

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.

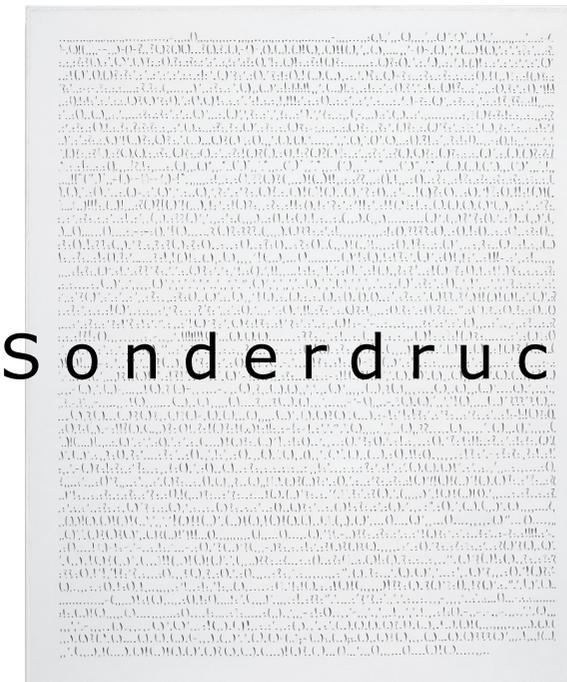
ALEXANDER NEBRIG ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin; seine Forschungsschwerpunkte sind: Deutsche Literatur des 17.–20. Jahrhunderts, Germanistik und Komparatistik sowie literarische Rhetorik.

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.



Herausgegeben von
Alexander Nebrig
Carlos Spoerhase

Sonderdruck



Die Poesie der Zeichensetzung

Studien zur Stilistik der Interpunktion

Peter Lang



ISBN 978-3-0343-1000-0
9 783034 310000
www.peterlang.com

A. Nebrig, C. Spoerhase (Hrsg.) • Die Poesie der Zeichensetzung

ANDREA POLASCHEGG

Ausdruckskunst! Satzzeichen als Indizien des Affekts in Ode und Briefroman des 18. Jahrhunderts

I. *Aufriss: Mondgesichter*

Schrift – so weiß es unser Alltagsverständnis – ist aufgeschriebene Sprache. Ihre Zeichen sind Notate von Lauten, graphisch sichtbar und somit haltbar gemacht, die nur darauf warten, durch Lektüre wieder zum Klingen gebracht und lebendig zu werden, in einem Prozess des Lesens, den Hans Georg Gadamer als „Wiedererzeugung von Rede vor dem inneren Ohre des Lesenden“¹ beschreibt. Obwohl sich dieses Verständnis von Schrift als sekundärer Fixierung von etwas wesentlich Akustischem bereits seit Jahren einer grundlegenden medientheoretischen, philosophischen und literaturwissenschaftlichen Kritik ausgesetzt sieht,² erfreut es sich noch immer weiter Verbreitung – auch und gerade dort, wo Literatur, und ganz besonders, wo Lyrik zur Verhandlung steht.³

Und so kann es nicht verwundern, dass im Schwerefeld der Poesie und ihrer Analyse gerade die Satzzeichen keinen leichten Stand haben und nicht allein von Gadamer auf den Platz des für die Dichtung erklärtermaßen „Sekundären“ verwiesen werden.⁴ Denn wer je versucht hat,

- 1 Hans-Georg Gadamer: Poesie und Interpunktion (1961). In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 9: Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug, Tübingen 1993, S. 282–288, hier S. 283 f.
- 2 Vgl. dazu exemplarisch die Beiträge in den Bänden von Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hrsg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005; Susanne Strätling, Georg Witte (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Schrift, München 2006; Sybille Krämer, Eva Cançik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, Berlin 2011.
- 3 Vgl. dazu jüngst noch einmal programmatisch: Reinhard Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001; Johann Nikolaus Schneider: Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800, Göttingen 2004; Sandra Schwarz: Stimmen. Theorien lyrischen Sprechens. In: H. V. Geppert (Hrsg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Tübingen 2007, S. 91–123.
- 4 Gadamer (wie Anm. 1), S. 283.

beim lauten Lesen ein Komma zum Klingen zu bringen, den Ton aus einem Semikolon herauszukitzeln oder auch nur einen Parenthesestrich zu artikulieren,⁵ der hat eigentlich schon immer gehnt, dass sich die Schrift keineswegs so demütig und bescheiden in ihre Rolle als Tupperdose des Lauts fügt, die ihr in mehr oder weniger bewusster Nachfolge Platons⁶ so gerne zugeschrieben wird.

Tatsächlich präsentieren sich gerade die Satzzeichen bei näherem Hinsehen als höchst aufmüpfige Marginalien, die in Form renitent visueller Punkte, Striche und Strichpunkte die verbreitete Vorstellung von Schrift als Gestalt gewordenem Klang ins Straucheln bringen. Und der endgültige Kollaps dieser Vorstellung lässt sich nirgends eindrücklicher beobachten als in mündlichen Vorträgen, in denen es gilt, Anführungszeichen zu setzen, um Zitate als solche kenntlich zu machen. Hier versagt die Artikulation der Interpunktion schließlich vollends ihren Dienst, so dass die Vortragenden – in Ermangelung jedweder akustischen Realisationsmöglichkeit der „Gänsefüßchen“⁷ – die Anführungszeichen mit bekannt hilfloser Geste in die Luft *schreiben* müssen.

Satzzeichen erinnern also nachhaltig daran, dass die Schrift einen medialen Eigensinn besitzt, der zunächst einmal in der Sphäre des Visuellen wirkmächtig wird, auf der sichtbaren Oberfläche der Texte im wahrsten Sinne des Wortes Gestalt gewinnt und bestenfalls mittelbar dem Klang verwiesen ist. Da sie im Unterschied zu Buchstaben nicht verbalisierbar sind, zwar einen Namen tragen, aber in keiner Lautgebärde ihre Entsprechung finden,⁸ scheinen die Satzzeichen sogar über einen besonders ausgeprägten Gestaltaspekt zu verfügen. Denn zusammen mit dem Spatium⁹ strukturiert die Interpunktion den visuellen Eindruck des Text-

- 5 Zur Nicht-Verbalisierbarkeit der Satzzeichen vgl. grundlegend Ursula Bredel: Interpunktion, Heidelberg 2011, S. 7 f.
- 6 Platon: Phaidros. In: Ders.: Sämtliche Dialoge, hrsg. v. Otto Apelt, Bd. II, Hamburg 1988, S. 101–107 (Kap. LVIII–LXIII).
- 7 Zur Geschichte der Bezeichnung dieses Satzzeichens, die im Deutschen eine deutliche Tendenz zum Zoologischen aufweist, vgl. Joachim Grzega: Von Klammeraffen und Gänsefüßchen. Kultur und Kognition im Spiegel der Satz- und Sonderzeichen. In: Onomasiology Online 8 (2007), S. 1–16, bes. S. 6.
- 8 Mit diesem Umstand spielt das bekannte und offenbar autorlose Rätselgedicht, das vom Leser die Namen der Satzzeichen zu artikulieren verlangt, um den Reim zu realisieren, und das sehr frei nach Herodot lautet: „O Solon Solon Solon / Sprach Krösus ; / Willst Du mir die Hand nicht reichen / Solon Solon ? / Nein mein Herr – / Nein mein Herr das will ich nicht“ (hier zitiert nach: NOM DE NET: Politik, Poesie und Satzzeichen. In: ZEIT ONLINE, Leserartikel-Blog, 7.1.2011, 15.31 Uhr).
- 9 Vgl. dazu ausführlich Thomas Fries: Die Leerstelle. Der Zwischenraum. In: C. Abbt, T. Kammasch (Hrsg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung, Bielefeld 2009, S. 165–179.

arrangements auf der Seite bereits vor Beginn der Lektüre maßgeblich, und ihre Zeichen – allem voran Gedankenstrich und Ausrufungszeichen, welche die Textzeile horizontal oder vertikal sichtbar schneiden – fallen dem Betrachter der Seite unmittelbar ins Auge.

Dabei ist das Wissen um die eminente Gestalthaftigkeit der Satzzeichen letztlich Teil eines Erfahrungsschatzes, den die meisten Menschen – zumindest im deutschen Sprachraum – bereits lange vor ihrer Alphabetisierung erworben haben, namentlich durch Vermittlung des bekannten Kinderreims: „Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Mondgesicht“¹⁰ und seiner nicht minder bekannten kunstpädagogischen Praxis. Dass vier Satzzeichen, auf einer Fläche arrangiert, das Bild eines Gesichts ergeben können, dessen Wahrnehmbarkeit weit diesseits der Lesefähigkeit des Betrachters liegt und noch weiter jenseits des Klangs der benutzten Zeichen, zählt also zum vorschulischen Erfahrungswissen der deutschen Schriftbenutzer und hat in der jüngeren Praxis digitaler Kommunikation eine deutliche Aktualisierung und Popularisierung erfahren. Die „Mondgesichter“ des Mail-, SMS-, Twitter- oder Chatverkehrs muten dabei, produktionsästhetisch betrachtet, nachgerade puritanisch an, bestehen sie doch zunächst ausschließlich aus Satzzeichen in Kombinationen wie :-)) oder :-(und kommen bei der Tastatureingabe nicht allein ohne rahmenden Kreis, sondern inzwischen sogar ohne Nase aus. Doch dank der fulminanten Intelligenz der gängigen Textverarbeitungsprogramme und ihrer bildgebenden Verfahren werden die verkehrten Strichpunktgesichter noch während des Schreibprozesses aus ihrer typographischen Schiefelage befreit und in putzige Smilies verwandelt, kaum hat man das anschließende Spatium gesetzt. Bekanntlich heißen diese inzwischen selbst wiederum typographisch und kommunikationspragmatisch konventionalisierten Satzzeichenkombinationen „Emoticons“.¹¹ Wie die Verbindung der Semantiken von ‚emotion‘ und ‚icon‘ in ihrem Namen schon sagt, setzen sie Emotionen ins Bild. Sie werden also von Menschen benutzt, die sich oder Ihrem Mail-, SMS- bzw. Chatpartner nicht zutrauen, unter einem mehr oder weniger rigiden Diktat der Nachrichten Kürze mit den Mitteln der Schriftsprache Wut,

10 Vgl. Hans Witzig: Punkt, Punkt, Komma, Strich. Die Zeichenstunde für Kinder, München 2007 (1944).

11 Zur ästhetischen Dimension der Emoticons vgl. Karin Niedermeier: Emoticons. Kultkommunikation ohne Worte, Mainz 2001; zur aktuellen Nutzung und Verbreitung von Emoticons vgl. Carmen Frehner: E-Mail, SMS, MMS. The Linguistic Creativity of Asynchronous Discourse in the New Media Age, Berlin u. a. 2008, bes. S. 76–80; zur Evidenz bzw. Interpretationsbedürftigkeit von Emoticons vgl. Martin Städeli: Freispruch auf Bewährung. Der Fall der Emoticons. In: P. Michel (Hrsg.): Unmitteilbarkeit. Gestaltungen und Lesbarkeit von Emotionen, Zürich 2005, S. 491–501.

Freude, Enttäuschung oder gar so etwas Komplexes wie Witz und Ironie in ihren Äußerungen zu markieren bzw. zu erkennen.

Nun wäre es alles andere als uninteressant zu fragen, in welchem Verhältnis diese Ikonisierungstendenz von Satzzeichen im heutigen Schriftgebrauch zu einer etwaigen Infantilisierung der gegenwärtigen Kommunikationskultur steht und woher das enorme Vertrauen vieler Teile der Bevölkerung in die Fähigkeit von Mondgesichtern rührt, die eigenen Gemütszustände auszudrücken. Um diese Fragen weiter zu verfolgen, ist ein Beitrag zur Poetik der Satzzeichen indes weder der richtige Ort noch die Literaturwissenschaft die kompetente Disziplin.

Allerdings werden in gewisser Hinsicht tatsächlich Emoticons im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen, Emoticons des 18. Jahrhunderts in Form von Satzzeichen nämlich, die – genauer: in denen sich – Gemütszustände und Affekte der Schreiber ausdrücken. Nur geschieht dieser Gefühlsausdruck nicht in Gestalt eines Ikons im Sinne des Abbildes wie im Falle der Mondgesichter, sondern als An-Zeichen, als Symptom, semiotisch gesprochen: als Index.¹² Im Zentrum der Aufmerksamkeit sollen also Spielarten einer Poetik der Zeichensetzung stehen, die – ebenso abstrakt wie paradox formuliert – im hoch konventionalisierten und eminent schriftlichen Medium der Interpunktion „natürliche Zeichen“ von Seelenzuständen generieren und dabei – so die heuristische These – sowohl eine spezifische Gattungs-, als auch eine besondere Epochensignatur tragen.

II. Satzzeicheninflation

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Beobachtung eines wahren Satzzeichenbooms in der Literatur des 18. Jahrhunderts, allem voran des Gedankenstrichs und des Ausrufungszeichens. Wie die Recherche über den „Books Ngram Viewer“ eines bekannten Internetdienstleisters ergibt,¹³ erfährt der Gebrauch beider Satzzeichen um 1750 einen beispiellosen, im Falle des Ausrufungszeichens sogar einen explosionsartigen Anstieg, gefolgt von einem ebenfalls deutlichen Abfall im letzten Drittel

12 In der Begriffsverwendung von „Ikon“ und „Index“ folge ich zunächst der Terminologie von Charles S. Peirce (Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt a. M. 21995, S. 64–67). Eine genauere Diskussion und Definition des Indexikalischen folgt weiter unten.

13 Die folgenden Ausführungen beziehen sich sämtlich auf Ergebnisse des „Books Ngram Viewer“ von *google labs*: <http://ngrams.googlelabs.com/graph?content=-&year_start=1600&year_end=2000&corpus=8&smoothing=3>; zuletzt: 25.7.2011.

des Jahrhunderts. Die Höchstwerte des „signum exclamandi“¹⁴ – so eine der zeitgenössischen Alternativbezeichnungen des Rufzeichens – werden allein durch einen weiteren Quantitätssprung um 1800 überboten, dem sich ein ebenso abrupt und bis heute anhaltender Rückgang anschließt, während die hohe Verbreitungsdichte des Gedankenstrichs im Jahre 1740 erst in den 1960er Jahren wieder erreicht wurde und seither stetig steigt.

Allerdings verteilt sich die wundersame Vermehrung dieser beiden Satzzeichen nicht gleichmäßig auf die verschiedenen literarischen Gattungen des 18. Jahrhunderts. So scheint die in der Aufklärungsliteratur besonders beliebte moralische oder morgenländische Erzählung von ihr weitgehend unberührt zu bleiben,¹⁵ und der nicht minder prominente Lehrdialog bescheidet sich offenbar ebenfalls mit dem orthographisch Nötigsten.¹⁶ Doch bereits bei der kursorischen Durchsicht eines beliebigen bürgerlichen Trauerspiels springt die Häufung von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen direkt ins Auge, die sich – wie etwa in einigen Passagen von Lessings Trauerspielen – nachgerade zusammenballen und das Schriftbild nahezu jeder Buchseite dominieren. Folgt man Martina Michelsen,¹⁷ dann ist der Gedankenstrich als Satzzeichen letztlich sogar eine Erfindung der dramatischen Literatur: Er nimmt seinen Anfang im Werk Ben Jonsons um 1600, wandert in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts über die Barockdramatik nach Deutschland ein und gelangt in der aufgeklärt-empfindsamen Literatur des 18. Jahrhunderts dann zur besagten beispiellosen Verbreitung. Noch Johann Christoph Adelung zieht in seiner *Vollständige[n] Anweisung zur Deutschen Orthographie* von 1812, in der er bereits auf den englischen Importcharakter dieses Satzzeichens hinweist,¹⁸ als *exempla* für den – richtigen – Gebrauch des Gedankenstrichs ausschließlich dramatische Texte des 18. Jahrhunderts

14 Grzegza (wie Anm. 7), S. 4.

15 Vgl. zu dieser Gattung Gunhild Berg: *Erzählte Menschenkenntnis. Moralische Erzählungen und Verhaltensschriften der deutschsprachigen Spätaufklärung*, Tübingen 2006.

16 Vgl. dazu differenziert Anja Oesterhelt: *Poetik des Dialogs als Projekt der Aufklärung. Funktionen des Dialogs in theoretischen Schriften Christoph Martin Wielands und Johann Jakob Engels*. In: M. Gymnich, A. Nünning (Hrsg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier 2005, S. 157–169.

17 Martina Michelsen: *Weg vom Wort – zum Gedankenstrich. Zur stilistischen Funktion eines Satzzeichens in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, München 1993; dies.: *Die Erfindung des Gedankenstrichs im englischen Drama um 1600*. In: J. Rönneper (Hrsg.): *Gedankenstrich. Gedichte – Bilder – Essays*, Gießen 1992, S. 42–46.

18 Johann Christoph Adelung: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung*, Leipzig 1812, S. 388.

heran. Besonders prominent sind dabei Lessings *Miß Sara Sampson*, sein *Philotas* und *Emilia Galotti*,¹⁹ aus deren sechstem Auftritt des III. Akts Adelung die folgenden Äußerungen Marinellis zitiert, in denen sich die Inflation des Gedankenstrichs während dieser Epoche andeutet:

Laß sehen! – Sie nicht einlassen, wenn sie weiß, daß die Tochter hier ist? Das geht nicht. – Freylich, sie wird Augen machen, wenn sie den Wolf bey dem Schäfchen sieht. – Augen? Das möchte noch seyn. Aber der Himmel sey unsern Ohren gnädig! – Nun was? Die beste Lunge erschöpft sich u.s.f.²⁰

Nun ist aber der mediale Status der Schrift, und damit auch der Status der Satzzeichen, in dramatischen Texten ein vertrackter, sind doch die Buchseiten der Stücke – tatsächlich oder virtuell – auf eine Aufführung hin gestaltet, fungieren also gleichsam als medialer Transformator mit dem Ziel, den eigenen Schriftcharakter zum Verschwinden zu bringen, ihn zur Bühnenperformanz hin aufzulösen oder Letztere sogar durch die Interpunktion dramaturgisch zu steuern.²¹ Für einen solchen dramaturgischen Einsatz eignet sich der Gedankenstrich als Zeichen der „Auslassung“, der „Abbrechung“ oder „eine[r] stärkere[n] Pause“, wie Adelung ihn beschreibt,²² freilich besonders gut und rückt somit innerhalb eines Dramas funktional in die Nähe der Regieanweisung, deren schriftlich-textueller Charakter in ähnlicher Weise schillert wie jener der dramatischen Interpunktion.²³ Im Lichte der Szenenanweisung betrachtet, zeichnet sich überdies der Umstand deutlich ab, dass ein solcher Einsatz der Interpunktion im Drama die Satzzeichen als Satzzeichen kategorial von den Äußerungssubjekten der *dramatis personae* abkoppelt und sie – das wird im Folgenden noch von Bedeutung sein – auf den Verfasser des Stücks zurückführt, der mit ihnen dramaturgisch operiert.

Das Verhältnis zwischen Interpunktion und Regieanweisung im Zeichen ihrer textuellen ‚Nebenräumlichkeit‘ und Performanzverwiesenheit dramengeschichtlich, texttheoretisch und semiotisch genauer auszuleuchten, wäre Gegenstand eines eigenen Beitrags. Für den vorliegenden klammere ich dramatische Texte vorerst aus meinem Gegenstandsreich aus und konzentriere mich auf Satzzeichen in literarischen Gattun-

19 Ebenda, S. 388–390. Auch in der englischen Literatur lässt sich im „Domestic Drama“ des 18. Jahrhunderts ein deutlicher Anstieg der Gedankenstriche verzeichnen. Zu George Lillos *The London Merchant*, das – obwohl kein umfangreiches Stück – insgesamt 531 Gedankenstriche aufweist, vgl. Michelsen: Weg vom Wort (wie Anm. 17), S. 86–101.

20 Adelung (wie Anm. 18), S. 389 (Herv. i. O.).

21 Vgl. dazu noch einmal Michelsen: Weg vom Wort (wie Anm. 17), S. 32–34.

22 Adelung (wie Anm. 18), S. 388.

23 Vgl. dazu grundlegend Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2009.

gen des 18. Jahrhunderts, deren poetisch kalkulierter Gebrauch ausschließlich ein lesender gewesen ist, die in der Schrift entsprechend ihr primäres Medium gefunden und Oralitäts- bzw. Klangeffekte allein aus dem geschriebenen Text heraus bzw. in Spannung zu ihm generiert haben. Die Herkunft des Gedankenstrichs aus der dramatischen Literatur, deren theatral-performative Signatur sich in die dramatischen *exempla* der Adelung'schen Orthographielehre hinein fortgeschrieben hat, wird als mögliche kultur- bzw. gebrauchsgeschichtliche Codierung dieses Satzzeichens gleichwohl im Hinterkopf zu behalten sein, wenn die analytische Aufmerksamkeit nun auf zwei weitere Gattungen gerichtet werden soll, die von der eingangs erwähnten Interpunktionsexplosion des 18. Jahrhunderts voll erfasst worden sind. Die Rede ist vom Briefroman und der Lyrik der aufgeklärt-empfindsamen Epoche, die eine dem Trauerspiel durchaus vergleichbare Ballung von Satzzeichen aufweisen. Neben dem Gedankenstrich besitzt dabei vor allem das Ausrufungszeichen eine große Prominenz. Vor dem Hintergrund des bislang Ausgeführten verspricht die genauere Betrachtung exemplarischer Texte dieser beiden Gattungen schon deshalb weiterführende Einsichten in Bedingungen und Möglichkeiten einer Poetik der Satzzeichen, weil Briefroman und Lyrik medienpoetisch nachgerade als Antipoden erscheinen. Während das „lyrische Gedicht“ bereits in den Barockpoetiken, dort freilich noch nicht als eigenständige Gattung definiert, über sein Vermögen der Sangbarkeit und mithin als primär mündliche Dichtung begriffen wurde, was poetologisch durch das 18. Jahrhundert hindurch wirkmächtig blieb,²⁴ hat die Forschung zum Briefroman einen wesentlichen Grund für seinen beispiellosen Erfolg zwischen 1740 und 1790 gerade in dem Umstand ausgemacht, dass hier das fiktive Medium Brief und das faktische Medium Buch in ihrer genuinen Schriftlichkeit zur Deckung kommen und im Akt der Lektüre ununterscheidbar werden.²⁵ Wenn sich die Satzzeicheninflation des 18. Jahrhunderts also in vergleichbarem Maße in einer paradigmatisch mündlichen wie in einer paradigmatisch schriftlichen Gattung der Epoche manifestiert, dann legt das die Vermutung nahe, dass die besondere Funktion der Interpunktion auf einer anderen Ebene als der im engeren Sinne medialen liegt. Um diese Ebene, die ich heu-

24 Vgl. dazu zusammenfassend Dieter Burdorf: Lyrik. In: F. Jäger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 7, Stuttgart, Weimar 2008, Sp. 1052–1063.

25 Vgl. Anette C. Anton: Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar 1995; Anselm Haverkamp: Illusion und Empathie. Die Struktur der teilnehmenden Lektüre in den Leiden Werthers. In: E. Lämmert (Hrsg.): Erzählforschung, Stuttgart 1982, S. 243–268, bes. S. 253; Barbara Vinken: Unent-rinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons *Clarissa* und Laclos' *Liaisons Dangereuses*, Freiburg i. Br. 1991, bes. S. 205 f.

ristisch die „poetische“ nennen will, auszuloten, sei ein genauerer Blick auf ein erstes prominentes Beispiel geworfen, das die Vermehrung der Satzzeichen ebenso eindrucksvoll ins Bild setzt, wie es erste Hinweise auf ihre spezifische Ökonomie enthält.

III. Scheuchzeichen des Gemüts: „Maylied“

Unter den Sesenheimer Liedern ist Goethes 1771 entstandenes und vier Jahre später publiziertes *Mayfest*²⁶ nicht allein das berühmteste, sondern auch satzzeichenpoetisch von einiger Signifikanz, was vor allem im Fassungsvergleich erkennbar wird. Schließlich enthalten die 36 in jambische Zweiheber gefassten Verse des Liedes in der ersten Fassung bereits neun Ausrufungszeichen, davon drei allein in der Eingangsstrophe. Wie die weitere Bearbeitungsgeschichte des Gedichts unmissverständlich deutlich macht, handelt es sich bei dieser Fülle indes keineswegs um den orthographischen Niederschlag eines jungliterarischen Überschwangs. Denn als Goethe den überarbeiteten Text 1789 unter dem Titel *Maylied* im Rahmen seiner *Schriften* erneut publiziert, ist die Zahl der Ausrufungszeichen auf ganze 14 angewachsen und weist in ihrer Verteilung über den Text eine deutliche Tendenz zur Verdichtung an wenigen Stellen auf.

Mayfest (1775)²⁷

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig,
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd o Sonne
O Glück o Lust!

Maylied (1789)²⁸

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

5
Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig,
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,

10
Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd! o Sonne!
O Glück! o Lust!

26 Erstdruck in Johann Georg Jacobis *Iris* (1775), Bd. 2, 1. Stück; vgl. dazu den Kommentar in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. F. Apel u. a., Bd. 1, hrsg. v. K. Eibl, Frankfurt a. M. 1987, S. 839 f. (fortan zitiert: FA).

27 FA 1, S. 129 f.

28 Ebenda, S. 287 f.

O Lieb' o Liebe, So golden-schön, Wie Morgenwolken Auf ienen Höhn;	15	O Lieb! O Liebe! So golden-schön, Wie Morgenwolken Auf jenen Höhn!
Du seegnest herrlich Das frische Feld, Im Blütendampfe Die volle Welt. [...]	20	Du segnest herrlich Das frische Feld, Im Blütendampfe Die volle Welt. [...]

Die dritte und vierte Liedstrophe, die in der ersten Fassung nur ein Ausrufungszeichen enthalten, werden in der zweiten mit sechs zusätzlichen angereichert, was der hier zitierten ersten Gedichthälfte eine bemerkenswerte Dynamik verleiht: Goethe zieht die Ausrufungszeichen, die in der ersten Strophe noch allein die Versenden betonen und ihre naturlyrischen Topoi „Natur“, „Sonne“ und „Flur“ aus dem Text herausheben (VV. 2–4), nun zum Ende der dritten Strophe in die zuvor satzzeichenlose Versmitte hinein und lässt sie als visuelles Korrelat zu den interjektiven Anreden „O Erd“ (V. 11) „O Glück“ (V. 12) und „O Lieb“ (V. 13) auch optisch die Zeilen unterbrechen. Diese dreifache und durch die Kürze der Verse besonders augenfällige Zäsur im Verbund mit dem ausgestellten Maximum von sechs Ausrufungszeichen nach sechs hintereinander folgenden Substantiven zeitigt den Effekt einer bereits im Schriftbild deutlich markierten Eruption der lyrischen Äußerung. Deren orthographische Wallungsamplitude erreicht hier sichtlich ihren Höhepunkt, nimmt in den folgenden drei Versen dann langsam ab, wird in den von einem finalen Ausrufungszeichen flankierten „Höhn!“ (V. 16) dann noch einmal echohaft aufgerufen und zugleich stillgestellt. Im Vergleich zur ersten Fassung, die hier wesentlich zurückhaltender interpunktiert und den Übergang von der vierten zur fünften Strophe durch ein Semikolon syntaktisch überbrückt, so dass der Satzbogen von V. 11 erst mit der „volle[n] Welt.“ (V. 20) endet, zielt die Satzzeichendramaturgie der zweiten Fassung offenbar systematisch auf die Evokation von Brüchen und eines starken Amplitudenausschlags ab: Die Ersetzung des Semikolon durch ein Ausrufungszeichen in V. 16 bindet die „Höhn“ an die sechsfache Interjektion (VV. 11–13) zurück und trennt den gesamten exklamatorischen Komplex merklich von der fünften Strophe, die in ihrer orthographischen Ruhe und ihrem kontemplativen Gestus geschlossen bleibt und einen deutlichen Gegensatz zum vorherigen Furor bildet. Durch diesen Abschluss der fünften Strophe, die zugleich als Symmetrieachse oder genauer: als Drehmoment des neunstrophigen Liedes dient, beginnt nun auch die Personaldeixis des initialen „Du seegnest“ (V. 17) zu schillern, das sich in der ersten Fassung noch widerstandslos auf die in

der vorherigen Strophe angeredete „Liebe“ beziehen ließ, nun aber in seiner Referenz oszilliert und – nach dem Vorbild Klopstocks, von dem noch die Rede sein wird – auch eine Gottesanrede in den Bereich des Möglichen rückt.

Die „wenigen Änderungen“²⁹, so die gängige und jede weitere Ausführung als überflüssig ausweisende Anmerkung in den einschlägigen Kommentaren, mit denen Goethe sein *Mayfest* zum *Maylied* umgeschrieben hat, mögen zwar nur Punkte und Striche umfassen, sind in ihrem poetischen Effekt aber offenbar alles andere als marginal.

Das gilt vor allem angesichts des speziellen Satzzeichens, mit dem der Dichter hier vornehmlich arbeitet und das im 18. Jahrhundert einen signifikanten Funktionswandel durchläuft, der sich bereits in der Geschichte seiner Bezeichnung andeutet:

Im Unterschied zur orthographischen Begrifflichkeit des 17. Jahrhunderts, die das Ausrufungszeichen vornehmlich nach der illokutiven oder perlokutiven Rolle der jeweiligen Äußerung als „Wunschzeichen“, „Zuspruchzeichen“, „Schweigezeichen“, „Aufhetzzeichen“ oder – besonders hübsch – als „Scheuchzeichen“ benannt³⁰ und damit die Handlungsdimension der entsprechend markierten Phrase fokussiert hatte, setzt sich im 18. Jahrhundert der uns heute noch vertraute Terminus durch, der auf eine gänzlich andere Dimension abstellt. Mit ihm wird nun unter völliger Absehung von der unternommenen Sprachhandlung der *Modus* der Äußerung primär gesetzt, das Geschriebene somit auf die Art und Weise seiner Artikulation verwiesen und von ihr her die Interpunktion motiviert: Was immer ausgerufen wird oder werden könnte, enthält das entsprechende Zeichen als Marker. So geht auch Adelung bei seiner Behandlung der Interpunktion zunächst von den „Veränderungen der Stimme, welche in dem mündlichen Ausdruck merklich sind“,³¹ aus und weist den Satzzeichen die Aufgabe zu, „diesen Ton in Ermangelung der lebendigen Stimme auch dem Auge vorzumahlen“³². In seiner Behandlung des Ausrufungszeichens allerdings unternimmt er noch eine weitere, nicht weniger kategoriale, Transformation dieser lautbezogenen Interpunktionsordnung. Denn anders als „Schluß-Punct“, Kolon, Semikolon, Komma, Parenthese und Gedankenstrich, die in seiner *Deutschen Orthographie* als „Unterscheidungszeichen“ verhandelt werden,³³ schafft Ade-

29 Vgl. MA I.1, S. 836; HA I.1, S. 425 f.

30 Vgl. Ernst Leser: Fachwörter zur deutschen Grammatik von Schottel bis Gottsched. 1641–1749. In: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 15 (1914), S. 1–98, hier S. 40, zusammengefasst bei Grzega (wie Anm. 7), S. 4.

31 Adelung (wie Anm. 18), S. 363.

32 Ebenda, S. 364.

33 Ebenda, S. 371 f.

lung für das Ausrufungszeichen zusammen mit dem Fragezeichen eine eigene Rubrik, die er mit „Zeichen der Gemüthsstellung“ überschreibt. Während das Fragezeichen – wenig überraschend – „die Gemüthsstellung der Frage“ markiere, zeige das Ausrufungszeichen „die Gemüthsstellung des lebhaften Affectes“ an³⁴ und werde immer dann gesetzt, wenn dieser Affekt „denjenigen Grad der Stärke hat, welcher sich durch den Ausruf äußert“.³⁵ In der reflexiven Wendung des *sich äußern*den Affekts deutet sich die grundlegende Kategorienverschiebung an, die Adelong in seiner Behandlung des Ausrufungszeichens unternimmt und damit – so meine These – eine bereits seit einem halben Jahrhundert gängige poetische Praxis des Satzzeichengebrauchs auf ihre impliziten Grundannahmen hin durchsichtig macht und sie zugleich normativ fest schreibt. Seiner doppelten semiotischen Konzeptionalisierung folgend, fungiert das Ausrufungszeichen zunächst als visuelles Zeichen eines bestimmten Tons, in seiner Diktion: als ‚Lautmalerei‘. Dieser gemalte Laut wird dann in einem zweiten und entscheidenden Schritt selbst wiederum zum Zeichen, genauer: zum An-Zeichen von Affekten des Sprechers, die umgekehrt seine Lautäußerung als deren „Grund“³⁶ bedingen. Adelong erklärt also die sichtbare Gestalt des Ausrufungszeichens zum visuellen Analogon eines virtuellen Tons, der seinerseits indexikalisch einen selbst nicht wahrnehmbaren, weil dem Sprecher innerlichen, Affekt anzeigt, welcher somit nicht allein zum eigentlichen Signifikat, sondern sogar zur Ursache der gesamten semiotischen Kette wird und – vermittelt über das Relais des unartikulierten Ausrufs – im Ausrufungszeichen letztlich nicht *ausgedrückt wird*, sondern *sich ausdrückt*.

In der Terminologie Rudi Kellers formuliert, weist Adelong dem Ausrufungszeichen somit die Qualität eines Symptoms zu, eines Zeichens, dessen Bedeutung durch einen Kausalschluss bestimmt wird, in diesem Fall durch die Herstellung einer „Ursache-Wirkungs-Beziehung“³⁷ zwischen Affekt und Ausdruck. Und es ist eben diese Operation

34 Ebenda, S. 363 f.

35 Ebenda, S. 366.

36 Ebenda, S. 363.

37 Rudi Keller: Zeichentheorie, Tübingen, Basel 1995, S. 120–123. Keller ersetzt mit seinem Symptom-Begriff nicht allein den Peirce'schen Index, sondern er reformuliert dessen gesamte Semiotik, indem er sie gebrauchstheoretisch wendet. Ausgehend von einer grundsätzlichen „Asymmetrie zwischen Kommunizieren und Interpretieren“, der Einsicht also, dass „nicht alles, was interpretierbar ist und was tatsächlich interpretiert wird, [...] tatsächlich kommuniziert worden sein [muss]“ (S. 107), unterscheidet Keller (S. 113 f.) die drei Zeichentypen Symbol, Ikon und Symptom ausschließlich anhand der unterschiedlichen Interpretationsmodi, die zu ihrer Decodierung angelegt, und der „systematischen Zusammenhänge“, die dabei aktualisiert werden: Im Abstellen auf Ähnlichkeiten interpretieren wir ein Zeichen als Ikon, mobilisieren wir regelbasierte Zusammenhänge, wird das Zeichen zum Symbol, wenn

des kausalen Schließens und nicht etwa die Zugehörigkeit des Zeichens zum „Bereich der Naturphänomene“, was so verstandene Symptome als „natürliche Zeichen“ erscheinen lässt.³⁸

Man kann Adelungs Semiotik des Ausrufungszeichens mit Fug als Versuch lesen, diesem Satzzeichen zusammen mit seiner Schriftlichkeit auch seine Arbitrarität auszutreiben, indem die evidente Stummheit des Punktstrichs in das Bild eines Rufs verkehrt wird, der zudem unmittelbar aus dem Affekt des – nun als Sprecher figurierten – Schreibers hervorgeht. Doch so abenteuerlich dieses Unterfangen auf systematischer Ebene auch anmuten mag, so treu expliziert es das wirkungsästhetische Kalkül der „Ausdruckskunst“ des 18. Jahrhunderts,³⁹ die – wie ich im Folgenden zeigen will – von einer ausgefeilten Interpunktionsdramaturgie nicht allein mitbestimmt worden ist, sondern ihr auch ein Gutteil ihrer poetischen Evidenz verdankt.

IV. *Furor der Interpunktion: „Werther“*

Wie bereits angedeutet, präsentiert sich die Poetik der Satzzeichen in literarischen Texten des 18. Jahrhunderts als deutlich gattungsabhängig, wobei Adelungs Ausführungen zu den „Zeichen der Gemüthsstellung“ einen entscheidenden Fingerzeig enthalten, wenn er zu Ausrufungs- und Fragezeichen festhält: „Beide unterscheiden sich in der lebendigen Stimme sehr merklich von dem ruhigen erzählenden oder belehrenden Tone“.⁴⁰ Dass dieser Unterschied tatsächlich ein kategorialer ist, illustriert ein vergleichender Blick auf den doppelten Anfang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, sobald man den Beginn der Herausgebervorrede und den Anfang von Werthers erstem Brief nebeneinander hält:

kausale Zusammenhänge in Anschlag gebracht werden, zum Symptom. Die Besonderheit des Symptoms besteht indes darin, dass es – im kategorialen Unterschied zu Symbolen oder Ikonen – nur dann als solches gilt, wenn es gerade nicht zu Signifikationszwecken hervorgebracht worden ist und in diesem Sinne „keinen ‚Sender‘“ hat (S. 123).

38 Ebenda, S. 122. Die Geschichte des Verständnisses von Symptomen oder Indices als Zeichen, die selbst Naturphänomene sind oder auf einem physi(kali)schen Zusammenhang zwischen Signifikat und Signifikant aufrufen, ist lang und prägt die semiotische Theoriebildung bis heute. Vgl. das Kapitel „Index, Anzeichen, Symptom, Signal und natürliches Zeichen“. In: W. Nöth: *Handbuch der Semiotik*, 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2000, S. 185–198.

39 Vgl. dazu noch immer grundlegend Karl S. Guthke: *Die Entdeckung des Ich in der Lyrik. Von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte*. In: W. Barner (Hrsg.): *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, München 1989, S. 93–124.

40 Adelung (wie Anm. 18), S. 364.

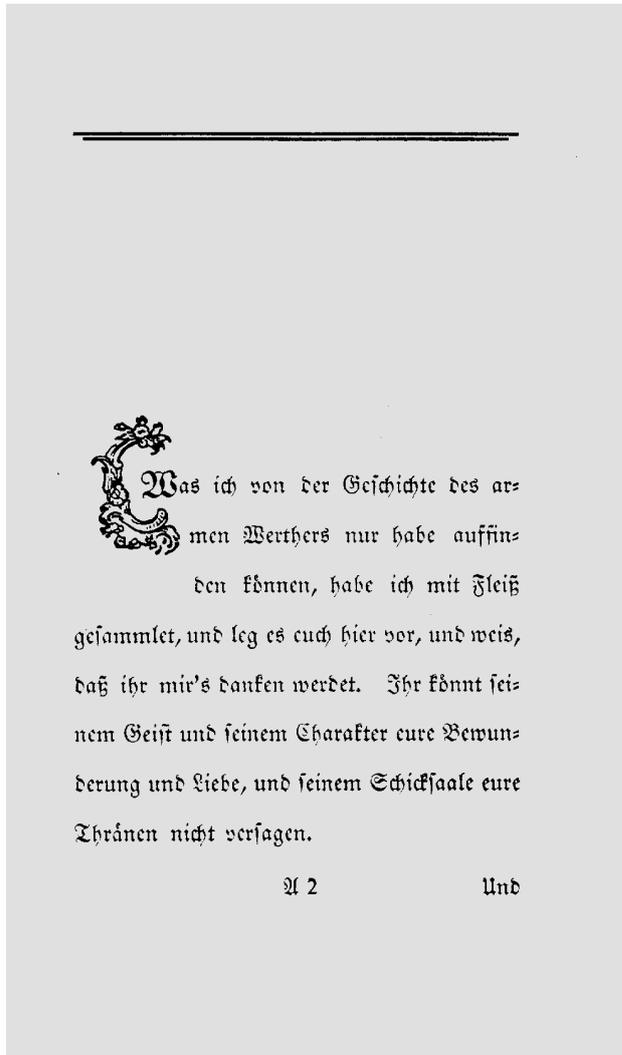


Abb. 1: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers.
Faksimiledruck der Erstausgabe von 1774.

Während sich die Interpunktion der Herausgeberrede (*vgl. Abb. 1*) auf die syntaktisch notwendigen Punkte und Kommata beschränkt und mit ihren zwei langen Sätzen ein Schriftbild generiert, dessen stetiger Fluss dem „ruhigen erzählenden oder belehrenden Tone“ der Ausführungen

korrespondiert, präsentiert sich Werthers erster Brief bereits auf den ersten Blick als orthographische Eruption (vgl. Abb. 2):

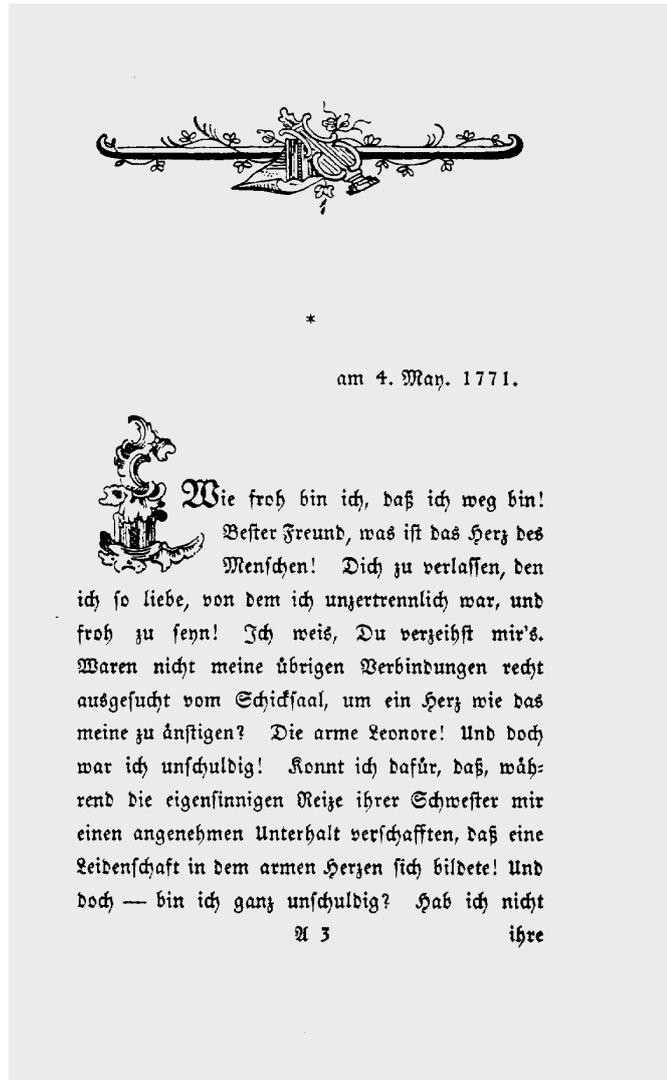


Abb. 2: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers.
Faksimiledruck der Erstausgabe von 1774.

Ein einziger Punkt, zwei Fragezeichen und sechs Ausrufungszeichen beschließen die neun kurzen, durch die Dominanz der senkrechten Einschnitte optisch hart aneinander gefügten Sätze, deren letzter überdies von einem langen Gedankenstrich unterbrochen wird, und lassen das Auge des Betrachters schon vor Beginn der Lektüre wissen, dass in diesem Text nichts weniger vorwaltet als Ruhe und Maß. Ein genauerer Blick auf die Relation der Satzzeichen zur Syntax⁴¹ lässt überdies keinen Zweifel daran aufkommen, dass diese Interpunktionsstrategie keinen satzökonomischen Gesetzen folgt, sondern in jeder Hinsicht überschüssig ist, und der unruhigen Textgestalt überdies eine strukturelle Unordnung der Sätze eng korrespondiert: Es wimmelt nur so von Ellipsen, Aposiopesen und Exklamationen, wobei die ausgelassenen Satzteile, Sätze und Textteile von den Ausrufungszeichen geschluckt zu werden scheinen, die hier als schwarze Löcher der Textsemantik firmieren und an ihre Stelle die Emphase setzen: „Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein!“ In diesem Ausrufungszeichen – dem dritten in Folge – verschwindet etwa ein gesamter Hauptsatz, dessen Absturz in den Strichpunkt umso dramatischer anmutet, als eine mögliche Auflösung des zuvor formulierten Paradoxes zusammen mit ihm geschluckt wird, so dass die im nächsten Satz antizipierte Vergebung – „Ich weis, Du verzeihst mir’s.“ – nur um so grundloser erscheint.

Es folgt eine rhetorische – und syntaktisch entsprechend disziplinierte – Frage, deren Beantwortung sich indes wie eine affektive Kompensation der vorherigen Ordnung liest: „Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksaal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore!“ Wieder fallen Ellipse und Ausrufungszeichen in eins, und wieder werden Satzteile eliminiert, deren Streichung jetzt indes so weit geht, dass gerade einmal das Subjekt übrigbleibt: eine auch in syntaktischer Hinsicht denkbar „arme“ Frau in einem Informationsvakuum, dessen Leere von dem sich anschließenden, einmal mehr von einem Ausrufungszeichen flankierten, Satzfragment „Und doch war ich unschuldig!“ eher gesteigert als gemindert wird. Zusätzlich herausgehoben vom Druckbild des Textes, das nach jedem Satzende ein deutliches Spatium aufweist, was die Interpunktion besonders augenfällig macht, präsentieren sich Goethes „Zeichen der Gemüthsstellung“ somit einerseits als Anzeichen des Affekts, der sich durch sie noch vor der Brieflektüre und damit diesseits der Semantik mitteilt, während sie auf

41 Jürgen Stenzel hat sich in seiner Untersuchung des *Werthers* auf die Gedankenstriche konzentriert und ihre zentrale Bedeutung für die Wirkungsästhetik des Textes herausgearbeitet. Vgl. Jürgen Stenzel: Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung, Göttingen 1966, S. 40–54.

syntaktischer Ebene als Agenten desselben Affekts erscheinen und verstehenskonstitutive Satzteile und Passagen abschneiden. Das Ergebnis ist eine sichtlich zerstückte Syntax, verbunden mit nicht weniger merklichen Gedankensprüngen, die das Verständnis des Redegegenstandes so sehr erschweren, dass die lesende Aufmerksamkeit auf die Gestalt und den Modus als den einzigen Ebenen des Textes zurückgelenkt wird, wo tatsächlich Evidenz zu finden ist. Denn hier verdichten sich die Anzeichen zu der wesentlichen Gewissheit, dass dieser Schreiber in Aufruhr ist und ihm der Affekt die Feder führt. Dieses sichere Wissen um einen wie auch immer gearteten Furor in Werthers Innern wird beim Lesen der ersten Zeilen wohlgemerkt gerade nicht durch ihren propositionalen Gehalt generiert. „Wie froh bin ich, dass ich weg bin!“ ist alles, was der Schreiber im strengen Sinne über sein Innenleben mitteilt, und es ist überdies eine höchst irreführende Mitteilung, impliziert sie doch Erleichterung, womöglich sogar Gelassenheit – keinesfalls aber Verwirrung oder Aufregung oder Furor und damit all das, was wir aus Gestalt und Modus des Textes sofort *herauslesen*; und zwar in einem spezifischen Diagnoseverfahren. Tatsächlich verführt oder genauer: nötigt dieser Text seine Leser von Anfang an zu einer diagnostischen, mit Keller gesprochen: zu einer symptomatischen Lektüretechnik, wobei es weit weniger darauf zu achten gilt, was der Schreiber mitteilen will, als darauf, was sich durch die Art und Weise des Schreibens über seinen Verfasser und seine Befindlichkeit mitteilt oder ausdrückt. Und eben diesem Beobachtungsmodus präsentieren sich die Satzzeichen als doppelte Symptome: als sofort ins Auge springende Anzeichen eines zerstückten Textes und als Effekt eines affektiven Schreibduktus, der eine unordentliche Syntax generiert. Wie Jürgen Stenzel gezeigt hat, setzt Goethe zu diesem Zweck auch den Gedankenstrich ein,⁴² dessen Gestalt sich in der Zeile ebenso augenfällig ausnimmt wie das Ausrufungszeichen und der – entgegen der Adelong’schen Kategorisierung als reines „Unterscheidungszeichen“ – ebenfalls als „Zeichen der Gemüthsstellung“ verwendet wird. Diese Interpunktionsstrategie hat Goethe keineswegs erfunden, sondern folgt darin treu der Praxis Samuel Richardsons, der diesen Satzzeichengebrauch in seiner *Pamela* und *Clarissa* als gattungskonstitutives Merkmal des empfindsamen

42 Stenzels interpretatorisches Kabinettstück nimmt seinen Ausgang in Werthers performativ-propositionaler Einlassung zur eigenen Interpunktion im Brief v. 10.10.[1772], wo es heißt: „Wenn ich nur ihre schwarzen Augen sehe, ist mirs schon wohl! Sieh, und was mich verdrüßt, ist, daß Albert nicht so beglückt zu sein scheint, als er — hoffte — als ich — zu sein glaubte — wenn — Ich mache nicht gern Gedankenstriche, aber hier kann ich mich nicht anders ausdrücken — und mich dünkt deutlich genug.“ Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. In: Ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. K. Richter, Bd. 1.2, hrsg. v. Gerhard Sauder, München 1987, S. 207 (fortan zitiert: MA). Dazu im Einzelnen Stenzel (wie Anm. 41), S. 40 f.

Briefromans etabliert hatte.⁴³ Dabei illustriert Werthers berühmter Brief vom 16. Juni noch einmal besonders eindrücklich den kategorialen Unterschied zwischen dem satzzeichengestützten Schreibmodus des Affekts und dem des Erzählens, wobei Werther Letzterem nicht allein eine programmatische Absage erteilt, sondern diese Absage zugleich interpunktionsstrategisch ins Werk setzt. Nach seiner Erstbegegnung mit Lotte setzt Werther zu einem Brief an, dessen dominante Elliptik von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen gleichermaßen indiziert wird: „Du solltest raten, daß ich mich wohl befinde, und zwar — Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Ich habe — ich weiß nicht.“⁴⁴

Und wie es die Satzzeichenperformanz tatsächlich bereits „[er]raten“ lässt, heißt es im nächsten Satz noch einmal erläuternd: „Dir in der Ordnung zu erzählen, wie’s zugegangen ist, daß ich ein’s der liebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwerer halten, ich bin vergnügt und glücklich, und so kein guter Historienschreiber.“⁴⁵

Die Selbstverständlichkeit, mit welcher hier Vergnügen und Glück als Verunmöglicher von ordentlichem Erzählen angeführt und die Geschichtsschreiber der professionellen Depression geziehen werden, gewinnt in den entsprechend interpunktierten Interjektionen, Ellipsen und Aposiopesen der sich anschließenden Passage letztgültige Evidenz:

Einen Engel! Pfuy! das sagt jeder von der seinigen! Nicht wahr? Und doch bin ich nicht im Stande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist, genug, sie hat all meinen Sinn gefangen genommen. So viel Einsicht bey so viel Verstand, so viel Güte bey so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bey dem wahren Leben und der Thätigkeit. — Das ist alles garstiges Gewäsche, was ich da von ihr sage, leidige Abstraktionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken. Ein andermal — Nein, nicht ein andermal, jetzt gleich will ich dir’s erzählen.⁴⁶

Je weniger Werther von Lottes Eigenschaften „aus[zu]drücken“ vermag, desto beredter ist das Zeugnis, das Gestalt und Struktur des Textes von dem Umstand ablegen, dass diese Frau tatsächlich „[s]einen Sinn gefangen genommen“ hat, und desto deutlicher treten Erzählkunst und „Ausdruckskunst“ auseinander: Erstere beschreibt Charaktere, Letztere zeugt seismographisch von ihren Affekten. Eben darauf hebt auch Christian Fürchtegott Gellert ab, wenn er in seiner *Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* (1751) rhetorisch fragt: „Wer ist [...] ein getreu-

43 Zur Poetik des Gedankenstrichs in Richardsons *Clarissa* vgl. Michelsen: Weg vom Wort (wie Anm. 17), S. 108–164.

44 MA 1.2, S. 207.

45 Ebenda.

46 Ebenda.

erer Verräther als ein Brief?⁴⁷ Denn wer die diagnostische Lektüretechnik beherrscht, dem verraten Interpunktion und Syntax des Brief(roman)s im 18. Jahrhunderts in der Tat höchst getreulich die Seelenzustände des Verfassers, dies allerdings nur, wenn die Textoberfläche für den Niederschlag der wallenden Affekte offen gehalten wird. In Verlängerung der Werther'schen Programmatik bedeutet das im Umkehrschluss: Literatur, in der sich Affekte ausdrücken, ist *eo ipso* unordentliche Literatur.

V. Unordentliche Literatur: „Gegenwart der Abwesenden“

Eben diese Kategorie der Unordnung wird Mitte des 18. Jahrhunderts an zwei gattungsgeschichtlich entscheidenden Stellen explizit in den poetischen Forderungskatalog aufgenommen, zusammen mit praktischen Hinweisen, wie eine solche Unordnung literarisch herzustellen sei. So stammt Gellerts Diktum vom verräterischen Brief aus seinen Abhandlungen zum Verfassen „natürlicher“ Briefe, deren Kunstlosigkeit freilich als Ergebnis eines poetischen Kalküls verhandelt wird. Um diesen Natürlichkeitseffekt zu erzielen, gilt es – so Gellert – ein paar einfache Regeln zu befolgen. Eine dieser Regeln besteht im Verzicht auf das, was der Verfasser „Verbindungswörterchen“ nennt: „Machen einen“, so fragt Gellert rhetorisch, „die hergebrachten Verbindungswörterchen: da, wenn denn, als, wannhero etc. die stets ihren angewiesenen Platz haben, nicht ganz schwermüthig, wenn man sie oft lesen muß?⁴⁸ Der Schreiber eines „natürlichen“ Briefs soll also, so verlangt es der Briefsteller, tunlichst auf Konjunktionen verzichten, auf temporale ebenso wie auf kausale. Wie bereits gesehen, hat sich Werther an diese Regel streng gehalten. Seine Sätze kommen fast vollständig ohne Konjunktionen aus, an deren Stelle eben jene Satzzeichen treten, die beim ersten Blick auf die Seite sofort ins Auge springen.

Die eigentliche gattungspoetische Pointe aber besteht darin, dass der Verzicht auf Konjunktionen eine Regel ist, die das 18. Jahrhundert an prominenter Stelle für eine ganz andere Gattung formuliert hat, die nach Klopstock zum zentralen literarischen Medium der Ausdruckskunst

47 Christian Fürchtegott Gellert: Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, hrsg. v. B. Witte, Bd. 4: Roman, Briefsteller, Berlin, New York 1989, S. 108.

48 Christian Fürchtegott Gellert: Gedanken von einem guten deutschen Briefe, an den Herrn F. H. v. W. In: Ebenda, S. 100.

Die Schmerzen wollt ich singen. Ich hörte schon Des Abschieds Thränen am Rosenbusch Weinen! weinen der Thränen Stimme die Saiten herab!	10
Doch schnell verbot ich meinem zu leisen Ohr Zurück zu horchen! die Zähre schwieg, Und schon waren die Saiten Klage zu singen verstumt!	15
Denn ach, ich sah dich! trank die Vergessenheit Der süßen Täuschung mit feurigem Durst! Cidli, ich sahe Dich, du Geliebte! dich Selbst!	20
Wie standst du vor mir, Cidli, wie hing mein Herz An deinem Herzen, Geliebtere, Als die Liebenden lieben! O die ich suchet', und fand! ⁵⁷	

Wie in Goethes *Maylied* ist auch hier die Interpunktion unmittelbar signifikant: 13 Ausrufungszeichen fallen ins Auge, werden in einer Ökonomie des Ausgleichs, von der noch die Rede sein wird, von 14 Kommata aufgewogen und das Ganze auf einem einzigen Punkt balanciert (V. 9). Dieser Punkt ist über die Verszäsur, die in den ersten und letzten beiden Strophen jeweils durch ein Satzzeichen auch optisch markiert wird, nach hinten hinaus geschoben, und geht im Schriftsatz der Ausgabe von Gronemeyer und Hurlebusch ebenso unter wie in deren obigem Zitat. Sämtliche vorherigen Ausgaben haben den Punkt dagegen nicht ohne Grund durch ein besonders breites Spatium im Anschluss eigens hervorgehoben.⁵⁸ Denn wie die Lektüre der ersten drei Strophen schnell deutlich macht, bildet dieses Satzzeichen tatsächlich den entscheidenden, weil syntax- und sinnkonstitutiven, Ruhepol in den Kaskaden der Sprachsegmente des Gedichts: Über die ersten neun Verse hinweg setzt das

57 Friedrich Gottlieb Klopstock: Gegenwart der Abwesenden. In: Ders: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Werke 1: Oden, Bd. 1: Text, hrsg. v. H. Gronemeyer, K. Hurlebusch, Berlin, New York 2010, S. 140.

58 So etwa in den Ausgaben: Oden, Hamburg 1771, S. 167 f.; Klopstocks Werke, Bd. 5: Oden, Troppa 1786, S. 174 f.; Oden von Klopstock. Aechte Ausgabe, Leipzig 1787, S. 128; Klopstocks Oden, Bd. 1, Leipzig 1798, S. 126 f.; G. F. Klopstocks Oden, Bd. 1, Wien 1816, S. 149 f.; Klopstocks sämtliche Werke, Bd. 1: Oden, Leipzig 1823, S. 115 f.; Klopstock's Werke. Nach den besten Quellen revidierte Ausgabe, Fünfter Theil: Oden – Epigramme, hrsg. u. mit Anm. begleitet v. R. Boxberger, Berlin 1878, S. 149 f.; Klopstocks Werke, Dritter Teil: Oden, Epigramme und geistliche Lieder, hrsg. v. R. Hamel, Berlin, Stuttgart 1883, S. 97; Klopstocks gesammelte Werke in vier Bänden. Mit einer Einleitung v. F. Muncker, Bd. 3: Oden und geistliche Lieder in Auswahl, Stuttgart 1885, S. 73; Oden, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 153 f.

lyrische Ich dreimal mit seiner Rede über die „Schmerzen“ an, die es in den ersten beiden Versen zweimal negiert, dann in Vers 4 zu den „sanftern Schmerzen“ korrigiert, um sie erst in Vers 9 mit besagtem Punkt zum Abschluss zu bringen. Bis dahin müssen sich die Leser der Ode durch ein wahres syntaktisches Labyrinth arbeiten, so dass das verkürzte Präteritum „wollt’ ich singen“⁵⁹ (V. 9) bereits Obertöne eines Konjunktivs ‚hätt’ ich singen wollen‘ gewinnt. Tatsächlich wird das ‚Singen‘ immer wieder ausgebremst, unterbrochen von Einschüben in solcher Dichte, dass die Rückkehr in den syntaktischen Satzfluss kaum mehr möglich wird, zumal das Gedicht seinen Lesern das alles entscheidende Verb bis zum neunten Vers vorenthält und bis dahin auch der Status der „Schmerzen“ zwischen Subjekt und Objekt in der Schwebe bleibt. Auf „Der Liebe Schmerzen“ (V. 1) folgt gleich die erste Parenthese, an die sich direkt eine zweite anschließt, auf dem Fuße gefolgt von einem Nebensatz, der sich in zwei weiteren Parenthesen verliert (V. 4). Letztere sind sowohl voneinander, als auch zum Ende der Strophe hin durch Ausrufungszeichen abgeschlossen, so dass das lyrische Ich – und mit ihm der Leser – in der zweiten Strophe neu ansetzen muss.

Und das Spiel wiederholt sich. An „[d]ie sanftern Schmerzen“ (V. 5) der zweiten Strophe schließen sich zwei analoge Relativsätze an und ein einschränkender Nebensatz, dessen finales Ausrufungszeichen erneut den Weg zurück zum Hauptsatz verstellt (V. 8). Beim dritten Versuch scheint das Singen der Schmerzen dann endlich zu gelingen; zumindest nach Maßgabe von Syntax und Proposition. Doch in der wohlgeordneten Kürze des finalen Satzes „Die Schmerzen wollt ich singen“ (V. 9) kommt eben dieses Singen auch schon zum Stillstand und wird sich dabei selbst zur Vergangenheit. Nicht allein das Präteritum, sondern auch der – in krassem Bruch mit der Prosodie – überakzentuierte Artikel „Die Schmerzen wollt ich singen“⁶⁰ weist mit einer zwischen Anaphorik und Deixis schillernden Geste auf die vorherigen Verse zurück und unmissverständlich darauf hin, dass syntaktische Ordnung und logikkompatible Proposition weder Zweck noch Ziel des Gedichtes sind, sondern seine textuelle Performanz selbst. Im Rückblick auf die ersten beiden Strophen wird deutlich, dass der Text in und mit seiner zerstückten Syntax und seiner inflationären Interpunktion vor den Augen der Leser eben das *getan* hat, was er jetzt als nur mehr Gewesenes *sagen* kann: die durch „[s]tammelnde Freude“ unterbrochenen Schmerzen zu singen. Schließlich haben die ersten acht Verse nachvollziehbar gemacht,

59 Den Apostroph fügen die Ausgaben von Boxberger (1878) und Muncker (1887) eigens hinzu (vgl. Anm. 58).

60 In der Werkausgabe Muncckers (1885), die darin einmal mehr Robert Boxbergers Editionspraxis (1878) folgt, erscheint der Artikel sogar eigens im Sperrsatz (vgl. Anm. 58).

wie sich das lyrische Ich zweimal in der eigenen Syntax verstrickt und in seinem Überschwang zu Ausrufen hat hinreißen lassen, die den Satzfluss erst ins Stocken brachten und dann ganz abbrechen, sichtbar in den senkrechten Schnitten der Ausrufungszeichen durch den horizontalen Verlauf der Zeile. Klopstock nutzt hier die Interpunktion also als Marker und zugleich als Mittel einer veritablen syntaktischen Unordnung, die – und darin erweist er sich noch einmal als wichtiges Vorbild des jungen Goethe⁶¹ – in ihrer Gänze als Seismograph und Ausdruck von Affekten fungiert, die das syntaktische Chaos bedingen.

In diesen Dienst nimmt der Dichter allerdings nicht allein die „Zeichen der Gemüthsstellung“, sondern auch das Komma. Der Leumund des Kommas als strichgewordener Bürokratismus der Orthographie⁶² scheint sich heute einer derart großen Verbreitung zu erfreuen, dass ihm im Rahmen einer „Poetik der Zeichensetzung“ sogar Asteriske und Spatien als Untersuchungsgegenstände vorgezogen werden. Klopstock dagegen setzt eben dieses Strichlein in seiner Ode ebenso virtuos wie wirkungsvoll ein, wobei er gerade dessen bürokratischen Ruf poetisch zu nutzen scheint. Auf den ersten Blick erfüllen die Kommata im Gedicht nämlich exakt diese Ordnungsfunktion und dienen als wichtige Orientierungshilfen in der Flut der Parenthesen und somit gleichsam als orthographisches Gegengewicht zu den Ausrufungszeichen. Ohne diese Markierungen, die Beginn und Ende der zahlreichen Einschübe anzeigen, würde sich bereits der Lektüreweg bis zum Ende der ersten Strophe im syntaktischen Chaos verlieren. Doch spätestens am Ende der zweiten Strophe zeigt sich die Kehrseite dieses vermeintlichen Orientierungsinstruments, dessen schiere Zahl bereits so groß ist, dass sich der Kompensationseffekt gegen sich selbst zu wenden beginnt. Auch sind alle Kommata, vom jeweils ersten der ersten beiden Strophen abgesehen, doppelt codiert und zeigen zusammen mit dem Ende eines Einschubs zugleich den Beginn des nächsten an, so dass die Lektüre etwas Atemloses bekommt. Klopstock trägt im ersten Drittel des Gedichts also kalkuliert Orientierungsstriche in seinen Text ein, die – als solche gelesen – den Lektüretakt zunächst erhöhen, um dann schnurstracks in eine syntaktische Sackgasse zu führen, wo ein Ausrufungszeichen nur darauf wartet, den Satz abzuschneiden.

61 Dies trotz oder gerade wegen der ostentativen Abgrenzung des jungen Goethe von Klopstock, vgl. dazu Meredith Lee: *Displacing Authority. Goethe's Poetic Reception of Klopstock*, Heidelberg 1999; Klaus Hurlebusch: *Klopstock und Goethe oder die „Erweckung des Genies“*. Eine Revision ihres geistigen Verhältnisses, Halle 2000.

62 Stenzel nennt das Komma ohne jede Polemik oder Ironie „die einzige Exekutive der Konvention im Satz“. Vgl. Stenzel (wie Anm. 41), S. 14.

Von der dritten Strophe an, aus der sich das Komma vollständig zurückzieht und dem Ausrufungszeichen für drei Verse allein das Feld überlässt, ändert sich dann die Interpunktionsstrategie, und die beiden so verschiedenen Satzzeichen werden aus ihrer strategischen Oppositionsbeziehung in ein nicht minder strategisches Überbietungsverhältnis transformiert, wobei das Komma den syntaktischen Ton angibt. Klopstock lässt nun vom Prinzip des zerstückten Satzes ab, wie es die ersten beiden Strophen bestimmt hatte, und führt den Text in ein syntaktisch zwar weniger existenzgefährdendes, dabei aber noch immer alles andere als ruhiges Fahrwasser. Indem das Komma jetzt ganz in den Dienst der Syntax gestellt wird, sich durch die Häufung der Anreden in den letzten beiden Strophen noch einmal merklich verdichtet und an orientierender Bedeutung gewinnt, präsentiert sich seine mehrfache Ersetzung durch Ausrufungszeichen nur umso stärker als Ordnungsbruch: „ich sah dich! trank die Vergessenheit“ (V. 17), „ich sahe/ Dich, du Geliebte! dich Selbst!“ (VV. 19 f.) oder „Geliebtere,/ Als die Liebenden lieben!/ O die ich suchet“ (VV. 22–24). Hier tritt Exklamation an die Stelle syntaktischer Organisation, und durch eben diesen präzisen Austausch der Satzzeichen schlägt der narrative Modus der letzten Strophen in Affektrede um, welche die „Geliebte!“ (V. 20) und das *eo ipso* überbotene „[L]ieben!“ (V. 23) eruptiv evoziert, anstatt sie zu beschreiben, und die „[s]ammeln-de Freude“ (V. 8) des ersten Teils auf der Ebene der Textperformanz fortsetzt.

Die „beau désordre“, das sollte diese kursorische Lektüre der Klopstock’schen Ode illustrieren, ist also der „Effekt“ einer „Kunst“, die mit maßgeblicher Unterstützung der Satzzeichen die Ordnung einer Rede als Möglichkeit aufruft, um sie im selben Medium zu unterlaufen. Das Ergebnis sind Texte, an deren Gestalt und Struktur die Wirkungen eines Affekts ablesbar werden, der sich der Proposition entzieht, im gestörten Fluss der textuellen Performanz dafür umso deutlicher zeigt.

Eben dieses Textkompositionsverfahren hatte Gellert im Blick, als er sich in seinem Briefsteller explizit auf Boileaus Poetik bezog und von einem „sinnreichen Briefe“ schrieb, für ihn gelte dasselbe, was der Franzose „von einer guten Ode behauptet: ‚Chez elle un beau desordre est un effet de l’art.‘“⁶³ Und wenn der Eindruck der bisherigen Textanalysen nicht trügt, dann ist die Interpunktion ein entscheidendes Instrument zur Erzeugung dieses Effekts. Einerseits schreiben sich die Satzzeichen mit ihrem dominanten Gestaltaspekt in die Physiognomie der Texte so merklich ein, dass sie gleichsam das gesamte „Gesicht des Gedichts“⁶⁴ in

63 Gellert (wie Anm. 49), S. 103.

64 Vgl. dazu Georg Witte: Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Textes. In: Strätling, Witte (wie Anm. 3), S. 173–190.

ein Emoticon verwandeln, das – analog zur Mimik – als indexikalischer Ausdruck des herrschenden Affekts bereits vor Beginn der Lektüre lesbar wird. Andererseits präsentieren sich die arbiträren Punkte, Striche und Strichpunkte gerade aufgrund ihrer konventionellen Aufgabe als Mit-Organisatoren der Syntax als höchst effektives Mittel, eben diese Satzordnung zum poetisch kalkulierten Einsturz zu bringen. Insofern haben diese Marginalien der Schrift womöglich einen nicht unbedeutenden Beitrag dazu geleistet, den Briefroman und die Ode des 18. Jahrhunderts als Leitgattungen der „Ausdruckskunst“ zu konturieren, deren kompositorische und wirkungsästhetische Verwandtschaft sich wohl nirgends so deutlich abzeichnet wie in ihrer Interpunktion.

VI. *Schluss: Wer schreibt?*

Nun besteht allerdings, wie eingangs dieses Beitrags zwar angerissen, dann aber nicht weiter verfolgt wurde, gerade auf medienpoetischer Ebene auch ein wesentlicher Unterschied zwischen Briefroman und Ode. Während der Roman in Briefen die eigene Schriftlichkeit zum konstitutiven Bestandteil der Fiktion erhebt und damit auch die Satzzeichen als skripturale Elemente in ästhetischen Dienst nimmt, zielt die Gattungspoetik von Ode und Lied gerade darauf ab, die entsprechenden Texte als Gesang vorzustellen und mit ihrer Schriftlichkeit auch die Satzzeichen als Satzzeichen blind zu machen. Die Frage, die sich angesichts dieser poetischen Mediendifferenz stellt, mag zunächst naiv anmuten, denn sie lautet schlicht: Wer schreibt die Satzzeichen der Ode? Vor dem Hintergrund des gerade skizzierten gegenseitigen Bedingungsverhältnisses von Interpunktion und Ausdruckskunst liest sich das ungleich brisanter, denn es läuft auf die Frage zu, wessen Affekte sich auf der interpunktierten Textoberfläche einer Ode eigentlich niederschlagen, die ein solches Gedicht als Ausdruckskunst ausweist. Die poetische Option des Briefromans, die Interpunktion seiner Briefe als Index ihrer fiktiven Schreiber und deren Gemütslagen zu präsentieren, ist dem lyrischen Gedicht jedenfalls aufgrund seiner simulierten Mündlichkeit *per definitionem* verstellt. Und eben diese lyrische *dissimulatio* der Schriftlichkeit rückt die Interpunktions-technik jener dritten Gattung wieder in den Fokus der analytischen Aufmerksamkeit, die neben Ode und Briefroman von der Inflation des Gedankenstrichs und des Ausrufungszeichens erfasst und geprägt worden ist. Schließlich hatte sich die Schriftlichkeit des bürgerlichen Trauerspiels ebenfalls als dezidiert transitorische Realisationsform eines Textes präsentiert, der erst in der Aufführung zu sich selbst kommt, und die zahlreichen Gedankenstriche und Ausrufungszeichen waren als Mittel zur

Gestaltung der Bühnenperformanz sichtbar geworden. Damit kommt den Satzzeichen im Trauerspiel allerdings nicht allein der Status des medial Sekundären zu, sondern analog zur Regieanweisung fungieren sie darüber hinaus als konsequent autorschaftliche, weil dramaturgische Zeichen, werden also vollständig aus dem Verfügungs- und Verantwortungsbereich der sprechenden Figuren herausgelöst und dem Verfasser des Dramentextes zugeschrieben, der mit ihrer Hilfe im Text performative Darstellungsmodi der Bühne markiert. Somit wären diese Satzzeichen als Satzzeichen den poetischen Strategien der Ausdruckskunst gänzlich entzogen: Weder die Affekte der Figuren noch die des Autors könnten sich in ihnen ausdrücken. Vielmehr findet die Symptomlektüre der Gemütszustände ausschließlich im Verfolg der Bühnenperformanz der *dramatis personae* statt und damit abseits aller Interpunktion, während die Satzzeichen in den Briefen des Briefromans vom fiktiven Äußerungssubjekt selbst gesetzt, somit in das Affektdiagnoseverfahren der Lektüre einbezogen und als Symptome des Schreibers lesbar werden.

Von diesen beiden Extremen aus betrachtet, präsentiert sich der Status der Satzzeichen in Ode und Lied als höchst widersprüchlich: Als Symptome des Sprechers ließen sie sich nur lesen, wenn das lyrische Ich – analog zum Briefroman – als Schreiber des Gedichts vorgestellt würde, was die virtuelle Mündlichkeit des Textes unterläuft. Setzt man Letztere dagegen primär, dann wären die Satzzeichen autorschaftlich verantwortet und präsentierten sich als dramaturgische Mittel zur Gestaltung einer „Gemütsstellung“ des fiktiven lyrischen Ichs im nicht-fiktionalen Medium der Schrift.

Allein der Kurzschluss des lyrischen Ichs mit dem Autor könnte diesen medialen Hiatt schließen, der zugleich den Umschlag der Satzzeichenpoetik von einer indexikalischen Affektsymptomatik in das symbolische Zeichensystem der Interpunktion markiert. Nur wenn konzeptionell ein Ich schreibt, was dasselbe Ich spricht, wäre die Gefahr der Uneigentlichkeit dramaturgischer Notation gebannt und zugleich die Mündlichkeitsfiktion des Textes gewahrt. Nun haben die Poetiken seit den 1760er Jahren mit ihrer programmatischen Umcodierung von Mimesis auf Ausdruck im Zeichen einer *dissimulatio* der Künstlichkeit zu Gunsten der Natur bekanntlich viel Energie und noch mehr Rhetorik aufgewendet, um eben diese mediale und semiotische Differenz zu nivellieren und zu prä tendieren, der Autor selbst drücke sich als lyrisches Ich im Gedicht aus, dessen Verse – so Christian Friedrich Daniel Schubart über Klopstocks Oden – gerade nicht „geschrieben“, sondern „’rausgestürmt, ’rausgejauchzt“ seien.⁶⁵ Und im Lichte dieser transmedialen

65 In: Deutsche Chronik, 28. Stück v. 6.4.1755, zitiert nach Guthke (wie Anm. 39), S. 14.

Poetik des universalisierten Subjekts scheint sich die materiale und artikulatorische Janusköpfigkeit der Satzzeichen mit einem Schlag von einer besonderen Problematik in eine besondere Potenz zu verkehren: Jetzt wird das neuralgische Schillern der Ausrufungszeichen zwischen faktischer Schriftlichkeit und fiktiver Mündlichkeit zur versöhnlichen Einheitsgarantie von Stimme und Autor. Strich und Punkt avancieren zum orthographischen Sigel der Untrennbarkeit von lyrischem und lebensweltlichem Ich, dessen Affekte in ihm symptomatische Evidenz gewinnen.

Die Ausdruckskunst, so lässt sich festhalten, verdankt den Satzzeichen also nicht allein ihr orthographisches Gesicht, in dessen gepunkteter und gestrichelter Mimik sich die unsichtbar waltenden Affekte seismographisch abzeichnen und lesbar werden. Vielmehr präsentieren sich die „Zeichen der Gemüthsstellung“ in Ode und Lied als prominenter Ort und zugleich als entscheidendes Instrument jener „Entdeckung des Ich“⁶⁶, die der aufgeklärt-empfindsamen Epoche ihre spezifische Signatur verliehen hat. Ohne die zu Affektsymptomen umcodierten „Scheuchzeichen“ des 18. Jahrhunderts wäre die Geschichte der Lyrik womöglich ebenso anders verlaufen wie die der literarischen Autorschaft.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–2: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1774, Osnabrück 1971 (Editio Simile, Bd. 6), S. 3, 5.

⁶⁶ Vgl. noch einmal umfassend: Karl S. Guthke: Die Entdeckung des Ich. Studien zur Literatur, Tübingen 1993.