

Anja Dagmar Schloßberger

INTERPUNKTION ALS POETISCHES  
VERFAHREN IN DER RUSSISCHEN LITERATUR  
DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Magisterarbeit

vorgelegt an der Universität München, Institut für Slavische Philologie

Wintersemester 2003/2004

Betreuer: Prof. Dr. Aage Hansen-Löve und Prof. Dr. Ulrich Schweier.

Digitale Osteuropa-Bibliothek: Sprache und Kultur 2

Erstellt am: 09.02.2006

# Inhalt

<b>Einleitung</b>	<b>4</b>
<b>1. Historischer Abriss der Entwicklung der Interpunktion und der Interpunktionsregeln</b>	<b>6</b>
1.1. Von den Anfängen bis zum Mittelalter	6
1.1.1. Vorbemerkung	6
1.1.2. Beginn der Schriftlichkeit	6
1.1.2.1. Die Verschriftlichung und das Rezeptionsproblem	6
1.1.2.2. Kompensationsversuche	7
1.1.3. Die ersten abgestuften Systeme (ca. 400 v. C. - ca. 630 n. C.)	9
1.1.4. Vom achten Jahrhundert bis zur Entstehung des Buchdrucks	9
1.1.5. Der Einfluß des Buchdrucks (15. Jahrhundert n. C.)	11
1.2. Die Russische Interpunktion	12
1.2.1. Entwicklung vom 16. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts	12
1.2.2. Heutige russische Interpunktion (seit Beginn des 20. Jh.)	16
1.2.2.1. Überblick über die Satzzeichen und ihre Funktionen	16
Запятая und точка	16
Вопросительный und восклицательный знак	17
Двоеточие	17
Точка с запятой	18
Тире	18
Многоточие	19
Parenthetische Einschübe	19
Кавычки	20
Абзацный отступ	20
Notwendige Ergänzungen	20
1.2.2.2. Fakultative Zeichensetzung	22
1.2.3. Die drei Grundfunktionen der Interpunktion	23
Semantische Funktion	24
Syntaktische Funktion	24
Intonierende Funktion	25
1.3. Schluß des ersten Teiles	28
<b>2. Die Interpunktion als poetisches Verfahren</b>	<b>30</b>
2.1. Aspekte des Begriffs <i>Künstlerische Interpunktion</i>	30
Begriffsklärung	30
Авторские знаки препинания im weiteren Sinne	31
Авторские знаки препинания im engeren Sinne	32
Ergebnis	35
2.2. Vier Gesichtspunkte der poetischen Funktion der Interpunktion	36
2.2.1. Interpunktion unter primär intonatorischem Gesichtspunkt	36

Fixierung der melodiosen bzw. rhythmischen Gestalt eines Gedichtes	36
2.2.2. Die Interpunktion unter primär syntaktischem Gesichtspunkt	49
2.2.2.1. Satzstruktur versus Interpunktionsstruktur	49
Satzzeichen bedingen die Kontur des Textes	49
Eliminierung der Satzzeichen	54
2.2.2.2. Interpunktionszeichen als syntagmatisch-narrative Markierungen	58
2.2.3. Die Interpunktion unter primär semantischem Gesichtspunkt	63
2.2.3.1. Konkretisierung der Textoberfläche	63
2.2.3.2. Zergliederung der syntaktisch-semantischen Zusammenhänge	65
2.2.3.3. Interpunktionszeichen als Bedeutungsträger	66
Graphische Gestalt der Satzzeichen	66
Markierung des Ungesagten	67
Satzzeichen als Erzähler-text	68
2.2.4. Die Interpunktion unter primär graphischem Gesichtspunkt	70
2.2.4.1. Illustrative Verwendung	70
2.2.4.2. A(nti)perspektivische Interpunktion	74
2.2.4.3. Die Interpunktion der Futuristen als Rezeptionsproblem	82
<b>3. Schluß</b>	<b>84</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>85</b>

## Einleitung

Die Intention der vorliegenden Arbeit ist es darzustellen, inwiefern die Interpunktion eine poetische Funktion erfüllen kann. Unter Interpunktion wird hier die Gesamtheit graphischer Zeichen und Verfahren, die zur optischen Gliederung und Gestaltung eines Textes dienen können, verstanden.<sup>1</sup>

Die Interpunktion literarischer Texte verdient besonderes Interesse, weil ihre Verfahren eine zusätzliche Möglichkeit begründen, das Auszudrückende zu gestalten und zu vermitteln. Eine mündliche Äußerung hat gegenüber ihrer schriftlichen Aufzeichnung den Vorteil, daß sie aufgrund ihres Tonfalls und weiterer sprachbegleitender Erscheinungen wie Gestik und Mimik sehr viel präziser ist. Insofern könnte man die verschriftlichte Sprache gegenüber der Rede als defizitär betrachten. Die Interpunktion eröffnet nun dem Autor vielfältige Möglichkeiten, dem Leser mehr mitzuteilen als eigentlich gesagt wird, zusätzliche Konnotationen hinzuzufügen, den Tonfall oder die Stimmung anzuzeigen oder etwas zu betonen. Außerdem verleiht die Interpunktion dem Text eine Gestalt, die unter Umständen textbegleitend als graphische Geste auf den Rezipienten wirkt.

Bevor untersucht wird, wie die Verfahren der Interpunktion in literarischen Texten wirken können, ist es notwendig, ihre Funktionsweise in der natürlichen, primären Sprache<sup>2</sup>, deren diesbezügliche Regeln in Grammatiken festgelegt sind, zu untersuchen. In den Grammatiken werden zwar nicht alle textgliedernden und typographischen Verfahren berücksichtigt, die schließlich die Gestalt eines geschriebenen oder gedruckten Textes bestimmen, hinsichtlich der Satzzeichen jedoch, die neben den Graphemen unmittelbar in der schriftlichen Wiedergabe der Sprache wirken, bieten sie die Möglichkeit, Bestand und Funktionsweise zu einem gegebenen Zeitpunkt zu ermitteln. Da die Satzzeichen und deren Funktionen das Herzstück der Interpunktion bilden, ist ihre Entstehung und Entwicklung von besonderer Wichtigkeit, um nachzuvollziehen, weshalb eine Interpunktion notwendig ist und durch welche Bedürfnisse sie im wesentlichen motiviert ist. Deshalb soll in dem ersten Teil, dem historischen Abriss der Entwicklung der Interpunktion(-sregeln), zunächst allgemein die Entstehung skizziert und dann auf die spezifisch russische Entwicklung eingegangen werden.

Zu Beginn des zweiten Teiles soll kurz auf den Begriff der künstlerischen Zeichensetzung (*авторские знаки препинания*) in der russischen

---

<sup>1</sup> Valgina 1979, 5. Allgemein versteht man unter Interpunktion das Setzen der Satzzeichen und die Regeln ihrer Verwendung. Ivanova 1962, 4. Außerdem wird die Interpunktion auch als Teildisziplin der Sprachwissenschaft verstanden, die sich mit den Prinzipien der Zeichensetzung, dem System der Interpunktionsregeln und ihren Funktionen befaßt. Baudusch 1984, 326.

<sup>2</sup> Lotman (1972, 22 f.) unterscheidet zwischen primären und sekundären Sprachen. Erstere können natürlich (wie z.B. das Russische oder Deutsche) oder künstlich (Sprachen der Wissenschaft etc.) sein. Unter die sekundären Sprachen fällt die Kunst bzw. der künstlerische Text als Kunstwerk in dieser Sprache, wobei sich die sekundären Sprachen dadurch auszeichnen, daß sie über dem Niveau des jeweils primären System errichtet werden.

wissenschaftlichen Literatur eingegangen werden. Dann soll, aufbauend auf den Erkenntnissen des ersten Teiles, der Versuch unternommen werden, poetische Funktionen der Interpunktion zu beschreiben. Weil dieses Unternehmen sich aus mehreren Gründen als problematisch erwiesen hat, zumal die künstlerische Sprache noch weitaus flexibler ist als die natürliche, kann es lediglich darum gehen, einige Phänomene aufzuzeigen. Da die Interpunktion zumeist gleichzeitig mehrere Funktionen – auch in poetischer Hinsicht – erfüllt, wird eine Einteilung in vier Wirkungsbereiche vorgenommen, um durch diese Fokussierung die Aufmerksamkeit auf einen kleinen Teilbereich lenken zu können.

Im Zusammenhang mit der Intonation wird untersucht, wie es mit Hilfe von Interpunktionsverfahren gelingen kann, die lautliche Gestalt eines Gedichtes in eine angemessene schriftliche Form zu übertragen. Die adäquate lautliche Verschriftlichung steht – gewissermaßen als Umkehrung des Rezeptionsproblems – in unmittelbarem Zusammenhang mit diesem zu Beginn der Schriftlichkeit, als es überhaupt keine Interpunktion gab. Der primär syntaktische Gesichtspunkt befaßt sich mit dem Spannungsverhältnis, das sich zwischen idealer und tatsächlich interpunktierte Satzstruktur ergeben kann und der Auswirkung auf die Wahrnehmung des Lesers. Des weiteren werden die Satzzeichen als Markierungen fremder Rede (im Gegensatz zu der des Autors bzw. Erzählers) hinsichtlich der Redevielfalt Bachtins untersucht. Innerhalb des primär semantischen Gesichtspunktes eröffnen die Interpunktionszeichen einerseits Möglichkeiten für zusätzliche Konkretisierungen, während sie andererseits die syntaktisch-semantische Struktur dergestalt zersplittern können, daß gleichzeitig durch die damit einhergehende Markierung neue Bezugnahmen nahegelegt werden. Weiter werden sie als eigene Bedeutungsträger untersucht, weil sich auf diese Weise vermitteln läßt, wie stark einige ihrer Funktionen im Bewußtsein von Autor und Leser geworden sind. Unter dem primär graphischen Gesichtspunkt wird zuerst gezeigt, wie die Satzzeichen aufgrund ihrer Gestalt textillustrierend verwendet werden können. Schließlich wird betrachtet, in welcher Form die Überwindung der herkömmlichen Interpunktion literarische Ausprägung gefunden hat.

# 1. Historischer Abriß der Entwicklung der Interpunktion und der Interpunktionsregeln

## 1.1. Von den Anfängen bis zum Mittelalter

### 1.1.1. Vorbemerkung

Bis zur Verbreitung des Buchdrucks und einer großen Anzahl gedruckter Werke lassen sich keine verbindlichen Regeln der Interpunktion feststellen. Der Grund dafür ist, daß diese nur dann entstehen können, wenn sich über einen entsprechenden Zeitraum hinweg Anwendungsweisen herausgebildet haben, die dann auch über Verbreitung und Rezeption in einer Gemeinschaft schließlich eine gewisse Regelmäßigkeit erlangen, so daß schließlich auch Regelwerke verfaßt werden können, die sowohl den Fortbestand der Normen als auch deren Verbreitung sichern. Mit der Erfindung des Buchdrucks konnte nicht nur die Anzahl der hergestellten Bücher gesteigert, sondern auch ein größeres Publikum erreicht werden, so daß sich ab diesem Zeitpunkt Regeln ausbildeten, die in einem größeren Gebiet über längere Zeit verbindlich waren.

Davor folgten zwar einzelne Schulen sowie selbstverständlich einzelne Dichter oder Grammatiker bestimmten Prinzipien – diese stellten sie jedoch zumeist selbst auf, wenngleich Wechselwirkungen und gegenseitige Beeinflussung nicht ausgeschlossen werden können. Diese *Regeln* konnten sich allerdings nie über einen längeren Zeitraum hinweg als echt verbindliche Normen etablieren, sondern wurden von einigen Gruppen und Schreibern teilweise oder gänzlich befolgt, dann jedoch wieder verworfen oder gerieten in Vergessenheit.

Dieser Punkt kann aufgrund der historischen Gegebenheiten lediglich ein Versuch sein, unterschiedliche Anfänge und Ansätze in den betrachteten Zeiträumen aufzuzeigen.

### 1.1.2. Beginn der Schriftlichkeit

#### 1.1.2.1. Die Verschriftlichung und das Rezeptionsproblem

Der genaue Entstehungszeitpunkt der Zeichensetzung ist unbekannt<sup>3</sup>. Fest steht jedoch, daß das Bedürfnis zu interpunktieren bzw. die Notwendigkeit der Textgliederung mit dem Beginn der Schriftlichkeit einsetzt. Das Problem der Verschriftlichung – der Übersetzung bislang nur gesprochener Texte in graphische Zeichen – beruht auf der Tatsache, daß die mündliche Rhetorik sowie die Ausformung der Texte bereits sehr ausgeprägt waren und dadurch die Schrift in ihren Anfängen der mündlich ausgefeilten Sprechweise, die vorgetragen gut zu verstehen war, nicht gewachsen war. Sie vermochte nicht zu transportieren, was für ein leichtes Verständnis notwendig gewesen wäre.

---

<sup>3</sup> Brokgauz-/Efron 1894a; 268.

Leicht einzusehen ist, daß die Aufmerksamkeit sich zunächst auf das positiv zu sprechende bzw. zu schreibende Wort richtete. Daher schrieb oder vielmehr malte man erst Buchstaben bzw. Wörter, die man materialisieren wollte; vernachlässigt hingegen wurden Atempausen sowie sonstige paraverbale, die mündliche Rede begleitende Ausdrucksmittel wie Intonation, Tempo, Rhythmus und Betonung etc. So entstanden Buchstabenreihen, deren Rezeption hohe Kunst erforderte, weil weder Wort- noch Satzgrenzen erkennbar waren<sup>4</sup>. Gottsched charakterisiert das Rezeptionsproblem wie folgt:

Die ältesten Erfinder der Schrift hatten nur einerley Art der Schrift ersonnen; und sie schrieben ganze Zeilen in einem Stuecke fort, so, daß man die einzelnen Woerter nicht einmal von einander unterscheiden konnte. Auch am Ende der Zeilen war es ihnen gleichviel, mit welchem Buchstabe eines Wortes sie aufhoereten: wie man solches auch noch im ersten Jahrhunderte nach der erfundenen Buchdruckerkunst, in gedruckten Buechern wahrnimmt. Die Griechen blieben eine Weile bey dieser alten Art zu schreiben. Dieses verursachte nun im Lesen eine große Schwierigkeit. Man mußte schon sehr gelehrt seyn, wenn man ganze Blaetter solcher Schriften ohne Anstoß fortlesen wollte; weil oft gewisse Syllben und Buchstaben, sowohl zum vorhergehenden, als folgenden Worte, geschlagen werden konnten; woraus aber mehrentheils ein sehr verschiedener Verstand erwuchs.<sup>5</sup>

Dieser Mangel an Lesbarkeit beruhte auf den unzulänglichen graphischen Mitteln, diese bestanden ja bislang nur aus Buchstaben und waren einer adäquaten Verschriftlichung, die auch Pausen und Intonation etc. berücksichtigte, nicht gewachsen.

Die graphischen Mängel eines solchen reinen Buchstaben-Zeichensatzes wirkten sich zunächst auf den Prozeß des Lesens bzw. Entzifferns aus. Die Folge war jedoch, daß man begann, nach Möglichkeiten und Verfahren zu suchen, um diesen Mangel zu beseitigen.

#### 1.1.2.2. Kompensationsversuche

Schon bald wurden diverse Mittel eingesetzt, die das Verständnis erleichtern sollten: Verwendung kurzer, sentenzartiger Sätze; Markierung durch abbrechen bzw. beginnen einer neuen Zeile<sup>6</sup>; Trennung der Abschnitte durch entweder zwei oder drei Punkte übereinander; Punkte als Trennungszeichen zwischen den Wörtern<sup>7</sup>. Es gab also schon recht früh eine Interpunktion, die allerdings keineswegs vorgeschrieben oder (zumindest in einzelnen Punkten) verbindlich gewesen wäre.

Nach Gottsched erkannten die Römer, wie hilfreich die Wortgrenze für den Lesevorgang ist, weshalb sie zunächst hinter jedes Wort einen Punkt machten,

---

<sup>4</sup> Bieling 1880, 5.

<sup>5</sup> Gottsched 1984; 70.

<sup>6</sup> „...welches eine merkliche Pause hervorrufen mußte, besonders seitdem man nicht in Schlangenlinien schrieb“, Bieling 1880, 6.

<sup>7</sup> Die Trennung der Wörter durch Zwischenräume setzte sich erst später durch, als nämlich die Punkte anderweitig benötigt wurden, Bieling 1880, 7.

wodurch gleichzeitig ein Zwischenraum entstand. Dieser ermöglichte schließlich, daß der Punkt nur noch größere Einheiten voneinander schied, da die Wortgrenzen ausreichend durch die Zwischenräume markiert waren.<sup>8</sup>

Mit der Erkenntnis der Notwendigkeit, neben den Buchstaben den Texten andere Zeichen hinzuzufügen, um eine eindeutige Rezeption zu gewährleisten, ergab sich auch eine besondere Schwierigkeit. Steinthal bezieht sich auf Aristoteles' „Bedürfnis nach einer sichtbaren Sonderung des Satzes“ und schildert zugleich eine solche:

Streng genommen ist der Begriff der Interpunktion erst dann erfaßt und verwirklicht, wenn diese nach einem bestimmten Principe ohne Rücksicht auf die gelegentliche Leichtigkeit oder Schwierigkeit des Verständnisses einer besonderen Stelle, ohne Befürchtung von Missverständnissen consequent durchgeführt wird. [...] Die für den Begriff notwendigsten Interpunktionen, der Punkt, [...] und ein Zeichen für die Teilung der selbständigeren Glieder der Periode, [...] sind für das Bedürfnis gerade die unnötigsten; denn der Zusammenhang und Conjunctionen lassen hier nur selten einen Zweifel aufkommen. Das Bedürfnis ist gerade da am größten, wo das Princip am wenigsten eine Interpunktion fordert. Bis auf die Grammatiker war nur das Bedürfnis maßgebend, nicht der Begriff; man mochte aber wol schon zur Zeit des Aristoteles ein Zeichen nicht nur da setzen, wo wirklich Schwierigkeit vorlag, sondern wo der Schüler Schwierigkeit fand. An der Fähigkeit des Schülers, zu interpungieren, wurden seine Fortschritte bemerkbar. So konnte Aristoteles an einer viel besprochenen Stelle (Rhet. III, 5, 16) von Schriften reden, [...] wo nicht bloß der Schüler, sondern auch der Denker in Zweifel gerät, wie zu interpungieren sei.<sup>9</sup>

Das folgende Zitat Aristoteles' bezieht sich auf die Schwierigkeit, richtig zu interpunktieren:

Im allgemeinen aber muß das Geschriebene sich leicht vorlesen und leicht verstehen lassen; denn beides ist dasselbe. Diese Eigenschaft aber haben die vielen Zwischensätze nicht, auch das nicht, was nicht leicht zu interpungieren ist, wie die Werke Heraklits. Denn diese sind deshalb so schwierig zu interpungieren, weil es nicht klar ist, ob etwas zum Folgenden oder Vorhergehenden gehört.<sup>10</sup>

Daraus ergibt sich folgendes Problem: leicht lesbare Sätze sind leicht zu interpunktieren (diese Leichtigkeit macht eine Interpunktion fast schon überflüssig), während andererseits ein Text, der schwer lesbar ist, d. h. für den keine eindeutige Lesart auszumachen ist, nur schwer, ja fast gar nicht interpunktiert werden kann. Daher müßte ein Text, wie ihn die zitierte Stelle fordert, so formuliert sein, daß er bereits – aufgrund seiner syntaktischen Beschaffenheit – so eindeutig ist, daß der Satzzeichnung lediglich eine verdeutlichende Funktion der bestehenden Strukturen, keinesfalls aber eine interpretierende, sinnstiftende, Strukturen festlegende zukommen würde.

---

<sup>8</sup> Gottsched 1984, 70.

<sup>9</sup> Steinthal 1891, 348 f.

<sup>10</sup> Zitiert nach: Bieling 1880, 7, wo auch erwähnt wird, daß Heraklit, weil er den Forderungen nach leichter Lesbarkeit nicht nachkam, sich den Beinamen „der Dunkle“ zuzog.

### 1.1.3. Die ersten abgestuften Systeme (ca. 400 v. C. - ca. 630 n. C.)

Das erste solche in drei Punkte unterteilte System kann man in den Homer-Abschriften von Aristophan Vizanijskij (ca. 400 v. C.)<sup>11</sup> ausmachen. Es umfaßt ein abgestuftes, hierarchisches System von Punkten, die nicht nur den Redefluß lenkten, sondern auch für das Verständnis wichtig waren: der vollständige Punkt am Kopf der Zeile wurde hinter einen abgeschlossenen Gedanken gesetzt; der Unterpunkt am Fuß der Zeile begrenzte einen nicht abgeschlossenen Gedanken, in Erwartung dessen, was noch folgen sollte; Mittelpunkte schafften eine Möglichkeit, Atem zu holen, wenn es sich um einen langen, vielgegliederten Satz handelt.<sup>12</sup> Die drei Punkte hatten also einmal eine syntaktische Funktion, indem sie Grenzen zwischen abgeschlossenen Sätzen und Gedanken sowie nicht abgeschlossenen markierten, andererseits signalisierten sie auch Pausen, in denen Atem geschöpft werden konnte und wirkten sich daher auf die Intonation bzw. Deklamation aus.

Eine theoretische Darstellung eines solchen dreistufigen Systems findet sich in einer griechischen Schrift, die Dionysios Thrax ca. 100 v. C. verfaßt hat:

Das Zeichen für alle drei war der Punkt, der entweder oben oder mitten oder unten in die Linie neben den letzten Buchstaben des Wortes gesetzt wurde. Nur die Anwendung der *τελεια στιγμή*, unserem Punkt entsprechend, ist genügend bestimmt; die Angabe über die *υποδοστιγη* „geringe Interpunktion“ ist so unbestimmt, wie sie bei der unentwickelten Satzlehre sein muss; die *μεση* ist ein Zeichen das geradezu der Willkür überlassen wird; [...] <sup>13</sup>

Ergänzt wurde dieses System zeitweise um spezielle Deklamationszeichen. Diese (offensichtlich) nicht so wichtigen Zeichen ließ man jedoch wieder fallen und kam auf das „dreipunktige“ System zurück bzw. schrieb nach wie vor häufig ganz ohne Interpunktionszeichen. Auch dem Lateinischen war so ein dreipunktiges System (*distinctio*, *distinctio media* und *subdistinctio*) bekannt. Um 630 n. C. benennt Isidor die drei (verwendeten) aristophanischen Zeichen nach den längst gebräuchlichen grammatischen Bezeichnungen für die Einteilung der Periode/des Satzes in kleinere Einheiten um: *periodus*, *colon* und *comma*. Neben der Bezeichnung *periodus* verwendete man nun zuweilen auch das römische *punctum*.<sup>14</sup>

### 1.1.4. Vom achten Jahrhundert bis zur Entstehung des Buchdrucks

Karl der Große verordnete (ca. 800 n. C.), die heilige Schrift nicht anders als mit „dem sorgfältigsten correctesten Texte zu lesen“, <sup>15</sup> daher mußten die Abschriften

---

<sup>11</sup> Bei Bieling (1880, 8) heißt es 400 v. C., bei Ivanova (1962, 8) hingegen 3./2. Jh. v. C.

<sup>12</sup> Bieling 1880, 8.

<sup>13</sup> Steinthal 1891, 349; die *geringe Interpunktion* bezieht sich auf die Mittelposition, der entsprechende Punkt hatte wohl eine ähnliche Aufgabe wie heute das Komma, weswegen an dieser Stelle auf die Wichtigkeit der Satzlehre für die Interpunktion hingewiesen wird. Vgl. dazu auch Ivanova 1962, 8.

<sup>14</sup> Bieling 1880, 9 f.

<sup>15</sup> Bieling, 1880, 11.

besonders gewissenhaft ausgeführt werden. Nachhaltig verdienstvoll hinsichtlich Orthographie und Interpunktion scheint sich ein Meister aus Tours namens Alkuin betätigt zu haben. Unter ihm wurde erstmals konsequent die Worttrennung durchgeführt. Neben drei Punkten (in aufsteigender Reihenfolge: ! . ; oder .,) wurde das Fragezeichen eingeführt. Dieses konnte an das Ende eines Fragesatzes gestellt werden oder, in langobardischen Handschriften, über das erste Wort der Frage. In der karolingischen Zeit gab es also auch ein Zeichen, das äußerlich verwandt mit dem Strichpunkt zu sein scheint, wobei zwei mögliche graphische Formen, nämlich eine mit nur einem Punkt und eine mit zwei Punkten über dem Strichlein existierte; dieses ist aber nicht zwischen Punkt und Komma anzusiedeln, sondern wurde nach einem abgeschlossenen Gedanken entsprechend dem *periodus* bzw. unserem heutigen Punkt gesetzt. In griechischen Schriften hatte das graphische Zeichen die Bedeutung des heutigen Fragezeichens. In lateinischen Schriften diente es als Abkürzungszeichen. Das eigentliche Semikolon in seiner heutigen Verwendungsweise jedoch stammt aus der Zeit nach der Erfindung des Buchdrucks.<sup>16</sup>

Es folgt die Zeit der Minuskelschrift, also der kleinen Buchstaben, in der endgültig das Aristophanische Drei-Punkte-System nicht mehr anwendbar war, weshalb sich ein System aus Strichen und Punkten durchsetzt.<sup>17</sup>

Bereits im achten Jahrhundert wurden die Wortgrenzen konsequent durch Zwischenräume markiert. Ebenfalls früh schon wurden Wörter am Zeilenende getrennt, zwar zunächst ohne Trennungszeichen, aber schon am Ende einer Silbe. Interessant ist auch die Schreibweise *per cola et commata*, die jedes Satzglied in einer neuen Zeile positioniert und sich von der römischen Kaiserzeit bis ins 9. Jahrhundert n.Chr. beobachten ließ. Eine andere Schrift aus dem neunten Jahrhundert setzt nach jeder Kurzzeile einen Punkt.<sup>18</sup>

Der russischen Darstellung Ivanovas zufolge kannte man im 10. Jahrhundert n. C. in griechischen und lateinischen Handschriften folgende Zeichen: крест (+), различные комбинации точек (. . . ~ : ~), точка (.), точка с запятой (; или .), две точки с запятой (:), запятая, группа запятых (;). Außerdem kam ein Zeichen ähnlich unseren Anführungszeichen zur Anwendung (»), ein umgedrehtes Komma sowie das Zeichen (^).<sup>19</sup>

In russischen Handschriften aus der Zeit, zu der man noch keine reglementierte oder verbindliche einzelsprachliche Entwicklung beobachten kann, gebrauchte man: крест (+), комбинации точек, волнистая разделительная вертикальная черта, двоеточие, точка. Von zwei dieser Zeichen, nämlich крест und волнистая разделительная вертикальная черта, sieht man jedoch bald wieder ab. Bis ins 16. Jahrhundert wurden, laut Ivanova, in russischen Handschriften Wortgrenzen nicht kenntlich gemacht, man schrieb also bis zum jeweils nächsten

---

<sup>16</sup> Bieling 1880, 12.

<sup>17</sup> Bieling, 1880, 13.

<sup>18</sup> Bieling 1880, 11 ff.

<sup>19</sup> Ivanova, 1962, 9.

Punkt ohne Zwischenräume. Hier ein Beispiel aus *Слова о законе благодати* von Parion aus dem elften Jahrhundert:

Лѣпобобѣблагодатиистинѣнановылюдивъсиати.невъливаютьбопословесито  
сподню.винановаагоученияблагодатьна.въмѣхыветхы.обетьшивъиудествѣ.  
ащели.топросядутсямѣсиивинопролѣтся.немогъшебезаконастѣняоудержати  
20

Die Punkte unterteilten den Text in Sinneinheiten oder, wie wir heute sagen würden, *Syntagmata*. Ursprünglich war die Interpunktion also eher intonierend, weil die so markierten Abschnitte in der gesprochenen Rede durch Pausen voneinander unterschieden wurden.<sup>21</sup>

Die Grenzen zwischen den einzelnen *Syntagmata* wurden nun schon zweifach markiert: einmal durch ein Satzzeichen und des weiteren durch einen Zwischenraum. In der weiteren Entwicklung war es also möglich, eines dieser beiden gliedernden Verfahren mit einer anderen Funktion zu belegen, was schließlich die Getrennschreibung der Worte ermöglichte.<sup>22</sup> In Texten des 12. Jahrhunderts sind die Verszeilen nicht voneinander abgesetzt, sondern häufig lediglich durch Punkte gekennzeichnet. Teils werden Halb- und Langzeilen durch Punkte oder kleine Querstriche (/) getrennt oder man setzt einfach die Verszeilen voneinander ab und verzichtet ansonsten auf Interpunktion.<sup>23</sup> Die Anführungszeichen sind angeblich sehr alt und teilweise schon in der vorkarolingischen Zeit angewendet worden, aber nur vereinzelt in Gebrauch. Zuweilen standen sie vor jeder Zeile (möglicherweise ein Hinweis darauf, daß nach wie vor ein gesprochener/zu sprechender Text lediglich aufgezeichnet wurde) und in einigen Schriften in roter Farbe.<sup>24</sup>

Bis ins 15. Jahrhundert hatte sich kein System durchgesetzt. Etwa im dreizehnten Jahrhundert ereignete sich hinsichtlich der Zeichensetzung ein Rückschritt, dann man begann sie wieder zu vernachlässigen. Auch die Anfänge des Buchdrucks zeugen daher noch von einer inkonsequenten und von Schrift zu Schrift höchst unterschiedlichen, teils nicht vorhandenen Interpunktionsweise; diese läßt sich sogar bis ins 16. Jh. hinein beobachten.<sup>25</sup>

#### *1.1.5. Der Einfluß des Buchdrucks (15. Jahrhundert n. C.)*

Die zunehmende Verbreitung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert wirkte sich auf das System der Interpunktion positiv aus. Niclas von Wyle (1462) beschreibt wieder (vgl. das Aristophanische und das Alkuinische) ein dreistufiges System:

---

<sup>20</sup> Zitiert nach: Ivanova, 1962, 9.

<sup>21</sup> Ivanova 1962, 9.

<sup>22</sup> Vgl. Gottsched 1984, 70.

<sup>23</sup> Bieling 1880, 15.

<sup>24</sup> Bieling 1880, 14.

<sup>25</sup> Bieling 1880, 15 ff.

*virgel (/)*, *puncten (:)* und *underschaidē* bzw. *pause (.)*. Zu diesem hinzu treten Fragezeichen (?) und Parenthesis bzw. Interpositio (()).<sup>26</sup>

In der *Orthographiae ratio*, verfaßt ca. 1566 von Aldus Manutius, wird ein recht umfangreiches abgestuftes Interpunktionssystem für lateinische Texte dargestellt. Es umfaßt Komma (,) Strichpunkt (;), das Zeichen für den heutigen Doppelpunkt (:) – für das allerdings noch keine bestimmten Namen existierten, aber feste Anwendungs-regeln –, Punkt (unterschieden werden drei Arten: gefolgt von Kleinschreibung, Großschreibung oder einem leeren Raum = Absatz) sowie das Fragezeichen (dieses entfällt jedoch bei langen Fragen). Außerdem existierten bereits Parenthesis, Akzente und schließlich die Worttrennung am Zeilenende. Das Ausrufezeichen war zwar noch nicht bekannt, allerdings wird ausdrücklich darauf hingewiesen, *in dolore et in admiratione* (also seinem späteren Anwendungsgebiet), sei ein einfacher Punkt und kein Fragezeichen zu setzen.<sup>27</sup> Das Ausrufezeichen kommt zum ersten Mal um 1573 zur Anwendung.<sup>28</sup>

Die drei Kombinationsmöglichkeiten des Punktes zeigen, daß nicht die graphische Gestalt, sondern der Kontext mitteilt, um welchen syntaktischen bzw. semantischen Sachverhalt es sich jeweils handelt. Dies zeigt, daß die heute völlig selbstverständliche Anwendung von Absätzen im Fall von Sinnabschnitten, die natürlich auch mit Großschreibung einhergeht sowie die Großschreibung, wenn es sich um eine einfache Satzgrenze handelt, durchaus nicht selbstverständlich sind.

Mitte des 16. Jahrhunderts tritt auch das Semikolon in der heute üblichen Mittelstellung zwischen Punkt und Komma auf; diese ließ sich zuvor in der Aldina (1494/95) schon beobachten. Man kann davon ausgehen, daß der Erfinder, Niclas Wyle, der das Zeichen ca. 1462 als *periodus* (hier: Schlußpunkt) erwähnt, weder die lateinische Abreviatur noch die griechische Verwendung kannte.<sup>29</sup>

Dieser Abschnitt sollte die Entstehung und Entwicklung einiger grundsätzlicher Funktionen der Interpunktion – wie zum Beispiel eine gegliederte Textdarstellung, eine bessere Wiedergabe der schriftlich darzustellenden mündlichen Rede sowie allgemein die Gewährleistung einer rezipientenfreundlichen Lesbarkeit – umreißen.

## **1.2. Die Russische Interpunktion**

### *1.2.1. Entwicklung vom 16. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts*

In diesem Kapitel wird nun die Interpunktion unter Berücksichtigung ihrer Entwicklung in der russischen Sprache im Mittelpunkt stehen. Diese – vielleicht

---

<sup>26</sup>Bieling 1880, 16f; ein ähnliches System wurde in einer ausführlichen Interpunktionslehre von 1529 erwähnt, wobei hier hinter jedem *periodus* (.) ein Versalbuchstabe (= Großbuchstabe) verlangt wurde. Damit die Zuhörer diese Punkte verstehen können, heißt es, solle man nach jedem Zeichen ein *suspiri* halten.

<sup>27</sup> Bieling 1880, 23. Auch hier ist die zeitliche Einordnung Ivanova 1962s anders. Die Firma Manutius habe sich über mehr als 100 Jahre, ca. 1494-1597, an die Richtlinien von A. Manutius gehalten; Ivanova, 12.

<sup>28</sup> Bieling 1880, 24.

<sup>29</sup> Bieling 1880, 12, 23.

abrupt anmutende – Fokussierung ist erst ab diesem Zeitraum sinnvoll, da erst mit der Erfindung und zunehmenden Verbreitung des Buchdrucks bzw. der Texte langsam aber sicher eine Verbindlichkeit hinsichtlich der Interpunktionsregeln erreicht wurde und erst diese Entwicklung wiederum ermöglichte einzelsprachige Ausprägungen.

Auch für Rußland und die russische Sprache gilt: erst durch die Verbreitung des Buchdrucks setzte eine kontinuierliche und verbindliche Entwicklung des Zeichensystems ein. Davor wurden auch im russischsprachigen Raum bereits Satzzeichen verwendet, allerdings geschah dies nicht systematisch.

Erste theoretische Darstellungen des russischen Interpunktionsystems stammen von Maksim Grek, einem Mönch, der 1518 nach Moskau kam, sowie dem Fürsten A. M. Kurbskij (Anfang des 16. Jhs).<sup>30</sup> Das Ziel war zunächst, ähnlich wie unter Karl dem Großen, Richtlinien für religiöse Bücher zu fixieren.

Die wohl erste russische Grammatik (*Грамматика словенска съвершеннаго искусства осми частей слова и иных нужных новосъставленна Лаврентием Зизанием*) mit einem Kapitel über die Interpunktion (*О точках*) ist aus dem Jahr 1596. In ihr werden sechs Zeichen unterschieden: запятая (,), срока (.), двосрочие (:), подстолья (;), соединительная (-), точка (.). Von der äußerlichen Ähnlichkeit mit den heute gebräuchlichen Zeichen darf man sich nicht täuschen lassen: Срока und двосрочие waren in ihrer Funktionsweise dem heutigen russischen und deutschen Strichpunkt ähnlich; die подстолья ist ein Vorläufer des Fragezeichens (hier kann man den griechischen Einfluß auf die russische Entwicklung erkennen), запятая und точка wurden als einzige so verwendet, wie sie auch im weiteren Verlauf bis heute gesetzt werden. Die соединительная schließlich ist kein Satzzeichen, sondern dient der Trennung des Wortes am Zeilenende.<sup>31</sup>

Bereits 1619 werden von Smotrickij zehn Zeichen angeführt: запятая (,), точка (.), двоточие (:), вопросная (;), удивная (!), отоложная (( )), вместная ([ ]), черта (/), разъятная (∨), единитня ("). Bemerkenswert ist, daß zum ersten Mal in einer russischen Grammatik das spätere Ausrufezeichen, wenn auch zunächst — ebenso wie im Lateinischen und Deutschen – unter dem Begriff *Verwunderungszeichen*, erwähnt wird. Die подстолья wurde ihrer Funktion gemäß umbenannt in вопросная. Interessanterweise wird der Zeichensatz gleich um zwei parenthetische Zeichen erweitert. Die отложная markiert selbständige Einschübe und die вместная erklärende. Dieses differenzierte Einschubsystem legt die Vermutung nahe, daß schon längere Zeit Parenthesen üblich waren, denn nur so kann sich eine solche Unterscheidung im Zeichensatz niederschlagen. Die drei neuen sind keine Satzzeichen: Die единитная übernimmt die Funktion des Trennungszeichens. Die черта signalisiert eine Hebung der Stimme, gibt einen rhythmisch-melodischen Hinweis. Besondere Aufmerksamkeit verdient die разъятная, deren Funktion es ist, im Zweifelsfall Wörter zu teilen, die zusammen-

---

<sup>30</sup> Ivanova 1962, 10.

<sup>31</sup> Ivanova 1962, 10.

oder auseinandergeschrieben unterschiedliche Bedeutungen haben (“несущим” <-> “несущим”).<sup>32</sup>

Im 16./17. Jh. spielen die Drucker hinsichtlich der Weiterentwicklung eine entscheidende Rolle, nicht zuletzt deshalb, weil sie Ordnung in die Interpunktionsregeln sowie auch die übrige Grammatik brachten und nur so Verbindlichkeit erlangt werden konnte.<sup>33</sup>

Für die heute gültige russische Zeichensetzung grundlegend waren einerseits die 1755 erschienene *Российская грамматика* Lomonosovs und andererseits der *Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и всем, что принадлежит к сей материи* von Trediakovskij. Letzterer gibt folgende Definition:

...препинание есть слов, членов, и целые речи разделение, определенными знаками изображаемое, во чтении к понятию содержания к отдохновению служащее, также и порядок сочинения указывающее.<sup>34</sup>

Neben der textunterteilenden Funktion erwähnt er auch die Wichtigkeit der Interpunktionszeichen für die Rezeption des laut gelesenen Textes.

Lomonosov führt in dem Kapitel *О знаках* acht строчные знаки (Zeilenzeichen) auf, die bereits in Form, Funktion und Bezeichnung den heutigen sehr ähneln: запятая (,), точка (.), две точки (:), точка с запятой (;), вопросительный знак (?), удивительный (!), единительный (–), вместиительный (()) oder ([]). Aus heutiger Sicht auffällig ist das Fehlen von кавычки, тире und многоточие.

Vergleicht man die Grammatik von 1619 mit dieser aus dem Jahre 1755 stammenden, überrascht, daß das Zeichen (;) seine Fragen markierende Funktion an die Gestalt des möglicherweise aus dem Westen (Lomonosov war ja längere Zeit in Deutschland) importierten Fragezeichens (?) verloren hat, während die подстолья ihre Funktion, die zwischen Komma und Punkt anzusiedeln ist, wahrscheinlich aus dem Westen übernommen hat. Beide Parenthesen markierenden Zeichen sind zwar übernommen worden, allerdings zeigen sie keine unterschiedliche Qualität der Einschübe mehr an.<sup>35</sup> Diese Zeichen hat Lomonosov *nebenstehende* bzw. *строчные знаки* genannt. Außer ihnen gab es noch einige überstehende, eine gute Anzahl davon findet man im kirchlichen Bereich, die laut Lomonosov *völlig grundlos*<sup>36</sup> aus dem Griechischen übernommen worden sind. In der neuen Schrift solle man einen Akzent dann setzen, wenn sich die Betonung bedeutungsunterscheidend auswirkt. Darüberhinaus könne man alle übrigen Zeichen bis auf das Häkchen über dem й (и краткое) bedenkenlos abschaffen.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Zitiert nach: Ivanova 1962, 11.

<sup>33</sup> Der Einfluß der Drucker ist nicht zuletzt daran zu erkennen, daß, wenn man Handschriften und gedruckte Schriften dieses Zeitraums vergleicht, auffällt, wie wenig Satzzeichen in ersteren existieren. Ivanova 1962, 11.

<sup>34</sup> Zitiert nach Ivanova 1962, 12.

<sup>35</sup> Ivanova 1962, 13; Lomonosow 1764, 65.

<sup>36</sup> Lomonosow 1764, 65.

<sup>37</sup> Lomonosow 1764, 66.

Zum ersten Mal in einer Grammatik (von A.A. Barsov) tritt das spätere tipe – wenn auch unter der Bezeichnung молчанка oder черта – 1797 in Erscheinung:

(Молчанка) начатую речь прерывает либо совсем, либо на малое время для выражения жестокой страсти, либо для приготовления читателя к какому-нибудь чрезвычайному или неожиданному слову или действию в последствие. Но больше всего служит она к разделению лиц разговаривающих, чтоб не иметь нужды именовать их при каждой перемене в продолжающемся разговоре.<sup>38</sup>

In dieser Grammatik werden auch die Kавычки erstmals, ebenfalls unter anderem Namen, nämlich als вносный знак, erwähnt.

Diese beiden Zeichen, tipe und Anführungszeichen, werden allerdings in der *Rossijskaja grammatika* von 1802, die sehr ausführlich auf die Funktion der Zeichensetzung im Allgemeinen und der einzelnen Satzzeichen im Besonderen eingeht,<sup>39</sup> nicht erwähnt – offensichtlich hatten sie sich doch noch nicht ganz etabliert. Sowohl eine syntaktische wie auch eine intonierende bzw. auch rhythmisierende (das Atemholen!) Funktion werden bereits explizit erwähnt:

Знаки препинания употребляются въ письмѣ для яснѣйшаго означенія смысла и частей рѣчи и для отдохновенія голоса въ произношеніи...<sup>40</sup>

Da im folgenden im Zusammenhang mit den heute verbindlichen Regeln präziser auf die Funktionen eingegangen werden soll, werden sie an dieser Stelle nicht im Einzelnen beschrieben.

Im Jahre 1831 fügt A. Vostokov dem Zeichensatz das spätere mnogotočie in eingeschränkter, nur die Rede unterbrechender Funktionsweise – es tritt also gewissermaßen in Konkurrenz mit der Verwendungsweise des tipe – unter dem Namen знак пресекательный hinzu.<sup>41</sup>

Die *Практическая русская грамматика для немцев – А.Серно-Соловьевичем* – von 1880 unterscheidet sich von der von 1802 erschienenen dadurch, daß sie nicht nur (wieder) tipe sowie Anführungszeichen und das mnogotočie beinhaltet, sondern sie ist auch die erste, in der die Satzzeichen – ausgenommen die Kавычки die als двузапятая vorkommen – schon die heutigen Namen tragen: запятая (,), точка (.), двоеточие (:), точка с запятой (;), вопросительный (?), восклицательный (!), tipe/черта (–), скобки/вместительный (( )), двузапятая („ „), mnogotočie (.....).<sup>42</sup>

Bemerkenswert ist, daß in dem Artikel über die Interpunktion, der in dem Lexikon Brokgauz-/Efron abgedruckt ist, die noch 1880 erwähnten Alternativbezeichnungen weggefallen sind sowie, daß die двузапятая zwar noch nicht Kавычки, aber immerhin schon Kовычки heißen.

---

<sup>38</sup> Zitiert nach: Šapiro 1955, 21.

<sup>39</sup> *Rossijskaja Grammatika* 1802, 32-34; in dieser werden bereits neun Komma-Regeln unterschieden.

<sup>40</sup> *Rossijskaja Grammatika* 1802, 32.

<sup>41</sup> Vostokov 1831, 159.

<sup>42</sup> Serno-Solov'evič 1880, 38 f.

Die zeitgenössische Darstellung Ivanovas (1962) unterscheidet sich nur noch hinsichtlich der Anzahl der Zeichen von den letztgenannten: Der Absatz wird zu den Satzzeichen gerechnet. Seine Funktion ist es, die thematische Zugehörigkeit eines bestimmten Abschnitts optisch erfassbar zu machen.<sup>43</sup>

### 1.2.2. Heutige russische Interpunktion (seit Beginn des 20. Jh.)

#### 1.2.2.1. Überblick über die Satzzeichen und ihre Funktionen

##### Запятая und точка

Die Funktion des Punktes<sup>44</sup> hat sich im Grunde genommen nicht gewandelt, er schließt auch den heute gültigen grammatischen Regeln gemäß einen vollständigen Gedanken ab.<sup>45</sup> Wird anstelle eines möglichen Punktes ein Komma gesetzt, stehen die beiden so verbundenen Sätze im Verhältnis zu den anderen in engerem Zusammenhang. Die Art und Weise der Punktsetzung kann sich stilistisch (beispielsweise Telegrammstil im Falle von kurzen Sätzen) auswirken. Neben der syntaktischen Funktion kann man daher von einer stilanzeigenden sprechen.<sup>46</sup> Da die Kommaregeln in vielen Fällen denjenigen im Deutschen<sup>47</sup> sehr ähnlich sind, wird auf eine vollständige Erfassung verzichtet. Grundsätzlich gilt:

Запятая ставится для отделения простых предложений в составе сложного, для отделения однородных членов предложения; для выделения придаточных предложений, обособленных членов предложения, обращений, вводных слов и предложений, а также междометий.<sup>48</sup>

Nun noch einige Regeln, in denen sich der Gebrauch im Russischen vom Deutschen unterscheidet. Im Fall zweigliedriger Konjunktionen wird vor das zweite Glied jeweils ein Komma gesetzt (и ..., и.../ или ..., или.../ ни ..., ни.../ то..., то...). Des Weiteren werden Partizipien und Adjektive, die hinter dem Bezugswort stehen, samt den von ihnen abhängigen Satzgliedern von Kommata eingeschlossen. Ein einfaches Adverbialpartizip nach dem prädikativen Verb wird nicht durch Komma abgetrennt. Handelt es sich jedoch um eine Adverbialpartizipialkonstruktion wird diese von Kommata eingeschlossen bzw. durch diese getrennt. Bei Vergleichen mit Konjunktionen wie *как/чем* oder *словно* wird vor diese ein Komma gesetzt. Schaltwörter und Schaltsätze wie *кажется* oder *я думаю* werden ebenfalls von Kommata eingeschlossen. In der Regel steht ein Komma vor zusammengesetzten subordinierenden Konjunktionen,

---

<sup>43</sup> Ivanova 1962, 15.

<sup>44</sup> Eine Funktion, die das Interpunktionszeichen Punkt darüber hinaus noch erfüllt, nämlich Worte abzukürzen, wird in Grammatiken nicht erwähnt. Interessant ist hier jedoch, daß dies ja gerade die Unvollständigkeit des abgekürzten Wortes markiert – eigentlich also in Widerspruch mit der Satzzeichenfunktion steht, wobei andererseits durch das Setzen eines Punktes zu diesem Zweck das Unvollständige wieder vollständig wird.

<sup>45</sup> Ivanova 1962, 17.

<sup>46</sup> Ivanova 1962, 17 ff.

<sup>47</sup> Vgl. dazu: Unbegaun 1969, 304; Kirschbaum 1960, 537.

<sup>48</sup> Ivanova 1962, 24.

wenn diese einen Nebensatz einleiten. Interjektionen werden grundsätzlich von Kommata eingeschlossen.<sup>49</sup>

#### Вопросительный und восклицательный знак

Frage- und Ausrufezeichen verfügen schon ihrer Natur nach über zwei Funktionen: zum einen erfüllen sie die syntaktische Aufgabe, die im gewöhnlichen Satz (Aussagesatz) der Punkt übernimmt und stellen die Satzgrenze dar. Ein zusätzlicher Punkt ist nicht notwendig, da er graphisch in ihnen enthalten ist, sich ihre Doppelnatur also auch in den graphischen Zeichen selbst vermittelt.

Darüber hinaus haben sie die Aufgabe, die Satzart anzuzeigen, die wiederum die Intonation bestimmt. Das Ausrufezeichen kann einem Satz feierlichen, freudigen, entzückten, empörenden oder verwunderten Charakter verleihen. Das Fragezeichen macht einen Satz zur Frage. Die beiden Zeichen können auch nebeneinander stehen, dann wirken sich beide zugleich auf den Satzcharakter aus.<sup>50</sup>

Diese beiden Satzzeichen sind in ihrer Bedeutung so stark, daß sie sogar schon ohne Worte verstanden werden und können ohne Worte als Antworten in Dialogen erscheinen. Wenn sie in Klammern innerhalb eines Satzes oder Abschnitts verwendet werden, haben sie eine kommentierende, häufig Zweifel ausdrückende Funktion. Das Ausrufezeichen kann, wenn in indirekter Rede die Gedanken des Helden wiedergegeben werden, diesen eine emotionale Qualität verleihen. Mit dem Fragezeichen können auch fragende Sequenzen innerhalb eines Satzes versehen werden.<sup>51</sup>

An der Art wie Ivanova die Satzzeichen beschreibt, ist leicht ersichtlich, daß sie in ihrer Darstellung auch deren Verwendung in literarischen Texten berücksichtigt.

#### Двоеточие

Der Doppelpunkt hat keine rein syntaktische Funktion, sondern ist durch die inhaltliche Relation zwischen zwei oder mehreren Sätzen begründet. Er markiert, daß im zweiten Satz eine Erklärung des ersten folgt, der Grund für den im ersten geäußerten Sachverhalt angegeben wird, der erste Satz inhaltlich vervollständigt wird. Wollte der Autor nicht auf die erklärende Funktion des zweiten Satzes hinweisen, ließe sich zumeist auch ein Komma oder Punkt setzen. Der Doppelpunkt kann selbstverständlich auch einen Satz auf korrekte Weise beschließen, hat also einen ähnlichen Doppelcharakter wie Frage- und Ausrufezeichen, wobei der nachfolgende Satz in starker inhaltlicher, ergänzender Relation zu einem so beendeten Satz steht. Wie das Fragezeichen kann der Doppelpunkt auch im Satz eine erklärende Sequenz kennzeichnen, auf die der Autor besonders aufmerksam machen möchte. Er kann zuweilen vor Aufzählungen gesetzt werden, oder eine warnende Pause in einen Satz legen.

---

<sup>49</sup> Kirschbaum 1960, 537-540.

<sup>50</sup> Ivanova 1962, 22 f.

<sup>51</sup> Ivanova 1962, 23 f.

Indem er die direkte Rede einführt, trennt er zwischen Autor und Figur. Im Grunde ist das Einführen der direkten Rede auch seiner anderen Funktion, nämlich vor inhaltlichen Konkretisierungen zu stehen, funktionell sehr ähnlich – in beiden Fällen wird beim Leser eine inhaltliche Erwartungshaltung aufgebaut, die dann im Normalfall nach dem Doppelpunkt erfüllt wird. Außerdem kann er Pausen, Zäsuren markieren.<sup>52</sup>

#### Точка с запятой

Der Strichpunkt wird dann gesetzt, wenn innerhalb eines zusammengesetzten Satzes schon andere Satzzeichen, beispielsweise Kommata, verwendet wurden, um Syntagmata stärker abzuheben und so die hierarchische Struktur des Satzes zu verdeutlichen. Er markiert aber auch, anstelle eines Kommas gesetzt, eine stärkere Zäsur.<sup>53</sup>

#### Тире

In einigen Fällen erfüllt das тире, der Gedankenstrich, eine grammatikalisch-strukturelle Funktion. Man setzt es beim Fehlen der Copula im Präsens, um Infinitivkonstruktionen voneinander zu trennen (z.B.: Жизнь прожить – это не поле перейти.) oder um Rechengang und Ergebnis voneinander abzugrenzen (z.B.: Шесть в квадрате – тридцать шесть.).

Es kann aber auch im Russischen die direkte Rede markieren. Außerdem wird es gesetzt, um eine Verallgemeinerung oder Folge von dem Vorhergehenden abzugrenzen. Eine expressive grammatikalische Funktion erfüllt es, wenn es einem Satzteil mehr Ausdruckskraft zu verleiht, indem es diesen vom restlichen Satzgeschehen absondert. In diesem Fall kann auch ein Komma gesetzt werden; das тире wird dann vorgezogen, wenn die Absonderung des Satzteiles stärker markiert werden soll. In zusammengesetzten Sätzen kann dies eingesetzt werden, um Homographie (z.B. mit Kommata in einer vorangegangenen Aufzählung) zu vermeiden oder um dem folgenden mehr Expressivität zu verleihen, weil das тире einerseits aufgrund seiner besonderen Verwendungsweise und andererseits wegen seiner raumgreifenderen graphischen Gestalt stärker absondert.

Außerdem kann es auch gesetzt werden, um Wörter voneinander abzugrenzen, die in engem syntaktischen Zusammenhang stehen, was ein Komma nicht dürfte. Ein weiterer Vorzug ist, daß es gleichzeitig eine trennende und verbindende Funktion ausüben kann. Häufig wirkt sich seine Verwendung auch auf die Intonation aus, weil eine stärker markierte syntaktische Zäsur eben auch lautlich anders realisiert werden muß. In einigen Fällen steht es vor einem wichtigen Wort, das durch eine Zäsur sowohl graphisch wie auch hinsichtlich der Intonation hervorgehoben werden soll oder zwischen Gegenüberstellungen, um den Gegensatz hervorzuheben; zuweilen wird ein Wort, dem durch nachfolgendes тире besonderes Gewicht verliehen wird, noch ein Ausrufezeichen beigegeben, um den Effekt zu steigern (z.B.: „Конечно, существуют нормы грамматики,

---

<sup>52</sup> Ivanova 1962, 29 f.

<sup>53</sup> Ivanova 1962, 28 f.

нормы литературного языка – и просто здравого смысла! – обязательные для всякого текста.“). Diese die Intonation hervorhebende Funktion wirkt sich natürlich auch auf die graphische Ebene aus, da das *тире* auch eine visuelle Markierung bedeutet.<sup>54</sup> In einigen Fällen kann man fast von einer rein semantischen Funktion sprechen, wenn es nämlich gesetzt wird, um etwas (inhaltlich) unerwartetes, aber syntaktisch vorbereitetes oder notwendiges vom restlichen Satz – oder schnell aufeinander folgende Ereignisse voneinander – abzusondern<sup>55</sup>. Es wird auch gesetzt, um die Schilderung von Zeit und Umständen von den durch sie bedingten Geschehnissen abzugrenzen; diese Funktion hatte bis 1956 der Doppelpunkt.<sup>56</sup>

### Многоточие

Das *многоточие* verleiht besondere Bedeutung. Steht es in der Mitte des Satzes, bereitet es den Leser auf etwas Unerwartetes vor, in dieser Funktion ist es dem *тире* ähnlich; in Figurenrede verdeutlicht es deren Stammeln, deren Suche nach dem rechten Wort. Es kann aber auch als graphisches Verfahren, um Auslassungen zu markieren, fungieren. Steht es am Anfang eines Absatzes, kann es einen plötzlichen Themenwechsel graphisch kennzeichnen. Ebenso kann es zuweilen am Anfang von Gedichtzeilen stehen, wo es eine inhaltliche Zäsur, der dann beispielsweise eine Verallgemeinerung, Konsequenz etc. folgen kann, verdeutlicht.<sup>57</sup> Ganze Pünktchen-Zeilen, wie sie von Puškin oder Belyj verwendet werden, sind nicht Gegenstand in den Grammatiken.

### Parenthetische Einschübe

Die Parenthese ist ein Sonderfall, weil Einschübe auf unterschiedliche Arten gekennzeichnet werden können. Auf jeden Fall grenzt man sie mit paarigen Satzzeichen vom eigentlichen Text ab, wie: Kommata oder Gedankenstriche, Klammern und möglicherweise als Sonderfall die Anführungszeichen (vgl. unten). Für alle diese Hervorhebungszeichen gilt, daß sie als Zeichen nur paarig auftreten.<sup>58</sup> Die ersten beiden dienen meist zur syntaktischen Hervorhebung von Teilsätzen, Wortgruppen und Wörtern; während die letztgenannten beliebige Einheiten abgrenzen können.<sup>59</sup> Klammern schließen Teilsätze bzw. Sätze ein, die dem Text, den sie unterbrechen, etwas hinzufügen, erklären, ihn kommentieren wollen. Sie haben daher eine inhaltliche Funktion. Sie sind aber auch nicht gänzlich von syntaktischen Zwängen unabhängig, da auch ihr Inhalt in den Textfluß integriert ist. Klammern wirken sich natürlich auch auf die Intonation eines Satzes aus.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> Ivanova 1962, 30 ff.

<sup>55</sup> Ivanova 1962, 32.

<sup>56</sup> Ivanova 1962, 33.

<sup>57</sup> Ivanova 1962, 36, 17.

<sup>58</sup> Baudusch 1984, 328.

<sup>59</sup> Baudusch 1984, 326.

<sup>60</sup> Ivanova 1962, 36 f.

Interessant ist, daß in früheren Grammatiken ein Unterschied hinsichtlich der Verwendungsweise der unterschiedlichen Klammern und umschließenden Gedankenstriche gemacht wurde. Bei Schmitthenner heißt es beispielsweise, daß die runden Klammern dazu dienen, eigene Einschaltungen (die des Autors) zu umschließen, während eckige Klammern fremde Einschübe markieren sollten. Von einer parenthetischen Verwendung der Gedankenstriche er, um homographische Irritationen zu vermeiden, abgeraten.<sup>61</sup>

#### Кавычки

Die Anführungszeichen führen die direkte Rede ein und beschließen sie. Sie haben sehr stark graphischen Charakter und heben in den Text integrierte Titel und Zitate hervor. Im Russischen kann das *тире* die Funktion, die direkte Rede zu markieren, übernehmen. Auf der Sinnebene verwendet man sie zuweilen, um die Ironie graphisch kenntlich zu machen.<sup>62</sup>

#### Абзацный отступ

Der Absatz signalisiert das Ende bzw. den Anfang eines Themenkomplexes. Man kann ihn als Satzzeichen mit ausgeprägter inhaltlicher Funktion verstehen. Seine Verwendung bleibt dem Autor des Textes überlassen.<sup>63</sup> Analog dazu kann die Verszeile bzw. der Zeilenumbruch am Ende der Zeile als Satzzeichen angesehen werden. Die Verszeile tritt damit in Konkurrenz zu der syntaktischen Einheit des Satzes, hat aber im Russischen mit diesem gemein, daß der Beginn der folgenden Einheit durch Großschreibung gekennzeichnet wird.

#### Notwendige Ergänzungen

Die an dieser Stelle wohl wichtigste Ergänzung betrifft zunächst die Unterteilung der ursprünglichen Wortschlangen in einzelne Wörter. Aufgrund der Tatsache, daß man anfangs nur Texte in Gestalt von aneinandergereihten Buchstaben, einer regelrechten Buchstabenmasse, aufzeichnete, aber Gliederungsmöglichkeiten wie Zwischenräume (Wortgrenzen) und auch Satz- und Satzgliedgrenzen nicht graphisch dargestellt wurden, war es zwar möglich, einen Text zu lesen. Dies erforderte jedoch einen langwierigen Entzifferungsprozeß, denn teilweise war kein eindeutiges Ergebnis zu erlangen. Wie die historische Darstellung der *Interpunktionsrevolution* gezeigt hat, ist es keineswegs selbstverständlich, daß man die einzelnen Wörter durch Zwischenräume voneinander trennt. Diese räumliche Trennung schafft aber erst den graphischen Raum, um die durch die

---

<sup>61</sup> Schmitthenner 1824, 77 f.

<sup>62</sup> Ivanova 1962, 37. Adorno (1998, 110) argumentiert gegen die Kenntlichmachung der Ironie durch Anführungszeichen: „Als Mittel der Ironie sind sie [die Anführungszeichen] zu verschmähen. Denn sie dispensieren den Schriftsteller von jenem Geist, dessen Anspruch der Ironie unabdingbar innewohnt, und freveln an deren eigenem Begriff, indem sie sie von der Sache trennen und das Urteil über diese als vorentschieden hinstellen.“

<sup>63</sup> Ivanova 1962, 15 f.

Verschriftlichung gewonnene Wortmasse durch unterschiedliche Satzzeichen zu differenzieren.

Ein anderer Punkt ist, daß nicht nur diese Unterscheidungskriterien in heutigen Texten präsent sind, sondern zusätzlich der Beginn eines Satzes bzw. Textes<sup>64</sup> durch Großschreibung gekennzeichnet wird – im Grunde liegt also im Falle von Satzgrenzen eine Zweifachmarkierung vor: Der Beginn wird durch Großschreibung kenntlich – der Satzschluß durch einen nachgestellten Punkt bzw. die anderen abschließenden Satzzeichen. Diese doppelte Kenntlichmachung darf als Hinweis auf die besondere Wichtigkeit der Satzgrenze für die Rezeption gewertet werden. Eine ähnlich starke Betonung einer Texteinheit nimmt im versologischen Bereich die Verszeile ein, die ebenfalls durch Großbuchstaben begonnen und dann mindestens durch einen Zeilenwechsel beschlossen wird; in vielen Fällen stimmt ja das Zeilenende noch zusätzlich mit einer durch ein Satzzeichen gekennzeichneten syntaktischen Grenze überein.<sup>65</sup>

Die Großschreibung einzelner Wörter kann aber auch – besonders in Sprachen wie dem Russischen, wenn sie nicht abhängig von der Wortart ist, sondern grundsätzlich alle Wörter klein geschrieben werden – im Text von besonderer Bedeutung sein und ebenso wie die Satzzeichen eine hervorhebende Funktion erfüllen.

Grundsätzlich werden Namen und Pseudonyme großgeschrieben; Ausnahmen liegen dort vor, wo Namen von Menschen (Eigennamen) in Gattungsnamen verwandelt wurden, die dann kleingeschrieben werden (ловелас, донжуан, меценат, ментор), sowie wenn individuelle Namen von Menschen im verächtlichen Sinn als Artbezeichnung verwendet werden (азефи, квислинги) oder wenn Namen zu Gegenstandsbezeichnungen geworden sind. Interessant ist, daß Dienstgrade, Titel etc. grundsätzlich klein zu schreiben sind, während hohe Staatsfunktionen und Ehrentitel der UdSSR groß geschrieben wurden.<sup>66</sup> Darüber hinaus wird folgendes großgeschrieben: individuelle Namen aus Religion und Mythologie (Христос, Будда, Зевс, Венера, Водан, Перун, Молох); individuelle Namen von Tieren (Холстомер); Namen der handelnden Tiere oder Personen in künstlerischen Werken; Adjektive, die von „individuellen Menschen/mythologischen Wesen“ etc. gebildet werden; individuelle Namen astronomischer und geographischer Objekte; geographische bzw. administrativ-territoriale und andere Bezeichnungen; Adjektive, die von geographischen Eigennamen gebildet wurden; Bezeichnungen historischer Ereignisse/Dokumente/Kunstwerke etc.; das jeweils erste Wort von Revolutionsfeiertagen oder bedeutsamen Daten; Ordensbezeichnungen (orden

---

<sup>64</sup>Man bedenke hier auch die besonders kunstvolle Hervorhebung von Text- bzw. Kapitelanfängen oder Seiten in alten Handschriften oder Drucken, die als zusätzliche Verdeutlichung des Textanfanges fungierte. Möglicherweise sollte so, die Aufmerksamkeit des Lesers gewonnen werden, vergleichbar dem Klopfen an ein Glas etc. in mündlichen Redesituationen.

<sup>65</sup> *Pravila ruskoj orfografii i punktuacii utverždeny akademiej nauk SSSR* 1959, 57.

<sup>66</sup> *Pravila ruskoj orfografii i punktuacii utverždeny akademiej nauk SSSR* 1959, 59.

Trudovogo Krasnogo Znameni); Bezeichnungen der höchsten Partei-, Regierungs- und Gewerkschaftsinstitutionen und sonstigen Organisationen; Ministerien; offizielle Bezeichnungen politischer Parteien.<sup>67</sup>

Besonders interessant ist die Art und Weise, wie Gottsched die Entstehung der Großschreibung erklärt:

Man hat nämlich, um der Zierde halber, schon in alten Zeiten, den Anfang jeder Schrift, mit einem so genannten großen Buchstabe gemacht; und dadurch der ersten Zeile eines jeden Buches ein Ansehen zu machen gesucht. Man gieng hernach weiter, und gab auch jedem neuen Capitel, jedem neuen Absatze, und endlich jeder neuen Periode, eben dergleichen Zierrath. Endlich gaben die Poeten, die Würde ihrer Arbeiten anzuzeigen, die weit mehrsam, als die prosaischen Schriften waren, jeder Zeile ihrer Gedichte, oder jedem Verse, einen groeßern und zierlichen Anfangsbuchstab. Und da dieses alles nichts unbilliges ist, sondern zur Schoenheit einer Schrift, und zur Deutlichkeit im Lesen etwas beytraegt: [...] Doch dabei blieb es nicht. Man wollte allmaehlich auch die Namen Gottes, der großen und beruehmten Leute, der Laender und Staedte, und endlich aller Menschen ohne Unterschied, durch dergleichen Anfangsbuchstaben, von andern Woertern absondern [...]<sup>68</sup>

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, daß die graphische Hervorhebung des Anfangs unterschiedlicher textlicher Gliederungseinheiten deren Wichtigkeit so sehr unterstrichen hat, daß dieses graphische Verfahren schließlich auch für Wörter besonderen Inhalts zur Hervorhebung benutzt wurde.

#### 1.2.2.2. Fakultative Zeichensetzung

Da im zweiten Teil, wenn es um künstlerische Interpunktion (*avtorskie znaki prepinaniä*) geht, das Kriterium grammatischer Regelmäßigkeit eine wichtige Rolle spielen wird, sind gerade die Fälle, in denen mehrere Satzzeichen zur Auswahl stehen bzw. die Möglichkeit besteht, ein Zeichen zu setzen oder nicht, von besonderer Bedeutung, weil ohne die Kenntnis des quasi herkömmlichsten Falles sowie noch regelhafter Varianten, eine Abgrenzung gegenüber einem nicht mehr regelkonformen Gebrauch nicht möglich wäre.

Rozental' unterscheidet zunächst innerhalb der fakultativen Zeichensetzung drei Fälle: die eigentlich fakultativen Zeichen (Zeichen bzw. kein Zeichen), alternative (entweder das eine oder andere) und schließlich variative (Auswahl aus mehreren Zeichen).<sup>69</sup>

Die erste Gruppe zeichnet sich dadurch aus, daß nicht notwendigerweise ein Satzzeichen gesetzt werden muß, weswegen die Setzung dann einen hervorhebenden, betonenden, besonders klar auf die einzelnen Bestimmungen gewisser Umstände hindeutenden Charakter hat. Es geht hier also darum, die Aufmerksamkeit des Rezipienten inhaltlich zu lenken.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> *Pravila russkoj orfografii i punktuacii utverždeny akademiej nauk SSSR 1959, 60-66.*

<sup>68</sup> Gottsched 1984, 70 f.

<sup>69</sup> Rozental' 1988, 213.

<sup>70</sup> Rozental' 1988, 213 f.

Was die zweite Setzung anlangt, so geht es darum, an welcher Stelle ein Zeichen gesetzt wird. Dies kann von dem Inhalt, den der Autor vermitteln will oder von der gewünschten Intonation oder Ähnlichem abhängig sein, aber auch Fälle syntaktischer Homonymie betreffen:

Я готов с вами встретиться, после того как освобожусь.

Я готов с вами встретиться, после того, как освобожусь.<sup>71</sup>

Auf die variativen Fälle kann hier nicht in ihrer ganzen Ausführlichkeit eingegangen werden. Sie betreffen häufig die syntaktische Gliederung eines Textes, denn beispielsweise wird der Punkt häufig durch Komma/Strichpunkt ersetzt, um den engen inhaltlichen Zusammenhang mehrerer Sätze graphisch zu kennzeichnen; oder auch das satzgliedernde Komma wiederum durch Gedankenstrich – häufig um eine längere Pause zu verdeutlichen –,<sup>72</sup> Strichpunkt, Punkt oder *mnogotočie*, um Hervorhebungen, besondere Intonationsverhältnisse zu markieren oder von der Norm abweichende Konnotationen zu bewirken, ersetzt werden. Der wohl häufigste Fall betrifft die mögliche Ersetzbarkeit von Doppelpunkt und dem *тире*; wobei der Kampf, den die beiden ausfechten, häufig von letzterem gewonnen wird.<sup>73</sup>

Außerdem existieren noch folgende Wahlmöglichkeiten: Parenthesen können entweder durch Klammern oder *тире* ausgedrückt werden; Anführungszeichen und Ausrufungszeichen können durch das *тире*, das Fragezeichen durch Ausrufungszeichen, das *многоточие* durch *тире* oder durch Strichpunkt ersetzt werden.<sup>74</sup>

### *1.2.3. Die drei Grundfunktionen der Interpunktion*

Die Interpunktion kann grundsätzlich drei unterschiedliche Bereiche betreffen: Einmal hat sie zum Ziel, auf den Sinn bzw. auf logische Beziehungen einzuwirken, zweitens betrifft sie die syntaktischen Strukturen und schließlich noch die Intonation. Hinzuzufügen ist hier freilich, daß zumeist nicht nur eine Funktion erfüllt wird, da alle drei Funktionen eng miteinander verbunden sind.<sup>75</sup> In der gesprochenen Sprache werden sowohl semantische als auch syntaktische Zusammenhänge von der Intonation getragen.

---

<sup>71</sup> Rozental' 1988, 214 f.

<sup>72</sup> Unbegaun 1969, 306.

<sup>73</sup> Rozental' 1988, 217-220: So beispielsweise, wenn eine allgemeine Behauptung durch ein Satzzeichen von einer spezielleren getrennt wird; wenn in Sätzen ohne Konjunktion eine Erklärung vom Vorangehenden getrennt wird oder von der dadurch bedingten Folge sowie in elliptischen Sätzen.

<sup>74</sup> Rozental' 1988, 220 ff.

<sup>75</sup> Ivanova 1962, 56.

## Semantische Funktion<sup>76</sup>

Eine der Aufgaben der Interpunktion ist es, die Sinnbezüge der Wörter, Satzglieder und Sätze graphisch darzustellen. Gehören beispielsweise einige kurze Sätze in einen engen Sinnzusammenhang, kann dies dargestellt werden, indem man sie nicht durch Punkte, sondern Kommata oder Strichpunkte voneinander trennt, um dies gegenüber dem restlichen Text zu verdeutlichen.<sup>77</sup>

Основное назначение пунктуации заключается в том, чтобы указывать расчленение речи на части, имеющие значение для выражения мысли при письме [...] В некоторых случаях знаки препинания [...] могут иногда указывать, какой смысловой оттенок имеет часть высказывания, после которой тот или иной знак стоит [...] Наконец, знаки препинания могут указывать взаимоотношение тех частей предложения между которыми они стоят. [...] Употребление большинства знаков препинания в русском языке регулируется по преимуществу именно грамматическими (синтаксическими) правилами [...] Однако [...] в основе правил все лежит смысл высказывания. Организуя грамматическое расчленение текста, знак препинания тем самым организует его смысловое расчленение.<sup>78</sup>

Diese semantische Funktion betrifft also hauptsächlich die Einteilung eines Textes in kleine bzw. große Sinnabschnitte.

## Syntaktische Funktion

Die Interpunktion hat vor allem die Aufgabe, die syntaktischen Zusammenhänge aufzuzeigen und so dem Rezipienten die Texterfassung zu erleichtern:

Пунктуация делает наглядным синтаксический строй речи, выделяя отдельные предложения, вследствие чего облегчается устное воспроизведение написанного.<sup>79</sup>

Interessant ist die Annahme, daß die Interpunktion zwar eng mit der Syntaktik verbunden ist, aber nur die wirklich notwendigen Zeichen gesetzt werden sollen, diejenigen also, die nicht allein durch den syntaktischen Bau des Satzes bestimmt sind. Ausreichen würden die Zeichen, „которые предупреждали бы смысловые недоразумения и давали направление музыке речи.“<sup>80</sup>

An dieser Stelle ist klar erkennbar, daß sich das Verständnis hinsichtlich der Funktionen der Interpunktion gewandelt hat. Denn wenn die mögliche Interpunktion eines Textes klar ist, wird diese als überflüssig angesehen, wohingegen erst eine komplizierte/nichtselbsterklärende Syntax oder besondere Intonationswünsche die Verwendung von Satzzeichen notwendig machen bzw. rechtfertigen. Aristoteles hingegen ging ja noch von der einheitlicheren

---

<sup>76</sup> Ivanova 1962 (57) weist darauf hin, daß insgesamt vier Wendungen gebräuchlich sind: *Логическое/смысловое/семантическое и идеографическое понимание.*

<sup>77</sup> Ivanova 1962, 57.

<sup>78</sup> Ivanova (1962, 57) zitiert hier Abakumov. Ähnliches Gewicht verleiht Šapiro den Satzzeichen bezüglich ihres semantischen Gehalts, vgl. Ivanova 1962, 58.

<sup>79</sup> Brokgauz-/Efron 1894, t. 25, 268.

<sup>80</sup> Dobiaš-Roždestvenskaja 1936, 197.

Anschauung aus, daß ein Text überhaupt so geschrieben werden müsse, daß er leicht zu interpunktieren sei.

### Intonierende Funktion

....интонация и пунктуация – дети

одного отца: смысла речи.<sup>81</sup>

Einerseits ist es hilfreich, sich den Satz gesprochen vorzustellen, um ihn dann richtig zu interpunktieren, andererseits betrifft die Intonation den modalen Charakter eines Satzes. Sie hilft, den Satz richtig zu verstehen.<sup>82</sup>

Die Rolle der Intonation in der Rede übernimmt im schriftlich fixierten Text die Interpunktion.<sup>83</sup> Beide dienen dem Rezipienten, die Grammatik- und Sinnbeziehungen innerhalb und zwischen Sätzen zu verstehen. Allerdings ist die Interpunktion naturgemäß, weil sie künstlich ist, weniger genau und kann unmöglich die gesamte Bandbreite, die von der die Rede begleitenden Intonation in emotionaler und expressiver Hinsicht realisiert wird, kompensieren:

И все же знаки препинания и интонация – это разные по своим возможностям средства. Знаки препинания, как графическое средство языка, не передают и не могут передать все богатство интонационных рисунков устной речи. Даже такой эмоционально насыщенный знак препинания, как восклицательный, непосредственно не подсказывает нам, какой из эмоций (удивлению, восторгу, недоумению, страху, возмущению и т.д.) он соответствует.<sup>84</sup>

Die Intonation verfügt über sehr differenzierte Möglichkeiten: unterschiedliche Betonungsweisen (die einzelne Wörter, die Syntagmatik, aber auch die Logik betreffen können); Pausen und die Redemelodie helfen, eine Äußerung klar einordnen zu können bzw. den Sinn möglichst eindeutig verständlich zu machen. Daneben wird das gesprochene Wort noch von Mimik, Gestik und Lautstärke unterstützt.

In der graphischen Wiedergabe eines Textes kann beispielsweise ein Ausrufezeichen durchaus die emotionale Färbung einer Äußerung verdeutlichen, allerdings kann es eben nicht vermitteln, um welche Emotion es sich im einzelnen handelt. Im gesprochenen Satz kann je nach Intention des Sprechers durch unterschiedliche Betonung und Hervorhebung des Entscheidenden der Sinn des Satzes geändert bzw. modifiziert werden. In der schriftlichen Wiedergabe wird

---

<sup>81</sup> Ivanova (1962, 39) zitiert hier Abakumov.

<sup>82</sup> Laut einer Reihe Untersuchungen war es für Schüler beispielsweise leichter einen gesprochenen, diktierten Text mit richtiger Interpunktion aufzuschreiben, als bei einem geschriebenen Text, der keine Satzzeichen enthielt, diese richtig zu setzen; vgl. Ivanova 1962, 39.

<sup>83</sup> Ivanova (1962, 59) zitiert Vostokov: „...в произношении мы отделяем, для вразумительности, один период от другого, и части периода один от других, должайшими или кратчайшими остановками препинания.“ Es war ihm allerdings nicht möglich, konkrete Regeln dergestalt, daß jedes Zeichen gewisse Intonationsphänomene verkörpert, zu formulieren.

<sup>84</sup> Ivanova 1962, 40.

dies zuweilen durch die Wortstellung kompensiert, indem das zu betonende Wort unüblich plaziert wird. Neben den Satzzeichen gibt es andere Mittel (man denke auch an Kursivsetzung, Großschreibung und andere (typo)graphische Hervorhebungsverfahren), um der Mehrdimensionalität der Rede etwas entgegen zu halten, Defizite ihr gegenüber auszugleichen.

Ist der Ausgangspunkt der geschriebene Text und dieser soll mündlich wiedergegeben werden, helfen die Satzzeichen dem Leser, indem sie signalisieren, wie der Text gesprochen werden soll. In der gesprochenen Sprache werden einerseits die Grenzen zwischen den einzelnen Syntagmata durch Pausen wiedergegeben, andererseits verdeutlicht die unterschiedliche Pausenlänge der Rede Wort- bzw. Satzgrenzen.<sup>85</sup>

Dies kann jedoch in der schriftlichen Realisation eines Textes nur schwer zum Ausdruck gebracht werden<sup>86</sup> bzw. haben die Satzzeichen ihren stark an der Mündlichkeit orientierten Charakter verloren, weshalb ihre früher stärker unterschiedliche Pausenlängen markierende Funktion nicht mehr so bewußt wahrgenommen wird. In älteren Grammatiken wurde häufig versucht, den Satzzeichen Pausenlängen zuzuweisen. Eine interessante Darstellung zu diesem Thema findet sich in der deutschen Grammatik Schmitthenners,<sup>87</sup> der als Norm die Länge 1 dem Punkt zuweist. Davon leitet er für das Komma die Länge 1/4, für den Strichpunkt 1/2, für den Doppelpunkt 3/4 und für den Gedankenstrich schließlich die Länge 2 ab. Im Anschluß freilich betont er, daß die Angabe nur ungefähr sein kann, weil keine schriftliche Bezeichnung reich genug ist, um die potentielle Vielfalt der mündlichen Sprache zu präsentieren.<sup>88</sup> Grot äußert sich etwas ungenauer über die Pausen markierende Funktion bzw. die genaue Länge der Zeichen; interessanterweise erwähnt er das *тире*, das ja bei Schmitthenner den mit Abstand längsten Wert zugewiesen bekommt, nicht:

Для указания большей или меньшей приостановки, или паузы в чтении, служить, следующие знаки препинания: точка, точка с запятой, двоеточие и запятая.<sup>89</sup>

Vergegenwärtigt man sich, daß den unterschiedlichen Satzzeichen hierarchische Strukturen zugrunde liegen, läßt sich auch für den heutigen Gebrauch die Behauptung aufstellen, daß sie unterschiedlich lange Pausen markieren.

Häufig verhält es sich so, daß gesprochene Pause und Satzzeichen sich zueinander deckungsgleich verhalten – es gibt aber auch viele Fälle, für die das nicht zutrifft. In einigen schreiben die Interpunktionsregeln an Stellen Satzzeichen vor, an denen keine Pausen gemacht werden. Pausen und Satzzeichen können

---

<sup>85</sup> Ivanova 1962, 40 f.

<sup>86</sup> Ivanova 1962, 42.

<sup>87</sup> Schmitthenner (1824, 38) geht davon aus, daß die Schrift gewissermaßen die Darstellung einer Lautsprache und die mündliche Sprache daher ursprünglicher sei. In dem Schrift-Gemälde sind die Pausen durch die unterschiedlichen Satzzeichen manifest. Er unterteilt die Satzzeichen in *Satztheil- und Satztonzeichen*.

<sup>88</sup> Schmitthenner 1824, 39.

<sup>89</sup> Grot 1885, 95.

jedoch auch dann nicht übereinstimmen, wenn zwar eine Pause gemacht, aber kein Satzzeichen gesetzt wird. Derartige Fälle gibt es so viele, daß Ivanova nur die typischsten erwähnt und hier auf eine detaillierte Darstellung verzichtet wurde.<sup>90</sup> Ein Grund für das häufige Auftreten von Pausen, wo keine Satzzeichen notwendig sind, ist, daß die Interpunktionsregeln unabhängig von den möglichen mündlichen Pausen sind. Wird ein Satz von einer Umstandsbeschreibung – es kann sich auch nur um ein Wort handeln – eingeleitet, macht der Sprecher gewöhnlich eine Pause, es wird aber kein Satzzeichen gesetzt. Zumeist wird auch vor dem Prädikat eine Pause gesprochen, um es besonders hervorzuheben. Auch wenn eine Adverbialkonstruktion am Anfang eines Satzes steht, macht man gewöhnlich eine Pause. Werden am Satzbeginn mehrere adverbiale Umstandsbeschreibungen aneinander gereiht, erfolgt zwischen der letzten und dem restlichen Satz zwar eine Pause, es muß aber kein Zeichen gesetzt werden. Gewöhnlich wird auch vor der Konjunktion *и* eine Sprechpause gemacht.<sup>91</sup> Zusammenfassend stellt Ivanova fest:

Итак, синтагматическое членение нашей речи не передается знаками препинания. Синтагматическая пауза и знак, поставленный согласно определенным пунктуационным нормам и правилам, могут лишь совпадать, прямой связи знака и паузы здесь не существует.<sup>92</sup>

Der russische Terminus *знаки препинания* legt schon die Vermutung nahe, daß früher die Zeichensetzung eng mit der Intonation der mündlichen Rede verbunden war. Das Wort *препинания* (N. Pl.) wird verwendet, um *остановки* zu bezeichnen, und ist abgeleitet von dem Verb *препинать*, was *остановить какой-нибудь препоной, препятствием* bedeutet. Die Zeichen wurden zunächst nur als *препинаниями* bezeichnet.<sup>93</sup>

Die Intonation hat grundsätzlich vier Funktionen: eine grammatisch-synthetische, eine in Syntagmata gliedernde, eine prädikative und eine unterschiedliche Modalitäten anzeigende. Die syntagmatisch-gliedernde Funktion schlägt sich, wie oben erörtert wurde, nicht grundsätzlich in Form von Interpunktionszeichen nieder: nur wenn die durch die Intonation ausgedrückten Pausen mit den vorgeschriebenen Satzzeichen zusammenfallen, besteht Deckungsgleichheit. Eine Möglichkeit, diese mündlich ausgedrückten Pausen trotz fehlender Interpunktionsregeln im Text zu realisieren, bietet die Setzung eines *тире*, zuweilen wird dieser auch durch ein Komma ersetzt.<sup>94</sup>

Was nun die modale Funktion der Intonation im Verhältnis zur Interpunktion anlangt, sind es besonders die von Schmitthenner als *Satzthonszeichen* bezeichneten Interpunktionszeichen, nämlich Ausrufe- oder Fragezeichen mit eher expressivem Charakter sowie der Punkt als Markierung des Normalsatzes. Diese

---

<sup>90</sup> Vgl. Ivanova 1962, 43-48.

<sup>91</sup> Ivanova 1962, 48-51.

<sup>92</sup> Ivanova 1962, 50.

<sup>93</sup> Ivanova 1962, 51.

<sup>94</sup> Ivanova 1962, 51.

drei Zeichen sind die graphischen Repräsentanten der drei unterschiedlichen Intonationsmodalitäten. Aber auch die Kombinationen von Ausrufe- und Fragezeichen mit anderen Zeichen, die dazu dienen Emotionen auszudrücken, sowie die drei Punkte können über eine Intonationsfunktion verfügen.<sup>95</sup> Die Interpunktion dient aber auch dazu, die grammatische Qualität der Intonation zu repräsentieren. Je nachdem wie eine Äußerung betont wird, wirkt sich dies unterschiedlich auf die Zeichensetzung aus: „Дайте мне другой, синий карандаш. / Дайте мне другой синий карандаш.“<sup>96</sup>

Obwohl Peškovskij in der Entwicklung der Interpunktion eine Tendenz hin zu grammatischen Funktionen einräumt, hebt er doch hervor, daß sie auch eine über deklamatorisch-psychologische Funktion verfügen:

Несмотря на упорное стремление грамматистов в течение всей многовековой истории знаков препинания прикрепить их к определенным грамматическим понятиям и правилам, они и поныне отражают, по моему убеждению, в огромном большинстве случаев не грамматическое, а декламационно-психологическое расчленение речи.<sup>97</sup>

### 1.3. Schluß des ersten Teiles

Wie die bisherigen Ausführungen zeigen konnten, beginnt die Entwicklung der Interpunktion mit der Einführung von heute nicht mehr zum engen Begriff der Satzzeichnung gehörigen Verfahren, wie der Getrennschreibung von Wörtern (mit oder ohne Hilfe von Punkten), einzelnen Kola und schließlich der Einteilung des Textes in unterschiedliche Abschnitte (teilweise mit Hilfe von Punkten, teilweise aber auch durch Absätze bzw. Zeilenumbrüche). Der Grund für die Notwendigkeit, diese gliedernden Verfahren einzuführen, war die Erkenntnis, daß bislang gesprochene Texte, die auf einer (vergleichsweise elaborierten) Redekultur basierten, nur mit Mühe gelesen werden konnten, solange sie sich als ungegliederte Buchstabenschlangen präsentierten, weswegen man sich gezwungen sah, eine bessere Rezipierbarkeit zu gewährleisten.

Bemerkenswert an der Entwicklung der Interpunktion ist, daß die Satzzeichen anfangs die Aufgabe hatten, mündliche Texte möglichst genau hinsichtlich ihrer lautlichen Gestalt in schriftlicher Form zu fixieren, um sie rezeptionssicher zu machen. Sehr bald aber entwickelte sich die Zeichensetzung in der Form weiter, daß die Entstehung besonderer schriftlicher Ausprägungen der Sprache, die über komplexeren Aufbau gegenüber der Rede verfügen, möglich wurde, weswegen

---

<sup>95</sup> Vgl. Ivanova 1962, 52; dort heißt es noch unterstützend, daß es ja schließlich auch kein Zufall sei, daß genau diese Satzzeichen nicht in bürokratischen Dokumenten vorkommen.

<sup>96</sup> So wird zum Beispiel der Unterschied zwischen direkter und indirekter Rede mündlich durch die unterschiedliche Intonation und schriftlich durch unterschiedliche Zeichensetzung ausgedrückt. Aber auch wenn durch unterschiedliche Betonung ein unterschiedlicher semantischer Sachverhalt geäußert werden kann, macht sich dies durch verschiedene Interpunktionsweisen bemerkbar., Ivanova 1962, 53 f.

<sup>97</sup> Peškovskij zitiert nach Ivanova (1962, 60).

die Zeichensetzung ihren anfänglich stark an der mündlichen Rede orientierten Charakter fast gänzlich einbüßte. Baudusch betont ebenfalls die Wandlung der Satzzeichen, indem sie annimmt, daß diese zunächst über eine *Aufzeichnungsfunktion* verfügten, die sich dann zusehends in eine *Erfassungsfunktion* wandelte. Sie vergleicht die ursprüngliche Funktion der Satzzeichen mit derjenigen der Grapheme, die ebenfalls zunächst die lediglich sekundäre Aufgabe mit jenen teilten, Gesprochenes optisch in schriftlicher Form erfaßbar zu machen. Diese reine Aufzeichnungsfunktion wandelte sich jedoch mit Erfindung und Verbreitung des Buchdruckes zusehends, und aus dem ursprünglich sekundären Teilsystem Interpunktion wurde ein primäres:

[...] mit dessen Hilfe der Lesende die signalisierten Informationen unmittelbar, ohne den Umweg über die Lautung, empfangen und verarbeiten konnte. Wie die Korrespondenz von Phonemen und Graphemen z. B. durch das morphematische und lexikalische Prinzip durchbrochen wurde, so fand die Tendenz zur unmittelbaren Bedeutungsverdeutlichung in der Interpunktion ihren Ausdruck in der Abkehr von rhythmisch-intonatorischen Elementen der gesprochenen Sprache und in der Hinwendung zur semantischen Ebene. Entsprechend den veränderten Bedürfnissen der Sprachgemeinschaft, gewann die Erfassungsfunktion gegenüber der Aufzeichnungsfunktion immer mehr an Bedeutung.<sup>98</sup>

Die Entwicklung der Satzzeichen von der ursprünglicheren Aufzeichnungsfunktion hin zu der Erfassungsfunktion läßt auch Schlüsse auf den Rezeptionsvorgang zu bzw. beeinflußt diesen. Während lange Zeit Texte über die Vorstellung und gleichzeitige Realisierung ihrer lautlichen Gestalt während des Lesens verstanden wurden, entwickelte sich mit der Etablierung von orthographischen Normen eine Praxis des stillen Lesens.

In zweifacher Hinsicht wirkt sich diese Entwicklung der Satzzeichen/des Zeichensatzes und seiner Normierung als Konvention auf literarische Texte aus. Zum einen betrifft sie das, was heute unter dem Begriff der Satzzeichen verstanden wird, da dieser längst nicht mehr alle Verfahren umfaßt, von denen ursprünglich die Entwicklung ausging. Die Verfahren (Getrennschreibung, Großschreibung, Absätze) werden zwar realisiert, aber nicht als Satzzeichen oder Teil des Zeichensatzes wahrgenommen. Gerade die Einführung von Zwischenräumen zwischen den einzelnen Wörtern verbildlicht ja die kurzen Pausen, die in den meisten Sprachen zwischen diesen gemacht werden und sind daher aufgrund ihres Wesens in ihrer Funktionalität den Satzzeichen ebenbürtig. Auch die Großschreibung zu Beginn des Satzes, einer Verszeile, eines Absatzes dient der besonderen Kenntlichmachung des Beginns eines neuen Gliederungsabschnittes und kann sich deswegen mit dem Punkt messen. Makrogliedernde Verfahren wie Absatz oder die Einteilung in Abschnitte könnten eigentlich als zum Zeichensatz gehörig, was ja auch in einigen Grammatiken gängig ist, betrachtet werden.

Gerade in Bezug auf literarische Texte müssen diese Verfahren, die sich auf die Urfunktionen der Zeichensetzung zurückführen lassen, mitberücksichtigt werden,

---

<sup>98</sup> Baudusch 1984, 326.

und zwar nicht nur, wenn sie sich aufgrund eines Verstoßes gegen die Konventionen im Bewußtsein des Rezipienten bemerkbar machen.

Die Konventionalisierung der Satzzeichen wirkt sich darüber hinaus auf den Rezeptionsvorgang aus. Die normierte Zeichensetzung ist größtenteils auf möglichst reibungslose Rezipierbarkeit, d. i. möglichst flüssige Vermittlung der im Text enthaltenen Information ausgerichtet; und auch der Leser vernachlässigt, bedingt durch die automatisierte Wahrnehmung während des Lesevorgangs die anderen mit der Interpunktion in Beziehung stehenden Bereiche wie beispielsweise die Intonation. Seit geraumer Zeit werden die Satzzeichen hauptsächlich regelkonform gesetzt und rezipiert, so daß es schließlich schwierig wurde, besondere Intonationsverhältnisse präzise mit ihrer Hilfe wiederzugeben, weil sich sowohl Verwendung als auch Rezeption stark so automatisiert haben, daß nicht so sehr das aktuell Ausgedrückte, sondern die Regelkonformität den Lesefluß bestimmen.

Deshalb ergibt und ergab sich die Notwendigkeit, die bestehenden, regelkonformen Verfahren anders einzusetzen bzw. neue hinzuzuziehen. Man bedenke an dieser Stelle, daß sowohl das *mnogotočie* als auch das *тире*, verhältnismäßig junge Satzzeichen, sich zunächst hauptsächlich auf Widerspiegelung mündlicher Phänomene bezogen, also die Notwendigkeit von Satzzeichen im Bereich der Intonation zu ihrer Entstehungszeit widerspiegeln. Im Gegensatz zu den bereits hinsichtlich Verwendung und Rezeption automatisierten Satzzeichen wurden sie dezidiert als neue Verfahren eingesetzt und wahrgenommen. Auch heute nehmen sie noch eine stärkere intonierende Funktion wahr. Dies beruht darauf, daß sie, weil die anderen Satzzeichen die gliedernden Funktionen hinreichend wahrnehmen, doch noch eine Sonderstellung innehaben.

## **2. Die Interpunktion als poetisches Verfahren**

### **2.1. Aspekte des Begriffs *Künstlerische Interpunktion***

Bislang wurden die Satzzeichen bzw. die Interpunktion und ihre Funktionen, so wie sie in den Grammatiken zu finden sind, dargestellt. Hier geht es nun darum zu klären, ob sich ein bestimmter Zusammenhang zwischen den konventionellen sowie den in den Grammatiken geregelten und den poetischen Funktionen der Interpunktion ausmachen läßt und ob sich Regeln oder Kriterien aufstellen lassen, mit deren Hilfe eine Abgrenzung vorgenommen werden könnte.

#### **Begriffsklärung**

Zweifellos anerkannt ist, daß Interpunktionszeichen in literarischen Texten grundsätzlich von besonderer Bedeutung sein können. Umstritten hingegen ist, welche Kriterien anzusetzen sind.

Betrachtet man unterschiedliche Interpunktionsweisen in literarischen Texten, stößt man auf grundsätzlich zwei theoretisch recht gut abgrenzbare Phänomene: Erstens kann die Zeichensetzung den gültigen grammatischen Normen offensichtlich zuwiderlaufen. Zweitens kann sie bei einem Autor über gewisse

Besonderheiten verfügen, die zwar im Einzelfall mit den Regeln vereinbar sind, aber dennoch augenscheinlich von einer lediglich minimal die Regeln erfüllenden Interpunktionsweise abweichen, die auf der Verwendung von Punkt und Komma basiert und kaum Gebrauch von Varianten und Alternativen macht.

In einem der Standardwerke über russische Zeichensetzung, *Пунктуация и управление в русском языке*, wird in dem Kapitel *Авторские знаки препинания* (Künstlerische Interpunktion) auf diesen Sachverhalt eingegangen. Rozental' problematisiert allerdings den Begriff, indem er darauf hinweist, daß diese beiden unterschiedlichen Interpunktionsphänomene in literarischen Texten als *авторские знаки препинания* bzw. *авторская пунктуация* bezeichnet werden können. Einerseits subsumiert man unter den Begriff also die speziellen Vorlieben der Zeichensetzung von Dichtern und Schriftstellern innerhalb der Regeln ihrer Zeit, andererseits hingegen nur bewußte Regelverstöße.<sup>99</sup> Deshalb trifft er eine Unterscheidung zwischen einer Verwendung dieses Begriffs im weiteren und engeren Sinne, die im folgenden Gegenstand der Betrachtung sein soll.

*Авторские знаки препинания* im weiteren Sinne

Darunter ist eine spezielle Verwendung von Satzzeichen zu verstehen, die sich jedoch zu den grammatischen Regeln konform verhält. Die zu einer Zeit jeweils gültigen Regeln lassen immer einen gewissen Spielraum zu,<sup>100</sup> in dem also auch ohne Regelverstöße evidente individuelle Ausprägungen ausgebildet werden können. Leicht illustrieren läßt sich dies, wenn man sich die sowohl im Russischen wie auch im Deutschen äußerst elaborierten Kommaregeln vergegenwärtigt, die aber in vielen Fällen hier die Notwendigkeit, überhaupt ein Zeichen (mindestens ein Komma etc.) zu setzen, bedeuten insofern, als dieses durch andere Zeichen ersetzt werden darf (Synonymie von Satzzeichen).<sup>101</sup> Wie in der lexikalischen Synonymie so verhält es sich, wie mir scheint, auch mit den Satzzeichen: Es kann nicht von totaler Synonymie gesprochen werden, sondern durch die Gestalt des ersetzenden Zeichens, seine sonstigen Verwendungszwecke sowie durch Markiertheit (ausgelöst durch weniger häufigen Gebrauch) bzw. Unmarkiertheit (diese trifft wohl hauptsächlich auf Punkt und Komma zu, weil diese beiden sozusagen die Grundpfeiler des normierten, gliedernden Zeichensatzes sind) werden beim Rezipienten andere Konnotationen geweckt.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Rozental' 1988, 223.

<sup>100</sup> Vgl. Punkt 1.2.2.2. Fakultative Zeichensetzung.

<sup>101</sup> Rozental' 1988, 213: „Особенностью русской пунктуации является то, что один и тот же знак может быть использован с различным назначением (**многофункциональность знаков препинания**), однако разные знаки могут быть использованы для одной и той же цели (**синонимия знаков препинания**). Оба эти обстоятельства позволяют в условиях контекста производить оптимальный выбор знаков, создают возможность факультативного их использования.”

<sup>102</sup> Siehe auch hierzu Rozental' 1988, 213: „Отмечая синонимичность в употреблении знаков препинания, не следует думать, **что в конкретных случаях они полностью взаимозаменяемы и вполне равноценны**. Отнюдь нет:

Wie einige Autoren hinsichtlich der Verwendung bestimmter Satzzeichen eine gewisse Vorliebe haben können, so lassen sich derartige Feststellungen auch mitunter auf ganze Epochen ausdehnen: Der deutsche Expressionismus hatte eine starke Affinität zum Ausrufezeichen,<sup>103</sup> die Romantik in Deutschland und Rußland liebte die Torsohaftigkeit, die durch Verwendung von mehreren Punkten erzielt werden konnte,<sup>104</sup> auch die Symbolisten standen in dieser Tradition der Andeutungen und des Nicht-zu-Ende-sprechen-wollens oder -könnens. In der russischen Empfindsamkeit – man denke an Karamzin<sup>105</sup> – erfreute sich beispielsweise der spät in den Zeichensatz aufgenommene Gedankenstrich großer Beliebtheit.

Die künstlerische Interpunktion im weiteren Sinne würde sich also von der im engeren Sinne hauptsächlich durch ein Kriterium, dem der Regelmäßigkeit, unterscheiden. Sie betrifft nicht Regelverstöße, sondern regelkonforme Bevorzugen innerhalb des grammatikalisch normierten Zeichensatzes.

Problematisch mutet an, daß funktionale Erweiterungen eines Satzzeichens (разширение функции этого знака) von Rozental' noch zu den авторские знаки im weiteren Sinne gezählt werden, weil dies mit dem Kriterium der Regelkonformität nicht ohne weiteres vereinbar ist. Vermutlich kommt es darauf an, welcher Art die Erweiterung im Einzelfall ist. Zumindest, wenn der Verwendungsbereich soweit ausgedehnt wird, daß die Funktionsweise des Satzzeichens dann als eigenständige Funktion angesehen werden kann, die nicht mehr von den Regeln erfaßt wird – wenn auch nur über diese durch Analogiebildung möglicherweise verstehbar – müßte man den Fall eher zu den авторские знаки препинания im engeren Sinne zählen.<sup>106</sup>

#### Авторские знаки препинания im engeren Sinne

Nur weil das Kriterium der Nichtübereinstimmung mit den jeweils gültigen, grammatikalischen Regeln erfüllt ist, darf noch nicht geschlossen werden, daß es sich um авторская пунктуация handelt, vielmehr müssen weitere Einschränkungen vorgenommen werden.

Neben den verbindlichen in der Grammatik festgelegten Regeln gibt es auch situationsbedingte Normen, die in bestimmten Bereichen eingehalten werden sollen bzw. müssen. Diese werden von der Informationsart eines Textes bestimmt. Die Zeichensetzung dient lediglich als Mittel, das die grundsätzliche und situativ bedingte stilistische Verschiedenheit markiert, daher kann sie in diesen Fällen

---

**абсолютных синонимических знаков не бывает, ни выбирая тот или иной вариант пунктуационного оформления текста, автор находит в нем определенные преимущества смыслового, стилистического, интонационного характера.”**

<sup>103</sup> Adorno 1998, 108.

<sup>104</sup> Man denke an die häufige Verwendung von Punktoreihen z.B. bei Puškin und Lermontov.

<sup>105</sup> Šapiro 1960, 279.

<sup>106</sup> Schließlich würde ja auch eine völlig arbiträre Verwendung den Vertrag zwischen Leser und Autor gänzlich aushebeln und eine Rezeption fast schon unmöglich machen.

nicht zu der авторская пунктуация gezählt werden. Wie auch je nach Textfunktion und –art (Formblätter, bürokratische Briefwechsel, wissenschaftliche Texte usw.) eine unterschiedliche Lexik verwendet wird, unterschiedliche Formvorstellungen – gerade im geschäftlichen Bereich – gelten, so haben Texte unterschiedliche Vorlieben, was die Interpunktionsweise anlangt. Gerade diejenigen Satzzeichen, die in literarischen Texten eine wichtige Rolle spielen, wenn es darum geht, emotionale Zustände und dergleichen auszudrücken, kommen in bürokratischen Texten<sup>107</sup> nicht vor:

Язык художественной литературы в отношении своеобразного применения знаков препинания значительно отличается от других разновидностей литературного языка. Например, в документально-деловой переписке почти совсем неупотребительны некоторые знаки препинания, которые в художественном произведении играют первостепенную роль. Это относится к тем знакам, при помощи которых передается взволнованность, резкие изменения интонации, различного характера и смысла паузы, словом, вся гамма повышения голоса и ритмо-мелодические видоизменения, происходящие в разговорной речи. Если в силу этого знаки, выражающие и оттеняют эмоционально-экспрессивные оттенки речи (многоточие, вопросительный и восклицательный знаки), весьма распространены в

---

<sup>107</sup> Svetlyševa et. al. 1993, 227: „...знаки препинания, подчиненные такой норме, выполняют функции логико-смысловую (проявляется в разных текстах, особенно в научных и официально-деловых), акцентно-выделительную (преимущественно в текстах официальных, частично публицистических и художественных), экспрессивно-эмоциональную (в текстах художественных и публицистических), сигнальную (в текстах рекламах).” In einigen Erzählungen spielen Orthographie und Interpunktion eine tragende Rolle. So erweckt Tynjanov (1959, 328) den Подпоручик Кижэ durch einen Fehler des kaiserlichen Schreibers zum Leben: „[...] вместо «Подпоручики же Стивен, Рыбин и Азанчаев назначаются» написал: «Подпоручик Кижэ Стивен, Рыбин и Азанчаев назначаются». [...]” In der gleichnamigen Erzählung, die im militärischen Bereich spielt, richten sich dann immer wieder Befehle des Zaren an den ja eigentlich nichtexistenten Кижэ, da wiederum ein Irrtum des Zaren ausgeschlossen ist, kommt es dann immer wieder zu Verwicklungen. In Čechovs (1976, 270) Erzählung *Восклицательный знак* spielen situative Normen hinsichtlich der Zeichensetzung eine tragende Rolle. Ein kleiner Angestellter versucht unermüdlich herauszufinden, wann das Ausrufezeichen zu setzen ist, weil er aber in seiner ganzen Beamtenlaufbahn noch nie in die Verlegenheit kam, eines zu setzen, kann er auch mit dem Hinweis seiner Frau, das Zeichen würde Emotionalität ausdrücken, nichts anfangen und verzweifelt schließlich: „[...] Придя в переднюю начальника, он вместо швейцара увидел тот же знак... И все это ему говорило о восторге, негодовании, гневе... Ручка с пером тоже глядела восклицательным знаком. Перекладин взял ее, обмакнул перо в чернила и расписался: «Коллежский секретарь Ефим Перекладин!!!». [...]” In *Письмо к ученому соседу* von Čechov (1974, 11) drücken die Verstöße gegen Konvention, Orthographie, Grammatik und Interpunktion die Unbeholfenheit und Unhöflichkeit des Schreibenden aus und vernichten seine Absicht einen gelehrten Brief zu schreiben:

„Дорогой Соседушка.

Максим... (забыл как по батюшке, извините великодушно!) Извините и простите меня старого старикашку и нелепую душу человеческую за то, что осмеливаюсь Вас беспокоить своим жалким письменным лепетом. [...]”

беллетристике, то они очень редки или же совсем не встречаются в официально-документальной переписке.<sup>108</sup>

Ebenfalls keinen künstlerischen Charakter hat die Interpunktion eines Autors, die mit einer allgemeinen Wandlung der gültigen Regeln übereinstimmt, weil es sich in diesem Fall schlicht um eine Anpassung an die Anforderungen einer Zeit handelt.<sup>109</sup> In einigen Fällen hat der Autor mehrere Satzzeichen zur Auswahl (vgl. 1.2.2.2.), doch ist diese abhängig von der speziellen textuellen Situation und kann somit nicht dem Autor zugerechnet werden.<sup>110</sup>

Auch wenn es darum geht, schriftlich die gesprochene Rede zu imitieren, kann man nicht von einer künstlerischen Interpunktionsweise sprechen, da hier keine individuelle Anwendung der Satzzeichen vorliegt, weil die veränderte Satzzeichnung nur auf einer Widerspiegelung der mündlichen Seite der Sprache basiert.<sup>111</sup>

Was diesen Punkt betrifft, sollte man sich die Funktion, zumindest in literarischen Werken, die eine solche an der Intonation der Rede orientierte Interpunktionsweise hat, genauer ansehen. Denn auch eine scheinbar alltägliche, umgangssprachliche Intonations- und Interpunktionsweise kann poetisch-artifizielle Funktionen haben. Nachdem nun die Fälle behandelt wurden, die – obwohl sie nicht mit den jeweils gültigen Regeln übereinstimmen – nicht unter eine künstlerische Interpunktion im engeren Sinne fallen würden, soll nun gezeigt werden, was eigentlich unter diesen Begriff zu subsumieren ist. Diese künstlerische Interpunktion kann von der grammatikalisch normierten Interpunktion wie folgt unterschieden werden:

[...] что она глубже и тоньше связана **со смыслом, со стилистикой конкретного текста**. Отдельные пунктограммы авторской пунктуации, так же, как, например, лексические и синтаксические средства языка, способны наряду с основным своим значением иметь значения **дополнительные, стилистически значимые**. Индивидуальная пунктуация правомерна только при таком условии, когда при всем богатстве и разнообразии оттенков смысла в пунктуации не утрачивается ее социальная сущность, не разрушаются ее основы.<sup>112</sup>

Unterschieden werden von Valgina vier formal unterschiedliche Typen künstlerischer Interpunktion:

---

<sup>108</sup> Efimov 1957, 423.

<sup>109</sup> Svetlyševa et al. 1993, 278; Bsp hierfür ist die Tendenz den Doppelpunkt häufig durch einen tire zu ersetzen.

<sup>110</sup> Svetlyševa et al. 1993, 279: „И все-таки ‘авторство’ здесь заключается только в возможности выбора, выбор же диктуется отображаемой речевой ситуацией.”

<sup>111</sup> Svetlyševa et al. 1993, 279 f.: „Нерегламентированная пунктуация часто обнаруживается и при пунктуационном оформлении разговорной речи. Имитация разговорной речи в речи письменной приводит к членению текста на основе живого происношения, с многочисленными паузами, интонационными нюансами, Прерывистость речи, а часто их выбор диктуется не структурой предложения, а чисто интонационной стороной речи.”

<sup>112</sup> Svetlyševa et al. 1993, 280.

(1) Der Autor setzt Satzzeichen, obwohl keine grammatikalische Notwendigkeit besteht. Dies ist der Fall, wenn es keine Regeln gibt, die an der fraglichen Position ein Satzzeichen syntaktisch erfordern.<sup>113</sup>

(2) Das von der Grammatik (mindestens) geforderte Satzzeichen wird durch eines, das stärker wahrgenommen wird, weil es an einer für es unüblichen Position gesetzt wird, substituiert.<sup>114</sup>

Was diesen Punkt betrifft, stellt sich die Frage, wie und ob diese These mit dem geforderten Kriterium der Nichtübereinstimmung mit den geltenden Regeln vereinbar ist, denn auf den ersten Blick müßten, nimmt man die Nonkonformität ernst, alle Fälle, die Wahlmöglichkeiten beinhalten, von einer künstlerischen Verwendung von vornherein ausgeschlossen werden.

(3) Zweifelsfrei ist auch der Einsatz von Satzzeichen mit rhythmisierender, auf die Melodie oder auf das Tempo wirkender Funktion zu der künstlerischen Interpunktion zu rechnen. Häufig verwendet wird das *тире* in diesem Zusammenhang, besonders bei Autoren, in deren Werk Ökonomie und Kürze im Vordergrund stehen (man denke an Cvetaeva, Pasternak).<sup>115</sup>

(4) Eine poetische Zeichenverwendung liegt auch vor, wenn die Anwendungsweise, bei Beibehaltung der Funktionalität, erweitert wird.<sup>116</sup> Hierbei geht es um Zeichen-Kombinationen oder Wiederholungen von Zeichen.

Griško versucht in einem sehr beispielsorientierten Artikel einige Fälle dichterischer Interpunktion, die das Kriterium der Nichtregelmäßigkeit erfüllen, zu erfassen. Er beginnt mit der gänzlichen oder teilweisen Eliminierung von Interpunktionszeichen.<sup>117</sup> Darüber hinaus erwähnt er noch den interessanten Fall, daß ein Autor bereits nicht mehr geltende Regeln verwendet,<sup>118</sup> ein bewußter anachronistischer Verstoß gegen die geltende Grammatik wäre seiner Ansicht nach auch zur künstlerischen Interpunktion zu rechnen.

### Ergebnis

Die hier vorgenommene Betrachtung konnte bisher jene Kriterien nicht ausmachen, wann es sich um künstlerische Interpunktion in engerem oder weiterem Sinne und wann es sich um regelkonforme Interpunktion handelt. Besonders deutlich wird dies, wenn man die diesbezüglichen Erörterungen von Rozental' und Valgina vergleicht – trotz schlüssiger Darstellungen auf beiden Seiten sind die beiden Ansichten recht widersprüchlich, und die einzigen Abgrenzungspunkte, die noch übrigblieben, wären die folgenden: (1) rhythmische bzw. lautlich orientierte Verwendungsweise und (2) die Erweiterung der Funktionen.

---

<sup>113</sup> Svetlyševa et al. 1993, 281.

<sup>114</sup> Svetlyševa et al. 1993, 282.

<sup>115</sup> Svetlyševa et al. 1993, 282 f.

<sup>116</sup> Svetlyševa et al. 1993, 284.

<sup>117</sup> Griško 1978, 88.

<sup>118</sup> Griško 1978, 90: „Часто относят к авторской пунктуации знаки препинания, которые не соответствуют уже действующим правилам пунктуации.“

Kurz sollen mögliche Gründe, die das Aufstellen eines so starren Kriteriums, wie der Nichtregelhaftigkeit, erschweren, erörtert werden. Das Hauptproblem dabei ist, daß die Regeln der Interpunktion auch dann, wenn sie zu einem bestimmten Zeitpunkt betrachtet werden, über eine große Flexibilität in ihrer Anwendungsweise verfügen. Häufig ist grammatikalisch geregelt, daß ein Zeichen gesetzt werden muß. Seine eigentliche Verwendung jedoch bleibt dem Schreibenden überlassen bzw. es hat sich ein Zeichen durchgesetzt, das üblicherweise in einem bestimmten Fall verwendet wird – es können aber dennoch an seiner statt auch andere stehen. Beispielsweise widerspricht es den Regeln nicht, anstatt Punkten Strichpunkte zu setzen, wenn nur am Ende der formale Satz durch einen Punkt beschlossen wird, selbst, wenn schließlich der ganze Roman aus einem Satz bestünde. Wendet man auf einen solchen Fall das Kriterium der Nichtregelhaftigkeit an, kommt man zu dem Ergebnis, daß diese äußerst unübliche Interpunktionsweise bereits von vornherein von einer Betrachtung, die eine mögliche poetische Funktionsweise untersuchen will, ausgeschlossen würde, obwohl schon auf den ersten, zumindest aber auf den zweiten Blick Besonderheiten hinsichtlich der Zeichensetzung evident sind.

Wahrscheinlich müßte man das Kriterium Regelhaftigkeit/Nichtregelhaftigkeit weicher auslegen: Wenn die Interpunktionsweise in hinreichendem Maße (Quantität) von der herkömmlichen, üblichen Gebrauchsweise (Qualität) abweicht, dann kann man (wahrscheinlich) von einer künstlerischen Interpunktion sprechen. Dieses Kriterium besteht sicher nicht durch formale Klarheit. Allerdings können durchaus einige formal erkennbare Phänomene hinzugezogen werden, beispielsweise eine anachronistische Verwendungsweise; neue bzw. nicht in den Grammatiken geregelte Verfahren; Frequenz einzelner Satzzeichen, besonders, wenn es sich um weniger gebräuchliche wie den Gedankenstrich oder den Strichpunkt etc. handelt; vor allen Dingen jedoch auch, welche Funktionen sich jenseits der in den Grammatiken dargestellten ausmachen lassen.

Aufbauend auf den bisher dargestellten grammatischen Grundfunktionen (Vgl. Punkt 1.2.3.) werden im nächsten Kapitel vier weitere wichtige Gesichtspunkte untersucht.

## **2.2. Vier Gesichtspunkte der poetischen Funktion der Interpunktion**

### *2.2.1. Interpunktion unter primär intonatorischem Gesichtspunkt*

Fixierung der melodiosen bzw. rhythmischen Gestalt eines Gedichtes

Entwickelte und etablierte sich die Interpunktion als ein Verfahren, das dazu diene, die natürliche, den Rezeptionsfluß sichernde Gegliedertheit der mündlichen Rede zu sichern, verwendet man sie später auch als ein Verfahren, das einen besonderen Ton in einen Text legen oder die lautliche Textgestalt bzw. eine besondere Intonationsweise vermitteln sollte.

In diesem Kapitel soll es darum gehen, wie sich das Anliegen des Dichters, die rhythmische Gestalt eines Textes graphisch umzusetzen, auf den Gebrauch der Interpunktion als Intonation bzw. Rhythmus vermittelndes Verfahren auswirkt:

den Ausgangspunkt bildet also nicht der graphisch vorliegende Text, sondern dessen lautliche Gestalt. Vielleicht wird überraschen, daß intonierende Satzzeichen, wie Frage- und Ausrufezeichen, keine Erwähnung finden, ja überhaupt nur in sehr geringem Maße auf die herkömmlichen Satzzeichen eingegangen wird. Der Grund war zum einen, daß über deren übliche intonierende Funktionsweisen schon unter 1.2.3. viel gesagt wurde und diese im Gegensatz zu den hier betrachteten Verfahren keine so offensichtlich rhythmisierende Funktion haben.

Auf gewisse Weise ist die Übersetzung des gesprochenen Gedichtes in eine schriftliche Form, die in diesem Teil der Arbeit im Mittelpunkt steht, dem Rezeptionsproblem zu Beginn der Interpunktionsgeschichte ähnlich. Geht man nämlich davon aus, daß die Sprache der Dichter eine besondere ist, die sich zwar auf die jeweils natürliche Sprache beruft, aber dennoch weit über die Möglichkeiten und Intentionen dieser hinausgeht, wird offensichtlich, daß hier ein ganz ähnliches Mißverhältnis, wie in der historischen Geburtsstunde der Interpunktion, vorliegt: Die Mittel der herkömmlichen Interpunktion lassen sich an der alltäglichen Sprache messen und reichen weitgehend aus, diese unmißverständlich, d.h. eindeutig zu machen bzw. den zu transportierenden Informationsgehalt dem Leser zuzutragen – für die poetische Sprache jedoch sind die konventionellen und die in der Grammatik festgeschriebenen Interpunktionsfunktionen zu begrenzt und reichen nicht aus, um eine adäquate Verschriftlichung zu gewährleisten.

Was den eigenen mündlichen Vortrag bzw. die Deklamation eines Gedichtes angeht, kann sich der vortragende Dichter, so Majakovskij, als sein ureigenstes Sprachrohr einigermaßen sicher sein, daß das jeweilige Publikum auf genau die Art mit dem Gedicht in Berührung kommt, wie es seinem (des Poeten) Wunsch in der jeweiligen Situation entspricht, weswegen er gegebenenfalls sogar die Vortragsweise in Hinblick auf das aktuelle Publikum bzw. dessen Stimmung ausrichtet:

Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном.

Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой – это эстрада, голос, непосредственная речь.

Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую.<sup>119</sup>

Diese Flexibilität des Gedichtvortrages, meint Majakovskij, könnte und sollte auch bei gedruckten Gedichten zu erlangen sein, wobei dies dann durch unterschiedliche Präsentationen der Gestalt des Textes verwirklicht würde:

Поэтому не стоит удивляться, если будет кем-нибудь и в напечатанном виде дано стихотворение с аранжировкой его на несколько различных настроений, с особыми выражениями на каждый случай.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Majakovskij 1988, 692 f.

Dann schildert Majakovskij<sup>121</sup>, wie problematisch es sein kann, wenn ein Dichter sein Gedicht aus der Hand zum Druck gibt:

Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное. Надо принять во внимание среднестепенность читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и малообразовательная по сравнению с оттенками эмоции, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону.<sup>122</sup>

Aus diesem Zitat lassen sich zwei Punkte, hinsichtlich derer die konventionelle grammatikalische Interpunktion den künstlerischen Anforderungen nicht gerecht wird, ausmachen. Zum einen sind die konventionellen Satzzeichen – auch die expressiven (Frage- und Ausrufezeichen) – nicht imstande, die gewünschte emotionale Intensität zu vermitteln, zum anderen dominieren im Gedicht Versmaß und Rhythmus, weshalb sie in der Wahrnehmung des Lesers so an Stärke gewinnen, daß die herkömmliche Satzzeichnung in den Hintergrund gedrängt wird. Dies ist besonders dann fatal, wenn die Satzzeichen eine für den Rhythmus wichtige Pause markieren.<sup>123</sup>

Für einen Dichter wie Majakovskij, der der lautlichen Gestalt hohen Wert beimißt, ergibt sich daher die Notwendigkeit, den tatsächlich gewünschten Rhythmus zu stärken, zu verdeutlichen – dem Leser gewissermaßen zuerst die Augen, dann den Mund und schließlich die Ohren zu öffnen. Dies hofft Majakovskij auf graphischem Wege zu erreichen, wenn er das Verfahren der Leseleiste<sup>124</sup> als Darstellungsform wählt: „При таком делении на полустроичия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет.“<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> Majakovskij 1988, 693. Dieses Zitat verdeutlicht einen für den Rezeptionsprozeß wichtigen Umstand. Es kommt nämlich nicht nur auf das Kunstwerk an, sondern auch auf den Rezipienten und hier wiederum auf dessen Zustand/Stimmung.

<sup>121</sup> In seinem Notizbüchlein hat Majakovskij Gedichte ohne Satzzeichen notiert; dies spricht wie auch das obige Zitat dafür, daß für ihn die Interpunktion hauptsächlich die Funktion einer (automatisierten) Lesehilfe hatte und so, dem Leser als Transportmittel für Rhythmus und Intonation zu dienen.

<sup>122</sup> Majakovskij 1988, 693.

<sup>123</sup> Vgl. dazu auch Belyj 1922a, 549: Für den Rhythmus wichtige Pausen muß der Dichter kenntlich machen, damit der Leser sie nicht überliest: „Чтоб – в грудь – труп/ ткнуть свой пог.“ Und nicht: „Чтобвгрудьтруп...“ Und noch ein von Majakovskij gewähltes Beispiel: „Шибанов молчал. Из пронзенной ноги/ Кровь алым струился током...“ wird gelesen als: „Шибанов молчал из пронзенной ноги...“; Majakovskij 1988, 693.

<sup>124</sup> Die Leseleiste aufgrund ihrer einteilenden, pausen-kreierenden Funktion als literarisches Satzzeichen verstanden werden. Dies ist auch auf den Umstand zurückzuführen, daß schon die gewöhnliche Verszeile den Rang eines solchen genießt; vgl.: Gasparov 1974, 439: „Значение их в стихе он определяет двояко: а) пауза есть элемент синтаксиса, как бы добавочный знак препинания, дополняющий логическое

An dieser Stelle soll auf das Verhältnis von Rhythmus<sup>126</sup> und Vers näher eingegangen werden: „...ритм – это особенным образом оформленное движение.“<sup>127</sup> Das niedergeschriebene Gedicht entspricht der Offenlegung von Bewegungsspuren – Spuren, weil der Rhythmus grundsätzlich nur in der performativen Versrede<sup>128</sup>, aber nicht in der graphischen Gestalt des Gedichtes realisiert ist. Die rhythmische Bewegung ist vor dem Vers da – daher kann zwar das Verständnis der Verszeile vom Rhythmus ausgehen, aber dieser nicht von der Verszeile aus erschlossen werden, weil es auf den rhythmischen Kontext (Metrum, traditionelle Versfüße) ankommt.<sup>129</sup> Entscheidend für die richtige Lesart ist der rhythmische Impuls<sup>130</sup> und nicht, ob eine Silbe einen Ton trägt, sondern, ob sie in dem Gedicht, dem aktuellen rhythmischen Kontext, eine betonte bzw. zu betonende ist. Geht man von tontragenden Silben aus, kann es zu einer Verwechslung des rhythmischen Impulses mit der fertigen Zeile kommen.<sup>131</sup>

Kann der Rhythmus nicht allein über eine herkömmliche schriftliche Manifestation des Textes vermittelt werden, müssen zusätzliche Mittel eingesetzt werden, da der Rezipient notwendigerweise vom Text ausgehen muß, um so mehr, wenn kein Metrum vorgegeben ist. So fügt Marina Cvetaeva beispielsweise in ihrem Gedichtzyklus *Разлука* häufig das тире ein, um rhythmisch notwendige Pausen lesbar zu machen.<sup>132</sup> Das folgende Beispiel wird in zwei mir zugänglichen

---

членение фразы эмоциональным членением...; б) пауза есть специфический элемент ритма, отмечающий выпадение слога...” Dieses Zitat bezieht sich auf die Interpretation Gasparovs von Majakovskijs Aufsatz *Как делать стихи?* Im weiteren versucht Gasparov den Auseinanderfall von der Theorie des Autors mit der Praxis nachzuweisen. Da es mir jedoch in diesem Abschnitt eben um die Intention des Autors geht, und darum, welche Möglichkeiten die Interpunktion bereit hält, um dieser gerecht zu werden, wird diese Diskussion vernachlässigt.

<sup>125</sup> Majakovskij 1988, 694.

<sup>126</sup> In dem Aufsatz *Ритм и синтаксис* stellt Brik zum ersten Mal den Rhythmus in den Mittelpunkt der Betrachtung, und nicht Metrum und Versfuß; vgl. Hansen-Löve 1978, 305.

<sup>127</sup> Brik 1972, 165.

<sup>128</sup> Vgl. Brik 1972, 165: „In einem Gedicht, das in einem Buch abgedruckt ist, liegt die Organisation eben solcher Bewegungsspuren vor. Rhythmisch geformt kann nur die Versrede sein, nicht aber das Resultat dieser Rede.“

<sup>129</sup> Brik 1972, 165.

<sup>130</sup> Brik definiert Rhythmus als Bewegung. Diese wird ausgelöst durch den rhythmischen Impuls und basiert auf zwei Merkmalen: Intensität und Dauer. Diese sind innerhalb der Versrede anders organisiert als in der Umgangssprache, wobei Brik davon ausgeht, daß in der literarischen Entwicklung eine Annäherung stattgefunden hat. Durch diese ist die ursprüngliche Dominanz der Syllabik zugunsten der Syllabotonik stark geschwächt worden, so daß es sogar letztlich zu einem Zusammenfall von rhythmischen und umgangssprachlichen Intensiven kommen konnte. Die weitere konsequente Entwicklung konnte dann nur zugunsten der Tonik ausfallen; vgl. Brik 1972, 169-175.

<sup>131</sup> Vgl. Brik 1972, 167.

<sup>132</sup> Die syntagmatische Gliederung der Rede durch Pausen fällt nicht immer mit obligatorischer Zeichensetzung zusammen. Sollen diese Pausen aber auch in der schriftlichen Form präsent sein, kann dies durch die Setzung nicht grammatikalisch

Versionen zitiert, da es nicht möglich war,<sup>133</sup> herauszufinden, welche davon als authentisch bezeichnet werden kann:

(1)	(2)
[...]	[...]
Думаешь – скалы	Думаешь – скалы
Манят, утесы,	Манят, утесы,
Думаешь, славы	Думаешь – славы
Медноголосый	Медноголосый
Зов его – гущу,	Зов его – гущу,
Грудью на копья?	Грудью на копья?
Вал восстающий	Вал восстающий –
– Думаешь – топит?	Думаешь – топит?
Дольнее жало –	Дольнее жало –
– Верись – вонзилось?	Верись – вонзилось?
Пуще опалы –	Пуще опалы –
Царская милость! [...] <sup>134</sup>	Царская милость! [...] <sup>135</sup>

Ein Versuch, darüber zu urteilen, welches wohl die richtige Version sein könnte bzw. ob es sich um zwei Varianten handelt, kann an dieser Stelle nur spekulativ vorgenommen werden. Ginge man beispielsweise davon aus, die Zeilen 1 und 3 wären parallel aufgebaut, wäre (2) wahrscheinlicher. Genauso ließe sich aber auch behaupten, daß die unterschiedliche Gestaltung gerade dazu dient, Unregelmäßigkeit zu erzeugen, dann würde (1) der Vorzug gegeben werden müssen. Der Unterschied in den Zeilen 7 und 8 könnte zu dem Schluß anregen, der Gedankenstrich sei in Beispiel (2) nach oben bzw. in Beispiel (1) nach unten gerutscht. Leider kann hier auch der Kontext weder in dem einen noch anderen Beispiel weiter helfen. In beiden lassen aufgrund paralleler Strukturen korrespondierende Zeilen zu der jeweiligen Variante finden: für Bsp. (1) die

---

notwendiger Satzzeichen geschehen, am häufigsten werden in dieser Funktion *тире* und *многоточие* verwendet; vgl. Ivanova 1962, 52.

<sup>133</sup> Aus dem Vorwort der *Собрание сочинения в семи томах* (Cvetaeva, 1994) läßt sich entnehmen, daß Verifikationen nicht möglich waren, weil die Archive noch nicht zugänglich waren: „Семитомник не может, разумеется, претендовать ни на строгую научность, ни на исчерпывающую полноту.“

<sup>134</sup> Cvetaeva 1982, 107 f.; auch diese Ausgabe beruft sich auf den 1922 erschienenen Band, allerdings geht nicht hervor, ob dieser als Grundlage gedient oder ob der Erstabdruck angegeben wird.

<sup>135</sup> Cvetaeva 1988, 149 f.; die Anmerkungen (633) belegen, daß die abgedruckten Abschnitte aus *Разлука*, der Ausgabe: Cvetaeva M. 1922. *Разлука*. Moskva/Berlin, entnommen sind, weil Seitenzahlen angegeben werden (9-18).

Zeilen 8 und 10, für Bsp. (2) 7 und 11 sowie 8 und 10. Laut gelesen erweisen sich beide Varianten als reizvoll und sind geeignet zu illustrieren, wie wichtig der Gedankenstrich hinsichtlich der Umsetzung vom Text zum Ton sein kann.

Die spezielle, pausenanzeigende Verwendungsweise des Gedankenstrich in diesem Zyklus soll Andrej Belyj so stark beeindruckt haben, daß sie ihm den Impuls nach der Formsuche in seinem Band *После разлуки* gegeben haben soll.<sup>136</sup> In dem Vorwort *Будем искать мелодию* diskutiert er, inwiefern das Layout, die graphische Manifestation eines Gedichtes, die Lesart bzw. Intonation hinsichtlich des Rhythmus und der Melodik ändert.

Belyj hatte zunächst vielfach rhythmische Analysen durchgeführt, die ergeben hatten, daß selbst scheinbar regelmäßige Verse (beispielsweise der jambischen Tetrameter Puškins) Unterbrechungen des Metrums aufweisen, mithin Rhythmus und Metrum auseinanderfallen müssen. So gesehen entspricht der Rhythmus daher einer Abweichung des Metrums, wobei diese Abweichungen so häufig auftreten, daß man nicht von Ausnahmen sprechen kann.<sup>137</sup> Es handelt sich auch nicht um formale Mängel, sondern vielmehr um eine Möglichkeit, dem Gedicht Biegsamkeit und Abwechslung zu verleihen. Daher bevorzugt Belyj den Rhythmus gegenüber dem Metrum.<sup>138</sup> Durch die Bevorzugung des Rhythmus ergab sich die Notwendigkeit möglichst genau den Klang eines Gedichtes (слуховая запись)<sup>139</sup> wiederzugeben.

Die Gedichtsammlung *После разлуки* verstand er als Suche nach der adäquaten graphischen Form. Sie war ein Versuch, durch die richtige – in Bezug auf die von ihm, dem Dichter, gewünschte Melodie – graphische Realisation bzw. Wiedergabe des Gedichtes als Text, dessen lautliche Gestalt dem Rezipienten zugänglich zu machen. Unter Melodie versteht er die Herrschaft der Intonationsmimik (*господство интонационной мимики*).<sup>140</sup>

Neben den Satzzeichen wirkt sich die graphische Gestaltung des Textes auf die Intonation aus. Um dies zu verdeutlichen, überträgt Belyj einen Satz von Gogol' in zwei Intonationsbilder (*интонационный рисунок*) und kommt zu dem Ergebnis, daß dies zu unterschiedlichen Intonationsarchitektoniken führt.<sup>141</sup>

Die Grundeinheit einer graphischen Wiedergabe eines Gedichtes ist die Verszeile. Diese ist grundsätzlich als Einheit aufzufassen, die von zwei Intonationspausen eingefasst ist und ein rhythmisches Ganzes bildet. Je nach der zu verwirklichenden Melodie muß von der sich als horizontale Einheit verwirklichenden Verszeile abgewichen werden, um die Verse so einzuteilen, wie

---

<sup>136</sup> Janecek 1984, 233.

<sup>137</sup> Vgl. Belyj, 1910, 397.

<sup>138</sup> Erlich 1987, 40 f.

<sup>139</sup> Vgl. Belyj 1910, 397.

<sup>140</sup> Belyj, 1922a, 546.

<sup>141</sup> Belyj, 1922a, 547 f. Durch die Satzzeichen läßt sich zuweilen der individuelle Duktus des jeweiligen Autors erkennen: Puškins Zeichen sei der Punkt, Tolstojs der Strichpunkt, sein eigenes der Doppelpunkt.

der Dichter sie in sich hört.<sup>142</sup> Im folgenden Beispiel, dem 5. Abschnitt des *Маленький Балаган на маленькой планете «земля»* aus dem Gedichtband *После разлуки*, kommen sowohl *тире* als auch die Aufteilung der Verszeile zur Anwendung:

Говори, говори, говори,  
Говори же –  
    –В года –  
        – Где–  
Перепивается  
Вода –  
    – Где –  
        – Тени  
        Тишь  
        И  
        Тьма –  
            – Нет  
            Или  
            Да? –  
            – Свет  
            Или  
            Тьма?  
И– ближе, ближе, ближе –  
        – Тьма  
        Сама!<sup>143</sup>

Die Aufteilung der Verszeile spiegelt den Melodieverlauf, die stimmliche Realisierung wider. Den Gedankenstrich verwendet Belyj ebenso wie Cvetaeva um die nötigen Pausen zu visualisieren.<sup>144</sup>

Ein weiteres Beispiel ist dem Gedicht *Не страшно* aus dem Jahre 1900 entnommen und soll zeigen, wie sich die graphische Gestaltungsweise der Verszeile verändert hat. Auffällig ist der dominante Gebrauch von *многоточие*. Dieses markiert auch ein Innehalten, ähnlich wie das *тире*, verleiht aber zudem einen besonderen ausklingenden Tonfall:

---

<sup>142</sup> Belyj 1931, 563: „...канонический смысл – горизонтальное положение строки, - я пытаюсь порой заменить перпендикулярной цепочкой слов, расположенных интонационными излогами, соответствующими мной слышимым мной акцентам и паузам.”

<sup>143</sup> Belyj, 1922b, 452.

<sup>144</sup> Belyj, 1922a, 549.

Мне не страшно, нет ...  
Ты как сон... как луч...  
Брыжжет ровный свет  
Из далеких туч...

Надо спать... Всё спит...  
Я во сне...

... Вон там

великан стоит  
и кивает нам.<sup>145</sup>

Über die erste Redaktion von *Золото в лазури* (1903) schreibt Belyj, er habe instinktiv die Intonation in der Zerteilung der Zeilen in kleinere Einheiten gesucht, was der folgende Auszug, der Beginn der zweiten Strophe, aus dem Gedicht *Душа мира* vor Augen führt:

Чистая,  
словно мир,  
вся лучистая –  
золотая заря,  
мировая душа.  
За тобой бежишь  
весь горя,  
как на пир,  
как на пир  
спеша. [...] <sup>146</sup>

Das Metrum darf nicht die Oberhand gewinnen und die Zeile bezwingen, sondern dominieren muß – jenseits des metrischen Korsetts – die ungebrochene Melodie. Für einige Gedichte, besonders diejenigen, die nur aus einem Satz bestehen, suchte er auch schon in *Золото в лазури* nach ihrer graphischen Gestalt, da, hätte man sie *zeilig* (*строчно*) gelesen, sie *ченуха* gewesen wären:

...фразу берет единое дыхание речитатива, в котором подымается интонация, как зыбь перебивающих друг друга волн; два удара «как» «так» подымают каждый свою волну, внутри которой слышу поднятие и расплеск удара падения (на словах «небо» и «от света слов»); во второй волне, как

---

<sup>145</sup> Belyj, 1903, 114.

<sup>146</sup> Belyj, 1903, 84.

завиток пены, подобное трели сочетание – ассонанс, «розовую розу – росами», слышимый как скороговорка.<sup>147</sup>

Die lyrische Ganzheit ist der Rhythmus (= Organismus<sup>148</sup>), das Ohr der Lyrik, von dem die Unterteilung der Wörter in Zeilen abhängt. Die ausschlaggebende Einheit für Belyjs Deklamation war konsequenterweise auch die Verszeile, und nicht der Satz.<sup>149</sup>

Die nun jeweils richtige Notation eines Gedichtes, die unter vielen Möglichkeiten ausgewählt werden muß, hängt vom Dichter ab. Belyj räumt ein, er habe keinen generellen Lösungsvorschlag, sondern sei auf der Suche, wobei diese für jedes Gedicht neu begonnen werden muß:

В предлагаемой редакции я ищу особенности выражения для иных стихов в расстановке, отражающей мной осознанную интонацию; я не говорю, что – нашел способы выразить особенности интонации; я их ищу, в каждом стихотворении надо увидеть после его метрического оформления его ритмический акцент; и – отразить его расставом.<sup>150</sup>

Die graphische Gestalt eines Textes sollte dessen Klang sichtbar machen, so daß es auch nicht weiter verwundert, wenn Belyj seiner Frau mehrere (graphische) Varianten eines Gedichtes zeigt, und sie daraufhin fragt, welches denn nun am besten klingt:

В поисках интонационной расстановки, выявляющей ритмический смысловой акцент, Б.Н. исписывал не один лист. Он говорил, что пока стихотворение не записано и глаз не пройдет по строчкам, как по своего рода нотным знакам, ничего нельзя сказать. Сперва их нужно *увидеть* и потом уже проверить по слуху, как в них уляжется голос. Он терпеливо записывал разными строчками одно и то же стихотворение, приносил *показать*. И сперва не читал, а раскладывал передо мной на столе и говорил: «*Взгляни! Какое лучше звучит?*»

Он молча ждал, пока я все просмотрю. И только тогда брал тот лист, где ему самому расположение строк казалось наиболее удачным. После этого он

---

<sup>147</sup> Belyj, 1931, 567.

<sup>148</sup> Vgl Belyj, 1922a, 547. Im Gegensatz dazu sei das Metrum einem Mechanismus vergleichbar.

<sup>149</sup> N. Berberova (1979, xxix f.) unterscheidet vier traditionelle russische poetische Lesarten: „The first was the nursery-rhyme tradition, a childish scanning in reciting not only children’s verse, but any verse, that would sound like ditty. [...] The second is the Stanislavsky Theater tradition. The poetry sounds like prose when pronounced as in a casual monologue about having petty money problems, or an occasional bellyache. [...] The third tradition is the declamatory one. A lament is murmured (or yelled in the manner of Madame Poshlyopkina in Act IV of Gogol’s *Inspector General*). [...] The fourth tradition is what Polonsky (1819-98) and Pleshcheev (1825-93) heard from Turgenev about Pushkin’s reading. This is unequivocally based not on the sentence, but on the line. The unit is the line, no matter what the punctuation says, and regardless of the enjambement, which would be only slightly hinted at by the voice. And this is where the false pyrrhics start to play their part. [...] One basic law is clearly perceptible: no phrasal stress ever! Minimum punctuation transmitted by the voice!”

<sup>150</sup> Belyj, 1931, 565.

прочитывал также и другие строчные редакции, соответственно изменявшие интонацию. Он хотел еще раз удостовериться в правильности своего выбора и уже «со спокойной совестью» отложить то, что не так прозвучало.<sup>151</sup>

In dem Jahr, als *После разлуки* erschien, verwendete Majakovskij zum ersten Mal das Verfahren der лесенка bei der Niederschrift von *Про это*<sup>152</sup>, und auch aus seiner Autobiographie *Я сам* geht hervor, daß die Rezeption Belyjs ihn beeindruckt hat: „Перечел все новейшее. Символисты – Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна.“<sup>153</sup>

Im Gegensatz zu Belyj will Majakovskij, indem er die Verszeile aufteilt, die rhythmische Gestalt des Gedichtes optisch wiedergeben, daher dient die лесенка in erster Linie dazu, Pausen<sup>154</sup> zu markieren:

Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую, чем между строками, то ритм оборвется<sup>155</sup>

Das folgende Zitat bestätigt zum einen noch einmal die Weiterführung formaler Neuheiten der Symbolisten und gibt darüber hinaus Aufschluß, wie massiv der Rhythmus ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt war:

Die umwälzende Bedeutung des futuristischen, hauptsächlich des Majakovskijschen Verses beruht auf der Befreiung der rhythmischen Kurve von ihrem syllabischen Substrat.

Schon die Symbolisten hatten diese Abhängigkeit in Frage gestellt, als sie zusätzliche Silben einführten oder einzelne Silben aus der syllabischen Reihe entfernten; doch wurden diese Abweichungen auf dem Hintergrund des syllabischen Systems noch als Ausnahmen empfunden.

---

<sup>151</sup> Bugaeva 1971, 107 f.

<sup>152</sup> Gasparov 1974, 436 f.

Anfangs hatte Majakovskij sich der traditionellen, syllabotonischen Form (1912-1916) bedient, dann des столбик (1916-1922), dieser ähnelt sehr der alten Darstellung von Texten *per comma et colata*. Schließlich wendet er die лесенка (1923-1930) an; vgl. Janecek 1984, 219.

Majakovskij steht nach Briks Ansicht am Ende einer Entwicklung des Verses (von syllabischer Dominanz hin zur syllabotonischen, dann tonischen): „Das System des russischen Verses, das sich seit Lomonosov und Tred'iakovskij eingebürgert hatte und bis in die letzte Zeit hinein – bis hin zu Majakovskij – das herrschende war, ist das syllabotonische“; Brik 1972, 181.

<sup>153</sup> Majakovskij 1981, 41.

<sup>154</sup> In Übereinstimmung mit vielen anderen Ansichten wird hier davon ausgegangen, daß die лесенка ein besonderes rhythmisches Verfahren ist, mit der Hauptfunktion Pausen zu kreieren. Wie auch beim Zeilenende handelt es sich um ein speziell auf Metrum bzw. Rhythmus wirkendes Satzzeichen. Eine Aufstellung der einzelnen Ansichten gibt Janecek 1984, 228 ff.

<sup>155</sup> Majakovskij 1988, 694.





anderem daran erkennen, daß andere hervorhebende typographische Verfahren, wie die Großschreibung von *HO* in obigem Beispiel, eingesetzt würden.<sup>161</sup>

Aufgrund der Durchgängigkeit, mit der die *лесенка* angewandt wird, stellt sich die Frage, ob sie aus Sicht Majakovskijs überhaupt als ein hervorhebendes Verfahren gemeint gewesen sein könnte. Die jeweils auf einer Stufe stehenden Wörter stehen selbstverständlich in engerem semantischem Zusammenhang als die auf der jeweils vorangehenden oder nachfolgenden, die Stufen einer Zeile gehören dann wiederum enger zusammen als die der vorausgehenden oder folgenden Zeilen, aber dieser Sachverhalt ist weniger betonend – wie etwa einzelne großgeschriebene oder fettgedruckte Wörter –, sondern dient dazu, intonierend-rhythmisch zu gliedern, freilich um die semantischen Zusammenhänge besonders eingängig darzustellen.

Die *лесенка* ist ein Verfahren – wenn auch ein sehr flexibles (frei ist jeweils die Stufenanzahl, die Zahl der gefaßten Wörter, die Zeilenlänge etc.) –, das den rhythmischen Duktus angibt. Daß sie freier ist als die herkömmlichen Versfüße bzw. das Metrum, nimmt ihr nicht das Recht, ein eigenes rhythmisches Verfahren zu verkörpern. Im Gegensatz zum Metrum, das sich nur im Rhythmus realisiert und diesen Abweichungen gestattet, hat die *лесенка* die Funktion, den genauen rhythmischen Verlauf hinsichtlich des Spannungsverhältnisses von Pause und Text abzubilden.

Läßt man das Auge, auch das an die *лесенка* gewöhnte, gewissermaßen über sie den Text hinabsteigen, und nimmt dieses die *лесенка* ernst: folgt ihr absteigend; springt zum nächsten Zeilenbeginn, um wieder neu anzusetzen und vernachlässigt nicht die graphischen Leerräume: so visualisiert sich der Rhythmus.

In ihrer Funktionsweise ist die *лесенка* dem Gedankenstrich, der nur gesetzt wird, um den Rhythmus zu sichern, vergleichbar. Aus Majakovskijs Sicht waren jedoch die herkömmlichen Satzzeichen zu schwach geworden<sup>162</sup>, um den Rhythmus in dem Maß zu vermitteln, wie er es für nötig erachtete. Deswegen brauchte er ein Verfahren, das für den Rezipienten deutlicher zu erkennen und weniger leicht zu überlesen war, um jeglichen Irrtum bezüglich Rhythmus und Sinn,<sup>163</sup> auszuschließen.

Die umwälzende Bedeutung des futuristischen, hauptsächlich des Majakovskijschen Verses beruht auf der Befreiung der rhythmischen Kurve von ihrem syllabischen Substrat.

Schon die Symbolisten hatten diese Abhängigkeit in Frage gestellt, als sie zusätzliche Silben einführten oder einzelne Silben aus der syllabischen Reihe

---

<sup>161</sup> Janecek (1984, 230) zitiert Timofeev, der schreibt, Majakovskij reize diese Art der Hervorhebung so aus, daß er schließlich auf andere Verfahren (Kursiva, Fettdruck) ausweichen müsse.

<sup>162</sup> Die herkömmlichen Satzzeichen spielten für Majakovskij wohl in rhythmischer Hinsicht eine eher untergeordnete Rolle, weswegen er deren Setzung häufig Druckern oder Herausgebern überließ; vgl. Artobolevsky zitiert nach Janecek 1984, 234.

<sup>163</sup> Vgl. o. Fußnote 125.

entfernten; doch wurden diese Abweichungen auf dem Hintergrund des syllabischen Systems noch als Ausnahmen empfunden.

Bei Majakovskij ist dieser Bruch zwischen der rhythmischen Bewegung und Silbenreihe zur Regel geworden.<sup>164</sup>

Durch die Verwendung der *лесенка* ist das Spannungsverhältnis zwischen Metrum und Rhythmus<sup>165</sup> zugunsten des letzteren aufgehoben worden, da die Textgestalt als Abbild des rhythmisch zu Realisierenden verstanden werden kann.

### 2.2.2. Die Interpunktion unter primär syntaktischem Gesichtspunkt

#### 2.2.2.1. Satzstruktur versus Interpunktionsstruktur

Satzzeichen bedingen die Kontur<sup>166</sup> des Textes

Ursprünglich waren Satzzeichen und verwandte Verfahren entwickelt worden, um die Struktur gesprochener Texte – die der zuhörende Rezipient durch Intonation und Pausen vermittelt bekam – in schriftlichen Texten erhalten zu können. Diese ursprüngliche Funktion hat sich aber zunehmend zugunsten einer syntaktisch komplizierteren Schriftsprache gewandelt,<sup>167</sup> in der die Vermittlung von Intonation nur noch eine neben anderen Funktionen ist.

Diese Entwicklung,<sup>168</sup> die eng mit der Fixierung von Sprachen in Grammatiken zusammenhängt, ermöglicht es, durch den Eingang der Regelwerke in das Bewußtsein der Sprechergemeinschaft<sup>169</sup>, eine Nullstufe<sup>170</sup> für sprachliche

---

<sup>164</sup> Brik 1972, 173.

<sup>165</sup> In dem Fall der *лесенка* würde ich aufgrund ihrer Performanzorientiertheit den Begriff Rhythmus vorziehen. Man könnte natürlich auch von einem freien Metrum ausgehen, über das Belyj sagt: Je freier das Metrum, desto mehr hängt es von der typographischen Darstellung ab; Janecek 1984, 234 f.

<sup>166</sup> Geht man davon aus, daß es mehrere Möglichkeiten gibt, einen Satz zu interpunktieren, dann ist die gewählte Interpunktionsweise als eine Art Kontur, die bereits eine bestimmte Perspektive des Lesens vorgibt, zu verstehen. In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf die These Gadamer hinweisen, die die vom Autor gewählte Interpunktionsweise als erste, nämlich Selbstinterpretation des Textes versteht; vgl. Gadamer 1984, 249.

<sup>167</sup> Baudusch 1984, 326 f.

<sup>168</sup> Ich habe die Vermutung, daß das Auseinanderfallen von grammatikalisch notwendigen Satzzeichen und zu intonierenden Pausen, von dem Ivanova (1962) schreibt, auch mit dieser Emanzipation der syntaktischen Funktion der Satzzeichen zusammenhängt.

<sup>169</sup> Die Regeln sind nicht nur in Grammatiken und Wörterbüchern fixiert, sondern werden im Schulunterricht erlernt und gelten im gesamten alltäglichen Schriftverkehr als verbindlich.

<sup>170</sup> Die Wirkung einer Figur ist nach Dubois et al. (1974, 61) abhängig von den Kenntnissen des Lesers bezüglich Kode, d. h. Vokabular, Grammatik, Syntax; dem allgemeinen semantischen Universum; dem besonderen semantischen Universum sowie der unmittelbaren Vergangenheit der Nachricht. Eine Nullstufe hinsichtlich einer bestimmten Position sei das, was der Leser erwarten würde. Auf die Schwierigkeit, eine syntaktische Nullstufe zu bestimmen oder den Satz genau zu definieren, kann hier nicht näher eingegangen werden; allerdings möchte ich mich Dubois et al. (1974, 111 f.)

Äußerungen hinsichtlich der zu verwirklichenden Interpunktion und Orthographie anzugeben: Man schreibt heute in der Regel druckreif<sup>171</sup>, d.h. in Einklang zu den jeweils geltenden verbindlichen Normen.

Das Vorhandensein einer derartigen Nullstufe im Bewußtsein des Rezipienten in Gestalt einer Erwartungshaltung hinsichtlich der einzuhaltenden Regeln wiederum ist die notwendige Voraussetzung für den Autor, Ableitungen von dieser zu bilden bzw. die Erwartungshaltung des Lesers mit Hilfe verfremdender Verfahren enttäuschen zu können. Als gliederndes Verfahren hat die Interpunktion in ihrer idealen<sup>172</sup> Form die Aufgabe, den Rezeptions- bzw. Lesefluß zu gewährleisten. Wird sie nun abweichend von den üblichen grammatikalischen Normen verwendet, kann dies dazu führen, daß der Lesefluß dadurch künstlich gelenkt, möglicherweise beeinträchtigt wird; die Interpunktion kann den Rezeptionsprozeß manipulieren.

Die Struktur, welche die Satzzeichen dem Text verleihen können – werden sie abweichend von der idealen (=regelkonformen) Interpunktion verwendet –, kollidiert mit der eigentlichen, grammatikalisch-syntaktischen Struktur des Satzes. Geschieht dies, entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem gewohnten, grammatikalisch ideal interpunktierten Satz und dem durch nicht regelkonformen Gebrauch der Interpunktion erzwungenen.<sup>173</sup> Der Schreibende kann also, indem er eine Satzzeichenstruktur, die nicht deckungsgleich mit der idealen ist, wie ein Netz über den Text legt, diesen hinsichtlich der konkret realisierten Struktur verändern.

Neben den Abweichungen hinsichtlich der herkömmlichen Interpunktionszeichen werden auch solche hinsichtlich der *Nullstufe* von Wörtern/Wortgrenzen, Textgestalt und der Aufteilung des Textes in Strophen oder Verse etc. betrachtet. Zunächst soll jedoch der Satz, weil er gewissermaßen die Grundeinheit darstellt, im Mittelpunkt stehen.

Die Kontur des aus einzelnen Syntagmata bestehenden Satzes, die durch die Satzzeichen insofern dargestellt wird, als diese sowohl die konstituierenden Glieder als auch den Satz als Einheit markieren, kann, indem man ein von der herkömmlichen Interpunktion abweichendes Netz über sie legt, an der Oberfläche verändert werden. Diese Veränderungen betonen, verstärken, schwächen ab oder verändern die Satz- bzw. Syntagmagrenzen in besonderer Weise.

---

anschließen, der den jeweils häufigsten als normalsten und somit als Nullstufe annehmen möchte.

<sup>171</sup> Diese Wendung spiegelt den historischen Hergang der Etablierung der Regeln und Normen wider; denn durch die Drucker wurden die Regeln maßgeblich geprägt und zunächst wurden sie auch nur in dem gedruckten Text verlangt. Vgl. Giesecke 1992a, 280: „Die Orthographie ist bis ins 19. Jahrhundert hinein Orthotypographie, für die ‚privaten‘ handschriftlichen Aufzeichnungen besitzen die Regeln keine Geltung.“

<sup>172</sup> Wenn hier von idealer Interpunktion die Rede ist, meint dies eine herkömmliche, regelkonforme.

<sup>173</sup> Diese Wechselwirkung ist ähnlicher Natur wie das Verhältnis, in dem Rhythmus und Metrum zueinander stehen.

Die Grenze zwischen zwei Sätzen ist wohl die wichtigste syntaktische Markierung in einem Prosatext. Dies kann man nicht zuletzt daran erkennen, daß sie durch mehrere Verfahren gekennzeichnet wird. Der vollständige Satz wird durch Großschreibung begonnen und durch einen Punkt beschlossen. Wird nun diese Grenze manipuliert oder aufgehoben, indem andere Satzzeichen gesetzt werden, verändert sich zum einen der Ton,<sup>174</sup> der dem Text zugrunde liegt, zum anderen wirkt sich dies aber auch entscheidend auf die Relationen der nebeneinander präsentierten Einheiten aus. Dies kann bedeuten, daß einzelne Wörter auf einmal auf einer hierarchischen Stufe wie der Satz stehen, wodurch sie in der Wahrnehmung des Rezipienten an Eigenwert gewinnen bzw. umgekehrt der ideale Satz, der eigentlich über dem Syntagma steht, an Wert verliert, wird er nicht mehr formal als solcher gekennzeichnet. In extremen Fällen kann der Punkt seine satzanzeigende Wirkungsmacht einbüßen. Würde beispielsweise nach jedem Wort ein Punkt gesetzt, würde er zurückgestuft und lediglich eine wortgrenzmarkierende Funktion erfüllen. Eine solche Textgestaltung übt auf den Leser eine ähnliche Wirkung aus wie die Eliminierung der Wortgrenzen auf der Buchstabenebene, weil sich in beiden Fällen die konstituierenden Elemente nicht mehr in hierarchischer Ordnung, sondern formal als scheinbar ebenbürtig präsentieren. Aus diesem Grund entsteht dann ein Spannungsverhältnis zwischen formaler Gleichbehandlung und eigentlicher semantischer oder syntaktischer Unter- bzw. Überordnung.<sup>175</sup>

In dem Roman *Котик Лемаев* dominieren eigentlich kurze Sätze, deren Grenzen aber nicht durch Punkte, sondern Semikola markiert sind.<sup>176</sup> Im folgenden Beispiel reihen sich mehrere kurze Aussagen aneinander, die eigentlich auch durch Punkte getrennt werden können, durch die Verwendung von Semikola jedoch formal zu einem Satz zusammengefaßt werden. Dieser wird, wie sehr häufig in diesem Roman, auch nicht durch einen Punkt, sondern durch ein anderes Zeichen, hier ein Ausrufezeichen, beschlossen:

Нянюшка на меня посмотрела; и забегали над чулком вязальные,  
ясные спицы —

<sup>174</sup> Die Aussage, der Punkt gebe den Ton an, gründet auf dessen abschließendem Charakter und der damit verbundenen Stimmensenkung. Beinhaltet ein Text viele Punkte (üblicherweise handelte es sich dann um kurze Sätze), verleihen ihm diese etwas Stakkatohaftes, was nicht nur mit der Stimmensenkung, sondern auch mit der üblichen Pause, die zwischen Sätzen gemacht wird, zusammenhängt. Fließender wirkt ein Text, der sich aus langen Perioden zusammenfügt; vgl. Ivanova 1962, 20 f.

<sup>175</sup> So beispielsweise die Überschrift Chlebnikovs: *МИРКОИЦА*, vgl. Jakobson 1972, 52.

<sup>176</sup> Vgl. hierzu Janecek 1971, 27: "The place of the sentence has been taken by the semi-colon clause which has a less final cadence, with the result that the cadence normally associated with the sentence spans the entire paragraph: the intonational unit is made to coincide with the visual-semantic unit. Since semi-colons do not produce final cadences, the intonational contour of the paragraph is unbroken from beginning to end, rather like a verse stanza."

— Манная кашка меня обманула; тяготится желудочек и нападают сонливости; я протираюсь за помощью; нянюшка склонилась ко мне; вместо ее головы —

— надворотом пунцового платья, без колпака, торча, меня лижет, мне блещет и синеньким огончком моргает мне, дышет отверстием: ламповое стекло! —

– [...] <sup>177</sup>

Durch diese Vorgehensweise etabliert sich der formale Satz im hierarchischen System der Interpunktion als ein Verfahren, das längere Abschnitte als zusammengehörig im Sinne als Absatz kennzeichnet, während der ideale Satz zum formalen Teilsatz wird. Deshalb ergibt sich auch ein Spannungsverhältnis zwischen dem eigentlichen Satz bzw. seiner idealen Satzgrenze, und dem realisierten Satz, der vom Autor durch ungewöhnliche Verwendung der Interpunktion formal erzwungen wird.

Belyjs formal vollständiger Satz konstituiert sich in dem Roman *Котик Лемаев* dann zumeist aus Syntagmata sowie Semikolon-Phrasen – der durch Punkt beschlossene Satz nähert sich in seiner gliedernden und ordnenden Funktion dem Absatz an, weil dieser häufig mit dem realisierten, in formaler Hinsicht vollständigen Satz zusammenfällt. Diese *einsätzigen* Absätze werden aufgrund ihrer speziellen Interpunktion als zusammengehörige Einheit aufgefaßt; die Auswirkungen, die eine solche Interpunktion laut gelesen hervorruft, <sup>178</sup> realisieren sich auch beim leisen Lesen, weil der Leser ohne das Signal des Punktes seinen Rezeptionsfluß bzw. seine sich auf das Folgende richtende Erwartungshaltung beibehält.

Neben den Absätzen existieren noch Einschübe, die durch zwei untereinander angeordnete Gedankenstriche sowie Einrückung des Textes vom restlichen Textkörper getrennt werden. Teilweise sind sie formal als vollständige Sätze gekennzeichnet d. h. der Anfang durch Großschreibung, das Satzende durch einen Punkt oder ein anderes abschließendes Satzzeichen. Teilweise handelt es sich aber auch um parenthetische Einschübe insofern, als sie über keinen durch Großschreibung gekennzeichneten Anfang verfügen, zudem keine Satzglieder aufweisen, die einen selbständigen Satz ausmachen, und darüber hinaus von doppelten Gedankenstrichen eingeschlossen sind. Durch den parenthetischen Charakter ist der Drang des syntaktischen Voranschreitens ungebrochen, während eine überaus deutliche graphische Zäsur durch die Verwendung der doppelten und untereinanderstehenden Gedankenstriche den Leser gewissermaßen von dem übergeordneten syntaktischen Gefüge ablenkt bzw. in die Tiefe führt, um ihn in ein neues, häufig auf inhaltlicher Ebene assoziativ mit dem Gegenstand des normalen, unmarkierten Textblocks verknüpftes Geschehen einzutauchen.

---

<sup>177</sup> Belyj 1964, 71.

<sup>178</sup> “There is a tension between the tendency to read it as a sentence with rhythmic independence and a final cadence, and the clear prohibition from doing so because its punctuation and small size militate against such a reading.” Janecek 1971, 29.

Leider kann hier nicht auf alle satzzeichnenden Verfahren in dem Roman eingegangen werden, da dies zu umfangreich wäre. Allerdings konnte wohl gezeigt werden, daß sich einerseits eine abweichende Interpunktionsweise stark auf den Wahrnehmungsprozeß auswirkt und andererseits die herkömmlichen syntaktischen Strukturen nicht ganz verdrängt werden, sondern durchaus noch zusätzlich, einem doppelten Boden vergleichbar, wahrgenommen werden. Im Bewußtsein des Lesers wirkt sich dies in einem Spannungsverhältnis zwischen realisierter und möglicher Interpunktion aus, wobei die vom Autor in dem betreffenden Text gewählte Interpunktion als Selbstinterpretation gesehen werden kann.<sup>179</sup> Während des Lesevorgangs können demnach in der Wahrnehmung des Rezipienten mehrere Lesarten miteinander in Konkurrenz treten. Eine derartige Auffassung gesteht dem Text ein hohes Maß an Autonomie zu, weil nicht nur die realisierte, vom Autor oder Verleger gewünschte Interpunktionsweise berücksichtigt wird, sondern auch darüber hinaus denkbare Varianten.

Eine andere Möglichkeit, den Rezipienten mit einem Spiel von Nullstufen und Ableitungen zu konfrontieren ist es, einen Ausgangspunkt zu setzen,<sup>180</sup> der dann gewissermaßen die Norm markiert, von der im weiteren abgewichen wird.<sup>181</sup> In diesem Fall wird einige Male ein Satz, der auf bestimmte Weise interpunktiert ist, wiederholt, bis dann der Satz – auf neue Weise interpunktiert – für den Rezipienten eine andere Wirkung entfaltet. In Sapgirs Gedicht *Golosa* wird in der zweiten Strophe zum Beispiel eine Satzreihe die ersten drei Male durch ein Komma getrennt, das letzte Mal jedoch durch einen Punkt:

Пойдем, посмотрим на него.

Пойдем, посмотрим на него.

Пойдем, посмотрим на него.

Пойдем. Посмотрим на него.<sup>182</sup>

Die ersten drei Zeilen bauen eine Rezeptionsgewohnheit<sup>183</sup> auf, die dann in der vierten enttäuscht wird. Das Setzen eines Punktes an dieser Stelle verändert den Rhythmus und die Intonation der gesamten Zeile. Der Fluß der Rede bzw. des Lesens wird auf diese Art gebremst, verlangsamt. Ein Komma stellt zwar auch eine Unterbrechung dar, aber auf jeden Fall eine kürzere als ein Punkt.

Die Erwartungshaltung des Lesers kann aber auch bezüglich größerer Einheiten enttäuscht werden, indem beispielsweise scheinbar einzelne Strophen als Ganzes gelesen werden müssen oder werden können. Die Einteilung in Strophen ist ja eigentlich für den Rezipienten gerade das Signal, das ihn darauf hinweist, daß die einzelnen Strophen jeweils zwar zu einem größeren Text gehören, aber

---

<sup>179</sup> Gadamer 1984, 245.

<sup>180</sup> Vgl. Dubois (1974, 61), der nicht nur Kenntnis des Code etc. als nullstufenbildend anerkennt, sondern eben auch die unmittelbar vorausgegangenen Nachrichten.

<sup>181</sup> Markštajn 1995, 155.

<sup>182</sup> Sapgir 1999, 21.

<sup>183</sup> Vgl. ähnliche auf Wiederholung basierende Verfahren bei Charms, die aber selten hinsichtlich der Interpunktion, sondern hinsichtlich der Lexik verändert werden.

andererseits eigene Sinnabschnitte markieren sollen. Wenn diese nun strophenübergreifend gelesen werden müssen oder können, wird die Erwartungshaltung des Lesers hinsichtlich der Einteilung des Textes irritiert.

#### Eliminierung der Satzzeichen

Was die Eliminierung der Satzzeichen anlangt, muß eine Fallunterscheidung vorgenommen werden. Einmal können nämlich die Satzzeichen fehlen, der Text aber aufgrund anderer Interpunktionsverfahren wie etwa einer Einteilung in Verse etc. durchaus noch so gegliedert sein, daß die Rezeption nicht darunter leidet. Im anderen Fall fehlt jegliche Interpunktion und die Wahrnehmung des Textes wird um ein vielfaches erschwert.

Zunächst muß man sich daher an dieser Stelle vergegenwärtigen, wann von einer Notwendigkeit, Satzzeichen zu setzen, gesprochen werden kann. Notwendig sind diese normalerweise dann, wenn ohne sie ein Text nicht bzw. nur mit großer Mühe verstanden werden könnte bzw. keine hinreichend eindeutige Lesart auszumachen wäre, d.h. syntaktische und semantische Strukturen nicht mehr eindeutig erkannt würden, weil grundsätzlich mehrere Interpunktionsmöglichkeiten gegeben wären, oder der gewünschte Tonfall, der von der normalen Art zu intonieren abweicht, dem Leser nicht auf andere Art vermittelt werden kann.

Im Bereich der Lyrik ist Interpunktion häufig nicht unbedingt notwendig, weil ja zusätzlich zu der grammatikalischen Ordnung der Sprache eine versologische besteht. In diesem Zusammenhang möchte ich daher davon ausgehen, daß eine *interpunktionslose* Anordnung in *comma et colata* eine graphische Kompensation der fehlenden Satzzeichen darstellt bzw. tatsächlich hier von überflüssigen Zeichen gesprochen werden kann.

Prigov beispielsweise interpunktiert in einigen Gedichten nur dann, wenn innerhalb der Zeile die syntaktischen Strukturen ein Satzzeichen erfordern (a) oder wenn die Interpunktion die Art, wie der Satz zu lesen bzw. zu betonen sei, vermitteln soll (b).<sup>184</sup>

(a) Он жив, он среди нас как прежде

Тот рыцарь, коего воспел

Лилиенкрон, а после Рильке

А после только я посмел

Вот он идет на пост свой строгий

Милицанер в своем краю

И я пою его в восторге

И лиры не передаю<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Markštajn 1995, 158. Dies gilt für die meisten Gedichte in Prigov (2003).

<sup>185</sup> Prigov 2003, 45.

(b) Милиционер вот террориста встретил  
И говорит ему: ты террорист  
Дисгармоничный духом анархист  
А я есть правильность на этом свете

А террорист: Но волю я люблю!  
Она тебе - не местня свобода  
Уйди, не стой у столбового входа!  
Не посмотрю что вооружен -убью!

Милиционер же отвечал как власть  
Имущий: ты убить меня не можешь!  
Плоть поразишь, поврешь мундир и кожу  
Но образ мой мощней, чем твоя страсть!<sup>186</sup>

Interessanterweise wird, wie auch in den hier zitierten Gedichten Prigovs, die Großschreibung des Versbeginns von den meisten russischen Autoren heute noch beibehalten. Dies ist deshalb von Bedeutung, weil ja die Großschreibung auch den Satzbeginn markieren kann. Durch sie kann in einem scheinbar interpunktionslosen Text wie Celans Todesfuge der Satzbeginn des folgenden und das Satzende des vorhergehenden Satzes klar zu erkennen sein, wenn die Großbuchstaben nicht schon an den Beginn jeder Verszeile gesetzt werden.<sup>187</sup>

Satzzeichenlose Gedichte sind allein schon durch die Anordnung in Verse und Strophen von einer Struktur überzogen, so daß man sie nicht eigentlich als interpunktionslose Texte bezeichnen kann. Gerade die hier angeführten Beispiele veranschaulichen ja, daß die Satzzeichen am Zeilenende, wenn es nicht um Übertragung eines bestimmten Tonfalles geht, quasi nur zusätzliche Markierung wären.

Schwieriger ist eine Eliminierung *überflüssiger* Satzzeichen in der Prosa, weil diese ja nicht über einen solchen doppelten Boden hinsichtlich der Textgliederung verfügt, weswegen in narrativen Texten eine Interpunktion schon seltener als wirklich verzichtbar gelten kann; außer etwa dann, wenn die Sätze so kurz sind, die syntaktischen Strukturen mithin so klar, daß der Rezipient, ohne seine

---

<sup>186</sup> Prigov 2003, 67.

<sup>187</sup> Hier nur der Anfang: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir trinken und trinken / wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng / Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete [...]“ Celan. 2001, 18.

Rezeptionsgewohnheiten zu ändern, dem Erzählfluß folgen kann.<sup>188</sup> Auch dieser Fall erinnert an die Anfänge der Interpunktionsgeschichte, als man eine Zeit lang versuchte, Texte dergestalt lesbarer zu gestalten, in kurzen, also leicht überschaubaren Sätzen zu schreiben.

Wird gänzlich auf herkömmliche Interpunktionszeichen verzichtet, ist die konventionalisierte, grammatikalisch festgelegte Nullstufe von Bedeutung, weil sowohl der Verfasser des Textes als auch der Rezipient auf sie rekurren. In einem solchen Fall enthält sich der Autor der oben erwähnten Selbstinterpretation und überläßt dem Rezipienten die Entscheidung, wie der Satz zu lesen sei.

Selbst bei völliger Eliminierung der (gewöhnlichen) Satzzeichen, nehmen Dubois et. al. eine Fallunterscheidung vor. Es müsse ein Unterschied gemacht werden, da in einem Fall möglicherweise lediglich das Relief der Artikulationen der Aussage verringert würde, während es in manchen Fällen zu einer semantischen Unbestimmtheit kommen würde.<sup>189</sup>

Von Dubois wird darauf hingewiesen, daß die Interpunktionsfreiheit auf dem Gebiet der Metrik bedeuten kann, daß der interpunktionslose Vers die syntaktischen Bezüge löschen kann.

Die Detraktion der Punkte und Kommata gibt, wenn sie nicht bloß Künstelei ist, dem Wort und der Silbe eine Art von Autonomie zurück: ihre Stellung ist je nach dem Versbau definiert. Als Doppelfigur begnügt sich der interpunktionsfreie Vers nicht mehr damit, der Satzgliederung sein eigenes Maß hinzuzufügen, sondern er drängt sie in den Hintergrund und ersetzt sie schließlich ganz.<sup>190</sup>

Das nächste Beispiel soll dies illustrieren:

[...]я ощущаю превращенье в свет  
самоубийства белизны и скажи  
шмель золотой в пушисто завитой  
во мгле стоустой устали не зная  
проходит без единой запятой  
и фраза открывается сквозная  
мой пленный текст в нем зашифрован код  
всесильной розы нового ковчега [...]<sup>191</sup>

Fehlen die Satzzeichen völlig oder weitgehend, kann dem Rezipienten die Erfassung des Textes erschwert werden. Durch die Absenz strukturierender Zeichen wird dem Leser der Fluchtpunkt bzw. die Perspektive entzogen. Die Interpunktionszeichen können als eine Art Kontur verstanden werden, die die

---

<sup>188</sup> Markštajn 1995, 158.

<sup>189</sup> Dubois 1974, 123.

<sup>190</sup> Dubois 1974, 137.

<sup>191</sup> Kondakova, N. *Код розы*; Tiposkript; zitiert nach Markštajn 1995, 159.

Formen der Syntagmata hervorheben, an denen sich der Rezipient orientiert. Wenn dieser nun ohne die helfenden Markierungen nicht weiß, wo deren Grenzen liegen und in welchen Relationen sie zueinander stehen, ist er zunächst gezwungen, jedes Wort einzeln wahrzunehmen, um dann selber die Ordnung zu vollziehen. Daher ist dies ein ideales Verfahren, um z.B. den Rauschzustand bzw. einen Zustand der Desorientierung für den Leser erfahrbar zu machen wie in *Алкогольный дивертисмент с возможным летальным исходом*:

Пришел домой не в духе выпил водки дома жена приложил руку поставил на место выпил водки жена ушла улегся на диван закурил выпил водки заснул проснулся всюду дымная мгла ничего не понял выпил водки диван горит [...]<sup>192</sup>

In diesem Beispiel wird jedoch das Fehlen der Satzzeichen teilweise durch die lexikalische Wiederholung von *выпил водки* kompensiert<sup>193</sup>, da diese den Text in kleinere, nahezu überschaubare Einheiten gliedert. Daher liegt, streng genommen, auch in diesem Fall keine völlige Eliminierung vor.

Das folgende Beispiel *Дивертисмент под названием как был убит человек*, ebenfalls dem Kapitel *Дивертисменты* entnommen, bietet den Text ohne Interpunktion dar, lediglich Beginn und Schluß sind auf herkömmliche Weise gekennzeichnet:

При нажмие на спусковой крючок шептало спустилось вниз и вышло из-под боевого взвода курка освободился курок с ударником боевая пружина разжимаясь силой послала вперед ударник которой двинулся по каналу остова затвора боек вышел из отверстия в чашечке и ударил по закраине гильзы патрона воспламенился пороховой заряд пуля вылетела с скоростью триста десять метров в секунду и пролетев восемьсот метров убила человека.<sup>194</sup>

Das folgende Gedicht Voznesenskij's ist bezüglich der Behandlung der Wortgrenzen einzelner Wörter interessant:

таша говорю я на  
низм ты говоришь кому  
ыкант наливает муз  
иноактриса пошла к  
сотка улыбнулась кра  
вать советует уби  
лам сломалась жизнь попо<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Bartov 1991, 153 f.

<sup>193</sup> Markštajn 1995, 159.

<sup>194</sup> Bartov 1991, 154.

<sup>195</sup> German 1994, 113.

Außer durch den völligen Verzicht auf Satzzeichen, abgesehen von der Einteilung in Verse, wird in diesem Gedicht die Rezeption zusätzlich dadurch erschwert, daß jeweils ein Wort des Verses zweigeteilt präsentiert wird, indem es in teilweise existierende, teilweise auch nicht existierende Morpheme aufgespalten sowie auf Beginn und Ende der Verszeile verteilt wird, so daß es schließlich die restlichen Wörter innerhalb eines Verses parenthetisch umschließt. Der Leser ist so gezwungen, nicht mehr linear zu lesen, sondern zusätzlich die geteilten Wörter zusammenzusetzen.

An dieser Stelle ist noch zu erwähnen, daß eine Schreibweise, die auf Wortgrenzen verzichtet, den Autonomiegewinn, den der interpunktionslose Text einzelnen Wörtern bringen kann, auf die Buchstabenebene ausdehnen kann.

#### 2.2.2.2. Interpunktionszeichen als syntagmatisch-narrative Markierungen

Durch die Interpunktionszeichen wird wesentlich die Beziehung der im Text nach- bzw. nebeneinander zu erfassenden Einheiten, der Textbausteine, syntagmatisch angeordnet. Die Linearität des syntaktischen Flusses kann auf besondere Weise durchbrochen werden. Der Erzählfluß ist während des Rezeptionsprozesses durch das syntagmatische Nacheinander bestimmt, wobei auf unterschiedliche Art von einem konventionellen Erzählfluß abgewichen werden kann. Es kann nicht nur die Wortstellung, sondern auch die Reihenfolge der Syntagmata, geändert werden, um eine Gewichtung vorzunehmen. Ein besonders den einschiebenden bzw. gegenläufigen Charakter betonendes Verfahren ist die Parenthese.<sup>196</sup> Wobei das Besondere an diesem Verfahren ist, daß es unterschiedliche Möglichkeiten gibt, sie zu kennzeichnen. Fast unbemerkt fügt sie sich in den Textfluß, wenn sie von Kommata umrahmt wird. Setzt man sie zwischen Gedankenstriche, fügt sie sich in graphischer Hinsicht horizontal in diesen ein, während unterschiedliche Klammerungen allein aufgrund der vertikalen Ausrichtung schon ein sehr deutliches Indiz sind, daß hier dem Text noch Zusätzliches beigegeben wird. In vielen Texten wird nur eines der Mittel gewählt, während andere Texte offenbar auf unterschiedliche Weise unterbrochen werden, was sich durch unterschiedliche Kennzeichnung der Einschübe bemerkbar macht.

Eine überaus auffällige Verwendung unterschiedlicher Parenthese-Möglichkeiten findet sich in dem Roman *Дар* Nabokovs:

Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностраный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц), у дома номер семь [...]<sup>197</sup>

<sup>196</sup> Schon in sehr alten Grammatiken wird auf die Parenthese besonders eingegangen, weil sie dem Text eine zusätzliche Möglichkeit, besondere Informationen hinzuzufügen, gibt; vgl. oben S. 21.

<sup>197</sup> Nabokov 2000, 177.

Durch die umklammerte Parenthese wird besonders deutlich hervorgehoben, daß der Einschub nicht dem Erzähler zuzurechnen ist, sondern dem von ihm indirekt zitierten Kritiker. Interessant ist, daß es sich nicht um eigentlich für *den* Roman relevante Informationen handelt, sondern um eine Art Minidiskurs über Romananfänge. Fast schon handelt es sich um einen zweiten in den Roman als künstlerischen Text eingefügten (pseudo)wissenschaftlichen Minitext. In der großen Parenthese sind noch zwei andere eingefügt. Zum einen die in Kommata eingefasste Bemerkung, deutsche Autoren würden gewöhnlich so beginnen. Diese ist wohl eher, weil sie nicht durch besondere Kennzeichnung hervorgehoben ist, dem Kritiker zuzurechnen. Die andere durch Gedankenstriche eingefasste hingegen, die die Aufrichtigkeit der russischen Literatur betont, könnte als Kommentar des Erzählers oder Autors verstanden werden.

Die Markierung durch Anführungszeichen ist die deutlichste Art, das fremde Wort zu markieren, weshalb sich in diesem Fall auch ein eigener Terminus, die direkte Rede, etabliert hat, und man sie deshalb schon nicht mehr als parenthetisches Verfahren wahrnimmt.

Im folgenden soll auf die Redevielfalt im Roman<sup>198</sup> eingegangen und der Versuch unternommen werden, zu zeigen, daß den Satzzeichen in diesem Bereich Bedeutung zukommt. Ausgehend von Bachtins Redevielfalt im Roman soll in diesem Kapitel gezeigt werden, welche Rolle die Interpunktion in Zusammenhang mit dieser erfüllen kann.

Voraussetzung für die Möglichkeit einer mehrstimmigen Prosa ist das Vorliegen unterschiedlicher sprachlicher Schichten. Diesen liegen einerseits lexikalisch divergierende Redeweisen zugrunde, deren Unterscheidbarkeit überhaupt erst die Zuordnung zu verschiedenen Stimmen ermöglicht. Unter Umständen heben sich diese jedoch auch hinsichtlich ihrer Emotionalität, ihres Tonfalls, der Syntax usw. voneinander ab. Die Interpunktion kann nun einerseits den Tonfall von Sätzen verändern und dadurch signalisieren, daß hier bereits zuviel Emotionalität im Spiel ist, um die Äußerung allein dem Autor bzw. dem Erzähler zuzurechnen; sie kann aber unter anderem auch durch parenthetische Schachtelung ein Nebeneinander von sich unterbrechenden, kommentierenden Stimmen kenntlich machen oder durch Kursivsetzung anzeigen, daß es sich um einen von einer Figur übernommenen Ausdruck handelt. Im weiteren soll anhand einzelner Autoren auf das Funktionieren der Satzzeichen hinsichtlich der Redevielfalt eingegangen werden.

Puškin gebraucht als erster in der russischen Literatur, so Schmid, in *Евгений Онегин* bewußt eine semantisch doppelwertige Textinterferenz. Beispielsweise in der achten Strophe des zweiten Kapitels sind die Gedanken Lenskijs in indirekter Rede personalen Typs durch kurze Fragen und Ausrufe gekennzeichnet.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Bachtin 1979, 216 f.

<sup>199</sup> Schmid 1986, 173: „Das Eindringen des Personentextes signalisiert das Thema, die Bewertung der vermutlich unbeständigen Ol'ga, das Präsens der Verben und das Vorherrschen der expressiven Sprachfunktion, die sich in aufgewühlten Selbstfragen und Ausrufen zur Geltung bringt.“

Interessant ist auch die Erzählung Tomskijs zu Beginn von *Пиковая дама*. Hier wird in der erzählten Rede die Intonationsänderung, durch die der Sprecher die Reaktion seines Großvaters kenntlich macht, durch Ausrufezeichen dem Leser vermittelt. Die Enttarnung der fremden Stimme erfolgt also, indem sich die Interpunktion auf ihre Funktion, die Intonation der Rede zu vermitteln, beruft:

В первый раз в жизни она дошла с ним до рассуждений и объяснений; думала усостить его, снисходительно доказывая, что долг долгу розь и что есть разница между принцем и каретником. - Куда! дедушка бунтовал. Нет, да и только!<sup>200</sup>

In Gogol's Erzählung *Нос* wird der zunächst sachliche Beginn durch in Klammern gesetzte Einschübe, die in einem eher klatschhaften Duktus gehalten sind, unterbrochen, um ein peinlich-persönliches Geheimnis des Protagonisten, daß nämlich (nicht nur) sein Familienname verlorengegangen ist, auszuplaudern, wodurch sich der Erzähler als unsachlich entlarvt bzw. sich zweistimmig präsentiert:

Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие. Цирюльюнник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его - где изображен господин с намыленной щекою и надписью: «И кровь отворяют» - не выставлено ничего более), [...] <sup>201</sup>

Als der Protagonist sich mit seiner Frau über die Art des Frühstücks unterhält, fällt der Erzähler seinen Figuren erklärend-allwissend in parenthetischer Form ins Wort. Auffällig ist hier, daß er die Parenthese in Klammern anwendet, obwohl das an dieser Stelle nicht notwendig wäre, da ja die anderen Äußerungen durch Anführungszeichen als direkte Rede gekennzeichnet sind und sich der Erzähler daher sowieso abhebt. Der Grund für die Verwendung ist hier, neben einer besonderen Hervorhebung der Erzählerstimme, daß dieser abermals etwas sehr Persönliches über seinen Protagonisten sagt bzw. ausplaudert und sich vielleicht deshalb verschämt in die Klammern zurückzieht. Interessant ist außerdem, daß die Gedanken der Frau als direkte Rede wiedergegeben werden. Diese Ungleichbehandlung beruht vielleicht darauf, daß der Erzähler zu ihr ein distanzierteres Verhältnis hat, weshalb es nicht notwendig ist den klatschhaften Duktus zu kaschieren.

- Сегодня я, Прасковья Осиповна, не буду пить кофию, - сказал Иван Яковлевич: - а вместо того хочется мне съесть горячего хлебца с луком.

(То-есть Иван Яковлевич хотел бы и того и другого, но знал, что было совершенно невозможно требовать двух вещей разом, ибо Прасковья Осиповна очень не любила таких прихотей.) «Пусть дурак ест хлеб; мне же лучше, - подумала про себя супруга, -останется кофею лишняя порция.» И бросила один хлеб на стол. <sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Puškin 1971, 8.

<sup>201</sup> Gogol' 1968, 40.

<sup>202</sup> Gogol' 1968, 40.

Fast schon eine hybride, weil nicht eindeutig dem Erzähler oder seinen Figuren zuordenbare Satzzeichenverwendung stellt das erste Ausrufezeichen dar, das den Fund der Nase des Protagonisten begleitet. Zum einen veranschaulicht es die berechnete Verwunderung des Nasenfinders, zum anderen weist der Erzähler auf die anfangs angekündigte Unglaublichkeit des Geschehens hin. Das тире könnte sogar die Äußerung zum Ausruf der Figur werden lassen, was hier als unwahrscheinlich angesehen werden kann, weil Gogol' in solchen Fällen das тире nicht allein stehen läßt, sondern noch etwas wie *sagte er* etc. beifügt. Eher hat dieses hier die Funktion, die Spannung zu steigern, indem es den Prozeß des Erstastens durch die Verzögerung, die dieses mit sich bringt, veranschaulicht.

Он засунул пальцы и вытащил — нос!.. Иван Яковлевич и руки опустил; стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос! и еще, казалось, как будто чей-то знакомый.<sup>203</sup>

Besonders interessant hinsichtlich der Erzählstruktur ist die Verwendung des тире – und auch allgemein der Zeichensetzung – mit intonierender Funktion<sup>204</sup> in den Werken Dostoevskijs.

Есть, думается, основания предполагать, что наличие в однотипных экспрессивных конструкциях на месте их расчленения то знака тире, то запятой для текстов Достоевского не является проявлением пунктуационного безразличия автора, а свидетельствует, напротив, о сознательном и активном использовании писателем, наряду с другими изобразительными средствами, также и пунктуации для обозначения разных интонационных оттенков речи в разных по своему эмоциональному тону контекстах (хотя пунктуационные знаки являются, как известно, лишь условными и обобщенными сигналами для того или иного произнесения данного отрезка текста).<sup>205</sup>

Zuweilen werden in den Erzählfluß eingeschobene, diesen unterbrechende Fragen<sup>206</sup> sowie wertende Äußerungen von тире eingefasst oder vom restlichen Satz durch einen тире abgeteilt, wobei die eigenständige Bedeutung des тире

---

<sup>203</sup> Gogol' 1968, 41.

<sup>204</sup> Dostoevskijs Verwendung des Gedankenstriches ist nicht grammatikalisch, sondern durch die gewünschte Intonation motiviert; so Peškovskij: „Случаи употребления черты [...] помоему, можно разделить на два рода: читаемые и нечитаемые. Первые случаи грамматически совершенно неопределимы“; zitiert nach: Ivancikova 1979, 176; zur Intonation des тире heißt es.: „фигура повышения с последующей резкой и неожиданной паузой. [...] Повышение, а затем резкое падение тона, а иногда и реальная пауза“; dies., 180.

<sup>205</sup> Ivancikova 1979, 180.

<sup>206</sup> Ivancikova 1979, 178: „Другую разновидность сегментированных построений [...] знаком тире, составляю специфические диалогизированные конструкции с вопросительным словом во второй их части: вопрос экспрессивно обращен ко всему содержанию первой части конструкции, фраза же, так или иначе реагирующая на вопрос, следует непосредственнодальше - включаясь в данную конструкцию или выходя за ее пределы...”

häufig noch unterstrichen wird dadurch, daß zusätzlich auch Kommata gesetzt sind.<sup>207</sup>

1. Федор Павлович немедленно захоптал и стал собираться в Петербург, - для чего? - он, конечно сам не знал.
2. Но он, очевидно, не хотел распустить собрание; казалось, он имел притом какую-то свою цель - какую же? Алеша пристально следил за ним..<sup>208</sup>

Vielleicht kann man in diesen Fällen von einer Kombination der herkömmlichen типе-Funktionen insofern sprechen, als das типе ja kommentierende, parenthetische Einschübe abgrenzt sowie Äußerungen direkter Rede markieren kann. Dies läßt den Schluß zu, daß solchermaßen der Autor in einer Art Selbstgespräch eine Frage aufwirft oder eine seiner Figuren nach der eigenen oder fremden Absicht fragen läßt.

Turgenevs Sprache erscheine in seinen Romanen, so Bachtin, als einsprachig und rein, allerdings sei sie weit entfernt von poetischem Absolutismus:

In ihrer Hauptmasse ist diese Sprache in den Kampf der Standpunkte, Wertungen und Akzente, die von den Helden repräsentiert werden, verwickelt und eingebunden, sie ist von ihren sich widersetzenden Intentionen und Spaltungen angesteckt – von fremden Intentionen angesteckte Wörter, Ausdrücke, Bestimmungen und Epitheta, mit denen der Autor sich nicht ganz solidarisiert und durch die er seine eigenen Intentionen bricht, sind über sie verstreut. [...] Bei Turgenev ist die Vielfältigkeit der Rede, die Gespaltenheit der Sprache, ein eminent wichtiger stilistischer Faktor, er orchestriert seine Autorwahrheit, und sein Sprachbewußtsein, das Bewußtsein des Prosaschriftstellers, wird relativiert. Bei Turgenev wird die soziale Redevielfalt vorwiegend in den direkten Reden der Helden, in den Dialogen eingeführt. Aber sie ist, wie gesagt, auch in der Autorenrede um die Helden herum verstreut und schafft besondere *Zonen der Helden*. Diese Zonen werden aus der nur partiell wiedergegebenen Rede der Helden, aus verschiedenen Formen der versteckten Wiedergabe des fremden Wortes, aus verstreuten Worten und Wörtern in fremder Rede, aus dem Einbruch fremder expressiver Momente (Auslassungspunkte, Fragen, Ausrufe) in die Autorrede gebildet. Diese Zone ist der Wirkungsbereich der Stimme des Helden, die sich der Autorrede beimischt.<sup>209</sup>

Besonders bemerkenswert ist an dieser Aussage, daß eben jene Interpunktionszeichen aufgeführt werden, die für die Intonation – auch der indirekten Rede – gebraucht werden, und die, wenn man so sagen möchte, über eine besondere mündliche, dialogische und expressive Konnotation verfügen. Das folgende Beispiel aus dem Roman *Отцы и дети* zeigt die Verwendung des многоточие, das hier den emotionalen Gehalt des Geschilderten erhöht:

---

<sup>207</sup> Ivančikova 1979, 178 f. In einigen Fällen kann anstelle des Gedankenstrichs auch ein Komma stehen.

<sup>208</sup> Ivančikova 1979, 178.

<sup>209</sup> Bachtin 1979, 205 f.

Но Аркадий уже не слушал его и убежал с террасы. Николай Петрович посмотрел ему вслед и в смущение опустил на стул. Сердце его забилося...<sup>210</sup>

Die Erzählstimme des Autors ist aufgrund der größeren Distanz nüchterner, will weniger empfinden als erzählen, und Äußerungen, die durch derart ausdrucksstarke Satzzeichen interpunktiert werden, werden intuitiv aufgrund ihrer starken emotionalen Färbung als Figurenstimmen wahrgenommen.<sup>211</sup> Im folgenden Beispiel wird durch die Verwendung eines Ausrufezeichens bzw. eines Ausrufs die Intensität des durch die Figur Empfundene in die Darstellung des Autors hineingetragen:

[...]даже тогда, когда она отдавалась безвозвратно, все еще как будто оставалось что-то заветное и недоступное, куда никто не мог проникнуть. Что гнездилося в этой душе - бог весть!<sup>212</sup>

### 2.2.3. Die Interpunktion unter primär semantischem Gesichtspunkt

In diesem Abschnitt haben die Satzzeichen bzw. die Interpunktion in den ersten beiden Unterkapiteln die Funktion, auf die Bedeutung des Textes zu wirken. Einerseits markieren sie, wann sich der Dichter selber verdeutlichend ins Wort fällt oder wie Wörter oder Ausdrücke zu verstehen sind (2.2.3.1.), andererseits dienen sie der Zergliederung der syntaktisch-semantischen Zusammenhänge, so daß schließlich unterschiedliche Lesarten ermöglicht werden (2.2.3.2.), während sie im letzten Unterpunkt (2.2.3.3.) selber als Bedeutungsträger fungieren.

#### 2.2.3.1. Konkretisierung der Textoberfläche

In dem letzten Unterpunkt des vorangegangenen Kapitels sollte gezeigt werden, daß die Satzzeichen helfen können, in den Erzählertext einbrechende Stimmen der Figuren – oder auch die des Erzählers, der sich selbst kommentierend in anderer Stimmlage unterbricht – zu erkennen. Die unterschiedlichen Stimmen präsentieren sich syntagmatisch linear und bereichern den Informationsgehalt des Geschilderten.

In der Lyrik haben die Einschübe häufig eine andere Funktion, sie wollen nicht den Informationsgehalt des Geschehens erhöhen, sie beziehen sich vielmehr auf ein und dasselbe – dem durch das lyrische Ich Empfundene bzw. Erfahrenen –, dem sie sich mit gleicher Stimme, aber unterschiedlicher Intensität, Emotionalität annähern.

Dienen die Parenthesen in der Prosa häufig einer, wenn man so möchte, mehrstimmigen Berichterstattung, haben sie in der Poesie die Funktion, die Vielgeschichtetheit des dichterischen Bewußtseins in Form einer Mehrdeutigkeit<sup>213</sup> zu markieren.

---

<sup>210</sup> Turgenev 1979, 371.

<sup>211</sup> Bachtin 1979, 206.

<sup>212</sup> Turgenev 1979, 380.

<sup>213</sup> Vgl. Bachtin 1979, 216 f. „Das zweistimmige Prosawort ist zweideutig. Doch auch das im engeren Sinne poetische Wort ist zweideutig und vieldeutig. Darin besteht sein Hauptunterschied zum Wort als Begriff, zum Wort als Terminus. Das poetische Wort

Mit Hilfe unterschiedlicher Einschübe führt Marina Cvetaeva ihren Leser in die Tiefen ihres Bewußtseins. So dringen sowohl die Parenthesen in Gedankenstrichen als auch die Klammerausdrücke in dem Gedicht *Novogodnee* in das syntaktische Gefüge der obersten Textschicht, zu dem sie selbst nicht gehören, ein und haben auf der semantischen Ebene die Funktion, in irgendeiner Weise das Wort bzw. den Ausdruck vor der syntaktischen Zäsur zu erläutern:

С Новым годом — светом — краем — кровом!  
Первое письмо тебе на новом  
— Недоразумение, что злачном —  
(Злачном — жвачном) месте зычном, месте звучном  
Как Эолова пустая башня.<sup>214</sup>

Der Grund für die Verwendung von Parenthesen ist, das Bedürfnis *deutlicher*<sup>215</sup> zu werden, dem Nichtverstandenwerden vorzubeugen, indem Marina Cvetaeva erläutert, wie sie Wort oder Ausdruck versteht oder Hinweise auf die von ihr eingenommene Perspektive oder Position gibt. Im Verhältnis zu der Parenthese in Gedankenstrichen, die sich ja aufgrund ihrer horizontalen Gestalt besser einfügen, sind die Klammerausdrücke – diese heben sich durch ihre Vertikalität stärker ab – vom eigentlichen Text noch weiter entfernt. Die Parenthesen kommentieren noch die Textoberfläche, während sich die Klammerausdrücke häufig schon auf die Parenthese beziehen.<sup>216</sup> Das Enjambement erfüllt hier eine ähnliche Funktion, wenn es als zusätzliche *Klammer* oder Rahmen verstanden wird, der an der Oberfläche die Begrenzung darstellt, innerhalb derer der Leser sich in die Tiefe, von der Textoberfläche – vom Enjambement über die (zwischen geschaltete) Parenthese zum Klammerausdruck – hin zum Bewußtsein des Autors, bewegt. Rilke, der Adressat des Gedichtes, beschreibt diesen fast schon räumlichen Lesevorgang in einem Brief an Marina Cvetaeva:

[...] ich schreibe wie Du, und gehe wie Du die paar Stufen hinunter aus dem Satz in das Zwischengeschoß der Klammern, wo die Decken so niedrig sind und wo es nach früheren Rosen riecht, die nicht aufhören [...]<sup>217</sup>

Eine ähnlich verdeutlichende Funktion hat in diesem Gedicht der Doppelpunkt, der für Marina Cvetaeva der *intimnyj znak* ist, sein Gebrauch weist besonders

---

ist eine Trope, die verlangt, daß die beiden in ihr vorhandenen Bedeutungen deutlich wahrgenommen werden. [...] Eben deshalb wird die Zweideutigkeit (oder Vieldeutigkeit) des Symbols niemals zwei Akzente haben. Im Gegenteil, die poetische Zweideutigkeit gehorcht einer einzigen Stimme und einem einzigen Akzentsystem.[...] Sobald eine fremde Stimme, ein fremder Akzent, ein anderer möglicher Standpunkt in dieses Spiel des Symbols einbricht, ist die poetische Schicht zerstört und das Symbol in die Prosaschicht versetzt. [...]"

<sup>214</sup> Cvetaeva 1988, 260.

<sup>215</sup> Vgl. Markštajn 1995, 153.

<sup>216</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Markštajn 1995, 154.

<sup>217</sup> Asadowski 1992, 52.

anschaulich und deutlich alle Charakteristika ihres *Satzzeichen-Stiles* auf.<sup>218</sup> In *Новогоднее* wird der Doppelpunkt sehr vielseitig eingesetzt. Oft wird er seinem Ruf als intimmem Zeichen gerecht, da das auf ihn folgende fast als preisgegebenes Geheimnis oder Entschlüsselung angesehen werden kann:

(1)

[...] Связь кровная у нас с тем светом:

На Руси бывал — тот свет на этом

Зрел. [...] <sup>219</sup>

(2)

Припев извечный:

Ничего хоть чем-нибудь на нечто

Что-нибудь — хоть издали бы — тень хоть

Тени! Ничего, что: час тот, день тот,

Дом тот — даже смертнику в колодках

Памятью дарованное: рот тот! <sup>220</sup>

Das letzte Beispiel ist deshalb besonders interessant, weil drei Doppelpunkte aufeinanderfolgen und erst nach dem dritten der Höhepunkt erlangt wird, so daß eine weitere Fortführung und Steigerung nicht mehr möglich ist, was hier durch das Ausrufezeichen gekennzeichnet ist. Dieses markiert, wie furchtbar die gewonnene Erkenntnis ist – diese beruht auf einem dem Jenseits zugewandten, hauptsächlich lautlichen Sprachverständnis, in welchem aufgrund seiner Übersprachlichkeit das russische Pronomen *mom* gleichzeitig als deutsches *tot* zu lesen ist – der Mund ist tot, die Stimme des Dichters erloschen.

#### 2.2.3.2. Zergliederung der syntaktisch-semantischen Zusammenhänge

Der Gedankenstrich ist eines der Lieblingsatzzeichen der Cvetaeva und wird in verschiedenster Weise von ihr eingesetzt. Er kann dann aushelfen, wenn aufgrund der Ökonomie der речевые средства (Mittel der *parole*, also der aktualisierten Rede) ein Maximum an Sinn durch ein Minimum von Ausdrucksmitteln wiedergegeben werden soll, was bedeutet, daß der zu entfaltende Gedanke auf wenige Worte reduziert wird<sup>221</sup>. Die erste Zeile des Gedichtes (С НОВЫМ ГОДОМ — СВЕТОМ — КРАЕМ — КРОВОМ!) ist für diese Verwendung ein eindrucksvolles Beispiel. Das erste Glied dient dem Neujahres-Glückwunsch, deutet den zeitlichen Grenzübertritt zum neuen Jahr an, das zweite Glied führt den Leser von

---

<sup>218</sup> Revsina 1981b, 68.

<sup>219</sup> Cvetaeva 1988., 263 f.

<sup>220</sup> Cvetaeva 1988, 263 f.

<sup>221</sup> Valgina 1978, 59, 61.

der Welt zum Licht, also zum Himmel, das dritte an die Grenze des Himmels, ins neue Land, das Paradies ist paronömisches eingeschlossen, der Ausruf endet schließlich beim vierten Glied in der neuen Heimat, bei Rilke. Der Gedankenstrich ermöglicht (im Gegensatz zum Komma, welches gewöhnlich hier gestanden hätte<sup>222</sup>) durch die Pause bzw. Verzögerung, die er erzeugt, daß die einzelnen Elemente einerseits nebeneinander semantisch in Verbindung treten, andererseits aber auch den Rückbezug zum ersten Glied nicht einbüßen, so daß der Leser in der Lage ist, den zu entfaltenden Gedanken, der nur durch wenige Worte angedeutet ist, zu erfassen.<sup>223</sup> Anstelle eines syntagmatischen Nebeneinanders gleichwertiger Glieder tritt hier ein Paradigma, in dem die Glieder als gleichwertige im Text auf den Rezipienten wirken.

### 2.2.3.3. Interpunktionszeichen als Bedeutungsträger

#### Graphische Gestalt der Satzzeichen

Die semantische Bedeutung ist dann am offensichtlichsten, wenn die Satzzeichen für sich – ohne verbale Umgebung – stehen. Frage- oder Ausrufezeichen können einzeln oder in Kombination in Dialogen die Antwort ersetzen oder in Klammern für sich genommen Kommentar genug sein.<sup>224</sup>

Die kontextlose Verwendung des Fragezeichens in *Комик Лемаев* dient häufig dazu, das Fehlen paraverbalen Verfahrens in der Schriftlichkeit zu kompensieren, indem es wortloses Erstaunen vermittelt, das sich normalerweise mimisch mitteilen würde und so durch ein einziges Zeichen extrem komprimiert veranschaulicht wird.<sup>225</sup>

Aber auch in nicht offensichtlich mit der Gestalt der Satzzeichen operierenden Texten kann diese zuweilen zusätzliche graphisch motivierte Konnotationen übermitteln, wie zum Beispiel die phallische Gestalt des angeblich berühmtesten Gedankenstriches der deutschen Literatur in Kleists *Marquise von O...* – freilich ist das *O* auch bildlicher Träger, des vom Gedankenstrich Auszufüllenden – dem Beschriebenen die adäquate Konnotation verleiht: „[...]“, wo sie auch bald völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; [...]“<sup>226</sup> Dasjenige, was der russische Offizier traf, waren jedenfalls nicht in erster Linie die Anstalten, von denen die Rede ist und auf die sich das Verb (zunächst) bezieht. In dem siebenten Gedicht aus dem Zyklus *Деревья* von Marina Cvetaeva verbergen sich die (keuschen) Jungfrauen in runden Klammern:

[...]

Руки, прикрывающие пах,

---

<sup>222</sup> Über den Gedankenstrich im Verhältnis zu anderen Satzzeichen, und seine dem Komma gegenüber stärker rhythmisierende Funktion vgl. Markštajn 1995, 149 f.

<sup>223</sup> Valgina 1978, 61: „...чтение есть соучастие творчества“.

<sup>224</sup> Vgl. Ivanova 1962, 23 f.

<sup>225</sup> Smilga 1972, 363.

<sup>226</sup> Kleist 1993, 5.

(Девственниц!) - и плети

Старческих, не знающих стыда...[...] <sup>227</sup>

Auf diese Weise sind sie von dem syntaktischen Geschehen abgekoppelt, schützen sich in den runden Klammern – und nicht etwa in linearen Gedankenstrichen, weil das Rund eben über eine, ihre, weibliche Konnotation verfügt – vor dem in phallischer Gestalt eindringenden Ausrufezeichen, wobei dieses natürlich darüber hinaus auch dem Wort *девственниц* den emotionalen Tonfall verleiht, der erschrocken davon kündigt, daß sie es sind, die sich verzweifelt zurückziehen.

Markierung des Ungesagten

Häufig dienen Satzzeichen als Platzhalter für etwas, das nicht gesagt bzw. gedruckt werden konnte. <sup>228</sup> Ihre Funktion ist in diesem Zusammenhang eine an sich recht eigentümliche, weil sie ja einerseits etwas verschweigen sollen, aber andererseits daraufhinweisen, daß überhaupt etwas zu Verschweigendes existiert. Vielfach wurden früher zensierte Stellen durch Punkte kenntlich gemacht, bzw. man deutete, wenn ein Gedicht jemandem gewidmet wurde, möglicherweise den Namen zwar durch die Initiale des Vornamens an, schrieb diesen aber nicht aus. Statt seiner wurden Pünktchen oder Sternchen gesetzt. Zuweilen kommen diese elliptischen, verschweigenden Platzhalter in kompromittierenden, peinlichen Zusammenhängen vor, behalten Peinlichkeiten, Beleidigendes oder Vulgäres für sich.

An dieser Stelle läßt sich *Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного* von Charms als Beispiel nennen. Unter diesen Titel sind vier kurze Dialoge zusammengefaßt, wovon hier lediglich der erste wiedergegeben werden soll. Die Pünktchen haben hier die Funktion das Wort *говно* zu verbergen.

Писатель: Я писатель.

Читатель: А, по моему, ты г...о! <sup>229</sup>

In dieser Tradition sind die Pünktchen dann auch in Sorokins Roman *Очередь* intuitiv an den einschlägigen Stellen insofern verständlich, als es keine Zweifel geben kann, was sie substituieren. <sup>230</sup>

Sie können aber auch gebraucht werden, um die Anzahl der Buchstaben eines Wortes anzuzeigen und so als Hinweis fungieren, was des Rätsels Lösung denn nun ist. <sup>231</sup>

---

<sup>227</sup> Cvetaeva 1988, 198 f.

<sup>228</sup> Markštajn 1995, 146.

<sup>229</sup> Charms 1993, 15.

<sup>230</sup> Sorokin 1992, 108 f.

<sup>231</sup> Beispielsweise die durch Punkte angedeutete Lösung in *Про это*, Majakovskij 1988, 176.

Punkte und Punktezeilen können aber auch ganze fehlende Abschnitte markieren und stehen somit für einen bestimmten, ausgelassenen Zeitabschnitt; inwiefern dann die Menge der Punkte bzw. Punkte-Zeilen der Länge entsprechen, kann nur mittels des Kontextes erahnt werden. Auf jeden Fall haben sie jedoch in diesen Fällen eine überbrückende Funktion, weil sie den das Ungesagte bergenden Übergang zwischen dem jeweils Gesagten darstellen.

In *Komik Летаев* markiert die Punktreihe eine besondere Art der Zäsur im Erzählfluß – eine Pause, wie sie eigentlich nur laut gelesen bzw. gesprochen werden kann.<sup>232</sup> Die Punkte dienen aber auch dazu, die (notwendige) Unvollständigkeit des erzählten Geschehens zu vermitteln. In diesem Fall besteht der Roman aus unterschiedlichen, erinnerten bzw. erlebten Sequenzen, die sich zumeist ohne Überleitungen, die erklären, wieviel Zeit verstrichen ist etc., aneinanderreihen. Die Punktereihen haben hier zum einen eine überleitende Funktion, weil sie die unterschiedlichen Stücke miteinander verbinden, gleichzeitig trennen sie diese so voneinander, daß sie als einzelne Abschnitte wahrgenommen werden.

Ergänzend soll an dieser Stelle noch darauf hingewiesen werden, daß in einigen Fällen ein ganzes Gedicht aus einer zeichenlosen, leeren Seite (man denke an Gnedovs *Поэма конца*, 1913) oder hauptsächlich aus leeren Abschnitten besteht (vgl. Ajgis *Для дыхания*, 1984), in der Mitte des *Gedichtes* bzw. des ihm zugewiesenen Raumes ist die folgende Zeile zu lesen: „События: некоторые Часы - тишины.“<sup>233</sup>

In diesen Fällen ist der Text nur als (zeichenloser) Raum erfahrbar. Bestanden die Pünktchenzeilen noch aus Zeichen, die exemplarisch für etwas standen – vielleicht für die ausgelassenen Zeichen bzw. Grapheme, Wörter, Ereignisse oder Augenblicke, ist hier ein Maximum an Ungegenständlichkeit erreicht.

#### Satzzeichen als Erzähler-text

In Sorokins Roman *Очередь* existiert kein eigentlicher Erzählertext. Der Erzähler ist nur in den Satzzeichen sowie sonstigen formalen und graphischen Verfahren existent; durch sie nimmt er Wertungen vor und verleiht dem Roman eine zeitliche Dimension, indem Absätze und leere Seiten kurze und lange Phasen der Stille markieren. Auf diese Weise repräsentieren diese fast schon ikonisch eine deutliche zeitliche Zäsur und eine Schnittstelle zwischen dem Verstummen der Schlange und ihrem Wiedererwachen, das das Neuansetzen ermöglicht.

Die formale Aneinanderreihung der von den Anstehenden getätigten Äußerungen durch Gedankenstriche<sup>234</sup> markiert diese einerseits als direkte, daher

---

<sup>232</sup> Smilga 1972, 363.

<sup>233</sup> Ajgi 2001, 81.

<sup>234</sup> Wodurch sich natürlich durch die vertikale Anordnung derselben auch die Schlange graphisch präsentiert; die noch treffendere graphische Repräsentation findet sich in der Szene, in welcher die Genossen der Reihe nach aufgerufen werden, weil durch die unterschiedliche Länge der Namen und Entgegnungen die Schlange auch eine Form bekommt, die widerspiegelt, daß die Anstehenden nicht völlig in Reih und Glied

in Bezug auf den Erzähler fremde Rede, andererseits werden so die einzelnen Repliken voneinander getrennt.

Die besondere Kennzeichnung der Stimme des Regierungsbeamten, der die Schlange in Großbuchstaben zur Ordnung aufruft,<sup>235</sup> ist ein Hinweis des Erzählers auf die besondere akustische Intensität (vermutlich benutzt der Beamte ein Megaphon oder ähnliches), dient aber auch dazu, das hierarchische Verhältnis zwischen dem Beamten und der Schlange bzw. der Regierung und dem Volk graphisch darzustellen.

In einem derart spartanisch – es gibt ja keine expliziten Beschreibungen der Situation, der Figuren oder sonstiger Umstände – gestalteten Text birgt bereits das Setzen einer Zeichenkombination von Frage- und Ausrufezeichen einen Informationsgehalt hinsichtlich des Zustands der sprechenden Person, weil sich so doch immerhin vermittelt, daß der Sprechende in diesem Fall sehr erstaunt ist.<sup>236</sup>

Entstehen jedoch Redepausen in der Schlange (freilich geschieht dies nur, wenn entweder ein Regierungsbeamter sie in die Schranken weist<sup>237</sup> oder sie auf eine andere Art zur Ruhe kommt), wird dies durch Leerzeilen gesagt. Der Autor zeigt dem Leser, daß die Schlange längere Zeit nicht spricht, indem er einige Seiten blank läßt: die Schlange schläft und schweigt.<sup>238</sup> Solange die Personen akustisch aktiv sind, wird dies allerdings graphisch gekennzeichnet – man denke hier an die überwiegend aus Punkten und Ausrufe(zei)chen bestehende Bettszene, die so die Aktivitäten veranschaulicht<sup>239</sup> und daher ohne jede Beschreibung der Situation auskommt.

Sorokin wollte in diesem Roman das Monströse einer solchen Ansammlung von Äußerungen, einer Schlange oder besser einer Masse von Redeeinheiten seinem Leser vor Augen führen:

Когда я написал „Очередь” и **ее перевели н** Западе, то в интервью меня часто спрашивали о проблеме очередей в Союзе. А меня интересовала очередь не как социалистический феномен, а как носитель специфической речевой практики, как внелитературный полифонической монстр. [...] <sup>240</sup>

---

verharren; außerdem ist die Aufzählung mehrere Seiten lang und gibt somit ikonisch-quantitativ Auskunft über die Länge der Schlange; Sorokin 1985, 115-144.

<sup>235</sup> Sorokin 1985, 113 ff.

<sup>236</sup> Sorokin 1985, 7; gerade, wenn es darum geht, daß andere in die Schlange eingeschleust werden, wird die angeheizte, emotionalisierte Verfassung der Schlange durch Kombinationen von Frage- und Ausrufezeichen oder mehreren Ausrufezeichen etc. erzählt, Sorokin 1985, 20 f.; oder wenn die Schlange mit Regierungsbeamten konfrontiert wird; Sorokin 1985, 22.

<sup>237</sup> Vgl. die Pausen, die während des Aufrufens durch Leerzeilen gekennzeichnet sind; Sorokin 1985, 128, 130 usw.

<sup>238</sup> Besonders gut illustriert ist der Prozeß dieses zur Ruhe Kommens auf den Seiten Sorokin 1985, 50-66; 153-164.

<sup>239</sup> Sorokin 1992, 196 ff; eine andere Stelle veranschaulicht die Geräuschkulisse im Restaurant, Sorokin 1992, 96-99.

<sup>240</sup> Sorokin 1992, 121.

Und eben diese Monströsität kann sich nur über die Unbestimmtheit vermitteln, in der er den Leser läßt. Die Polyphonie, von der Bachtin spricht, kommt hier zu einer Art Reinform, weil ja der ganze Text – bis auf die wenigen graphischen, formellen Eingriffe, durch die sich der Autor zeigt – nur aus fremder Rede besteht. Ähnlich wie beim Fehlen der Satzzeichen, wenn der Leser zuweilen orientierungslos durch die syntaktischen Zusammenhänge tappt, liest sich in diesem Fall der Rezipient durch die Vielfalt der Äußerungen, verzweifelt bemüht, die Dialogzusammenhänge herzustellen.

Sorokin reiht in diesem Roman, wenn man so möchte, menschliche Dialogmuster als eine Art Collage von *ready-mades*<sup>241</sup> aneinander. Der Erzähler ist lediglich in den Satzzeichen, die bezeichnenderweise bei dem Prozeß der Verschriftlichung notwendig werden, präsent, bzw. bilden die Satzzeichen die Nahtstellen, die die einzelnen Äußerungen und Dialogsegmente zusammenkleben. Aber die Art und Weise, wie dies geschieht, läßt dennoch bei näherer Betrachtung den Erzähler nicht als gänzlich abwesend erscheinen, wengleich seine Position stark reduziert ist.

#### 2.2.4. Die Interpunktion unter primär graphischem Gesichtspunkt

##### 2.2.4.1. Illustrative Verwendung

Eine besondere Wirkungsweise entfalten die Satzzeichen in Gedichten, wo sie neben dem Wort als autarke, den Text konstituierende Elemente auftreten. Ein solcher Text ist keiner, der sich allein aus Worten zusammensetzt, während die Satzzeichen lediglich bedeutungsverstärkende Wirkung haben oder die Aufgabe, die syntaktische Gegliedertheit zu wahren. Die Satzzeichen können hierbei unterschiedlich kombiniert werden, untereinander oder mit Worten. Sie haben aber auch für sich Anspruch auf eine eigene Zeile, so daß sie einen ganzen Vers bilden. Die Bedeutung, die sie in solchen Fällen tragen, hängt freilich stark mit den in den Grammatiken festgelegten Funktionen zusammen, wobei die Zeichen in der kontextlosen Umgebung so stark an Eigengewicht gewinnen, daß sie einerseits für sich selbst stehen können und dem Rezipienten wesentlich die Richtung, wie sie zu verstehen sind, angeben. Andererseits bezieht sich dieser auf die möglichen sprachlichen Kontexte bzw. die Verwendungsweise, weil er anders eine Deutung nicht vornehmen kann, wobei innerhalb dieser Wahrnehmung die graphische Gestalt der Satzzeichen zusätzlich von Wichtigkeit ist. In dieser Verwendungsweise kann man die herkömmlichen Satzzeichen der Schriftsprache

---

<sup>241</sup> Vgl. Über die Verwendung der Buchstäblichkeit in Zusammenhang mit mündlicher Rede: Kulakov 2001, 84.: „Другой вариант - выход в устную речь. Здесь тоже использовалась буквальность, но не обычного словаря, а ‚устного‘ - набора речевых шаблонов, избыточных, разговорных словечек, междометий, восклицаний, характерных для повседневного общения шутивных, иронических интонаций. Слова тут самые нефактурные, до предела истертые постоянным употреблением. А подобный реады маде - превосходный материал для коллажа.”

als ihrer eigentlichen Bestimmung als sekundäres unterstützendes System entzogene Zeichen verstehen. Ein Gedicht Genadij Ajgis veranschaulicht dies:

ОСТРОВOK

РОМАШЕК НА ПОЛЯНЕ

озарение

двигаюсь (.....) –

! –

аааАААаааа

(голоса голоса голоса):

:

– (!)<sup>242</sup> – (!) – (!) –

озарение вверх (голоса-и-мерцание-и-голоса):

:

..... (о сияние-дробь):

:

(((!)))<sup>243</sup>

Einerseits illustrieren die Satzzeichen die Wörter bzw. sagen beide jeweils auf ihre Art das gleiche, man könnte ebenso behaupten, das Wort beschreibt, was das Zeichen zeigt – allerdings handelte es sich dann schon um eine vom Wort ausgehende Aussage. Damit geht einher, daß eben doch keine Gleichwertigkeit im eigentlichen Sinne bestünde. So stehen *двигаюсь* und mehrere aneinandergereihte Pünktchen<sup>244</sup> in Klammern gefaßt gleichwertig nebeneinander. Die Pünktchen, wenn man so möchte, sind die lautliche, raschelnde Realisierung der Bewegung in der Natur. Dadurch daß sie als Parenthese erscheinen, gehören sie eng zusammen

---

<sup>242</sup> Leider war es mir nicht möglich, die Ausrufezeichen zu umkreisen wie im Original, weshalb ich sie umklammert habe.

<sup>243</sup> Ajgi 2001, 73.

<sup>244</sup> Über das многоточие äußert sich Ajgi wie folgt: „Мои строки - лишь из отточий. Не ‚пустота‘ не ‚ничто‘, - эти отточия - шуршат (это ‚мир сам по себе‘).“ Ajgi 1994, 11; hier zitiert nach Janecsek 2001, 445.

und veranschaulichen eine flimmernde, raschelnde Laut-Bewegung. Man könnte an dieser Stelle die These vertreten, *двигаясь* entspricht der menschlichen Sprache bzw. der menschlichen Stimme, während die Pünktchen die Sprache der Natur, deren Stimme, repräsentieren, und deshalb als erklärender Kommentar in parenthetischer Form realisiert werden. Ein Gedankenstrich verbindet diese mit der nächsten Zeile: Ein Ausrufungs- oder Verwunderungszeichen fordert erhöhte Aufmerksamkeit, diese wird abermals durch ein *тире* in die folgende Zeile geleitet. Diese besteht aus einer dreimaligen Lautverbindung *a*, die sich jedoch jeweils aus einer viermaligen Wiederholung des Buchstabens zusammensetzt, wovon der letzte die ansteigende Betonung mittels Akzent anzeigt; die mittlere Lautverbindung hebt sich außerdem durch Großbuchstaben hervor – auf diese Weise wird hier der Laut zur ansteigenden und abfallenden Bewegung. Schließlich folgt dem Wort *голоса*, dreimal in Klammern wiederholt, ein Doppelpunkt.<sup>245</sup> Dieser bereitet den Rezipienten herkömmlicherweise darauf vor, daß die von ihm eröffnete Leere ausgefüllt werden muß,<sup>246</sup> normalerweise durch direkte Rede, eine Erklärung oder eine Konkretisierung usw. Es folgt ein diesmal alleinstandender Doppelpunkt. Dieser steht für das wortlose Schweigen der Welt, die sich durch ihn zu Wort meldet. Die darauffolgende Zeile wiederholt die drei Stimmen in Form von eingekreisten Ausrufezeichen, die jeweils mit Bindestrichen miteinander verbunden sind. In den anschließenden Zeilen präsentiert sich die Dreiheit *голоса-и-мерцание-и-голоса* in einer von zwei Doppelpunktzeilen eingefassten flimmernden Pünktchenreihe, um sich dann in einem dreimal umkreisten Ausrufezeichen zu verbinden.<sup>247</sup>

Im folgenden Textbeispiel *Войне будущего* von Sapgir, das fast ausschließlich aus Punkten besteht, haben diese die Funktion, das wortlos mitzuteilen, was eben nur noch schwer zu beschreiben wäre: Die Explosion wird durch die Punkte sonagrammartig veranschaulicht. Das Gedicht bzw. das Dargestellte läßt sich eher wie ein Diagramm, auf dessen x-Achse der Verlauf eines solchen Krieges bezüglich des Fortbestandes Lebens, und auf der y-Achse die lautliche Dimension einer solchen Zerstörung dokumentiert ist, erfassen. Eine zusätzliche Interpretationsmöglichkeit bietet die jeweilige Punktzahl, deren Teilbarkeit durch sechs eine diabolisch-apokalyptische Konnotation nahelegt.<sup>248</sup> Daß die Anzahl der Punkte eine wichtige Rolle spielt, vermittelt der Text dadurch, daß die Wörter in der ersten und letzten Zeile genau über sechs Grapheme verfügen:

Взрыв!

.....

<sup>245</sup> Zur Bedeutung des Doppelpunktes: „Есть у меня и строки, состоящие только из двоеточия. Это- ‚не-мое‘ молчание. ‚Тишина самого Мира‘, (по возможности, ‚абсолютная‘).“ Ajgi 1994, 13; hier zitiert nach Janecek 2001, 445.

<sup>246</sup> Janecek weist auf die Paradoxalität hin, die diese Verbindung anstrebenden Satzzeichen in den eigentlich vom herkömmlichen Textverständnis her fragmentarischen Texten haben; vgl. Janecek 2001, 437.

<sup>247</sup> Ajgi 2001, 73.

<sup>248</sup> Markštajn 1995, 148 f.



#### 2.2.4.2. A(nti)perspektivische Interpunktion

In den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens der Futuristen rückte das Kunstwerk an sich, und zwar sowohl in seiner lautlichen als auch seiner graphischen Gestalt. Die Wahrnehmung des *Kunstwerks bzw. des Textes als solchem* beinhaltete eine wesentliche Verschiebung hinsichtlich des Verhältnis des Rezipienten zu diesem: Waren die Werke bislang in Hinblick auf das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem hin rezipiert worden, hatten somit etwas repräsentiert, was sie eigentlich nicht waren und hatten daher lediglich als Verweise auf die außertextliche Welt gedient, sollten sie nun als solche im Mittelpunkt stehen. Ein Ziel der Futuristen war es, das Werk als solches (in seiner Dinghaftigkeit), in seiner visuellen, akustischen Gestalt bzw. auch die diese konstituierenden Elemente in den Vordergrund zu rücken. Auf diese Weise wollten sie ihm unmittelbare sinnliche Erkennbarkeit verleihen.<sup>250</sup> Erst dadurch tritt der Leser in Interaktion mit dem Text.

Die bestehenden Regeln der Interpunktion, Orthographie und Syntax wurden in Hinblick auf die im modernen Leben erforderliche Geschwindigkeit und Gleichzeitigkeit der auf die Menschen wirkenden Eindrücke nicht mehr als adäquat, ja eher als Einengung künstlerischer Freiheit angesehen. Marinetti erklärt die Notwendigkeit einer veränderten Sprache, indem er darauf verweist, daß ein Mensch, der sich in einer Zone intensiven Lebens befände, sich nicht mehr der herkömmlichen Sprache bedienen würde.<sup>251</sup>

Angestrebt wurde die Loslösung, Befreiung der Sprache von ihrer Bedeutung vermittelnden Funktion und deshalb von den formalen Regeln, die ja gerade den auf Bedeutung ausgerichteten Informationsfluß sicherten,<sup>252</sup> zugunsten von etwas „Neuem Erstem Unerwarteten“ (*Новое Первое Неожиданное*).<sup>253</sup> Um dies jedoch zu verwirklichen, mußte mit der bislang gewohnten, auf bequeme Rezeption ausgerichteten Textpräsentation gebrochen werden. Erst eine veränderte, ungewohnte Wahrnehmung konnte dem Rezipienten die Sprache in ihrer Ursprünglichkeit, das heißt *als solche*, in ihren einzelnen sie konstituierenden Elementen wieder zugänglich machen; wodurch schließlich über eine veränderte Wahrnehmung die Wahrheit erkennbar gemacht werden sollte.

---

<sup>250</sup> Ingold 2000, 145.

<sup>251</sup> Marinetti 1972, 123. Jakobson (1972, 24) weist in dem Aufsatz „Die neueste russische Poesie“ darauf hin, daß dieses Beispiel letztlich nicht von poetischer Sprache, sondern einer emotionalen, affektiven handelt. Marinettis (1972, 124) Forderung nach der Zerstörung der Syntax ist weder kategorisch noch systematisch gemeint: „In den befreiten Worten meines entfesselten Lyrismus finden sich hier und da noch Spuren der regelmäßigen Syntax und auch völlig logische Sätze.“

<sup>252</sup> Vgl. Marinetti 1972, 130: „...sie behielten noch immer die syntaktische Wortordnung bei, damit die lyrische Trunkenheit durch den logischen Kanal der Syntax in den Geist des Zuhörers fließen konnte.“

<sup>253</sup> Burljuk 2000a, 41. Ingold 2000, 171: „Als Futuristen [...] bestanden sie darauf, daß die kommende Kunst vor allem etwas ‚Neues Erstes Unerwartetes‘ bringen müsse, da die Vergangenheit ‚zu eng‘, die kulturellen Überlieferungen obsolet geworden seien.“

Durch eine allzu klare graphische Gestaltung hatte die Sprache das ihr ursprünglich anhaftende magische Element verloren, die Zeichen präsentierten nur noch, anstatt als solche wahrgenommen zu werden. Die Textrezeption in den uranfänglichen noch interpunktionslosen, nur aus Buchstaben bestehenden Schriften hatte aufgrund der *Buchstabenmasse*, mit der sich der Leser konfrontiert sah, tatsächlich ein Entziffern jedes einzelnen Zeichens notwendig gemacht – ein Zustand, der in den Manifesten durch Abschaffung syntaktischer Strukturen und Interpunktionszeichen nun wieder erreicht werden sollte.

Gefordert wurde eine Distanzierung von Satz und Syntax (der Satz als die syntaktische Grundeinheit ist ja immer schon Summe der Wortbedeutungen in Form einer Aussage mit syntaktischer Struktur und Interpunktion) zugunsten der einzelnen Elemente: dem Wort, dem Buchstaben:

[...] die Syntax müsse in Bewegung gebracht, Interpunktion und Orthographie regelwidrig behandelt, das Metrum aufgebrochen werden – das Wort müsse nicht nur funktionstüchtig, sondern *lebensfähig* und *belebend* sein, es brauche nichts zu bedeuten, müsse nicht verstanden, aber ästhetisch erkannt werden: Seine [des Wortes] «Wahrheit» ergibt sich aus seiner *Wahrnehmung*.<sup>254</sup>

Interessant ist, sich an dieser Stelle die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte von Orthographie und Interpunktion zu vergegenwärtigen, weil diese sich ja tatsächlich zunächst als sekundäre, d. i. reine Verschriftlichungsverfahren etabliert hatten, die der Übermittlung des Textes bzw. seines Inhaltes gedient hatten. Nun wurde also mit der schriftsprachlichen Entwicklung programmatisch gebrochen, damit wieder die einzelnen, die Sprache repräsentierenden bzw. konstituierenden Elemente in den Vordergrund rücken konnten. Das Rezeptionsproblem, das am Anfang der Entwicklung gestanden hatte, sollte nun bewußt wieder geschaffen werden:

[...] Sodann haben die Futuristen die Satzzeichen zerstört. Mag doch der Leser selbst die Satzzeichen setzen, wie es ihm gefällt. Der Dichter gibt ihm eine ganze Gedichtmasse, welche vor dem Leser abrollt wie ein Filmstreifen. Sache des Lesers ist's, in dieser Masse sich zurechtzufinden [...].<sup>255</sup>

Hier wird die ungeordnete Masse bewußt programmatisch dem Leser vorgesetzt, der bislang gültige auf Konventionen und Regeln basierende Vertrag zwischen Autor und Leser gebrochen. Durch die Vernichtung der Satzzeichen kann die Wortmasse erstmals – eigentlich müßte es wieder heißen –vorgeführt und erfaßt werden.<sup>256</sup>

Die notwendige Entautomatisierung, die erst die seitens der Autoren gewünschte Wahrnehmung des Buchstabens/des Wortes/der Sprache als solcher ermöglichte, wurde mittels archaischer bzw. vorgutenbergischer Darstellungsweisen poetischer Texte angestrebt. Das Verständnis einer adäquaten Verschriftlichung zumindest literarischer/poetischer Texte hatte sich von dem

---

<sup>254</sup> Ingold 2000, 172.

<sup>255</sup> Ingold (2000, 185) zitiert hier ein Referat Kručenychs.

<sup>256</sup> Ingold 2000, 310.

lange verfolgten Anliegen, hauptsächlich den Informationsgehalt des Textes zu vermitteln – und dies möglichst rezipientenfreundlich und ökonomisch, d.h. zugunsten einer möglichst raschen, summarischen Wort- bzw. Satzerfassung –, weg entwickelt hin zu vielfältigerer (typo)graphischer Textgestaltung.

Nikolaj Burljuk wendet sich gegen das Korsett des Petrinischen Alphabets<sup>257</sup> und betont in *Супплемент к поэтическому контрапункту*, daß eine historische Rechtfertigung der jetzigen (poetischen) Sprache noch nicht die innere Notwendigkeit dieses Zustandes bedeutet.<sup>258</sup> Statt des alten überlieferten Alphabetes sollte ein neues geschaffen werden. In *Поэтические начала* spricht er sich für die typographische bzw. auch handschriftliche Vielseitigkeit der Schrift aus, denn nur die Vielgestaltigkeit bewahrt bzw. schafft die Lebendigkeit des Wortes, die auch in seiner schriftlichen Manifestation gewahrt sein sollte. Interessanterweise nimmt er dabei Bezug auf die Geschichte der Schriftlichkeit bzw. verweist er darauf, daß dem heutigen Sprachbenutzer die Gründe für die Entstehung gewisser Phänomene des rezenten Schrifttums und also auch die Motive für ihre Verwendung unbekannt sind. Sowohl Gebrauch als auch Rezeptionsverhalten basierten seiner Meinung nach eher auf Gewohnheit als auf Motiviertheit:

Раньше более понимали жизнь письмен, откуда же не чувствуемое теперь нами различие между большими и малыми буквами, особенно в немецком. Возьмите рукописные книги XIV-XV веков, с какой любовью там наравне с миниатюрами украшается и усиляется буква, а наши церковные книги - даже XVIII ст. Здесь я должен указать на светлую жизнь Федора, московского ученого (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и «декадентства» тщетно указывал на роль в эстетике письмен. Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось, как окрашивание. В иероглифах цвет был так же насущен, как и графическая сторона, т.е. знак был цветное пятно. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу, а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от вещего (письма) через символическое к звукому письму мы утеряли скелет языка и пришли к словесному рахитизму.<sup>259</sup>

Hervorgehoben wurde die Wichtigkeit von der visuellen Gestalt, der Farbe<sup>260</sup> und der Position der Wörter. Neben der lautlichen bzw. rhythmischen Gestalt, wurde nun die Schrift selbst zum Gegenstand der Poetik und die (typo)graphische,

---

<sup>257</sup> Das Petrinische Alphabet war das Resultat einer Reform Peters III., die das russische Alphabet in Anlehnung an das Lateinische hinsichtlich der graphischen Gestalt der Buchstaben vereinheitlichte – wenn man so möchte eine rein graphische Reform; vgl. Ivanova 1976, 261.

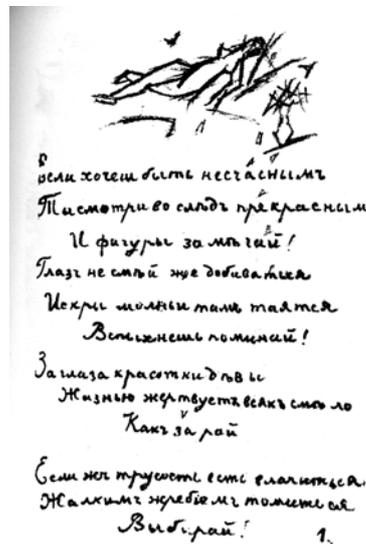
<sup>258</sup> Burljuk N. 2000; 58: „Наша же азбука, наш поэтический лексикон, наша фразеология создались исторически, но не по законам внутренней необходимости.“

<sup>259</sup> Burljuk N. 2000, 56-58.

<sup>260</sup> Vgl. Giesecke (1992b, 319 f.), der die schon in Frühdrucken (ca. ab 1470er Jahre) übliche, farbige Hervorhebung durch Verwendung des Rubrum erwähnt.

visuelle Gestalt fast genauso wichtig.<sup>261</sup> Der Buchstabe/das Wort bzw. die sich daraus konstituierende Sprache als solche(r) sollten in seiner/ihrer konkreten Gegebenheit, entweder als Lautgebilde oder Schriftzeichen, erfahrbar werden.<sup>262</sup> Mit dem Bewußtsein für die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten ging einher, daß man sich gegen die „Gleichmacherei des Setzers“ wandte<sup>263</sup>, und – auch hier rückwärts gewandt – forderte, die Gedichte entweder selber ins Reine zu schreiben oder sie von Schriftkünstlern abschreiben zu lassen.<sup>264</sup> Besonders aufgewertet wird der handschriftlich geschriebene Text, weil sich die Handschrift durch die Stimmung im Moment des Schreibens ändert, die veränderte Handschrift sich aber wiederum auf den Leser überträgt.<sup>265</sup>

Nikolaj Burljuk weist in obigem Zitat auch auf die Miniaturen, die einst den Text begleiteten, hin. Ein eindrucksvolles Beispiel eines handgeschriebenen und von Larionova illustrierten Textes ist *Старинная любовь* von Kručenyč:<sup>266</sup>



Kručenyč 1973, 13

<sup>261</sup> Ingold 2000, 139.

<sup>262</sup> Ingold 2000, 172.

<sup>263</sup> Auch Marinetti (1972, 128) spricht sich gegen eine harmonische Seitenaufteilung aus und fordert eine Revolution des Buchdrucks: „Wir werden auf ein und derselben Seite drei oder vier verschiedene Druckerschwärzen verwenden und, wenn nötig, auch zwanzig verschiedene Typen. Beispiel: Kursivdruck für eine Reihe von ähnlichen oder raschen Empfindungen, Fettdruck für heftige Klangmalereien. Mit dieser Revolution des Druckes und dieser bunten Vielfalt der Typen will ich die Ausdruckskraft der Wörter verdoppeln.“

<sup>264</sup> Ingold 2000, 139.

<sup>265</sup> Chlebnikov/ Kručenyč 2000, 49.

<sup>266</sup> Kručenyč 1973, 13-26. An der Art und Weise der Illustrationen in den Werken der Futuristen läßt sich ein rückwärtsgewandter Bezug, genauer zu Zeiten vor der Renaissance, nämlich zu Ikonen und лубки ausmachen; vgl. hierzu auch Janecek 1984, 112.

Die Handschrift ist aufgrund ihrer größeren Variationsbreite möglicherweise tatsächlich geeignet(er), die kompensatorischen Dienste zu leisten, die hinsichtlich des Verlustes des Tonalen und Paraverbalen, den die Rede/der gesprochene Text durch die Verschriftlichung erleidet, notwendig sind, während die Übersetzung vom handschriftlichen ins gedruckte Medium häufig zu einem Verlust von Stimmung führt.

Man wollte Texte daher abweichend vom genormten typographischen Schriftbild gestalten.<sup>267</sup> Im herkömmlichen, genormten Schriftbild waren die Buchstaben lediglich „Sprachlenker“, die Futuristen wollten ihnen aufgrund ihrer schriftbildhaften und phonetischen Eigenart Inhalt geben,<sup>268</sup> die aus Buchstaben bestehenden Wörter in ihrer schriftlichen Gestalt, als Phänomene der Schrift, also zu dem primären System werden lassen. All diejenigen Verfahren, die der eingängigen Rezipierbarkeit dienen, wurden von den Futuristen angegriffen, weil sie den Leseprozess so automatisiert hatten, daß einzelne Buchstaben bzw. Worte und auch die poetische Sprache nicht mehr wahrgenommen wurden; literarische Texte, die auf herkömmliche Art gedruckt den Leser erreichten, konnten – im Gegensatz zu den futuristischen – wie ein Börsenbericht gelesen werden.<sup>269</sup>

Mit der Befreiung der Buchstaben aus den genormten graphischen, syntaktischen Verfahren konnten diese in einer abstrahierten, von bloßer Inhaltsvermittlung, bloßer Repräsentation außertextlicher Inhalte distanzierter Form dem Rezipienten präsentiert werden. Die Buchstaben standen nicht mehr in gleicher Größe, gleichem Typ, gleichen Abständen auf einer Zeile, sondern verbildlichten diese Loslösung von einer gemeinsamen Aufgabe, indem man sie gleichsam über das Papier tanzen ließ, so daß sie tatsächlich das Schriftbild und mithin auch die syntaktischen Strukturen – mehr noch, weil ja häufig auf Satzzeichen verzichtet wurde – in Schwingung versetzten. Die Grapheme bewegten sich dann aus der Perspektive des Rezipienten gleichsam in einem schwerelosen, aperspektivischen Raum.<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> Ingold 2000, 141.

<sup>268</sup> Burljuk et al. 2000b, 41.

<sup>269</sup> Vgl. Šklovskij 1972, 15: „Die alten Wortbrillanten gewinnen ihren ehemaligen Glanz zurück. Diese neue Sprache ist unverständlich, schwierig, man kann sie nicht lesen wie den ‚Börsenbericht‘. Sie ist nicht einmal dem Russischen ähnlich, aber wir haben uns allzu sehr daran gewöhnt, von der poetischen Sprache unbedingt Verständlichkeit zu verlangen.“

<sup>270</sup> Vgl. Ingold 2000, 138 f.: „Diskontinuität und Dissonanz, Fragmentierung und Verrückung sind [...] für die Werkentstehung wie auch für die Werkstruktur bestimmend geworden. Im Bereich der Wortkunst ging es, nach Aleksej Krutschonch, nicht zuletzt um die Schaffung einer ‚neuen, 4. Dimension‘ durch die Dynamisierung der künstlerischen Mittel und die Verwendung einer ‚unrichtigen Perspektive‘; um die ‚unrichtige Konstruktion von Sätzen‘ zur Erzeugung ‚merkwürdige‘ ‚sinnloser‘ [bessmyslennye] Wort- und Buchstabenverbindungen‘; um willkürliche Wortschöpfungen und Lautkombinationen beziehungsweise um ‚vollkommen neue



Страница самописьма из А.Крученых и О.Розановой;  
RF, 121.

Die Buchstaben sind unterschiedlich groß, in verschiedene Richtungen ausgerichtet, teilweise unterstrichen, unterringelt, umrandet usw. Deshalb veranschaulicht dieser Text, indem er die alten Verfahren beiseite läßt, sich gleichzeitig gegen die sie Gebrauchenden (Beamten) wendet und eine neue graphische Gestaltung bietet, wie die Forderungen umzusetzen sind.

Interessant ist es, an dieser Stelle auf drei Dichotymien hinzuweisen, die häufiger an literarische Texte angelegt werden. Die drei wesentlichen Sprachfunktionen eines Textes (kognitive, kommunikative und denotative) werden den drei Komponenten des lyrischen (reale Welt, Gefühl und Gedanke) gegenübergestellt. Mir geht es in diesem Zusammenhang um das erste Paar, weil die kognitive Seite, der ja in diesem Modell die *reale Welt* entsprechen würde, mittels der Analyse der syntaktischen Strukturen des Textes erfaßt werden kann.<sup>271</sup> Ein Verzicht auf die syntaktischen Strukturen, einhergehend mit Weglassung herkömmlicher Satzzeichen versetzt den Leser/Betrachter in eine Position, in der er gezwungen ist, sich von der außertextlichen Welt und seiner auf diese ausgerichteten, gewohnten, auf Sinn und Zusammenhänge sich konzentrierenden Wahrnehmung zu befreien. Der normale Weg, auf dem er die Texte begeht, ist ihm verwehrt.

Freilich ging es nicht nur um eine Befreiung der Buchstaben und Wörter, sondern in der Folge auch um freie Assoziationen und Beweglichkeit des rezipierenden Bewußtseins, das ja nicht mehr in Hinblick auf den transportierten, repräsentierten Inhalt, sondern ungebunden rezipiert.<sup>272</sup> Die Interpunktion eines Textes würde die Wörter schon immer im Sinne einer Interpretation in einen bestimmten Zusammenhang gezwängt haben, auf den hin der Leser den Text wahrnehmen würde.

---

*Wörter und deren neue Verbindung*; um Hervorbringung neuer ‚Inhalte‘ durch neue ‚Formen‘; [...]”

<sup>271</sup> Revzina 1981a, 50 f.

<sup>272</sup> Vgl. Marinetti (1972, 124): „absolute Freiheit der Bilder oder Analogien, die mit unverbundenen Worten, ohne syntaktische Leitfäden und ohne irgendeine Zeichensetzung ausgedrückt werden.“

Bemerkenswerterweise erhebt Marinetti die Forderungen der Regelfreiheit nur für künstlerische Texte, während andere Texte mit anderen Intentionen davon ausgenommen werden.<sup>273</sup> Anders hingegen die russischen Futuristen, die bereits in den Manifesten nicht nur verschiedene visuelle Hervorhebungsverfahren anwenden, auf Satzzeichen verzichten, Klein- und Großschreibung vernachlässigen, sondern auch in *Декларация слово как такового*<sup>274</sup> die Nummerierung der einzelnen Punkte durch deren Vertauschung ad absurdum führen.

In Charms Autographen ist die graphische Poetik der Futuristen ersichtlich, während sie in den meisten gedruckten Ausgaben tatsächlich der Normierung durch Verleger und Setzer zum Opfer fiel und zwar nicht nur hinsichtlich der unterschiedlichen Gestaltung von Buchstaben, sondern auch der Abweichung von Orthographie und Interpunktion, was sich teilweise sogar auf die Übersetzung der Texte auswirkte.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Marinetti 1972, 119: „Mein ‚Technisches Manifest‘ der futuristischen Literatur (11. Mai 1912), in dem ich den *essentiellen und synthetischen Lyrismus, die drahtlose Phantasie und die befreiten Worte* erfand, betrifft ausschließlich die poetische Inspiration. Die Philosophie, die exakten Wissenschaften, die Politik, der Journalismus, das Unterrichtswesen und der Geschäftsverkehr suchen zwar auch nach synthetischen Ausdrucksformen, müssen aber noch mit der Syntax und der Zeichensetzung vorliebnehmen. So bin auch ich gezwungen, mich ihrer zu bedienen, um Ihnen meine Ideen darlegen zu können.“

<sup>274</sup> Kručenyč 2000, 44. In der Übersetzung Ingolds (2000, 323 f.) sind zudem keine Absätze zwischen den vertauschten Nummern.

<sup>275</sup> In Charms 1993, 6, herausgegeben von Gljucer VI., beginnt *Сонет*, wie folgt: „Удивительный случай случился со мной: я вдруг позабыл, что идёт раньше 7 или 8?“ Da im Vorwort dieser Ausgabe betont wird, daß Textnähe bewahrt wurde, wird diese als authentische angesehen. In Charms 1988, 357: „Удивительный случай случился со мной: я вдруг позабыл, что идет раньше, 7 или 8.“ Und schließlich in der Übersetzung Charms 1995, 11: „Mir ist mal was Seltsames passiert: ich hatte plötzlich vergessen, was zuerst kommt: die 7 oder die 8.“

Zunächst möchte ich auf die archaisierende graphische Gestaltung seiner Autographen eingehen. So sind beispielsweise die Buchstaben des Gedichtes *Ноты вижу...* mit unterschiedlicher Stärke gemalt, und auch die, die mehrfach vorkommen, unterschiedlich realisiert. Die Wörter/Buchstaben stehen in welligen Zeilen, einzelne Buchstaben und auch ganze Wörter werden durch unterschiedliche Stärke bzw. Größe hervorgehoben. Satzzeichen sowie Klein- und Großschreibung, wovon letztere beispielsweise Satzanfänge kennzeichnen könnte, sind nicht vorhanden, so daß sich keine syntaktischen Markierungen in dem Text ausmachen lassen:

НОТЫ ВИЖУ  
ВИЖУ МРАК  
ВИЖУ ЛИЛИЮ ДУРАК  
СЕРДЕ ЖОКУС  
ВПРОЧЕМ НЕТ  
МИР НЕ ТООКУС  
В. РОЧЕМ ДА

Charms, 1988, 215.

Interessant ist in mehreren Texten von Charms die graphische Kenntlichmachung von Betonungen bzw. Betonungszeichen, selbst dann, wenn diese eigentlich nicht notwendig wäre, wie beispielsweise der Name *Петров* oder das Graphem *ѣ*.<sup>276</sup> In den Autographen *Суд линча* und *Сто теперь продают в магазинах* ist auffällig, daß der erste Buchstabe des eigentlichen Textes sowohl durch Größe als auch Verzierung hervorgehoben wird, wie man es aus älteren Texten kennt. Die Buchstaben der Überschriften sind teilweise doppelt gemalt und beugen sich in verschiedene Richtungen, tänzeln gewissermaßen auf den Zeilen, wodurch auch ein an handschriftliche Texte geübtes Auge erst durch Erfassung und anschließende Aneinanderreihung der einzelnen Buchstaben die durch sie konstituierten Wörter erfaßt:

---

<sup>276</sup> Charms, 1988, 365.

## СУД ЛИЧА.

**П**етров садится на коня и говорит, обращаясь к толпе, рети, о том, что будет, если, на месте, где находится общественный сад, будет построен американский небоскреб. Толпа слушает и, видимо, соглашается. Петров записывает что-то у себя в записной книжке. Из толпы выделяется человек среднего роста и спрашивает Петрова, что он записал у себя в записной книжке. Петров отвечает, что это касается только его самого. Человек ухмыляется и говорит, что это правда, и начинает расхрапывать.

## ЧТО ТЕПЕРЬ ПРОДАЮТ В МАГАЗИНАХ.

**К**оратисин пришёл к Тикаксеву и не застал его дома.

А Тикаксев, в это время, был в магазине и покупал там сахар, мясо и огурцы.

Коратисин попыткался во зме обрызгать Тикаксёва и собрался уже писать записку, вдруг смотрит и идет сам Тикаксев и несет в руке клетчатую кошачку.

Charms, 1988, 377.

Auffällig ist außerdem Charms beharrliche Interpunktion der Überschriften zumeist durch einen Punkt, die übrigens durchweg in gedruckten Ausgaben nicht realisiert wird – auch nicht in der Ausgabe *Случай* von 1993, die sich ansonsten, soweit mir Überprüfung anhand von Autographen möglich war, an diesen orientiert hat.

### 2.2.4.3. Die Interpunktion der Futuristen als Rezeptionsproblem

Die Gleichmachung der Texte durch Setzer und Verleger kann als Indiz dafür angesehen werden, wie stark sich die Orthographie und Interpunktion betreffenden Regeln automatisiert haben. Die Rezeption nicht normierter Texte ist dem anderen gewöhnten Leser nicht immer willkommen. So forderte Döblin von Marinetti, sich um mehr Verständlichkeit zu bemühen:

Wenn schon Bilder, Assoziationen, Indirektes, dann auch ganz. Sie überschätzen nämlich den Hörer, Leser; Sie schieben Ihre Aufgabe, dies Bildmaterial zu formen, ihm zu. Einiges blieb auch mir unverständlich von Ihren Assoziationsreihen, und was gehen mich Ihre Assoziationsreihen an, wenn Sie sich nicht die Mühe geben, sie verständlich hinzusetzen: die Katastrophe fehlender Interpunktion und der fehlenden Syntax; denn Sie haben Assoziationen, und das sind Bindungen, und Sie vermögen diese Bindungen auf keine Weise zum Ausdruck zu bringen.<sup>277</sup>

In einer Ausstellung verunsicherten die russischen Futuristen ihr Publikum noch über ihre Werke hinaus. Nicht nur, daß in diesen die herkömmliche Perspektivierung, die sich durch den Gebrauch von Interpunktion in Form einer weitgehend eindeutigen Lesart vermittelt, nicht vorhanden war, nun wurden auch die Künstler und Titel nicht mehr genannt, da der Betrachter lernen sollte, sein

<sup>277</sup> Döblin 1963, 13.

Urteil frei davon zu fällen.<sup>278</sup> Dies ist deshalb an dieser Stelle von Bedeutung, weil der Titel als eine Art lexikalische Perspektive, im Sinne eines Fluchtpunktes auf den sich die Interpretation richtet, gesehen werden kann. Ingold beschreibt den daraus resultierenden Rezeptionsunwillen wie folgt:

Das Publikum mit den Werken als solchen zu konfrontieren, ihm den individuellen Autor, mithin die für die Rezeption maßgebende und wegweisende Autorität vorzuenthalten, es also auf seine eigene Autorität angesichts eines Werkes zu verweisen, dessen Bedeutung beziehungsweise dessen Inhalt oder Aussage rational ohnehin kaum faßbar war – dies alles mußte damals tatsächlich als fundamentale Infragestellung der seit Jahrhunderten eingeübten, schließlich zum Automatismus gewordenen Seh- und Lesegewohnheiten aufgefaßt werden.<sup>279</sup>

Der Verzicht des Autors auf das, was Gadamer Selbstinterpretation nennt, eröffnet für den Rezipienten ein Problem: Statt eines geformten, aussagewilligen Textes sieht er sich einem Werk gegenüber, das ihm entweder die Aufgabe stellt, eine Lesart selbst zu finden und die Interpretation vorzunehmen oder er tritt aufgrund der Reflexionen, deren Ausgangspunkt das ungegenständliche Werk ist, in Dialog mit sich und seinem Bewußtsein.

---

<sup>278</sup> Šalabaeva zitiert nach: Ingold 2000, 163.

<sup>279</sup> Ingold 2000, 164.

### 3. Schluß

Mit dem zuletzt behandelten Punkt schließt sich der Kreis der Interpunktionsentwicklung insofern, als dieser wieder bei einem Rezeptionsproblem anlangt, das demjenigen, mit welchem der erste Teil vorliegender Arbeit begonnen hatte, ähnlich ist. Zu Beginn der Interpunktionsentwicklung stand ein Rezeptionsproblem, das darauf gründete, daß es keine Interpunktionsmöglichkeiten gab, während nun am Ende der Entwicklung zwar Interpunktionszeichen und Anwendungsregeln existierten, diese aber aufgrund der starken Automatisierung von den Autoren als unzulänglich angesehen wurden hinsichtlich dessen, was sie ausdrücken wollten. Deswegen sahen sich vor allem die Futuristen gezwungen, auf eine Interpunktion im herkömmlichen Sinne zu verzichten, um jenseits des Erwartbaren eine immer neue und deshalb frische Rezeption zu ermöglichen. Bezieht man die Errungenschaften auf dem künstlerischen Gebiet in den Prozeß der Entwicklung der Satzzeichnung ein, so bedeuten die futuristischen Neuerungen einen radikalen Bruch insofern, als ein radikaler künstlicher Rückschritt unternommen wurde. Durch diesen wird die Entwicklung der Ausprägung von Regeln und Rezeptionsgewohnheiten bewußt in Hinblick auf ihre ästhetische Wirksamkeit vom Künstler in Frage gestellt. Wie im letzten Punkt bereits erörtert wurde, geht mit der Wiederbelebung einer Textgestaltung, die nicht auf Regeln basiert, auch die des ursprünglichen Rezeptionsproblems einher, wenngleich unter anderen Vorzeichen und freilich bezogen auf einen literarisch-elitären Bereich. Zunächst galt es ja, die mündlich durchaus organisierten und perspektivierten Texte auf eine angemessene Weise zu verschriftlichen. Mithin galt die Mehrdeutigkeit hinsichtlich der Gestaltung von Texten als Mangel – aus futuristischer Sicht hingegen ist es gerade die Nichteindeutigkeit der Textgestaltung, die dem Rezipienten einen besonderen, nicht automatisierten Umgang ermöglichen soll. Die so gewonnene Freiheit in der Textrezeption würde den Leser dazu anregen, den Schöpfungsprozeß nachzuvollziehen. Dies allerdings bringt es mit sich, daß es es ist, der die Perspektive schaffen muß, wobei ihm der Umgang mit der künstlerischen Verantwortung nicht immer willkommen ist.

## Literaturverzeichnis

- Adorno Th.W.1998. „Satzzeichen“, *Noten zur Literatur*. Frankfurt aM.
- Ajgi G. 1994. *Poëzija-kak-Molčanie*. Moskva.  
–2001. *Razgovor na rasstojanii*. Stat'i, esse, besedy, stichi. St.P.
- Asadowski, K.1992. *Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa*. Ein Gespräch in Briefen. Frankfurt a.M.
- Bachtin, M.M. 1979. „Das Wort im Roman“, Grübel, R. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt aM.
- Bartov A. 1991. *Progulki s Muchinym: sbornik miniatjur*. Leningrad.
- Baudusch, R. 1984. „Prinzipien der deutschen Interpunktion“, Garbe B. *Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform*. 1462-1983. Hildesheim/Zürich/New York, , 326-340.
- Belyj, A. 1903.„Zoloto v lazuri“, *Stichotvorenija i poëmy*. Moskva – Leningrad 1966, 71-158.  
– 1910. *Simvolizm*. Moskva.  
–1922a. „Budem iskat' melodiju“, *Stichotvorenija i poëmy*. Moskva – Leningrad 1966, 546-550.  
–1922b. „Posle razluki“, *Stichotvorenija i poëmy*. Moskva – Leningrad 1966, 445-460.  
–1931. „Vmesto Predislovija k neizdannomu tomu stichov «Zovy vremen»“, *Stichotvorenija i poemy*. Moskva – Leningrad 1966, 560-568.  
–1964. *Kotik Letaev*. München.
- Bugaeva, K.N. 1971. „Stichi. Ob Andree Belom“, *Novyj Žurnal*, No. 102, 103-109.
- Berberova, N. 1979. „Preliminary Remarks“, Belyj A.: *The first encounter*. Ed. Janecek/Berberova, Princeton/New Jersey, XXIX-XXX.
- Bieling, A. 1880. *Das Princip der deutschen Interpunktion nebst einer übersichtlichen Darstellung ihrer Geschichte*. Berlin.
- Brik, O. 1972. „Ritm i sintaksis (Materialy k izučeniju stichotvornoj reči“, Stempel, W. D. (Hrsg.) *Texte der russischen Formalisten*. Bd II. München, 162-221.

- Brokgauz-/Efron. 1894a. *Ėnciklopedičeskij slovar'*. T. XIII, S.P.  
 –1894b. *Ėnciklopedičeskij slovar'*. T. XXV, S.P.
- Burljuk, D. et al. 2000a. „Poščečina obščestvennomu vkusu“, Terechina, V.N./Zimnenkov, A.P. (Sostaviteli) *Russkij Futurizm*. Moskva, 41.  
 – 2000b. „Sadok sudej II“, Terechina, V.N./Zimnenkov, A.P. (Sostaviteli) *Russkij Futurizm*. Moskva, 41 f.
- Burljuk, N. 2000. „Poëtičeskie načala“, Terechina V.N./Zimnenkov A.P. (Sostaviteli) *Russkij Futurizm*. Moskva, 56-58.
- Čechov, A.P. 1974. „Pis'mo k učennomu sosedu“. *Polnoe sobranie sočinenija i pisem*. V 30i tomach. T. 1 (1880-1882). Moskva, 11-16.  
 –1976. „Vosklicatel'nyj znak“. *Polnoe sobranie sočinenija i pisem*. V 30i tomach. T. 4. (1885-1886). Moskva, 266-270.
- Celan, P. 2001. *Ich hörte sagen*. Frankfurt/a.M.
- Charms, D. 1993. *Slučai*. Gljucer, Vl. (Hrsg.), Moskva.  
 –1988. *Polet v nebesa*. Aleksandrov (Hrsg.), A.A Leningrad.  
 –1995. *Fälle*. Borowsky, K. (Hrsg.), Stuttgart.
- Chlebnikov, W./Kručenyh, A. 2000. „Bukva kak takovaja“, Terechina, V.N./Zimnenkov, A.P. (Sostaviteli) *Russkij Futurizm*. Moskva, 49.
- Cvetaeva, M. 1982. *Stichotvorenija i poemy v pjati tomach*. T. 2, New York.  
 –1988. *Sočinenija Stichotvorenija*. T. 1. 1908-1941. Poemy. Dramatičeskie proisvedenija. Moskva.  
 –1994. *Sobranie sočinenija v semi tomach*. Stichotvorenija. T. 1. Moskva.
- Döblin, A. 1963. *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Olten/Freiberg.
- Dobiaš-Roždestvenskaja. 1936. *Istoria pis'ma v srednie veka*. Moskva/Leningrad.
- Dubois, J. et al. 1974. *Allgemeine Rhetorik*. München.
- Efimov, A. I. 1957. *Stilistika chudožestvennoj reči*. Moskva.
- Ejchenbaum, B. 1922. *Melodika russkogo liričeskogo sicha*. Peterburg.  
 –1969. „Die Illusion des skaz“, Striedter J. (Hrsg.) *Russischer Formalismus*, München.
- Erlich, V.1987. *Russischer Formalismus*, Frankfurt /aM.

- Gadamer, H.-G. 1984. „Poesie und Interpunktion“, Garbe, B. *Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform. 1462-1983*. Hildesheim/Zürich/New York, 243-249.
- Gasparov, B.1974. *Sovremennyj russkij stich*. Moskva.
- German, V.1994. „Literatura šrifta i literatura intonacii (Zapiski aktera-čteca)“, *Voprosy literatury*. 1994/V, 104-121.
- Giesecke, M. 1992a. „Syntax für die Augen. Die Entstehung der Sprache der neuzeitlichen Wissenschaften“, Giesecke M. *Sinnenwandel. Sprachwandel. Kulturwandel*. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft. Frankfurt a.M., 280-301.
- 1992b. „Orthotypographia. Der Anteil des Buchdrucks an der Normierung der Standardsprache“, Giesecke, M. *Sinnenwandel. Sprachwandel. Kulturwandel*. Frankfurt a.M., 302-334.
- Gogol', N. 1968. *Sobranie sočinenij v četyrex tomax*. T. 2.
- Gottsched, J. C. 1984 „Von den orthographischen Unterscheidungszeichen“, Garbe, B. *Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform. 1462-1983*. Hildesheim/Zürich/New York.
- Griško, F.T. 1978. „Avtorskie znaki prepinanija“, *Russkij jazyk v škole*. Nr. 2,88-91.
- Grot, Ja. K. 1885. *Sbornik otdelenija russkago jazyka i slovesnosti*. Imperatorskoj akademii nauk. Tom 36/1. SP
- Heynatz 1782. *Die Lehre von der Interpunktion oder dem richtigen Gebrauch der Unterscheidungs- oder Abteilungszeichen, als Beilage zu seiner deutschen Sprachlehre herausgegeben von Heynatz*. Berlin.
- Hansen-Löve, Aa. 1978. *Der russische Formalismus*. Wien.
- Ingold, F.Ph. 2000. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*. München.
- Ivančikova, E. A. 1979. „Ob odnom prieme affektivnoj punktuacii Dostojevskogo“, Skvorcov L.I.: *Sovremennaja russkaja punktuacija*. Moskva. 173-193.
- Ivanova, V. F. 1962. *Istorija i principy russkoj punktuacii*. Leningrad.
- 1976. *Sobranie russkij jazyk. Grafika i orfografija*. Moskva.

- Jakobson, R. 1972. „Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov“, Stempel, W. D. (Hrsg.) *Texte der russischen Formalisten*. Bd II. München, 18-135.
- Janecek, G. 1971. *Poetic devices and structure in Andrey Bely's Kotik Letaev*. Michigan.
- 1980. „Intonation and Layout“, Christa, B. *Andrey Bely Centenary Papers*. Amsterdam, 81-91.
- 1984. *The look of russian literature*. Princeton/New Jersey.
- 2001. „Poezija molčanija u Genadija Ajgi“, Goller M./Witte G. *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. WSA Sb. 51. Wien, 433-446.
- Kirschbaum, E. G./Tauscher, E. 1960. *Grammatik der russischen Sprache*. Berlin Ost.
- Kleist, H. von 1993. *Die Marquise von O.../Das Erdbeben von Chili*. Stuttgart.
- Kručenyč, A.E. 1973. *Izbrannoe*. München.
- 2000. „Deklaracija slova kak takovogo“. Terechina, V.N./Zimnenkov, A.P. (Sostaviteli) *Russkij Futurizm*. Moskva, 44-45.
- Kulakov, Vl. 2001. „Pauza skažet vam bol'she“, Goller M./Witte G. *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. WSA Sb. 51. Wien, 79-99.
- Lomonošov, M. 1755. *Rossijskaja grammatika*. Deutsche Übersetzung: Lomonošov, M. 1764. *Russische Grammatik*. Petersburg.
- Lotman, Ju. M. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- Majakovskij, Vl. 1981. *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. Tom pervyj. Moskva.
- 1988. *Sočinenija v dvuch tomach*. Tom vtoroj. Poemy – P'esy – Prozy. Moskva.
- Marinetti, F. T. 1972. „Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität“, Apollonio U. *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln. 119-130.
- Markštajn, E. 1995. „Stilističeskij potencial znakov prepinanija i/ili nepostanovki ich“, *Wiener Slawistischer Almanach* 35, 145-164.
- Nabokov V. 2000. Dar. *Izbrannoe*.
- Pravila russkoj orfografii i punktuacii utverždeny akademiej nauk SSSR*, 1959.

- Prigov, D.A. *Sobranie stichov*. Tom 4. 1978. 660-845. WSA Sd 58, Wien 2003.
- Puškin, A. 1972. *Pikovaja dama*. Stuttgart.
- Revzina, O.G. 1981a. „Struktura poëtičeskogo teksta kak dominirujuščij faktor v raskritij ego semantiki“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 3, 49-65.
- 1981b. „Znaki prepinanija v poëtičeskom jazyke: dvoetočie v poezii M. Cvetaevoj“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 3, 67-85.
- Rossijskaja Grammatika*. 1802. Sočinenija imperatorskoju rossijskoju akademiju. St Peterburg.
- Rozental', D. E. 1988. *Punktuacija i upravlenie v rusckom jazyke*. Moskva.
- Sapgir, G. 1999. *Sobranie Sočinenij*. NY-Moskva-Pariĭ.
- 1989. *Moskovskie mify*. Moskva.
- Šapiro, A. B. 1955. *Osnovy rusckoj punktuacii*. Moskva.
- 1960. „Znak ‘tire’ v tekstach proizvedenie M. Gor'kogo“, *Sborník Vysoké školy pedagogké v Praze*, Jazyk a literaturata II, 279-291.
- Šklovskij, V.1972. „Die Auferweckung des Wortes“, Stempel W.-D. *Texte der russischen Formalisten. Band II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. München, 2-17.
- Serno-Solov'evič, A. 1880. *Praktičeskaja rusckaja grammatika dlja nemcev- A. Serno-Solov'evičem-*. Revel'.
- Schmid, W. 1986. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Amsterdam.
- Schmitthenner, F.1824. *Die Lehre von der Satzzeichnung oder Interpunction in der teutschen Sprache nebst einer kurzen, vorvereinten Darstellung der Satzlehre von F. Schmitthenner*. Frankfurt a M.
- Skvorcov, L. I. 1979. „Konstrukcii s povtorami-vozvratami i ich punktuacionnoe oformlenie“, Skvorcov, L.I.: *Sovremennaja rusckaja punktuacija*. Moskva, 194-201.
- Smilga, H. 1972. „Syntax und Stilisierung in Andrej Belyj's Roman *Kotik Letaev*“, *Welt der Slaven*, XVII/1.
- Sorokin, Vl. 1985. *Očered'*. Pariž.

- 1992. *Sbornik rasskazov*. Moskva.
- Steinthal, H. 1891. *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Berücksichtigung auf die Logik*. 2. Teil, Berlin.
- Svetlyševa, V. N./Valgina, N. S. 1993. „Nereglementirovannaja punktuacija. Avtorskaja punktuacija”, *Orfografija i punktuacija. Spravočnik*. Moskva.
- Turgenev, I. S. 1979. *Zapiski ochotnika/Otcy i deti*. Moskva.
- Tynjanov, Ju. 1959. Podporučik Kiže. *Sočinenija*. T. 1. Moskva/Leningrad, 327-356.
- Unbegaun, B. O. 1969. *Russische Grammatik*. Göttingen.
- Valgina, N. S. 1978. „Stilističeskaja rol' znakov prepinanija v poezii M. Cvetaevoj”, *Russkaja reč'*, 6, 58-66.
- 1979. *Russkaja punktuacija: principy i nasnačenie*. Moskva.
- Vostokov, A. 1831. *Sokraščennaja russkaja grammatika*. St Peterburg.
- Žil'cova, V. V. 1993. „Nekotorye sistemno-funkcional'nye charakteristiki tire v poëtičskom idiolekte Cvetaevoj”, *Tvorčeskij put' M. Cvetaevoj*. (Otv. red: O. G. Revzina) Pervaja meždunarodnaja naučno-tematičeskaja konferencija.
- 1995. „Znaki prepinanija v organizacii montažnoj kompozicii liriki M. Cvetaevoj”. *Wiener Slawistischer Almanach* 35.
- Žirmunskij, V.M. 1966. *Introduction to Metrics*, London/The Hague/Paris.
- Zizanij, L. 1596. *Grammatika slovenska saversennago iskustva osmi castej slova i inych nuždnych, novosastavlenna*. Vil'no.