

# **Zum Verhältnis von Semantik und Schriftästhetik im Gedicht „jede uhr isn zeitzuender“ von Bert Papenfuß-Gorek**

Von Elias Hadjeus

## Einleitung

Einige kennen und schätzen ihn seit Jahren. [...] nur des unbeschränkt verbreitbaren Buches bedarf es noch, um Bert Papenfuß-Gorek als einen Dichter ersten Ranges sichtbar zu machen<sup>1</sup>

So schrieb Ernst Jandl 1988 im Vorwort zum Gedichtband „dreizehntanz“ von Bert Papenfuß.<sup>2</sup> Das Buch erlebte keine zweite Auflage und ist heute nur noch antiquarisch zu kaufen. Papenfuß's Dichtung ist schwierig, komplex, vielfältig wandelbar.

Einbeziehung der Fläche der Buchseite in die Strukturierung des Gedichts durch andere als lineare Anordnung der Wörter, durchgehende Groß- oder Kleinschreibung<sup>3</sup>

Man kennt das aus der Konkreten Poesie. Doch die „systematische Reihung oder Ableitung“, die philologische Versuchsanordnung, die nach Gerhard Wolf zu ihr gehört, findet man bei Papenfuß nicht.<sup>4</sup> Sein Werk ist heterogen und schwer einzuordnen. An Zuspruch und Anerkennung aus Lyrikkreisen fehlt es jedoch nicht. In der Jubelschrift<sup>5</sup> anlässlich seines 60. Geburtstages verfassten unter vielen anderen Ann Cotten, Kai Pohl und Elke Erb Widmungsgedichte, findet sich eine Zeichnung mit „Papenfuß“ von Heiner Müller.<sup>6</sup>

Gegenstand dieser Analyse ist das Gedicht „jede uhr isn zeitzuender“<sup>7</sup>, das erstmals 1978 in der „Auswahl 78. Neue Lyrik – Neue Namen“<sup>8</sup> veröffentlicht wurde, und das in der Fassung, wie sie im Gedichtband „dreizehntanz“ erschienen ist, hier besprochen wird. (s. Abb.1) Zur besseren Bezugnahme wurden dem Scan *kursive* Markierungen beigefügt.

Die Analyse geht der Frage nach dem Verhältnis von Schriftästhetik und Semantik in dem Gedicht nach. Einen Anhaltspunkt liefert hier noch einmal das Vorwort zu „dreizehntanz“ von Karl Mickel:

Seine Gedichte weichen von dem Bild ab, das unsere Schriftsprache gemeinhin bietet. Die Wörter sind nicht dudenkonform geschrieben und der Draufblick erkennt nicht die syntaktischen Einheiten, an die wir uns gemeinhin gewöhnt haben.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Ernst Jandl: Vorwort. In: Bert Papenfuß-Gorek. Dreizehntanz. Berlin 1988, S. 1.

<sup>2</sup> Bert Papenfuß-Gorek. Dreizehntanz. Berlin 1988.

<sup>3</sup> Jörg Drews: mir grünt saulieb ein todestrieb. In: Kultur und Macht. Hrsg. Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Güstersloh. Bielefeld 1992, S. 84-89, hier S. 85.

<sup>4</sup> Vgl. Gerhard Wolf: Papenfuß zum Sechzigsten. In: KAPERFAHRT UM SIEBEN FUDER ANAGRAMME. Jubeldruck für Bert Papenfuß. Hrsg. Epidemie der Künste. Berlin 2016, S. 14-18, hier S. 18.

<sup>5</sup> KAPERFAHRT UM SIEBEN FUDER ANAGRAMME. Jubeldruck für Bert Papenfuß. Hrsg. Epidemie der Künste. Berlin 2016.

<sup>6</sup> Heiner Müller: Archivblatt. In: KAPERFAHRT UM SIEBEN FUDER ANAGRAMME. Jubeldruck für Bert Papenfuß. Hrsg. Epidemie der Künste. Berlin 2016, S. 34.

<sup>7</sup> Bert Papenfuß-Gorek: jede uhr isn zeitzuender In: ders.: Dreizehntanz. Berlin 1988, S. 32

<sup>8</sup> Bert Papenfuß-Gorek: jede uhr isn zeitzuender In: Auswahl 78. Neue Lyrik – Neue Namen. Hrsg. Richard Pietraß. Berlin 1978, S. 103.

<sup>9</sup> Karl Mickel: Vorwort. In: Bert Papenfuß-Gorek. Dreizehntanz. Berlin 1988, S. 1.

T

jede uhr isn zeitzuender

S1V1  
S1V2  
S1V3

ich hab mich  
fon der zeit  
ferspottet gefuehlt

S2V1  
S2V2  
S2V3

jede zeit ferspottet jeden augenblikk  
jede zeit ferspottet jede uhr  
jede uhr ferspottet jeden augenblikk

S3V1  
S3V2  
S3V3

jede uhr isn zeitzuender  
zeit is mir nichts  
jedes ich ferspottet jedes nichts

S4V1  
S4V2  
S4V3

im rechten augenblikk  
das linke zu tun  
& rechtzeitig zu gehn

S5V1  
S5V2

jede uhr ferspottet jede zeit  
jede uhr ferspottet jeder zeit den

D

n b  
e l  
g i  
u k  
a . . . . . k  
u g e n b l i k

Abb.1 Bert Papenfuß „jede uhr isn zeitzuender“

Man beachte die Lexik von Karl Mickel, der von einem „Bild“ der Schriftsprache spricht, das sich im „Draufblick“ erschließt. Als analytischen Ansatz bietet sich hier ein Schriftmodell an, das die drei Aspekte von Schrift differenziert beschreibbar macht. Erstens, die asthetischen Präsenz, also wie die Schrift als Gestalt auf der Fläche arrangiert ist. Denn „Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten, Zusammenhänge und Unterschiede können dadurch vom Schriftbild her sich zeigen - zuweilen in überraschender Weise.“<sup>10</sup> Dies kommt hier besonders zum Tragen, weil „jede uhr isn zeitzuender“ explizit mit der Ikonizität des Gestaltaspekts arbeitet. Dazu kommt der notationale Aspekt.

<sup>10</sup> Gernot Grube, Werner Kogge: Zur Einleitung: Was ist Schrift?. In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hrsg. Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer. München 2005, S. 9-22, hier S.14.

„Die Definiertheit oder Disjunktivität des Schriftzeichens drückt sich dadurch aus, dass die einzelne Realisierung immer als *token* eines bestimmten *types* kenntlich ist.“<sup>11</sup>

Für diese Analyse muss der Begriff dahingehend geschärft werden, dass die Buchstaben als Schriftzeichen notational nicht in Frage stehen. Jedes *a* ist eindeutig ein *a*. Vielmehr lässt sich das Token-Type-Konzept auf das größere System von der Lexik der sprachlichen Zeichen projizieren. Hierauf bezieht sich Mickel im Vorwort von „dreizehntanz“, wenn er von der Dudenkonformität spricht, in welcher die Wörter in ihrer konventionalisierten Orthographie als *type* stehen und die Verbindung von *token* und *type* durch performative Konventionsbrüche von Papenfuß in Frage gestellt wird. Fügt man dieser Denkfigur nun noch Saussures Konzept vom sprachlichen Zeichen<sup>12</sup> hinzu, das aus der Verbindung von Lautbild und psychischer Vorstellung besteht, rückt auch die klangliche Komponente des Gedichts in den Blick.

### **Das Gedicht nicht lesen**

Betrachtet man das Schriftbild auf der Druckseite, erkennt man mehrere Segmente. Oben zentriert steht zunächst eine Überschrift (T). Das zweite Segment (S1V1-D) entsteht durch den Rahmen aus weißer Seite. Das Weiß grenzt den Text nicht nur vom Seitenende, sondern auch von der Überschrift ab und rückt die Textgestalt „asthetisch in die Nähe eines (gerahmten) Gemäldes“<sup>13</sup>. Auch in sich ist der Text durch Zeilen, Absätze, Einrückungen und Leerstellen durch das Weiß strukturiert. Diese Feststellung soll zum einen darauf verweisen, dass die Rezeption von Gedichten allgemein auf Grund ihrer Textgestalt unter bestimmten gattungspoetischen Vorzeichen steht<sup>14</sup>. Das Weiß der Seite ist dabei maßgeblich beteiligt und muss daher für die Detailanalyse unbedingt herangezogen werden. Dies konkretisiert unsere Fragestellung dahingehend, welche Funktionen das unbeschriebene Papier jeweils auf die Aktualisierung des Referenzaspektes der gedruckten Wörter hat.

Weil es sich um ein Gedicht handelt, werden zur Gliederung des Textes die Begriffe Strophen und Verse noch benutzt. Das Gedicht ist segmentiert in fünf Strophen zu

---

<sup>11</sup> Grube, Kogge: Zur Einleitung: Was ist Schrift?, S.14.

<sup>12</sup> Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprach-Wissenschaft. Übers. von Herman Lommel. Berlin, <sup>2</sup>1967. S. 77ff.

<sup>13</sup> Andrea Polaschegg: Literatur auf einen Blick. Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik. In: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Hrsg. Krämer, Cancik-Kirschbaum, Trotzke. Berlin 2012, S. 245-264, hier S. 261.

<sup>14</sup> Polaschegg: Literatur auf einen Blick, S. 261.

vier mal drei, und ein mal zwei Versen. Darunter sieht man ein Dreieck. Die Strophen sind jeweils durch einen Absatz voneinander getrennt und zeigen, trotz konsequent gleicher Typo, eine je eigene individuelle Schriftgestalt als Versgruppe. Sind die Verse in der zweiten Strophe beispielsweise alle annähernd lang, fallen die der dritten Strophe bei gleichen Zeilenanfängen durch weiße Lücken schier auseinander, nur rechtsbündig von zwei identischen übereinandergestapelten Worten aufgefangen. Die Analyse wird also jede Versgruppe zunächst für sich betrachten und sie anschließend in das Syntagma des Gedichts einordnen.

### **„jede uhr isn zeitzuender“**

Betrachten wir nun Titel und Orthographie mit dem Ziel, den Bedeutungsraum des Hauptsatzes und dessen Beeinflussung durch die Schriftästhetik aufzuzeigen. Dabei wird es um die Semantik des Wortes „zeitzuender“ (T) sowie um Indizien für eine mögliche Äußerungssituation gehen.

Morphologisch ergibt sich eine interessante Spannung aus dem enklitischen „isn“, sowie dem mit *ue* ersetzten (potentiellen) Umlaut in „zeitzuender“. Die Enklise „isn“, die für „ist ein“ steht, ist keine konventionalisierte Kontraktion wie *zum* oder *beim*, sondern lässt sich als Lexem in der Umgangssprache verorten.<sup>15</sup> Der uneinheitlichen Verwendung des Begriffes *Umgangssprache* in der Linguistik zum Trotz, ist der Aspekt wesentlich, dass es sich hierbei um eine „mündliche, nicht schriftlich fixierte Sprachform“<sup>16</sup> handelt. Daraus folgt, dass die Schrift in diesem Fall ein phonozentristisches Prinzip, also Notation einer verlauteten Äußerung suggeriert und dementsprechend explizit einen Sprecher aufruft.

Dem phonozentristischen Ansatz der Schrift steht der „zeitzuender“ gegenüber. Wie ist das Wort auszusprechen? Indem der Text diese Frage aufwirft, stellt er die Funktion von Schrift als Notation einer rein mündlichen Praxis in Frage. Die Schreibweise wird derart in Kreuzworträtseln, auf Schreibmaschinen umlautloser Herkunftsländer, oder in alten Fraktur Schriften benutzt. Auch sind Umlaute im 1967 veröffentlichten ASCII-Zeichensatz, der bis heute benutzt wird, um „Sprache unabhängig von der verwendeten Hard- und Software zu kodieren“<sup>17</sup>, nicht vorgesehen.

---

<sup>15</sup> vgl. Siegfried Heusinger: Die Lexik der deutschen Gegenwartssprache. München 2004, S. 101.

<sup>16</sup> Art.: „Umgangssprache“. In: Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. Helmut Glück. Stuttgart 42010, S. 732.

<sup>17</sup> Typografie.info: Überkewl, Umlaute in Übersee. In: Typografie.info  
<[http://www.typografie.info/3/page/artikel.htm/\\_wissen/umlaute-in-uebersee](http://www.typografie.info/3/page/artikel.htm/_wissen/umlaute-in-uebersee)>. Datum des Zugriffs: 8.2.2016.



Weil die Schrift aber wie vorliegend geschaffen ist, muss der Leser in wachsender Lektüre von Fall zu Fall Entscheidungen über die Lautung treffen. Die jeweilige Festlegung ist entscheidend für die Semantik des Textes. Für die Richtung der Entscheidung kann es Anhaltspunkte geben, aber keine Eindeutigkeit. Solange der Text nicht laut gelesen wird, ist „zeitzuender“ wie Schrödingers Katze sowohl *zeitzündender* als auch *zeit-zu-ender*. Was heißt das nun für die Aussage des Gedichttitels?

„zeitzuender“ kann also entweder das Lexem „Zeitzündender“ sein, „der eine Bombe o. Ä. nach bzw. zu einer bestimmten Zeit zur Detonation bringt.“<sup>21</sup> oder der *zeit-zu-ender*, beziehungsweise *zeitbeender*, der ohne konventionalisierte lexikalische Bedeutung entweder etwas *nach einer Zeit beendet*, oder aber *die Zeit beendet*. Dazwischen liegt der Bedeutungsraum der Behauptung des Titels, der später auch vom „ich“ im Gedicht wiederholt wird.

Eine „zeit“, die beendet werden kann, rückt das Lexem semantisch in die Nähe des Augenblicks, oder Moments, also eines subjektiv wahrgenommenen, delimitierten Abschnitts. Darüber legt sich nun die zerstörerische Konnotation des *Zeitzünders*, bei dem das Ende der festgelegten Zeiteinheit einer Explosion entspricht. Dieser Detonation am Subjekt wird „jede uhr“ gleichgesetzt. Ganz pragmatisch haben Uhren und Zeitzündender gemeinsam, dass sie mit etwas verbunden sind. Letztere sind an Sprengsätzen befestigt. Uhren befinden sich an Wänden, auf Fußböden aber meistens am Handgelenk. Über dieses Memento mori bekommt der „zeitzuender“ eine beendende Qualität, die über den Augenblick als kleinste Wahrnehmungseinheit hinausreicht, und stellt gleichzeitig die Paradoxie des Augenblicks als Wort aus, das in seiner Semantik heute überwiegend temporal konnotiert ist, in seiner Wortmaterialität aber die Referenz auf ein optisches Sinnesorgan trägt.

Dieses Spannungsverhältnis, das durch die Schriftästhetik schon im Titel implizit ist, konstituiert den Rahmen des Textes, der wie erwähnt mit einer schriftbildlichen Gestaltung des „augenblicks“ (D) dieses semantische Spannungsfeld auf der Buchseite materialisiert.

---

<sup>21</sup> Art.: „Zeitzündender“. In: Brockhaus. Deutsches Wörterbuch. Hrsg. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. Bd. 3. Mannheim 1999, S. 4607.

## Artikulationsspuren

In der ersten Strophe setzt sich das „ich“ in eine Beziehung zur „zeit“, klärt also zu Beginn des Gedichts sein Verhältnis zu ihr. Das „ich“ habe sich von der Zeit verspottet gefühlt (S1V1-3). Das ist zunächst der Bericht einer subjektiven Empfindung. Spott macht „lächerlich“ und „verächtlich“<sup>22</sup>, ist semantisch grundsätzlich negativ konnotiert und hat Grund oder Anlass. Bemerkenswert ist die grammatikalische Zeit. Jeder andere Satz des Gedichts steht im Präsens und nur dieser im Perfekt, das das Vollverbgeschehen als vorzeitig vollzogen präsentiert<sup>23</sup>. Die Frage nach dem Vollzugsprozess ist der eigentliche Raum, den dieser Satz öffnet. Antworten darauf kann die Schriftgestalt geben, die hier einen extremen Zeilenfall aufweist.

Durch die Umgangssprache wirkt der Text zunächst wieder als Transkription einer Artikulation. Der Bogen hin zur Aisthesis lässt sich in diesem Fall mit einem gattungsgeschichtlichen Ansatz von Franz Mon schlagen.

In der Lyrik ist die Fläche nie ausser Kurs geraten. Wenn die Tatsachen der Verschriftlichung, also der Übertragung aus dem gelenkigeren Medium des sprachlichen Artikulationsraumes ins langsamere der Schreibspur eine Sache bereits verändern mag [...], dann muß sich die Verzögerung, die das Schreiben dem entsprechenden Sprachstück antut, auf das [...] Gedicht umso nachhaltiger auswirken.<sup>24</sup>

Klaus Schenk wertet die frühen Arbeiten von Mon als Versuche „eine Artikulationsspur zu schreiben, die Medienaspekte von Lyrik offenlegt.“<sup>25</sup> Das heterochrone Verhältnis von Lesen und Schreiben sichtbar zu machen, erscheint so als bewusste Inszenierungstechnik, die auch hier verwendet wird. Hierfür wird die Schreibmaschinenästhetik der Typo bei Papenfuß relevant, wie der Autor selbst konstatiert:

die (beschränkten) möglichkeiten der schreibmaschine spielten bei der grafischen gestaltung meiner texte in den 70er und 80er jahren eine große rolle. meine manuskripte in diesen jahren (so auch für "dreizehtanz") waren schreibmaschinendurchschläge.<sup>26</sup>

Beim Versuch diesen Schreibprozess anhand des Schriftbildes nachzuvollziehen wird folgendes klar: Hier wird der Umweg gegangen, den Satz durch ein Raster aus Leerstellen auf drei Zeilen zu strecken. Dieses Schreiben lässt sich mit der Überlegung Schenks zu Franz Mon symptomatisch auf den Artikulationsprozess zurückführen. Das artikulierende „ich“ lässt sich explizit Zeit.

Hat es sich vor dem grammatikalisch abgeschlossenen Prozess „ferpottet“ gefühlt,

---

<sup>22</sup>Vgl. Art.: „Spott“. In: Meyers Großes Konversationslexikon. Leipzig/Wien <sup>6</sup>1909. In: Wörterbuchnetz <<http://www.woerterbuchnetz.de/Meyers?lemma=spott>> Datum des Zugriffs: 10.2.2016.

<sup>23</sup>Vgl. Art.: „Präsens Perfekt (725)“ In: Duden. Die Grammatik. Hrsg. Dudenredaktion. Bd. 4. Mannheim <sup>7</sup>2006, S. 531.

<sup>24</sup> Franz Mon: Texte über Texte. Berlin 1970, S. 44.

<sup>25</sup>Klaus Schenk: Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift. Stuttgart 2000, S. 169.

<sup>26</sup> Persönlicher E-Mailverkehr zwischen Elias Hadjeus und Bert Papenfuß. Vollständige E-Mail im Anhang.

tritt es beim Schreiben in ein inszeniert verschwenderisches Verhältnis zur Zeit und nimmt durch seine Performanz das

„zeit ist mir nichts“ (S3V2)

der dritten Strophe vorweg.

Der Text zieht den Leser in eine Gemeinschaft mit dem „ich“, sofern man ihn nicht quer liest, sondern die Leerstellen der Schreibmaschine wie Anette Gilbert als Notation für das Sprechen versteht.

Befindet sich die Lücke mitten in der Zeile, so bemisst sich die Länge der Sprechpause an der Sprechdauer derjenigen Silben, die vor der Lücke stehen und den selben Platz einnehmen.<sup>27</sup>

Tatsächlich ist dies durch den Schriftsatz exakt so möglich und entfaltet seine Wirkung am besten, wenn man es einmal **laut** in dieser Weise liest. —

**ich hab mich** / fon der zeit / ferspottet gefuehlt / ich hab mich / **fon der zeit** / ferspottet gefuehlt / ich hab mich / fon der zeit / **ferspottet gefuehlt**

Das konkretisiert den Zeit-Begriff in seiner Bedeutung, nämlich der Zeitdauer der Textrezeption. Weil ich den Satz mit einem Blick erfasse und dennoch so lange benötige um ihn zu lesen, fühle ich, als Leser mich von der Zeit verspottet, die das Lesen des Textes beansprucht.

Eine weitere Lesart, wie die Schriftgestalt Einfluss auf die potentielle Äußerungssituation nehmen kann, ist die der Stichomythie. Diese Art Verse, als extreme Variante des abfallenden Zeilenfalls

scheinen dem graphischen Erscheinungsbild von Dramenpartituren entlehnt, wie es in den ungereimten Sprecherwechseln des bürgerlichen Trauerspiels besonders intensiv genutzt wurde.<sup>28</sup>

Nach der Überschrift setzt das „ich“ zu einer Rede an und bedient sich dabei einer grammatischen Zeit. Sofort und nach lächerlichen drei Silben unterbricht die Gegenrede, um die Zeit als „zeit“ zu Wort kommen zu lassen. Angesichts dieser aufdringlichen Zeit, die sich in die Äußerungssituation einmischt, und einen längeren Satz ohne sie unmöglich macht, ist der Impuls für den Affekt des *Sich-fers-pottet-fühlens* im Vers immanent.

---

<sup>27</sup> Charles Olson: Projective Verse. In: ders.: Selected Writings. New York 1966, S.22. In Überstzung und Bezugnahme von: Annette Gilbert: Letternpunktik. In: Fontes Literatum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck. Hrsg. Markus Polzer, Phillip Vanscheidt. Zürich 2014, S.161-190, hier S.163.

<sup>28</sup> Schenk: Medienpoesie, S.223.

## Alles „ferspottet“

Im deutlichen semantischen Kontrast zu den aufgerufenen pluralistischen Zeitkonzepten steht der Versuchsaufbau der zweiten Strophe. Denn hier geht es um „jede zeit“ (S2V1+V2). Die Strophe besteht aus drei Versen, mit je fünf Wörtern, und bedient sich insgesamt nur fünf verschiedener Wörter: „jede“, „zeit“, „ferspottet“, „augenblikk“, „uhr“. Diese Schriftsystematik erinnert, auch in Hinblick auf die Anaphorik der Verse, an einen Versuchsaufbau aus der Logik mit zwei Prämissen und einem Schluss. Es wird versucht, eine schlüssige Aussage über das Verhältnis von „augenblikk“, „uhr“ und „zeit“ zu treffen. Wie kann das Gedicht auf der Schriftebene aber Aussagen über das Konzept „zeit“ treffen, wo sie doch im Lesen und Schreiben immer präsent ist?

Einen Anhaltspunkt kann die Gestalt der Verse auf der Seite liefern. Wie bei allen folgenden Versen der Strophen S2-S5 zeigt sich hier ein gleichmäßig abfallender Zeilenfall, der eine Referenz an die Form der Ode sein könnte<sup>29</sup>, wie man sie bei Hölderlin<sup>30</sup> findet. Für diese Bezugnahme Papenfuß's spricht das Gedicht „o ode“<sup>31</sup>; ein direkter Textnachbar von „jede uhr isn zeitzuender“, sowie die trochäische Metrik, die, ein Ausnahmefall bei Papenfuß, ausgelegt werden kann als möglicher *ferspott* über die komplexen Rhythmen der Ode.

Entscheidend ist aber, dass das strikte *Untereinander* der Verse, welches sich beim Lesen in ein *Nacheinander* übersetzen würde, eher hin zu einem *Nebeneinander* rückt. Das wirkt zusammen mit der Anmutung des logischen Versuchsaufbaus und schwächt die bedeutungsproduzierende Eigenschaft des *Nacheinander* der Verse. Das macht die eigentliche Frage nach den semantischen Schlüssen mindestens schwierig, weil diese nicht über ihre Abfolge erschlossen werden können. Über welche Paradigmen der Lexeme soll hier eine Analogie hergestellt werden, die in jedem Fall auf „jede“ Bedeutung des Wortes, in jeder Reihenfolge zutrifft? Was bleibt, ist die „zeit“ als übersubjektive Größe, der „augenblikk“ als subjektiv delimitierter Wahrnehmungsmodus in der Zeit sowie in der Fläche und zuletzt die „uhr“ als kulturell konnotiertes Werkzeug des Menschen, sich in der Zeit zu orientieren. All das macht sich gegenseitig lächerlich und verächtlich, da es nur auf der Fläche in einem Zusammenhang erscheint, doch nicht ineinander greifen kann. Je

---

<sup>29</sup> Vgl. Schenk: Medienpoesie, S.223.

<sup>30</sup> Vgl. Hölderlin: Dichterberuf. In: ders.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2.1: Gedichte nach 1800: Text. Hrsg. Friedrich Beissner. Stuttgart 1951, S.46.

<sup>31</sup> Bert Papenfuß-Gorek: o ode In: ders.: dreizehntanz. Berlin 1988, S. 34.

*länger* man auf den Text schaut, desto ungreifbarer wird er. Es lässt sich lediglich über freie Assoziation Sinn stiften, indem man den Worten eine subjektive Bedeutung gibt, die im Diskurs aber nicht standhalten kann. Es lässt sich als Sprachkritik und als Variation auf die erste Strophe verstehen, dass Sprache in Bezug auf Konzepte wie die „zeit“ als ein äußerst unzureichendes Kommunikationsmittel dargestellt wird.

Wie in der ersten Strophe kann sich der Leser von der Zeitlichkeit des Textes „ferspottet“ fühlen. Allerdings geschieht das hier in einem umgekehrten Verhältnis, nämlich nur dann, wenn man den Text nicht vorliest, sondern den Augenblick der Betrachtung, den Versuch der Sinnstiftung, ins Unermessliche streckt.<sup>32</sup>

### **Das andere Weiß**

Dieses Dilemma löst das Gedicht mit Selbstreferenzialität und Subjektivität. Der Titel taucht als erster Vers der dritten Strophe auf. Er lässt sich außerdem über die Anaphorik am Zeilenanfang von S3V1 als Fortsetzung von S2V3 lesen, als sei „jede uhr isn zeitzuender“ (S3V1) endlich der sinnstiftende Schluss im Versuchsaufbau. In ihrer Schriftlichkeit fluktuieren die Worte wieder zwischen *zeitzünd* und *zeit-zu-ender*. Die Semantik dieses entscheidenden Satzes wird er beim Lesen und Sprechen aber durch die subjektive Entscheidung des Lesers festgelegt.

Auffällig ist hier, dass S3, zöge man ein Rechteck um das erste und letzte Wort der Strophe, den selben Raum einnimmt wie S2 und S1. Jedoch ist S3 durch das Weiß der Seite anders strukturiert. In S1 ließ sich durch die Schreibmaschinenästhetik ein präzises Notationsmuster aufzeigen, welches die Zeit strukturierte. Die beiden „nichts“ (S3V2+V3) stehen in den Versen aber frei und losgelöst.

Vergleichbar arbeitet der Text „Un Coup de Dés Jamais N’abolira le Hasard“<sup>33</sup> von Stéphane Mallarmé, der damit „ein Schlüsselwerk auf dem Weg zur konkreten Poesie schuf.“<sup>34</sup> Bezeichnende Aspekte sind hierfür nach Dencker die Behandlung der Fläche und der Zeilenfall, die der „räumlichen Beziehung zwischen Wörtern und Text-Zeilen und der dadurch entstehenden Rhythmik [...] Bedeutungsfunktionen zuwies.“<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> ... wie viel Zeit meines Lebens dabei verstrichen ist...

<sup>33</sup> Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris 1914.

<sup>34</sup> Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin 2011, S. 392.

<sup>35</sup> Dencker: *Optische Poesie*, S. 392f.

Bei Papenfuß wird

„zeit is mir

nichts“ (S3V2)

so performativ zum Exempel. Das „ich“ lässt Zeit verstreichen; das Weiß der Seite ist eine unbestimmt lange Pause. Über „zeit“ kann das „ich“ mit Worten nichts konkretes aussagen, aber es kann ihre empfundene Nichtigkeit durch die Leerstelle ausstellen. Die Schrift wird also, die „zeit“ betreffend, durch ihre inszenierte Abwesenheit zum ersten mal konkret. Wie lang diese Pause ist, bestimmt hier der Leser und gerade durch das eigene Festlegen, durch das interpretative Performen der Textaussage beim Vorlesen entsteht ein starker Sog in Richtung der Primärdeixis „ich“.

In S3V3 ist die weiß markierte Pause wieder subjektiv definiert, aber als *irgendwie kürzer* notiert. Die konsequente Kleinschreibung im Gedicht wird hier beim zweiten „nichts“ zum Ereignis. Das Wort könnte entweder wieder die Partikel sein oder aber das Substantiv, das wie alle Substantive im Text klein geschrieben wird. So bieten sich wieder zwei bedeutungsverschiedene Lesarten an, die jeweils gleich plausibel scheinen. „nichts“ könnte semantisch als *das Nichts* auftreten, und sich anaphorisch auf S3V2 beziehen.

„jedes ich ferspottet jedes nichts“ (S3V3) wäre dann die Aussage, dass jedes mögliche „ich“, weil ein gesprochenes „ich“ immer eine Existenz voraussetzt, jedes *Nichts*, also alles Nichtexistente, verspottet, und damit die „zeit“ miteinschließt.

Der Vers lässt sich aber auch als Artikulationsspur eines Denkprozesses lesen. Was von jedem „ich“ verspottet wird, soll artikuliert werden, doch bricht die Spur an der entscheidenden Stelle ab und es entsteht eine Pause, womöglich um nach dem passenden Wort zu suchen. Das schließende „nichts“ wäre dann ein Abwinken, losgelöst aus der Grammatik, die der Syntax vorschreibt, ein Abbruch des Satzes, nach einer Pause, die, egal wie lang, auf jeden Fall kürzer ist, als die vorherige.

Beide Varianten stehen übereinander in der Schrift und die zwangsläufige Entscheidung für eine davon liegt wieder beim Leser.

## Rückwirkend politisch

In der vierten Strophe ereignet sich durch die Schriftästhetik eine dreifache Überlagerung der lexikalischen Bedeutungen von „rechts“ (S4V1), „links“ (S4V2) und „augenblick“ (S4V1). Außerdem aktualisiert sich der „zeit“-Begriff im Gedicht überhaupt und erhält durch eine semiotische und eine intertextuelle Bezugnahme eine politische Dimension, in welche der Leser durch die Performanz des Textes hinein gezogen wird.

„im rechten augenblick“ (S4V1).

Hier wäre *recht* noch mit *richtig* zu ersetzen, schreibt also einem Zeitpunkt eine bestimmte Qualität zu.

„das linke zu tun“ (S4V2).

Was im vorherigen Vers noch ein Attribut auf der Zeitebene war, wird hier entweder zum Substantiv oder zu einer Richtungsangabe. Das aktualisiert im Rückschluss die Bedeutung des polysemen „rechten“. Der Augenblick ist nicht mehr *richtig*, sondern definitiv *rechts* und „das linke zu tun“ tritt in Opposition dazu. Dazu kommt ihr verkehrtes Verhältnis in ihrer Aisthesis. Die Wörter samt dazugehöriger Zeilenanfänge stehen auf der Seite im vertauschter Entsprechung: Das „rechte“ steht links von „linke“ und umgekehrt. Ein bekanntes Beispiel für das Vertauschen von rechts und links in Schrift, welches ohne politische Lesart trivial scheint, ist „lichtung“ von Ernst Jandl.<sup>36</sup>

Die Pointe bei Jandl ist, dass durch die Schreibweise „lechts“ und „rinks“ die sinngebenden Phoneme zwar vertauscht sind, aber beim lesen kalkuliert automatisch korrigiert werden. „Die Lesenden müssen die permutative Operation rückgängig machen, das ‚l‘ durch das ‚r‘ (und umgekehrt) ersetzen.“<sup>37</sup>, *nachdem* sie, und hier liegt die performative Pointe, auf ihren „illtum!“<sup>38</sup> aufmerksam gemacht wurden. Auf syntaktischer Ebene, aber ebenso rückwirkend performativ, wurde bei Papenfuß durch den zweiten Vers die Semantik des ersten in ihrer politischen Konnotation aktualisiert. Der dritte Vers „& rechtzeitig zu gehen“ wird im politischen Kontext zur Flucht vor drohenden Missständen.

Interessant ist die Schreibung des Et-Zeichens, an Stelle von *und*. Die Zeichensetzung ist im gesamten „ulen“-Zyklus dies betreffend konsequent. Der erste

---

<sup>36</sup> Ernst Jandl: lichtung. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1: Gedichte. Hrsg. Klaus Siblewski. Frankfurt a.M. 1990, S. 249.

<sup>37</sup> Andreas Erb: Links wählen. Das Gedicht als Kommentar - Ernst Jandls ‚lichtung‘. In: Peter-Weiss-Jahrbuch. Hrsg. Hofmann/Rector/Vogt. Bd. 8 (1999). St. Ingbert 1999, S. 154-164, hier S. 155.

<sup>38</sup> Jandl: lichtung, S. 249

Effekt ist, dass es die hier wieder prominente Verbindung von Syntagma und Zeit punktuell aufhebt. Wären die beiden Infinitiv-Verbkonstruktionen mit einem „und“ verbunden, hätte das „und“ die Funktion einer Reihung der Vorgänge, also erst *gegensätzlich handeln* und dann *rechtzeitig zu gehen*.

Da man das Zeichen aber auch zu den ausschließlich schriftlichen, nicht mitgesprochenen Phänomenen zählen kann<sup>39</sup>, hat es potentiell auch die Bedeutung einer Entsprechung: *Gegensätzlich handeln* (S4V2), also *rechtzeitig zu gehen* (S4V2). In der politischen Perspektivierung der „Spracherneuerung in Texten von Bert Papenfuß“<sup>40</sup> wird das et-Zeichen maximal mit Bedeutung für seine Poetik im gesellschaftlichen Kontext aufgeladen.

Die gesellschaftliche Situation in der DDR war auch eine der Sprachlosigkeit, eine, in der die Phrase, die Worthülse, die unerschütterliche Formel über die Wirklichkeit herrschte.<sup>41</sup>

Das Symbol für die poetische Gegenbewegung, die sich „vom Wortbestand, der Schreibweise, der Gestalt, dem Klang“ den Formeln und Litaneien verweigert, war das &<sup>42</sup>. Dem heutigen Leser mag das auffallen oder nicht. Doch unabhängig vom konkreten, gesellschaftlichen Kontext funktioniert ist die Performanz der Strophe im Gedichtkontext folgendermaßen:

Nachdem der Leser am Ende der dritten Strophe, losgelöst vom notationalen Zeitraster der Leerstellen, sich subjektiv für den richtigen Moment zum Weiterlesen entschieden hat, schnellt der Blick zum nächsten Zeilenanfang nach links.

„im rechten augenblick (S4V1)

das linke zu tun“ (S4V2)

Der Text sagt das, was der Leser gerade getan hat und tut. Der Leser tut das, was der Text sagt. Und wie der Blick mit dem abfallenden Zeilenfall immer weiter nach „rechts“ geht, erschließt sich, wie oben beschrieben, sukzessiv erst die politische Semantik der Wörter. Zu einem Zeitpunkt also, als der Leser durch die Performanz der Schrift bereits in eine Gemeinschaft mit ihr getreten ist.

---

<sup>39</sup> Vgl. Achim Trebeß: im rechten augenblick das linke tun. Spracherneuerung in Texten von Bert Papenfuß. In: Weimarer Beiträge 36 (1990). S. 617-636, hier S. 632.

<sup>40</sup> Trebeß: im rechten augenblick das linke tun, S. 617.

<sup>41</sup> Ebd., S. 620.

<sup>42</sup> Vgl. Ebd.

## 7. Der eine „augenblick“

Abschließend lohnt sich die Betrachtung der Figur (D), die der fünften Strophe anstelle eines dritten Verses eingefügt ist. Sie ist zwar durch einen Absatz von den Versen getrennt, steht aber nicht so für sich wie der Titel, sondern wird vom Randweiß der Seite gerahmt wie die Strophe.

In der figürlichen Darstellung des „augenblicks“ wirken der Gestaltaspekt und der Referenzaspekt der Schrift wechselseitig miteinander, wie bei Figurengedichten. Der Gestaltaspekt der Schrift funktioniert hier in seiner ikonischen Dimension<sup>43</sup>, da das Wort in Form eines Dreiecks auf der Seite arrangiert ist.

Das aktualisiert den Referenzaspekt der Schrift auf drei Arten. Erstens umschließen die Buchstaben eine eingegrenzte Fläche auf der Seite und stellen so die eigentliche, aber weniger gebräuchliche Bedeutung des Wortes<sup>44</sup> aus. Im Kontext des Gedichts, bei dem die Verbindung von weißer Seite und Zeit immanent ist, aktualisiert sich aber auch die Bedeutung als Zeitwort, als unteilbare, begrenzte, subjektive Zeiteinheit.

Weil im „augenblick“ aber auch das *Auge* enthalten ist, wird das Ikon des Dreiecks auch zum Symbol für das Auge und die Dreieinigkeit<sup>45</sup>, bei Papenfuß aber eher für das Auge als Subjektivität. Denn jede „jede uhr“ (die ja ein *zeit-zu-ender* ist), „ferspottet jeder zeit den (S5V2)/ augenblick (D)“, der eben ausschließlich subjektiv delimitiert ist.

Beim Lesen gibt einen Anfangs- und einen Endpunkt. Ungleich Gomringers „das schwarze geheimnis“<sup>46</sup> gibt es keinen anagrammatischen Aspekt. Die Semantik des dargestellten Wortes mit ihrer unwiederholbaren Abgeschlossenheit spiegelt sich so im Gestaltaspekt.

Es gibt nun drei Wege, die das Lesen beschreiben kann und tatsächlich lässt sich die ikonographische Gestalt als schriftprogrammatisches Abbild des gesamten Textes verstehen. Die unmittelbare Strecke vom Anfang bis zum Ende der Wortfigur verläuft, statt über die Buchstaben, durch die Punkte, die die Zeilen zwischen *a* und *k* verbinden. Die Punkte lassen sich als unartikulierte Denken verstehen, als

---

<sup>43</sup> Vgl. Polaschegg: *Literatur auf einen Blick*, S. 257.

<sup>44</sup> Vgl. Art.: „Augenblick“. In: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig 1801. In: Wörterbuchnetz <<http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=augenblick>>. Datum des Zugriffs: 21.2.2016.  
Vgl. Art.: „Augenblick“. In: Brockhaus. *Die Enzyklopädie*. Bd. 28: *Deutsches Wörterbuch 1*. Hrsg. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. Mannheim 1996, S. 360.

<sup>45</sup> Art.: „Dreieck“. In: Metzler *Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart 2012, S. 80.

<sup>46</sup> Eugen Gomringer: „das schwarze geheimnis“ In: ders.: *vom rand nach innen. die konstellationen 1951-1995*. Hrsg. Edition Splitter. Wien 1995, S. 21.

Steigerung der „...“, die nichts artikulieren, aber auch nicht das weiße Schweigen der Leerstelle sind.

Dies lässt sich gleichsetzen mit dem Nichtlesen des Textes. Solange man den Text nicht liest, liegen die möglichen Textebenen, wie das *Zeitzünder/Zeit-zu-ender*-Problem, gleichzeitig übereinander in der Schrift. Wenn man den „augenblick“ nun aber liest, muss man eine *Lesart* wählen, die an das Textende führt. Die andere bleibt ungelesen. Bei einer wiederholten Lektüre kann man sich anders entscheiden, aber es ist dann ein anderer Augenblick, der hier in bemerkenswerter Weise erstmalig mit bestimmten Artikel in der Einzahl auftaucht, um genau das auszustellen. Diese Entscheidung, vor die der Leser gestellt wird, spiegelt die Schriftästhetik der Mehrdeutigkeiten des gesamten Gedichtes und steigert diese noch, indem ihr die Qualität des Einmaligen, Unwiederholbaren des jeweiligen *augenblicks* unterlegt wird.

## **8. Fazit**

Papenfuß' Schriftästhetik arbeitet dergestalt, dass der ästhetische Aspekt mit dem notationalen Aspekt zusammenwirkt und beide gemeinsam (in der Dimension der zeitlichen Verlautlichung beim Lesen) auf den Referenzaspekt der Schrift einwirken und die Semantik der Wörter maximal beeinflussen. Gleichzeitig stellt die Schrift ihr Verhältnis zu ihrer Verlautung immer wieder selbst in Frage.

Hinter der Schriftästhetik von Papenfuß steht der Versuch, die Wörter der allgemeinen Sprache, die niemandem persönlich gehören, in Bewegung zu setzen und eine eigene Sprache daraus zu machen. Dabei bedient er sich bekannter Schriftbilder aus nicht vollständig rekonstruierbaren Kontexten, einem Schriftsatz, der sich als alternatives Notationssystem für den Leser begreift, und einer Orthographie, die die Bezüge zu ihren Lexemen verwischt. Der Impuls dahinter, die allgemeine Sprache zu der eigenen des „Ich“ zu machen, ist genuin für fast alle Dichtung, spielt aber insbesondere durch die visuellen Bezugnahmen auf die Dichtung Nachkriegsdeutschlands eine politische Rolle: Das Misstrauen gegenüber einer staatlich geformten und instrumentalisierten Sprache, die deswegen durch systematische Regelbrüche zu einer eigenen Sprache umgeformt wird.

Die Mehrdeutigkeiten und Paradigmen liegen in der Schrift auf dem Papier übereinander und existieren gleichzeitig, sind also der systemimmanente Möglichkeits- und Bedeutungsraum des Textes, der selbst Subjektivität anstrebt. Das

besondere Spannungsverhältnis ergibt sich beim Lesen und speziell beim Vortrag. Der Leser wird zu einer Entscheidung genötigt, wie er die Worte spricht, und nimmt damit Einfluss auf die Semantik des Gedichts. Vor einer gesellschaftskritischen Folie ist das als Aufruf zur Opposition zu verstehen. Die Selektionsmöglichkeiten, die der Text aufzeigt, existieren auch in der Alltagssprachlichen Welt. Unbewusstes Treiben in dieser Sprache und unkritische Assimilation schaffen in den Sprechern Denkstrukturen, die übersubjektiv motiviert von Machtbestrebungen, konzipiert und auferlegt werden können.

Auch heute entstehen täglich neue Metonymien und Begriffe in unseren politischen Diskursen, die viel zu oft die verknappten Nachrichtenmeldungen, die kurzen Wortbeiträge in den Talkshows und die Gespräche an den Esstischen, in den Kneipen mit einer fremden Meinung unterlegen, ohne dass die Sprecher, in ihrer Not sich pointiert auszudrücken, sich bewusst für oder gegen die unterlegte Konnotation, die versteckte Eigentlichkeit der Worte entschieden hätten.

Dieses Gedicht aber nötigt jedem Leser bewusste Entscheidungen ab und zieht ihn so mit sich in eine Gemeinschaft. Unabhängig von der Position des Lesers im Möglichkeitsraum des Textes stehen beide in Opposition zu den geltenden Regeln der Sprache. Auf diese Prozesse aufmerksam machend, aktualisiert der Text das Bewusstsein für die Möglichkeit, die hier beschriebenen Prozesse über das Gedicht hinaus auf die Sprachpraxis des Alltags wieder mehr anzuwenden.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Gomringer, Eugen: „das schwarze geheimnis“ In: ders.: vom rand nach innen. die konstellationen 1951-1995. Hrsg. v. Edition Splitter. Wien 1995, S. 21.

Hölderlin: Dichterberuf. In: ders.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Bd. 2.1: Gedichte nach 1800: Text. Hrsg. v. Friedrich Beissner. Stuttgart 1951, S.46.

Jandl, Ernst: lichtung. In: ders.:Gesammelte Werke. Bd. 1: Gedichte. Hrsg. v. Klaus Siblewski. Frankfurt a.M. 1990, S. 249.

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

Müller, Heiner: Archivblatt. In: KAPERFAHRT UM SIEBEN FUDER ANAGRAMME. Jubeldruck für Bert Papenfuß. Hrsg. v. Epidemie der Künste. Berlin 2016, S. 34.

Papenfuß-Gorek, Bert. Dreizehntanz. Berlin 1988.

Papenfuß-Gorek, Bert: jede uhr isn zeitzuender In: Auswahl 78. Neue Lyrik – Neue Namen. Hrsg. v. Richard Pietraß. Berlin 1978, S. 103.

Papenfuß-Gorek, Bert: „beide gehen/sich angeregt unterhaltend...“ In: ders.: Dreizehntanz. Berlin 1988, S. 48.

Papenfuß-Gorek, Bert: o ode. In: ders.: dreizehntanz. Berlin 1988, S. 34.

### Forschungsliteratur

Dencker, Klaus Peter: Typographie wird/ist Poesie. In: Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck. Hrsg. v. Markus Polzer, Phillip Vanscheidt. Zürich 2014, S. 27-52.

Dencker, Klaus Peter: Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin 2011.

Dischner, Gisela: Konkrete Kunst und Gesellschaft. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. H. 25 (1970): Konkrete Poesie. S. 37-41

Drews, Jörg: mir grünt saulieb ein todestrieb. In: Kultur und Macht. Hrsg. v. Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Güstersloh. Bielefeld 1992, S. 84-89.

Epidemie der Künste (Hrsg.): KAPERFAHRT UM SIEBEN FUDER ANAGRAMME. Jubeldruck für Bert Papenfuß. Berlin 2016.

Erb, Andreas: Links wählen. Das Gedicht als Kommentar - Ernst Jandls ‚lichtung‘. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 8 (1999), S. 154-164.

Gilbert, Anette: Letternpunktik. In: Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck. Hrsg. v. Markus Polzer, Phillip Vanscheidt. Zürich 2014, S.161-190.

Grube, Gernot/ Kogge, Werner: Zur Einleitung: Was ist Schrift?. In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hrsg. v. Gernot Grube, Werner Kogge, Sibylle Krämer. München 2005, S. 9-22.

Heusinger, Siegfried: Die Lexik der deutschen Gegenwartssprache. München 2004.

Juergens, Eckhardt: Zur Situation der konkreten Poesie. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. H. 30 (1971): Konkrete Poesie 2. S. 48-49.

Knörrich, Otto: Die Deutsche Lyrik seit 1945. Stuttgart 1978.

Kyora, Sabine: Literatur und Macht. Die anderen Schreibweisen. In: Kultur und Macht. Hrsg. Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Güstersloh. Bielefeld 1992, S. 90-102.

Mickel, Karl: Vorwort. In: Bert Papenfuß-Gorek. Dreizehntanz. Berlin 1988, S. 1.

Mon, Franz: Texte über Texte. Berlin 1970.

Olson, Charles: Selected Writings. New York 1966.

Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprach-Wissenschaft. Übers. von Herman Lommel. Berlin, <sup>2</sup>1967.

Polaschegg, Andrea: Literatur auf einen Blick. Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik. In: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Hrsg. Krämer, Cancik-Kirschbaum, Trotzke. Berlin 2012, S. 245-264.

Schenk, Klaus: Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift. Stuttgart 2000

Trebeß, Achim: im rechten augenblick das linke tun. Spracherneuerung in Texten von Bert Papenfuß. In: Weimarer Beiträge 36 (1990), H. 4. S. 617-636.

Typografie.info: Überkewl, Umlaute in Übersee. In: Typografie.info  
<[http://www.typografie.info/3/page/artikel.htm/\\_/wissen/umlaute-in-uebersee](http://www.typografie.info/3/page/artikel.htm/_/wissen/umlaute-in-uebersee)>.  
Datum des Zugriffs: 8.2.2016.

Wolf, Gerhard: Wortlaut Wortbuch Wortlust. Dialog mit Dichtung. Leipzig 1988.

Wolf, Gerhard: Papenfuß zum Sechzigsten. In: KAPERFAHRT UM SIEBEN FUDER ANAGRAMME. Jubeldruck für Bert Papenfuß. Hrsg. v. Epidemie der Künste. Berlin 2016, S. 14-18.

## Wörterbücher und Nachschlagewerke

Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Leipzig <sup>2</sup>1801. In: Wörterbuchnetz  
<<http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=augenblick>>. Datum des Zugriffs:  
21.2.2016.

Brockhaus. Die Enzyklopädie. Bd. 28: Deutsches Wörterbuch 1. Hrsg. v. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. Mannheim <sup>20</sup>1996, S. 360.

Brockhaus. Deutsches Wörterbuch. Hrsg. v. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. Bd. 3. Mannheim 1999, S. 4607.

Duden. Die Grammatik. Hrsg. Dudenredaktion. Bd. 4. Mannheim <sup>7</sup>2006, S. 531.

Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. v. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart <sup>2</sup>2012, S. 80.

Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. v. Helmut Glück. Stuttgart <sup>4</sup>2010, S. 732.

Meyers Großes Konversationslexikon. Leipzig/Wien <sup>6</sup>1909. In: Wörterbuchnetz  
<<http://www.woerterbuchnetz.de/Meyers?lemma=spott>> Datum des Zugriffs:  
10.2.2016

## **Abbildungsverzeichnis**

Abb1: Bert Papenfuß: jede uhr isn zeitzuender In: ders.: Dreizehntanz. Berlin 1988, S. 32

## Anhang

Emailverkehr von Bert Papenfuß-Gorek und Elias Hadjeus

Datum: 10. Februar 2016 um 14:14  
Elias Hadjeus an Bert Papenfuß-Gorek  
Betreff: Frage zu "jede uhr isn zeitzuender"

„Hallo Herr Papenfuß,  
mein Name ist Elias Hadjeus und ich bin bekannt mit Kristin Schulz und studiere deutsche Literatur an der Humboldt. Wir sind uns bei Ihrem Geburtstagsfest in der Rumbalotte kurz begegnet.  
Ich hab gerade das Vergnügen, eine wissenschaftliche Arbeit zum Verhältnis von Semantik und Schriftästhetik in "jede uhr isn zeitzuender" zu schreiben.  
Viele Aspekte erschließen sich mir, aber ich hab leider das Problem, dass Sie nicht so viel Sekundärliteratur haben. Es würde mir sehr helfen, wenn Sie mir kurz zwei Fragen beantworten könnten, damit ich meine Aussagen absichern kann. Darf ich Sie darum bitten?  
Sie würden mir, wie gesagt, sehr weiterhelfen.

1. Inwiefern war die Schreibmaschine für die Seitengestaltung der Gedichte in dreizehntanz einflussreich?

2. „jede uhr isn zeitzuender“ wurde bereits vorab in einer Zeitschrift veröffentlicht. Heute finden sich weder im germanistischen Apparat noch im Internet Verweise auf frühere Veröffentlichungskontexte. Ich kann mir vorstellen, dass die Veröffentlichungen vor dreizehntanz auf Schreibmaschinendruckschlägen entstanden sind.

Für den Gedichtband selbst wurde eine schreibmaschinenähnliche Schrift mit Serifen gewählt. War die Entscheidung daher motiviert, um die Nähe zu den ursprünglichen Typoskripten beizubehalten?

Vielen Dank,  
und einen schönen Tag wünscht

Elias Hadjeus“

Datum: 10. Februar 2016 um 15:00  
Bert Papenfuß-Gorek an Elias Hadjeus  
Betreff: Aw: Frage zu "jede uhr isn zeitzuender"

lieber elias,  
ja, die (beschränkten) möglichkeiten der schreibmaschine spielten bei der grafischen  
gestaltung meiner texte in den 70er und 80er jahren eine große rolle. meine  
manuskripte in diesen jahren (so auch für "dreizehntanz") waren  
schreibmaschinendurchschläge. beim buchdruck habe ich nur drauf geachtet, daß die  
grafische gestaltung ungefähr stimmt, serifen waren hierbei nicht wichtig, es gab ja  
auch schreibmaschinentypen ohne serifen.

zur veröffentlichungsgeschichte:

jede uhr isn zeitzuender

Erstveröffentlicht in: Auswahl 78. Neue Lyrik – Neue Namen. Verlag Neues Leben,  
Berlin, 1978, S. 103; wieder in: Zwiebelmarkt. Komisches und Satirisches aus drei  
Jahrzehnten. Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1978, S. 306 f.; wieder in: Ursula  
Heukenkamp, Heinz Kahlau, Wulf Kirsten (Hg.). Die eigene Stimme. Lyrik der  
DDR. Aufbau-Verlag, 1988, S. 387; wieder in: Bert Papenfuß. dreizehntanz, Aufbau-  
Verlag, 1988, S. 32 (Lizenzausgabe: Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt a. M.,  
1989, S. 32); wieder in: Kurt Adel. Die Literatur der DDR. Ein Wintermärchen?  
Wilhelm Braumüller, Wien, 1992, S. 136; wieder in: Bert Papenfuß. till. gedichte  
1973 bis 1976. Gesammelte Texte 2. Gerhard Wolf Janus press, Berlin, 1993, S. 6;  
wieder in: micro. Plattform studentischer Initiativen. Heft 7, Oktober 2002, Weimar,  
S. 22.

sicherlich gibt es noch mehr veröffentlichungen, aber das sind die von mir autopsisch  
erfaßten. ich hoffe, ich konnte dir weiterhelfen, besten gruß  
bert papenfuß