



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Brigitte Obermayr, „Auslassungspunkte als Materials pur“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/obermayr1.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Auslassungspunkte als Materials pur am Beispiel von A. S. Puškins *Evgenij Onegin* (im Vergleich mit dem Sentimentalismus)

Brigitte Obermayr
brigitteo@gmx.de

1. Versuchsanordnung

1.1. Das Material

[1] Für Viktor Šklovskij sind die ausgelassenen Strophen in Aleksandr Puškins *Evgenij Onegin* (1825-1833), von denen (wie auch Šklovskij betont) man weiß, daß sie nie geschrieben wurden,¹ Teil des „Sujetspiels“ („sjužetnaja igra“) Puškins, in welchem Šklovskij den Einfluß Laurence Sternes sieht.² Weggelassene, durch Auslassungspunkte ersetzte, als Auslassungspunkte realisierte Strophen sind somit, so Šklovskijs Empfehlung, in Analogie zu weggelassenen, verschobenen, negativ performierten Initial- und Finalkonstruktionen und dem gesamten Arsenal von „Abschweifungen“ („otstuplenie“) zu betrachten, wie sie das eigentliche ‚Sujet‘ eines Erzähltextes ausmachen; die Auslassungen sind Teil des parodistischen (Sujet-)Verfahrens Puškins. Diese Punkte, die Auslassungen markieren, sind mehr, bzw. etwas anderes als Interpunktionszeichen. Während es Laurence Sterne in *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*³ – vom langen Gedankenstrich ohne Abstand zum davor stehenden

¹ Was nicht ganz richtig ist: An der Stelle von Wörtern wurden Punkte geschrieben. Schreibt man Punkte?

² Viktor Šklovskij, „‘Evgenij Onegin‘. Puškin i Stern“, in: ders., *Očerki po poëtike Puškina*, Berlin 1923 (Reprint De Hague, Paris 1969), 212.

³ Vgl. dazu Oliver Jehle, „Sternes Abschweifungen. Zum Lob und Eigensinn der Linie in *Tristram Shandy*“, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hrsg.), *Dimensionen der Linie. Zeichnung zwischen Expression und Experiment*, München 2005 (im Druck), 17.

und danach folgenden Zeichen, über die gerade, mit dem Lineal gezogene Linie, die krummen Linien, Arabesken, Kurven, die den Sujetverlauf kommentieren bis hin zu der schwarzen bzw. weißen Seite – um die Linie geht, er Linien schreibt/zeichnet, darin gegen die Linie, den linearen Erzählverlauf anschreibt, scheint es Puškin um die Punkte zu gehen, gewissermaßen als herausragender Bezugspunkt zum Sentimentalismus. Auch wenn in Frage zu stellen ist, ob es bei den beiden Autoren nur zu unterschiedlichen Anschauungsformen⁴ ein und derselben Intention bzw. Strategie der Digression, der Abschweifung, der Parodie kommt, kann davon ausgegangen werden, daß die Digressionen bei beiden Autoren eine distanzierende Bezugnahme auf den Sentimentalismus implizieren, wobei anzunehmen ist, daß eine Transformation auf der Ebene der mimetischen Potenz der Zeichen vorliegt. Die Rezipientin / der Rezipient ‚sieht‘ die Linien (und Punkte) im Sentimentalismus,⁵ im Falle Puškins, im Falle von *Evgenij Onegin*, hat sie / er sie zu ‚lesen‘.

[2] Neben dem schon erwähnten Versroman Puškins, *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*, 1825-1833), stellt Nikolaj Karamzins Erzählung⁶ *Rycar' našego / moego vremeni* (*Ein Ritter unserer / meiner Zeit*, 1802) die Ausgangs- und Vergleichsebene dar. Zu begründen ist diese Auswahl mit dem beiderseitigen Bezug auf Laurence Sternes *Tristram Shandy* – wobei bei Karamzin ein affirmativer Bezug zum System Sentimentalismus vorzuliegen scheint, während bei Puškin ein wiederum parodistischer Bezug zur parodistischen Ebene des Romans relevant wird.

Jehle leitet, ausgehend von der zeitgenössischen Annahme, die Oberfläche bestehe aus Linien, die These her, bei den geschwärzten Seiten im *Tristram Shandy* handle es sich um eine „bedeutungstragende, semantisch befrachtete Liniendichte.“

⁴ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf eine pragmatische Transformation in der Interpunktion: Die drei Auslassungspunkte werden – zumindest in der russischen Kultur – durch den – ersetzt. Dies ist u.a. zu beobachten bei der Übertragung der Puškinschen Handschrift der Erzählung „*Vystrel*“ in den Druck. Hinweise dazu auch bei Baudouin de Courtenay: „Особого рода знаки препинания: многоточие (...), когда что-то не доканчивается или подразумевается; заменяющая многоточие черта (—), которая, особенно в беллетрических сочинениях заменяет то запятую или же скобки, то кавычки; апостроф.“ („Eine besondere Art der Satzzeichen bilden die Auslassungspunkte (...) – wenn etwas nicht zu Ende geführt oder angedeutet wird; der die Auslassungspunkte ersetzende Strich (—), der vor allem in belletristischen Werken entweder das Komma oder aber die Klammern, die Anführungszeichen, das Apostroph ersetzt.“ Boduën de Kurtenè, *Izbrannye trudy po obščemu jazykoznaniju*, Moskau 1963, II, 239.

⁵ Vgl. Jehle, *Sternes Abschweifungen*, 11-12: „In der graphischen Linienordnung ringt der zum Betrachter gewordene Leser, da die zuerst als bedeutsam, ja sinnstiftend gewertete Ordnung nach eingehender Sichtung hinfällig geworden ist, einsam, auf sich allein gestellt, um eine neue Denotation, die nicht zu erstellen sein wird. In Sternes graphischer Selbstdeutung gerät Rekonstruktion und Entwurf des Erzählverlaufs zur Linienparabel des Unsinn: Die semantische Leere, die Nicht-Repräsentation und die scheinbare Haltlosigkeit des Spiels wurde gegen die Arabeske geltend gemacht. So konnte Adolf Riem noch 1788 die Arabeske als ‚nichts bedeutende Sudeleyen‘ und ‚wahre Ungeheuer der zügellosesten Einbildungskraft‘ beschreiben. Die mit dem Topos der Arabeske einhergehende normative Vakanz eröffnet völlig neue Perspektiven auf den betrachteten Text, da der nicht mehr an ein Referenzsystem gebundene Textverlauf den Weg bereitet für eine Rehabilitierung des freien und damit autonomen Schreibens: Die tolerable straight line bezeichnet nichts anderes als eine freischwebende Schönheitslinie, die ihre Bedeutung nicht mehr aus einer gegebenen Normativität ästhetischer Maßgaben bezieht, sondern diese erst generiert. Das Bestreben, linear zu erzählen, und die Vorstellung einer textuell erzielten Teleologie wird von Sterne nicht eingelöst werden. Die graphischen Kurven als schematisierte Darstellung des Erzähldukts werden vielmehr zum Signum der Kontingenz.“

⁶ Die Genrebestimmung dieses Textes ist problematisch. Im Vorwort findet sich der kritische Verweis auf den ‚historischen Roman‘ (*istoričeskij roman*), an dessen Stelle eine ‚romanhafte Geschichte‘ (*romantičeskaja istorija*) treten soll. Brang verweist darauf, daß im XI. Kapitel die Bezeichnung ‚roman‘ fällt, außerdem auf die Tatsache, daß Karamzin selbst den Text wohl als Romanprojekt angelegt hatte. Dennoch spricht Brang von einer „unvollendeten Novelle“. Vgl. Peter Brang, *Studien zu einer Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770-1811*, Wiesbaden 1960, 181-182.

1.2. Der Fleck: Zur Produktivität des Konzepts

[3] Die Produktivität des Konzeptes „Fleck“ – letztlich auch seine Operativität – liegt zweifellos in der interdisziplinären Interaktion. So ist erstens die mediale Ambivalenz der Flecken ein für alle drei Projekte gleichermaßen gültiger Aspekt: Sein Schwanken zwischen den Feldern ‚Fleck als Fleck‘ (der dargestellte Fleck), ‚Fleck als Bild‘ (der figurierende Fleck) und ‚Fleck als Lapsus‘ (der defigurierende Fleck) ist in jedem Fall zu behandeln. Gilt dies im wörtlichen Sinne für die kunstwissenschaftlichen Betrachtungen, so kann die literaturwissenschaftliche in folgender Weise konkretisiert werden: Auch wenn eine Metaphorisierung mit zur Methode der Übernahme bzw. Interaktion gehört (die Auslassungspunkte eben ‚als‘ Fleck), ist doch der mediale Status der Auslassungspunkte ambivalent, und zwar nicht nur im metaphorischen Sinne: Weder Schrift noch Bild, stehen sie als Interpunktionszeichen dem Bereich des Mimetischen nahe (sh. weiter unten die Ausführungen zu Adorno). Zusätzlich wird eine Transformation vom Bild in die Schrift behauptet, die insofern defigurierend verläuft, als sie nicht nur die Gegenstandsreferenz der Auslassungspunkte durchbricht, sondern auch ihre Darstellungsqualität, die Art und Weise, wie sie in die Textbedeutung eingreifen. Weder Schrift noch Bild, scheinen die Auslassungspunkte potentiell dem Bild näher zu stehen: Dafür würde die Betrachtung des Fleckes unter dem Gesichtspunkt der Autopoiesis⁷ sprechen, dagegen aber letztlich ihre relationale Betrachtung – der taktile Fleck als Störfaktor in der Bild- und Sichtbarkeitsordnung⁸. Und genau die Spannung dieses Für und Wider wird in der literaturwissenschaftlichen Betrachtung methodisch wie analytisch produktiv gemacht. Denn in der einen Dimension ihrer Bedeutung stehen die Auslassungspunkte und Gedankenstriche als ‚Flecken‘ dem Bild vielleicht näher als der Schrift, sind sie Teil des Bildfindungsprozesses, der Vergegenständlichung in der literarischen Imagination: Dort nämlich, wo ihre historische Spur zurückverfolgt werden kann in ihre sentimentalistische/ klassizistische Pragmatik. Denn der Sentimentalismus – sei es der sich ernst nehmende, sei es der parodistische à la Sterne⁹ – liebte die Auslassung, den „graphischen Mimetismus“¹⁰, die in Interpunktionsflächen übersetzten emotionalen Interjektionsinvasionen. In dem Maße, wie etwas Unbeschreibliches, nicht zu Verbalisierendes vorgeht, passiert, bzw. das Geschehen und Erzählen sich ganz der Vorstellungshingabe der Rezipientinnen und Rezipienten öffnen will, imitiert das extensive Weglassen von Schriftzeichen den Gestus des Geschriebenen, Handschriftlichen, aber auch den Gestus des transgressiv Phonetischen: die Interjektion, den Atem, den Hauch, die Pause. Unter Umgehung formgebender Vorgaben des Textes, bzw. in einer Transgression dieser Möglichkeiten des literarischen Textes soll das Wahrnehmungsbild vom Text mit dem sich aus der Lektüre ergebenden Vorstellungsbild möglichst zusammenfallen.

[4] In diesem Kontext der Entgegenständlichung des Literarischen bietet sich außerdem wiederum ein Input von Seiten der slawistischen Literaturwissenschaft

⁷ Das zufällige und selbsttätige Werden des Fleckes als Bild. Gerade im Falle der Wolken spielt die de facto antimimetische Übereinstimmung zwischen der flüchtigen Figuralität des Naturphänomens und dem flüchtig-flüssigen Aspekt der Blot-Technik eine entscheidende Rolle. Vgl. dazu die Überlegungen von Friedrich Weltzien in dieser Publikation.

⁸ Sabine Slanina legt ihren Überlegungen in dieser Publikation taktile Körper- und Naturwahrnehmung auf der Seite der RezipientInnen zu Grunde.

⁹ Bei Sterne, bei dem es auf den ersten Blick sehr bildlich zugeht, scheint gerade das hier als bildhaft Verstandene schon wieder zu kippen in Nicht-Anschauliches, nicht Figuratives.

¹⁰ Aus einem Gespräch mit Georg Witte.

an: Zu verweisen ist auf die formalistische Prägung der „Lautflecken“ („zvukovye pjatna“), mit der die Lautgestik der gegenstandslosen zaum'-Dichtung beschrieben wurde. Hansen-Löve vergleicht diese mit den „Farbflecken“ der „Abstrakten“, denen eine „gegenstandslose Kombination von Lautflecken“ entspreche.¹¹

[5] Andererseits spielt die Funktionalität der Flecken in allen drei Projekten eine Rolle – auch hier ist ein Mäandern festzuhalten: Flecken sind Generatoren einerseits, Störfaktoren andererseits: Die Auslassungspunkte als Flecken sind entweder Felder einer Vorstellungsintensität, oder aber Signum des Amimetischen. Wenn Sabine Slanina vom taktilen Fleck sagt, er „durchkreuzt das Sichtbarkeitsversprechen der Malerei“¹², so müsste von den Auslassungspunkten als graphischen Wörtern gesagt werden, sie intensivieren (mitunter: erschweren) die Lesbarkeitsaufforderung des Textes. Die ‚genuin‘ / primär graphischen Zeichen (die Buchstaben, die ‚reguläre‘ Interpunktion) ähneln sich dabei den Flecken an, nicht umgekehrt: Die Flecken markieren eine Entgegenständlichung der Literarizität, ein Dinghaftes. Im historischen Vergleich sind die Flecken im Falle Puškins tatsächlich ‚Materialspur‘ – mit dieser terminologischen Übernahme aus der Konzeption Slaninas soll gerade die Funktion des Störfaktors Auslassungspunkt unterstrichen und jenseits der vergleichsweise ungenauen Möglichkeit sie als „Zitat“ zu bezeichnen, bestimmt werden.

2. Zwischen Interpunktion, Interjektion und Mimesis

2.1. Auslassungspunkte und Interjektionsinterpunktion

[6] Wenn Viktor Šklovskij die Auslassungen als Teil des Sujetspiels sieht, und somit Puškin in den Materialbestand seiner Sujet- und also Prosatheorie aufnimmt; Jurij Tynjanov hingegen darauf besteht, daß die Auslassungen graphische Wörter seien, die, darauf liegt die Betonung, eben nichts illustrieren, sondern Buchstaben ähnlich, d.h. als Buchstaben bedeuten, so fällt jener grundlegende Aspekt aus dem Blickfeld, wonach Satzzeichen, wie Adorno sagt, „Zeichen des Vortrags“¹³ sind, die Nähe zum Mündlichen, zur Stimme markieren. Die Opposition bestünde hier nicht in Automatisierung vs. Verfremdung, bzw. in Illustration vs. Unübersetzbarkeit medialer Qualitäten, sondern in Stimme vs. Schrift. Im (Ver-)Schweigen oder Verstummen, im Pausieren und Phrasieren auch, befindet man sich tatsächlich auf der Ebene der Wiedergabe, bzw. des Vortrags. Im sentimentalistischen Text scheint die Leerstelleninterpunktion (langer Gedankenstrich, zwei, drei, vier oder fünf Auslassungspunkte) jener vielzitierten, gehörigen Zutat an emotionsträchtigen Interjektionen zu entsprechen, die 1791 im *Satiričeskij Vestnik* (etwa: *Satirischer Bote*) als „Sposob“ sočinit' roman“ („Methode zum Verfassen eines Romans“) angegeben werden:

¹¹ Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 107. Hansen-Löve paraphrasiert Viktor Šklovskij: „'Eine Gedichtzeile existiert im Geist des Künstlers in der Gestalt eines bestimmten Laufflecks (zvukovoe pjatno'), der sich nicht zu Wörtern aufgeklärt hat. Die Wörter kommen als Motivierung der Laute (motivirovka zvukov') hinzu.“

¹² Slanina, *Der Fleck im Bild*, 1. Was in der Forderung, nicht nur mit den Augen zu betrachten, sondern auch mit ihnen zu malen aufs Äußerste konterkariert wird.

¹³ Theodor W. Adorno, „Satzzeichen“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1980, I, 164. Auch: „In keinem ihrer Elemente ist die Sprache so musikähnlich wie in den Satzzeichen.“ Adorno vergleicht mit Akkorden, Phrasen, Schlüssen etc.

[7] „Возми 175 увы, 200 ахъ, 4 пуда вздоховъ, 7 ведръ слезъ, отъ 20 до 30 кинжаловъ и несколько бутылокъ яду, которым бы могли описаться герои сочиняемаго романа.“¹⁴

(„Nimm 175 Owehs, 200 Achs, 4 Pud Seufzer, 7 Kübel Tränen, 20 bis 30 Dolche und ein paar Flaschen Gift, womit sich die Helden des zu verfassenden Romans beschreiben ließen.“)

2.2. Transformationen der Auslassungspunkte

[8] Wie alle Interpunktionszeichen scheinen auch die Auslassungszeichen einen Prozess „logisch-semantic Verselbständigung“ zu durchlaufen, wobei sie sich „gleich aller Schrift“ von der Stimme distanzieren, „scheiden“, d.h. wenngleich vermeintlich Zeichen der Stimme (Adorno nennt es ein „Anähneln“ der Schrift an die Stimme), verläuft der Prozess in eine Richtung, in der die Satzzeichen wie die Schrift sich von der Stimme lösen und mediale, semantische Eigenqualität gewinnen. Genau diese Funktionstransformation der Satzzeichen scheint hier – bereits mit Karamzin – vorzuliegen: Satzzeichen sind bereits in ihrer „notational-schriftbildlichen“ (Georg Witte) Qualität zu betrachten.

[9] Adorno fügt die wichtige Beobachtung an, daß die Satzzeichen an dieser Stelle „in Konflikt mit ihrem eigenen mimetischen Wesen“ gelangen: Dies kann so verstanden werden, daß Satzzeichen unter dem Vorzeichen ihrer logisch-semantic Verselbständigung eben nicht (mehr, bzw. eigentlich nie) auf den ersten Blick alles zu erkennen geben – Beweis dafür alleine sind ja die unterschiedlichen Bedeutungsnuancen, auf die es hier ankommt (eine gepunktete Seite im Sentimentalismus vs. eine gepunktete Seite bei Puškin): „Denn die Satzzeichen, welche die Sprache artikulieren und damit die Schrift der Stimme anähneln, haben durch ihre logisch-semantic Verselbständigung von dieser doch gleich aller Schrift sich geschieden und geraten in Konflikt mit ihrem eigenen mimetischen Wesen.“¹⁵

¹⁴ Anonym, „Ohne Titel“, *Satiričeskij Vestnik* 1791, 63. Zum Beispiel: „Громъ!... Великия массы мрачныхъ облаковъ летяють—сталкаваются и—трескъ дробясь, перерываясь звучить, теряется в отдаленности.—Устрашенное эхо слабо повторяеть [...]“ („Ein Donner!... Riesige Massen dunkler Wolken fliegen vorbei—stoßen aufeinander und—ein Knall, zersetzend, aufwühlend, ist zu hören, verliert sich in der Ferne.—Ein furchterregendes Echo wiederholt schwach [...]“) Der ‚Halbgeviertstrich (—) ‚, entspricht am ehesten dem oft ohne Abstand zum nächsten Zeichen gesetzten langen Gedankenstrich.

¹⁵ Adorno, *Noten zur Literatur*, 174. Wobei Adorno das mimetische Wesen sehr wörtlich, bzw. gegenständlich nimmt: Er spricht vom ‚physiognomischen Stellenwert‘: „Sind nicht Fragezeichen wie Blinklichter oder ein Augenaufschlag? Doppelpunkte sperren, Karl Kraus zufolge, den Mund auf: weh dem Schriftsteller, der sie nicht nahrhaft füttert. Das Semikolon erinnert optisch an einen herunterhängenden Schnauzbart; stärker noch empfinde ich seinen Wildgeschmack. Dummschlaue und selbstzufrieden lecken die Anführungszeichen sich die Lippen.“ Auch bei Giorgio Agamben ist das Anführungszeichen, hier schon beinahe Allegorie, höchst unbeliebt. Anführungszeichen verhinderten das Denken: „jeder Gedanke muß, um sich als solcher zu erfüllen – d.h., um sich auf etwas beziehen zu können, das außerhalb seiner selbst liegt –, gänzlich in die Sprache eingehen: eine Menschheit, die nur in Anführungszeichen sprechen könnte, wäre eine unglückliche Menschheit, die vor lauter Denken die Fähigkeit verloren hätte, das Denken zu vollenden.“ Sehr bildlich setzt Agamben fort, indem er feststellt, daß der „gegen die Sprache angestrenzte Prozeß“ nur mit der „Tilgung des Anführungszeichens“ enden könne, ein *Prozeß*, dessen Ausgang das Komma bildet. „Die Anführungszeichen ziehen sich um den Hals des beschuldigten Begriffs zusammen, so lange, bis er erstickt. In dem Augenblick, wo er allen Sinns entleert scheint und den letzten Atem aushaucht, verwandeln sich die kleinen Henker, beruhigt und verstört, in jenes Komma zurück, dem sie entstammten und das, nach Isidors Definition, den Rhythmus des Atems in der Bedeutung anzeigt.“ Agambens Skizze endet jedoch mit dem Gedankenstrich: „Wo eine

[10] Genau dieser Konflikt mit dem „eigenen mimetischen Wesen“ scheint es mir einmal mehr zu rechtfertigen, hier von Flecken zu sprechen. Denn diese stehen ja – im Bild – unter einer ähnlichen Spannung: Der Fleck ist erkennbar als Fleck – das ist seine mimetische Valenz, jedoch will er nicht als Fleck da sein. Er trägt semantische Sedimente, die ihn dem Figürlichen näher kommen lassen, als dies aus seiner Gestalt ersichtlich ist. Darin liegt seine Nähe zur Defiguration, die vielleicht zu seinem Wesen gehört: Der Fleck ‚ist‘ diese Defiguration nicht, er bewirkt sie.

[11] Dabei ist, besonders im Hinblick auf die Frage nach der Transformation, die Frage nach dem Wirkungsfeld der Flecken wichtig. In einem Nachsatz empfiehlt Adorno gewissermaßen als Ausweg aus der Misere des Konflikts mit dem eigenen mimetischen Wesen den „asketischen Gebrauch“ der Satzzeichen: „Davon sucht der asketische Gebrauch der Satzzeichen etwas gutzumachen. Jedes behutsam vermiedene Zeichen ist eine Reverenz, welche die Schrift dem Laut darbringt, den sie erstickt.“¹⁶ Sieht man vom Opfer-Täter-Spiel, bzw. von der Sühnelogik zwischen Stimme und Schrift ab, mit der Adorno hier zu argumentieren scheint – als ob die Schrift im wohldosierten Satzzeichen dem Laut, der Stimme doch wieder (gewissermaßen grundrechtlich verbürgten) Raum zu geben hätte –, so ist die Idee der Askese grundsätzlich wohl produktiv. Zumindest dann, wenn Askese verstanden wird als eine Eingrenzung des Wirkungsbereichs im Sinne einer Deterritorialisierung der Signifikanz. Im Fall der Auslassungszeichen zwischen Sentimentalismus und Puškin scheint mir dies der Fall zu sein. Sogar und gerade für den Exzess, wie wir ihn in *Evgenij Onegin* vorfinden (zwei Strophen sind mit einer Seite Punkte zusammengefasst), würde ich im Vergleich zu den sentimentalistischen Auslassungszeichenschüben von territorialer Askese sprechen, die mit ästhetischen Transformationen einhergeht, für die nicht mehr die Spannung zwischen Stimme und Schrift zentral ist, sondern bereits jene zwischen der Ordnung der Schrift und ihrem Außerhalb. Zu erklären wäre diese Überlegung im interdisziplinären Vergleich: Die Flecken in Delacroixs Gemälden subvertieren in analoger Weise die Ordnung des Bildes und der Sichtbarkeit. Auf den ‚ersten Blick‘ ist eben an der Stelle des Flecks nichts (zu sehen). Im wesentlichen ändert sich an diesem Aspekt des Fleckes auch nichts. Er wird immer der blinde Fleck bleiben. Jedoch werden die oben erwähnten Parameter der medialen und funktionalen Ambivalenz relevant. Wenn von den Auslassungszeichen bei Puškin also in Analogie dazu behauptet wird, sie stünden außerhalb der Ordnung der Schrift, dann im vierfachen Sinn: Erstens sind sie – eben wie Delacroixs Flecken – im Bezug auf die Schrift nichts. Zugleich und zweitens aber sind sie Schrift im Sinne der Schrift als binäroptionelles Außerhalb der Sprache, welches die Dekonstruktion als primär, vorgängig erachtet. Dies betrifft den bereits erwähnten Bereich der Emphase auf Notationalität der Schrift- und also auch Interpunktionszeichen. Die Auslassungspunkte sind drittens außerhalb der Signifikanz. Eng verbunden mit dem erstgenannten Aspekt, geht es hier um die Transformation des graphischen Mimetismus im Sentimentalismus, der ein Signifikant-Signifikatverhältnis zwischen Auslassungspunkten und Lexemfeldern impliziert (etwa die stereotype Entsprechung im Sentimentalismus zwischen „...“ und Lexemen wie „ne“ [„nicht“], „konec“ [„Ende“] „voobraženie“ [„Vorstellung“]) oder aber Interjektionen wie „Ach“ etc. s. unten) hin zur Durchbrechung dieses Verhältnisses bei Puškin. Dies läßt nicht so sehr Auslassungspunkte als selbststrefe-

Stimme sich senkt, wo der Atem gebricht, steht – erhöht – ein kleines Zeichen. Ihm gilt, in seinem Zögern, das Wagnis des Denkens.“ Vgl. Giorgio Agamben, „Idee des Denkens“, in: ders., *Idee der Prosa*, Frankfurt/M. 2003, 102-103.

¹⁶ Adorno, *Noten zur Literatur*, 174.

rentielle Signifikanten zurück, sondern eben Auslassungspunkte als defigurierende Störfaktoren. Und viertens schließlich gibt es an diesen Stellen bei Puškin nichts zu sehen. Dies betrifft den ebenfalls bereits erwähnten Aspekt der Transformation von einer Sichtbarkeitspotenz im Sentimentalismus hin zum Lektürezwang bei Puškin. Mit anderen Worten: Die Puškin'sche Askese depotenziert die Transitivität der Interpunktionszeichen in ihrer sentimentalistischen Verwendung. Askese heißt aber dabei eben nicht wenig, bzw. weniger: Sie hat territoriale Parameter, und kann dabei dort am asketischsten sein, wo quantitativ die größten Exzesse vorgehen. Dabei bewegt sich der Text in diesen Exzessen aber immer (s)einer Außengrenze, einem Grenzpunkt zu. Verweisen diese Exzesse im Sentimentalismus auf ein Überschreitendes (temporal, emotional, emphatisch, imaginär) und verlagern somit die ästhetischen Textgrenzen ins Schriftaußen, scheinen sie bei Puškin, zumindest unter bipolarer Spannung stehend, die Außengrenze selbst zu sein, der Text ist (auch) dort, wo er aufhört, gegenständliche Repräsentation zu sein.¹⁷

[12] Nachsatz: Adorno äußert sich, wie kaum anders zu erwarten, abfällig über die „drei Punkte“ (zumindest in dem von ihm gewählten historischen Spektrum). Man habe mit ihnen in der Zeit „des zur Stimmung kommerzialisierten Impressionismus“ Sätze „bedeutungsvoll offen“ gelassen, wobei die Punkte „Unendlichkeit von Gedanken und Assoziationen [suggerieren], die eben der Schmock nicht hat, der sich darauf verlassen muß, durchs Schriftbild sie vorzuspiegeln“¹⁸. Auch die Reduktion der drei Punkte auf zwei in der Georgeschule straft Adorno mit Geringschätzung. Man meine, „die fiktive Unendlichkeit ungestraft weiter beanspruchen zu können, indem man, was dem eigenen Sinn nach unexakt sein will, als exakt drapiert“¹⁹. Einerseits evozieren natürlich im Asketen Adorno gerade die Auslassungspunkte ästhetisches Unbehagen. Andererseits ist mit den zitierten Behauptungen die generelle Frage nach den historischen Transformationen – im Bereich der Satzzeichen allgemein, auf dem Feld der Auslassungspunkte im Besonderen – eröffnet.

2.3. Das Satzzeichen als Fleck als Paradigma der Transformation

[13] Adorno betrachtet die Satzzeichen als primäre Exponenten des historischen Wandels im System der Schrift: „Das geschichtliche Wesen der Satzzeichen kommt daran zutage, daß an ihnen genau das veraltet, was einmal modern war“²⁰, formuliert er am Beispiel der Mode der Ausrufungszeichen im Expressionismus. Stärker als auf anderen sprachlichen Ebenen, findet ‚Geschichte‘, historischer Wandel in den Satzzeichen ihren/seinen Niederschlag: „In den Satzzeichen hat Geschichte sich sedimentiert, und sie ist es weit eher als Bedeutung oder grammatische Funktion, die aus jedem, erstarrt und mit leisem Schauer, herausblickt.“²¹

¹⁷ Mit entsprechenden Konsequenzen für den Raum ästhetischer Erfahrung. Vgl. die Beiträge von Brigitte Obermayr und Dirck Linck im Kapitel *Räume ästhetischer Erfahrung: Konjunktiver vs. disjunktiver Erfahrungsraum* in dieser Publikation.

¹⁸ Adorno, *Noten zur Literatur*, 168.

¹⁹ Adorno, *Noten zur Literatur*, 169. Adorno fügt an dieser Stelle noch den Satz an: „Der Interpunktionspunkt des unverschämten Schmocks ist die des verschämten nicht überlegen.“

²⁰ Adorno, *Noten zur Literatur*, 166.

²¹ Adorno, *Noten zur Literatur*, 165. Weiter heißt es an dieser Stelle: „Wenig fehlt darum, und man möchte für die wahren Satzzeichen nur die der deutschen Fraktur halten, deren graphisches Bild allegorische Züge bewahrt, und die der Antiqua für bloße säkularisierte Nachbilder.“ An anderer Stelle nennt er Theodor Storm einen ‚Meister der Satzzeichen‘: „Selten sind Satzzeichen so tief

[14] Was in der Darstellung Adornos den Eindruck macht, als gäbe es historisch eine Tendenz zur Reduktion, zum zunehmend asketischen Einsatz von Satzzeichen, kann mit Blick auf andere sich mit Transformationen in der Verwendung von Satzzeichen beschäftigende Studien relativiert werden. So beobachtet Olaf Briesse bei Heinrich Heine ab 1837 eine geradezu exzessive Verwendung von u.a. Auslassungszeichen, während Kommata „zugunsten von Punkt, Auslassungs- und Ausrufezeichen“ einen „tendenziellen Schwund“²² erleiden. Briesse sieht dies durchaus als rebellische Geste Heines, als avantgardistische Strategie: „Heines Sprache wird ungeduldig. Sie suspendiert Kompromisse. Seine Sätze werden kürzer, werden zugespitzte Abbrüviaturen, Affektzonen, werden epigrammatische Resonanzräume, aufgeladenes rhetorisches Areal. Schrift wird der Tendenz nach atemlos. Verschriftlichte Sprache. Kunstvoll-kunstlos, mittelbar-unmittelbar.“²³

[15] Wollte man das Blickfeld auf die Frage nach dem Wandel der Satzzeichen einschränken, jedoch einen größeren Betrachtungszeitraum als den hier gewählten veranschlagen, so wäre die vorsichtige Hypothese zu formulieren, daß es Phasen und vor allem Ebenen einer relativ asignifikanten Integration der Funktion der Auslassungspunkte in den literarischen Text gibt, d.h. mit den Auslassungspunkten kaum die hier vorgeschlagene typologische Liste überschreitende Merkmale vorliegen. Mit anderen Worten: Es scheint, als ob die Auslassungspunkte im von uns untersuchten zeitlichen Abschnitt ein besonders virulentes Feld der Transformation seien.²⁴

3. Auslassungspunkte im Vergleich

3.1. Zur Bedeutung der Auslassungspunkte

[16] Im Nachfolgenden wird anhand einiger ausgewählter Stellen die These von den Auslassungspunkten als Feld der Transformation, jener der Auslassungspunkte als Materialspur expliziert. Dabei findet nicht der gesamte bislang festgestellte Bedeutungsumfang der Auslassungspunkte Berücksichtigung. Zusammenfassend könnte man hier anführen: Grundsätzlich markieren Auslassungspunkte ein Nicht – vom Nicht-Sagen/Schreiben bis zum Nicht-Zu-Ende-Sagen/Schreiben, bzw. dem Schweigen. Ebenso ein Enden, Verenden, Zu-Ende-Gehen. So sind die Auslassungspunkte auch immer Transitraum – von der Vergegenständlichung eines Nicht/s über die Aufforderung zur Imagination, dort wo sie akustische oder visuelle Vorstellungsintensitäten, oder aber einfach emotionale Intensitäten bezeichnen. Allgemein betrifft dieses Feld auch jenes des Medien- bzw. narrativ-fokalen Wechsels – etwa dort, wo von der Ebene des Erzähltextes übergegangen wird auf eine des Faktisch-Dokumentarischen; von der Ebene des Erzählens auf die Geschehensebene usw.. Auslassungspunkte setzen ebenso einen Akzent, eine Emphase auf das davor ‚Gesagte‘ – verweisen

dem Gehalt verschworen wie jene in seinen Novellen, stumme Linien in die Vergangenheit, Falten auf der Stirn der Texte. Die vortragende Stimme fällt mit ihnen in sorgenvolles Schweigen: die Zeit, die sie zwischen zwei Sätze einsprengen, ist eine des lastenden Erbes und hat, kahl und nackt zwischen den angezogenen Ereignissen, etwas vom Unheil des Naturzusammenhangs und von der Scham, daran zu rühren. So diskret versteckt sich der Mythos im neunzehnten Jahrhundert; er sucht Unterschlupf in der Typographie.“ Adorno, *Noten zur Literatur*, 167-168.

²² Olaf Briesse, „Auslassungszeichen. Interpunktionsregime bei Heinrich Heine“, in: Natascha Adamowsky, Peter Matussek (Hrsg.), *[Auslassungen]. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft*, Würzburg 2004, 218.

²³ Briesse, „Auslassungszeichen“, 219.

²⁴ So ist – sehr beliebig angeführt – etwa in Evgenij Zamjatsins *My* (ab 1920) ein geradezu archaisch wirkender Einsatz der drei Punkte zu beobachten.

sie auch auf eine Pause im Vortrag, die dem Geäußerten Nachdruck verleiht. In der Nachbarschaft der Pause befindet sich dann auch das Feld der temporalen Bedeutung der Auslassungszeichen. Hier ist zum einen der temporale Aspekt des Erzählens selbst – der Beschleunigung bzw. Verlangsamung, der konsekutiven Prozessualität, der Plötzlichkeit und Unterbrechung. Andererseits betrifft dieser Aspekt aber auch die „Motorik des Schriftwerdens“²⁵ und deren Visualisierung – als Schrift und im Schriftbild: Wo Auslassungspunkte nicht ausgeführte Schriftzeichen im Schriftbild bedeuten, als solche dastehen, wird gezeigt, daß hier geschrieben wurde, nicht etwa erzählt. Auslassungspunkte sind hier die Notation der rein linearen Vorwärtsbewegung des Schreibgeräts, des Operierens mit einer ‚Schriftlinie‘. Dieser Begriff scheint in Anlehnung an die von Valerij Podoroga vorgeschlagene Prägung ‚Weltlinie‘ – Podoroga stellt sie dem Horizont gegenüber – operationalisierbar: Die Weltlinie ist materieller, physiologischer als dies der Horizont (im Sinne der Phänomenologie) ist. Podoroga versteht die Weltlinie als eine „Linie, die heterogene Elemente, Punkte des inneren Raumes der philosophischen Erfahrung, vereinigt, aber nicht aufgrund ihrer Nähe oder Ähnlichkeit, sondern aufgrund ihrer allerhöchsten Intensität“²⁶. Die Weltlinie, als Produkt einer aktiven Synthese, betrifft somit die Bereiche der Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik gleichermaßen, dies etwa im Gegensatz zu Konzepten wie Erwartungs- bzw. Erfahrungshorizont. Die Auslassungspunkte als ‚Schriftlinie‘ – und auf dieser Grundlage wäre dann auch die noch ausstehende Berücksichtigung der Auslassungsstriche möglich – kämen somit nicht zuletzt wieder dem Wahrheitsgehalt der Metaphorik der Auslassungspunkte als Flecken sehr nahe.

3.2. Der Vergleich

In den nachstehenden Beispielen sind jeweils jene Textpassagen (meist sind es einzelne Wörter, manchmal Satzzeichen) durch Fettdruck markiert, die in Referenz zu den Auslassungspunkten stehen. Dabei fällt die oben bereits erwähnte stereotypisierte Wiederkehr der Wortfelder ‚Nein / Nicht(s)‘, ‚Schweigen‘, ‚Verschwinden‘, ‚Plötzlichkeit‘, ‚Ende‘, ‚Tränen‘, ‚Vorstellung‘ auf. Ebenso auffällig ist die Nähe der Auslassungspunkte zu Interjektionen, Ausrufungs- und Fragezeichen. Weiters treten Auslassungspunkte dort auf, wo es zu intensivem Körperkontakt kommt – sei es rein visueller Art, sei es physiologischer. Für den nachstehenden Vergleich, in dem die bisherigen Überlegungen am Material entfaltet werden, ziehe ich aus einem größeren typologischen Bedeutungsspektrum der Auslassungspunkte ausgewählte Exempel heran.

[17] Vergleicht man die Referenz zwischen Auslassungspunkten auf der Ebene des Verbalen, so ist auf den ersten Blick auffallend, daß sich diese nominell im Vergleich von sentimentalistischem Text mit Puškins *Evgenij Onegin* nicht ändert. Auch bei Puškin treten Auslassungspunkte etwa in der Nähe des Wortes „slezy“ („Tränen“) auf. Und hier beginnt die Argumentation, wonach es sich bei den Auslassungspunkten Puškins um Materialspuren handele, zu greifen. Während für den Sentimentalismus behauptet werden kann, die Auslassungspunkte visualisierten die Semantik der ihnen korrelierten Lexeme – sie zeigen das Nichts, sie bilden den Prozess, die Emphase, ja die Tränen ab –, womit hier also ein Sehen

²⁵ Anke Hennig vielen Dank für diesen Hinweis! In diesem Zusammenhang: Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.

²⁶ Valerij Podoroga, „Metaphysik der Landschaft“, in: Arne Ackermann, Harry Raiser et al. (Hrsg.), *Orte des Denkens. Neue Russische Philosophie*, Wien 1995, 117-140, hier: Anmerkung 2, 256.

der Auslassungspunkte zentral ist, bilden die Auslassungspunkte bei Puškin Störfaktoren in der Gegenstandsbedeutung, basierend auf ihrer Lesbarkeit.

3.2.1. Auslassungspunkte markieren Aufforderungen zur visuellen²⁷ Imagination

[18] Sehr augenfällig ist bereits in diesen Beispielen die Übereinstimmung der lexikalischen Umgebung bei Puškin und Karamzin: ‚nožki‘ (‘Füßchen’), ‚voobraženie‘ (‘Vorstellung’), bzw. ‚voobrazit‘ (‘vorstellen’), auch Ausrufungszeichen.

Während es sich jedoch bei Karamzin um gegenwärtige Vorstellungen handelt, die Auslassungspunkte also tatsächlich präsentisch die Vorstellung vergegenständlichen wollen, handelt es sich bei Puškin um Erinnerungsbilder (die zitierte Passage steht im Zeichen der ersten Zeile: ‚mne pamjatno‘ [‘ich erinnere mich’]) bzw. Trug- und vor allem Zerrbilder. Aus auf den ersten Blick feststellbaren ‚Aussehen Wie‘ der Auslassungspunkte, der Ähnlichkeit, wird eine Unähnlichkeit.

[19] Die emphatischen Vorstellungspunkte bei Karamzin (‚nožki‘, Ausrufungszeichen, fast denkt man hier an die Wolke als Fleck am Himmel) verschieben sich bei Puškin zu einer Emphase des ‚obmančivy‘ (‚trügerisch‘) – das Vorstellungsbild wird also zum Zerrbild, Trugbild gewandelt – punktiert. Die Umstellung der Auslassungspunkte im Bereich der ‚nožki‘ – bei Karamzin sind sie dem Wort nachgestellt; bei Puškin folgen sie emphatisch dem ‚obmančivy‘, und sind so wiederum den ‚nožki‘ vorgestellt: sie werden zum defigurierenden Signifikanten der ‚nožki‘ – ist ein weiteres Merkmal der Transformationen: räumliche Positionierung kennzeichnet den Einflussbereich. Die trügerische Natur der ‚nožki‘ – als fetischhafter Index für die Frauenwelt – wird gleichgesetzt mit den ‚Worten‘ und ‚Liedern‘ – es ist also auch eine Art aufgeklärte, bzw. abgeklärte Erinnerung, die eine Entblößung des vermeintlichen Wahrheitsgehalts einer sich versprachlichenden und verschriftlichenden Erfahrung mit sich bringt.

[20] *Rycar*:²⁸

„Зато он видел самые прекрасные **ножки** в свете!..“²⁹
(„Dafür hat er die schönsten **Füßchen** der Welt gesehen!..“)

[21] „Мудрено ли, что ему хочется **вообразить** ее в зеркале вод?.. Не умеет!.. Деревенский мальчик не **видал** ни **мраморных Венер**, ни **живописных Диан** в купальне!.. Правда, в жаркие дни ему случалось **взглядывать** на берег пруда, где сельские смуглые красавицы... Но как можно сравнить? Смешно и подумать!..“³⁰
(„Ist es denn sonderbar, daß er sie sich auf dem Spiegel der Wasseroberflächen **vorstellen** will?.. Er kann nicht!.. Der Dorfjunge hat weder die marmorne Venus noch die gemalte Diana im Badekostüm **gesehen**!.. Freilich konnte er, an manch heißen Tagen, einen **Blick** an die Ufer des Teiches **werfen**, wo sonnverbrannte Dorfschönheiten... Aber wie kann man vergleichen? Lächerlich auch nur zu denken!..“)

²⁷ ‚Visuell‘ wird betont, da ebenso Stellen akustischen Imaginierens vorliegen.

²⁸ Ab hier Kurzzitat zu: Nikolaj Karamzin, „*Rycar’ našego vremeni*“, in: ders., *Bednaja Liza. Povesti*, Moskau 1976, 123-148.

²⁹ Karamzin, *Rycar’*, 145.

³⁰ Karamzin, *Rycar’*, 146.

[22] *Onegin*:³¹

„Мне **памятно** другое время! / В **заветных** иногда **мечтах** / Держу я
счастливое стремя... / И **ножку чувствую** в руках; / **Опять** кипит
воображение, / **Опять** ее прикосновенье / Зажгло в увядшем сердце кровь,
/ **Опять** тоска, **опять** любовь!.. / Но полно прославлять надменных /
Болтливой лирою своей; / Они не стоят ни страстей, / Ни песен ими
вдохновенных: / Слова и взор волшебниц сих / **Обманчивы**... как **ножки**
их.“ (1.XXXIV)

[23] („Mir ist eine andere Zeit **erinnerlich!** / Manchmal in **heimlichen**
Träumen / Halte ich einen glücklichen Steigbügel in der Hand.../ Und das
Füßchen spüre ich in den Händen; / **Wieder** kocht die **Vorstellung**, / **Wieder**
ihre Berührung / Es entflamte im welken Herz das Blut, / **Wieder** die Seh-
sucht, **wieder** die Liebe!.. / Aber genug damit, die Arroganten zu preisen / Mit
meiner geschwätzigen Lyra, / Sie verdienen weder Leidenschaft, / Noch die von
ihnen inspirierten Lieder: / Die Worte und Blicke dieser Zauberinnen / Sind
trügerisch... wie ihre **Füßchen**.“)

3.2.2. Auslassungspunkte markieren Emotion / Erregung

[24] Auch hier ist es wieder die Vergegenwärtigung im Sentimentalismus, die der
Retrospektive, dem Sekundären bei Puškin gegenüberzustellen ist.

[25] Die unbedingte Nähe von Tränen und Auslassungspunkten im Sentimen-
talismus ist bei Puškin reduziert auf eine explizite Markierung dieser emotionalen
Regung als das Weibliche. Im Beispiel fällt auch auf, daß bei Puškin nicht so sehr
die Tränen unterstrichen sind, sondern vielmehr die Leere, das Nichts.

[26] Bei Puškin handelt es sich weiter um eine Brechung, eine Unterbrechung der
Idylle – besonders auch durch die stilistische Spannung zwischen ‚skuka‘
(‚Langweile‘) und ‚modnyj svet‘ (‚Modewelt‘), verstärkt durch das ‚opjat‘ ékloga‘
(‚Wieder eine Ekloge‘). Besonders gut lässt sich die unsäglich, leer gewordene
Vorstellung einer idealen Vergangenheit am letzten Beispiel zeigen, wo die
begonnene Aufzählung der Gepflogenheiten bei der Bewirtung der Gäste in einen
Exzess von Auslassungspunkten ausläuft. Wo der Text im Sentimentalismus eine
zusätzliche Fülle und Füllung erreicht, führt Puškin ihn, wie die Vergangenheit, an
sein/ihr Ende.

[27] *Rycar'*:

„[...] старец **лил слезы** вместе с младенцем!.. Им стало легче.“³²

(„Der Alte **vergoß** gemeinsam mit dem Kind **Tränen!**.. Es wurde ihnen
leichter.“)

[28] „Сверх того, он любил **грустить**, незная о чем. **Бедный!**.. Ранняя
склонность к **меланхолии** не есть ли **предчувствие** житейских
горестей?..“³³

(„Darüber hinaus war er gerne **traurig**, ohne zu wissen worüber. Der **Arme!**.. Ist
nicht die frühe Neigung zur **Melancholie** eine Vorahnung von **Kummer** im
Leben?..“)

³¹ Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin, Sobranie Sočinenij v desjati tomach*, Moskau 1975, IV, 7-180.
Im folgenden werden die Kapitel- und Strophennummern angegeben.

³² Karamzin, *Rycar'*, 130.

³³ Karamzin, *Rycar'*, 139.

„**Слезы** навернулись у него на глазах...“³⁴
(„Die **Tränen** kehrten in seinen Augen zurück...“)

[29] *Onegin*:

(Tat'janas Trauer)

„И **долго**, будто сквозь тумана, / Она глядела им вослед.../ И вот одна, одна Татьяна! / [...] / Как тень она **без цели бродит**, / То смотрит в **опустелый** сад.../ **Нигде, ни в чем** ей **нет** отрад, И облеженья **не** находит / Она подавленным **слезам** – / И сердце рвется пополам./“³⁵

(„Und lange, als wär's durch Nebel, / Sah sie ihnen nach... / Und also ist Tat'jana allein, allein! / [...] Wie ein Schatten **irrt sie ziellos umher**, / Schaut mal auf den **leeren** Garten... / **Nirgends**, in **nichts** findet sie Freude, und keine Erleichterung / für die unterdrückten **Tränen** – / Und ihr Herz reißt entzwei./“)

[30] (Dialog zwischen Onegin und Lenskij; Onegin bezweifelt den Unterhaltungswert der Abende bei den Larins:)

„[...] / Во первых (слушай, прав ли я?), / Простая, **русская** семья, / К гостям усердие большое, / Варенье, **вечный разговор** / Про дождь, про лен, про скотный двор.../“ (3.I)

([...] / Zunächst (hör, hab ich recht?) / Eine einfache **russische** Familie, / Äußerst bemüht um die Gäste, / Konfitüre, **ewiges Gespräche** / Über den Regen, den Müßiggang, das Vieh am Hof.../)

[31] „- Я тут еще беды не вижу. / «Да **скука**, вот беда мой друг». / - Я **модный свет** ваш ненавижу; / Милее мне домашний круг, Где я могу... – «**Опять эклога!** / Да **полно**, милый, ради бога. / [...]“ (3.II)

(„ - Ich kann hier noch kein Unglück sehn. / „Ja, **Langeweile**, das ist das Unglück, mein Freund.“ / Ich hasse die **Welt der Mode**, / Viel lieber ist mir der häusliche Kreis, Wo ich kann... - **Wieder eine Ekloge!** / **Es reicht**, mein Lieber, um Gottes willen. / [...]“)

[32] (Onegin bittet doch darum, bei den Larins vorgestellt zu werden:)

„Поедем – / Поскакали други, / Явились; им расточены / Порой тяжелые услуги / Гостеприемной **старины**. / Обряд известный угощенья: / Несут на блюдечках варенья, / На столик ставят вощаной / Кувшин с брусничною водой ///////“ (3.III)

[33] („Fahren wir - / Es sausten los die Freunde, / Sie kamen, wurden überhäuft / Von überflüssigen Diensten / Der gastfreundlichen **Vergangenheit**. / Der bekannte Brauch der Bewirtung: / Man bringt auf Tassen die Konfitüre, / Auf das Wachstuch am Tisch stellt man / Den Krug mit Preiselbeersaft /////“)

³⁴ Karamzin, *Rycar'*, 148.

³⁵ Puškin, *Evgenij Onegin*, 7/XIII.

3.2.3. Interjektion und Auslassungspunkte

[34] Hier ist es zunächst wieder die Offensichtlichkeit der Nähe von Interjektion und Auslassungspunkten. Im ersten Beispiel ist bei Puškin einmal mehr eine maximale Dehnung der Nähe zu beobachten – wie ein Versuch, diese Bindung von Auslassungspunkten und Interjektionen zu lösen. Im zweiten Beispiel („*uvy!* – *patriarchal'nyj'*“) umgekehrt ist die reine emotionale Interjektion gewissermaßen getrübt, reflektiert durch das hochreflexive, keineswegs positiv emotional besetzte Wort ‚*patriarchal'nyj'*‘ (*patriarchal'*), welches zu einer ironischen Distanzierung zur Interjektion selbst führt.

[35] *Rycar'*:

„[...] оно было как лед... **Ах**, маменька!“³⁶
(„[...] es war wie Eis... ! **Ach**, Mamachen!“)

[36] „Деревенское хозяйство, охота, известные тяжбы в губернии, анекдоты старины служили богатою матерью для рассказов и примечаний... **Ах!** Давно уже смерть и время бросили на вас темный покров **забвения**, [...]“³⁷
(„Die dörfliche Wirtschaft, die Jagd, die bekannten Mühen im Gouvernement, die Anekdoten der Vergangenheit gaben der reichen Mutter Stoff für Erzählungen und Bemerkungen... **Ach!** Lange schon hat der Tod und die Zeit über sie den Schleier des **Vergessens** geworfen, [...]“)

[37] *Onegin*:

„[...] / Три пары стройных женских ног. / **Ах!** Долго я забыть не мог / Две **ножки**... Грустный, охладельй, [...]“ (1.XXX)
(„[...] / Drei Paar schlanker Frauenfüße. / **Ach!** Lange konnte ich nicht vergessen / Zwei Füßchen... Traurig, erkalteten sie, [...]“)

[38] „И там же надписью **печальной** / Отца и матери, в слезах, / Почтил он прах патриархальный... / **Увы!** на жизненных браздах / Мгновенной жатвой поколенья, / По тайной воле провиденья, / Восходят, зреют и падут; / Другие им вослед идут... / Так ветреное племя / Растет, волнуется кипит / И к гробу прадедов теснит. / [...]“ (2.XXXVIII)
(„Und genau dort mit einer traurigen Inschrift / des Vaters und der Mutter [Asche], in Tränen / Hat er die **patriarchale Asche** geehrt / **Oweh!** An den Zügeln des Lebens / In augenblicklicher Ernte die Generationen?, / Nach Vorsehung eines geheimen Willens, / Gehen auf, reifen und fallen / andere folgen ihnen nach... / Wie das unstete Geschlecht / Wächst, sich erregt, kocht / Und sich an den Sarg der Ahnen drängt. / [...]“)

3.2.4. Auslassungspunkte und Verneinung, Nichts

[39] Im Sentimentalismus wird das Nein und das Nicht(s) durch Auslassungspunkte nicht nur hervorgehoben, es wird tatsächlich visualisiert: Dies ist die Stelle, an der nichts ist. Die Punkte stellen das Nichts dar. Diese Praxis setzt Puškin fort, wobei es hier zu einer genuinen Verdinglichung der Auslassungspunkte kommt – etwa im Beispiel, wo sich ‚*net'*‘ (‚nicht‘) und ‚*sled'*‘ (‚Spur‘) reimen (als ob die sentimentalistische Semantik realisiert wäre: die Punkte sind Spur des sentimentalistischen Nichts), gleichzeitig aber, de facto, sind die Punkte

³⁶ Karamzin, *Rycar'*, 129.

³⁷ Karamzin, *Rycar'*, 136.

und ‚sled‘ aufgrund ihrer Position in der lyrischen Form aufeinander bezogen. Die Punkte als Fleckstelle verunmöglichen im Minusverfahren den Reim zwischen ‚sled‘ und ‚net‘ – deformieren die lyrische Form. ‚net‘ (nicht) reimt eben – nicht (auf die Punkte).

[40] *Rycar'*:

„Когда нибудь мы дадим тебе в руки маленькую тетрадку – и мысль сия оживится – и в глазах твоих сверкнуть слезы – или я... **не** автор.“³⁸
(„Irgendwann geben wir dir ein kleines Heftchen in die Hand – und dieser Gedanke wird sich beleben und in deine Augen werden Tränen treten – oder ich ... bin **nicht** Autor.“)

[41] „[...] **не** боялась **ни** пронизательных глаз злословия, **ни** мнения людей строгих!..“³⁹

(„sie fürchtete weder die durchdringenden Augen des bösen Wortes, noch die Meinung der strengen Leute!..“) [Anmerkung: nicht adäquat wiederzugeben, da im Russischen doppelt verneint wird. B.O.]

[42] „[...] нет!.. время еще впереди!“⁴⁰

(nein!... die Zeit ist noch vor uns!)

[43] *Onegin*:

„[...] / В деревне, где Евгений мой, / Отшельник праздный и унылый, / Еще недавно жил зимой / В соседстве Тани молодой, / Моей мечтательницы милой; / Но где его теперь уж **нет**... / Где грустный он оставил **след**.//“ (7.V)
(„[...] / Im Dorf, wo mein Evgenij, / Der müßige und trostlose Einsiedler, / Noch kürzlich im Winter lebte / In der Nachbarschaft der jungen Tanja, / Meiner lieben Träumerin, / Wo er aber jetzt schon ist **nicht** mehr... / Wo er hinterließ eine traurige **Spur**.//“)

[44] „[...] / И на могиле при луне / Обнявшись, **плакали** оне. / **Но ныне**... памятник унылый / Забыть. К нему привычный след / Заглох. Венка на ветви **нет**; / [...]“ (7.VII)

(„[...] / Und auf dem Grab im Mondenschein / sie umarmten sich, **weinten**. / **Aber heute**... ist das trostlose Denkmal / Vergessen. Die übliche **Spur** zu ihm / ist verblasst. **Kein** Kranz ist mehr am Zweig; / [...]“)

3.2.5. Auslassungspunkte und Übergänge

[45] Auslassungspunkte markieren häufig auch einen Ebenen- bzw. Medienwechsel – im Beispiel Karamzins einmal der Übergang von der Erzählebene zur Präsentation eines handgeschriebenen Dokuments (‚Dogovor‘ / ‚Vertrag‘), einmal der Wechsel von der Erzähl- auf die Geschehensebene. Das angeführte Beispiel zeigt, wie bei Puškin diese Praxis auf eine metapoetische, bzw. metanarrative Ebene übertragen wird: Die Auslassungspunkte verweisen auf die nächste Strophe, mit der jedoch kein narrativer Ebenen- bzw. Medienwechsel eintritt. Markiert wird lediglich eine prosaische Subvertierung der strengen lyrischen Form, die Tatsache, daß die „Erzählung“ weitergeht. Einmal mehr

³⁸ Karamzin, *Rycar'*, 130.

³⁹ Karamzin, *Rycar'*, 142.

⁴⁰ Karamzin, *Rycar'*, 146.

ein Beleg dafür, daß die Auslassungspunkte hier Teil einer ästhetischen Strategie werden, die Ebene der techne verlassen.

[46] *Rycar'*:

„[...] чтобы представить разительно все благородство сердец ваших, **сообщаю** здесь **условия**, заключенные вами между собою в доме отца Леонова и **написанные рукою** Пряמודушина...

ДОГОВОР БРАТСКОГО ОБЩЕСТВА⁴¹

(„[...] um detailliert den ganzen Edelmut eurer Herzen vorstellen zu können, teile ich hier die Bedingungen mit, die unter euch im Hause des Vaters Leonov beschlossen wurden, und von Prjamodušin **per Hand geschrieben** wurden...“)

VERTRAG EINER BRÜDERLICHEN GEMEINSCHAFT)

[47] „В соседстве у капитана Радушина поселился граф Мирон, житель столицы, богатый человек, который некогда служил вместе с ним и хотел возобновить старое знакомство... **Капитан приехал** к нему вместе с сыном.“⁴²

(„In der Nachbarschaft von Kapitän Radušin siedelte sich Graf Miron an, ein Bewohner der Hauptstadt, ein reicher Mann, der einstmals gemeinsam mit ihm gedient hatte und die alte Bekanntschaft erneuern wollte... **Der Kapitän traf** bei ihm gemeinsam mit seinem Sohn **ein**.“)

[48] *Onegin*:

„[...] / Готов просить у ней прощенье, / Трепещет, не находит слов, / Он счастлив, но почти здоров.../“ (6.XIV)

(„[...] / Bereit bei ihr Verzeihung zu erbitten, / Er zittert, findet keine Worte, / Er ist glücklich, aber beinahe gesund.../“)

4. Resumee

[49] Bei Puškin, und zwar konkret im Verspoem *Evgenij Onegin*, so lautet die These, bedeuten / sind Auslassungspunkte anders als im Sentimentalismus. Dort wo sie im Sentimentalismus einen Realitätseffekt bzw. Referenzeffekt erzeugen, werden die Auslassungspunkte bei Puškin Teil einer Strategie der Entgegenständlichung. Dort wo sie im Sentimentalismus illustrieren und den Imaginationsraum erweitern, verdinglichen sie bei Puškin den Schriftraum.

[50] Die Punkte in *Evgenij Onegin*, selbst bereits Zitat⁴³ – nicht nur als Punkte, sondern auch in ihrem lexikalischen-semantischen ‚Milieu‘ – täuschen eine Sichtbarkeit (vgl. das eingangs erwähnte ‚Sichtbarkeitsversprechen‘) vor, eben auf jener Ebene ihrer Bedeutung, ihres Gegenstandsbezugs, auf der sie ‚wie‘ sentimentalistische Punkte aussehen (und vorgeben, wie solche zu funktionieren). Hier wird noch einmal deutlich, daß das Konzept ‚Fleck‘ sowohl in seiner Metaphorik als auch in seiner Phänomenalität produktiv ist: Fleck ist hier eine visuelle Metapher, nicht etwa, wie die bereits erwähnte formalistische Metapher vom Lautfleck, eine akustisch-lautliche. Die Auslassungspunkte als Flecken werden also grundsätzlich in ihrer Schriftbildlichkeit betrachtet, wobei die den Satzzeichen innewohnende Spannung zwischen Schrift und Laut in den Hintergrund

⁴¹ Karamzin, *Rycar'*, 137.

⁴² Karamzin, *Rycar'*, 139.

⁴³ In allen Fällen wäre noch zu überprüfen, inwieweit sie auch Imitat sind (etwa Übernahme aus dem Französischen).

tritt. Als Phänomen ist der Fleck Stelle signifikatorischer Transformation bis hin zur Wertlosigkeit des ‚Zeichens‘ selbst, bzw. zur Entwertung der Umgebung, auf die er/es fällt, trifft: das Fleck-Zeichen bezeichnet nicht, referiert nicht es deformiert, defiguriert.

[51] So zeigen die Beispiele aus *Evgenij Onegin*, daß die Punkte nicht nur Zeichen in diesem Sinne sind (so wie eben ein ‚Fleck‘ im Porträt des *Schwiter* kein Fleck ist, auch wenn er offensichtlich einer ist). Es reicht eben nicht aus, sie zu sehen, sie müssen gelesen werden, und zwar auch in einer Richtung, in der der Frage nachgegangen wird, wie sie ihrerseits das Verbale deformieren / defigurieren. Sie werden so zum Ausgangspunkt der Lektüre. Dies vermögen sie, weil sie als Kontext-Zeichen (nicht als Zeichnung) eingesetzt werden – nicht nur Geschichte ist in ihnen „sedimentiert“, sondern vor allem auch ästhetische Strategie. So sind es vor allem die Auslassungspunkte, die, wie in den bislang durchgeführten Analysen zu *Evgenij Onegin* deutlich wird, für den parodistischen Unterton, für die Feststellungen des Unzeitgemäßen, für die ironische retrospektive Perspektivierung (die den gesamten Emotionshaushalt des Textes unterläuft und somit auch die Interjektionsinterpunktion), für Nichts- und Endmarkierungen verantwortlich sind. Und dies sehr oft entgegen der Tendenz der verbalen Zeichen. Der Sinn verschanzt sich – ganz im Sinne unserer Konzeption vom taktilen Fleck – also tatsächlich im Material.