

Satzzeichen sind für Literatur konstitutiv, moderne Schriftlichkeit ohne sie undenkbar. Dennoch spielen die Zeichen, die zwischen den Wörtern stehen, in der literaturwissenschaftlichen Praxis nahezu keine Rolle. Von berühmten Beispielen wie Heinrich von Kleists Gedankenstrich in der „Marquise von O...“ abgesehen, hat der virtuose Gebrauch von Satzzeichen, der sich bei großen Autoren der deutschen Literatur beobachten lässt, bisher keine angemessene stilistische Aufmerksamkeit gefunden.

Dem vorliegenden Band geht es um eine literatur- und kulturhistorische, aber auch stilistische Rekonstruktion der vielfältigen Formen und Funktionen der Satzzeichenverwendung und -wahrnehmung. Die Beiträge entwerfen eine differentielle Beschreibung der Verwendung von Satzzeichen in Bezugstexten unterschiedlicher literarischer Epochen, Strömungen und Autoren. Ergänzt werden die 16 Originalbeiträge durch drei klassische Studien der Interpunktionsstilistik von Theodor W. Adorno, Hans-Georg Gadamer und Jürgen Stenzel.

ALEXANDER NEBRIG ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin; seine Forschungsschwerpunkte sind: Deutsche Literatur des 17.–20. Jahrhunderts, Germanistik und Komparatistik sowie literarische Rhetorik.

CARLOS SPOERHASE ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin; seine Forschungsschwerpunkte sind: Deutsche Literatur vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Literaturtheorie und Wissensgeschichte.

ISBN 978-3-0343-1000-0

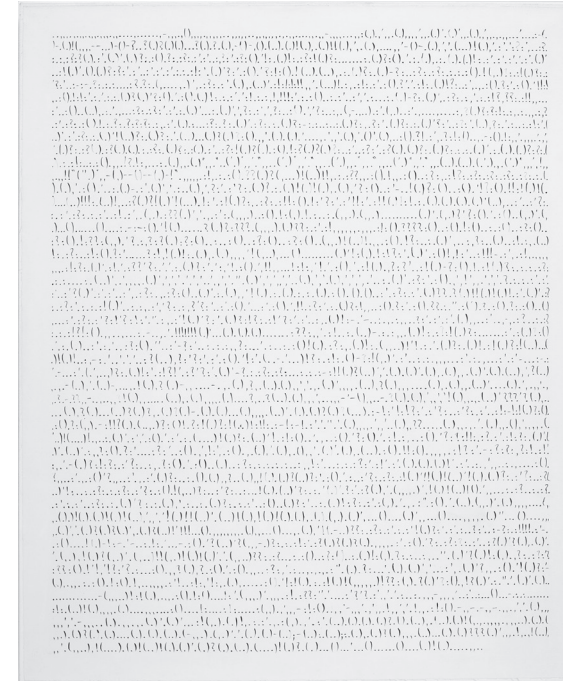


9 783034 310000

www.peterlang.com



Herausgegeben von
Alexander Nebrig
Carlos Spoerhase



Die Poesie der Zeichensetzung

Studien zur Stilistik
der Interpunktion

Peter Lang

Publikationen zur
Zeitschrift für
25 Germanistik

INHALTSVERZEICHNIS

ALEXANDER NEBRIG, CARLOS SPOERHASE Für eine Stilistik der Interpunktion	11
JÖRG TREMPER Richard Galpin Literarische Satzzeichen auf Leinwand	33
ALEXANDER NEBRIG, CARLOS SPOERHASE Über den Aufbau und die Beiträge dieses Bandes	41
<i>I. Grundlagen</i>	53
THEODOR W. ADORNO Satzzeichen (1956)	55
HANS-GEORG GADAMER Poesie und Interpunktion (1961)	61
JÜRGEN STENZEL Versuch einer Hermeneutik der Satzzeichen (1966)	69
<i>II. Studien</i>	87
LUTZ DANNEBERG Das perforierte Gewand: Geschichte und hermeneutische Funktion von <i>distinctiones, partitiones</i> und <i>divisiones</i>	89
HANS-JÜRGEN SCHEUER Die Zeichensetzung ist eine Frau namens Eleonore Aus dem Imaginarium der vormodernen Interpunktion	133

ANDREA POLASCHEGG Ausdruckskunst! Satzzeichen als Indizien des Affekts in Ode und Briefroman des 18. Jahrhunderts	157
ETHEL MATALA DE MAZZA Asteriske und Oberbeistrichlein Über Fehlanzeigen in Herders und Goethes Volkspoesie	183
RALF KLAUSNITZER „(die Schriftgelehrten mögen ihn erklären)“ Zum Kommagebrauch des Heinrich von Kleist	203
ERNST OSTERKAMP Drei Punkte Capriccio über ein Ärgernis	239
JOACHIM RICKES (Anstands-)Striche in Heinrich Heines Gedicht „Beine hat uns zwei gegeben / Gott der Herr“	259
JOSEPH VOGL Der Gedankenstrich bei Adalbert Stifter	275
STEFFEN MARTUS Stefan Georges Punkte	295
MICHAEL KÄMPER-VAN DEN BOOGAART Nachgelesen!!! Adorno ausgeBECHERT: Zur Lektüre expressionistischer Ausrufungszeichen	329
ULRIKE VEDDER „Verhoffen“: Gedankenstriche in der Lyrik von Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs und Paul Celan	345
ERHARD SCHÜTZ Der Einzige und die Typenwirtschaft Satz- und andere Zeichen bei Arno Schmidt	363

ROLAND BERBIG	
„und sie, das Kind das ich war“	
Satzzeichen und Zeichensetzung bei Uwe Johnson	
Stichproben	385
NORBERT FRIES	
Spatien oder Die Bedeutung des Nichts	407
<i>III. Anhang</i>	429
Siglen	431
Satzzeichen	433
Auswahlbibliographie	437
Zu den Autorinnen und Autoren	441
Werkregister	445
Personenregister	453

Für eine Stilistik der Interpunktion

I. Satzzeichenvergessenheit

Die Frage nach der Bedeutung der Interpunktion für die Literatur, zumal der neueren deutschen, erscheint als eine vollkommen überflüssige Frage. Immerhin gibt es den *Duden*, könnte man einwenden; seit langem sind wir bestens vertraut mit ihm und anderen (hin und wieder modifizierten und reformierten) Regelwerken, die uns letztlich vorschreiben, wie wir die Satzzeichen setzen müssen. Überflüssig zu fragen, wie ein einzelner Autor mit ihnen umgeht: Entweder ein Autor verwendet die Satzzeichen regelkonform, dann können wir uns getrost den anderen, wichtigeren Elementen eines literarischen Werkes widmen; oder der Autor beherrscht nicht einmal die korrekte Zeichensetzung, was uns dann möglicherweise ungehalten sein Buch beiseitelegen lässt.¹

Diese Vorstellung ist ein Irrtum. Selbst wenn sich alle Autoren mit ihrer poetischen Zeichensetzung strikt an die *Duden*-Regeln halten würden, ließe dieses Regelwerk noch einen erheblichen stilistischen Freiraum. Noch die vergleichsweise engmaschigen Normen der deutschen Zeichensetzung bergen, wie ein Vergleich unterschiedlicher Gegenwartsautoren belegen würde, beachtliche künstlerische Freiheitsgrade: Auch in Zeiten, in denen die Interpunktion standardisiert ist, bleibt sie Ausdruck einer bestimmten stilistischen Disposition. Man kann sie regelkonform verwenden, ohne deshalb nur ein grammatisches Muster zu erfüllen.² – In gewisser Weise werden aber selbst mit dem Hinweis, innerhalb der

1 Vgl. die jüngere Debatte über normabweichende Interpunktion bei Helmut Böttiger: Seine Majestät, das Lesepublikum. Herr und Hund: Wie in der Literaturkritik ästhetische Urteile immer mehr unter Konformitätsdruck geraten. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 8.11.2010, S. 14; Martin Ebel: Welche Tanten braucht das Leseland? Wenn gute Literatur nur die sein soll, die wenigen gefällt, wird der Dogmatiker zum Snob. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 10.11.2010, S. 14.

2 Was unserer Ansicht nach Albrecht Holschuh: Poetische Zeichensetzung. In: *German Quarterly* 75 (2002), H. 1, S. 51–70, hier S. 56, übersieht, wenn er schreibt: „Prosaschriftsteller, die ungefähr zwischen 1915 und 1998 zur Schule gingen oder mit Lektoren verhandelten, konnten die Interpunktion kaum als Kunstmittel ansehen“.

Duden-Interpunktion sei eine individuelle poetische Zeichensetzung möglich, bereits zu viele Zugeständnisse gemacht. Denn: Weshalb sollte man die literarische Interpunktion auf ein grammatisches Problem der normkonformen Markierung von Teilsätzen und Sätzen beschränken?

Gerade aus der Perspektive einer historisch informierten und theoretisch versierten Literaturwissenschaft darf man die poetische Zeichensetzung nicht auf die grammatische Funktion reduzieren. Kaum eine Disziplin ist so geeignet wie die Philologie, daran zu erinnern, dass die Interpunktion neben ihrer syntaktisch-grammatischen Ordnungsfunktion unter anderem auch dazu diene, ein Argument überzeugender oder überwältigender zu gestalten (rhetorisch-dialektische Funktion), den Tonverlauf eines Verses oder die Satzmelodie herauszustellen (phonetisch-prosodische Funktion), dem Redner den Moment für eine Atempause anzuzeigen (pneumatisch-physiologische Funktion), textuelle Bedeutungseffekte zu erzielen (semantische Funktion) sowie die Textseite übersichtlicher und damit lesbarer zu gestalten (kognitive Funktion).³

Die Interpunktion betrifft also nicht allein die syntaktische Seite des literarischen Textes, sondern auch seine rhetorischen und prosodischen (bzw. ‚tonalen‘) Dimensionen, und nicht zuletzt die kognitive Dimension des Textverständnisses und die physiologische Dimension der angemessenen sprachlichen Realisierung (z. B. auf der Bühne). Dort, wo neben der grammatischen Dimension der Interpunktion bereits systematisch weitere (rhetorische, prosodische usw.) Dimensionen zu berücksichtigen sind, ist es gar nicht unwahrscheinlich, dass es zu schöpferischen ‚Zielkonflikten‘ kommen kann; der Verstoß gegen die grammatisch gebotenen Interpunktionsnormen muss also nicht unbedingt der Unkenntnis des Autors oder dem blinden Willen zum Regelverstoß geschuldet sein.

Noch bis ins 19. Jahrhundert laufen im deutschsprachigen Raum auch in der Prosa syntaktische und rhythmische Ordnungsprinzipien der Interpunktion nebeneinander her, und die Wahl der Satzzeichen wird dementsprechend frei gehandhabt. Bis zu ihrer syntaktisch-grammatischen Normierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Interpunktion in der deutschen Schriftsprache ein relativ frei verfügbarer Teil des

3 Malcolm Parkes bezeichnet in seiner großen Studie die Interpunktion als zentrales Moment einer „Grammar of legibility“. Vgl. M.[alcolm] B.[eckwith] Parkes: *Pause and effect. An introduction to the history of punctuation in the West*, Berkeley, London 1993, S. 20–29 (Kap. 2). Seit dem 7. nachchristlichen Jahrhundert ist die Interpunktion nicht länger mehr nur Anleitung zum mündlichen Vortrag, „but has already become an essential component of the written medium, which contributes directly to the reader’s comprehension of the message of the text“ (ebenda, S. 69).

schriftlichen Ausdrucks, ganz gleich ob der Autor selbst oder der Schriftsetzer bestimmte, wie die Satzzeichen verwendet werden.⁴

Dadurch gewinnt die Interpunktion nicht bloß als Ausdruck einer individuellen stilistisch-syntaktischen Stilphysiognomie an Bedeutung, sondern erweist sich auch für das spezifische Verständnis literarischer ‚Rede‘ und für die Rekonstruktion der jeweiligen rhetorischen Wirkungsabsicht als zentral. Es ist also spezifischen Ausdrucksabsichten und Formverständnissen geschuldet, wenn sich auch für die deutsche Literaturgeschichte beobachten lässt, dass ihre größten Autorinnen und Autoren die Zeichensetzung (je nach literarischer Gattung, Epoche, literarischer Strömung) recht frei gehandhabt haben. Man werfe nur einen Blick in die Geschichte der Lyrik: Selbstbewusst verweigern Lyriker bis in die Gegenwart hinein, ihre Zeichen nach der Schulbuch-Regelung zu setzen; nicht selten verzichten sie sogar ganz auf die Interpunktion.

Die Literaturwissenschaftler sehen aber die Satzzeichen häufig vor lauter Wörtern nicht. Das hat häufig sogar editionsphilologische Gründe: So ebnet nicht allein die für den Schulgebrauch bestimmten Textausgaben die spezifisch historische Interpunktion selbst hochkanonischer Autoren unter dem Stichwort der „Modernisierung“ ein; selbst kritische Gesamtausgaben unterwerfen bis in die Gegenwart um einer besseren Lesbarkeit willen z. B. Goethes Schriften einer „modernen“ Interpunktionsweise, weil es für die Herausgeber ausgemacht zu sein scheint, dass die poetische Zeichensetzung keinen Mehrwert hat. *Was macht es schon für einen Unterschied, so anscheinend die Hintergrundannahme, ob an einer bestimmten Stelle ein Komma oder ein Semikolon steht!*

4 Vgl. Stefan Höchli: Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen. Eine kritische Darstellung der Lehrschriften von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin, New York 1981; Franz Simmler: Geschichte der Interpunktionssysteme im Deutschen. In: W. Besch u. a. (Hrsg.): Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung, Bd. 3, New York 2003, S. 2472–2503; Ursula Brendel: Zur Geschichte der Interpunktionskonzeptionen des Deutschen – dargestellt an der Kodifizierung des Punktes. In: ZGL 33 (2005), S. 179–211. Vgl. auch die sehr nützliche Textsammlung von Burckhard Garbe (Hrsg.): Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform 1462–1983, Hildesheim 1984. — Einen umfassenden Überblick über kunsthistorische Perspektiven gibt Jennifer DeVere Brody: Punctuation: Art, Politics, and Play, Durham, London 2008. Einen instruktiven Überblick über philosophische Perspektiven geben Christine Abbt, Tim Kammach (Hrsg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung, Bielefeld 2009.

II. *Interpunktionsstilistik*

Auch wenn die Literaturwissenschaften und Philologien nie so satzzeichenvergessen gewesen sind wie Hans-Georg Gadamer, der in seiner Hermeneutik die literarische Interpunktion als eine kontingente Lesehilfe begreift, die kein integraler Bestandteil des als ‚geistiges‘ Phänomen verstandenen Textes sein kann,⁵ haben sie sich die Frage, wie die Interpunktion wieder ‚sichtbar‘ gemacht werden kann, nicht systematisch gestellt.

Wenn selbst Gustave Lanson in seiner umfangreichen historischen Poetik der Prosa der „Phrase du grand siècle“ zwar ein ganzes Kapitel widmet, die Zeichensetzung dabei aber fast übergeht,⁶ scheint die Frage legitim zu sein: Wie macht man das, was in literaturwissenschaftlichen Editionen und Interpretationen nicht selten zum Verschwinden gebracht wird, wieder beobachtbar? Wie werden unter der Voraussetzung einer partiellen philologischen Satzzeichen-Vergessenheit die Zeichen zwischen den Wörtern wieder zu einem epistemischen Objekt?

Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten: Denn es kann nicht bloß darum gehen, im Rahmen der Beschäftigung mit literarischen Texten nun auch auf unspezifische Weise den Satzzeichen etwas Aufmerksamkeit zu widmen. Vielmehr soll die Beobachtung der Satzzeichen als Element einer literaturwissenschaftlichen Stilistik begriffen und für den hermeneutischen Umgang mit literarischen Texten produktiv gemacht werden. Eine derartige Stilistik hat, methodisch gesehen, vor allem mit zwei Problemen zu kämpfen: Erstens mit Problemen der historischen Zuschreibbarkeit und zweitens mit Problemen der situativen Funktionalität der Interpunktion.

Das Problem der historischen Zuschreibbarkeit: Wenn die Dokumentation des Publikationsvorgangs nicht lückenlos ist (was in den meisten Fällen zutrifft), stellt sich die Frage, wem die überlieferte Interpunktion zuzuschreiben ist. Die Quellenlage erweist sich für die Zeit bis ins 18. Jahrhundert häufig als so unvollständig, dass die Debatten über die Herkunft der Interpunktion der Dramen Shakespeares oder Racines bis in die Gegenwart ohne festes Ergebnis geführt werden. Einerseits wird hervorgehoben, dass die Dramenautoren ein genuines Interesse an

5 Vgl. Hans-Georg Gadamer: Poesie und Interpunktion. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 9, Tübingen 1993, S. 282–288, hier S. 284: „In jedem Fall gehört Interpunktion nicht zur Substanz des dichterischen Wortes.“ – Kritisch dazu schon Jürgen Stenzel: Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung, Göttingen 1966, S. 11. – Theodor W. Adorno: Satzzeichen. In: Ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt a. M. 1981, S. 106–113, hier S. 106, misst den Satzzeichen dagegen größere Bedeutung als Verkehrssignalen bei.

6 Gustave Lanson: *L'Art de la Prose*, Paris 1909, S. 77.

der richtigen Interpunktion ihrer Drucktexte gehabt haben müssen,⁷ andererseits, dass im „ancien régime typographique“ die definitive Interpunktion von Druckschriften nicht selten erst von Korrektoren in Offizinen vorgenommen wurde.⁸

Selbst dann, wenn die Überlieferung den Schluss zulässt, dass der Autor die Satzzeichen selbst gesetzt hat, mag er seinen Text bisweilen lustlos und nachlässig interpungiert haben.

Blickt man auf Goethes zur Schau gestellte Indifferenz gegenüber der Interpunktion,⁹ dürfen selbst hinsichtlich der Zeit um 1800 Zweifel darüber aufkommen, wie fest der „Interpunktionswille[]“¹⁰ der Autoren tatsächlich war. Und auch dort, wo eine Interpunktionsprogrammatisik festgestellt werden kann (etwa, wo Goethe für die erste Ausgabe seiner Schriften anordnet, diese nach Adellung zu interpungieren), so zeigt die faktische Redaktionspraxis doch häufig ein gemischteres und halbherzigeres Bild. Die Frage, wie stark eine Interpunktion ‚autorisiert‘ ist, kann vermutlich nicht unabhängig von der Frage gestellt werden, ob im Einzelfall an dieser ‚Autorisierung‘ überhaupt viel liegt (d. h. ob eine autorisatorische Aufmerksamkeit für Interpunktion vorausgesetzt werden kann). Ein intentionaler Vorgang scheint die Interpunktion nicht durchweg zu sein; die Praxis erfolgt teilweise bewusst wie Kleists Gedankenstrich in der *Marquise von O...*, meist jedoch weniger vorsätzlich.¹¹ Ihre Funktion als Ordnungsgrößen, die den Text vorstrukturieren, erhalten Satzzeichen in der Regel auch ohne größeres Zutun der Schreiber.

Das hat Konsequenzen für das philologische Editions Wesen. Von der Editionsphilologie, die mit der Pluralität der Interpunktion konfrontiert wird, sind wichtige Impulse für eine Stilistik der Interpunktion ausgegan-

7 Georges Forestier: Lire Racine. In: Racine: Œuvres complètes, Bd. 1, hrsg. v. G. F., Paris 1999, S. LVIX–LXVIII. Vgl. auch die vehemente Kritik von Yves Giraud: Lire Racine, vraiment? In: Revue d'Histoire Littéraire de la France 101 (2001), H. 2, S. 303–311.

8 Roger Chartier: Capter la parole vive. In: St. Dehaene, Ch. Petit (Hrsg.): Parole et Musique. Aux origines du dialogue humain, Paris 2009, S. 169–182.

9 Eine solche ist vor allem in Gesprächen mit Goethe überliefert und wurde von Goethes Editoren alsbald bestätigt. Zum Beispiel bemerkt der Herausgeber des Goethe-Schiller-Briefwechsels Wilhelm Vollmer (Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Bd. 1, Stuttgart 1881, S. VI): „Was Orthographie und Interpunction betrifft, so ist bekannt, daß sowohl Goethe als Schiller hierin ziemlich sorglos verfahren und daß von einer consequenten Festhaltung eines bestimmten Systems bei Beiden kaum die Rede sein kann.“

10 Liselotte Blumenthal: Die Tasso-Handschriften. In: Goethe-Jahrbuch N. F. 12 (1950), S. 89–125, hier S. 115.

11 Thomas Nehrlich: Der Gedankenstrich in der *Marquise von O...* (1810) und sein schriftshistorischer Kontext. In: Gedankenstriche. Ein Journal des Kleist-Museums 1 (2011), S. 10–24.

gen. Denn erst der Blick in die handschriftliche Überlieferung sowie der Abgleich verschiedener Ausgaben desselben Textes bringen Differenzen zu Tage, von denen nicht nur editorisch Rechenschaft abzulegen ist, sondern die auch stilistisch einzuordnen sind. Gleichwohl ist es lange philologischer *common sense* gewesen, dass die ursprüngliche Interpunktion eines Textes nicht unbedingt zu respektieren sei. Historisch-kritische Neueditionen beziehen aus diesem Mangel ihre Berechtigung, und zentrale Beiträge zur Interpunktion kommen nicht zufällig von Editionsphilologen, von Georges Forestier zu Racine, von Helmut Sembdner zu Kleist, von Liselotte Blumenthal und Erich Trunz zu Goethe und von Malcolm Pasley zu Kafka.¹²

Das Problem der situativen Funktionalität: Die spezifische Funktion des Satzzeichengebrauchs kann sehr stark divergieren. So ist etwa, wie erwähnt, für die „tragédie classique“ umstritten, ob die Zeichensetzung der Drucktexte der Intention der Dramenautoren, die die Satzzeichen als Vortragsanweisungen für die angemessene lautliche Artikulation ihrer Texte einsetzen, zugeschrieben werden soll, oder der Intention der Korrektoren, die mittels der Interpunktion einen Text für ein Publikum im Sinne der Lesbarkeit einrichten. Fraglich ist hier nicht nur die interpunktionsstiftende Instanz, sondern auch der pragmatische Wert des Interpunktionseinsatzes im literarischen Kommunikationsakt: Dient er der Aufführung auf der Bühne oder der stillen Buchlektüre?

Im Folgenden soll nicht das bereits knapp skizzierte Funktionsspektrum literarischer Interpunktion kleinschrittig ausgemessen werden. Die Funktionsbreite des Einsatzes literarischer Interpunktion ist, wenn man von der Möglichkeit einer relativ abstrakten Auflistung absieht, ein Gegenstand, der einer breiten historischen Rekonstruktionsarbeit bedarf. Die folgenden Hinweise können nicht mehr leisten, als vier stilistische Hinsichten darzustellen, in denen sich literarische Interpunktion als ein fruchtbarer Untersuchungsgegenstand erweist. Wir haben diese stilistischen Hinsichten der Übersichtlichkeit halber als grammatostilistische, phonostilistische, ikonostilistische und ethostilistische bezeichnet. Entscheidend ist, dass es sich bei diesen stilistischen Hinsichten nicht um einen medienspezifischen Ordnungsvorschlag handelt – etwa in dem

12 Vgl. Helmut Sembdner: Kleists Interpunktion. Zur Neuausgabe seiner Werke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 6 (1962), S. 229–252; Blumenthal (wie Anm. 10), S. 89–125, bes. S. 107–125; Erich Trunz: Vom Handwerk des Herausgebers. Aus der Werkstatt der Hamburger Goethe-Ausgabe. In: Ders.: Ein Tag aus dem Leben Goethes. Acht Studien zu Leben und Werk, München 21990, S. 188–213, bes. S. 191–193; Malcolm Pasley: Zu Kafkas Interpunktion. In: Euphorion 75 (1981), S. 474–490. Vgl. auch die konzise Überblicksdarstellung zu Edition und Interpunktion bei Klaus Kanzog: Orthographie und Interpunktion. In: Ders.: Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur, Berlin 1991, S. 82–96.

Sinne, dass „grammatisch“ auf Schriftlichkeit, „phonetisch“ auf Mündlichkeit und „visuell“ auf Bildlichkeit verweisen würde. Denn die genannten Hinsichten sind zunächst einmal alle auf einen *schriftlichen* Text und die an ihn geknüpften Textumgangsformen bezogen. Die folgenden Überlegungen sollen dementsprechend die Vielfalt der Perspektiven und Problemstellungen aufzeigen, die ein stilistisches Interesse auf den schriftlichen literarischen Text entwerfen kann.

1. Grammatostilistik

Vom Standpunkt des Diktierens könnte sich die These Gadamer bestätigen, die Interpunktion sei sekundär. Der mittlere und ältere Briefschreiber Goethe beispielsweise – das wird am Briefwechsel mit Schiller ablesbar – fügte Kommata, Semikola und Punkte in sein Diktat nachträglich ein.¹³ Man könnte aber auch für diesen Fall behaupten, dass die Zeichensetzung aus diesem Grund gerade zur Schriftlichkeit gehört und nicht mehr auf einen mündlich vorgängigen Text verweist. Begreift man die Interpunktion nicht wie Gadamer als willkürlichen und nachträglichen Eingriff in das Schrift gewordene Wort, eröffnen sich produktive Weisen des Umgangs mit der Zeichensetzung.

In einer *Theorie der Interpunktion aus der Idee des Satzes entwickelt* wurde schon 1838 dargelegt, wie sehr die „Interpunktion mit der Satzbildung selbst in Verbindung“¹⁴ stehe. So verstanden, dient die Interpunktion der ‚Satzzeichnung‘.¹⁵ Jenseits dieser „Symbiose von Syntax und Interpunktion“¹⁶ ist die Interpunktion aber auch für den Stil der schriftlichen Rede zentral, für die Physiognomie des „Erzählers“¹⁷ genauso wie für den Verlauf des Erzählten und die Figurenrede, indem sie die Gedankenführung kanalisiert und über die Modalitäten des Erzählens Auskunft gibt. Punkte werden nicht nur gesetzt, um grammatisch korrekte Sätze zu generieren. Ein gutes Beispiel dafür bieten Kleists Erzählungen. ‚Asthmatisch‘¹⁸ wäre Kleists Stil nur dann, wenn man ihn auch abgehackt, wie es

13 Vgl. Alexander Nebrig: [Rezension zu:] Norbert Oellers (Hrsg.): Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel, Stuttgart 2009. In: ZfGerm XX (2010), H. 2, S. 443–445, hier S. 443.

14 Johannes Weiske: *Theorie der Interpunktion aus der Idee des Satzes entwickelt*, Leipzig 1838, S. 4.

15 Ebenda, S. 129.

16 Stenzel (wie Anm. 5), S. 11.

17 Elspeth Jajdelska: *Silent Reading and the Birth of the Narrator*, Toronto 2007.

18 Vgl. Erich Schmidt: Einleitung des Herausgebers. In: H. v. Kleists Werke, hrsg. v. E. S., Bd. 3, Leipzig [1905], S. 129–140, hier S. 129 f., sagt nicht ‚asthmatisch‘, sondern spricht von durch Interpunktion „zerhackte[n] Perioden“ (S. 136): „Zahllose

die Kommata vorgeben, vorläse. Helmut Sembdner hat allerdings zeigen können, dass sein Vorgänger Erich Schmidt an einigen Stellen die Kommata bei Kleist sogar noch vermehrt hat im Sinne der syntaktisch korrekten Interpunktion (etwa bei adverbialen Ergänzungen und vor dass-Sätzen). Dadurch erst sei Kleist als Asthmatiker erschienen.¹⁹ Doch auch Sembdner, der wie Schmidt rhythmisch-prosodisch argumentiert, edierte einen Text, der sich weiterhin durch einen übermäßigen Gebrauch von Kommata auszeichnet.

Aus grammatostilistischer Sicht werden die zahlreichen Distinktionen mittels Komma und Semikolon Anweisungen für das stille Lesen als ein Zurechtlegen der Textbestandteile. Der Text zeigt an, dass für das Verständnis der Handlung jedes abgetrennte Glied des Satzes von Bedeutung ist. Kleists syntaktische Hypotaxen, die steten Einschübe, Relativierungen und Konditionierungen entspringen derselben Detailversessenheit wie die Abtrennung nicht syntaktischer Einheiten: „Die Marquise kam, mit ihren beiden Kindern, auf den Vorplatz des Schlosses“,²⁰ lautet der Hauptsatz. Die Zeichensetzung legt Wert darauf, dass (a) die Marquise mit (b) beiden Kindern (c) auf den Vorplatz kam. Im daran anschließenden durch einen Punkt abgeschlossenen Satz schafft die hypotaktische Syntax bereits das Maximum an Distinktion, und dennoch trennt Kleist zusätzlich die Einheiten: ‚unglücklicherweise‘, ‚bei ihrem Anblick‘ und ‚unter abscheulichen Gebärden‘ vom Rest des Satzes ab: „Hier, unglücklicher Weise, begegnete ihr, da sie eben durch die Hintertür entschlüpfen wollte, ein Trupp feindlicher Scharfschützen, der, bei ihrem Anblick, plötzlich still ward, die Gewehre über die Schultern hing, und sie, unter abscheulichen Gebärden, mit sich fortführte.“²¹ Der Erzähler kann über die Kommata die Geschlossenheit der Syntax auflösen und stattdessen auf die Ereignisse und Gegenstände zeigen und so einen Handlungsvorgang in seine Bestandteile zerlegen. Er kann aber auch, wenn ihm eine Information als besonders wichtig erscheint, diese mit dem Satz zur Deckung bringen und auf weitere Informationen verzichten. Bezeichnend ist denn auch, dass eines der für die Interpretation der Erzählung wichtigsten Details in einem einfachen Satz steht und Kleist es vermeidet, ihn an den vorausgehenden Satz syntaktisch anzuschließen. Nachdem nämlich der Offizier die Marquise von seinen lüsternen Soldaten befreit hat, heißt es in einer Einfachheit, die mit den bisherigen Sät-

Kommata belästigen den Leser mehr, als daß sie ihm die Übersicht und Rezitation erleichterten“ (S. 130).

19 Sembdner (wie Anm. 12), S. 235.

20 Heinrich von Kleist: Die Marquise von O.... In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Helmut Sembdner, München 1993, Bd. 1, S. 104–143, hier S. 105.

21 Ebenda.

zen kontrastiert: „Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein.“²²

Erzählprosa ändert ihren Charakter, je nachdem, wie sie interpungiert ist. Ein parataktischer Stil ohne Kommata will anders gelesen werden als der Stil Kleists, wie das Beispiel Kafkas verdeutlicht. Obzwar man gern Kleist und Kafka parallelisiert, handelt es sich grammatostilistisch gesehen um zwei konträre Phänomene, nicht nur, weil Kafka auf hypotaktische Konstruktionen weniger Wert legte. Man muss, um den verschiedenen Umgang mit der Interpunktion zu sehen, aber in die Handschriften blicken, da Kafkas Text für den Druck neu interpungiert wurde.²³ In *Das Schloss* heißt es:

Es war der Wirt, „Frieda!“ rief er und ging einigemal im Zimmer auf und ab, glücklicherweise kam Frieda bald und erwähnte K. nicht, klagte nur über die Bauern und ging in dem Bestreben K. zu suchen hinter den Pult, dort konnte K. ihren Fuß berühren und fühlte sich von jetzt an sicher.²⁴

Zu Vergleichszwecken lässt sich nun die dritte Druckfassung heranziehen:

Es war der Wirt. „Frieda!“ rief er und ging einige Male im Zimmer auf und ab. Glücklicherweise kam Frieda bald und erwähnte K. nicht, klagte nur über die Bauern und ging, in dem Bestreben, K. zu suchen, hinter das Pult. Dort konnte K. ihren Fuß berühren und fühlte sich von jetzt an sicher.²⁵

Aufmerksame Philologen – wie Malcolm Pasley, der dieses Beispiel ausführlich analysiert hat – stellen hier eine schon allein quantitativ bemerkenswerte Verschiebung fest: Während die Handschrift (nur) vier Kommata und einen Punkt enthält, finden sich im Druck vier Kommata, vier

22 Ebenda. – Schmidt (H. v. Kleists Werke, Bd. 3, S. 250) ediert in allen drei Sätzen übrigens genau wie Sembdner, wobei Schmidt für die Insel-Bücherei 1908 die Anzahl der Kommata deutlich reduzierte: „Die Marquise kam mit ihren beiden Kindern auf den Vorplatz des Schlosses“, und: „Hier, unglücklicherweise, begegnete ihr, da sie eben durch die Hintertür entschlüpfen wollte, ein Trupp feindlicher Scharfschützen, der bei ihrem Anblick plötzlich still ward, die Gewehre über die Schultern hing und sie unter abscheulichen Gebärden mit sich führte“ (Heinrich von Kleists Erzählungen, eingeleitet v. E. S., Leipzig 1908, S. 110).

23 Das hat auch Folgen für die wenigen von Kafka für den Druck autorisierten Texte: Kafkas Erzählung *Das Urteil*, so wie es im Erstdruck überliefert ist, enthält denn auch dort, wo der Vater seinen Sohn verurteilt, eine stark affektive Konzentration, die durch Ausrufungszeichen markiert ist. In der Handschrift stehen sie nur selten. Sie sind entweder von fremder Hand eingefügt worden oder aber fehlen ganz, vgl. Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt a. M. 1996, S. 94–116, bes. S. 113–115.

24 Franz Kafka: *Das Schloss*; zitiert nach Pasley (wie Anm. 12), S. 478.

25 Ebenda, S. 479.

Punkte, und noch ein (ganz neuer) Absatz. Pasley weist darauf hin, dass durch die Veränderung der Interpunktion in der Druckfassung einerseits die für Kafkas späten Schreibstil so charakteristische, von Kommareihungen getragene „fließende[n] Parataxe“²⁶ durch eine „merkliche Stauung der Textdynamik“²⁷ fast zum Verschwinden gebracht wird; andererseits werden durch diese Einebnung *genau die* zentralen Stellen ihrer stilistischen Wirksamkeit beraubt, wo Kafka bewusst mit Punkten operiert, um die „fließende Parataxe“ merklich ins Stocken zu bringen.²⁸

Kafka zieht weniger Grenzen, unterteilt seine Erzählprosa weniger stark als Kleist, für den jedes Detail semantisch relevant zu sein scheint. „Kafkas Stil ist vorwiegend parataktisch“²⁹ und damit eine Sonderform des expressionistischen Reihungsstils, aber diese Parataxe sucht nicht mehr in durch den Punkt abgeschlossenen Sätzen Halt, sondern läuft oftmals vor sich hin.

Für den Eigengebrauch nutzte Kafka ein binäres System von Punkt und Komma, die Drucklegung ließ ihn noch das Semikolon einfügen.³⁰ Malcolm Pasley hat an Kafkas Interpunktion eine zentrale Spannung aufgedeckt: „die Spannung zwischen dem rhetorischen Ausdruckswillen des Autors und dem Zwang einer Konvention, welche die Gliederung des gedruckten Schriftbildes nach logisch-grammatischen Gesichtspunkten verlangt“.³¹ Diese Spannung kann jedoch erst vor dem Hintergrund einer geregelten Interpunktion entstehen und ist bezeichnend für die meisten Autoren der Moderne.

2. *Phonostilistik*

Auffällig für die bisherige literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Interpunktion ist die klangliche Rechtfertigung, die also nicht ausgehend von einem Lesetext und seinen Sinnbezügen argumentiert, sondern von der Möglichkeit, ihn richtig, im Sinne des Autors vorzulesen. Reinhart Meyer-Kalkus hat in einem mittlerweile klassischen Aufsatz über Kleists Dramatik der Deklamation dafür argumentiert, dass es Kleist weder um ein Drama der Schrift³² noch um ein Drama der Körper gehe:³³

26 Ebenda, S. 477.

27 Ebenda, S. 485.

28 Ebenda, S. 477, 486.

29 Ebenda, S. 474.

30 Ebenda, S. 481.

31 Ebenda, S. 484.

32 Reinhard Meyer-Kalkus: Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörffer. Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation. In: Kleist-Jahrbuch (2001), S. 55–88, hier S. 56, 72.

33 Ebenda, S. 74.

Weder auf die stille Lektüre des gedruckten Buches noch auf die schauspielerische Performanz auf der Bühne habe Kleist abgezielt. Wie sich aus seinem dramatischen Satzzeichengebrauch schließen lasse, sei es ihm vielmehr um ein Drama der mündlichen Artikulation gegangen – genauer: nicht um ein Vorlese-Drama, sondern ein Deklamations-Drama.³⁴ Meyer-Kalkus liest Kleists Interpunktion als prosodische;³⁵ Kleists Satzzeichen sind als Zeichen für Pausenlängen und für die Tonhöhenbewegungen konzipiert.³⁶

Meyer-Kalkus verweist hier,³⁷ wie auch in seiner umfangreichen Studie,³⁸ auf Eduard Sievers' Versuche, die Interpunktion als Indiz für die Rekonstruktion der Stimme des Autors brauchbar zu machen. Sievers, so in der Programmschrift *Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik*, war überzeugt,

daß die Sprachmelodie auch für die philologische Kritik nur schriftlich überlieferter Texte eine erhebliche Bedeutung besitzt, daß mithin neben die bisher vorwiegend mit Stilllesen arbeitende Augenphilologie, wie man sie kurzerhand nennen kann, eine auf der Erforschung der Eigenheiten und Gesetze der lebendigen, lauten Rede aufgebauten Sprech- und Ohrenphilologie als notwendige und selbständige Ergänzungsdisziplin treten müsse, wenn man die Grenzen des bisher Erkennbaren mit Aussicht auf bleibenden Erfolg erweitert sehen will.³⁹

Für Sievers wäre die Frage, ob man die Satzzeichen als Indikatoren der Satzmelodie versteht, nicht zu trennen von der hermeneutischen Frage: „Ohne Rhythmus, Melodie usw. ist überhaupt kein ‚Satz‘ denkbar, sofern man unter ‚Satz‘ nicht eine tote Folge geschriebener Wortbilder auf dem Papier verstehen will, sondern den ‚Satz‘ als das auffaßt, was er ist und sein soll, nämlich als den Träger eines bestimmten Sinnes.“⁴⁰

Sein Vorschlag, der auf den Umstand aufmerksam machen sollte, dass jeder Leser, auch wenn er still liest, den Satz auf eine bestimmte satzmelodische Art und Weise liest, machte deshalb kaum Schule, weil letztlich die Überzeugung, dem Text ablesen zu können, wie er denn eigentlich gesprochen werden wolle, bei Sievers spekulativ und subjektiv bleibt. Die Philologie ist weiterhin Augenphilologie, Texte sind zum Sehen gedachte und zu interpretierende Zeichen.

34 Ebenda, S. 75. Vgl. auch Michael Kohlhäufel: Die Rede – Ein dunkler Gesang. Kleists ‚Robert Guiskard‘ und die Deklamationstheorie um 1800. In: Kleist-Jahrbuch (1996), S. 142–168.

35 Meyer-Kalkus (wie Anm. 32), S. 80–86.

36 Ebenda, S. 79–80.

37 Ebenda, S. 64.

38 Reinhard Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001.

39 Eduard Sievers: Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik. In: Ders.: Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912, S. 78–111, hier S. 78.

40 Ebenda, S. 80.

Wie die Überlegungen von Meyer-Kalkus zum Interpunktionsgebrauch des Dramatikers Kleist deutlich machen und auch die jüngere französische Diskussion zum Satzzeichengebrauch Corneilles, Racines oder Molières zeigen,⁴¹ verdient die Frage, ob die Interpunktionszeichen einer medialen Transposition ins Mündliche dienen und auf den performativen Charakter des Dramas weisen, weitere Aufmerksamkeit. Man muss in der Interpunktion keine „rhythmische Urfunktion“⁴² ausmachen, um in bestimmten Fällen (diese Einschränkung hat eine gattungspoetologische Dimension) für eine Rekonstruktion der Interpunktion als eines wesentlich pneumatischen und prosodischen Strukturierungssystems zu plädieren – was für eine Interpunktionsstilistik insofern erhebliche Konsequenzen hat, als sich unter dieser Voraussetzung Interpunktionsgeschichte und Orthographiegeschichte nicht mehr fraglos parallelführen lassen. Wenn auch die Lösungen von Sievers im Einzelnen nicht zu überzeugen vermögen: die Problemstellungen, die er vor 100 Jahren aufgeworfen hat, insistieren bis in die Gegenwart in der Stilistik der Interpunktion.

3. *Ikonostilistik*

Wird der Text von seiner Materialität her gedacht, sind nicht nur Typographie und Interpunktion, sondern alle Aspekte der Buchgestaltung zu berücksichtigen. Immer wieder versuchten Autoren, etwa William Blake oder Stefan George, die gesamte Materialität ihres Werkes zu kontrollieren. Man braucht aber nicht die Materialität und Objektivität des Gesamtwerks vom benutzten Druckpapier bis zum gewählten Buchumschlag in den Blick zu nehmen, um interessante Anknüpfungspunkte für eine Stilistik der Interpunktion zu finden. Die Materialität der Satzzeichen kann ihren Ausdruck finden in der Einrichtung der gesamten „Seite“ (Ikonizität der Buchseite) und in der Verwendung einzelner Satzzeichen als Bildzeichen (Ikone).⁴³

Berücksichtigt man neben den Interpunktionszeichen im engeren Sinne auch die Separationszeichen (wie Spatium oder Absatz), so wird deutlich, dass die moderne „Seite“ (und damit verbunden: das moderne

41 Alain Riffaud: *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genf 2007. Vgl. aber auch die Diskussion zu Shakespeare bei Jonathan Crewe: *Punctuating Shakespeare*. In: *Shakespeare Studies* 28 (2000), S. 23–41.

42 Blumenthal (wie Anm. 10), S. 118, mit Bezug auf das Komma.

43 Vgl. für eine Verknüpfung beider Dimensionen Bernhard Metz: *Aposiopese vs. Hypotypose: Zur konträren Funktion von Interpunktion und nichtalphabetischer Zeichensetzung bei Laurence Sterne und Arno Schmidt*. In: R. Brosch, R. Tripp (Hrsg.): *Visualisierungen. Textualität – Deixis – Lektüre*, Trier 2007, S. 195–214.

Lesen) nicht ohne das trennende „Weiß“ und ohne die Interpunktionszeichen zwischen den Buchstaben denkbar ist. Antike Texte kennen keine Interpunktions- und Separationszeichen. Sie sind entweder gar nicht interpungiert auf uns gekommen oder erst nachträglich in ortsspezifischen Regelsystemen oder nach individuellen Lesarten zum Zwecke der *praelectio* mit Satzzeichen, Spatien und Absätzen versehen worden, da bis zum Ende der Spätantike im sechsten nachchristlichen Jahrhundert das Interpungieren Teil des Leseprozesses war und nicht des Kopiervorgangs.⁴⁴ Durch solche nachträglichen Distinktionsvorgänge wird erheblich in den Text eingegriffen, bisweilen erhält er eine neue syntaktische Form, die seiner ursprünglichen Form widerspricht. Schon vor dem Buchdruckzeitalter vervielfältigt sich dann die Praxis, zwischen die Buchstaben Separations- und Interpunktionszeichen zu setzen.⁴⁵

Blickt man in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, etwa auf Grimmelshausens Prosa, so lässt sich sehr deutlich sehen, wie ein abweichender Umgang mit der Interpunktion eine andere Einrichtung der „Seite“ mit sich bringt. Der im Erstdruck von Virgeln und Semikola, nur selten von Punkten begrenzte Text entwirft ein (aus heutiger Perspektive) fremdes Lektürebild, in dem der Satz nicht als die geschlossene Einheit markiert ist, die wir aus modernisierten Fassungen des *Simplicissimus-Deutsch* kennen – durch die Modernisierung frühneuzeitlicher Interpunktion überblendet zudem eine syntaktische Interpunktion die rhetorische Struktur der Texte, die deshalb zwar nicht verschwindet, aber weniger stark betont ist.⁴⁶

Interpunktionszeichen können auch als Ikone genutzt werden: Die Satzzeichenverwendung kann literarische Texte zu Sehtexten machen. König Barbarossa, der dem Reisenden von Heines *Wintermärchen* im Traum erscheint, fragt nach der Bedeutung des Wortes „Guillotiniren“:

44 Vgl. Parkes (wie Anm. 3), S. 19. Zeugnisse einer echten *praelectio* sind rar: „However, few surviving manuscripts were systematically pointed in Antiquity“ (ebenda, S. 68). Zu den individuellen Interpretationen qua Interpunktion vgl. S. 14. – In diesen Zusammenhang gehört auch die Schulpraxis des Virgulierens (Stenzel [wie Anm. 5], S. 4), wobei jedoch die Regeln der Interpunktion allen bekannt sind und nur an einem nicht interpungierten Text realisiert werden müssen.

45 Dazu Paul Saenger: *Space between words. The origins of silent reading*, Stanford 1997.

46 Am stärksten wirkt sich der die Interpunktion betreffende Modernisierungsvorgang in der ‚Übersetzung‘ des *Simplicissimus* durch Reinhard Kaiser aus (Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*. Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts übersetzt, Frankfurt a. M. 2009). – Dass auch die Einrichtung des Textes auf der Druckseite durch Separationszeichen erhebliche gattungspoetologische Konsequenzen haben kann, hat Woshinsky anhand des Absatzes in der Kurzprosa von La Bruyère geschildert. Vgl. Barbara R. Woshinsky: *La Bruyère's Caractères: A Typographical Reading*. In: *TEXT 2* (1985), S. 209–228.

Das Guillotiniren – erklärte ich ihm –
Ist eine neue Methode,
Womit man die Leute jeglichen Stands
Vom Leben bringt zu Tode.

Bey dieser Methode bedient man sich
Auch einer neuen Maschine,
Die hat erfunden Herr Guillotin,
Drum nennt man sie Guillotine.⁴⁷

Der abstrakten Erklärung wird vom Reisenden nun eine detaillierte Beschreibung des Betriebsablaufs der Guillotine hinzugefügt; in den folgenden beiden Strophen, die diese Beschreibung enthalten, tritt eine auffällige Massierung von Semikola und Gedankenstrichen zu Tage, die sich weder in den vorangehenden noch in den darauf folgenden Strophen findet:

Du wirst hier an ein Bett geschnallt; –
Das senkt sich; – du wirst geschoben
Geschwinde zwischen zwey Pfosten; – es hängt
Ein dreyeckig Beil ganz oben; –

Man zieht eine Schnur, dann schießt herab
Das Beil, ganz lustig und munter; –
Bey dieser Gelegenheit fällt dein Kopf
In einen Sack hinunter.⁴⁸

Die Gedankenstriche erfassen hier auf ingeniose Weise die spezifische temporale Abfolge des Vorgangs, indem sie sowohl das Moment der Verzögerung in der Stimme des Erzählers als auch die Unausweichlichkeit der erzählten Handlungsfolge zur Geltung bringen.⁴⁹ Die Semikola aber verweisen in der Kombination mit dem Gedankenstrich in ihrer spezifischen typographischen Form ikonisch auf die Guillotine. Dort, wo in dem Heine-Gedicht der Ablauf der Enthauptung beschrieben wird, ist die Guillotine mit der Platzierung des Semikolons auch bildlich präsent.

Nun wäre es aber falsch, wenn man glaubte, dass es Heine allein auf die grausam-humoristische Pointe ankäme, die sich hier mit der typographischen Gestalt des Semikolons erzielen lässt. Ist einmal nachvollzogen, dass das Semikolon die Guillotine repräsentiert, kann deutlich werden,

47 Heinrich Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen, Hamburg 1844, S. 81 [Caput XVI].

48 Ebenda, S. 81 [Caput XVI].

49 Vgl. zu Heines Interpunktion Jochen Zinke: Autortext und Fremdeingriff. Die Schreibkonventionen der Heinezeit und die Textgeschichte des „Buches der Lieder“. Hamburg 1979; Olaf Briese: Punkt, Punkt, Komma, Strich. Heinrich Heine als Virtuose der Interpunktion. In: Heine-Jahrbuch 47 (2008), S. 45–62.

dass die Semikolon-Guillotine als Fokalisierungsinstrument dient.⁵⁰ Die Perspektive, die Heine in den beiden Strophen konstruiert, ist nämlich die eines „Du“, das gerade guillotiniert wird. Die Aufmerksamkeit dieses „Du“ gilt im Gedichttext der Semikolon-Guillotine: Nach der Ausführung jedes einzelnen Teilvorgangs der Enthauptung (d. h. im Text: nach jedem Teilsatz) blickt das „Du“ wieder auf das Semikolon – auf das „dreieckig Beil“. Und in dem Moment, in dem die Enthauptung vollzogen ist, verschwinden die Semikola auch wieder aus dem Text: „Bey dieser Gelegenheit fällt dein Kopf / In einen Sack hinunter.“ Diese ikonostilistische Fokalisierung auf dem Aufmerksamkeitshorizont des bald Enthaupteten wird unterstützt durch das Personalpronomen: Das „Du“ ist eine Aufforderung an den Zuhörer (innerhalb der fiktionalen Erzählsituation), für die Dauer der beiden Strophen die Perspektive desjenigen einzunehmen, der unter die Guillotine geschlachtet wird („Du wirst [...] geschlachtet; [...] du wirst geschoben“; „fällt dein Kopf“).

Heines mittels der Interpunktion und eines Personalpronomens vorgenommene Konstruktion einer dramatischen Situation, die durch einen nervösen „Jemand“ fokalisiert wird, der unter der Guillotine liegt und immer wieder ängstlich zu einem beilförmigen Semikolon aufschaut, hat wiederum eine hermeneutische Funktion. Es ist wichtig, dass das „Du“ hier im Sinne eines umgangssprachlichen Pronomens „man“ verstanden werden kann. Mit dem „Du“, darauf können sich der reisende Erzähler (und, sollte man den reisenden Erzähler mit dem reisenden Heine identifizieren, auch der Autor) berufen, kann durchaus ein „Irgendwer“ gemeint sein. Aber: Das erzähltechnische Angebot an den fiktionsinternen Zuhörer der Erzählung (und sicherlich auch an den Leser des Gedichts), sich fokalisierungshalber unter die Guillotine zu begeben, ist keineswegs

50 Hier handelt es sich, nota bene, um eine Fokalisierung, die eine ikonische Lektüre des Satzzeichens voraussetzt. Ein anderes, sprechakttheoretisch zu rekonstruierendes Verfahren der Refokalisierung durch Satzzeichen findet sich bei Christoph Ransmayr: „Mit welchen Nachrichten auch immer die Seefahrer zurückkehrten – in der Alten Welt hielt man hysterisch an den Mythen von unerschöpflichen, goldenen Paradiesen fest; keine Wüste, die karg genug, keine Wirklichkeit, die wüst genug gewesen wäre, um diesen Wahn zu besänftigen: Selbst das gelbe Geröll, das die Polarexpeditionen des sechzehnten Jahrhunderts auf den vom Schutt arktischer Länder bedeckten Eisbergen finden sollten, mußte Gold! sein und Zeichen dafür, daß auch jenseits der Packeismauern noch Inseln zu entdecken waren, reicher als die neuen Länder Spaniens.“ Ders.: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Frankfurt a. M. 1996, S. 52. Durch das Ausrufungszeichen wird der Ausdruck „Gold!“ als eigener, eingeschobener Sprechakt markiert. Da dieser eingekapselte Sprechakt sich nicht mit dem ihn umgebenden Sprechakt verträgt und auch nicht problemlos in den Wertehorizont der Erzählinstanz eingefügt werden kann, dürfte der Leser hier eine Refokalisierung vornehmen und den Ausruf „Gold!“ nun den „Seefahrern“ zuschreiben. – Für den freundlichen Hinweis auf diese Textstelle danken wir herzlich Dirk Werle.

so harmlos, wie es auf den ersten Blick scheint: nicht nur deshalb, weil die mit dem Vollzug des Fokalisierungsangebots nur spielerisch eingenommene Position unter der Guillotine eine Position ist, die auch im Ernst eingenommen werden kann; sondern vor allem, weil das „Du“ auch als fiktionsinterne Adressierung des Zuhörers des Reisenden verstanden werden darf. Mit dem erzähltechnischen Angebot einer Refokalisierung (eines narrativen Positionswechsel) kann also auch die Drohung eines politischen Positionswechsels verknüpft sein.

Dass diese Drohung vom Zuhörer des Reisenden wahrgenommen wird, erweist sich wenige Strophen später, wenn Barbarossa von dem Erzähler mit Nachdruck die Unterlassung des „Du“ verlangt: „Und du, wer bist du, daß du es wagst, / Mich so vertraulich zu dutzen?“⁵¹ Das Verbot des „Du“ ist nicht bloß eine Markierung ständischer Distanz zwischen Kaiser und Bürger; das Verbot des „Du“ ist eine Zurückweisung des zuvor anhand des Personalpronomens (*Du*) und des Satzzeichens (;) erzielten Hineinversetzens in einen (bald) Enthaupteten. Obwohl der fiktionale Barbarossa der Geschichte über die Guillotine nur lauscht und nicht den druckschriftlichen Text lesen kann, versteht er, dass der Text „dreyeckig[e] Beil[e]“ enthält, die ihm gelten.

4. *Ethostilistik*

Wie Satzzeichen in Polemiken als „Tonzeichen“⁵² dienen können, wie in Polemiken „den unscheinbarsten Elementen der Schrift, den Satzzeichen“ die Aufgabe zukommen kann, im Text eine körperlich nicht anwesende Sprecherfigur präsent, d. h. „nicht nur lesbar, sondern auch erlebbar zu machen“⁵³, wurde in jüngster Zeit anhand von Nietzsche beschrieben.

Nietzsche zeigt dort, wo er mittels der Interpunktion im Modus einer virtuellen Mündlichkeit ein Sprecher-Ethos evoziert, Ähnlichkeiten zu Lessings Verfahren.⁵⁴ In Lessings berühmtem 17. *Literaturbrief* aus der bei

51 Heine (wie Anm. 47), S. 82 [Caput XVI].

52 Heinz Schlaffer: Zwischen den Wörtern. In: Ders.: Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, München 2007, S. 29–38, hier S. 30.

53 Ebenda, S. 31.

54 Zu Nietzsche und Lessing vgl. Diana I. Behler: Nietzsche and Lessing. Kindred thoughts. In: Nietzsche-Studien 8 (1979), S. 157–181; Gert Mattenklott: Lessing, Heine, Nietzsche. Die Ablösung des Streits vom Umstrittenen. In: W. Mauser, G. Saße (Hrsg.): Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings, Tübingen 1993, S. 339–348; Axel Gellhaus: „Ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“. Lessing und Schiller bei Nietzsche. In: DZfPh 115 (1996), S. 112–121. – Vgl. zum Begriff eines textuellen *Ethos* auch Carlos Spoerhase: Prosodien des Wissens: Über den gelehrten Ton, 1794–1797. In: L. Danneberg, C. Spoerhase, D. Werle (Hrsg.): Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte, Wiesbaden 2009, S. 39–80, hier S. 63–76.

Friedrich Nicolai in Berlin 1759 erschienenen Sammlung *Briefe die Neueste Litteratur betreffend* (1er Theil) ordnet sich die rhetorische Interpunktion nicht nur der polemischen Absicht unter, Gottsched als Literaturprogrammatiker vom Sockel zu stoßen, sondern hilft das Bild konturieren, das Lessing von sich als Redner zeichnet. Indem er sich als Nemo mit Odysseus gleichsetzt, der als Niemand den Polyphem überlistet hat, nimmt er zugleich die Gestalt einer wegen seines Redetalentes gerühmten literarischen Figur an: „Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek,* wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen grossen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.“⁵⁵ Der nächste Absatz setzt ein mit: „Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu.“⁵⁶ Als dieser listenreiche Redner gewinnt der Autor lebendige Gestalt, und zwar durch die Gestik der rhetorischen Interpunktion. Semikolon, Frage- und Ausrufungszeichen werden für diese gestische Verkörperung zentral.

Das Semikolon stand im 18. Jahrhundert noch zwischen Komma und Kolon (Doppelpunkt),⁵⁷ das allerdings im Literaturbrief selbst nicht benutzt ist. In Gottscheds eigenen Interpunktionsregeln von 1748 bleibt die Funktion des Semikolons recht schwach, teils um syntaktisch zusammengehörige Einheiten, teils um Wörter semantisch zu trennen.⁵⁸ Lessing verwendet das Semikolon weniger, um syntaktische oder semantische Einheiten, und wohl kaum, um eine Sprechpause zu markieren, wofür sich der Gedankenstrich innerhalb des rhetorischen Interpunktionssystems besser eignet.⁵⁹ Vornehmlich wird stattdessen das Semikolon gesetzt, um eine rhetorische Figur anzuzeigen. Der Parallelismus in:

55 Gotthold Ephraim Lessing: Siebzehnter Brief. In: *Briefe die Neueste Litteratur betreffend* I (1759), S. 97–107, hier S. 107. Auf die Wiedergabe der Fraktur und auf die historische Markierung der direkten Rede und des Umlauts wurde beim Abdruck verzichtet; das durch Leerzeichen freigestellte Semikolon wurde beibehalten.

56 Ebenda.

57 Vgl. Beatrice Primus: Das Semikolon. In: G. Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8, Tübingen 2007, Sp. 729–730.

58 Vgl. Johann Christoph Gottsched: Von den orthographischen Unterscheidungszeichen. In: Ders.: *Deutsche Sprachkunst*, hrsg. v. Herbert Penzl. In: Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. P. M. Mitchell, Bd. 8/1, Berlin 1978, S. 138–152, hier S. 146: „Man setze den Strichpunct da, wo entweder ein neu Prädicat zu demselben Subjecte; oder ein neu Subject zu demselben Prädicate, gesetzt wird.“ Die andere Regel lautet, man setze das Semikolon zwecks Markierung von „Unterschiede[n] gewisser Wörter, die einander getrennet werden sollen, weil sie nicht unmittelbar zusammen gehören“ (ebenda, S. 147).

59 Blumenthal (wie Anm. 10), S. 119, versteht das Semikolon mit Bezug auf Adelung zunächst rhythmisch als ein Mittel, Pausen zu markieren. Doch eignet sich für Pausen und Zäsuren der Gedankenstrich viel besser (vgl. dazu ebenda, S. 122). Andererseits bemerkt sie am *Tasso*, dass Goethe das Semikolon (wie im vorliegenden Fall Lessing) zur Markierung von Parallelismen verwendet (ebenda, S. 120 f.).

„Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu“, wäre von einem Komma oder einem Punkt weniger deutlich zur Geltung gebracht worden. Dies trifft auch im folgenden Beispiel zu: „Man kannte keine Regeln; man bekümmerte sich um keine Muster.“⁶⁰ Aus der rhetorischen Konzeption der syntaktischen Reihen erklärt sich auch das syntaktisch überflüssige Semikolon in diesem Chiasmus: „Unsre Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereyen; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben.“⁶¹ Oder in dieser Antithese: „Auch war Herr Gottsched nicht der erste, der es einsahe; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen.“⁶² Hierauf folgt ein siebenfacher Parallelismus (jeweils beginnend mit ‚er‘ plus Verbum), dessen Glieder abgetrennt sind durch Semikola. Im nächsten Absatz wiederholt sich die Figur in der Reihung des Nebensatzes, eingeleitet durch die dass-Konjunktion. Das Semikolon ist in Lessings Stil die Signatur der Rhetorik, der sich die Argumentation unterordnet. Sicherlich korrespondieren die abgegrenzten Teile auch syntaktischen Strukturen, aber es ist doch auffällig, dass das Semikolon immer dann verwendet wird, wenn die syntaktische Einheit als rhetorische Figur fungiert. Ohne dieses Satzzeichen bzw. in Ersetzung eines Kommas oder Punktes wäre zwar die jeweils genannte rhetorische Figur weiterhin ‚vorhanden‘, sie bliebe aber als Geste schwächer, da die rhetorische Bewegung nicht umgehend zu ‚sehen‘ ist.

Stärker noch als im Semikolon kommt die körperliche Gestik in den Frage- und Ausrufungszeichen zur Geltung. Die Bestimmung als „Zeichen der Gemütsstellung“⁶³ nicht allein in der Nachfolge von Adelungs Affektregie verdeckte diesen Zusammenhang. Das Fragezeichen hat im Literaturbrief die Funktion eines Negationsszeichens, das eine Spannung aufbaut. Nach dem Satz, Gottsched habe der Schöpfer eines neuen Theaters werden wollen, ‚fragt‘ Lessing rhetorisch mit nicht zu überhörender Verachtung: „Und was für eines neuen? Eines Französisirenden“.⁶⁴ Es folgt als eine doppelte rhetorische Infragestellung die Abwertung des französischen Modells zugunsten des englischen als Vorbildes für die deutsche Bühne in zwei Fragesätzen, deren erzeugte Spannung durch den anschließenden Einsatz von zwei Ausrufungszeichen gelöst wird.⁶⁵

60 Lessing (wie Anm. 55), S. 98.

61 Ebenda.

62 Ebenda.

63 Blumenthal (wie Anm. 10), S. 121.

64 Lessing (wie Anm. 55), S. 99.

65 „Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte, als die Zayre des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem Mohren von Venedig, dessen schwache Copie sie ist, und von welchem der ganze Character des Orosmans entlehnet worden?“ (Ebenda, S. 101 f.). Das Ausrufungszeichen besitzt als Evidenzfigur demgegenüber für Lessings Niemand-*alter*

Das Beispiel zeigt, dass Autoren sich mittels der Interpunktion darum bemühen können, ihre Autorstimme im Text sichtbar werden zu lassen. In Lessings Fall ergänzt und modelliert die Interpunktion als Geste des virtuellen Sprechkörpers die anderen Mittel der Stimmgebung wie beispielsweise die Prosopopöia oder die negative Personifikation (Niemand) sowie die dialogische Gattung des Briefes. Die „stilistische Vitalität“⁶⁶ und die szenische Dimension der Polemiken Lessings verdankt sich nicht einer ‚phonetischen‘ Interpunktion,⁶⁷ die dann auf der Rezipientenseite durch eine Verlautlichung zu komplettieren wäre, sondern der Herstellung einer Sprecherpräsenz durch Interpunktionsgesten, die eine virtuelle Mündlichkeit evozieren und auf die Einbildungskraft des Lesers wirken, indem sie die Lektüre verlangsamen. In der ‚lauten Zeichensetzung‘ (Stenzel) wird die „Figur eines Denkenden sichtbar“.⁶⁸ Wenn die figürlich konzipierte Stimme mit ‚sichtbaren‘ Zeichen nachgeahmt wird, können diese Zeichen nicht zugleich als ‚Tonzeichen‘ dazu dienen, die Stimme zu verlautbaren, weil sie einer Ordnung der Imagination und keiner des Hörens entsprechen.

III. Lesen: zwischen den Wörtern und jenseits des Satzes

Der doppelte Anspruch einer philologischen Stilistik der Interpunktion lässt sich knapp zusammenfassen: Es geht nicht darum zu lesen, was zwischen den Zeilen steht. Es gilt erstens das lesbar zu machen, was zwi-

ego eine positive Funktion, indem es die von den Fragezeichen zuvor erzeugte Spannung löst. Zweimal zeigt Lessings Sprecher durch das Ausrufungszeichen etwas an; zweimal den ‚Faust‘. *Doctor Faust*, das Volksstück, sei der Beweis für die genuine Nähe der deutschen Dramatik zur englischen: „Und wie verliebt war Deutschland, und ist es zum Theil noch, in seinen Doctor Faust!“ (ebenda, S. 102). Das zweite Ausrufungszeichen bezieht sich nun auf das eigene Stück, eingeführt als das eines Freundes. In ihm manifestiert sich die Evidenz des bloßen Zeigens, die unterstrichen ist durch den sich anschließenden Gedankenstrich: „Hier ist er!“ Dass Lessing seine Autorschaft in den *Literaturbriefen* durchaus körperlich dachte, zeigt sein gewähltes Kürzel. Der mit *Fl* für *Flagello* (‚ich peitsche‘) unterzeichnete Brief ist in diesem Fall keineswegs Selbstzweck. Er ist auch ein Motivationsschreiben für das eigene Werk. Die meist vernachlässigte Pointe des Briefes besteht darin, dass Lessing am Ende ein Beispiel für die neue Dramenästhetik gibt. Es handelt sich um sein eigenes *Faust*-Fragment. Insofern schafft er sich als Rhetoriker den Bühnenraum, dessen er im Anschluss als Dramenautor bedarf.

66 Werner Gaede: Die publizistische Technik in der Polemik Gotthold Ephraim Lessings, Diss. FU Berlin 1955, hier S. 135, 139.

67 So Gaede, ebenda, S. 114.

68 So im Anschluss an Stenzel (wie Anm. 5), S. 96, der von einer ‚lauten Zeichensetzung‘ spricht: Heinz Schlaffer (wie Anm. 52), S. 33.

schen den Wörtern steht.⁶⁹ Neben dieser Frage, wie das literarische Satzinnere durch die Interpunktion strukturiert wird, stellt sich zweitens die Frage, wie sich die Interpunktion auf satzübergordnete Zusammenhänge auswirkt. Kommata, Semikola, Doppelpunkte und Gedankenstriche können den Satz derart in die Länge ziehen, dass sie als Perioden im Sinne größerer gedanklicher Einheiten beschreibbar werden.

Eine Passage wie die folgende Periode Herders wäre ohne seine spezifische Interpunktion, ohne seine Gedankenstriche und Doppelpunkte, nur schwer verständlich. Die Interpunktion zeigt erst die übergeordneten gedanklichen Verhältnisse an, macht das Argument transparent:

Ich verweise auf Homer, der in seinen kleinsten Beschreibungen es zu schildern weiß, wie mächtig die Leidenschaft durch eine einzige Geberde, und die freie Seele durch einen freien Körper spricht – wie oft wird man bei kleinen und mächtigen Zügen ausrufen: nein, göttlicher Alter, nur du sahst Geister, und konntest Leidenschaften körperlich schildern: wir sehen sie nicht mehr: wir gaukeln, oder stehen wie Bildsäulen: jetzt spricht nicht mehr der Geist, wie er vor deinen Augen sprach, aus mächtigen Geberden ist er in stille Mienen und Gesichtszüge geflohen, wo er – statt sich auszureden – stammelt und schweigt. – Immer mußte Geberdung zu Hülfe kommen, wenn die noch ungebildete Sprache sich nicht zu wenden wußte – und da die Leidenschaft ohnedem die Geberden von selbst hervor rief: wie mußte diese lebendige Interpunktion der Sprache, Einschnitt, Modulation und Nachdruck geben! –⁷⁰

Die körperlichen „Leidenschaften“ sind auf das stille Blatt Papier geflohen und leben nun in der „Interpunktation“ weiter.⁷¹ Auch wenn die Interpunktion für Herder nur eine defizitäre Form des Einschnitts und der Modulation sein kann, gelingt es ihm mittels seiner Gedankenstriche und Doppelpunkte, nicht nur eine leidenschaftliche Bewegtheit zu verdeutlichen, sondern sich auch rhetorisch von dem Imperativ des Satzes zu emanzipieren.

Während Herder die Satzzeichen nutzt, um satzübergreifende Gedankenbögen zu bauen, glaubt Getrude Stein mehr als 150 Jahre später, sich von der Herrschaft des Satzes nur durch den vollständigen Verzicht auf Interpunktion befreien zu können.⁷² In ihren Poetik-Vorlesungen entwickelt Stein eine avantgardistische, ebenso feinfühlige wie idiosynkratische

69 Vgl. aber für einen expansiveren Begriff der Interpunktion John Lennard: *Mark, space, axis, function: towards a (new) theory of punctuation on historical principles*. In: J. Bray, M. Handley, A. C. Henry (Hrsg.): *Ma(r)king the Text: The presentation of meaning on the literary page*. Aldershot 2000, S. 1–11, hier S. 5 f.

70 Johann Gottfried Herder: *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste Sammlung* [1768]. In: Ders.: *Frühe Schriften*, hrsg. v. Ulrich Gaier, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1985, S. 541–649, hier S. 613–614.

71 Ebenda.

72 Vgl. Stanley Fish: *How to Write a Sentence and How to Read One*, New York 2011, S. 69–73.

Stilistik, die einerseits an der Linearität der Zeichenkette des literarischen Textes festhält, aber von der Interpunktion als Strukturierungsmodus dieser Linearität und dem Punkt als satzgenerierenden Einschnitt so wenig wie möglich Gebrauch machen will. Man muss nicht unbedingt an das letzte Kapitel von James Joyces *Ulysses* denken, um den Eindruck zu gewinnen, dass eine Vielzahl literarischer Texte zeitgleich zu Stein durch einen spezifischen Umgang mit der Interpunktion die Herrschaft des Satzes literarisch zu problematisieren versucht. Steins Plädoyer für eine Stilistik der Interpunktion ist aber kein Plädoyer für einen Fetischismus oder eine „Überinterpretation“ von Satzzeichen.⁷³ Nicht alle Satzzeichen, die sich in literarischen Texten ausfindig machen lassen, sind, wie sie mit trockenem Humor bemerkt, interessant: „There are some punctuations that are interesting and there are some punctuations that are not.“⁷⁴

Wie aber, so lautet der Einwand, lassen sich die interessanten von den uninteressanten Satzzeichen scheiden? – Genau dafür bedarf es einer Stilistik der Interpunktion.

73 Thomas Zabka: „Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben“. Zur Überinterpretation von Buchstaben und Satzzeichen in der neueren Goethe-Philologie. In: M. Luserke (Hrsg.): *Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven*, Göttingen 2001, S. 9–21.

74 Gertrude Stein: *Poetry and Grammar*. In: *Dies.: Lectures in America*, New York 1935, S. 209–246, hier S. 214. Hinweise auf Interpunktionsexperimente in der Folgezeit gibt Jesper Olsson: *Kneaded Language: Concrete Poetry and New Media in the Swedish 1960s*. In: *MODERNISM / modernity* 18 (2011), S. 273–288.