greift aber zu kurz, Reuterswärd's Arbeit, Schrift nur als Bild zu lesen.

Sybille Krämer sieht Schrift vielmehr als Schwarzweiß-Kippbild, als Nacheinander, als Um- und Zurückblättern gleichwertiger schriftlicher Dimensionen. Ein Wechselspiel entsteht: zwischen Präsenz und Repräsentation, Opazität und Transparenz, zwischen der materialen, sinnlichen Wahrnehmung, Handhabung der Textur und ihrem Sinn, ihrer Bedeutung, ihrer Textualität. Entscheidend ist die Verbindung, das Ineinanderkippen von Sprache und Bild – *Schrift-Bildlichkeit* – von Syntax und zweidimensionaler Visualität, referentiellen Bezügen und systematischer Anordnung.³⁹ »Was weder im anzuschauenden Bild noch in der zu hörenden mündlichen Sprache ein Vorbild findet«, wird so durch die Schrift möglich: kreativ, explorativ im grafischen Medium zu experimentieren.⁴⁰ Das Papier ist nicht nur Darstellungsraum vorgefertigter Gedanken, sondern auch »Erkenntniswerkstatt, [...] Kunstlabor«, wo schriftliche Zeichen umgruppiert, überschrieben oder wie im Fall von Carl Fredrik Reuterswärd »gelöscht« werden können.⁴¹

Ein systematischer Blick auf (Schrift-)Sprache zeigt sich in ihren Zwischenräumen,⁴² in meiner Beschäftigung mit den Interpunktionszeichen von Carl Fredrik Reuterswårds konzeptuellem Künstlerbuch *Prix Nobel*: »They begin to speak an unuttered language out of that already expressed.«⁴³ Oder mit den Worten von Anne Thurmann-Jajes: »Es entsteht ein Inhalt aus sich heraus«, Interpunktionspoesie als Lückenletter zwischen Schrift und Bild.⁴⁴

Auf der Schallplatte *Håller Tal och Tand för Tunga* liest der Künstler selbst die Doppelseiten.⁴⁵ Spricht, was keine mündliche Entsprechung hat, reiht die schwedischen Namen der Interpunktionszeichen in der Reihenfolge ihres Vorkommens beinahe lückenlos aneinander: Punkt Tankstreck Frageecken. Später beginnt er sogar, sie zu singen.

Eine Rede halten und schweigsam bleiben, übertrage ich den Titel ins Deutsche mit Blick auf die Doppelseite vor mir. Ein Buch schreiben und keine Worte verwenden. Mit Lückenlettern hantieren und dem Schriftrhythmus den Schauplatz überlassen. Das Weiße mitgestalten und das Unausgesprochene für die Augen zum Singen bringen.

42 Vgl. Fries: *Die Leerstelle*, S. 171.
43 Carl Fredrik Reuterswård zit. n.:
Williamis (Hg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, o.S.
44 Thurmann-Jajes: *Poetry of Pure
tuation*, S. 150.

45 Reuterswård, Carl Fredrik: *Håller Tal och
Tand för Tunga*, Stockholm 1963. Online
nachzuhören unter <http://www.afsnipodk/galleri/konkretpoesi/reutersward/naerker/2.html> (aufgerufen 06. 04. 2019).
46 Reuterswård: *Prix Nobel*, S. 37.

Referenzen

Beaulieu, Derek: *a, A Novel*, Paris 2017.

Bredel, Ursula: *Interpunktion*, Heidelberg 2011.

Fries, Thomas: »Die Leerstelle. Der Zwischenraum«, in: Abbt, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 165-178.

Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen*, Dreieich | Wiesbaden 1989.

Giertler, Mareike | Köppel, Rea: *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*, München 2012.

Kozłowski, Jarosław: „Reality“, Posen 1972.

Krämer, Sybille | Totzke, Rainer: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.

Krämer, Sybille: »Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: Krämer, Sybille | Bredekamp, Horst (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, Paderborn 2008, S. 157-176.

Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017.

Menke, Bettine: »Auslassungszeichen, Operatoren der Spatialisierung – was ›Gedankenstriche‹ tun«, in: Giertler, Mareike | Köppel, Rea: *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*, München 2012, S. 73-95.

Morel, Claire: *L'image*, Mülhausen 2008.

Neukirch, Christiane: »Punkt, Punkt, Komma, Strich – Die Geschichte der Satzzeichen« in: *radioWissen* (31. 01. 2017), <https://www.br.de/mediathek/podcast/radiowissen/punkt-punkt-komma-strich-die-geschichte-der-satzzeichen/32286> (aufgerufen: 07. 04. 2019).

Reuterswärd, Carl Fredrik: *Prix Nobel*, Stockholm 1966.

Reuterswärd, Carl Fredrik: *Håller Tal och Tand för Tunga*, Stockholm 1963.

Thurmann-Jajes, Anne: »Poetry of Punctuation. Prix Nobel oder die Appropriationen des Carl Fredrik Reuterswärd«, in: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, S. 139-154.

Truss, Lynne: *Eats Shoots & Leaves. The Zero Tolerance Approach to Punctuation*, London 2009.

Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000.

Willberg, Hans-Peter | Forssman Friedrich: *Lesetypografie*, Mainz 2010.

Williams, Emmett (Hg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, New York 2013.

Abbildungen

Abb. 1 Carl Fredrik Reuterswärd: *Prix Nobel*, 12 x 17 cm, 1966, Stockholm, Bonniers, Foto: Laurien Bachmann (30. 07. 2019).

Abb. 2 Carl Fredrik Reuterswärd: *Prix Nobel*, 12 x 17 cm, 1966, Stockholm, Bonniers, S. 36, Foto: Laurien Bachmann (30. 07. 2019).

Abb. 3 Jarosław Kozłowski: „REALITY“, 14,5 x 21 cm, 1972, Posen, S. 12, Bild aus: Folie, Sabine (Hg.): *UN COUP DE DÉS. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln 2008, S. 75.

Abb. 4 Claire Morel: *L'Image*, 10 x 18 cm, 2008, Mülhausen, S. 16, Bild aus: *Clairemorel.net*, www.clairemorel.net/fr/oeuvres/serie/785/l-image/index/?of=0 (aufgerufen 11. 05. 2019).

Abb. 5 Derek Beaulieu: *a, A Novel*, 15,3 x 22,9 cm, 2017, Paris, Jean Boîte Éditions, S. 7, Bild aus: *Monoskop.org* (19. 03. 2018), https://monoskop.org/images/0/0c/Beaulieu_Derek_a_A_Novel_2017.pdf (aufgerufen 16. 08. 2019), S. 4.

Interpunktionszeichen.



Anno Schmidt

“ ... ”

Die Lücke zitieren

permit yourself to drift from what you are reading at this very moment into another situation ...¹

Ich lege das Buch vor mir auf den Tisch des Sonderlese-
saals der Bibliothek der Universität für angewandte Kunst
Wien, streiche mit der Hand über das ungestrichene
Papier des Covers.

Dünne, schwarze Rahmenlinien – die äußere einfach,
die innere doppelt – auf eierschalenfarbenem Schutzum-
schlag, 32,5 Zentimeter hoch, 25 Zentimeter breit. CERITH
WYN EVANS, der Name des Künstlers, steht zentriert inner-
halb dieses Rahmens. Darunter ist der Werktitel aus dem
Papier gestant: ein Paar Führungszeichen, dazwischen
drei Auslassungspunkte “...”.

Was zwischen Führungszeichen steht, »das wird
Zitat«², heißt es bei Daniel Müller Nielaba, während die Aus-
lassungspunkte gleichzeitig eine Zitatstelle auf das Wesent-
liche verkürzen, etwas Weggelassenes, aber doch potentiell
Bekanntes, markieren.³ Die Auslassung wird so bei Cerith
Wyn Evans Zitat und schließlich Material. Ich kann die Papier-
ränder der Lücke unter meinen Fingerkuppen spüren.

Ein weiteres Wort, der Untertitel, ist auf dem Cover
der 2009 im Verlag Walther König erschienen Publikation zu
lesen: DELAY. Eine Bezeichnung aus der Musik, die program-
matisch für Evans Künstlerbuch unter anderem jenen Ver-
zögerungseffekt bezeichnet, bei dem mit zeitlichem Abstand
eine oder mehrere Kopien, Echo-Wiederholungen eines Ori-
ginalsignals erzeugt werden.⁴ Der daraus resultierende Klang
erinnert mich an literarisch-künstlerische Text- und Buch-
appropriationen, an Stéphane Mallarmés UN COUP DE DÉS,
an Sprachmaterialität, Marcel Broodthaers IMAGE, an sinn-
liche Neupositionierungen im Gegebenen, die nachhallen
in der zitierten Lücke von “...”.

1 Wyn Evans, Cerith: “...” – Delay,
Köln 2009, o.S.

2 Müller Nielaba, Daniel: »Das doppelte
Anführungszeichen, ›Gänsefußchen‹
oder ›Hasenohrchen‹«, in: Abbt, Christi-
ne | Kammasch, Tim (Hg.): Punkt, Punkt,
Komma, Strich?, S. 101–116, S. 105.
3 Bohn, Marc: »Basis-Wissen: Effekte im
Überblick. Alles über Delay, Hall, Echo und
Cov«, in: Soundandrecording.de (11. 06.
2017), <https://www.soundandrecording.de/tutorials/basis-wissen-effekte-im-ue-berblick/> (aufgerufen 07. 04. 2019).

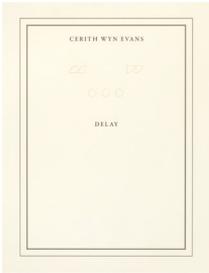


Abb. 1 Cerith Wyn Evans:
“...” – Delay.

3 Vgl. Abbt, Christine: »Die Auslassungs-
punkte. Spuren subversiven Denkens«,
in: Abbt | Kammasch (Hg.): Punkt, Punkt,
Komma, Strich?, S. 101–116, S. 105.

4 Bohn, Marc: »Basis-Wissen: Effekte im
Überblick. Alles über Delay, Hall, Echo und
Cov«, in: Soundandrecording.de (11. 06.
2017), <https://www.soundandrecording.de/tutorials/basis-wissen-effekte-im-ue-berblick/> (aufgerufen 07. 04. 2019).

5 Gilbert, Annette: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, S. 9f.

6 Vgl. ebd., S. 13f., S. 24.

7 Vgl. ebd., S. 19.



Abb. 2 Annette Gilbert: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*.

8 Amslinger, Tobias: »In den Zwischenräumen der Wissenschaften. Zu Appropriationen theoretischer Texte«, in: Gilbert (Hg.): *Wiederaufgelegt*, S. 349–369, S. 349.

9 Vgl. ebd., S. 368f.

Dünne Rahmenlinien – die äußere einfach, schwarz; die innere doppelt, rot – auf beigebraunem Umschlagpapier. WIEDERAUFGELEGT. *Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern* steht als Buchtitel zentriert innerhalb dieses Rahmens.

Der von Annette Gilbert herausgegebene Band widmet sich der noch recht jungen Form von Aneignungen im Grenzbereich zwischen Literatur und Kunst, der sogenannten *Appropriation Literature*, bei der es »um die *vollständige* Aneignung fremder Texte/Bücher, vorzugsweise literarischer oder geistesgeschichtlicher *Werke* und vorrangig ihrer *Materialität*« geht.⁵ Diese reiht sich ein neben weiteren nicht-originellen, nicht-expressiven Textstrategien wie dem *Conceptual* oder dem *Uncreative Writing*, die im digitalen Zeitalter durch die einfacheren Textverarbeitungs- und Veröffentlichungsmöglichkeiten sowie den veränderten Umgang mit geistigem Eigentum an Popularität gewinnen. Nicht länger steht die Neuschöpfung im Vordergrund, sondern eine Neupositionierung, Neukommentierung, Neuverortung im Rahmen des bereits Bestehenden.⁶

Bei der Betrachtung von Appropriationen mit fester und starker Autor_innenschaft stellt Gilbert fest, dass sich nur eine geringe Anzahl der Publikationen auf Trivilliteratur oder randständige Werke bezieht, sich hingegen ein Großteil der Werke mit wiederkehrenden kanonischen Texten der Geistesgeschichte oder der Weltliteratur auseinandersetzt.⁷

Tobias Amslinger führt dies unter anderem auf »den hohen Grad an theoretischer Reflexion« zurück, den viele Werke der Appropriations- und Konzeptkunst aufweisen.⁸ Was laut Amslinger für theoretische Hauptwerke gilt, lässt sich auch auf literarische Klassiker übertragen: Die Wahl betone die Literarizität des angeeigneten Werkes und auch inhaltliche Komponenten würden häufig zu einem relevanten Teil der künstlerischen Konzeption.⁹

Während manche den Akt einer literarischen, künstlerischen Aneignung per se als gewaltsamen Eingriff, als zerstörerische Einmischung ohne Einverständnis kritisieren, möchte ich mich zahlreichen Künstler_innen und

10 Vgl. Gilbert: Wiederaufgelegt, S. 22.

11 Ebd., S. 23.

12 Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Poème, Paris 1914.

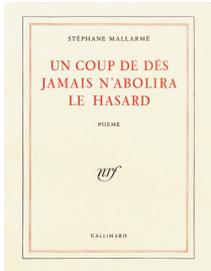


Abb. 3 Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Poème.

13 Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Dichtungen*, München | Wien 1992, S. 265.

14 Vgl. ebd., S. 223.

Autor_innen anschließen, die ihre Appropriationen als Hommagen, Reverenzen, Übersetzungen, Re-Lektüren, als Arbeiten am literarischen Erbe begreifen.¹⁰ Ein Dialog entsteht: zwischen Ausgangsmaterial und spezifischem Aneignungsverfahren, zwischen der »souveränen Gestaltungsmacht des Subjekts und den durch das Material gesetzten Grenzen«. ¹¹ Auch das literarische Vorwissen fließt in die Arbeit mit ein, ist in den Köpfen der Betrachter_innen stets präsent, so wie bei Cerith Wyn Evans UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD – POÈME von Stéphane Mallarmé.¹²

Ich lege das Faksimile von Mallarmés traditionsbildender Publikation vor mir auf den Tisch, neben „...“ – DELAY.

Dünne Rahmenlinien – die äußere einfach, schwarz; die innere doppelt, rot – auf hellgelbem Umschlagkarton, 32,5 Zentimeter hoch, 25 Zentimeter breit. STÉPHANE MALLARMÉ, der Name des Autors, steht ganz oben, zentriert innerhalb dieses Rahmens.

Der Hauptsatz in UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD – auf Deutsch »Ein Würfelwurf wird niemals den Zufall auslöschen« – zieht sich über zwölf Doppelseiten. Frei verteilt in den Zwischenräumen: »EINE KONSTELLATION« aus Nebensatzfragmenten in neun weiteren Drucktypen und Auszeichnungen – groß, in Versalien, regular, klein, kursiv.¹³

Mallarmés nach dreißig Jahren 1897 in der Literaturzeitschrift *Cosmopolis* zum ersten Mal erschienenem Text ist ein Vorwort, PRÉFACE, vorangestellt. Mir fallen die Leerzeichen vor und nach jeder Interpunktion auf, Lücken im sonst streng gesetzten Textblock. Darin beschreibt Mallarmé wie seine nachfolgende Dichtung, die gänzlich ohne Interpunktionszeichen auskommt, zurücktritt, anderen Aspekten das Kommen überlassend: dem Weiß, der die Verse umgebenden Stille, dem ungestrichenen Papier der Gallimard-Ausgabe von 1914, den Ausdrucksmöglichkeiten der von ihm im Konzert vernommenen Musik.¹⁴

Die visuelle Einheit der Buchseite wird zur Partitur für eine vorlesende Stimme; die variablen Schriftgrößen und Auszeichnungen bestimmen die Gewichtung im Vortrag, die Positionierung der Textfragmente auf der Seite die steigenden oder fallenden Intonationen.¹⁵

ALS OB

nur ein Zwischenspiel
von Stille¹⁶

In seiner anlässlich der Ausstellung „...“ im Kunstzentrum *deSingel* in Antwerpen publizierten Aneignung von Mallarmés UN COUP DE DÉS bezieht sich Cerith Wyn Evans nicht auf den Inhalt des Langgedichts, seinen Stil oder die sprachlichen Motive, sondern auf das Konzept, die Struktur, auf jene Aspekte des Textes, des Buches, die Annette Gilbert unter dem Begriff *Materialität* zusammenfasst. Die Beschäftigung mit grammatischen, syntaktischen Strukturen, Interpunktionen, Textstatistik, Lexik sowie mit dem verwendeten Zeichenrepertoire lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen auf das »reine Sprachmaterial«. ¹⁷ Neben Paratexten wie Titelei, Index oder Fußnoten zählen mit der visuellen Gestaltung eines Textes auch nichtlinguistische Aspekte zum bearbeitbaren Material wie Schriftbildlichkeit, Typografie, Satz, Weißraum und die Positionierung der Zeichen auf der Buchseite. Von Papier, Umschlag, Format, Druckfarbe bis hin zur ISBN-Nummer können auch die bibliografischen Merkmale einer Publikation, einer bestimmten Ausgabe angeeignet werden. ¹⁸

Vor allem letztere Aspekte werden mit dem Umschlag des Künstlerbuchs von Cerith Wyn Evans wie dem Cover von Annette Gilberts Sammelband zitiert: die charakteristische Doppelrahmung, die Platzierung und Art der Typografie sowie die Farbigkeit der *Collection blanche* des renommierten, französischen Gallimard-Verlags.

Magnus Wieland beobachtet in seinem Text *about:blank* bei der detaillierten Auseinandersetzung mit einigen Beispielen der zahlreichen Appropriationen von UN COUP DE DÉS, dass das Ausgangsmaterial meist nicht nur kopiert,

15 Vgl. Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*, S. 223f.

16 Ebd., S. 244f.

17 Gilbert: *Wiederaufgelegt*, S. 17.

18 Vgl. ebd., S. 17.

19 Vgl. Wieland, Magnus: *about:blank*. Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé, in: Gilbert (Hg.): *Wieder- aufgelegt*, S. 193–216, S. 195.

20 Broodthaers, Marcel: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image, Antwerpen/Köln 1969.

sondern manipuliert, verändert und unleserlich gemacht werde – zugunsten einer neuen, materiell-sinnlichen Erfahrbarkeit. Mit Unleserlichkeit sind jedoch keinesfalls die semiotischen Grenzen der Verständlichkeit gemeint, sondern viel mehr die Verunmöglichung einer konventionellen Lektüre, die Auslöschung des Textmaterials, wodurch alternative wie beispielsweise optische, haptische oder auditive Formen des Textzugangs ermöglicht werden. Der appropriierte, jetzt unlesbare Text, das Zitat bleibt als Lücke trotzdem stets präsent.¹⁹

Neben Mallarmés *UN COUP DE DÉS* bezieht sich “...” – DELAY auf eine weitere solche Lücke, eine der ersten künstlerischen Buchappropriationen überhaupt: die gleichnamige Reproduktion von Marcel Broodthaers, gedruckt 1969 anlässlich seiner Ausstellung *Exposition littéraire autour de Mallarmé* in Antwerpen. Die Galerie *Wide white space* wird zum Verlag.²⁰

Dünne Rahmenlinien – die äußere einfach, schwarz; die innere doppelt, rot – auf eierschalenfarbenem Umschlagkarton, 32,5 Zentimeter hoch, 25 Zentimeter breit. MARCEL BROODTHAERS, der Name Künstlers, steht ganz oben, zentriert innerhalb dieses Rahmens. Unter Mallarmés Originaltitel noch ein weiteres Wort auf dem ansonsten gänzlich mit der Vorlage identen Cover: IMAGE.

Im aufgeschlagenen Buch ist unter *PRÉFACE* nicht mehr Mallarmés Vorwort zu lesen, sondern die Transkription seines Gedichts im Blocksatz. Die Auszeichnungen werden auf den Regular-Schnitt, die Zwischenräume auf je einen Schrägstrich zwischen den Verszeilen reduziert. Auf den zwölf weiteren Doppelseiten: schwarze Balken in variierenden Längen und Höhen, manchmal mit abgeschrägten Enden – ausgelöschte, nicht länger lesbare Gedichtzeilen. Was bleibt, ist die exakte Silhouette des ursprünglichen Textes auf den unterschiedlichen Trägermaterialien der mehrteiligen Auflage: Aluminium, weißes Papier und mechanografisches Transparentpapier. Über die Konnotationen des Zensurbalkens hinaus verstärkt Broodthaers die Bedeutung von Mallarmés Weiß, des abstrakten Bildcharakters, der visuellen Komposition sowie jene der sinnlichen Wahrnehmung des Papiers.

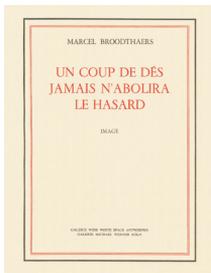


Abb. 4 Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image.

Die räumliche Tiefenwirkung, die bei Broodthearts durch den Druck auf durchsichtiges Papier entsteht, wird von Cerith Wyn Evans in seiner Mallarmé-Appropriation durch die Technik der Ausstanzung wieder aufgegriffen. Damit fällt seine Arbeit in die von Gilbert angeführte Subkategorie von »Appropriationen zweiter Stufe«: Aneignungen der Aneignung, durch die in den letzten zehn, fünfzehn Jahren ein stetig wachsender selbstreflexiver Binnenkanon entstanden ist.²¹

Auch diverse andere Künstler_innen haben Mallarmés Textmaterial und dessen Leerstellen mit gleichzeitigem Rückgriff auf Marcel Broodthearts in unterschiedliche sinnliche Wahrnehmungen übertragen, *UN COUP DE DÉS* mit neuen Untertiteln wiederveröffentlicht. Innerhalb der dünnen Rahmenlinien – die äußere einfach, die innere doppelt – wird auf den Buchumschlägen aus *POÈME* und *IMAGE* nicht nur *DELAY*, sondern auch *SCULPTURE*, *MUSIQUE* und *WAVE*.

So lässt Michalis Pichler die geschwärzten Versbalken von Marcel Broodthaers ausstanzen²² und in einer weiteren Arbeit die Buchseiten als Lochstreifen, als Notenrolle von einem historischen automatischen Klavier, einem Pianola, wiedergeben.²³ Sammy Engramer hingegen nimmt seine Stimme beim Vorlesen des Gedichts auf, tauscht die Verszeilen gegen die stillen, wellenförmigen Visualisierungen des Audio-signals.²⁴ Vom selben Ausgangs- und Blindmaterial ausgehend heben alle genannten Werke einen anderen räumlichen, visuellen oder musikalischen Detailaspekt in Mallarmés Zwischenräumen hervor, (er)finden dafür jeweils passende, neue Aneignungspraktiken.

Statt der originellen Schöpfung eines Werks liege die kreative Leistung der Appropriation – so Magnus Wieland – vor allem »in der Entdeckung von Lücken, von noch unbesetzten Stellen im kulturellen Archiv«. ²⁵ Nicht was angeeignet wird, sei entscheidend, sondern »was ausgelassen [...] wird und dabei Raum für neue Blicke freigibt«. ²⁶

- 21 Gilbert: Wiederaufgelegt, S. 20.
 22 Pichler, Michalis: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Sculpture*, Berlin 2008.
 23 Michalis Pichler: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Musique*, 2009, Berlin. Zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=JK6_gAK7zxD&autoplay=1, 15.08.2019).



Abb. 5 Michalis Pichler: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Sculpture*.

- 24 Sammy Engramer: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Wave*, o.O. 2009.
 25 Wieland: *about:blank*, S. 215.
 26 Edd., S. 214.

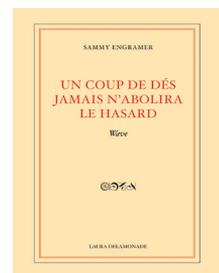


Abb. 6 Sammy Engramer: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Wave*.

27 Vgl. Abbt: *Die Auslassungspunkte*, S. 105.
28 Vgl. Küng, Moritz: »High Definition«, in: Evans, Cerith Wyn: „...“ – *Delay*, Köln 2009, S. 31.

29 Vgl. ebd., S. 31.
30 Evans: „...“ – *Delay*, o.S.

Ich lege UN COUP DE DÉS beiseite, blicke nochmals durch die aus dem verbliebenen Umschlag vor mir gestanzten Interpunktionszeichen, durch das typografische Auslassungszeichen auf das Papier dahinter.

In einer weiteren Funktion stehen die drei Punkte nicht mehr nur für eine eindeutig definierte Leerstelle, sondern laden mich ein, selbst weiterzudenken, das Gelesene stetig neu zu interpretieren, fortzuschreiben.²⁷ Sie verbinden sich vor meinen Augen zu einer visuellen Linie von Stephane Mallarmé über Marcel Broodthaers mit leichter Verzögerung zu Cerith Wyn Evans, Punkt, Punkt, Punkt, Anführungszeichen. Die titelgebende Interpunktionskonstellation wird zum typografischen Zeichen für ein zeitverzögertes Signal, einen echoähnlichen Klang, den ich in Werken der *Appropriation Literature* wiederfinde und der in mir nachhallt.

Ich schlage das Buch auf ... *permit yourself* ... umblättern ... *to drift* ... Mallarmés Text wird in „...“ – DELAY gänzlich ausgelassen ... *from what* ... stattdessen zieht sich ein einzelner Satz als laserperforierter Schriftzug über das Weiß der Doppelseiten ... *you are reading* ... ein Zitat aus einem Essay von Stephan Pfohl über Filme von Guy Debord²⁸ ... *at this* ... Buchstaben mit leichten Schmauchspuren an den Rändern ... *very moment* ... basierend auf den ausschließlich geometrischen Formen einer Schrift des Bauhauslehrers und Künstlers Josef Albers²⁹ ... *into another* ... zusammengesetzt aus Kreissegmenten ... *situation* ... nur ein Satzzeichen in der Buchmitte am rechten oberen Seitenrand, drei Auslassungspunkte

... *imagine a situation that in all likelihood you ve never been in*³⁰

Referenzen

Abbt, Christine: »Die Auslassungspunkte. Spuren subversiven Denkens«, in: Abbt, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 101–116.

Amslinger, Tobias: »In den Zwischenräumen der Wissenschaften. Zu Appropriationen theoretischer Texte«, in: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, S. 349–369.

Bohn, Marc: »Basis-Wissen: Effekte im Überblick. Alles über Delay, Hall, Echo und Co«, in: *Soundandrecording.de* (11. 06. 2017), <https://www.soundandrecording.de/tutorials/basis-wissen-effekte-im-ueberblick/> (aufgerufen 07. 04. 2019).

Broodthaers, Marcel: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, Antwerpen | Köln 1969.

Engramer, Sammy: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Wave*, o.O. 2009.

Evans, Cerith Wyn: *"..."* – Delay, Köln 2009.

Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012.

Küng, Moritz: »High Definition«, in: Evans, Cerith Wyn: *"..."* – Delay, Köln 2009, S. 31.

Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Dichtungen*, München | Wien 1992.

Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poème*, Paris 1914.

Müller Nielaba, Daniel: »Das doppelte Anführungszeichen. ›Gänsefüßchen‹ oder ›Hasenöhrchen‹«, in: Abbt, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 141–149.

Pichler, Michalis: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Sculpture*, Berlin 2008.

Pichler, Michalis: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Musique*, Berlin 2009, https://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ (aufgerufen 16. 08. 2019).

Wieland, Magnus: »about:blank. Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé«, in: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, S. 193–216.

Abbildungen

Abb. 1 Cerith Wyn Evans: *"..."* – Delay, 32,5 x 25 cm, 2009, Köln, Waltherr König, Foto: Sarah Rinderer (28. 09. 2018).

Abb. 2 Annette Gilbert: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, 22,5 x 14,8 cm, 2012, Bielefeld, transcript, Foto: Sarah Rinderer (13. 01. 2019).

Abb. 3 Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poème*, 32,5 x 25 cm, 1914, Paris, Gallimard, Foto: Sarah Rinderer (18. 02. 2019).

Abb. 4 Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 32,5 x 25 cm, 1969, Antwerpen | Köln, Galerie Wide white space | Galerie Michael Werner, Bild aus: Folie, Sabine (Hg.): *UN COUP DE DÉS. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*, Köln 2008, S. 69.

Abb. 5 Michalis Pichler: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Sculpture*, 32,5 x 25 cm, 2008, Berlin, »greatest hits«, Bild aus: Gilbert, Annette | Krümmel, Clemens (Hg.): *Michalis Pichler*, New York 2015, S. 109.

Abb. 6 Sammy Engramer: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Wave*, 2009, o.A., o.O., Bild aus: *Sammyengramer.free.fr*, <http://sammyengramer.free.fr/zjmais.pdf> (aufgerufen 06. 02. 2019), S. 1.

In Satzzeichnungen lesen. von Ingrid Isenhardt

Regelkonform oder eigengesetzlich, intuitiv im Schreibfluss oder bewusst als Stilelement angewandt – Autor_innen haben ihre ganz eigenen Satzzeichnungen.

Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek und Arno Schmidt sind drei deutschsprachige Schriftsteller_innen, die mich als Leserin und Autorin bereits seit längerer Zeit begleiten. Während Marlene Streeruwitz ihre konzeptuelle Prosa durch knappe Sätze stark rhythmisiert, widersetzt sich Elfriede Jelinek sämtlichen grammatischen Konventionen und verzichtet beinahe gänzlich auf Interpunktion. Arno Schmidt wiederum ist für seinen virtuosen und großzügigen Satzzeichengebrauch bekannt, verwendet unter anderem eigenwillige Kombinationen wie – – oder ...

Beim vierten Text handelt es sich um eine eigene Erzählung. In den leisen Rhythmus von Punkt und Komma sind immer wieder Akzente wie Auslassungspunkte oder Ausrufezeichen gesetzt.

Vier ausgewählte Seiten der genannten Autor_innen werden auf ihre grammatisch-syntaktischen Strukturen reduziert. Was sonst zwischen den Worten verschwindet, wird mit Tuschestift auf leere Blätter übertragen. Die Interpunktionszeichen verbleiben an ihren originalen Positionen auf der Seite – die Buchstaben, der Text, der eigentliche narrative Inhalt werden gänzlich ausgelassen, geben Raum für eine neue, musikalische Lesart frei.

1 Straub, Jean-Marie | Huillet, Danièle:
Klassenverhältnisse, BRD 1984.

2 Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*,
Frankfurt a.M. 1974, S. 106.



Abb. 1 Jean-Marie Straub | Danièle Huillet: *Klassenverhältnisse*.

3 Vgl. Agamben, Giorgio: *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin 1998, S. 85.

4 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 106.

Sie haben sich – aber verändert Den Doppelpunkt spüren

Klassenverhältnisse¹, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, 1984, Spielfilm, Schwarz-Weiß, Stiegenhaus des Hotel Occidental

:
Karl Roßmann beißt in einen Apfel. Karl steht im Vordergrund, an die Wand neben dem Aufzug gelehnt, eine Hand in der Hosentasche, in der anderen den Apfel. Weiter hinten, links, Robinson am Stiegenaufgang, den Arm auf das Treppengeländer gestützt. Ins Stiegenhaus fällt kaum Licht, viel Schwarz in der Einstellung: Karls bis oben hin zugeknöpfte Uniform, die Wandvertäfelung, der Boden. Karl Roßmann beißt noch einmal in den Apfel, kaut, blickt auf das helle Fruchtfleisch. Ich nehme die Fernbedienung in die Hand, Karl schluckt, blickt zum Stiegenaufgang hinüber auf das Weiß von Robinsons Weste. Robinson holt Luft, ich drücke auf *Pause*: Standbild mit zum Sprechen bereits leicht geöffnetem Mund.

»Doppelpunkte sperren, Karl Kraus zufolge, den Mund auf: «, schreibt Theodor Adorno.² In ihrer Funktion überschneiden sich die Parameter von Pausenwert und semantischem Wert. Zum einen ist die Unterbrechung eines Doppelpunkts schwächer als jene eines Punktes, jedoch stärker als bei einem Semikolon, zum anderen bezeichnet er die unauflösbare Beziehung zweier teilweise in sich geschlossener Bedeutungen³: »weh dem Schriftsteller, der sie nicht nahrhaft füttert.«⁴

Im Film *Klassenverhältnisse* nach dem Amerika-Roman *Der Verschollene* von Franz Kafka werden die Szenenwechsel von Stimme und Schrift sicht- und hörbar anhand der Schnitte, der Zäsuren der Interpunktionszeichen. Kafkas rhythmisch interpungierte Erzählerrede wird immer weiter zerlegt: durch Unterbrechungen im Drehbuch der Regisseure Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, die Atempausen im Sprechen der Darsteller_innen, den Filmschnitt.

Der Verschollene⁵, Franz Kafka, Romanfragment, Originalfassung, Schwarz auf Weiß

Die Geschichte folgt dem 17-jährigen Karl Roßmann auf seinem Neuanfang in der Fremde der Vereinigten Staaten von Amerika. Die Zeichensetzung nach Kafkas Handschrift erscheint auf den ersten Blick willkürlich, nicht den angelernten Regeln entsprechend, wird aber in ihrer Konsequenz deutlich »sobald man mit Hilfe des Ohrs zu lesen beginnt«, schreibt der Literaturwissenschaftler Malcolm Pasley.⁶

Für ihr Drehbuch haben Jean-Marie Straub und Danièle Huillet Kafkas Material zusammengestellt, aber nicht neu arrangiert; verkürzt, aber nicht textlich für den Film angepasst. »Kafkas Eigenes bleibt erhalten, auf das Selbstverständlichste.«⁷ Der Autor habe häufig aus seinen eigenen Texten gelesen, sie hätten diesen »Rhythmus vom Lesen vom Kafka« nie selbst gehört, aber »aus der Interpunktion vom Kafka kann man einiges daraus entnehmen«, sagt Jean-Marie Straub in einem Gespräch, »Damit hat der Film was zu tun, etwas.«⁸

Kafka füttert die Reden seiner Figuren mit parataktisch interpungierten Satzgefügen, passt seinen Erzählstil an, an den Rhythmus des zu Erzählenden, an das erlebte Geschehen, die davon unmittelbar ausgelösten Gedanken.⁹ Die Interpunktionszeichen greifen ein in die eigentliche Substanz der Geschichte,¹⁰ artikulieren Sprache und ähneln damit die Schrift der Stimme an.¹¹ Als »Stimmführer im Buchstaben-gestöber« lassen sie im Gedankenraum laut werden, »was im stillen Lesen sonst verstummen würde [...]«.¹²

Was von der Hauptfigur Karl Roßmann ununterbrochen wahrgenommen, empfunden, gedacht wird, wird von der begleitenden Erzählerstimme ohne auffällige Zäsuren wiedergegeben, sich einen Weg, ein Ziel suchend in Hauptsatzan-einanderreihungen. Ist die Figur erregt, verwirrt, außer sich, stockt – auch der Rhythmus. Sparsam, unauffällig ist Kafkas Zeichensetzung. Beim Lesen übersehe ich beinahe das binäre Pausensystem von Punkt und Komma, keine markierten Unterbrechungen, sondern Atempausen, Momente des Innehaltens, des Zögerns. Blickwechsel.¹³

5 Kafka, Franz: *Der Verschollene*, Frankfurt a.M.: 2015.
6 Malcolm Pasley zit. n. Schillmeit, Jost, in: Kafka, *Der Verschollene*, S. 1.

7 Farocki, Harun: »Guten Tag, Herr Roßmann. Langsame Annäherungen an Haltungen und Sprache«, in: *Die Zeit* (01.07.1983), https://www.zeit.de/1983/27/guten-tag-herr-rossmann/autferuten-16_04_2019.
8 Jean-Marie Straub zit. n. New Filmkritik (Hg.): »Materialien zu KLASSENHALTUNGEN: Von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, nach Franz Kafka«, in: *Newfilmkritik.de* (08.10.2007), <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-10/materialien-zu-klassenverhaeltnissen-von-daniele-huillet-und-jean-marie-straub-nach-franz-kafka/> (auferuten-feren: 15.04.2019).

9 Vgl. Pasley, Malcolm: »Zu Kafkas Interpunktion«, in: ders.: »Die Schrift ist unveränderlich.«, Frankfurt a.M. 1995, S. 121–144, S. 121.
10 Vgl. ebd., S. 125f.
11 Vgl. Adorno: »Noten zur Literatur«, S. 112.

12 Kohler, Georg: »Das Fragezeichen, Stimmführer im Buchstaben-gestöber«, in: Abbt, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 17–24, S. 17f.
13 Vgl. Pasley: »Die Schrift ist unveränderlich.«, S. 124f, S. 130, S. 138.

14 Farocki, Harun: Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment »Amerika«, DE 1983.
15 Sämtliche in kursiv gesetzten Zitate: ebd.; Straub | Huillet: Klassenverhältnisse.

16 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: »Ausgelassene Zeichen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): Satzzeichen. Szenen der Schrift, Berlin 2017, S. 260–270, S. 261.

17 Vgl. Kohler: Das Fragezeichen, S. 18.

18 Rossié, Michael: Sprechertaining. Texte präsentieren in Radio, Fernsehen und vor Publikum, München 2002, S. 77.

19 Vgl. ebd., S. 76.

Schrift, Weiß auf Schwarz: Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment »Amerika«¹⁴

Eine Stimme aus dem Off: *Berlin, 1. März '83, Stellprobe, Robinson besucht Karl Roßmann im Hotel Occidental*. Harun Farocki filmt die Probenarbeit in Farbe; Christian Heinisch und Manfred Blank, die Kafkas Text als Karl Roßmann und Robinson ihre Stimmen geben. *Guten Abend – Herr Roßmann. Ich bin es, Robinson*.¹⁵ Danièle Huillet sitzt am Boden inmitten von Textblättern, die Beine angezogen, die Hände bereits zum Klatschen gehoben. *Die Schwierigkeit für den Manfred ist es, dass er den Ton da wechseln muss*. Sie klatscht. *Wollen Sie | Roßmann | nicht einmal zu uns kommen – – wir haben es jetzt sehr fein*. Jean-Marie Straub sitzt am Tisch mit übereinandergeschlagenen Beinen, eine Zigarette zwischen den Lippen, zitternd im Takt seines Atems. *Warum warten Sie so lange nach dem ›kommen‹?* Er spricht beinahe mit geschlossenem Mund: *Ich möchte da einen Doppelpunkt spüren, obwohl beim Kafka ein Komma ist*.

Wie aber zunächst einen Doppelpunkt sprechen? Trotz ihrer prosodischen Qualitäten sind die Interpunktionszeichen von nichtphonetischer Beschaffenheit, stehen im Spannungsverhältnis zwischen dem Text als lautlosem Schriftbild und seiner Daseinsform als lineare gesprochene, rezitierte oder gesungene Aneinanderreihung von Lauten.¹⁶ Obwohl sie selbst nicht ausgesprochen werden können, akzentuieren, formen sie die Stimme indirekt: durch Atemführung, Tonlage, Rhythmisierung, Unterbrechung, Längung.¹⁷ In seinem *Sprechertaining* verweist Michael Rossié auf die ursprüngliche Funktion der Interpunktionszeichen, Atem- und Gedankenpausen für Vorleser_innen anzuzeigen, sieht sie als »Möglichkeit, uns und anderen das Lesen zu erleichtern«.¹⁸ Die Stimmführung der Interpunktionszeichen im Text solle jedoch beim Sprechen nicht so furchtbar ernst genommen werden, die Pausengestaltung sich stattdessen auch an der Abfolge der Handlungen orientieren.¹⁹



Abb. 2 | 3 Harun Farocki: Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment »Amerika«.

Bei einem Doppelpunkt wird üblicherweise die Stimme nach unten geführt, eine kurze Pause gemacht, um dem Folgenden größere Gewichtung zu verleihen. Dient der Doppelpunkt jedoch zur Ankündigung einer wörtlichen Rede, führt eine solche Pause bei den Zuhörer_innen eher zu Irritationen und wird daher häufig weggelassen.²⁰

Die »vermeintlich *nicht* bedeutungstragenden, tatsächlich aber lediglich anders bedeutenden« schriftsprachlichen Elemente bieten Sprecher_innen aber auch die Möglichkeit, einen Gegensinn anzulegen, den Sinn aus- oder infragezustellen.²¹ So kann beispielsweise ein Fragezeichen auch auf Punkt oder ein Ausrufezeichen mit nach oben geführter Stimme gelesen werden. Interpunktionszeichen sind »Anhaltspunkte, aber keine Punkte zum Anhalten«²², eine Gedankenpartitur, »die man vielleicht auch ganz anders spielen kann, wenn man es kann«²³. Und Straub und Huillet können. *Wir müssen alle Pausen jetzt zerstören, sagt Straub und schüttelt den Kopf, wir müssen so dran ziehen, bis es platzt oder so. Mach das nochmal.* Huillet klatscht, schreibt die gemeinsam mit Christian Heinisch und Manfred Blank erarbeiteten Strukturpausen auf dem Papier fest: mit Zeilenumbrüchen, Bindestrichen für ausgelassene Kommata vor Infinitivsätzen, drei, vier, manchmal mehr Strichen in verschiedenen Farben für längere Pausen, mit schwarzen Linien für kürzere Zäsuren.²⁴ Ungewohnte oder fehlende Satzzeichen »machen die Brüchigkeit einer jeder Verständigung optisch unübersehbar« schreibt Hans-Thies Lehmann, im Fall von *Klassenverhältnisse* durch den brüchigen Sprechrhythmus akustisch unüberhörbar.²⁵ *Nochmal.*

20 Vgl. Rossie: *Sprecherraining*, S. 74.
21 Müller-Schnoll, Nikolaus: »Platzzeichen. Satzzeichen im neuzeitlichen Theater und in einer Inszenierung Frank Casstorfs«, in: Lutz Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 389–395, S. 390.

22 Holl, Ute: »Klapp | Komma | Atem. Anenka verfilmen«, in: Lutz Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 174–179, S. 176.
23 Kohler: *Das Fragezeichen*, S. 21.

24 Vgl. New Filmkritik (Hg.): *Materialien zu KLASSENVERHÄLTNISSE*, o. S.
25 Lehmann: *Ausgelassene Zeichen*, S. 262.

Guten Tag, Herr Roßmann, schreibt Harun Farocki 1983 in der ZEIT

:

»Es gibt keine Texte, die man einfach so aufsagen kann, mit seiner Seele [...]. Es muß alles durch den Körper.«²⁶ In *Klassenverhältnisse* durch die Körper der 30 Darsteller_innen, Schauspieler_innen, Laien, männlich, weiblich, jugendlich, alt, mit Deutsch als Mutter- oder Fremdsprache. Die Stimmen heben, senken sich, sprechen schneller, halten inne, lassen Worte in der Luft hängen, sprechen deutlich, mit schneidenden Betonungen, mit Akzent, spielen mit Unterbrechungen. Ein vielstimmiges Oratorium entsteht, ein Fächer aus Sprechweisen und -pausen.

»[...] diese Pausen haben auch zu tun mit dem Atmen der einzelnen Darsteller. Es gibt Leute, die aus Übung oder physischen Gründen mehr Atem haben..., aber es [...] hat auch mit den Texten selbst zu tun«, mit Kafkas Sprache, die den Sprechenden in die Mäuler gelegt die Darstellenden wie Fremd-Körper besetzt.²⁷ Der schriftliche Text wird nicht nur in Stimmklänge umgewandelt, sondern auch in Gesten, in Körperhaltungen: Christian Heinisch spricht als Karl Roßmann in aufrechter Haltung mit vor dem Körper verschränkten Armen, unterbricht seine Rede durch das Wegwerfen des angebissenen Apfels, durch Blickbewegungen, durch das Abstoßen vom Fahrstuhlürahmen. So entsteht ein neuer Text, meint Hans-Thies Lehmann, das Geschriebene verschwinde, die Schriftzeichen würden ausgelassen.²⁸

Auch Farocki selbst hat eine kleine Rolle, formt seinen Text als Delamarche besonders deutlich mit den Lippen. *Nur immer Achtung aufs Maul*, rät er Karl Roßmann. Auf die Frage, was er denn selbst mit den Pausen machen solle, sein Gegenüber anschauen oder so tun, als ob er für einen Augenblick den Faden verloren hätte, sagt Straub: man müsse »damit musikalisch zurechtkommen.«²⁹ »Allmählich kennen wir [...] 75 Kantaten von Bach, und da ist schon eine Menge an Imagination und an Variation mit den Rhythmen, im Umgang mit Texten, auch drin. [...] In der Zwischenzeit kamen Schönberg [...], Mallarmé, Brecht und Corneille, irgendwie muß das Spuren hinterlassen haben. Da muß eine Schicht da drin sein.«³⁰

Straub und Huillet übertragen Kafkas Text in eine Sprach-, in eine Sprechhandlung, in der die Schriftzeichen eben nicht ausgelassen, sondern als untere, tiefe Schicht stets spürbar sind. *Rossmann – mir ist sehr schlecht*. Robinson sinkt am Bildrand hinunter, fällt um. *Zum Teufel*. Christian Heinisch muss lachen. Schnitt.

Ein Doppelpunkt, obwohl beim Kafka ein Komma ist

:

Ins Wort *Komma* haben sich die Begriffsursprünge in lateinischer (comma), in griechischer Sprache eingeschrieben (κόμμα): Komma kommt von Einschnitt, Abschnitt, Zäsur.³¹ In *Klassenverhältnisse* wie auch in Farockis Dokumentation der Sprechproben wird Kafkas Sprache durch den Filmschnitt noch weiter unterbrochen, zergliedert, in Einstellungen zerlegt.

Von filmischen Interpunktionszeichen schreibt der Filmtheoretiker Christian Metz, von Wischblenden, vom Abblenden, Überblenden als gliedernde Enunziationsmarkierungen jenseits der erzählten Geschichte, außerhalb der subjektiven Figuresicht, durch die der Film selbst spricht. Diese optischen Effekte ebenso wie Kamerabewegungen oder auffällige Montagefolgen »zerbrechen immer wieder [...] das realistische oder phantastische Schnurren der Diegese und der subjektiven Aufnahmen«, sind Anzeichen für ein Eindringen, ein Eingreifen der Erzählweise in die Substanz der Geschichte.³² Die Interpunktionszeichen markieren Szenengrenzen, Übergänge zu neuen Abschnitten, Episoden und fügen sie zugleich zu narrativen Einheiten zusammen.³³

Aber auch die Abwesenheit eines Eingriffs, wo er vorhersehbar und zu erwarten wäre, könne – so Christian Metz – die Gestalt eines Eingreifens annehmen.³⁴ In *Klassenverhältnisse* treten die Darsteller_innen immer wieder aus den Einstellungen heraus; statt eines Schnitts zur nächsten Sprechhandlung Blick auf den figurenleeren Bildausschnitt. Ebenso verhält es sich mit der Art und Weise, wie Straub und Huillet Dialoge in Szene, meist nur einen Sprechenden ins Bild setzen; statt dem Rhythmus von Schuss und Gegenschuss Gegenrede aus dem Off.

31 Vgl. Pajger, Julia: »Verletzende Szene. Zum gewaltvollen Potential des Kommas in Judith Butlers Textverfähen«, in: Lutz Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 74–78, S. 74.

32 Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster 1997, S. 144.

33 Vgl. ebd., S. 131f, S. 144.
34 Vgl. ebd., S. 139.

37 Vgl. Müller-Schöll: *Platzzeichen*, S. 395.

38 Holi: *Klappe | Komma | Atem*, S. 176.

35 Vgl. Eschkötter, Daniel: »– Berühren sie nicht das Beil.«, in: Lutz | Plath | Schmidt (Hg.): *Satzzeichen*, S. 69–73, S. 69.

36 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 131.

Daniel Eschkötter findet für Metz filmische Interpunktionen, Sprachschnitte, visuelle Entsprechungen: Kreisblenden machen Punkte, Wischblenden gestikulieren Übergänge als Satz- oder Aktabfolge, harte Schnitte, synthetische Montagen tragen Doppelpunkte, langsames Abblenden Auslassungen ein.³⁵ Farocki verwendet in seiner Dokumentation wie Straub und Huillet im fertigen Film hauptsächlich »die einfache Abfolge von Einstellungen innerhalb einer narrativen Einheit«: harte Schnitte.³⁶ Doppelpunkte statt Kommata, Szenenende, Schnitt, Szenenanfang: mit aufgesperrtem Mund. Weh, dem Filmemacher, der ihn nicht nahrhaft füttert.

Klassenverhältnisse, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, 1984, Spielfilm, Schwarz-Weiß, Stiegenhaus des Hotel Occidental

Karl steht im Vordergrund, an die Wand neben dem Aufzug gelehnt, eine Hand in der Hosentasche, in der anderen den angebissenen Apfel. Er dreht den Kopf, blickt zu Robinson, weiter hinten, links am Stiegenaufgang, den Arm auf das Treppengeländer gestützt.

Durch die ungewöhnlich gesetzten Schnitte, Unterbrechungen, Übergänge zwischen Schrift- und Sprechrhythmus lenken Jean-Marie Straub und Danièle Huillet die Aufmerksamkeit der Schauspieler_innen und Betrachter_innen auf die Spezifik von Kafkas Romanfragment. Seine schriftsprachliche Materialität, die sich unter anderem in der Interpunktion zeigt, wird in Szene gesetzt, wenn nicht sogar die Fremdheit der Sprache an sich.³⁷ »Sprache unser aller Amerika«, heißt es dazu treffend bei Ute Holl.³⁸

Robinson hat den Mund bereits leicht geöffnet, um zu sprechen. Ich kann den Doppelpunkt spüren, die Fernbedienung in meiner Hand. Ich drücke auf *Play: Guten Abend – Herr Roßmann. Ich bin es – Robinson*. Karl zögert nicht, antwortet ohne Pause: *Sie haben sich aber verändert*.

Referenzen

Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974.

Agamben, Giorgio: *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin 1998.

Eschkötter, Daniel: »– Berühren sie nicht das Beil.«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 69–73.

Farocki, Harun: *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment »Amerika«*, DE 1983.

Farocki, Harun: »Guten Tag, Herr Roßmann. Langsame Annäherungen an Haltungen und Sprache«, in: *Die Zeit* (01. 07. 1983), <https://www.zeit.de/1983/27/guten-tag-herr-rossmann> (aufgerufen: 16. 04. 2019).

Holl, Ute: »Klappe | Komma | Atem. Amerika verfilmen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 174–179.

Kafka, Franz: *Der Verschollene*, Frankfurt a.M. 2015.

Kohler, Georg: »Das Fragezeichen. Stimmführer im Buchstabengestöber«, in: Abbt, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 17–24.

Lehmann, Hans-Thies: »Ausgelassene Zeichen«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 260–270.

Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster 1997.

Müller-Schöll, Nikolaus: »Platzzeichen. Satzzeichen im neuzeitlichen Theater und in einer Inszenierung Frank Castorfs«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 389–395.

New Filmkritik (Hg.): »Materialien zu KLASSENVERHÄLTNISSE. Von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, nach Franz Kafka«, in: *Newfilmkritik.de* (08. 10. 2007), <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-10/materialien-zu-klassenverhaeltnissevon-daniele-huillet-und-jean-marie-straub-nach-franz-kafka/> (aufgerufen: 15. 04. 2019).

Parger, Julia: »Verletzende Szene. Zum gewaltvollen Potential des Kommas in Judith Butlers Textverfahren«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 74–78.

Pasley, Malcolm: »Die Schrift ist unveränderlich...«, Frankfurt a.M. 1995.

Rossié, Michael: *Sprechertraining. Texte präsentieren in Radio, Fernsehen und vor Publikum*, München 2002.

Straub, Jean-Marie | Huillet, Danièle: *Klassenverhältnisse*, BRD 1984.

Abbildungen

Abb. 1 Jean-Marie Straub | Danièle Huillet: *Klassenverhältnisse*, 1984, BRD, Bild aus: Österreichisches Filmmuseum | Filmmuseum München in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut München (Hg.): *Klassenverhältnisse*, DVD-Booklet, Wien 2007, S. 4.

Abb. 2 Harun Farocki: *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment »Amerika«*, 1983, DE, Bild aus: Österreichisches Filmmuseum, Filmmuseum München, Goethe-Institut München (Hg.): *Danièle Huillet | Jean-Marie Straub. Klassenverhältnisse – Extras*, DVD, Wien 2007, Minute 07:01.

Abb. 3 Harun Farocki: *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment »Amerika«*, 1983, DE, Bild aus: Österreichisches Filmmuseum, Filmmuseum München, Goethe-Institut München (Hg.): *Danièle Huillet | Jean-Marie Straub. Klassenverhältnisse – Extras*, DVD, Wien 2007, Minute 06:58.

usch; ähnlich Saxophon

, eher höher

el nach oben; evtl. <, Aufforderung

Töne

↑

oder g, cis, d

- 6 Hanne Darboven zit.n. Krüger, Klaus: »Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der Schreibzeit«, in: Jussen, Bernhard (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000, S. 43–68, S. 49.
- 7 Vgl. Conzen, Hanne Darboven. *Kinder dieser Welt*, S. 160f.
- 5 Vgl. Forrer, Thomas: »Das Semikolon. Geistreiche Zutat«, in: Abbt, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 88–99, S. 88, S. 95, S. 98f.
- 3 Darboven, Hanne: *Schreibzeit 1975–81*, o.O. 1995.
- 4 Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 110.
- 1 Conzen, Ina (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, Ostfildern-Ruit 1997.
- 2 Staatsgalerie Stuttgart | Süddeutscher Rundfunk (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt. opus 43 A*, Stuttgart | Ostfildern-Ruit 1997.

Notation

Strichpunkte notieren

Ich sitze an meinem Schreibtisch, einen schwarzen Pigmentliner in der Hand. Vor mir ein leeres DIN-A4-Blatt neben der Publikation *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*¹ – erschienen 1997 anlässlich ihrer Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, eine Aufnahme von *opus 43A*² für Blechbläsertrio auf der beiliegenden Musik-CD. Dahinter steht mein aufgeklappter Laptop, am Bildschirm das vergrößerte, handschriftliche Detail einer Seite aus Hanne Darbovens *Schreibzeit*: ein Semikolon am Ende einer Zeilen-, Gedankenlinie

_____ ;³

Das Semikolon fügt sich aus Punkt und Strich, aus einer ab- und fortsetzenden Schreibbewegung zusammen. Bereits mehrfach wurde der Strichpunkt als im Aussterben, als im Verschwinden begriffen; laut Theodor Adorno aufgrund des Marktes, seiner »Furcht vor seitenlangen Abschnitten«.⁴ In seiner nicht eindeutig geregelten, freien Setzung markiert das Semikolon Fortlauf und Neuansetzen zugleich; ein kurzes Innehalten, um wieder zu neuen Übertragungen anzuheben.⁵

Ich notiere sie mit schwarzem Pigmentliner: Hanne Darbovens Übertragungen ihres persönlichen Schreibrhythmus in eine notenähnliche Schrift, den Quersummenberechnungen einer Schreibmaschinennotation in eine spielbare Partitur, vom Notenblatt in eine klangliche Realisierung; ziehe auf dem Blatt Verbindungslinien zur schriftlichen Klangdarstellung durch Punkte und Linien, zum Beginn schriftlicher Notationen in der europäischen Musikgeschichte, zu Nelson Goodmans Konzept von Notationsystemen, dem Verhältnis von schriftlicher Partitur und musikalischer Ausführung.

»Ich beschreibe nicht – ich schreibe.«⁶ Hanne Darboven kennt sie nicht, die Furcht vor seitenlangen Abschnitten, füllt stattdessen für ihr zentrales Text-Werk handschriftlich Zeile um Zeile, Papier um Papier mit Notizen, literarischen, wissenschaftlichen Zitaten, Bezügen zu den Auswirkungen des Nationalsozialismus oder der aktuellen Tagespolitik – 3381 Seiten mit ihrer persönlichen *Schreibzeit*.⁷

Die Wellenlinien ihrer Schreibbewegungen werden zur grafischen Textur, keine Unterbrechungen durch Punkte, Kommata darin, stattdessen frei von Interpunktionsregeln gesetzte Doppelpunkte und Semikola; der gezogene Strich ist als Basiselement Zeilenlinie, Gedankenlinie und Durchstreichung zugleich.

»Aus eigener Erfahrung konnte ich, bevor ich noch Kandinsky las, feststellen, daß sich Punkt und Linie für klangliche Zwecke sehr gut eignen«, schreibt der Anestis Logothetis.⁸ Der Komponist sieht die Fläche des Notenblatts als Raum für klangliche Ereignisse, die Punkttöne darauf als »einzig[e]r] Möglichkeit des präzisen Musikerfassens«. ⁹ Auch ich lese bei Kandinsky nach, setze fort: Punkte sind zeitlich knappste Doppelklänge, die sich aus dem absoluten Klang des Punktes und dem Klang seiner Positionierung auf der Grundfläche zusammensetzen, auf »allerhand Instrumenten spielbar« sind.¹⁰ Die Linie hingegen bietet die größten Ausdrucksmöglichkeiten: durch ihre Breite können Tönhöhen, durch ihre Farbigeit verschiedene Instrumente, durch zu- und abnehmende Schärfe Dynamiken angezeigt werden. Der Druck der schreibenden Hand auf den Stift überträgt sich durch die ausführenden Musiker_innen auf das Instrument.¹¹

Nicht nur grafische Notationen wie jene von Logothetis selbst, sondern auch die heute gebräuchliche Notenschrift besteht hauptsächlich aus verschiedenen Kombinationen von Punkt und Linie, die komplizierteste Klangerscheinungen »in deutlicher Sprache dem kundigen Auge (indirekt dem Ohr)« vermitteln.¹² Während *strukturell-deskriptive Notationen* sich an der auditiven Wahrnehmungsstruktur orientieren, Klänge auf- und nachzeichnen, sind *algorhythmische Notationen* Vorzeichnungen, Spielanleitungen zur Klangerstellung. Der Entstehungskontext, die Begrenzungen der musikalischen Möglichkeiten werden dabei stets mitnotiert. Als Gedächtnisstützen, Kontrollinstanzen, Analyseinstrumente ermöglichen Notationen es, eine reflexive Haltung zum Notierten einzunehmen, den Bogen wieder zurück zur Musik zu spannen, sie fortzuschreiben.¹³

8 Logothetis, Anestis: *Impulse für Spiel-
musikgruppen*, Wien 1973, S. 6.
9 Ebd., S. 3.
10 Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie
zu Fläche*, München 1926, S. 37.

11 Vgl. ebd., S. 31, S. 92f.
12 Ebd., S. 93.
13 Vgl. Jaschinski, Andreas (Hg.): *Notation*,
Kassel | Basel | London | New York
| Prag | Stuttgart | Weimar 2001, S. 15–18.

- 14 Vgl. Krüger: *Die Zeit der Schrift*, S. 56.
 15 Vgl. Lütteken, Laurenz: »Musikalische Geschichte und bildnerische Form: Hanne Darbovens Grenzgänge«, in: Jussen (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, S. 99–116, S. 99f.



Abb. 1 Hanne Darboven: *Schreibzeit*, Bd. III, Detail.

- 16 Vgl. ebd., S. 109.
 17 Unger, Haas-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim | Zürich | New York 2004, S. 21.
 18 Vgl. ebd., S. 21.
 19 Jaschinski (Hg.): *Notation*, S. 66.

Bogen für Bogen setzt sich der gleichbleibende, wellenförmige Rhythmus von Hanne Darbovens *Schreibzeit* fort, bringt stetig neue Schreibweisen, Zeichenkombinationen hervor, die wiederholt, variiert werden im Seitenverlauf. Aus einem Semikolon, das auf einen langgezogenen Gedankenstrich folgt, wird eine doppelte Unterstreichung mit frei gesetzten Strichpunkten, schließlich eine durchgezogene Doppellinie, darauf verschlungene Fäden: ein Gebilde, das an einen Notenschlüssel erinnert.¹⁴ Diese Annäherung an das Schriftbild traditioneller Notation markiert einen Wendepunkt – *Wende* >80< –, Hanne Darboven beginnt der Schriftlichkeit eine klangliche Dimension hinzuzufügen, komponiert Werke mit fortlaufenden Opuszahlen. Die geschriebene Partitur nimmt jedoch auch in ihren Musikstücken für Kontrabass solo, Streichquartett, Kammerorchester oder wie bei *opus 43A* für Blechbläsertrio einen zentralen Stellenwert ein.¹⁵

Mit Laurenz Lütteken ziehe ich eine Traditionslinie in die europäische Musikgeschichte, zu den Anfängen schriftlicher Notation, dem Bedürfnis die temporäre Dimension der Musik – Töne ebenso wie Buchstaben – auf der zweidimensionalen Fläche fest- und fortzuschreiben. So, wie sich Hanne Darbovens Musikstücke aus dem Schreibakt, ihre Notenlinien, -schlüssel aus Semikolon- und Gedankenstrich-Variationen herleiten, führen auch Überlegungen zu den Ursprüngen schriftlicher Notation zurück auf die antike Grammatik, ihre Lese- und Interpunktionszeichen.¹⁶

»Um eine Art gesteigerte[r] Interpunktion« handelt es sich beim melodischen System der ekphonetischen Notation für den rhetorischen Vortrag.¹⁷ Aus besonders sprachrhythmischen Schlüssen von ganzen Sätzen oder Satzgliedern, bilden sich für Komma, Punkt und Kolon musikalische Formeln, die als Zeichenpaare Satzteile rahmen, Intonationen und Kadenzen anzeigen. Doch auch die sich beginnend mit dem 9. Jahrhundert parallel zur Mehrstimmigkeit entwickelnden regional variierenden Neumenschriften weisen dieselben Grundzeichen wie die heutige Interpunktion auf.¹⁸ Als »grammatikalisch gefilterte Umsetzungen von Musik« werden *Virga* und *Punctum* als Einzelhoch- und -tieftone oder als Teile von zusammengesetzten Tongruppen in verschiedenen Abständen über die Textsilben gesetzt, zeichnen in Schreibrichtung Melodiebewegungen nach.¹⁹

Aber auch andere Neumen können ihrer Form nach mit Interpunktionszeichen verglichen werden. So ähnelt beispielsweise das Quilisma, das einen zitternden Laut anzeigt, der Gestalt des in mittelalterlichen Handschriften verwendeten Fragezeichens.²⁰

Da sie die Art der Textartikulation detailliert notieren, jedoch die Tonhöhen nicht exakt wiedergeben, werden den Neumen im 11. Jahrhundert durch Guido von Arezzo horizontale Linien als Bezugspunkte sowie mit der Voranstellung von Buchstaben zur Präzision von Tonhöhen ein Vorläufer der heutigen Schlüsselung hinzugefügt.²¹ »Aus den Schnittpunkten zwischen Neumen und Linien« erwächst laut dem Komponisten Anestis Logothetis schließlich »ein punkthaftes Notenbild«, mit der Zeit das Fünfliniensystem der musikalischen Standardnotation mit ihren Notenköpfen, -hälsen, -schlüsseln, Fähnchen, Taktstrichen, verbalen Angaben, Zahlen.²²

*A, 42 No, 1. – 100. 1.1 eins zwei 1.2 eins zwei drei vier fünf sechs sieben acht neun [...]*²³ »Komponieren ist Schreib- und Rechenarbeit!«²⁴ Im Falle des Blechbläsertrios tippt Darboven »in Zahlenworten wörtlich die drei Noten«, die Quersummenberechnungen des 20. Jahrhunderts mit der Schreibmaschine auf zweitausendeinhundertvierunddreißig Seiten.²⁵ Der Kirchenmusiker Friedrich Stoppa überträgt Darbovens musikalische Grammatik auf achtundsechzig Blättern in spielbare Notenschrift, transkribiert, arrangiert, instrumentiert mithilfe linearer, abstrakter Zuordnungen.²⁶ Keine Tempoangaben, kaum dynamische Anweisungen auf den Notenblättern: viele kompositorische Möglichkeiten bleiben unge-nutzt; es gibt weder Mehrstimmigkeiten, chromatische Veränderungen, noch rhythmisch-metrische Variabilität.²⁷ Stattdessen werden die fünf Notenlinien und ihre Zwischenräume durchnummeriert, jede Ziffer systematisch einer Note zugewiesen, null wird zu d, eins zu e, zwei zu f und so weiter.²⁸

- 20** Vgl. Jaschinski (Hg.): *Notation*, S. 43, S. 59f, S. 69.
- 21** Vgl. ebd., S. 68, S. 90.
- 22** Logothetis: *Impulse für Spielmusikgruppen*, S. 3.
- 23** Hanne Darboven zit. n. Conzen (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, S. 118.
- 24** Emen, Reinhard: »Musica povera. Anmerkungen zum Trio opus 43A«, in: Conzen (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, S. 29–32, S. 32.
- 25** Hanne Darboven zit. n. Conzen (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, S. 168.
- 26** Vgl. Emen: *Musica povera*, S. 30ff.
- 27** Vgl. Lütteleken: *Musikalische Geschichte und bildnerische Form: Hanne Darbovens Grenzgänge*, S. 104.
- 28** Vgl. Emen: *Musica povera*, S. 30.

33 Vgl. Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 175.

34 Ebd., S. 176.

35 Vgl. ebd., S. 180.

31 Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 177.

32 Vgl. Kjerup, Søren: *Semiotik*, Paderborn 2009, S. 33f.

29 Vgl. Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 125f., 150f.

30 Vgl. Jaschinski (Hg.): *Notation*, S. 15.

Was ein Notationssystem als solches kennzeichnet, beschreibt Nelson Goodman in seinem Buch *Sprachen der Kunst*. Um die primäre Funktion einer Partitur – die Werkidentifikation – zu erfüllen, ist eine notationale Sprache notwendig, ein System, an das Goodman die folgenden wesentlichen Anforderungen stellt: Eindeutigkeit, syntaktische und semantische Disjunktivität und Differenzierung.²⁹ Dieser Notationsbegriff lässt sich nicht nur auf schriftliche Aufzeichnungen übertragen, sondern auch auf orale Überlieferungen, auf medienübergreifende Verbindungen von Sprache, Tanz, Gestik und Rhythmik.³⁰

Die musikalische Standardnotation kommt den theoretischen Anforderungen jedoch so nahe, »wie man es von einem ständig tatsächlich gebrauchten, traditionellen System nur erwarten kann«.³¹ Die Charaktere des Systems sind als solche eindeutig erkennbar. Jeder Ton kann nur an einer bestimmten Position, auf oder zwischen den Notenlinien platziert werden. Auch die Mittel, Zeitlichkeit zu beschreiben, sind beschränkt: durch die schwarze oder weiße Farbe des Notenkopfs oder durch tondauerverkürzende Fähnchen und -verlängernde Punkte. Zudem ist klar definiert, welche Eigenschaften des Tons notiert werden: Tonhöhe, -länge, jedoch keine Tonqualitäten wie Klangfarbe, Gestik oder Stimmansatz.³²

Doch auch in der Notenschrift gibt es laut Goodman nicht-notationale Elemente: Vortragsbezeichnungen beispielsweise, verbalsprachliche Angaben für Tempo, Dynamik, Lautstärke.³³ Zwischen *piano pianissimo* (so leise wie möglich) und *forte fortissimo* (so stark wie möglich), *adagio* (gemächlich) und *presto* (schnell) kann scheinbar »fast jedes Wort dazu verwendet werden, Tempo und Stimmung anzuzeigen«.³⁴ Die Partitur ist somit weder eindeutig noch semantisch disjunkt oder endlich differenziert: Bei Versuchen, die Partitur anhand der Aufführung erneut zu Papier zu bringen, ergäben sich variierende Notenschriftbilder. Große Spielräume seien mit der Notationalität jedoch nicht unvereinbar – setzt Goodman fort.³⁵

Ein Aufführungsmerkmal kann gänzlich un spezifiziert bleiben, Festgeschriebenes beträchtliche Variationen innerhalb vorgegebener Grenzen zulassen: »[...] gefordert aber ist die vollständige Erfüllung der gegebenen Spezifikationen.«³⁶

Ich spiele die Aufnahme von *Kinder dieser Welt. opus 43A* ab: dreistimmige, kleinste wellenförmige Klangbewegungen. Im Grundmuster folgt auf zwei Achtel eine Viertelnote; die Achtel bleiben, die Viertel steigt auf »d' – es' – f' – g' – a' – b' – c'' – d'' – es''«, um im nächsten Takt wieder herabzufallen und zum erneuten Anstieg anzusetzen.³⁷ Hubertus von Stackelbergs Trompete führt, Harald Domes und Matthias Jauß an Horn und Posaune folgen. Alle 42 Takte gibt es eine minimale Änderung im kontrapunktischen Rhythmus, nach zehn solchen Konstruktionen jeweils einen Ruhepunkt, eine Fermate, ein kurzes Innehalten, bevor sich das Gleichmaß der Zahlen-, Klangfolgen weiter fortschreibt. Zweivierteltakt um Zweivierteltakt kommen sich das erste und das letzte Datum des Jahrhunderts immer näher. Die zweidimensionalen Schriftseiten falten sich klanglich auf: 2100 Takte, 50 Konstruktionen mit einer Gesamtlänge von fast einer Stunde.³⁸

»[...] das Notenblatt wird erst in der musikalischen Aufführung zum Kunstwerk«, schreibt Sibylle Omlin in ihrem Artikel *Meine Arbeit endet in der Musik. Hanne Darbovens Notationen als musikalische Werke*.³⁹ Eine Partitur ist jedoch kein Werkzeug, auf das nach der klanglichen Realisierung so einfach verzichtet werden kann – so Goodman; dient sie doch in erster Linie dazu, das musikalische Werk schriftlich zu fixieren; Aufführungen, die zum Werk gehören, abzugrenzen von jenen, welche nicht dazugehören.⁴⁰ In der abendländischen Musikwissenschaft wird die publizierte Partitur gar zum Werk an sich, zum »authentischen Opus«, demgegenüber jegliche Aufführung sekundär ist.⁴¹

Das Verhältnis von schriftlich fixiertem Text und klingender Musik ist jedoch wesentlich komplexer. Partituren stehen nicht nur zwischen Komponist_in und Interpret_in, sondern als grafische Vorschrift der Arbeitsbewegungen auch



Abb. 2 Hanne Darboven: *Kinder dieser Welt. opus 43A*, Detail, S. 3.

- 36** Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 177.
- 37** Ermen: *Musica povera*, S. 29.
- 38** Vgl. ebd., S. 29f.
- 39** Omlin, Sibylle: *Meine Arbeit endet in der Musik: Hanne Darbovens Notationen als musikalische Werke*, in: *Päker* 67, Zürich 2003, S. 122–125, S. 123.
- 40** Vgl. Goodman: *Sprachen der Kunst*, S. 126.
- 41** Ungeheuer, Elena: *Schriftlichkeit als operatives Potential in Musik*, in: Kramer, Sibylle | Canck | Kirschbaum, Eva | Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftlichkeit Wahrnehmbarkeit: Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 167–182, S. 176.

42 Vgl. Weibel, Peter: »Notation zwischen Aufzeichnung und Vorzeichnung. Handlungsanweisungen – Algorithmen – Schnittstellen«, in: von Amelnunx, Hubertus | Appelt, Dieter | Weibel, Peter (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin | Karlsruhe 2008, S. 32–38, S. 33.

43 Vgl. Logotheis: *Impulse für Spielmusikgruppen*, S. 3.

44 Vgl. Jaschinski (Hg.): *Notation*, S. 15.

45 Vgl. Ungeheuer: *Schriftbildlichkeit als operatives Potential in Musik*, S. 181; vgl. Lütken: *Musikalische Geschichte und bildnerische Form: Hanne Darbovens Grenzgänge*, S. 100 S. 106.

46 Vgl. Conzen: *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, S. 12.

47 Wiedemeyer, Nina: »Ohne Punkt und Komma. Raumschriften der Gegenwartskunst«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 356–362, S. 356f.

48 Forrer: *Das Semikolon*, S. 98.

49 Vgl. Jaschinski (Hg.): *Notation*, S. 19.

an der Schnittstelle von Musiker_in und Instrument.⁴² Einerseits stimmen trotz fixierter Partitur Klang und Schriftbild nie gänzlich überein; gibt es doch beispielsweise keinerlei klangliche Entsprechung für den Sprung, den Umbruch von einer Notenzeile in die nächste.⁴³ Stattdessen entwickeln die akzentuierten, verkürzten, abstrahierten Aufzeichnungen als Ergebnis eines Schreibvorgangs ein schriftbildliches Eigenleben, lassen verschiedene Lesarten zu.⁴⁴ Andererseits kann eine Partitur zugleich nie alle konstitutiven Parameter einer Ausführung transportieren. Ebenfalls eine wesentliche Rolle bei der Realisierung notierter Musik spielt die mündlich übermittelte Tradition, die Geschichte der Aufführungspraxis, ohne die der skripturale Sinn nicht transformiert, die unbewegte Notation nicht mittels vergänglicher Klänge in eine sensuell andere Außenwelt, ins Hier und Jetzt übertragen werden kann.⁴⁵

Ich setze den Pigmentliner ab. Hanne Darbovens Übertragungen enden eben nicht in der Musik, schreiben sich weiter fort; die Partiturseiten von *Kinder dieser Welt. opus 43A* dehnen sich gerahmt, eng aneinander an die Wände gehängt räumlich aus; treten in Beziehung mit dreidimensionalen Objekten aus der Alltagswelt, im Ausstellungsraum verteiltem Kinderspielzeug, Pop-up-Büchern, Puppen.⁴⁶ »Und Fortschreiben-Können ist eine wichtige Operation der Kunst von Hanne Darboven, sie setzte in jede Unterbrechung einen Anschluss«: Nächste Seite, nächste Aufführung, nächster Neubeginn.⁴⁷

Das Semikolon markiert »[...] das Fort-Setzen in doppeltem Sinne, legt es nicht nur eine Spur auf jene andere Herkunft, sondern gibt sich selbst als deren Übersetzung zu lesen.«⁴⁸ Ähnliches leisten Notationen: Das durch Verbindungslinien aus der Vergangenheit, der Musikgeschichte Zeile für Zeile in die jeweilige Gegenwart Transportierbare ist zugleich Ausgangs-, Anschlusspunkt für Zukünftiges.⁴⁹

Ich schiebe den Ausstellungskatalog *Kinder dieser Welt* beiseite, öffne am Laptop ein neues Textdokument. Der gleichmäßige Rhythmus meiner Finger auf der Tastatur, als ich damit beginne, meine Notizen zu übertragen

_____ ;

Referenzen

Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974.

Conzen, Ina (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, Ostfildern-Ruit 1997.

Darboven, Hanne: *Schreibzeit 1975–81*, o.O. 1995.

Ermen, Reinhard: »Musica povera. Anmerkungen zum Trio opus 43A«, in: Conzen, Ina (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 29–32.

Forrer, Thomas: »Das Semikolon. Geistreiche Zutat«, in: Abbt, Christine | Kammasch, Tim (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 88–99.

Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1995.

Jaschinski, Andreas (Hg.): *Notation*, Kassel | Basel | London | New York | Prag | Stuttgart | Weimar 2001.

Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*, München 1926.

Kjørup, Søren: *Semiotik*, Paderborn 2009.

Krüger, Klaus: »Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der »Schreibzeit««, in: Jussen, Bernhard (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000, S. 43–68.

Logothetis, Anestis: *Impulse für Spielmusikgruppen*, Wien 1973.

Lütteken, Laurenz: »Musikalische Geschichte und bildnerische Form: Hanne Darbovens Grenzgänge«, in: Jussen, Bernhard (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000, S. 99–116.

Omlin, Sibylle: »Meine Arbeit endet in der Musik. Hanne Darbovens Notationen als musikalische Werke«, in: *Parkett 67*, Zürich 2003, S. 122–125.

Staatgalerie Stuttgart | Süddeutscher Rundfunk (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt. opus 43 A*, Stuttgart | Ostfildern-Ruit 1997.

Ungeheuer, Elena: »Schriftbildlichkeit als operatives Potential in Musik«, in: Krämer, Sybille | Cancik-Kirschbaum, Eva | Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 167–182.

Unger, Hans-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim | Zürich | New York 2004.

Weibel, Peter: »Notation zwischen Aufzeichnung und Vorzeichnung. Handlungsanweisungen – Algorithmen – Schnittstellen«, in: von Amelunxen, Hubertus | Appelt, Dieter | Weibel, Peter (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin | Karlsruhe 2008, S. 32–38.

Wiedemeyer, Nina: »Ohne Punkt und Komma. Raumschriften der Gegenwartskunst«, in: Lutz, Helga | Plath, Nils | Schmidt, Dietmar (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 356–362.

Abbildungen

Abb. 1 Hanne Darboven: *Schreibzeit, Bd. III*, Detail, 1995, o.O., Bild aus: Jussen, Bernhard (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000, S. 56.

Abb. 2 Hanne Darboven: *Kinder dieser Welt. opus 43A*, Detail, 1990–96, o.O., S. 3, Bild aus: Conzen, Ina (Hg.): *Hanne Darboven. Kinder dieser Welt*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 136.

VIOLA

- abgedämpfter pizz ; eventuell Gerä
- col legno, abgedämpfte Saiten
- : zwei Punkte nacheinander; Intenve
- ; pizz ; pizz + gliss. ↑ ; 2 untersch.
- ? Unsicherheit, A-Saite gliss
- ! 2 Akkorde; unten oben
- () gliss ↑ ↓
- „“ kratzen, eher tief
- / e, cis, d schräger Akkord
- weicher Ton
- ... saltellando

Pausenzeichen singen

... WENN IN REICHER STILLE ...¹

FRAGMENTE - STILLE, AN DIOTIMA Bereits der Titel von Luigi Nonos 1979 bis 1980 entstandener Komposition für Streichquartett lässt mich lesend aufhorchen. Gleich zwei Interpunktionszeichen fragmentieren die vier titelgebenden Wörter. In bold gesetzt erinnern sie mich an musikalische Pausenzeichen: der Bindestrich zwischen *Fragmente* und *Stille* an eine ganze oder halbtaktige Pause, das Komma zwischen *Stille* und *An Diotima* an die Markierung einer kurzen Luftpause am Phrasenende.

Interpunktionszeichen sind die *Noten der Literatur*: »In keinem ihrer Elemente ist die Sprache so musikähnlich [...]«, schreibt Theodor W. Adorno, findet in seinem Essay für Komma, Punkt, Frage- und Ausrufezeichen klangliche Entsprechungen wie »Halb- und Ganzschluß«, »lautlose Beckenschläge« oder »Phrasenhebungen nach oben«.²

In der Stille zwischen den Klangfragmenten von Luigi Nonos Komposition denke ich an weitere Verbindungen, aber auch Unterschiede von Sprache und Musik, an die musikalische Qualität der in die Partitur aufgenommenen Gedichtzitate von Friedrich Hölderlin, an den Ausdruck poetischer und musikalischer Pausen, die Verklanglichung rhetorischer Begriffe in der barocken Figurenlehre und an das Hörbarmachen der Stille durch ein Streichquartett – »aber in vielfältigen Augenblicken sind Gedanken schweigende ›Gesänge‹ aus anderen Räumen.«³

1 Bei den Zwischentiteln handelt es sich um Fragmente aus Gedichten von Friedrich Hölderlin zit. n. Nono, Luigi: *Fragmente-Stille, An Diotima. Per quartetto d'archi* (1979-1980), Mailand 1989, o.S.

2 Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 106f.

3 Nono: *Fragmente-Stille, An Diotima*, o.S.

Luigi Nono stellt seiner Partitur eine Leseanleitung voran, ebenso wie eine handschriftliche Auflistung aller vorkommenden Zitate mit Verweis auf die Herkunftstexte von Friedrich Hölderlin. »... SÄUSELTE ... DA ›DIOTIMA‹ VERSO 31«.⁴ Mit der in beiden Fällen titelgebenden Diotima greift Nono auf Hölderlin, dieser wiederum auf eine Figur aus Platons *Symposion* zurück, die dort als Erscheinung nur in Form der indirekten Rede auftritt. Sie spricht durch die Stimme eines anderen, während der Klang ihrer eigenen verborgen bleibt – ist so anwesend und abwesend zugleich.⁵ »Stauend seh' ich dich an, Stimen und süßen Sang«: Dem Sehnen des lyrischen Ichs nach Diotimas Stimme widmet Hölderlin mehrere Oden, Gedichte, mit *Hyperion* auch einen zweiteiligen Briefroman; findet dafür sprachliche Klangbilder.⁶ »Wie ein Saitenspiel« ist der erinnerte schöne Frieden, ein Traum von Diotimas »Harmonien« ist das »einzig Glück«, des »Sinnes Wohllaut«, und dieses Glück ist von »reicher Stille«.⁷

Auch den einzelnen Bänden der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe ist eine Legende zur Aufschlüsselung der verwendeten Schriftarten, Zeichen und Abkürzungen vorangestellt. Im Nebeneinander von Handschrift und typografischer Übertragung mit unterschiedlichen Unterstreichungen, Klammern, Einfügungslinien, Schriftschnitten werden die Arbeitsphasen sichtbar, die »verschiedene[n] Schichten der Niederschrift«, die Art und Weise wie Hölderlin selbst mit Sprache komponiert, die Ruhe in seinen Texten füllt.⁸

Zofia Lissa beschreibt das Schweigen in der Poesie als »die Stille des Hörens der Stille« mit zwei Funktionen: Zum einen die durch die poetische Schilderung dargestellte, zum anderen die einer Unterbrechung, die den Leser_innen die Möglichkeit gibt, sich das Verschwiegene selbst hineinzudenken.⁹ »Die Interpunktionszeichen haben [...] die Aufgabe, diese zeitlichen Distinktionspunkte im Vers zu schaffen«, ebenso wie die grafische Gestalt eines Gedichts.¹⁰

4 Nono: *Fragmente-Stille. An Diotima*, o.S.
5 Vgl. Allwardt, Ingrid: *Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono*, Berlin 2004, S. 18f.
6 Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, Bd 4, Oden I, Frankfurt a.M. 1984, S. 363.

7 Hölderlin, Friedrich: »Diotima (Bruchstücke einer älteren Fassung)«, in: *Gutenberg-Spiegel* (del 1946/2013), <https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-1784-1800-7137/851> (aufgerufen 19.07.2019).
8 Hölderlin: *Sämtliche Werke*, S. 8.

9 Lissa, Zofia: »Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beiträge der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 25: *Festschrift für Erich Schenk*, Graz/Wien/Köln 1962, S. 315–346, S. 317.
10 Ebd., S. 318.

- 11 Vgl. Lissa: Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik, S. 318.
 12 Allwadt: Die Stimme der Diotima, S. 90.
 13 Nono: Fragmente-Stille, An Diotima, o. S.



Abb. 1 Luigi Nono: Fragmente-Stille, An Diotima, Detail.

Auch in Prosatexten kommt die Pause in Form des Nicht-Aussprechens, des Verstummens häufig zur Anwendung, um Leser_innen die Zeit zu geben, die Wörter, Sätze auf sich wirken zu lassen.¹¹ Die poetische Sprache könne allerdings nie ganz schweigen, nie ganz Musik werden, heißt es in Ingrid Allwardts *Die Stimme der Diotima*: »Sie markiert jedoch die Grenze, jenseits dere[r] Schweigen und Musik ihren Raum entfalten.«¹²

Mit Hölderlins Textbruchstücken integriert Nono die Stimme ins Streichquartett. Eine Stimme, die jedoch »in keinem Falle während der Aufführung vorgetragen werden« soll, stattdessen sind die Ausführenden angewiesen, sie beim Lesen innerlich zu »singen [...] nach dem Selbstverständnis von Klängen«.¹³

... WENN IN EINEM BLICK UND LAUT ...

Luigi Nono. FRAGMENTE-STILLE, AN DIOTIMA (1979-1980) per quartetto d'archi steht auf der ersten Seite der bei RICORDI erschienen Partitur. Darunter: zwischen Auslassungspunkten zwei Worte Hölderlins von Hand geschrieben, unterstrichen ...GEHEIMERE WELT... Ähnlich wie bei der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe fällt es mir auf den ersten Blick schwer, mich in Nonos handschriftlich abgedruckter Partitur zurechtzufinden. Erst nach und nach beginnen sie beim stillen Lesen zu klingen: die vereinzelt Notensätze der jeweils über drei Zeilen notierten Stimmen, all die zusätzlichen Zeichen, Tempoangaben, Vortragsweisen *mezzopiano*, *piano pianissimo*, die verbalsprachlichen Spielanweisungen *arco battuto al ponte*, *legno battuto*, *flautato*, vertikalen, horizontalen Pfeile → *so lang wie möglich* →, schließlich das Innehalten verschiedener Pausen, Fermaten. Eigens für seine Komposition entwickelt Nono einen neuen Pausenzeichensatz: von der längsten Fermate – einer Aufstapelung eckiger Fermaten über einem ruhenden Punkt – zur kürzesten Luftpause in Gestalt eines Kommas. Beide untereinander gesetzt ergeben Nonos längste Luftpause.

Die Pause in Dichtung und Musik ist eine zeitliche Erscheinung, eine »Zeit-Stille«, die für Zofia Lissa direkt zum »musikalischen Gewebe«, zum Ablauf eines Musikstücks gehört: »Entstehen doch alle Zäsuren der musikalischen Form, alle Unterbrechungen [...], jedes Atemholen zwischen den Teilen, [...] ja sogar kleinere Phasen, wie z.B. die Bögen der Perioden, Phrasen, Motive oder auch manchmal zwischen den einzelnen Tönen eben dadurch, daß zwischen ihnen sich eine längere oder kürzere Stille einschaltet.«¹⁴

Seit ihrer Einführung in die Mensuralnotation hat jede Pause einen messbaren, rhythmischen Wert, ein spezifisches Notenschriftzeichen.¹⁵ In ihren energetischen, inhaltlichen Ausdruck webt sich das umgebende Klangmaterial, der historische und individuelle Stil der Komposition: An den Schnittpunkten von Sätzen, Perioden, Phrasen, Motiven kann die Pause als »Interpunktion«, »als Spannungsmittel, als Effekt« wie in Beethovens improvisatorischen Einleitungen zu einigen Klaviersonaten, als »Grenzzone«, Kontrast zwischen unterschiedlichen benachbarten Klängen wie in Schuberts *VIII. Symphonie*, als »Ergänzung« in der Stille wie in Bruckners *II. Symphonie* (»Pausen-Symphonie«) dienen oder wie in Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug »selbst zum Kulminationspunkt des energetischen Ablaufs« werden.¹⁶ Weiters werden Pausen im Impressionismus als »Ausklangphase« der Klangstrukturen verwendet, während sie in punktualistischen Kompositionen Brücken bilden, die »lockere Fragmente miteinander verbinde[n]«. ¹⁷

Luigi Nonos Fermaten wiederum sind wie im Vorwort beschrieben mit »offener Phantasie«, »immer verschiedenartig« zu empfinden: »für träumende Räume, für plötzliche Ekstasen, für unaussprechliche Gedanken, für ruhige Atemzüge und für die Stille des ›zeitlosen‹ ›Singens‹«. ¹⁸

14 Lissa: *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik*, S. 318ff.
15 Vgl. o.N.: *Metzler Sachlexikon Musik*, Stuttgart | Weimar 1998, S. 809.

16 Lissa: *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik*, S. 327, S. 331, S. 335.

17 Ebd., S. 338.
18 Nono: *Fragmente-Stille, An Diotima*, o.S.

- 24 Vgl. Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S. 77f, S. 103ff, S. 135ff.
- 25 Vgl. ebd., S. 59f.
- 26 Vgl. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 192f.
- 19 Wolfgang Caspar Printz zit. n. Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985 | 2017, S. 225.
- 20 Vgl. Elzenheimer, Regine: *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Würzburg 2008, S. 24.
- 21 Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 242.
- 22 Vgl. Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S. 22f.
- 23 Vgl. o.N.: *Metzler-Sachlexikon Musik*, S. 809.

Pausa: Pause; »ein sehr kurtzes Stillschweigen | oder vielmehr nur eine Mäßigung der Stimme | die immer stiller und gelinder wird | zwischen geschwinden Noten.«¹⁹ Die Pause kommt ursprünglich aus der Rhetorik, dient dort dramaturgisch dem Auf- und Abbau von Spannungsverläufen.²⁰ In der Musik wird sie zunächst lange Zeit als Gliederungsmittel ohne Ausdruckscharakter verwendet bis beginnend mit dem 17. Jahrhundert Begriffe, »die man in den Rhetoriken nachschlagen und fast alle in der Melodie brauchen kann«²¹, systematisch auch im Tonsatz von Vokal- und Instrumentalmusik benutzt werden.²² Als Teil der barocken Affekt- und Figurenlehren entwickelt sich für musikalische Vorstellungen des Unterbrechens, Innehaltens, Schweigens, der Stille eine differenzierte Pausenrhetorik.²³ Beim Durchblättern der terminologischen Abhandlungen der Figuren in Dietrich Bartels *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* finde ich neben der *pausa* auch die *abruptio*, die das Abbrechen des Satzes oder Gesangs bezeichnet, sowie die Generalpause *aposiopesis*, die das darauffolgende Schweigen aller Stimmen ausdrückt; schließlich mit der Auslassung, Verschweigung einer Konsonanz – *ellipsis* – ein Beispiel der musikalischen Gestaltung der textlichen Interpunktionszeichen.²⁴

Insbesondere Johann Mattheson schreibt diesen Unterbrechungen der Rede große Bedeutung für die Musik zu, erweitert wie kein anderer die Beziehung zwischen Rhetorik und musikalischer Kompositionslehre. Während er mit *cantio* (Melodie) einfache Melodieverzierungen, Manieren bezeichnet, fasst er jene rhetorisch-musikalischen Figuren, die den gesamten Satz betreffen, unter dem Begriff *cantus* (Gesang) zusammen.²⁵ Satzfiguren wie *interrogatio*, deren melodisches Kennzeichen nicht die Erhebung der Stimme, sondern der Zweifel ist,²⁶ und *exclamatio*, deren unterschiedliche Ausrufungen von freudigen Zurufen über emotionale Ausbrüche zum Geschrei durch lebhaftige Klangführung,

27 Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 194.
28 Ebd., S. 101, S. 82.

außerordentliche Intervalle oder »wütendes Getümmel, Geige und Geppfeife«²⁷ ausgedrückt werden kann, lassen mich an Adornos Ausführungen zur Musikähnlichkeit der Interpunktionszeichen denken, Matthesons Verwendung sprechender Formulierungen wie »Sing-Gedicht«, »Ton-Sprache oder Klang-Rede« wieder an die Ein- und Abschnitte der Stimmen in Luigi Nonos Komposition.²⁸

... LEISER ...

Präzise gesetzte Klangpunkte. Der kurze Moment, in dem das Bogenholz die Saite berührt. Dann behutsames Streichen nahe am Griffbrett, gehaltener Ton, der brüchiger, leiser wird, sich langsam wieder in die Stille zurückzieht. Ich höre in die Aufnahme von 1993 des *LaSalle Quartet* hinein – desselben Streichquartetts, das Nonos Stück am 3. Mai 1980 im Rahmen des Bonner Beethovenfests uraufführt.²⁹ Wider meiner Erwartung stellt sich auch nach mehreren Minuten kein wiederkehrender Rhythmus ein. Stattdessen: unregelmäßige Flageoletttöne in schwebender Höhe. Fragile Tongebilde, wenn sich die gedämpften Klangfarben von Violinen, Viola und Violoncello ineinanderweben. Dazwischen: Pausen, die die Klangstrukturen isolieren, den plastischen Charakter ihrer individuellen klanglichen Qualität hervorheben.³⁰ Stille – reich an nachklingender Erinnerung und voraushörender Erwartung. Ich kann die von den Musiker_innen gehaltene Spannung spüren.

Mithilfe der vielfältigen Möglichkeiten des Zusammenwirkens der Pause mit einzelnen musikalischen Konstruktionsfaktoren wie Rhythmus, Artikulation, Agogik und Klangfarbe kann die Stille komponiert werden.³¹ Neben der Akzentuierung des Fragmentarischen, Angedeuteten und einer Reduktion der Ereignisdichte könne Stille laut Regine Elzenheimer auch rhythmisch über Pausenfermaten oder dynamisch über den Einsatz von *piano* | *pianissimo* bis an die Grenzen der Hörbarkeit erzeugt werden. Klanglich gibt es die Möglichkeit, Geräusche und Luft spiel- und stimmtechnisch in den Ton einzubinden oder die Klangtonalität

29 LaSalle Quartet: *Luigi Nono. Fragmente-Stille. An Diotima*, Berlin 1993.
30 Vgl. Lissa: *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik*, S. 338.
31 Vgl. ebd., S. 342f.

36 Vgl. Schnebel, Dieter: *Anschläge - Ausschläge. Texte zur neuen Musik*, München | Wien 1993, S. 30ff.

34 Vgl. ebd., S. 146.

35 Adorno, Theodor W.: »Fragment über Musik und Sprache“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt a. M. 1978, S. 251-256, S. 251.

32 Vgl. Elzenheimer: *Pause. Schweigen. Stille*, S. 18f.

33 Vgl. Allwardt: *Die Stimme der Dittima*, S. 42, S. 132.

selbst zu fragmentieren wie beispielsweise durch Nutzung der Luftgeräusche bei Bläsern, von Atemgeräuschen, Hauchen, Flüstern im Gesang oder des Flageolett-Spiels der Streicher_innen.³²

Luigi Nonos komponierte Stille ist exakt kalkuliert und offen zugleich, verweigert die musikgeschichtliche Tradition des Streichquartetts als dialogische Gattung. Es bleibt nicht beim üblichen musikalischen Viergespräch; zu den akkordisch homophon statt traditionell mehrstimmig und mit Harmonietönen gestalteten Instrumentalstimmen fügen sich die in die Partitur eingeschriebenen Gedichtzitate.³³ Obwohl ich sie nicht hören kann, sind sie doch im Spannungszustand der Pausen präsent, für mich als ZuhörerIn indirekt erfahrbar.

... IN FREIEM BUNDE ...

Die der Partitur vorangestellten Bemerkungen Luigi Nonos können auch als Hinweis an die Ausführenden gelesen werden, in jeder Aufführung Änderungen zu wagen, Musik und Text immer wieder neu zueinander in Verhältnis zu setzen.³⁴ Vom organisierten Zusammenhang bedeutender Laute bis hin zum einzelnen Ton als Ausdrucksträger sei die Musik sprachähnlich – so Theodor W. Adorno. »Die traditionelle musikalische Formenlehre weiß von Satz, Halbsatz, Periode, Interpunktion; Frage, Ausruf, Parenthese; Nebensätze finden sich überall, Stimmen heben und senken sich, und in alledem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die redet.«³⁵ Nach der zunehmenden Versprachlichung, Literarisierung der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis hin zu prosahaften, epischen Kompositionen, beobachtet Dieter Schnebel mit der Erweiterung des Klangmaterials und der damit einhergehenden gleichzeitigen konzeptuellen Beschränkung auf minimale Variationen eine Entfernung der Musik von der Sprache.³⁶ Für Schnebel sind die gemeinsamen Parameter wie Tempo, Lautstärke oder Tonfall nicht

37 Schmebel: *Anschläge – Ausschläge*, S. 29.
38 Vgl. ebd., S. 29f.:

39 Allwardt: *Die Stimme der Diotima*, S. 20.
40 Nono: *Fragmente-Stille, An Diotima*, S. 35.

mehr als Entsprechungen, stattdessen »macht der Ton die Musik«. ³⁷ Während Töne und Geräusche mittels zeitlicher Strukturierung zu Musik verknüpft werden, mittels Variation und Wiederholung zeitliche Zusammenhänge bilden, haben diese charakteristischen, musikalischen Gestaltungselemente in der auf Phonemen und Syntax basierenden gesprochenen und schriftlichen Sprache üblicherweise keine Bedeutung. ³⁸

Luigi Nonos *Fragmente-Stille, an Diotima* ist weder sprachähnlich noch sprachfern, vielmehr entsteht durch die Verwendung der unterschiedlichen Symbolsysteme eine »Spielfläche«, »ein Dazwischen«, offen und eingegrenzt zugleich. ³⁹ Musik und Sprache spielen in freiem Bunde ineinander durch die Figur der schweigenden Stimme. Während Friedrich Hölderlin in musikalisierter Sprache von der Stimme schreibt, sehe, lese, höre ich bei Luigi Nono ihre zum Klingen gebrachte Abwesenheit.

Via l'arco con il cello, steht handschriftlich auf der letzten Partiturseite am Zeilenende der Instrumentalstimmen für Violinen und Viola. ⁴⁰ Zwei eckige Fermaten über einem ruhenden Punkt: Ich lausche dem Schlußton des Violoncellos in der Aufnahme des *LaSalle Quartetts* nach, bis das Saitenspiel der Streicher_innen verklungen ist, *al niente*, gerahmt vom selben Intervall, einer großen Sekunde, wie der Klang am Anfang des Stücks. Die »schweigenden Gesänge« nach dem Ende bringen mich wieder zurück an den Beginn...

... WENN IN REICHER STILLE ...

Referenzen

Adorno, Theodor W.: »Fragment über Musik und Sprache«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt a.M. 1978, S. 251-256.

Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974.

Allwardt, Ingrid: *Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono*, Berlin 2004.

Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985 | 2017.

Elzenheimer, Regine: *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Würzburg 2008.

Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke. »Frankfurter Ausgabe«*, Bd 4: *Oden I*, Frankfurt a.M. 1984.

Hölderlin, Friedrich: »Diotima (Bruchstücke einer älteren Fassung)«, in: *Gutenberg.spiegel.de* (1946 | 2013), <https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-1784-1800-7137/85> (aufgerufen 19. 07. 2019).

LaSalle Quartet: *Luigi Nono. Fragmente-Stille, An Diotima*, Berlin 1993.

Lissa, Zofia: »Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 25: *Festschrift für Erich Schenk*, Graz | Wien | Köln 1962.

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

Nono, Luigi: *Fragmente-Stille, An Diotima. Per quartetto d'archi (1979-1980)*, Mailand 1989.

o.N.: *Metzler Sachlexikon Musik*, Stuttgart | Weimar 1998.

Schnebel, Dieter: *Anschläge – Ausschläge. Texte zur neuen Musik*, München | Wien 1993.

Abbildung

Abb. 1 Luigi Nono: *Fragmente-Stille, An Diotima, Per quartetto d'archi (1979-1980)*, Detail, 1989, Mailand, Ricordi, o.S.



4 Vgl. Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 9–33, S. 9ff.

3 Busch, Kathrin: »Essay«, in: Badura, Jens | Dubach, Selma | Haarmann, Anke et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich | Berlin 2015, S. 235–238, S. 235.

2 Vgl. Bueso, José Manuel: »The Play's the Thing. On the Politics of Rehearsal«, in: Buchmann, Sabeth | Lafer, Ilse | Ruhm, Constanze (Hg.): *Putting Rehearsal to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin 2016, S. 108–119, S. 113.

1 Vgl. Dudenredaktion: »Probe«, in: *Duden online*, <https://www.duden.de/node/114971/revision/115007> (aufgerufen 24. 07. 2019).

(Den Essay proben)

Ein Exkurs in Klammern

Klammer auf.

Das Begriffsensemble zur Probe versammeln: Bereits die verschiedenen Wortbedeutungen im Deutschen lassen wesentliche Merkmale von Probenprozessen anklingen. Etwas wird einer Probe unterzogen, einem Versuch, einer Prüfung; es wird geprobt als Vorbereitungsarbeit für Musik- und Theateraufführungen; eine entnommene, wissenschaftliche Probe als kleine Menge von etwas gibt Aufschluss über die Beschaffenheit des Ganzen.¹

Noch größere Spielmöglichkeiten im Sprechen über Proben eröffnen sich für den spanischen Philosophen José Manuel Bueso über die Wortbedeutungen in anderen Sprachen. Während *rehearsal* im Englischen nahe am Theatralen, an der Textrezitation bleibt, betont die französische Bezeichnung *répétition* den Wiederholungsprozess. Im Spanischen wiederum kann *ensayo* nicht nur im Sinne von Versuch, Experiment, Erprobung verwendet werden, sondern auch als Bezeichnung für den literarischen Essay.²

Im Folgenden wird in Freiheit zusammengedacht, was in der spanischen Wortbedeutung ohnehin zusammenfällt: das Zwischengeschehen der musikalischen Probe und der Essay als »Kunstform der Theorie«.³

Der Essay als Form ist ein Mischprodukt, ein Zwitterwesen aus Kunst und Wissenschaft, aus ästhetischer, künstlerischer Selbstständigkeit und dem Anspruch auf Wahrheit im Medium der theoretischen Begriffe.⁴

»Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen [...]« wird laut Theodor W. Adorno im Essay die Schreibabsicht verfolgt, »[...] die Elemente des Gegenstandes mitsammen zum Sprechen zu bringen.«⁵ Zwischen Poesie und Prosa, Argumentation und Fiktion, Verdichtung und Offenheit figurieren sich Gedanken in ihm zu einer ästhetischen Gestalt. Der Essay ist dabei aber weder rein narrativ noch bloß systematisch: Form und Inhalt lassen sich nie gänzlich voneinander trennen.⁶

Die Probe wiederum wird in der Einleitung zum Band *Putting Rehearsals to the Test* als Ort der Repräsentation und Reflexion künstlerischer Produktionsprozesse beschrieben.⁷ Anders als andere Kunstformen wie Literatur oder häufig auch die Bildende Kunst ist das musikalische Proben eine kollektive Praxis: Teil des Prozesses sind neben Komponist_innen auch Ensembleleiter_innen, Musiker_innen, Techniker_innen, Berater_innen. Wie in anderen nicht-künstlerischen Arbeitszusammenhängen nimmt die Planung der Arbeitsteilung, die Terminfindung, die Organisation des gemeinsamen Probenorts, die Gestaltung der Zusammenarbeit einen wesentlichen Stellenwert ein.⁸ Der üblicherweise nicht-öffentliche Arbeitsprozess, indem sich ästhetische und soziale Prozesse überlagern, setzt immer wieder neue Situationen des Machens und des Schauens, des Produzierens und Reflektierens in Szene.⁹

5 Adorno: *Der Essay als Form*, S. 10f.

6 Vgl. Busch: *Essay*, S. 235.

7 Vgl. Buchmann | Laferl | Rühm: *Putting Rehearsals to the Test*, S. 11.

8 Vgl. Matzke, Annemarie: »Proben inszenieren. Zur Reflexivität der Arbeitsweisen im Theater«, in: Grazer, Wolfgang | Lepschy, Christoph (Hg.): *Proben-Prozesse. Über das Entstehen von Musik und Theater*, Feiburg | Bf | Berlin | Wien 2019, S. 213-224, S. 214f.

9 Vgl. Matzke, Annemarie: »Proben«, in: Badura | Dubach | Haarmann et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung*, S. 189-192, S. 189.

9 Vgl. Matzke, Annemarie: »Proben«, in: Badura | Dubach | Haarmann et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung*, S. 189-192, S. 189.

15 Bueso: *The Play's the Thing*, S. 114.

16 Vgl. Carp, Stefanie: »Präsenz und Perfektion«, in: Gratzel|Lepschy (Hg.): *Proben-Prozesse*, S. 187–196, S. 191.

11 Vgl. Bueso: *The Play's the Thing*, S. 113f.

12 Vgl. Matzke: *Proben inszenieren*, S. 214.

13 Busch: *Essay*, S. 236.

14 Vgl. Adorno: *Gesammelte Werke*, S. 31.

10 Müller, Patrick | Mundry, Isabel: »Proben, Probieren und das andere Wissen. Über die Arbeit an ›finalen‹ Partituren«, in: Gratzel|Lepschy (Hg.): *Proben-Prozesse*, S. 85–94, S. 85.

Was Probe und Essay miteinander verbindet, ist die Klammer der Polarität von Wiederholung und Experiment, Geschlossen- und Offenheit. Eine treffende Unterscheidung dafür schlägt die Komponistin Isabel Mundry im Gespräch mit Patrick Müller vor, spricht vom »Proben« und »Probieren«.¹⁰

Im Gegensatz zu spontan ausgeführten, unvohergesehenen Bewegungen finden Probenhandlungen stets innerhalb eines künstlich geschaffenen, festgeschriebenen Rahmens statt.¹¹ Dieser Prozess wird in den Proben wiederholbar gemacht, der Ablauf des Musikstücks fixiert, erarbeitet, bis ins Detail einstudiert, immer wieder von vorne geübt – mit dem Ziel, das Erarbeitete in der finalen Aufführung möglichst »fehlerfrei« zu wiederholen.¹²

Auch der Essay arbeitet mit Wiederholungen, gewinnt seine formale Strenge nicht aus der linearen methodischen oder definitonischen Ableitung, sondern aus »der Verdichtung und Verflechtung seiner Momente«.¹³ Anspielungen, wiederholt aufgegriffene Bezugspunkte und konstruierte Zugänge werden so komponiert, dass sich die Sätze einer musikalischen Logik folgend stimmig zu einem Ganzen zusammenfügen.¹⁴

Die räumliche und zeitliche Abgeschlossenheit des Probenraums und der statisch konstruierte Textrahmen des Essays sind aber zugleich auch Experimentierfelder, Versuchslabore, »liquid space[s] of openness and plasticity«.¹⁵ Das Proben wird zum Konzipieren, zum Abtasten, Ausprobieren, zum offenen Suchen: nach einer inhaltlichen, ästhetischen Aussage, einer passenden Form, nach der Präsenz, der Haltung der Performer_innen, ihrer Interaktion, Positionierung im Raum, nach Rhythmus, Sinnlichkeit, einem immer wieder neuen Umgang mit der Beschaffenheit des eigenen Materials.¹⁶

Musikalisch probend und essayistisch schreibend werden so ausgehend vom individuellen Hintergrundwissen der jeweiligen Akteur_innen verschiedene Blickwinkel eingenommen, Fragen gestellt, unterschiedliche Möglichkeiten durchgespielt, reflektiert, improvisiert, neue Ideen, Schnittpunkte zwischen den Kunstgattungen erprobt.

Aber auch der Schreibprozess selbst kann zum Teil des Probens werden, wenn Autor_innen, Komponist_innen während der Probe unmittelbar eingreifen, im Austausch mit den Interpret_innen die Komposition verändern.¹⁷ Der Arbeitsprozess verläuft nicht mehr linear, sondern zeichnet sich durch Sprünge, Pausen, Unterbrechungen aus.¹⁸ Selbst im Moment des Wiederholbar-Machens wird versucht, die Abläufe nicht zu ›überproben‹, sondern diese stattdessen weiterhin möglichst offen zu halten. Der Essay ist ebenfalls keine lückenlose Ordnung, sondern beginnt »mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt und nicht dort, wo kein Rest mehr bliebe [...]«, bleibt in seiner brüchigen Textur wie die Probe stets Fragment.¹⁹

Eine zweite Klammer, die Essay und Probe verbindet, ist die Bewegung zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Wissen und Nichtwissen. Kathrin Buschs Beschreibung des Essays als »tastendes und erwägendes Verfahren, ein auf Erkenntnis ausgerichtetes Tun, das sich seinem Gegenstand als einem Unbekannten nähert, um ihn zu erkunden«, lässt sich auch auf die musikalische Probe anwenden: beide haben das Ziel, Wissen zu generieren.²⁰ In beiden Fällen wird jedoch nichts vollkommen Neues geschaffen; vielmehr entsteht das Wissen erst in und durch den Ausdruck, durch die Arbeit mit und am vorgefundenen Material: »Aus dem Erkennen wird ein Ereignis, das Wissen erscheint als Werdendes.«²¹

17 Vgl. Carp: *Präsenz und Perfektion*, S. 190f.

18 Vgl. Matzke: *Proben inszenieren*, S. 219.

19 Adorno: *Der Essay als Form*, S. 10.

20 Busch: *Essay*, S. 235.

21 Ebd., S. 235.

- 22 Vgl. Matzke: Proben, S. 190.
 23 Adorno: *Der Essay als Form*, S. 19.
 24 Ebd., S. 21.
- 25 Vgl. Busch: *Essay*, S. 236f.
 26 Vgl. Badura|Dubach |Haarmann et al.:
Künstlerische Forschung.

Charakteristisch für das Proben sei dabei die Vermischung praktischer und theoriegeleiteter Prozesse, meint Anneliese Matzke. Die an die jeweiligen Akteur_innen und deren Körper gebundene Wissensformen treffen auf Konzepte und Texte, im Falle der musikalischen Probe die jeweiligen Musiker_innen, ihr Umgang mit dem Instrument auf die notierte Partitur.²²

Auch der Essay denkt in Freiheit zusammen, »was sich zusammenfindet in dem frei gewählten Gegenstand.«²³ Seine (Bild-)Sprache selbst ist wissensbildend; der Gedanke ergibt sich als Drittes aus der Montage, der Neu-Zusammensetzung, der Konstellation, Komposition aus Mehrdeutigkeiten, Assoziationen, Vergleichen, Querverbindungen. Zitate aus verschiedenen Quellen ohne Beachtung der gattungsmäßigen Grenzen werden kombiniert mit individuellen Eindrücken. Adorno zufolge werden so die Autor_innen selbst »zum Schauplatz geistiger Erfahrung«.²⁴ Die lückenhafte Ordnung der Textkomposition überlässt jedoch auch den Leser_innen einen Anteil an der Wissensproduktion.²⁵

Das 2015 erschienene Handbuch für *Künstlerische Forschung* enthält jeweils einen mit *Proben* und einen mit *Essay* überschriebenen Beitrag. Während der Essay in der Gliederung den Präsentationsformaten zugeordnet ist, sich selbst in seiner Geschlossen- und Offenheit als Form genügt, wird die künstlerisch-forschende Praktik des Probens durch die Aussicht auf eine mögliche Aufführung charakterisiert.²⁶

Das im Probenprozess generierte Wissen wird in die schriftlich fixierte Partitur, das Format der finalen Aufführung übernommen.²⁷ »Es gibt aber noch ein Wissen, das vielleicht ›anderswo‹ ist [...]«²⁸, meint Patrick Müller im Gespräch mit Isabel Mundry, im Austausch mit den Interpret_innen, den Erfahrungen, sinnlichen Wahrnehmungen, den Recherchebegebenheiten, dem Zusammengedachten. Dieses ›andere Wissen‹ – »something more infinitely compelling than the performance«²⁹ – lässt sich nicht in die Aufführung übertragen, bleibt im Zwischengeschehen. Aber man kann probieren, Essays darüber zu schreiben.

Klammer zu.

27 Vgl. Müller | Mundry: *Proben, Probieren und das ›andere Wissen‹*, S. 90.
28 Ebd., S. 90.

29 Lisa Baraitser | Simon Bayley zit. n. Bueso: *The Play's the Thing*, S. 114.

Referenzen

- Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 9–33.
- Badura, Jens | Dubach, Selma | Haarmann, Anke et.al (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich | Berlin 2015.
- Buchmann, Sabeth | Lafer, Ilse | Ruhm, Constanze (Hg.): *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin 2016.
- Bueso, José Manuel: »The Play's the Thing: On the Politics of Rehearsal«, in: Buchmann, Sabeth | Lafer, Ilse | Ruhm, Constanze (Hg.): *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin 2016, S. 108–119.
- Busch, Kathrin: »Essay«, in: Badura, Jens | Dubach, Selma | Haarmann, Anke et.al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich | Berlin 2015, S. 235–238.
- Carp, Stefanie: »Präsenz und Perfektion«, in: Gratzner, Wolfgang | Lepschy, Christoph (Hg.): *Proben-Prozesse. Über das Entstehen von Musik und Theater*, Freiburg i.Br | Berlin | Wien 2019, S. 187–196.
- Dudenredaktion: »Probe«, in: *Duden online*, <https://www.duden.de/node/114971/revision/115007> (aufgerufen 24. 07. 2019).
- Matzke, Annemarie: »Proben inszenieren. Zur Reflexivität der Arbeitsweisen im Theater«, in: Gratzner, Wolfgang | Lepschy, Christoph (Hg.): *Proben-Prozesse. Über das Entstehen von Musik und Theater*, Freiburg i.Br | Berlin | Wien 2019, S. 213–224.
- Matzke, Annemarie: »Proben«, in: Badura, Jens | Dubach, Selma | Haarmann, Anke et.al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich | Berlin 2015, S. 189–192.
- Müller, Patrick | Mundry, Isabel: »Proben, Probieren und das ›andere Wissen‹. Über die Arbeit an ›unfinalen‹ Partituren«, in: Gratzner, Wolfgang | Lepschy, Christoph (Hg.): *Proben-Prozesse. Über das Entstehen von Musik und Theater*, Freiburg i.Br. | Berlin | Wien 2019, S. 85–94.

vi

klopfen (♩)

knitz ♪

doppel griffe

doppel griffe (gedämpft)
rel. + tr griffblett

Tritonus ↓
miss ↓

akkord

.....

w (schwell)
octave

schräge Klänge

Sul ponticello

~~~~~

|     |                                                                                                                                                      |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ·   | kurz, Einzelton (Interalle), tief                                                                                                                    |
| ·   | Hebel Stb/MB                                                                                                                                         |
| :   |  zwei Töne, aufsteigend, mit cresc                                  |
| ;   |  zwei Töne, aufsteigend, mit leichter cresc.                        |
| ?   | absteigende Melodie, „offenes (unvollendetes) Motiv“                                                                                                 |
| !   |                                                                     |
| ( ) |  Zweistimmig (l.h. f.h.), eher langsam                             |
| “   | Bello-Shake x2, tiefe Töne l.h.                                                                                                                      |
| /   | <del>Toyglass</del> Glissando (tief) nach oben (nicht zu weit)  |
| -   | gr. 7.                                                                                                                                               |
| ... | Toyglissando 1x tief (g), langgezogen                                                                                                                |





1 Cage, John: *Silence. Lectures and Writings*  
by John Cage, Middletown 1973, S. 109.  
2 Ebd., S. 109.

3 Vgl. Menke, Bettine: »Auslassungszeichen,  
Operatoren der Spatialisierung – was  
»Gedankenstriche tun«, in: Gierler, Ma-  
reike | Köppel, Rea (Hg.): *Von Letzern und  
Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*,  
München 2012, S. 73–95, S. 82–85.

4 Van Kerkhoven, Marianne: *Theaterschrift 4*.  
*Die Innenseite der Stille*, Brüssel | Berlin |  
Frankfurt | Amsterdam | Wien 1993, S. 8.

## We need not fear these silences – Die Stille aufführen

*I have nothing to say*

*and I am saying it* *and that is*

poetry *as I need it* .

*This space of time* *is organized*

*We need not fear these* *silences, –<sup>1</sup>*

Wie ein Musikstück komponiert John Cage sein Sprechen über Nichts, über Stille: vier Takte pro Zeile, ihr Leserhythmus aufgeteilt auf vier Spalten, zwölf Zeilen pro rhythmischer Einheit, 48 Einheiten unterteilt in fünf proportionale Abschnitte. Ich halte mich an Cages Vorbemerkung zur abgedruckten *Lecture on Nothing*, lese die Zeilen still »with the rubato which one uses in everyday speech«. <sup>2</sup> Die Interpunktionszeichen schließen nur selten an die vorhergehenden Buchstaben an, nehmen stattdessen häufig ganze Takte für sich ein, setzen die Schrift vor meinen Augen als Leserin performativ in Szene.

Einen besonders sichtbaren grafischen Auftritt im Textfluss hat der Gedankenstrich – indem er den Satz horizontal sperrt, die typografische Lücke markiert und gleichzeitig das Papier durchstreicht, den leeren Platz vor weiteren Eingriffen freihält, führt er beim Lesen die Stille der Schrift auf, öffnet so zwischen den Worten poetische, theatrale, performative Ereignisräume mitten im Text. <sup>3</sup>

Zwischen den Worten, Bildern, Geräuschen, Bewegungen innerhalb der Vorstellungen werden unsere Sinnesorgane angesprochen [...]. Und nicht nur das Ohr: es gibt auch die visuelle Stille, die fühlbare Stille, die Stille, die unter einem Geräusch spürbar wird... <sup>4</sup>



- 14 Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, S. 119.
- 15 Vgl. Thoben, Jan: »John Cage's Silent Scores«, in: Arns | Daniels (Hg.): *Sounds Like Silence*, S. 75–84, S. 75.
- 16 Vgl. Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 64f.
- 11 Vgl. Lissa, Zofia: »Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 25: *Festschrift für Erich Schenk*, Graz | Wien | Köln 1962, S. 315–346, S. 318.
- 12 Tomkins, Calvin: *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde. Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*, New York 1976, S. 119.
- 13 Vgl. Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 58ff.
- 8 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 54.
- 9 Vgl. ebd., S. 55, S. 58.
- 10 Ebd., S. 58.

Aufführungen sind laut Erika Fischer-Lichte »körperlich vollzogene Handlungen im Raum [...], die von mindestens einem anderen wahrgenommen werden.«<sup>8</sup> Im Gegensatz zur Inszenierung, zu der sie sämtliche vorab getroffene Entscheidungen zählt, werden die räumlichen, körperlichen und lautlichen Aspekte der Aufführung erst in ihrem Verlauf performativ erzeugt.<sup>9</sup> Aufführungen sind folglich keine Produkte oder Werke, sondern Ereignisse, Live-Situationen – nie gänzlich vorhersehbar und »nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren.«<sup>10</sup> Nur Spuren bleiben zurück, anhand derer ich das Konzerterlebnis nachempfinden kann: eine Einladungskarte, ein Programmzettel, Partituren, handschriftliche Notizen, Erlebnisberichte, Konzertkritiken.

Bereits die Stille zu Beginn des Konzerts ist voller potentieller Klanglichkeit, voller Erwartung bis Cages 4'33'' in sie eintritt.<sup>11</sup> »In the Woodstock hall, which was wide open to the woods at the back, attentive listeners could hear during the first movement the sound of wind in the trees; [...].«<sup>12</sup> Lautlichkeit erzeugt immer auch Raumgefühl. Der Aufführungsraum ist dabei jedoch nicht mit den architektonischen Gegebenheiten gleichzusetzen, viel mehr ist er in seinen Eigenschaften beweglich, bewegt, instabil, immersiv. Seine Atmosphäre entsteht durch ein Zusammenspiel der Bewegungen von Publikum, Performer\_innen, Objekten, Lichtern und Lauten. Die Geräusche, die von außen in den Konzertraum dringen, werden selbst zu Aufführungselementen.<sup>13</sup>

»[...] during the second, there was a patter of raindrops on the roof; [...].«<sup>14</sup> Auch die Zeitlichkeit nimmt in Aufführungen einen entscheidenden Stellenwert ein, insbesondere in Bezug auf die Stille, denn: Von allen musikalischen Parametern wird diese ausschließlich durch ihre Dauer charakterisiert.<sup>15</sup> Auch Cage unterstreicht ihre Wichtigkeit, ergeben doch die drei Sätze seines Stücks gemeinsam die titelgebende Länge von vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden. Die Organisation und Strukturierung der Zeit, der Abfolge des Erscheinens verschiedener Materialien innerhalb einer Aufführung beschreibt Fischer-Lichte als dynamisches Prinzip, als Rhythmus, der zwischen Wiederholung und Abweichung, Vorhersehbarem und Unerwartetem eine permanente Transformation voraussetzt.<sup>16</sup>

»[...] during the third, the audience took over and added its own perplexed mutterings to the other ›sounds not intended‹ by the composer.«<sup>17</sup> Die Bühnensituation wird erst durch die Anwesenheit des Publikums legitimiert, durch die »leibliche Ko-Präsenz aller Beteiligten«.<sup>18</sup> Während David Tudor als Akteur die Komposition aus- und aufführt, nimmt das Publikum selbstbezügelte Phänomene und Assoziationsketten aktiv wahr, reagiert, handelt. Die musikalische Abwesenheit in 4'33'' provoziert dabei die physische Präsenz der Zuhörenden, macht sie zu Komponist\_innen, zu Co-Autor\_innen.<sup>19</sup>

Die Stille, in die das Musikstück schließlich nach seinem Ende übergeht, ist nicht dieselbe wie jene vor dem Konzert – in ihr klingen die Schlussstrukturen, das Stück in seiner Gesamtheit nach; wird die transformative Kraft einer jeden Aufführung spürbar.<sup>20</sup>

## II

David Tudor nimmt die Stoppuhr in die linke Hand, legt die rechte auf den Klavierdeckel. Für die Videodokumentation *I Have Nothing to Say, And I Am Saying It* von Allan Miller und Vivian Perlis stellt er 1990 die Spielvorgänge der Uraufführung von 4'33'' nach: das Zurechtrücken der handschriftlichen Partiturseiten, das Schließen des Klavierdeckels, das Auslösen der Stoppuhr am Satzbeginn. Ich schaue ihm dabei genau auf die Finger.<sup>21</sup> Denn: allzu häufig konzentrieren sich Auseinandersetzungen mit Cages stillem Stück auf die akustische Rezeption, dabei ist 4'33'' »[k]eine Musik, um die Augen zu schließen«.<sup>22</sup> Cage selbst nennt mit Robert Rauschenbergs *White Paintings* ein Werk der Bildenden Kunst sowie sein physisches Erlebnis der Unmöglichkeit völliger Stille in einer schalltoten Kammer als Inspiration, knüpft sein eigenes Konzept der Stille eng an visuelle, körperliche Strukturelemente.<sup>23</sup>

We really do need a structure , so we can see  
we are nowhere .<sup>24</sup>

- 17 Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, S. 119.  
18 Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 54.  
19 Vgl. Eizenheimer, Regine: *Schweigen. Stille. Dramatizitäten der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Würzburg 2008, S. 16, S. 24, S. 27.  
20 Vgl. Lissa: *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik*, S. 319.  
21 Miller, Allan, Perlis, Vivian: *John Cage. I Have Nothing to Say, And I Am Saying It*, US 1990.  
22 Schnebel, Dieter: *Anschläge - Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München/Wien 1993, S. 263.



Abb. 1 David Tudor: *John Cage. 4'33''*, Reenactment.

- 23 Thoben, Jan: »John Cage's Silent Scores«, in: Arns, Daniels (Hg.): *Sounds Like Silence*, S. 75-84, S. 76f.  
24 Cage: *Silence*, S. 125.

27 Vgl. ebd., S. 18f.

25 Vgl. Schnebel: *Anschläge – Ausschläge*, S. 272.

28 Vgl. Schnebel: *Anschläge – Ausschläge*, S. 46, S. 274.

26 Gruhn, Wilfried: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim 2014, S. 14.

4'33'' ist daher im Sinne des Komponisten Dieter Schnebel *sichtbare Musik*, die Akustisches optisch artikuliert, Unhörbares erfassbar macht, die gestische Qualität der Stille aufführt. Zudem vermögen David Tudors Gesten, mit denen er den Klavierdeckel öffnet, wieder schließt, Partiturseiten umblättert, die Stoppuhr während des zweiten Satzes vor sich auf das schwarz lackierte Holz legt, seine aufrechte Haltung sowie sein konzentrierter Blick Musik zu imaginieren und in meiner Vorstellung als anschauende Hörerin zu erzeugen.<sup>25</sup>

Die musikalische Geste unterscheidet sich laut Wilfried Gruhn von der Geste im literarischen, im sprachlichen Sinn, wo die sprachbegleitenden Bewegungsmuster neben ihrer emotionalen und bedeutungsverstärkenden Funktion auch dazu dienen »den Redefluss zu interpunktieren, indem sie die syntaktische Struktur der Sätze markieren«.<sup>26</sup> Die musikalische Gestik umfasst jedoch neben Bewegungen, die die expressive Gestaltung von Musik begleiten, auch musikalisch auslösende Spielgesten, die Formen der Klänge mit Körper und Instrument.<sup>27</sup> Wenn Saiten mit dem Bogen gestrichen, be-griffen werden, in Mundstücke geblasen wird, Finger auf Tastaturen und über Klappen tanzen, Füße auf Pedale treten, wird die Klangerzeugung laut Dieter Schnebel im Zusehen zum dramatischen Vorgang. Anstrengung, Behutsamkeit, Hektik, Gelöstheit, die innerlich erlebte Intensität übertragen sich auf Größe und Dynamik der ausgeführten Bewegungen am Instrumentenkörper, schreiben sich ein in den Gesichtsausdruck, die Körperhaltung der Interpret\_innen. In neuer Ensemblesmusik lässt sich zudem das Verhalten der Musiker\_innen untereinander beobachten: selbstständig nebeneinander spielend oder aufeinander bezogen, miteinander kommunizierend, interagierend über Einsatzzeichen, Blickkontakte.<sup>28</sup>

Was die Musik an sichtbaren Gesten, Bewegungen, Interaktionen der Spieler\_innen untereinander wie mit dem Publikum enthält, kann schließlich selbst zum kompositorischen Material werden. Kompositionen wie Dieter Schnebels *visible music I*, einer musikalischen Vorführung für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten, Mainz 1971.

Die Musik wird zum Theater, David Tudor am Klavier wie der Dirigent bei Schnebel zum Schauspieler.<sup>30</sup> Am Ende des dritten Satzes legt er beide Hände auf den Klavierdeckel, hebt ihn an. Er steht auf, nimmt Stoppuhr und Partitur, verlässt seitlich die Bühne des Bildausschnitts.

### III

*Original Version* – steht zentriert in kleinerer Schrift unter *John Cage – 4'33''* innerhalb eines dreifachen, schwarzen Rahmens auf dem Umschlag der 1993 in der *Edition Peters* erschienenen Partitur.<sup>31</sup> Von Cages stillem Stück existieren verschiedene Versionen der Verschriftlichung: die verlorenen, leeren Standardnotenblätter der Uraufführung und ihre Rekonstruktionen durch David Tudor beispielsweise, die linguistische Partitur, in der jeder Satz nur aus einem einzigen Wort – TACET – besteht, die grafische, proportionale Notation vor mir, 1953 von Cage als Geschenk an Irwin Kremen übergeben, lose Blätter im Umschlag, die ich in der Hälfte falte, ineinanderlege.<sup>32</sup> Im Fall von 4'33'' dient die jeweilige schriftliche Partitur nicht nur als »point of focus for the performer and audience, demonstrating the visual as a constituent of all performance ritual«, sondern lässt bereits beim Betrachten, beim Lesen stille Musik in meiner Vorstellung entstehen.<sup>33</sup>

Sichtbare Musik erscheint unter anderem auch als Schrift, Notation und ihrer Weiterentwicklung: der musikalischen Grafik, deren Ursprung Dieter Schnebel unter anderem bei Cage verortet. Als Mittel »komplexe Spielvorgänge vorzuschreiben, denen unvorhergesehene Momente eignen«, fordern musikalische Grafiken Interpret\_innen auf, »statt Vorgegebenes zu reproduzieren, selbst instrumental [zu] produzieren«.<sup>34</sup>

**29** Schnebel, Dieter: *Abfälle 1.2. visible music I*, *Musikalische Vorführung für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten*, Mainz 1971.

**30** Vgl. Schnebel: *Ausschläge – Ausschläge*, S. 281f, S. 285.

**31** Cage, John: *4'33'' Original Version*, Leipzig | London | New York 1993.

**32** Vgl. Thoben: *John Cage's Silent Scores*, S. 78.

**33** Simon Shaw Miller zit. n. Arns Daniels (Hg.): *Sounds Like Silence*, S. 221.

**34** Schnebel: *Ausschläge – Ausschläge*, S. 291.

Die meist mehrdeutigen Symbole, die die Klänge auf direktere, adäquatere Weise darzustellen vermögen als die konventionelle Standardnotation, regen nicht nur die musikalische Produktion, sondern auch die Vorstellung davon beim musikalischen Lesen, bei der individuellen Notentextlektüre an.<sup>35</sup>

Mit den Augen folge ich den vertikalen Linien, mit Tuschestift über das Papier gezogen, die den leeren Raum durchstreichen, die Stille des Papiers markieren, vor weiteren Eingriffen freihalten. Am Beginn jeder Linienbewegung ist das Tempo 60, an ihrem Ende die Dauer notiert – 1 PAGE = 7 INCHES = 56“.

Das private, musikalische Lesen gedruckter, geschriebener Partituren oder die stille Lektüre literarischer Texte kann ebenso als performativ angesehen werden wie musikalische Aufführungen, Lesungen oder Vorträge. Erika Fischer-Lichte schreibt diesbezüglich vom Lesen als performativem Akt, als visuelle, in manchen Fällen haptische Wahrnehmungshandlung, als Prozess der Inkorporation des Gelesenen – Zeile für Zeile, Seite für Seite, bei Cage inch für inch, Bewegung für Bewegung.<sup>36</sup> Was in Aufführungen durch die leibliche Ko-Präsenz der Beteiligten entsteht, leistet beim Lesen die »Interaktion der jeweiligen ›Apellstruktur des Textes‹ und der jeweiligen Subjektivität des Lesenden«: Leser\_innen werden in einen liminalen Zustand versetzt, der unterschiedliche, unvorhersehbare Transformationen zulässt, neue Frei- und Möglichkeitsräume eröffnet.<sup>37</sup> Sind jedoch Musik- oder Theateraufführungen an die Zeit ihrer Aufführung gebunden, können in Bild und Text gebannte Partituren wie die grafische Notation von 4'33“ und Texte wie Cages abgedruckte *Lecture on Nothing* auch zu einem späteren Zeitpunkt ihr Wirkungspotenzial im Seitengefäß entfalten.<sup>38</sup>

|          |      |                    |         |
|----------|------|--------------------|---------|
| now      |      | there are silences | But     |
| words    | make | help make          | and the |
| silences | .    | <sup>39</sup>      | the     |



Abb. 2 John Cage: 4'33“, grafische Notation, S. 3f.

35 Vgl. Schnebel: *Anschläge – Ausschläge*, S. 29ff.

36 Vgl. Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 137f.

37 Ebd., S. 139.

38 Vgl. ebd., S. 143.

39 Cage: *Silence*, S. 109.

In Cages Stille bleibt die Musik nicht bei sich, sondern »strebt hinaus zu anderen Künsten, ja landet bei ihnen«; neben klanglichen kommen Elemente der Bildenden wie der Performativen Künste zur Aufführung.<sup>40</sup> »The textual (score), visual, and theatrical elements are already part of the fabric of music, here exposed as parts in the chorus of voices that make up the concept »Music.«<sup>41</sup> In der markierten Aufführungslücke von 4'33'' lösen sich herkömmliche Gattungsbegrenzungen, Dichotomien auf – zugunsten eines Dazwischens, eines »Tasten[s] an den Rändern von Sprache und Verstummen, Klang und Stille, Immateriellem und Körperlichem, Bedeutung und Leere«.<sup>42</sup>

Rhythmisch, mit dem *rubato* des alltäglichen Sprechens lese ich still vier Takte pro Zeile, aufgeteilt auf vier Spalten, zwölf Zeilen pro rhythmischer Einheit, 48 Einheiten unterteilt in fünf proportionale Abschnitte. Zwischen den Worten, Bildern, Klängen, Gesten verbinde ich durch 4'33'' und Cages Vortrag hervorgerufene Assoziationen mit den Gedankenbewegungen, -strichen meiner eigenen Erfahrungen der künstlerisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Interpunktionszeichen, führe sie in der Stille auf. Die ersten zwei rhythmischen Einheiten des fünften Abschnitts sind leer.

we may love them .<sup>43</sup> We need not fear these silences, –

## Referenzen

Arns, Inke | Daniels, Dieter (Hg.): *Sounds Like Silence. John Cage – 4'33'' – Silence Today*, Leipzig 2018.

Cage, John: *4'33'' Original Version*, Leipzig | London | New York 1993.

Cage, John: *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, Middletown 1973, S. 109.

Elzenheimer, Regine: *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Würzburg 2008.

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.

Gruhn, Wilfried: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim 2014.

Lissa, Zofia: »Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Bd. 25: *Festschrift für Erich Schenk*, Graz | Wien | Köln 1962, S. 315–346.

Menke, Bettine: »Auslassungszeichen, Operatoren der Spatialisierung – was ›Gedankenstriche tun‹«, in: Giertler, Mareike | Köppel, Rea (Hg.): *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*, München 2012, S. 73–95.

Miller, Allan | Perlis, Vivian: *John Cage. I Have Nothing to Say, And I am Saying It*, US 1990.

Schacher, Jan: »Konzertieren«, in: Badura, Jens | Dubach, Selma | Haarmann, Anke et. al (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich | Berlin 2015.

Schnebel, Dieter: *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München | Wien 1993.

Schnebel, Dieter: *Abfälle I, 2. visible music I. Musikalische Vorführung für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten*, Mainz 1971.

Thoben, Jan: »John Cage's Silent Scores«, in: Arns, Inke | Daniels, Dieter (Hg.): *Sounds Like Silence. John Cage – 4'33'' – Silence Today*, Leipzig 2018, S. 75–84.

Tomkins, Calvin: *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde. Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*, New York 1976.

Van Kerkhoven, Marianne: *Theaterschrift 4. Die Innenseite der Stille*, Brüssel | Berlin | Frankfurt | Amsterdam | Wien 1993.

## Abbildungen

**Abb. 1** David Tudor: *John Cage. 4'33''*, Reenactment, 1990, New York, in: Miller, Allan | Perlis, Vivian: *John Cage. I Have Nothing to Say And I am Saying It*, US 1990, Bild aus: Arns, Inke | Daniels, Dieter (Hg.): *Sounds Like Silence. John Cage – 4'33'' – Silence Today*, Leipzig 2018, S. 250.

**Abb. 2** John Cage: *4'33'' Original Version*, grafische Notation, 1993, Leipzig | London | New York, Edition Peters, S. 3f.







## Schlussakt

An einem Punkt innehalten vor weißem Papier, mit Lücken-  
lettern hantieren, die Lücke zitieren, den Doppelpunkt  
spüren, Strichpunkte notieren, Pausenzeichen singen, den  
Essay proben, die Stille aufführen – Zurückblicken auf das  
vergangene Jahr meiner vielschichtigen Auseinandersetzung  
mit der Sonifizierung der Interpunktionszeichen, die –  
obwohl wesentlich für die Musikalität eines Textes – keinen  
eigenen Klang besitzen. Bereits zu Beginn meiner Recher-  
che wurde mir klar, dass eine Auseinandersetzung mit diesen  
Zwischenelementen der Schriftsprache auch einer textlichen  
Reflexion bedarf, ich folglich meine Diplomarbeit im Fach  
*Bildende Kunst – Experimentelle Gestaltung* mit jener in der  
Abteilung *Kunstgeschichte | Kunsttheorie* verbinden, durch  
die Entwicklung einer eigenständigen, adäquaten *Artefakt*-  
Form trotz akademischer Trennung einen Zusammenklang  
zwischen den Disziplinen schaffen möchte.

Die Suche nach ebendiesem Zusammenklang, durch die  
schnell eine ergiebige Wechselwirkung zwischen theore-  
tischem und praktischem Zugang entstand, war besonders  
wertvoll für die Weiterentwicklung meiner eigenen Pra-  
xis. Während des Arbeitsprozesses nahmen künstlerische  
Entscheidungen Einfluss auf die schriftliche Form, verän-  
derten praktische Erfahrungen die inhaltliche Ausrichtung  
der neun Textkompositionen. So inspirierte beispielsweise  
die persönliche Autor\_innenauswahl als Teil der ansonsten  
streng konzeptuellen Arbeit die subjektive Erzählperspek-  
tive der Essays. Die vorbereitende Probenarbeit mit der Kom-  
ponistin Karen Schlimp und den Musiker\_innen der

Anton Bruckner Privatuniversität wiederum brachte mir erst das theoretische Themenfeld der klanglichen, aber auch gestischen und visuellen Qualitäten von Stille in der Musik näher, machte mich auf die Werke von Luigi Nono und Dieter Schnebel aufmerksam.

Umgekehrt wirkten jedoch auch gefundene, theoretische Referenzen auf meinen praktischen Arbeitsprozess zurück: So wurde Ursula Bredels These des Zusammenhangs zwischen visueller Gestalt und grammatisch-syntaktischer Funktion der Interpunktionszeichen nicht nur zur Grundlage für die Erarbeitung der klanglichen Entsprechungen im Probenprozess; ihre Einteilung des Inventars in kleine, große und schwebende Zeichen fand auch Eingang ins Konzertprogrammheft.

Dabei war es für mich ebenso bereichernd wie herausfordernd, meine Arbeit inhaltlich und formal so lange wie möglich offen zu halten; all den während des Arbeitsprozesses entdeckten Verbindungslinien, Anknüpfungspunkten nachzugehen; statt auf das Wissen der vorhergehenden Kapitel aufzubauen, mir jedes Themenfeld, jedes Referenzwerk fern von jeglichem Anspruch auf inhaltliche Vollständigkeit und Lückenlosigkeit mit frischem Blick immer wieder aufs Neue zu erschließen. Durch dieses tastende, erkundende Vorgehen ergaben sich im Laufe des vergangenen Jahres nach und nach diverse, mitunter auch überraschende Möglichkeiten, wie beispielsweise die Betrachtung eines Originalexemplars von Stéphane Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poème* sowie den Buchappropriationen von Cerith Wyn Evans und Michalis Pichler in der Künstlerbuch-Sondersammlung der Universität für angewandte Kunst Wien, die persönliche Gegenüberstellung mit

Fiona Banners *Full Stops* am Platz zwischen City Hall und den More London Estates als Teil einer Studienexkursion der Klasse für *Experimentelle Gestaltung* nach London oder die Online-Ersteigerung einer Ausgabe von Carl Fredrik Reuterswårds *Prix Nobel*. Meine Recherche führte aber auch zu zahlreichen Begegnungen und Gesprächen, die mir ebenfalls neue künstlerische und theoretische Zugänge eröffneten, wie die Besuche von Sprechtrainings bei Schauspielerin und Sprecherin Eva-Maria Shata-Aichner oder die Teilnahme an der Lehrveranstaltung von Renald Deppe zu Musik und Ästhetik an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz.

Noch während der Umsetzung beider Arbeiten habe ich mich dafür entschieden, diese charakteristische wechselseitige Beeinflussung, Ergänzung von Theorie und Praxis auch in den jeweiligen Präsentationsformaten widerzuspiegeln. So enthält das Konzertprogrammheft inhaltliche Bezüge zu den theoretischen Textkompositionen, während sich die vorliegende Arbeit auch aus der beiliegenden CD einer Probenaufnahme von » - . ! : und den bislang nicht gezeigten, zwischen den Lagen in die offene Fadenbindung miteinander verbundenen, visuellen Fragmenten des Arbeitsprozesses zusammensetzt.

Rückblickend betrachtet habe ich bei der Produktion früherer Arbeiten jeweils eine bestimmte Rolle eingenommen, meist als Einzelperson agiert: als Autorin eines Prosatextes oder Künstlerin einer Installation. Während meines Arbeitsprozesses für die künstlerische und kunsttheoretische Diplomarbeit ist es mir nicht nur gelungen, diesen für den kollektiven Austausch über den Kontext der Kunstuniversität hinaus und für neue, bislang nicht von mir erschlossene Bereiche zu öffnen, sondern auch ich selbst konnte unterschiedliche Rollen und Perspektiven einnehmen.

Ich war nicht nur als Autorin oder Künstlerin tätig, sondern auch als Leserin, Sprecherin, Typografin, Forscherin, Organisatorin, Probenleiterin, Komponistin – als Zusammensetzerin. Meine Beschäftigung mit Interpunktionszeichen ist so indirekt zu einer Auseinandersetzung geworden mit der Art und Weise, wie ich selbst Übergänge, das Verhältnis von Theorie und Praxis gestalte, Zeichen setze zwischen den Disziplinen. Die Buchseiten der vorliegenden Arbeit werden zum Konzertraum, in dem ebendiese Zwischenräume von Kunst, Literatur und Musik für die Leser\_innen sprachlich zum Klingen gebracht werden

...





# Verwendete Interpunktions- und Sonderzeichen

|       |                                                    |
|-------|----------------------------------------------------|
| .     | Punkt                                              |
| :     | Doppelpunkt                                        |
| ,     | Komma                                              |
| ;     | Semikolon                                          |
| !     | Ausrufezeichen                                     |
| ?     | Fragezeichen                                       |
| ()    | Runde Klammern                                     |
| [ ]   | Eckige Klammern                                    |
| » «   | Doppelte umgekehrte französische Anführungszeichen |
| „ “   | Doppelte deutsche Anführungszeichen                |
| “ ”   | Doppelte englische Anführungszeichen               |
| > <   | Einfache umgekehrte französische Anführungszeichen |
| '     | Apostroph                                          |
| ...   | Auslassungspunkte                                  |
| [...] | Zitatauslassung                                    |
| -     | Divis   Trennstrich   Bindestrich                  |
| –     | Gedankenstrich                                     |
|       | Leerzeichen                                        |
| —     | Unterstrich   Gendergap                            |
|       | Senkrechter Strich                                 |
| /     | Schrägstrich                                       |
| ?     | Point d'ironie                                     |
| ?     | Interrobang                                        |
| ☞     | Hendlj                                             |
| :)::( | Emotikons                                          |
| &     | Et-Zeichen                                         |
| %     | Prozentzeichen                                     |
| §     | Paragrafenzeichen                                  |
| +     | Pluszeichen                                        |
| ~     | Tilde                                              |
| =     | Gleichheitszeichen                                 |
| >     | Größer-als-Zeichen                                 |
| <     | Kleiner-als-Zeichen                                |
| “     | Doppelprime   Minutenzeichen                       |
| '     | Prime   Sekundenzeichen                            |

## Impressum

2019

Sarah Rinderer

sarahrinderer.at

Konzept, Text und Gestaltung | Sarah Rinderer

Schriften | Minion Pro und Avenir Next Condensed

Papier | Premium weiß, 120 g

Herstellung | Buchbinderei Konzett

## Danke ! :

Meiner Familie

Jonas Juffinger

Franziska Juffinger

Laurien Bachmann

Sebastian Six

Olga Akhtyrskaya

Lea Gisler

Lisa Felbermayer

Jakob Steinkellner

Karen Schlimp

Anne von der Heiden

Jasmin Mersmann

Anna Jermolaewa

Nicole Sabella

Eva-Maria Shata-Aichner

Alexander Stankovski

Renald Deppe

Michael Konzett

## Abbildungen » - . ! :

**Seite 1 | 12** Sarah Rinderer: *Notizbuch*,  
Foto: Laurien Bachmann (23. 08. 2019).

**Seite 25** Sarah Rinderer: *Elfriede Jelinek*,  
*Seite 126*, Partitur, 29,7 x 42 cm, 2019.

**Seite 36** Sarah Rinderer: *Sarah Rinderer*,  
*Seite 2*, Partitur, 29,7 x 42 cm, 2019.

**Seite 49 | 60** Sarah Rinderer: » - . ! : *Atem-  
pause, Sprachgeste, Notation*, Konzertpro-  
gramm, 18 x 25,2 cm, 2019, S. 5 | S. 4, Foto:  
Laurien Bachmann (30. 07. 2019).

**Seite 73 | 84** Lea Gisler: *Klangfarbentabelle*.  
*Viola*, 29,7 x 21 cm, 2019.

**Seite 97** » - . ! : , Probe, 2019, Foto: Laurien  
Bachmann (06. 06. 2019).

**Seite 107** Olga Akhtyrskaya: *Klangfarbentabelle*.  
*Violine*, 29,7 x 21 cm, 2019.

**Seite 108** Jakob Steinkellner: *Klangfarben-  
tabelle. Akkordeon*, 29,7 x 21 cm, 2019.

**Seite 121 | 132** Sarah Rinderer: » - . ! : ,  
Konzertperformance, 2019, Linz, Foto: Laurien  
Bachmann (18. 06. 2019).







CC BY-NC-ND 3.0 AT  
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Österreich